

En quête de Perceval

Étude sur un mythe littéraire



Odilon Redon, *Parsifal*

Thèse de doctorat présentée par Christophe Imperiali, sous la direction des professeurs André Wyss (Université de Lausanne - littérature française) et Jean-Louis Backès (Université de Paris IV-Sorbonne - littérature comparée)

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à remercier chaleureusement mes deux directeurs de thèse, André Wyss et Jean-Louis Backès, pour la confiance qu'ils m'ont témoignée tout au long des cinq ans que j'ai passés sur ce travail ; leur précieuse écoute et leurs conseils avisés ne m'ont jamais fait défaut, des premiers balbutiements du projet de thèse jusqu'aux ultimes relectures. Ma reconnaissance va également aux quatre membres de mon jury de thèse, Ursula Bähler, Marie Blaise, Véronique Gély et Alain Corbellari. Leurs profils intellectuels, leurs champs de spécialisation variés et le regard attentif qu'ils ont bien voulu porter sur mon travail ont contribué à faire de mon colloque de thèse un moment très constructif, qui m'a permis de prendre conscience de certains flottements, et de mettre au jour certains impensés qui hantaient encore mon travail. Qu'ils en soient remerciés.

A. FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

I. Introduction : Perceval en question

Perceval se présente à nous comme une question sans réponse.

D'où vient-il ? Où va-t-il ? Que cherche-t-il ? Lorsque, dans l'opéra de Wagner, Gurnemanz pose à peu près ces questions au jeune Parsifal, celui-ci ne sait répondre que par un invariable « das weiß ich nicht ». Profonde naïveté du « pur fol », sans doute ; mais il n'en reste pas moins que ces questions de Gurnemanz, bien des artistes et bien des critiques se les sont posées, sans jamais parvenir à une réponse qui paraisse définitive.

Et si Perceval, après plus de huit siècles d'existence littéraire, continue de nous apparaître comme une question en suspens, peut-être est-ce parce que lui-même, à l'aube de cette existence, n'a pas su poser la question que le monde attendait de lui. Devant le graal, Perceval demeure muet ; il se promet bien de ne pas en rester là, et tout son itinéraire, toute sa *queste*, est orientée, dès lors, par cette *question* à poser. Mais Chrétien de Troyes, premier et insurpassable biographe de Perceval, ne l'accompagne pas jusqu'à ce stade ; son récit s'« inachève » sans que la question ait été posée.

Les points de suspension sur lesquels il nous quitte ne tardent pourtant guère à prendre une courbure interrogative : la question non posée par Perceval devient une question posée aux poètes du temps, un défi lancé à leur sagacité et à leur talent. Qu'allait-il se passer ? Qu'allait devenir Perceval ?

Compte tenu de la densité structurale et symbolique du texte de Chrétien, cette question apparaissait comme suffisamment pressante pour susciter en peu d'années un nombre considérable de continuations et réécritures qui, par des chemins variés, ont tenté d'élucider telle ou telle des obscurités que le texte de Chrétien laissait planer comme un silence angoissant. Chacun y va de ses hypothèses, inventant les questions que Perceval pose ou ne pose pas à un Roi Pêcheur que parfois il guérit, auquel il succède parfois – lorsqu'il ne s'est pas perdu dans la forêt des aventures, lorsqu'il ne s'est pas défilé par crainte de mettre un terme à sa quête...

Tous ces récits se présentent à la fois comme des tentatives de réponse à la question laissée en suspens par le texte de Chrétien, et comme des relances permanentes du questionnement. Un

tel affirme que le graal est le calice dans lequel fut recueilli le sang du Christ : a-t-il raison ? Ne faut-il pas y voir plutôt une pierre – un livre ? Chaque réponse proposée se trouve donc, en quelque sorte, *remise en question* par ceux qui viennent ensuite et, à ce titre, apparaît comme une réplique dans un vaste jeu de question/réponse qui s'étend à travers les siècles et qui est loin d'avoir tari l'inépuisable faculté de renouvellement qui semble résider dans cette matière.

Ce dialogue mené à travers les siècles dictera, dans la première partie du présent travail, le regard historicisé que je porterai sur un corpus d'abord considéré dans sa dimension diachronique. Il s'agira d'observer comment une figure comme celle de Perceval traverse les siècles en conservant toujours certains traits qui la rendent identifiable, tout en se chargeant de sens toujours renouvelés, variant d'œuvre en œuvre et de siècle en siècle.

L'approche thématique qui suivra cherchera à rendre compte de deux aspects particulièrement saillants que le parcours diachronique aura permis de circonscrire : ce seront, d'une part, les enjeux relationnels très forts qui apparaissent de façon récurrente dans les reprises de cette trame narrative, et d'autre part, la propension à faire apparaître cette matière comme un miroir de ces deux pôles de l'activité littéraire que sont l'écriture et la lecture – propension qui est également très présente dans le devenir historique du mythe de Perceval.

Mais voilà qu'après avoir parlé de « matière » ou de « trame narrative », j'en viens à employer le mot « mythe ». Dans le cours de ma recherche, j'ai d'abord pensé pouvoir me concentrer sur la « figure » de Perceval, sans me demander dans quelle mesure les configurations dans lesquelles la forme percevalienne se trouvait engagée pouvaient ou devaient être considérées comme « mythiques ». Mais je me suis vite aperçu qu'une étude de cette nature manquerait peut-être sa principale cible si elle ne servait aussi à réfléchir, à travers l'exemple percevalien, sur la notion de mythe et, plus spécifiquement, sur les rapports toujours équivoques qu'entretiennent, depuis la nuit des temps, le mythe et la littérature. L'histoire de Perceval présente la particularité d'être un mythe relativement récent, dont la naissance est intimement liée à un texte littéraire bien identifié ; à ce titre, elle paraît être un lieu tout indiqué pour l'étude du mythe en littérature – voire, si ce terme a un sens, pour l'étude du *mythe littéraire*.

Avant d'entrer en contact avec mon corpus, je commencerai donc par définir d'un point de vue théorique cet objet qui apparaît comme le cœur de ma démarche interprétative : le mythe littéraire. Il conviendra ensuite, en bonne logique, de déterminer les bases méthodologiques

que cet objet me dictera, de manière à aborder l'étude des textes avec quelques outils dont il s'agira d'évaluer la pertinence tout en les utilisant.

II. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?

1. Les « séduisantes hérésies » de la mythocritique

L'étude des mythes en littérature n'est évidemment pas une nouveauté. Depuis quelques décennies, il existe même un nom qui apparaît *a priori* comme la bannière sous laquelle devraient se ranger ceux qui souhaitent prendre appui sur le mythe pour lire des textes de façon critique : il s'agit de la « mythocritique », terme forgé par Gilbert Durand autour de 1970, sur le modèle de l'étiquette « psychocritique » qu'avait choisie Charles Mauron pour désigner sa méthode de lecture. Mais de même que l'ensemble des critiques d'inspiration psychanalytique sont loin de relever de la psychocritique, de même la mythocritique semble-t-elle peiner à se constituer en discipline autonome, suffisamment bien délimitée pour être partagée ou enseignée comme telle.

On pourrait supposer que la parution récente de *Questions de mythocritique*, ouvrage publié sous la direction conjointe de Danièle Chauvin, d'André Siganos et de Philippe Walter¹, a contribué à homogénéiser quelque peu le champ critique en question. Le sous-titre générique « dictionnaire », qui apparaît en lettres rouges sur toute la largeur de la couverture, porterait à croire qu'un classement méthodique a été réalisé et qu'enfin un « concile comparatiste » a été « assez puissant et prestigieux pour imposer ses décrets à une Église turbulente où flamboient les hérésies les plus séduisantes et les plus fructueuses »², pour reprendre les mots par lesquels Raymond Trousson concluait le XIV^{ème} congrès de la Société Française de Littératures Générale et Comparée, en 1977. Dans cette intervention, après s'être félicité d'un regain d'intérêt pour l'étude des mythes en littérature, Trousson notait pourtant une multiplication excessive des visées et des méthodes, et appelait de ses vœux un « un effort concentré au niveau de la terminologie et des concepts, faute duquel, menaçait-il, nous courons à la confusion ».

Trente ans de « course » plus tard, qu'en est-il ? Pour être tout à fait honnête, il est difficile d'affirmer que la situation s'est considérablement améliorée.

¹ *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. Danièle Chauvin et alii, Paris: Imago, 2005, p. 37.

² *Mythes, images, représentations. Actes du XIV^{ème} congrès (Limoges 1977) de la Société Française de Littératures Générale et Comparée*, dir. Jean-Marie Grassin, Limoges/Paris: Trames/Didier érudition, 1981, p. 179.

Le « dictionnaire » de mythocritique, de fait, se présente comme une suite de fiches qu'il serait, certes, possible de regrouper par affinités méthodologiques, mais qui illustrent une telle diversité d'approches et même de définitions des notions fondamentales qu'il semble à peu près impossible, sur cette base, de s'entendre sur une vision tant soit peu univoque de la question. Plutôt que comme un outil destiné à appréhender un objet donné, la mythocritique apparaît, à travers cet ouvrage, comme un arsenal de propositions orientées vers l'étude d'un objet lui-même remarquablement protéiforme.

Sans doute, ici encore, bon nombre de ces approches sont-elles « séduisantes » et « fructueuses », pour reprendre les termes de Trousson, mais je ne pense pas que l'on puisse faire état d'une tonalité générale plus unifiée qu'en 1977.

2. Mais d'abord, qu'est-ce qu'un mythe ?

Sans aller plus loin que la couverture de notre « dictionnaire », d'ailleurs, nous trouvons déjà matière à nous étonner : nous y voyons une miniature italienne du XV^{ème} siècle représentant une femme, entourée de divers attributs symboliques qui la désignent clairement comme une représentation de la lune. Mais en quoi cela concerne-t-il la mythocritique ? Y aurait-il un mythe de la lune ? Un mythe de l'harmonie des sphères ?

Dans cette même perspective, on peut se demander ce qui justifie de parler du « mythe de la métamorphose » (P. Brunel) ou du « mythe du dandy » (E. Carassus) : titres publiés chez Armand Colin, dans une collection « trop tôt interrompue » selon son directeur Pierre Brunel³, et dans laquelle il n'est pas interdit de penser, avec Frédéric Monneyron, que sont traités comme mythes « des figures et des thèmes dont l'appartenance au domaine mythique est pour le moins sujette à caution »⁴. Et que dire du « mythe de Prague », du « mythe de la Bibliothèque », et de tant d'autres mythes, dont je ne nie pas, *a priori*, qu'on puisse les considérer comme « mythes », mais qui semblent n'avoir de commun qu'une assez vague idée de construction mentale collective dans laquelle se trouveraient rassemblées plusieurs représentations propres à un objet d'imagination.

Pierre Brunel aime à citer cette définition que Pessoa donne du mythe : « o mytho é o nada que é tudo ». Cette définition poétique sonne étrangement aux oreilles de qui, choisissant le mythe pour objet d'études, cherche à en circonscrire précisément le sens. Tout et rien à la fois

³ PIERRE BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris: P.U.F., 1992, p. 37.

⁴ FREDERIC MONNEYRON, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble: ELLUG, 1994, p. 12.

– qu'est-ce donc qu'un mythe ? Si l'on en croit Jean-Pierre Vernant, « au sens strict, le mot mythe ne désigne rien »⁵.

*Le mythe est un concept que les anthropologues ont emprunté, comme s'il allait de soi, à la tradition intellectuelle de l'Occident : sa portée n'est pas universelle ; il n'a pas de signification univoque ; il ne correspond à aucune réalité spécifique.*⁶

Encore faut-il préciser que cette tradition intellectuelle est elle-même tout à fait récente ; car si le mot vient évidemment du grec *mythos*, il faut se garder d'assimiler trop rapidement les notions auxquelles l'un et l'autre renvoient. Le *mythos*, en effet, « ne se réfère ni à un genre littéraire particulier, ni à un type de récit, ni à une forme quelconque de narration dont il baliserait les frontières » ; il se définit surtout négativement, selon Vernant, comme « l'envers, l'autre du discours vrai, du *logos* »⁷. Mais cette dichotomie commode entre *logos* et *mythos* est elle-même sujette à caution : Claude Calame a bien montré que la distinction entre les deux termes n'apparaît que très ponctuellement dans la langue grecque. Parcourant les emplois de ces deux mots de Xénophane à Plutarque, il conclut que *logos* et *mythos* sont plus complémentaires qu'opposés, et insiste sur le fait que le *mythos* n'est, pour les Grecs, « ni une classe narrative, ni un concept ethnocentrique, ni un mode de la pensée »⁸. Même chez Platon, réputé le fondateur de cette séparation entre le discours vrai (*logos*) du philosophe et le discours mensonger de ces poètes que, dans *La République*, il bannit de la cité, les choses ne sont pas si tranchées⁹.

En outre, la continuité linguistique entre cet insaisissable « *mythos* » grec et ses avatars modernes a été largement interrompue, puisque le mot « mythe » (ou ses équivalents) n'est apparu que très tardivement dans les langues européennes, comme le note Jean-Louis Backès :

Il apparaît en allemand dans les dernières années du XVIIIème siècle, semble attesté en français dans les toutes premières années du siècle suivant. On ne le rencontre en

⁵ JEAN-PIERRE VERNANT, "Le Mythe au réfléchi", Paris: *Le Temps de la réflexion*, no 1 (1980), p. 22.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ CLAUDE CALAME, *Illusions de la mythologie*, Limoges: PULIM, "Nouveaux actes sémiotiques", 1991, p. 29. Voir aussi CLAUDE CALAME, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris: Hachette, "Hachette Université, Langues et civilisations anciennes", 2000, pp. 12-3.

⁹ Pour une enquête détaillée sur cette question, voir LUC BRISSON, *Platon, les mots et les mythes*, Paris: François Maspero, "Textes à l'appui", 1982.

*anglais que vers 1830 ; l'Académie russe l'enregistre en 1847 ; l'Académie espagnole attend 1884 : en 1843 son dictionnaire avait préféré s'en abstenir.*¹⁰

Une fois le mot intronisé dans la langue, il restait à trouver un consensus quant au champ à placer sous sa juridiction. A cet égard, il semble bien que les usages aient cautionné une dérive régulière et qu'il soit aujourd'hui difficile d'homogénéiser les sens qui se cachent sous ce mot lorsqu'il est tracé par des plumes aussi diverses que celles d'un Lévi-Strauss, d'un Eliade, d'un Barthes ou d'un Durand.

De nombreuses mises au point ont été élaborées sur la question. Il ne m'importe pas de les passer en revue, dans la mesure où une définition du mythe n'intéressera mon propos qu'en tant que marche vers une meilleure compréhension du mythe *littéraire*. Le mythe, au sens large, ne m'apparaît que comme cet « autre » en regard duquel situer mon objet – si tant est que cette altérité puisse être établie.

C'est la raison pour laquelle je me contenterai de renvoyer à quelques mises au point proposées par des critiques qui, comme moi, s'intéressaient au mythe littéraire et dont la définition du mythe est donc plus ou moins directement orientée par cette perspective.

3. Quelques définitions

Le premier de ces critiques est Philippe Sellier, dont l'article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire »¹¹ se présente comme une référence incontournable en la matière. Avant d'en venir au mythe littéraire, Sellier propose une définition du mythe ethno-religieux selon les six critères suivants : 1) c'est un *récit fondateur*, 2) *anonyme et collectif*, 3) *tenu pour vrai*, 4) *faisant baigner le présent d'un groupe donné dans le sacré*, 5) suivant une *logique de l'imaginaire* (vs psychologisation et rationalisation qui marquent, selon Dumézil, le passage du mythe au roman), et enfin 6) marqué par la *pureté et la force des oppositions structurales*.

André Siganos, de son côté, opte pour la juxtaposition de quelques définitions qui lui semblent illustrer les principaux courants de pensée relatifs au mythe :

1. « Le mythe raconte une histoire sacrée : il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (Eliade).

¹⁰ JEAN-LOUIS BACKES, "De la fable au mythe", dans *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, éd. Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris: P.U.F., 2000, p. 43.

¹¹ PHILIPPE SELLIER, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?" *Littérature*, no 55 (1984, oct.), pp. 112-26.

2. « Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe* » (Jolles).
3. « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se constituer en récit » (Durand)¹².
4. « [Le mythe est une] parole originelle, sacrée de nature et condamnée à la fixité par un ordre profane. [...] [Ses] images ont pour fonction d'exprimer une part de l'expérience vécue, assez fondamentale pour se répéter, pour se reproduire et ainsi résister à l'analyse intellectuelle qui voudrait en décomposer l'unité » (Détienne).
5. « Le mythe n'est pas uniquement récit, mais aussi *discours du désir et de l'affectivité*. Il ne s'exprime pas à l'aide d'idées ou de concepts et se développe en marge de la rationalité ; il se consacre à dire la vérité psychique [...], à suggérer l'affleurement de l'irrationnel et de l'inconscient, à traduire le contenu du désir et ses relations avec le sentiment » (Eigeldinger)¹³.

Cette liste de citations permet à Siganos de dégager quatre sortes de mythes :

1. le mythe « ethnoreligieux », « issu de la pensée primitive ou sauvage », qui, selon lui, est le seul à « mériter vraiment son nom » ;
2. le mythe philosophique (du type des mythes platoniciens) ;
3. le mythe socio-historique, véhiculant une « idée qui gouverne massivement » la pensée d'une société donnée (par exemple, le mythe du Progrès) ;
4. le mythe comme « engramme narratif », qui se trouve à « la confluence d'une double mémoire, collective (qui renvoie à des archétypes) et personnelle », et se définit comme un

¹² Peut-être n'est-il pas inutile de préciser ici que cette définition, dans son contexte d'origine, suit celles des trois termes que Durand y emploie : symbole, archétype et schème. Le *schème* est ce qui forme le « canevas fonctionnel de l'imagination », ce qui « fait la jonction [...] entre les dominantes réflexe et les représentations » (par exemple la « verticalisation ascendante » est un schème). L'*archétype* est une spécification du schème au contact d'un « environnement naturel et social » ; il en est la « substantification » et se définit comme matrice de l'idée, elle-même définie comme « l'engagement pragmatique de l'archétype imaginaire, dans un contexte historique et épistémologique donné » (pour l'exemple de la verticalisation ascendante, on aurait l'archétype du sommet, ou du ciel). Le *symbole*, enfin, marque un pas de plus dans le sens d'une singularisation et fonctionne comme « "illustration" concrète de l'archétype comme du schème » (le symbole ascensionnel passerait « d'échelle en flèche volante, en avion supersonique ou en champion de saut »). GILBERT DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris: Dunod, 1992 [1969], pp. 61-4.

¹³ *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, p. 88. Les références des auteurs cités sont les suivantes : Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, p. 16; André Jolles, *Formes simples*, Paris : Seuil, 1972 [1930], p. 81 ; Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, 1979 [1960], p. 64 ; Marcel Détienne, « Mythe et écriture », dans *Dictionnaire des mythologies*, éd. Yves Bonnefoy, vol. II, Paris : Flammarion, 1981, p. 141 et *L'Invention de la mythologie*, Paris : Gallimard, 1981, p. 221 ; Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris : P.U.F., 1983, p. 10.

tracé narratif combinant ces deux mémoires autour de quelques images primordiales (le fleuve, la montagne, l'arbre...) ou de certains lieux (Venise, l'Amazonie)¹⁴.

S'appuyant sur quelques définitions très proches de celles que nous venons d'évoquer, Alain Deremetz propose une synthèse d'un tout autre ordre, choisissant d'éviter la typologie pour cerner plutôt trois grands modes d'approche de la question, selon les trois axes que Jean Molino appellerait *poiétique, neutre et esthétique*¹⁵. Parmi ces différentes approches,

*les unes considèrent le mythe au niveau rhétorico-énonciatif en l'interprétant comme un mode de production symbolique, relatif à une certaine manière de penser le cosmos ou aux structures immanentes de l'entendement humain, et dont l'origine est à rechercher du côté d'une psyché individuelle en cours de constitution ou d'un inconscient collectif où se reflètent les structures sociales propres aux peuples sans écriture. D'autres le définissent comme une structure sémiotique particulière, de type narratif ou iconique, représentant des actants d'un certain type engagés dans des programmes d'action eux-mêmes spécifiques ; elles lui attribuent une morphologie et une syntaxe reconnaissables, de caractère universel, qu'elles décrivent en termes de fonctions ou de schème actanciel. Les dernières, enfin, le considèrent sur un plan herméutico-réceptif comme un système de valeurs, élaboré par un certain type de savoir, et qu'il convient de décrire dans ses effets, sur le plan des croyances qu'il engage ou des conduites qu'il détermine.*¹⁶

Cette mise au point me paraît précieuse en ce qu'elle met l'accent sur des présupposés qui restent généralement tacites (voire inconscients) dans les définitions que les uns et les autres donnent du mythe, ce qui n'empêche pas qu'ils informent subrepticement les définitions en question, d'une façon parfois préjudiciable.

Poursuivant sur le chemin entamé, Deremetz estime indispensable de prendre en considération le contexte d'énonciation pour distinguer, selon des critères pragmatiques, le mythe ethno-religieux du mythe littéraire. Tandis que le premier est inséparable de conditions d'énonciation impliquant une communication intentionnelle dont la portée dépasse la simple expression pour se constituer en événement, le mythe littéraire, au contraire, apparaît comme sevré, par son entrée en littérature, de ce rattachement à un contexte d'énonciation privilégié,

¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵ Cf. JEAN MOLINO, "Interpréter", dans *L'Interprétation des textes*, éd. Claude Reichler, Paris: Minuit, "Arguments", 1989, p. 33.

¹⁶ ALAIN DEREMETZ, "Petite histoire des définitions du mythe: un concept ou un nom?" dans *Mythe et création*, éd. Pierre Cazier, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 28-9.

lequel se trouve en quelque sorte relayé par « des combinatoires sémantiques que sa structure sémio-narrative permet d'actualiser dans le contexte nouveau où il est inséré »¹⁷.

4. Rompre avec l'Urmythos

La dimension *poïétique* se révèle donc essentielle dans la définition du mythe ethno-religieux, mais elle n'intéresse plus le mythe littéraire que dans la perspective de renouer avec une origine toujours hypothétique. Ceux qui, parmi les littéraires, s'attachent à rechercher les origines d'un mythe témoignent, par leur démarche même, de leur croyance en l'existence d'une signification première et originelle de ce mythe. Il y a dans ce type de démarches une forme d'idéalisme qui porte ceux qui la pratiquent à mesurer, plus ou moins explicitement, les diverses variantes d'un mythe à l'idée qu'ils se font d'un mythe originel, d'un *Urmythos*. Dans une telle optique, le devenir historique d'un mythe sera facilement perçu comme une dégradation par rapport à sa forme originelle. La fixation par écrit, puis les reprises successives d'un mythe à travers le temps apparaîtront comme autant de pas dans un processus de désacralisation ou d'enrobage littéraire du noyau irradiant qui devait caractériser le mythe primitif.

Encore une fois, il ne s'agit nullement de discréditer ce genre d'approches, qui intéresseront légitimement les folkloristes ou les historiens des religions ; mais je doute qu'elle présente un quelconque intérêt pour celui qui aborde les mythes d'un point de vue littéraire. Pour ce dernier, il n'est guère pertinent de considérer le fil historique des réécritures d'un mythe comme un appauvrissement de sa matière. Au contraire, il faut faire le pari que cette matière s'enrichit de ses redites successives. Il est donc nécessaire de rompre avec l'arrière-plan idéaliste d'une « sacralité première » du mythe et de nous écarter de la recherche d'une « version primitive », pour nous concentrer résolument sur le devenir historique des variantes d'un mythe.

C'est cette voie que nous ouvre Hans Blumenberg lorsque, rejetant l'idée de chercher « ce que "le mythe", originairement ou dans une phase déterminée de notre histoire (éventuellement de notre préhistoire), a pu être », il pose que « l'originaire reste à l'état d'hypothèse, vérifiable uniquement grâce à la réception », et va même jusqu'à affirmer que, dans ce sens,

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

« production et réception sont équivalentes »¹⁸. Il ne s'agit pas de spéculer sur ce que le mythe a été, ni même sur ce qu'il est *en soi*, par essence, mais bien d'observer ce qu'il devient, comment il se transmet, comment il est reçu, de génération en génération, au fil de ses réécritures et des transformations de son sens.

5. Mythe littéraire et mythe « littérisé »

Il pourrait sembler que cette position, dans une perspective littéraire, aille de soi. Pourtant, ni André Siganos ni Philippe Sellier ne semblent intégrer de telles réflexions dans leur définition du mythe littéraire.

A partir de la mise au point qu'il pratique sur la notion de mythe, dont j'ai cité les grandes articulations, Siganos introduit le mythe littéraire dans le cadre d'un binôme qui l'oppose au mythe littérisé, lequel figure comme une sorte d'intermédiaire entre « mythe » et « mythe littéraire », puisqu'il se définit comme un « mythe oral reformulé par la littérature, à un degré supérieur d'élaboration »¹⁹. Par contraste, la position du mythe littéraire se précise : il

*n'est pas le fruit d'une conscience primitive, encore moins le résultat et la traduction d'une pensée collective articulée, au fil du temps et des répétitions, selon une structure de plus en plus essentielle, avant d'être littérisé. Il se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu ; ce qui ne signifie pas qu'il ne remplisse pas, comme l'avait montré P. Sellier, bien des fonctions du mythe « ethnoreligieux ».*²⁰

La définition, on le voit, est essentiellement « en négatif » : un mythe littéraire serait un mythe littérisé dépourvu de fondements oraux primitifs. Le clivage entre les deux notions est celui qui sépare le groupe de l'individu, le collectif du singulier.

Mais cette vision des choses suscite au moins deux réserves : la première tient simplement au fait que cette définition, en plaçant le mythe littéraire face au seul mythe littérisé, ne nous permet pas de le distinguer de toute autre forme littéraire marquée par une forte dimension intertextuelle. On comprend bien ce que veut dire « littéraire » (par opposition à « littérisé »), mais qu'en est-il du « mythe » ? Exception faite du renvoi à Sellier (auquel je reviendrai sous peu), rien ne nous permet de déterminer en quoi le mythe littéraire mérite

¹⁸ HANS BLUMENBERG, *La Raison du mythe*, trad. Stéphane Dirschauer, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de philosophie", 2005, pp. 52-3.

¹⁹ *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, p. 93.

²⁰ *Ibid.*, p. 96.

d'être appelé « mythe », car les « reprises individuelles successives » ne sont sans doute pas, en littérature, l'apanage exclusif des mythes.

La seconde réserve est plus significative, en ce sens qu'elle ne concerne plus ce qui peut apparaître comme une omission, mais s'appuie au contraire sur un point de vue clairement exprimé, qui paraît pourtant difficile à soutenir. Comment, en effet, justifier que la seule différence entre ces deux formes de mythes repose sur l'existence ou non de sources orales primitives ? Outre que l'on sent poindre, derrière cette distinction, l'ombre à peine voilée d'un jugement de valeur qui ne peut se comprendre pleinement que dans la perspective idéaliste que j'évoquais précédemment, il faut aussi relever que cette distinction risque bien, dans bon nombre de cas, de se révéler impraticable. Que savons-nous des sources orales dont serait issu le canevas de Don Juan (que Siganos n'hésite pas à considérer comme « mythe littéraire »), ou de la plupart des grands mythes médiévaux, à commencer par celui de Perceval ?

Siganos, dans l'article auquel je me réfère, n'en est plus, pourtant, à une première formulation de son idée. Il y avait déjà consacré un chapitre de son ouvrage *Le Minotaure et son mythe*²¹, auquel Sylvie Ballestra-Puech a répondu en pointant exactement le problème que je viens d'évoquer. Citant un passage très explicite de Siganos, elle conclut : « c'est dire très clairement et très honnêtement que tout dépend donc de la connaissance que nous avons ou non, pour des raisons fortuites, du texte fondateur »²². Or, dit-elle, « on ne peut inférer de l'absence de témoignage l'inexistence d'un phénomène, *a fortiori* dans le domaine antique »²³. S'appuyant sur quelques travaux d'érudits, elle suggère que

*le Don Juan de Tirso constitue tout autant l'aboutissement d'une élaboration antérieure qui mêle indissolublement tradition populaire et tradition savante, que le point de départ d'une tradition littéraire.*²⁴

Je dirais même plus : au-delà du fait que la distinction proposée par Siganos ne relève pas tant de l'objet lui-même que des conditions culturelles de sa réception, et au-delà, surtout, de la fragilité d'une distinction qui ne tient qu'aux hasards des archives, il reste encore que cette distinction, quand bien même elle serait opératoire, présenterait à mon sens un intérêt tout relatif. En effet, que nous importe que le texte sur lequel se fondent les réécritures ait lui-

²¹ ANDRÉ SIGANOS, *Le Minotaure et son mythe*, Paris: P.U.F., "Ecriture", 1993, pp. 23-33.

²² SYLVIE BALLESTRA-PUECH, "Longue durée et grands espaces: le champ mythocritique", dans *Le Comparatisme aujourd'hui*, éd. Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, Villeneuve d'Ascq: Ed. du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1999, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴ *Idem*

même un soubassement oral ou soit issu du génie propre d'un individu ? Une telle distinction impliquerait de faire fi de tout le collectif qui circule dans le discours individuel, comme tendent à l'illustrer aussi bien la polyphonie bakhtinienne que les archétypologies jungienne, durandienne ou encore bachelardienne. Or, il est évident que la notion d'individualité d'un discours est en soi problématique. Tout n'est que « redite comptée », comme disait Mallarmé, et, à supposer même que l'on puisse concevoir un récit strictement individuel, on imaginerait mal que celui-ci puisse être partageable (et je ne parle pas ici du code, mais bien des soubassements d'ordre affectif). A plus forte raison, pour qu'un récit soit assez suggestif pour susciter de nombreuses reprises et accéder au statut de « mythe littéraire », il faut nécessairement qu'il fasse appel à des éléments profondément ancrés dans la psyché humaine, et dont on n'imagine pas, de ce fait, qu'ils puissent sortir tout armés du crâne d'un seul homme, vierges de toute influence extérieure. Quelle frontière poser, dès lors, à la « tradition orale » ? A partir de quel degré de complexité narrative un motif fondamental (comme la quête pour Perceval ou pour Jason ; la révolte pour Prométhée ou pour Andromaque, etc.) accéderait-il au statut de « récit primitif » ? A partir de quel degré de similitude entre ce récit oral (que, par définition, nous ne saurions connaître...) et une de ses reprises, considérerait-on qu'un récit écrit est une fixation d'une tradition orale antérieure ?

Don Juan ou Perceval sont deux exemples tirés de mythes « récents », mais Sylvie Ballestra-Puech mentionne aussi, dans le domaine antique, le mythe d'Arachné, dont on pourrait bien supposer qu'il a été inventé de toutes pièces par Ovide s'il ne se trouvait chez Virgile une araignée « *invisa Minervae* » qui prouve que ce récit était connu avant Ovide... « Le fait que ces deux mots nous soient parvenus suffit-il à faire passer le mythe d'Arachné du statut de mythe littéraire à celui de mythe littérisé ? »²⁵

De telles questions me paraissent de nature à compliquer les choses plutôt qu'à les simplifier. Il faudrait consacrer beaucoup d'énergie à essayer de rester cohérent face à la multitude de cas limite qui ne manqueraient pas de se présenter de tous côtés. Et en fin de compte, qu'y gagnerait-on ? En quoi la différence entre un mythe qui s'appuie sur le soubassement d'une tradition orale et un mythe dont ce n'est pas le cas (à supposer que cela puisse être) nous concerne-t-elle, nous qui nous intéressons au mythe dans la littérature ?

²⁵ BALLESTRA-PUECH, "Longue durée et grands espaces: le champ mythocritique", pp. 26-7.

Certes, une telle distinction fait mine d'affiner la définition du mythe littéraire en restreignant son champ d'application, mais cette limitation ne nous est absolument d'aucune utilité « pratique », puisque la vision du mythe littéraire qui s'en dégage ne saurait induire aucune ébauche de démarche vers un objet défini de façon essentiellement négative : même s'il est utile de savoir ce que le mythe littéraire n'est pas, sans doute préférerait-on essayer de déterminer ce qu'il est.

6. Le mythe littéraire selon Philippe Sellier

Venons-en donc à présent à la définition du mythe littéraire qu'a proposée Philippe Sellier dans son article de 1984 déjà mentionné²⁶. L'importance de cet article et la fréquence des mentions qui en sont faites par des théoriciens postérieurs me portent à accorder une attention toute particulière à cette analyse et à la présenter de façon un peu plus détaillée que les précédentes, d'autant qu'il est rare que ce texte soit mentionné sans être assorti d'épithètes comme « excellent »²⁷, « brillant »²⁸, « particulièrement clair et convaincant »²⁹, etc. Par ailleurs, les critères établis dans cet article conditionnent une bonne part des définitions postérieures du mythe littéraire, qui ne sont souvent qu'une reprise de ses principaux éléments, mis en perspective³⁰.

Comme je l'ai dit précédemment, Sellier commence par poser les six critères qui lui paraissent caractéristiques du mythe ethno-religieux : 1) récit fondateur, 2) anonyme et collectif, 3) tenu pour vrai, 4) faisant baigner le présent d'un groupe donné dans le sacré, 5) suivant une logique de l'imaginaire et 6) marqué par la pureté et la force des oppositions structurales.

Il poursuit en notant que le mythe littéraire n'est pas un récit fondateur, qu'il n'est, en tant que tel, ni anonyme ni collectif, mais rattaché à une personnalité singulière, et qu'il n'est évidemment pas tenu pour vrai... « Si donc il existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire »³¹.

²⁶ SELLIER, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?" pp. 112-26.

²⁷ SIGANOS, *Le Minotaure et son mythe*, p. 30.

²⁸ Préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Paris: Rocher, 1988, p. 13.

²⁹ BALLESTRA-PUECH, "Longue durée et grands espaces: le champ mythocritique", p. 24.

³⁰ Ainsi de Brunel, dans la préface au *Dictionnaire des mythes littéraires* (p. 13), ou de Siganos dans *Le Minotaure et son mythe* (pp. 30-2).

³¹ SELLIER, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?" p. 115. Plutôt que de multiplier les « *ibid.* », je me contenterai d'indiquer entre parenthèses, dans le corps du texte, les pages dont sont issues les nombreuses citations que je tirerai de cet article dans les paragraphes qui vont suivre.

Pour approfondir la question, Sellier s'appuie sur la définition que Denis de Rougemont donne du mythe dans *L'Amour et l'Occident* :

Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un seul coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes. (p. 116)

Cette définition a pour mérite essentiel, selon Sellier, de « désigner certaines caractéristiques authentiques du mythe littéraire, et d'abord de préciser qu'il s'agit d'un récit et qu'avec ce récit, cette situation, on a affaire à de l'universel » (*id.*). Répertoriant un certain nombre de « réalités culturelles disparates à propos desquelles se trouve souvent utilisée l'appellation de "mythe littéraire" » (p. 115), Sellier détermine ensuite cinq catégories de possibles « mythes littéraires », sans préciser, à ce stade, lesquelles lui paraissent mériter cette étiquette.

Sur la base de ce matériau, et après avoir « nettement distingué » le mythe ethno-religieux du mythe littéraire³², Sellier se propose de prendre acte de la « réelle parenté » que le trésor de la langue postule entre ces deux entités et de relever leurs caractères communs, afin de fonder une définition valable du mythe littéraire.

1) Le premier élément commun qu'il relève est la *saturation symbolique*. « Le mythe ou le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux » (p. 118). Le meilleur exemple en est l'Œdipe de Freud. Mais évidemment les scénarios symboliques décryptés par la psychanalyse

demeurent bien généraux et ne suffisent pas à rendre compte de la richesse des textes, même au seul niveau des réseaux d'images. C'est le reproche que nombre de mythologues adressent au décryptage freudien, jugé valide, mais partiel, mal accordé à la polyvalence des récits mythiques : dans l'écheveau des images, la psychanalyse ne suit que quelques gros fils. (p. 119)

2) Cet « écheveau des images » est un autre critère déterminant : pour que l'on puisse parler de mythe littéraire, il faut que le texte se prête à une pluralité d'analyses. Le mythe littéraire se caractérise par « la riche *surdétermination* des maillons du scénario » (p. 121). Plusieurs

³² Je reviendrai sur cette distinction un peu plus loin.

lectures sont possibles, ce qui explique « la diversité des interprétations au fil des époques et la fascination persistante du scénario » (*id.*).

C'est aussi la richesse de la surdétermination qui distingue le mythe littéraire du simple canevas, comme celui qui sous-tend Amphitryon. Il a beau s'agir d'un emprunt à la mythologie grecque, et les reprises ont beau avoir été nombreuses [...], ce scénario se borne à ficeler de façon lâche divers thèmes comiques. (id.)

Mais la surdétermination symbolique ne suffit pas à faire d'un texte un mythe littéraire : un sonnet est aussi, en soi, une forme essentiellement surdéterminée... Le second critère évoqué est ce que l'on pourrait appeler un *tramage structurel*, un mode de formalisation efficace d'éléments complexes. Ainsi, la tragédie (grecque ou classique) « offre le degré de complexité idéal pour *tramer* le mythe littéraire : entre le mini-récit sous-jacent à certains poèmes et les longs récits de type épique ou romanesque » (p. 123).

Pour évaluer « le seuil à partir duquel un récit atteint une complexité suffisante pour accéder, éventuellement, à la dignité de mythe littéraire » (*id.*), nous disposons d'un cas limite : l'emblème, qui se présente comme une gravure surmontée d'un « *inscriptio* », souvent morale, et suivie d'une « *subscriptio* » de quelques vers. Malgré la dimension généralement narrative de la scène représentée, l'emblème reste d'une relative simplicité, la polyvalence de l'image étant encore réduite par les « explications » que fournissent les textes d'accompagnement. « On flotte entre l'*exemplum* concret et le type. Dès lors, comment ne pas voir que ce qui abonde, dans notre culture, ce sont les emblèmes mythologiques beaucoup plus que les mythes littéraires ? » (pp. 123-4)

En somme, le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris. Si la situation est trop simple, réduite à un épisode, on en reste à l'emblème ; si elle est trop chargée, la structure se dégrade en sérialité. Le mythe littéraire se distingue aussi bien des rhapsodies (l'Odyssée) que des emblèmes ou des adages mythologiques. (p. 124)

3) Et puis, troisième caractéristique du mythe littéraire : l'*éclairage métaphysique*. On a toujours un « Regard vertical », dont la présence ou l'absence distingue un Don Juan d'un Casanova, mais aussi un mythe littéraire d'un conte de fées. Sellier note que les grandes périodes mythiques de l'histoire humaine coïncident avec des réflexions aiguës sur les questions de liberté et de déterminisme. La notion de destinée est importante dans le mythe.

Nous tenons donc là trois critères définitoires qui éclaircissent considérablement le débat : le mythe littéraire serait caractérisé par la saturation et la *surdétermination symbolique* de son contenu, par l'*équilibre structurel* dans lequel se maintient sa trame, entre la simplicité de l'emblème et la sérialité complexe de l'épopée rhapsodique, et enfin, par une forme d'*éclairage métaphysique*.

Il est indubitable que ces points amènent d'excellents éléments dans la discussion.

Pourtant, il me semble qu'avec ces trois critères, tout n'est pas encore dit, et qu'en dépit de ses indéniables qualités, l'approche de Sellier n'est pas sans présenter quelques difficultés.

- Modèle inductif ou déductif ?

La première de ces difficultés me paraît résider dans le fait que le travail de définition auquel se livre Sellier passe par deux étapes dont la distinction n'est peut-être pas suffisamment explicitée : la première est une démarche inductive, tandis que la seconde serait de nature typologique et normative. Dans un premier temps, Sellier fait confiance à la langue et établit cinq catégories de ce qu'il est convenu de regrouper sous cette dénomination de « mythe littéraire », soumise à son enquête. La démarche découle clairement d'une volonté de baliser le terrain de la façon la plus large possible, pour essayer de dégager des multiples individus de ce groupe quelques caractéristiques communes. On devine, à quelques remarques ponctuelles, que certaines catégories identifiées ne relèvent pas sans difficulté du « mythe littéraire » : ainsi, par exemple, Sellier peut-il parler, à propos de sa troisième catégorie (symbolisations frappantes qui ne se constituent pas en récit, comme par exemple le « mythe de Venise »), d'« ensemble baptisé un peu trop vite "mythes littéraires" » (p. 116). Ce serait donc que la langue, malgré la confiance qu'on veut bien lui accorder, se trompe parfois... En l'espèce, le problème vient de ce que cette catégorie implique des éléments qui « n'incarnent nullement une situation se développant en récit » (*id.*). Mais la seule raison que nous avons, à ce stade de la réflexion, pour estimer qu'il y a là motif à contredire le génie de la langue, c'est l'approbation affichée par Sellier quant à la dimension de récit qu'implique la définition du mythe de Rougemont, sur laquelle il s'appuie et qu'il se propose d'affiner. N'aurait-il pas pu, aussi bien, conserver sa confiance en la langue et remettre en cause cet aspect de la définition de Rougemont ? S'il ne le fait pas, c'est bien que son idée est déjà arrêtée sur le fait que le mythe littéraire doit forcément se constituer en récit.

Loin de moi l'idée de le contredire sur ce point ; je constate simplement que ce critère est ici laissé implicite. On peut donc supposer que c'est par une sorte d'anticipation sur la suite de son propos que Sellier place quelques amorces auxquelles il reviendra au moment où il expliquera que, de son point de vue, la notion de récit est la clef de voûte de sa définition du mythe littéraire. Mais la suite de son propos ne confirme pas cette idée : en effet, il ne revient pas du tout sur ces questions, si bien qu'on a l'impression d'une étonnante solution de continuité entre la partie inductive et la définition normative. La norme est, en quelque sorte, déjà présente dans la première partie, mais sans s'afficher comme telle ; on entre dans la seconde partie sur un renouvellement de la profession de foi dans le génie de la langue, qui paraît, dès lors, paradoxale, puisque tout se passe comme si une sélection avait été tacitement opérée et que seuls quelques mythes avaient été retenus pour servir de support à la définition proprement dite. On ne reparle donc plus des trois dernières catégories présentées dans la première partie, sans que soient exprimées les raisons pour lesquelles elles ont été écartées. Encore une fois, il me semble que c'est à juste titre qu'elles sont écartées, mais je m'étonne néanmoins de ce que cette éviction reste tout à fait implicite.

Entrant dans la seconde partie de son article, la phase définitoire, Sellier passe en revue les trois critères qu'il retient comme pertinents, utilisant de nombreux exemples pour étayer son propos. A nouveau, la démonstration est tout à fait convaincante, mais on sera tout de même surpris de ne plus y trouver aucune trace du balisage empirique réalisé dans la première partie. Nous semblions engagés dans une démarche du type : 1) je pose l'ensemble le plus large possible ; 2) je superpose les sous-ensembles et je dégage les éléments communs qui me paraissent pertinents ; 3) de ces traits communs, je tire une définition ; et 4) j'utilise cette définition comme norme pour faire le tri dans l'ensemble que j'avais considéré dans un premier temps. Au lieu de cela, aucun retour n'est fait sur les catégories définies dans la première partie, et le regard normatif est ici pleinement assumé, si bien que rien n'empêche de prouver un critère définitoire de façon tautologique en montrant que tel mythe (qui *est* un mythe littéraire) le remplit, tandis ce n'est pas le cas de tel autre (qui *n'est pas* un mythe littéraire). On quitte radicalement la démarche inductive : on *sait* à présent que Don Juan est un mythe littéraire, mais pas Casanova ni Amphitryon (n'en déplaise à Jauss), et ce savoir nous permet de prouver, par exemple, la catégorie de l'éclairage métaphysique – puisque c'est ce qui fait la différence entre Don Juan et Casanova.

Mais dans les deux cas que je viens de mentionner (Casanova et Amphitryon), l'absence de « Regard d'en haut » vient s'ajouter au manque de fermeté structurale de ces deux modèles –

le premier à cause de la « sérialité lâche » qui caractérise le texte des *Mémoires* (cf. p. 124) et le second parce qu'il n'est qu'une succession de « divers thèmes comiques » « ficel[és] de façon lâche » (p. 121). Ces exemples, bien qu'on puisse les discuter, offrent donc au moins deux raisons de ne pas être considérés comme mythes littéraires par Sellier.

Mais on peut se demander pourquoi il a choisi comme exemple le cas « facile » du couple antithétique Don Juan / Casanova ? S'il cherchait vraiment à éprouver la fermeté d'un de ses critères, n'aurait-il pas mieux fait de le confronter à des cas plus ambigus ? Prométhée et Antigone, par exemple, auraient pu fournir un couple antithétique plus résistant : deux figures de la révolte dont la première, entachée d'*hybris*, est explicitement dirigée à l'encontre des dieux, tandis que la seconde, dans la tragédie athénienne du moins, est essentiellement liée aux lois de la *polis* ? Y a-t-il vraiment dans le mythe d'Antigone ce « Regard d'en haut » qui caractériserait le mythe littéraire ? Ou alors faudrait-il exclure Antigone de la série des mythes littéraires ? Et Tristan ?³³ Certes, si l'on considère des enjeux « métaphysiques » larges comme la liberté ou l'amour, alors il n'est pas difficile de trouver dans ces récits une forme de transcendance – mais dans ce cas, la refuserait-on à Casanova ?

• L'éclairage métaphysique en question

Ce critère de l'éclairage métaphysique me paraît donc sujet à caution. Il me semble que la fréquence des mythes marqués par la présence d'un « Regard d'en haut » tient essentiellement à un fait très simple : si le mythe exerce une fascination (pour utiliser un mot cher à André Dabiez, auquel je reviendrai) sans doute nécessaire à ce qu'il soit perçu comme mythe, c'est parce qu'il va puiser dans les structures profondes de la psyché. Sans faire une part trop importante aux théories psychanalytiques du mythe, il me semble néanmoins indubitable que le mythe tire sa force de la profondeur dans laquelle s'ancrent ses scénarios. Or, il est certain que c'est de ces profondeurs que proviennent également les grands questionnements métaphysiques (Dieu, la liberté, etc.), et il n'est donc pas surprenant que le mythe soit essentiellement prédisposé à mettre en jeu des problématiques de nature transcendante. Pourtant, des questions tout aussi essentielles, mais moins directement métaphysiques (la révolte ou l'amour, les rapports familiaux, etc.) peuvent aussi bien être au cœur de mythes qui ne se caractérisent pas par cette verticalité mise en avant par Sellier.

³³ Je précise qu'Antigone et Tristan font précisément partie des quatre figures (avec Don Juan et Faust) pour qui la dénomination de mythe littéraire « n'est pas discutée », selon Sellier (p. 115).

Une des vertus de ce critère définitoire, pour Sellier, est qu'il lui permet de poser une frontière entre le mythe littéraire et une autre forme de récit qui, provenant aussi d'une origine indéterminée et reprise au fil de multiples réécritures, se caractérise également par la saturation symbolique et par la fermeté du tramage structurel : le conte de fées. Sellier règle rapidement son compte à ce genre, estimant qu'

à coup sûr il [se] distingue radicalement [du mythe littéraire] par son immersion complaisante dans la quotidienneté (subtilement alliée au merveilleux) et par sa fin heureuse, à l'eau de rose. Malgré ses ogres et ses fées, le conte nous installe au ras de la terre, d'ici-bas. Allez donc expliquer aux Caïn et aux don Juan que le terme de leur ardeur et de leur tourment, c'est de se marier et d'avoir beaucoup d'enfants !
(pp. 124-5)

Ironie un peu facile, peut-être, et mépris un peu rapide... Et puisque Sellier a manifestement lu Bruno Bettelheim, qu'il cite, on pourra s'étonner de le voir qualifier de fin « à l'eau de rose » ce qui, comme l'a noté (entre autres) Claude Brémont³⁴, fait partie de la dynamique profonde du conte et de son efficacité symbolique³⁵. Mais surtout, il n'est pas certain que « Jacques ou le haricot géant », par exemple, contienne moins de « Regard vertical » que l'Antigone de Brecht. Certes, il apparaît clairement que nous ne sommes pas dans le même régime de transcendance, mais je doute que ce soit cet aspect-là qui permet de distinguer le mythe du conte³⁶.

Quoi qu'il en soit, le critère de l'éclairage métaphysique ne me paraît pas décisif dans la définition du mythe littéraire. Les deux autres critères proposés par Sellier (surdétermination symbolique et densité structurelle), en revanche, me semblent extrêmement pertinents, et il est indubitable qu'ils doivent apparaître dans toute définition crédible du mythe littéraire.

³⁴ CLAUDE BREMOND, "Les Bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français", dans *Sémiotique narrative et textuelle*, éd. Claude Chabrol et al., Paris: Larousse, "Collection L", 1973, pp. 96-121.

³⁵ Efficacité symbolique que Bettelheim qualifie même de « cathartique » (cf. BRUNO BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris: Robert Laffont, "Réponses", 1976, p. 119).

³⁶ Il me semble qu'il faudrait chercher ce critère distinctif plutôt du côté du degré de formalisation des enjeux symboliques : le conte reste dans une symbolisation extrêmement simple et stéréotypée, tandis que le mythe diversifie nettement les modes de représentation. Sans doute serait-il impossible d'appliquer au mythe un modèle fonctionnel du type de celui que Propp a développé pour les contes. Comme le dit Véronique Gély, dans le conte, « ce ne sont pas les noms des héros, ni même les héros, qui importent, qui différencient un conte d'un autre, mais les actes, les faits, les fonctions et leur arrangement » (VÉRONIQUE GÉLY, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris: Honoré Champion, "Lumière classique", 2006, p. 25).

7. Un récit fondateur

Pourtant, malgré leur pertinence, ces deux critères se révèlent insuffisants à faire du mythe littéraire une catégorie étanche. En particulier, il me semble qu'on n'a pas prêté suffisamment d'attention au fait que la définition de Sellier situe peut-être le mythe littéraire parmi d'autres formes littéraires voisines (emblème, épopée, conte...), mais qu'elle ne s'attache pas, en fin de compte, à préciser ce qui distingue le mythe littéraire du mythe ethno-religieux.

Là encore, la rupture entre les deux parties de l'article est forte, et le paragraphe qui introduit la seconde partie (dont j'ai déjà relevé l'ambiguïté sur la question de la confiance dans le génie de la langue) va peut-être un peu vite en besogne lorsqu'il pose : « nous avons assez nettement distingué ces deux objets pour examiner maintenant, sans risque de confusion, leurs caractères communs » (p. 118).

En réalité, cette « nette distinction » ne tient qu'en quelques lignes de texte, qui se bornent à constater trois points : le mythe littéraire, contrairement au mythe ethno-religieux,

ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. (p. 115)

Le premier élément me paraît discutable, pour plusieurs raisons : d'une part, il se limite à une certaine catégorie de mythes cosmogoniques ou étiologiques à laquelle appartiennent, certes, une très large part des mythes issus de sociétés primitives ; mais, pour prendre quelques exemples, ni le mythe d'Œdipe, ni celui de Sisyphe, ni celui des Amazones ne correspondent à la définition de récit fondateur qui, « en rappelant le temps fabuleux des commencements, [...] explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes » (p. 113). Faudrait-il alors les considérer comme des mythes littéraires, puisqu'ils sont dépourvus de ce caractère fondateur ? Et à l'inverse le mythe de Prométhée, qui participe clairement d'une explication de « l'origine de la condition présente des hommes », perd-il cette dimension fondatrice, du moment qu'il entre en littérature ?

Dans tous les cas que Siganos regrouperait sous l'étiquette de « mythes littérisés », l'oralité (plus ou moins ritualisée) et la mise en texte ne sont que deux états différents d'une même matière, comme le sont l'eau et la glace. Il serait donc paradoxal d'estimer que le premier est

« fondateur » et que le second ne l'est pas³⁷. D'un point de vue logique, on ne saurait donc estimer que le mythe est fondateur tant qu'il est oral et que sa dimension d'« explication de la condition présente des hommes » disparaît lorsqu'il passe à l'écrit.

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici la façon dont Jolles définissait le mythe :

*L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui ; il reçoit une réponse [...]. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et réponse, une forme prend place que nous appellerons mythe.*³⁸

Or, pour Jolles, cette vision du mythe, en dépit de son orientation clairement étiologique, ne concerne pas en propre le mythe ethno-religieux, mais se présente comme une caractéristique générale de la « forme simple » qu'il appelle mythe, qu'il soit oral ou écrit.

Il paraît donc périlleux de poser comme critère distinctif entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire la dimension fondatrice de l'un, que l'on refuserait purement et simplement à l'autre.

8. Croire aux mythes ?

La seule façon de justifier cette position serait de considérer la chose du point de vue de la réception et d'assortir cette distinction d'une autre, portant sur la croyance suscitée par le mythe. Si l'on estime qu'un discours peut être considéré comme fondateur dès lors que le public auquel il est adressé l'entend comme une explication d'un aspect du monde, tandis qu'il ne sera plus considéré comme tel sitôt que ce même public ne le lira plus que comme une symbolisation sans valeur explicative, alors en effet, il est possible de séparer selon ce critère le mythe ethno-religieux du mythe littéraire.

³⁷ Siganos, à ce propos, suggère la distinction suivante : « mythe littérisé et mythe littéraire ne seront reconnus comme tels que s'ils fondent, non la *réalité* comme le mythe qui était tenu pour vrai, mais une *lignée littéraire* » (SIGANOS, *Le Minotaure et son mythe*, p. 36 – je souligne). Mais Siganos parle ici de manière figurée : il y a une évidente hétérogénéité entre les domaines susceptibles d'être « fondés » par l'un ou l'autre des aspects du mythe. Percevoir le mythe comme fondateur de la réalité ou d'une lignée littéraire revient à adopter un changement de perspective radical, le premier regard postulant un lien référentiel entre le mythe et le monde (le mythe serait alors de nature *allégorique*), tandis que le second ne considère plus le mythe à travers sa visée référentielle, mais le pense comme discours autonome (que l'on pourrait qualifier, reprenant le mot de Schelling, de *tautégorique*). Les termes mêmes dans lesquels je pose le problème indiquent assez que la différence entre les deux modes mythiques ne tient pas tant à la nature intrinsèque de l'objet considéré qu'au regard qui est porté sur cet objet. J'aurai l'occasion de revenir sur ce point, que je crois fondamental.

³⁸ ANDRE JOLLES, *Formes simples*, trad. Antoine Marie Buguet, Paris: Seuil, "Poétique", 1972 [1930], p. 81.

Mais quelques problèmes subsistent : le premier tient à la difficulté qu'il y a à assimiler *a priori* la croyance et l'oralité. Il paraît pour le moins hasardeux, en effet, de supposer que c'est la mise par écrit qui signe, brutalement, le passage d'un régime d'adhésion quasi-religieuse à une distance critique qui permet de lire un mythe au second degré. S'il est impossible de répondre de manière tranchée à la question provocatrice de Paul Veyne de savoir si les Grecs ont cru à leurs mythes³⁹, il est néanmoins vraisemblable que, de manière générale, l'abandon d'un régime de croyance au profit d'une lecture au second degré se fait sur une durée relativement longue et qu'elle ne coïncide certainement que très imparfaitement avec la « littérisation » d'un mythe, même si les deux processus sont sans doute liés. Et encore faudrait-il définir avec précision les modalités de cette « croyance » pour rendre perceptible le caractère chromatique du continuum qui va de la foi irréfléchie à une certaine forme de cynisme : le choix entre deux options radicales (croire/ne pas croire) n'est certainement pas propre à rendre compte de la complexité du phénomène d'adhésion d'un individu à un mythe. Et il faudrait aussi préciser quelle part du récit mythique emporte l'adhésion : en est-ce la lettre, ou l'esprit – pour reprendre la distinction paulinienne si utile dans la constitution du *credo* chrétien ? Jean Pouillon suggère que si

*l'on imagine mal Lévi-Strauss persuadé qu'une fiente d'oiseau tombée sur l'épaule d'un Indien puisse y germer sous la forme d'un gros arbre, pourquoi faudrait-il admettre que les Bororo trouvent cela plausible ? On a rarement des informations sur ce que les gens pensent réellement de ce qu'ils racontent.*⁴⁰

Il arrive pourtant que ce soit le cas, comme dans cet exemple très éloquent que Sylvie Ballestra-Puech emprunte à l'africaniste Pierre Smith : un missionnaire ayant demandé à un Zoulou s'il croyait vraiment que les choses s'étaient passées comme le mythe le disait, le Zoulou lui aurait répondu :

*Avant l'arrivée des missionnaires, si on demandait : « Qu'est-ce qui a fait ces pierres ou le soleil ? », on répondait « C'est Umvelinqangi ! ». Car nous avons l'habitude de poser des questions quand nous étions petits et nous pensions que les vieux savaient tout. En réalité, ils ne savent pas, mais nous ne les contredisons pas, car nous non plus, nous ne savons pas.*⁴¹

³⁹ PAUL VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris: Seuil, "Points Essais", 1983.

⁴⁰ JEAN POUILLON, "La Fonction mythique", *Le Temps de la réflexion*, no 1 (1980), pp. 88-9.

⁴¹ Cité dans BALLESTRA-PUECH, "Longue durée et grands espaces: le champ mythocritique", p. 29.

Prenant en considération tous les éléments ci-dessus, on ne peut, en fin de compte, que souscrire à l'affirmation de Jean Pouillon que « ni l'opposition du vrai et du faux, ni celle du croire et du ne pas croire ne sont pertinentes pour situer le mythe »⁴².

9. La littérature comme « conservatoire des mythes »

Il ne resterait donc, pour reprendre les critères de Sellier, qu'un dernier trait distinctif entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire : la signature individuelle qui caractérise le second. Sellier ne précise pas si cette signature doit concerner la « première version » du mythe ou si ce critère s'applique isolément à chaque réécriture. Dans le premier cas, nous rejoindrions les thèses d'André Siganos sur le mythe littéraire et le mythe littérisé (« première version » signée *vs.* née d'une tradition orale), avec les réserves qu'elles soulèvent (cf. ci-dessus, p. 13) ; le second reviendrait à dire que tout mythe couché sur le papier par un auteur individuel devient mythe littéraire. Mais cette idée, qui paraît presque pléonastique, ne nous aide aucunement à distinguer le mythe ethno-religieux du mythe littéraire, dans la mesure où, à de très rares exceptions près (qui ne concernent guère que les ethnologues), tout mythe nous parvient sous une forme écrite. Sans doute faut-il prendre acte d'une différence de nature entre les mythes simplement recueillis et fixés par écrit, comme c'est le cas du corpus de mythes amérindiens sur lesquels travaille Lévi-Strauss pour les *Mythologiques*, par exemple, et, d'autre part, les mythes dont la réécriture est *signée*. Mais les seuls cas de fixation purement « objective » d'un mythe oral concernent, ici encore, les ethnologues et les folkloristes, c'est-à-dire ceux qui travaillent sur des mythes contemporains. Au contraire, la quasi-totalité des mythes anciens ne nous est parvenue que par une tradition écrite signée, ce qui reviendrait donc à dire, comme le suggérait de façon un peu provocatrice Régis Boyer, que tous ces mythes seraient des mythes littéraires⁴³.

• Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?

Plusieurs critiques ont pris sérieusement acte de cette imbrication inextricable du mythe et de la littérature, estimant qu'elle rend simplement non avenue la distinction entre deux régimes du mythe dont l'un seulement serait littéraire : puisque, ainsi que le relève Pierre Brunel, « le

⁴² POUILLON, "La Fonction mythique", p. 87.

⁴³ RÉGIS BOYER, "Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?" dans *Mythes et littérature*, éd. Pierre Brunel, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 153-64. Cf. aussi la vision que Pierre Brunel donne de la littérature comme « véritable conservatoire des mythes » (*Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 11).

mythe nous parvient tout enrobé de littérature »⁴⁴, il faut alors conclure qu'il ne nous est accessible qu'en tant que « mythe littéraire ». Comme le dit Véronique Gély, « la littérature n'est pas seulement le conservatoire des mythes, elle est leur laboratoire, et le lieu de leur épiphanie »⁴⁵. Autrement dit, le mythe n'a aucune existence tangible en dehors de la littérature, et toute recherche visant à éluder ce constat pour renouer avec une hypothétique origine pré-littéraire d'un mythe ne peut être qu'une vue de l'esprit, comme le soutient avec force Marcel Détiéne :

La voix fugitive et la parole vive font partie des inventions de la mythologie, de ses leurre, des mirages toujours renaissants qu'elle paraît susciter [...]. Car la mythologie, au sens grec – à la fois fondateur et toujours assumé –, se construit à travers des pratiques scripturales, dans la mouvance impérieuse de l'écriture. Une histoire de l'intérieur, rivée à la sémantique de mûthos, oppose un démenti formel à l'affirmation d'usage que la mythologie ne connaît ni lieu ni date de naissance, qu'elle n'a pas d'inventeur, de même que les mythes ne connaissent pas leur auteur. L'enquête généalogique exhibe son état civil : le « mythe » est né illusion. Non pas une de ces fictions produites inconsciemment par les premiers locuteurs, une de ces ombres que le langage primordial jette sur la pensée, mais un fictif consciemment délimité, délibérément privatif.⁴⁶

Un peu plus loin, Détiéne définit le mythe comme un « signifiant disponible », dont la nature même est d'aller « d'un sens à l'autre ». Ce n'est que dans cette saisie par l'écriture que le mythe mérite d'être appelé ainsi : les fables mythologiques « ne deviennent de vrais "mythes", ainsi que l'entend la *Poétique*, qu'une fois faites tragédies »⁴⁷.

- Mythe contre *mythos*

« Ainsi que l'entend la *Poétique* » : il importe de le préciser, comme il importe de relever dans la citation précédente la restriction de champ indiquée par « au sens grec ». Car il ne faut pas perdre de vue que l'investigation à laquelle se livre Détiéne est « une histoire de l'intérieur » qui consiste à sonder ce que la notion de *mythos* a bien pu recouvrir pour les Grecs. Ce retour aux sources grecques et l'hiatus qui se creuse entre la conception grecque et la conception moderne du *mythos*/mythe le portent à dénoncer l'« invention de la mythologie » ; de même, Claude Calame, dans une enquête qui repose sur une semblable

⁴⁴ *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 11.

⁴⁵ GELY, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, p. 16.

⁴⁶ MARCEL DETIENNE, *L'Invention de la mythologie*, Paris: Gallimard, 1981, pp. 232-3.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 236-7.

volonté d'une compréhension endogène de la notion de mythe, en viendra à épingle les « illusions de la mythologie »⁴⁸ : assurément, le *mythos* grec n'est pas notre « mythe » et la mythologie telle que nous la concevons n'existe ni chez Platon ni chez Aristote.

Mais le fait que, dans la *Poétique*, Aristote appelle *mythos* l'intrigue d'une tragédie⁴⁹ n'implique évidemment pas que notre « mythe » moderne doive se limiter à cette acception du terme ; à ce titre, rabattre le sens grec du *mythos*⁵⁰ sur notre « mythe » me paraît tout aussi dommageable que le mouvement inverse⁵¹. Luc Brisson insiste bien sur la nécessité d'un travail de redéfinition d'un terme qui varie selon le champ dans lequel il est engagé :

*L'usage du vocable « mythe » hors du contexte qui est originellement le sien exige [...] un travail constant d'adaptation. Mais la nécessité d'une médiation en ce domaine n'équivaut en rien à une impossibilité.*⁵²

Cela tient à ce que

*le vocable mûthos fait référence non à un objet naturel (eau, feu, arbre, pierre, etc.) qui se retrouve pratiquement partout et auquel par conséquent correspond un vocable dans chaque langue, mais à un objet culturel spécifique à la Grèce ancienne.*⁵³

L'identification du mythe comme « objet culturel » implique pour sa définition une conséquence qu'il importe de mettre en évidence : « il ne peut y avoir du mythe qu'une définition opératoire, c'est-à-dire une définition par les procédés qui permettent de l'identifier et de le décrire » (p. 170). Mais la prise en compte de la position du sujet dans la « définition opératoire » de l'objet n'est pas un grief à retenir contre cette définition, et

l'occultation relative de l'objet au profit du sujet dont l'activité est alors mise en évidence n'équivaut pas à sa dissolution. Elle indique tout simplement que l'objet en question n'apparaîtra jamais dans son identité absolue assurant une univocité parfaite au vocable qui le désigne : mais quel objet peut répondre à ces exigences si exorbitantes ? C'est d'abord pour avoir exigé de la définition du mûthos une telle

⁴⁸ CALAME, *Illusions de la mythologie*.

⁴⁹ A propos de l'emploi du terme dans la *Poétique*, Claude Calame note : « raconter, ce serait mettre un *mûthos* en *lógos* ; raconter, c'est donc la mise en discours d'une intrigue. » (*ibid.*, p. 21).

⁵⁰ Par exemple celui, très ponctuel, qu'Aristote donne au mot dans la *Poétique*, dont Détiéne relève en note qu'il diffère de ceux qu'accréditent plusieurs autres emplois du même terme par le même Aristote dans d'autres textes (DETIENNE, *L'Invention de la mythologie*, p. 237, n. 31). Voir aussi la mise au point de Véronique Gély dans VERONIQUE GELY, "Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction", *Vox Poetica* (2006, mai), <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>.

⁵¹ Ce n'est pas ce que fait Détiéne, mais il faut être assez vigilant pour entendre, dans ses phrases frappantes, la discrète réserve amenée par l'élément contextualisant.

⁵² BRISSON, *Platon, les mots et les mythes*, pp. 172-3.

⁵³ *Ibid.*, p. 172.

épiphanie que Marcel Detienne a dû se résigner à proclamer la dissolution du mythe dans les eaux de la mythologie. (p. 172)

En vertu de ces arguments, il me semble difficile de s'appuyer sur l'histoire des emplois du mot *mythos* pour affirmer comme une généralité que le mythe est « un fictif consciemment délimité, délibérément privatif ». Ce qui « oppose un démenti formel à l'affirmation d'usage que la mythologie ne connaît ni lieu ni date de naissance », c'est bien, selon les termes de Détiene, « une histoire de l'intérieur, rivée à la sémantique de *mûthos* ». Il faut donc se garder d'universaliser outre mesure les résultats d'une telle enquête. C'est d'ailleurs ce que relève Claude Calame lorsqu'il note que

l'helléniste qui a quitté sa bibliothèque de textes grecs pour la vie de Nouvelle Guinée et qui, après une navigation tortueuse au long des méandres du Sépik, aborde dans un village iatmul voit – dès la première invitation à une audition narrative – voler en éclats l'un de ses concepts opératoires les mieux ancrés et les plus précieux.⁵⁴

Il poursuit en montrant par quelques exemples la variété des paramètres pouvant être pris en compte dans une perspective taxinomique. Un exemple très intéressant concerne un corpus de récits chantés, dans une population de l'Himalaya central : en les désignant comme « récits chantés », l'ethnologue européen se focalise sur un mode d'exécution ; des folkloristes indiens, sur la même matière, avaient tenté une classification inspirée des catégorisations sanskrites, fondées essentiellement sur le sujet des récits ; mais la taxinomie indigène subdivise ces récits chantés en cinq classes, répondant à « des critères de classification non homogènes, relatifs soit aux circonstances d'exécution de ces récits, soit aux qualités de leurs protagonistes »⁵⁵. Calame prend d'ailleurs sérieusement acte de cette labilité des cadres taxinomiques et lorsqu'il propose un mode d'approche du texte mythique, il précise que celui-ci s'inscrit dans une perspective « délibérément européenne et académique »⁵⁶. J'aurais même tendance à dire : dans une perspective helléniste. En effet, Calame comme Détiene (et Vidal-Naquet ou Brisson) sont des hellénistes, c'est-à-dire des spécialistes d'une culture d'élite où l'écriture littéraire a été valorisée au plus haut point. Civilisation de l'écrit, elle a en outre suscité une émulation si considérable qu'aucune période de l'histoire européenne n'a pu se dispenser, d'une façon ou d'une autre, de réécrire ses « mythes », lesquels nous sont donc parvenus aussi « enrobés de littérature » que possible.

⁵⁴ CALAME, *Illusions de la mythologie*, p. 18.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

- Mythe et oralité

Mais j'avoue ne pas bien saisir l'intérêt que trouve Détiene à nier que ces scénarios exemplaires aient pu exister dans les mémoires et dans la parole avant leur fixation par écrit. S'il n'est pas douteux que le mythe d'Œdipe doit à Sophocle l'acte délibéré qui a su mettre en branle la « mouvance impérieuse de l'écriture »⁵⁷ (pour reprendre l'expression de Détiene), il me semble beaucoup moins évident que l'on puisse parler par rapport à Homère d'un « fictif consciemment délimité, délibérément privatif » – pas plus qu'il n'est pertinent d'évoquer à son propos « une de ces ombres que le langage primordial jette sur la pensée » : pourquoi nier qu'entre ces deux extrêmes, il y a, par exemple, la fixation d'une tradition orale dont les textes homériques portent encore tant de traces visibles dans leur forme même ? Certes, la mythologie homérique ne nous est accessible qu'à travers Homère, c'est-à-dire à travers un texte singulier, mais l'histoire que nous supposons à ce texte tend à montrer qu'il n'a guère été singulier qu'à partir du VI^{ème} siècle avant J.-C., au moment où Pisistrate en a fixé la « vulgate », deux à trois siècles après la date supposée de la première rédaction. Et il ne fait aucun doute que cette rédaction ne saurait être pensée comme une origine absolue, mais qu'elle prend appui sur toute une tradition qui la précède.

Hans Blumenberg insiste d'ailleurs sur ce point :

*Ni Homère, ni Hésiode, ni encore les présocratiques ne nous offrent quelque chose qui relève d'un commencement absolu ; eux-mêmes produisent à partir d'un acte de réception ou, pour l'exprimer autrement, ne nous deviennent compréhensibles que si nous faisons cette supposition.*⁵⁸

– ce qui n'implique nullement, bien entendu, qu'il nous faille chercher à retrouver ces antécédents :

*Il ne s'agit [...] pas de « recouvrer le sens perdu » ; ce serait là simplement, pour ce qui concerne notre problème, tomber dans un mythe de la mythologie. L'originnaire reste à l'état d'hypothèse, vérifiable uniquement grâce à la réception.*⁵⁹

Car cette matière ne nous est accessible qu'à travers sa forme littéraire, et c'est sous cette forme qu'elle nous intéresse, nous qui sommes engagés dans une perspective littéraire. Le

⁵⁷ Tout comme le mythe de Perceval, à l'évidence, doit cette impulsion à Chrétien de Troyes.

⁵⁸ BLUMENBERG, *La Raison du mythe*, p. 53.

⁵⁹ *Idem*

mythe ne s'offre pas à notre saisie comme une essence, mais comme un phénomène, ce qui implique que l'« originaire » n'est vérifiable que par la « réception », et que « s'il n'y a pas d'ontologie du mythe, il y a bien une phénoménologie des mythes »⁶⁰, comme le relève Véronique Gély.

En effet, l'« originaire » ou l'essence ne concernent pas celui qui s'intéresse au « mythe littéraire ». Mais on ne saurait nier pour autant que le mythe ne se limite pas, en soi, à son existence textuelle. Le rapport que nous entretenons aux mythes antiques ne peut pas nous faire oublier que d'autres chercheurs (folkloristes, ethnologues, historiens des religions) travaillent sur des mythes contemporains, dont l'existence ne doit rien à une mise en texte, puisqu'ils sont vivants dans des sociétés sans écriture. Comme Michèle Coquet le relève dans l'introduction qu'elle donne à l'étude de Claude Calame déjà mentionnée, « beaucoup de sociétés à mythes [...] n'écrivent pas »⁶¹. Dans ces sociétés traditionnelles, le mythe, selon elle, est dispersé en une multitude d'éléments dont les manifestations linguistiques ne sont qu'une partie parmi d'autres : « le moindre ustensile (et si ces sociétés sont sans écriture, les objets sont surchargés de signes), le moindre geste de la vie quotidienne a sa place dans le mythe »⁶².

Nous retrouverons plus loin cette fracture au sein de la notion de mythe lorsque nous aborderons, par rapport à des questions de méthode, un débat qui opposa sur cette question Ricœur et Lévi-Strauss (cf. ci-dessous p. 47) ; mais il me semble que, dans la perspective définitoire qui nous occupe actuellement, nous pouvons déjà suggérer que c'est peut-être précisément entre ces deux conceptions du mythe que se dessine la frontière entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire, le premier étant marqué par un intérêt porté sur la sphère de la production (inscription dans un rituel, efficacité symbolique dans un contexte social donné, etc.), tandis que le second se caractérise par une attention à la réception, c'est-à-dire à la circulation diachronique d'un signifiant, sans cesse susceptible d'être investi par des significations nouvelles.

10. Sortir de l'immanence

Il semble donc que se précise la frontière que nous cherchions à établir, à partir des définitions de Sellier ; mais il semble également qu'une telle distinction nécessite un changement de

⁶⁰ GELY, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, p. 16.

⁶¹ Dans CALAME, *Illusions de la mythologie*, p. 2.

⁶² *Ibid.*, p. 3.

point de vue. Compte tenu de la démarche qu'il privilégie, Sellier va aussi loin que possible dans la définition du mythe littéraire, mais cette démarche s'en tient à considérer son objet dans son immanence. Tous les éléments de définition avancés par Sellier font partie de la nature intrinsèque du mythe ou du mythe littéraire. Or, je ne pense pas qu'il soit véritablement possible de distinguer mythe ethno-religieux et mythe littéraire en fonction de leur nature propre. En effet, la prise en compte de la sphère de production du mythe, que nous venons d'évoquer dans le cadre de mythes oraux, ne se limite pas aux mythes contemporains, mais peut fort bien être pratiquée également par rapport à des mythes anciens, dont notre seule connaissance est liée à des textes écrits. Que des historiens des religions tentent de retrouver dans les poèmes orphiques la trace d'une tradition mystique, n'a rien de choquant ; simplement, ils n'adoptent pas un regard littéraire sur leur objet. Comme je l'ai déjà suggéré à propos des notions de croyance, je ne pense pas qu'il y ait une rupture entre deux objets bien distincts par nature, dont l'un serait un mythe ethno-religieux et l'autre un mythe littéraire. En ce sens, une bonne définition du mythe littéraire ne peut échapper à une réflexion sur le problème de la réception du mythe.

- Fascination

Commençons notre parcours sur ce terrain en citant un « essai de définition » proposé par André Dabezies : en littérature,

sera réputé « mythe » un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique, qui prend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action.⁶³

Par rapport aux critères définitoires de Sellier, on retrouve la dimension de récit et la part symbolique ; le caractère « fondateur » est également esquissé. Mais ce qui m'intéresse particulièrement, c'est la partie centrale de la définition : l'accent porté sur la « communauté humaine » qui reçoit ce mythe comme « fascinant ». A propos de ce dernier mot, Dabezies explique qu'il lui paraît « la moins mauvaise transposition des effets classiquement attribués au "sacré" [...] dans un monde virtuellement désacralisé »⁶⁴.

Ce mot est donc la cheville autour de laquelle s'articule un très habile renversement de perspective : la sacralité liée aux conditions de production du mythe ethno-religieux se trouve

⁶³ *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1179.

⁶⁴ *Ibid.*

ici réinjectée, en aval du récit, dans une fascination éprouvée par le lecteur. Quelque chose de fondamental se joue dans ce renversement : les questions de croyance ou de vérité, dont nous avons vu qu'elles posaient de nombreux problèmes, se trouvent écartées au profit d'un effet du texte qui le rattache, *a posteriori*, à la sphère mythique. Et ce rattachement, Dabiez y insiste, est historique. Un récit n'est pas, en soi, un mythe, pour l'éternité ; au contraire, ce sont les conditions de sa réception dans un contexte socio-culturel donné qui permettront de le percevoir comme tel ou non.

Cette nuance permet à Dabiez d'avancer une distinction tout à fait opératoire du « mythe » et du « thème » (débat terminologique qui a fait couler beaucoup d'encre, avec un succès pratique très relatif) : le mythe exprime, selon lui, « la constellation mentale dans laquelle un groupe social se reconnaît »⁶⁵; lorsque cette fascination cesse, le mythe redevient un thème. Dabiez illustre son idée par l'exemple de Tristan (que l'on pourrait aisément remplacer par celui de Perceval), lequel apparaît comme mythe au XII^{ème} siècle, et comme thème au XVI^{ème}.

Je précise qu'il faut se garder d'entendre dans cette notion de fascination une sorte de résidu post-romantique, ou encore de s'en tenir à un usage courant, en vertu duquel toute admiration esthétique pourrait être appelée « fascination ». Ce dont il est question ici tient d'une certaine forme de « sacralité profane », c'est-à-dire d'un sentiment diffus qui, à la fois, est sevré de toute croyance ou de tout rituel, mais puise sa force dans les racines profondes de la conscience, en une source probablement bien proche de celle d'où émerge également le sentiment religieux. Cette fascination n'est donc pas liée à la Beauté ou aux qualités formelles d'un objet artistique, mais bien à la capacité d'un récit à établir un contact avec une forme d'imaginaire primitif. Elle s'ancre résolument en amont de la pensée réflexive et prend racine dans ces états qui, selon Bachelard, « sont ontologiquement au-dessous de l'être et au-dessus du néant »⁶⁶, marqués par une sorte de « *cogito* naissant »⁶⁷. C'est donc dans cet état pré-reflexif que naît la « fascination » telle qu'il faut l'entendre ici, qui est donc bien distincte de l'admiration, et qui peut aussi, comme le relève Dabiez, revêtir un caractère répulsif.

Par ces considérations sur la fascination, Dabiez rejoint le cadre définitionnel que propose Deremetz à la fin de son article :

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1180.

⁶⁶ GASTON BACHELARD, *La Poétique de la Rêverie*, Paris: P.U.F., "Quadrige", 1984 [1960], p. 95.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 131.

*Le mythe littéraire [...] ne se définit pas par les propriétés formelles et sémantiques qui lui appartiendraient en propre dès sa naissance, mais par le paradigme des investissements sémantiques qu'il reçoit au cours de l'histoire.*⁶⁸

11. La réception du mythe

Les théories de la réception sont également convoquées par Sylvie Ballestra-Puech, non seulement dans l'article que j'ai déjà cité, mais aussi dans un texte antérieur, consacré à l'analyse d'un recueil de « jeux de rôles » du XVI^{ème} siècle, fondés sur des mythes. Réfléchissant à la façon dont le caractère typique des scénarios mythiques est investi dans des stratégies littéraires (où l'auteur aussi bien que le lecteur jouent de cette figure d'identification), elle avance :

*Le propre du mythe littéraire réside peut-être dans cette équivalence entre lecture et écriture, qui substitue à l'autorité d'un sujet, l'auteur, la toute-puissance d'un texte dont l'origine n'est maîtrisée par personne mais présente en chacun.*⁶⁹

Poursuivant sur cette voie, elle conclut son article par une citation de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, dont elle suggère qu'elle pourrait avoir à faire avec l'essence même du mythe littéraire : « je lis, donc ça écrit »⁷⁰.

Dans un article intitulé « Mythe littéraire et esthétique de la réception », Daniel Mortier ajoute quelques pièces au dossier, invoquant le fait que le mythe littéraire, de par sa dimension essentiellement intertextuelle, est spécialement concerné par la notion de « coopération du lecteur » chère à Eco, de même que par ce qu'Iser appelle le « répertoire du texte ». Il définit cette dernière notion comme « une intertextualité à la fois requise et circonscrite » : requise ne serait-ce que pour identifier le mythe littéraire comme tel, et circonscrite en ce qu'elle « isole dans l'ensemble de la production littéraire un sous-ensemble d'œuvres désignées par là même pour inférer dans l'intertextualité »⁷¹.

⁶⁸ DEREMETZ, "Petite histoire des définitions du mythe: un concept ou un nom?" pp. 31-2.

⁶⁹ SYLVIE BALLESTRA-PUECH, "Quand les mythes deviennent jeux", dans *Comment la littérature agit-elle? Actes du colloque de Reims de mai 1992*, éd. Michel Picard, Paris: Klincksieck, 1994, p. 220.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁷¹ DANIEL MORTIER, "Mythe littéraire et esthétique de la réception", dans *Mythes et littérature*, éd. Pierre Brunel, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 146.

Après Eco et Iser, il faut encore citer le troisième grand théoricien de la réception : Hans Robert Jauss, dont les réflexions sur le mythe ont pris des tournures assez diverses, mais qui propose certaines mises au point du plus haut intérêt pour notre sujet.

Si je parle de « tournures diverses », c'est parce que la vision du mythe qui se dégage de *Pour une théorie de la réception* (1972-5) est étonnamment négative, comme le relève Sylvie Puech :

*La condamnation du recours au mythe comme solution « pseudo-communicative » témoigne d'une conception très réductrice du mythe, l'histoire de la culture étant envisagée [par Jauss] comme celle des victoires successives remportées par la raison sur les mythes toujours synonymes d'obscurantisme. Jauss ne semble concevoir que deux attitudes possibles à l'égard du mythe : ou l'on y croit, c'est-à-dire pour Jauss qu'on en est prisonnier, ou l'on n'y croit plus et « la mythologie [...] s[e] dégrad[e] en fiction et [...] n'a plus qu'un intérêt historique ».*⁷²

Et elle conclut : « C'est sans doute l'absence de distinction chez Jauss entre mythe et mythe littéraire qui explique cette opposition par trop schématique »⁷³.

Jauss, pourtant, ne persistera pas dans cette « absence de distinction » ; bien au contraire, il proposera, dans *Pour une herméneutique littéraire* (1982), quelques outils hautement opératoires pour progresser sur la voie d'une définition du mythe littéraire. Il faut dire que dans les années qui séparent ce dernier essai de *Pour une théorie de la réception*, Blumenberg, avec qui Jauss avait des contacts étroits, publie son ouvrage *Arbeit am Mythos* (1979), qui est une référence centrale pour tout ce que touche au mythe dans *Pour une herméneutique littéraire*.

12. L'« Adam interrogateur » de Jauss

La première partie de ce texte est intitulée « L'herméneutique de la question et de la réponse » ; son premier chapitre, « Adam interrogateur », place à la source de ce parcours herméneutique « la première question à être posée à l'homme dans l'histoire biblique »⁷⁴ : « Adam, où es-tu ? » (Gen, III, 9). Jauss note la verticalité univoque qui caractérise cette question, puisque celle-ci ne peut venir que d'en haut. Il qualifie cette configuration de « disposition autoritaire » qui

⁷² BALLESTRA-PUECH, "Quand les mythes deviennent jeux", p. 208.

⁷³ *Idem*

⁷⁴ HANS ROBERT JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris: Gallimard, 1988 [1982], p. 34.

se perpétue encore dans l'histoire sociale des temps modernes, se retrouve dans le cérémonial de la société féodale et survit même aujourd'hui sous forme dégénérée dans le rituel des impératifs qui caractérise les « dialogues » militaires. Le substrat mythique est une autorité divine qui n'est redevable à personne et ne se laisse donc pas interroger, de sorte qu'il faut des efforts particuliers (consultation de l'oracle, du sort) ou des actes sacrés (sacrifices) pour connaître la volonté étrangère de Dieu. La fonction mythique de la narration a, par conséquent, été comprise comme un procédé qui « rend ininterrogeable » (Unbefragbarmachen). (pp. 34-5)

On voit ici se dessiner un lien entre cette dynamique de la question verticale et celle qui caractérise le mythe. Perçu comme « effort permanent pour dépasser l'origine, pour surmonter l'effroi déclenché par les premiers âges » (p. 39), le mythe se présente à Jauss comme une « réponse autoritaire » (p. 40), ininterrogeable par essence, mais seulement déchiffrable. Cette distinction entre l'interrogation et le déchiffrement est importante et permettra de différencier deux modèles herméneutiques hétérogènes. Mais avant d'en venir à ces problèmes d'interprétation, Jauss commence par opérer, sur cette base, une fracture au sein même du mythe : elle intervient entre le constat d'ininterrogeabilité propre au mythe, dans sa définition première, et l'irruption d'une « question téméraire » qui rompt avec cet impératif. Et cette rupture, selon Jauss, est le fait de la littérisation du mythe :

L'emploi du modèle question/réponse dans sa fonction esthétique sert à faciliter, voire, sous l'empire du dogme théologique ou idéologique, à rendre possible le passage de ce seuil par lequel on sort de l'état angoissant de cura pour accéder à l'air libre de la curiositas. Cachée dans la fiction esthétique, la question téméraire peut à sa manière dissoudre l'épouvante causée par les premiers âges et transgresser impunément le premier commandement de l'autorité mythique : « Jamais tu ne m'interrogeras. » Le procédé mythique qui rend ininterrogeable est renversé par l'emploi poétique du modèle question/réponse quand le discours du mythe, d'origine monologique, se trouve impliqué dans le dialogue interminable des poètes. Dans le travail poétique auquel se soumet le mythe, celui-ci ne peut plus [...] se maintenir sous forme monologique ni se faire comprendre, comme l'avait voulu une herméneutique théologisante, en tant que révélation progressive d'une signification préalable, offerte dans sa pureté et sa plénitude originaires. Étant compris dans la structure dialogique de la parole poétique, le mythe est dorénavant contraint de se laisser interroger et de rendre compréhensible son histoire en tant qu'appropriation progressive – avançant d'œuvre en œuvre – de la réponse à une grande question globale qui embrasse l'homme et le monde, procédé au cours duquel la réponse peut, à chaque nouvelle formulation de la question, atteindre une signification encore différente. (p. 43)

Le passage d'une fonction théologique à une fonction esthétique renverse donc la perspective : d'ininterrogeable, le mythe entre dans une dynamique de question/réponse qui modifie profondément son statut. Le mythe primitif est monologique dans son essence ; les poètes qui le réécrivent le font, de fait, entrer dans un dialogue étendu à travers le temps, où son sens se trouve en permanence reconfiguré en fonction de nouvelles questions dont il pourra se présenter comme la réponse. Jauss convoque Bakhtine à l'appui de son idée que le texte littéraire est par essence dialogique, au contraire du texte philosophique ou théologique, *a priori* monologique. Dans le cas du mythe, il évoque même l'idée, au-delà du dialogue, d'un « polylogue », « qui se poursuit entre le poète postérieur, son prédécesseur normatif, et le mythe en tant que tiers absent » - un tiers absent « qui resterait muet s'il n'était pas remis en discussion au moment où sa parole étrangère se trouve interprétée de façon nouvelle comme réponse à un questionnement présent » (pp. 43-4).

Le passage du mythe en littérature, loin de représenter aux yeux de Jauss un appauvrissement de la matière, en est au contraire une revitalisation permanente. A « la théorie de la disparition progressive d'une substance mythique », il oppose l'idée que

ce qui élève un mythe transformé par l'acte constamment répété de sa narration à un mythe fondamental n'est pas une prétendue supériorité de son origine, mais plutôt « ce qui reste visible à la fin, ce qui a pu suffire aux réceptions et aux attentes » ([Blumenberg, Arbeit am Mythos] p. 192). (p. 40)

Cette glorification de ce que la « fonction esthétique » apporte au mythe va de pair avec une réflexion sur les modèles herméneutiques susceptibles de rendre compte des mythes. Je reviendrai sur cette question un peu plus loin, lorsque j'aborderai plus spécifiquement des questions de méthodologie. Mais pour l'heure, il me semble que nous disposons d'assez d'éléments pour commencer à approcher une définition opératoire du mythe littéraire.

13. Vers une définition du mythe littéraire

Compte tenu de tous ces éléments, je propose donc une combinaison de critères empruntés à Sellier et à Dabezies, auxquels j'ajouterai un dernier critère inspiré des réflexions historicisantes qui précèdent.

Les critères que je retiendrai de Sellier sont la surdétermination symbolique et la force du tramage structurel, alors qu'à Dabezies j'emprunterai la notion de valeur fascinante pour une

communauté donnée. Comme je l'ai dit, cette notion, comparée au critère d'« éclairage métaphysique » de Sellier, présente la double vertu de transférer la charge sacrée du mythe ethno-religieux dans le contexte séculier où se déploie généralement le mythe littéraire, et d'inscrire dans la définition même de l'objet des modalités relatives à son cadre de réception. Ces trois critères ne sauraient pourtant être suffisants, pour la simple raison que, comme je l'ai déjà suggéré, ils ne nous permettent pas de théoriser de façon convaincante ce qui distingue le mythe littéraire du mythe ethno-religieux ; car, pour autant que la « fascination » évoquée par Dabezies soit réinjectée dans la sphère du sacré et que, consécutivement, la communauté dont il parle se ritualise, nos trois critères définitoires englobent aussi bien le mythe ethno-religieux que le mythe littéraire.

- Historicisation

A ces trois critères, il me semble donc fondamental d'en ajouter un quatrième, sur lequel les réflexions de Jauss nous orientent tout naturellement. Il s'agirait alors de définir plus fermement le mythe littéraire comme objet historique. Ce serait alors en tant qu'il est ancré dans une diachronie que le mythe littéraire apparaît comme tel. Le mythe littéraire s'inscrit dans une historicité précise, et je dirais même qu'il manifeste une certaine « conscience » de son historicité.

Le mythe ethno-religieux se caractérise par une temporalité cyclique, en ce sens qu'elle est marquée par le retour des occurrences où sa narration se produit – que celle-ci soit liée à un moment de l'année (rites saisonniers, fêtes annuelles, etc.), de la vie d'un individu (mariage, mort...) ou d'un groupe (succession, fondation d'un nouvel espace...). Cette temporalité, en outre, se trouve comme annulée dans le moment même de la narration qui, bien souvent, s'applique à rabattre sur le présent un « temps mythique » foncièrement déchronologisé. Il n'y a aucune prise en compte de la notion de « déjà dit » dans cette forme de discours mythique.

Au contraire, le mythe littéraire est le lieu où se rencontrent un discours intemporel (celui du mythe) et une conscience non seulement de ce que le discours en question a déjà été tenu un certain nombre de fois, mais aussi du fait que sa répétition, ici et maintenant, implique des enjeux particuliers, qui sont d'ordre esthétique (au sens large). L'édifice littéraire dans lequel prennent place les réécritures d'un mythe se construit pierre par pierre, de bas en haut ; aucune pierre ne saurait être suspendue dans les airs – telle est la loi de la gravitation

littéraire, qui couche les textes les uns sur les autres en un fertile corps à corps où l'ordre d'arrivée est marqué pour toujours.

Le mythe littéraire est un mythe historicisé à un double titre : non seulement parce qu'il prend place dans l'histoire humaine, s'y inscrivant comme l'expression d'un rapport au monde singulier, mais aussi, parce qu'il marque une étape de sa propre histoire, qu'il écrit en se constituant.

Je retiens donc la distinction proposée par Jauss entre le monologisme du mythe ethno-religieux et le dialogisme intrinsèque du mythe littéraire, pris dans une dynamique intertextuelle de questions et de réponses, et je serais tenté de formuler mon quatrième critère définitoire de la façon suivante : « le mythe littéraire est un objet historique, ancré dans une diachronie dont il manifeste une certaine conscience ».

Cette formulation, pourtant, n'est pas encore tout à fait satisfaisante, et cela pour deux raisons : la première est qu'il faudrait spécifier comment un mythe peut « manifester une conscience » de quelque chose. La seconde tient au fait qu'ainsi formulé, ce critère s'accorderait mal aux trois autres.

Il me semble pourtant qu'il est possible d'appréhender d'un seul bloc ces deux problèmes en rendant explicite la différence de nature qui existe entre ce critère et les trois autres. Il s'agit d'une question de point de vue sur l'objet considéré. En effet, les deux critères de Sellier restent, comme nous l'avons vu, dans une pure immanence : l'objet est décrit hors de tout contexte, dans ses propriétés intrinsèques. Le critère lié à la « fascination » décrit l'objet à travers ses effets ; il sort de l'objet proprement dit pour inclure dans sa définition des éléments contextuels qui le caractérisent. Mais il reste tout de même attaché aux propriétés de l'objet *en soi*. Lorsque, par exemple, on définit une « merveille » comme une « chose qui cause une intense admiration » (Petit Robert), on implique aussi l'effet produit par l'objet dans sa définition, sans que cela nous porte à sortir de ses propriétés « objectives ».

Il n'en va pourtant pas de même lorsqu'on définit le mythe littéraire par son caractère d'objet historique, dans ce sens que c'est notre regard qui le *constitue* en un objet historique qu'il n'est pas par nature. Il y a, dans ce critère définitionnel, une intentionnalité, au sens où l'entend Husserl ; une prise en compte de la visée de conscience dans la définition de l'objet. C'est dans une optique résolument teintée de phénoménologie qu'une telle façon d'envisager

le mythe est possible – après les travaux de Heidegger, Gadamer ou encore Ricœur. Blumenberg l'affirme avec autorité lorsqu'il propose de comprendre le mythe

comme étant toujours passé au stade de sa réception. Croire qu'une telle façon de considérer le mythe est secondaire — et donc d'un intérêt secondaire —, c'est partir d'une distinction entre l'objet et les modalités de sa compréhension que les sciences de la nature ont rendue obligatoire,

mais qui n'est pas opératoire dans les sciences humaines, dans lesquelles, dit-il, « les œuvres ayant une efficacité historique ne jouissent d'aucune préséance vis-à-vis des résultats de leur action »⁷⁵.

Dans cette perspective, donc, le mythe ne serait pas *en soi* un objet historique ou anhistorique, mais ce serait le regard porté sur cet objet qui le constituerait en objet historique. Cette prise en compte du regard porté sur le mythe me paraît indispensable à une définition valable du mythe littéraire.

Du coup, la question de savoir dans quelle mesure un mythe peut « manifester une conscience de son historicité » se trouve également éclairée sous un autre jour : il ne la « manifestera » pas à proprement parler, mais il offrira à notre regard une prise nous permettant de le percevoir comme objet historique. Pour le dire autrement : il nous donnera de bonnes raisons de le lire comme ayant été produit dans la perspective dialogique décrite par Jauss, c'est-à-dire dans le cadre du « modèle question/réponse dans sa fonction esthétique »⁷⁶ dont parle le critique.

Je précise encore que ces raisons ne sont pas forcément liées à une intentionnalité explicite : il n'est pas exclu qu'un auteur retrouve un scénario mythique sans le vouloir, voire sans même s'en rendre compte, et qu'il n'ait pas conscience de la dimension intertextuelle de son travail. Mais il n'empêche que, même dans ce cas, nous nous intéresserons au surgissement historicisé de cette réplique. Celle-ci, en effet, quand bien même elle ne se vivrait pas comme réplique, ne s'en inscrirait pas moins dans un dialogue où l'ordre des répliques importe, non seulement eu égard aux autres répliques qui pourraient lui succéder, mais aussi parce que le lexique symbolique à disposition varie avec le temps.

Aux quatre critères proposés, j'ajouterai encore, avant de proposer une définition du mythe littéraire, le caractère exemplaire qu'il revêt. Cette dimension, le mythe littéraire la partage avec le mythe ethno-religieux, et on la retrouve aussi bien dans la définition de Rougemont (le

⁷⁵ BLUMENBERG, *La Raison du mythe*, pp. 52-3.

⁷⁶ JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 43.

mythe « résum[e] un nombre infini de situations plus ou moins analogues » et « permet de saisir [...] certains types de *relations constantes* » – cf. p. 17) que dans l'idée durandienne d'archétype mythique ou encore dans le caractère « *exemplaire* et par conséquent *répétable* »⁷⁷ qu'Eliade attribue au mythe. Il me semble qu'une définition complète du mythe littéraire ne saurait en faire l'économie.

- Proposition de définition

Le moment est donc venu de coucher sur le papier une définition opératoire du mythe littéraire. Je propose donc de considérer comme mythe littéraire un récit à caractère *exemplaire*, *surdéterminé symboliquement* et caractérisé par une *forte organisation structurale*, qui revêt une *valeur fascinante* pour une communauté donnée et qui s'offre à notre saisie dans sa dimension d'*objet historique*.

⁷⁷ MIRCEA ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris: Gallimard, "Idées", 1957, pp. 21-2.

III. La démarche mythocritique

1. Protée insaisissable

Maintenant que nous tenons une définition opérationnelle du mythe littéraire, il reste à déterminer les grandes lignes de la méthode que je me propose d'appliquer pour aller à la découverte de cet objet.

J'ai déjà évoqué le terme « mythocritique », tout en précisant que ses contours n'étaient pas de la plus grande netteté, et que le « dictionnaire » de mythocritique récemment publié se présentait comme un arsenal de propositions plutôt que comme un outil précisément défini.

Cette caractéristique tient sans doute dans une large mesure à la nature même d'une telle approche, dont il est douteux qu'elle gagne (et même qu'elle parvienne) à se constituer en recette. Il semble en effet que la mythocritique doive se définir plutôt comme une attitude face aux textes que comme un dogme méthodologique contraignant.

L'étude d'un objet aussi complexe que le mythe littéraire n'est pas sans présenter quelques difficultés significatives. Cet objet n'est réductible ni à une catégorisation générique, ni à une géographie sociale, ni à une périodisation historique ; il ne présente aucune unité ni de contenu, ni de forme, ni de style, ni de visée, et tend même à déborder allègrement les frontières des arts et des lettres. Comment appréhender un corpus qui s'étend sur plusieurs siècles, qui s'incarne aussi bien dans le théâtre que dans la poésie ou le roman, l'opéra ou le cinéma, sans parler des autres domaines du savoir (anthropologie, psychanalyse, etc.) ? Quels outils appliquer à un objet qui, même restreint à la sphère strictement littéraire, trouve à se nicher aussi bien sur les plus hautes cimes que dans d'obscures cavernes – au cœur de la « grande littérature », aussi bien que dans les marges de l'« infra-littérature » ?

La mise en place d'une méthodologie spécifique pourrait donc bien se révéler d'emblée impossible, de par la nature protéiforme de cet objet.

Pourtant, la difficulté même de l'exercice doit nous inviter à bien baliser le chemin à emprunter pour rendre compte de façon satisfaisante de cette matière.

Il s'agit, avant tout, d'éviter certains écueils qui se dressent naturellement devant celui qui cherche à entreprendre une telle aventure.

2. « *Il catalogo è questo* »

Le premier de ces écueils est certainement le risque du catalogage encyclopédique. A défaut d'une méthodologie relativement élaborée, le travail sur le mythe en littérature risque bien de se limiter à une collection de cas. Cette collection est évidemment indispensable, mais elle doit n'être qu'une étape sur le chemin vers une interprétation littéraire de la matière en question, et il semblerait que ce passage soit parfois difficile à négocier. C'est le problème de l'historien face à ses sources, qu'il doit non seulement exhumer et synthétiser, mais encore, si possible, problématiser et interpréter. Les deux démarches, d'ailleurs, se trouvent parfois séparées, comme dans le cas que j'évoquais précédemment : Lévi-Strauss se penchant sur quelques centaines de mythes amérindiens depuis son cabinet de travail, sur la base des récits scrupuleusement recueillis par des ethnologues. Inutile de préciser que sans la profonde intelligence structurale de Lévi-Strauss, et sans la mise en perspective qu'il propose, ces récits répertoriés n'auraient jamais intéressé que quelques rares spécialistes.

Mais dans notre cas, les archives sont à portée de main : il suffit de bien fouiller les arcanes des bibliothèques. Malgré le temps que cela peut prendre, il n'est pas question d'envisager cette phase de travail autrement que comme un dépouillement préalable, à partir duquel les choses sérieuses commencent.

C'est sans doute par la faute de travaux qui n'avaient pas suffisamment mesuré l'importance de cette phase interprétative que l'étude des mythes en littérature a eu tant de difficulté à s'imposer dans le domaine de la recherche littéraire. Dans un article en forme de plaidoyer, Raymond Trousson cite Marius François Guyard (*La Littérature comparée*, 1961), pour qui les études de thèmes sont « trop arides et condamnées à l'érudition pure » ; elles « n'exigent parfois pour être menées à bien que des dénombrements entiers étoffés par un commentaire plus ou moins lâche ». « Reproche justifié, reconnaissons-le », concède Trousson, qui poursuit : « l'ambition excessive de certains auteurs n'a souvent abouti qu'à la composition de ternes nomenclatures, de dictionnaires sans charpente dont les dénombrements n'ont même pas le mérite d'être entiers »⁷⁸. Mais ce ne sont pas là des défauts inhérents à la méthode ; au contraire :

Bien loin de s'accommoder de ces traitements superficiels, la Stoffgeschichte exige, outre la part d'érudition et de « dénombrement » que nécessite n'importe quelle

⁷⁸ RAYMOND TROUSSON, "Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*", *Revue de Littérature comparée*, no 38 (1964), p. 103.

enquête littéraire, une structure solide qui compte davantage qu'une irréalisable exhaustivité. Dans de tels travaux, le respect de l'ordre chronologique n'est pas l'essentiel : il doit se doubler d'une répartition thématique interne, seule susceptible de dégager les lignes de force du sujet traité et faute de laquelle une étude de thématologie se condamne à n'être qu'un monstre invertébré.⁷⁹

La question est donc de trouver comment «vertébrer» le monstre pour le rendre domesticable. Pour ce faire, Trousson exhorte le comparatiste à se méfier de la chronologie pure, qui accentue le risque du catalogue. Il suggère qu'un regroupement thématique doit dédoubler la chronologie ; or, c'est là une réelle difficulté pratique, puisqu'il s'agit de rassembler thématiquement les données pour aider à ce que les différentes œuvres du corpus entrent dans un véritable dialogue sur certains points choisis, tout en conservant une chronologie dont il est difficile de se priver puisque, comme j'espère avoir bien pu le montrer, nous avons à faire à un objet historique dont la place dans le dialogue intertextuel, et donc dans la chronologie, ne saurait être négligeable.

3. Thème et variations : l'étape structuraliste

Mais pour procéder à un tel regroupement thématique, il importe évidemment d'avoir préalablement déterminé des thèmes... Et c'est là que se présente une autre difficulté méthodologique : comment choisir les éléments d'interprétation du mythe à considérer comme pertinents ? Dans un corpus où le mythe connaît de nombreux changements, comment faire la part de ce qui lui appartient en propre et de ce qui n'apparaît que comme accessoire ?

La solution qui vient spontanément à l'esprit est évidemment structuraliste : c'est en superposant les variantes d'un mythe et en procédant à une mise en évidence des récurrences qu'on parviendra à dégager son noyau invariant. Les différents constituants de ce noyau s'érigeront spontanément en pôles thématiques autour desquels on organisera sa présentation. En outre, la mise au jour de ce noyau permettra de constituer une sorte de tamis à partir duquel nous serons à même de faire la distinction entre les textes qui appartiennent au mythe (même s'ils présentent une variante éloignée de la version « canonique »), et ceux qui s'en rapprochent, mais ressortissent à un autre modèle.

⁷⁹ *Idem*

C'est, du moins, ce que suggère Jean Rousset, lorsque, ayant dégagé par une telle démarche trois « mythèmes » constitutifs du mythe de Don Juan (le Mort / le groupe féminin / le héros qui affronte le Mort), il utilise cette base structurale comme un instrument qui permet « un travail de filtrage, retenant les versions conformes, rejetant les versions dégradées »⁸⁰. Rousset concède toutefois que les choses ne sont pas si simples : en effet,

*quelles sont les limites admissibles ? Admettra-t-on, par exemple, un groupe féminin réduit à une seule unité (Grabbe) ? ou la substitution au Mort de la foudre, d'un accident cardiaque (Anouilh) ? ou un Don Juan inapte à la conquête (Brancati) ? La réponse pourra varier chaque fois en fonction de la cohérence de l'ensemble, de la force des références à l'invariant substitué, de l'aura mythique.*⁸¹

Ne serait-ce pas une façon discrète de concéder qu'en dépit de la séduisante théorie, la désignation de ces mythèmes ne nous est, finalement, d'aucun secours dans le filtrage des versions, puisque, sitôt qu'un des « invariants » se trouve varié, il faut faire appel à des critères aussi subjectifs que la « cohérence d'ensemble » ou l'« aura mythique » ? Il y a une contradiction manifeste dans les termes d'« invariant varié » (Rousset dit « substitué », ce qui revient au même). Cette contradiction illustre bien que la pratique a tendance à buter contre une théorie trop rigide : considérer les mythèmes centraux comme de véritables invariants, c'est-à-dire comme des éléments qui ne sauraient être ni retranchés ni remplacés, reviendrait à écarter de la sphère des réécritures d'un mythe des textes qui paraissent pourtant bien devoir s'y rattacher. D'où la formulation équivoque choisie par Rousset et son hésitation quant aux versions de Grabbe, Anouilh ou Brancati, en dépit d'une théorie qui, *a priori*, les écarterait sans rémission.

S'il est certain qu'un balisage structuraliste de cette nature permet d'opérer un premier tri, la labilité du mythe et de son ancrage textuel ne me semble pas de nature à se laisser emprisonner dans un cadre si étroit. Et ce premier tri lui-même ne consiste, la plupart du temps, qu'à entériner théoriquement une distinction qui apparaît intuitivement comme incontestable.

Si, dès lors, le filtrage structural se borne à cautionner un clivage par ailleurs évident et cesse de nous être utile dès que le terrain devient plus périlleux, on pourra se demander à bon droit s'il présente une quelconque utilité.

⁸⁰ JEAN ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Paris: Armand Colin, "U prisme", 1978, p. 11.

⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

Rousset, pourtant, lui attribue une autre fonction, s'appuyant sur Jakobson : « seule l'existence d'éléments invariants permet de reconnaître les variations ». En effet, « comment faire l'histoire de ce qu'on n'a pas encore décrit et décomposé en ses unités simples et stables ? »⁸².

A mon sens, c'est surtout en cela que la démarche structuraliste est très utile à des réflexions sur les mythes littéraires. En dégagant la structure simple et condensée qui est au cœur d'un mythe, elle permet de prendre une meilleure mesure de ce que les auteurs successifs apportent à ce mythe, que ce soit par une cristallisation autour de certains enjeux ou par une propension à recouvrir ceux-ci de broderies accessoires, qui peuvent parfois les déguiser suffisamment pour que seul ce regard structural permette de les identifier.

Rousset prend bien la peine de préciser, par ailleurs, que s'il « établi[t] les termes d'une structure, ce n'est pas pour exclure la diachronie ». Au contraire, il est important que « l'exploration diachronique » fasse « vivre et respirer le système préalablement reconnu et défini dans sa fixité »⁸³. On retrouve le « dédoublement » de Trousson, et l'idée de la nécessaire superposition d'une réflexion thématique et d'une mise en perspective chronologique.

En faisant explicitement de la démarche structurale une première étape de reconnaissance de son objet, Rousset cherche à échapper à la plus importante difficulté liée à l'analyse structurale des mythes, qui est précisément sa propension à la synchronisation. Gilbert Durand note cela très clairement lorsqu'il dit, à propos du mythe :

*Lorsqu'on essaie de le fixer, c'est un peu comme en physique quantique quand on essaie de fixer la particule microphysique, on perd son contenu dynamique ; c'est ce qui arrive aux structuralistes la plupart du temps ! Ils fixent une forme vide qui s'applique finalement à tout et qui n'a plus de sens.*⁸⁴

Mais face à ce danger de la sclérose, Durand en évoque un autre :

Si on essaie de trop faire porter l'accent sur les contenus, on bloque à ce moment-là l'aspect sempiternel du mythe, l'aspect de la pérennité et on éparpille le mythe dans

⁸² *Ibid.*, p. 11.

⁸³ *Idem*

⁸⁴ GILBERT DURAND, "Pérennité, dérivations et usure du mythe", dans *Problèmes du mythe et de son interprétation. Actes du colloque de Chantilly des 24-25 avril 1976*, éd. Jean Hani, Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 31.

*des explications évhéméristes, accidentelles, explications au pur niveau de l'événement historique.*⁸⁵

Partant d'un questionnement plus spécifiquement axé sur la nature du symbole, Yves Durand arrive à une dichotomie qui recoupe partiellement celle de son homonyme. Toutefois, aux structuralistes, qui voient le symbole comme syntaxe, il oppose ceux qui voient le symbole comme symptôme : les tenants d'une approche psychanalytique :

*Tous les spécialistes ayant cherché à « comprendre » le symbole s'accordent pour reconnaître que ce terme comporte toujours l'idée de réunion d'un « sens » et d'une « image », c'est-à-dire en fait d'un aspect « vécu » (le sens) et d'une composante « spatiale » (l'image). Aussi inversement n'est-il guère surprenant que les recherches anthropologiques centrées sur l'analyse du symbole débouchent finalement, par excès de spécialisation, vers deux perspectives opposées correspondant soit comme le structuralisme à une hypostase d'images mentales du « monde » définissant toutes les structures possibles, soit comme la psychanalyse à une recherche obsessionnelle du signifié [...]*⁸⁶

Dans les deux cas, le structuralisme se trouve pris en défaut pour sa propension à l'immobilisation d'une matière qui, réduite à sa pure syntaxe, perd tout son sens. On en arrive, comme disait Ricœur, à « l'admirable syntaxe d'un discours qui ne dit rien »⁸⁷.

4. Structure et sens

Il y a là matière à un débat fourni entre deux positions bien tranchées, qui donnent lieu à des travaux très divers sur les mythes, pour la bonne raison que leur intérêt pour cette matière repose sur des fondements tout à fait hétérogènes. Cette divergence est clairement illustrée par un débat qui a opposé deux grands penseurs du mythe (Ricœur et Lévi-Strauss), et dont les termes sont suffisamment importants dans la perspective méthodologique qui nous concerne, pour qu'il ne soit pas inutile d'en retracer ici les grandes lignes.

Suite à la parution de *La Pensée sauvage* de Lévi-Strauss, Ricœur publie un article intitulé « Structure et herméneutique » qui donne lieu à une discussion extrêmement suggestive entre le philosophe et l'anthropologue, et dont la revue *Esprit* a gardé la trace dans son numéro de novembre 1963.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 31-2.

⁸⁶ YVES DURAND, "La Formulation expérimentale de l'imaginaire et ses modèles", dans *Méthodologies de l'imaginaire. Etudes et recherches sur l'imaginaire*, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, no 1, Paris: Lettres modernes, 1969, p. 153.

⁸⁷ Cité dans GILBERT DURAND, "Pas à pas mythocritique", dans *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble: ELLUG, 1996, p. 233.

Le principal grief que formule Ricœur à l'encontre de la méthode structurale pratiquée par Lévi-Strauss est la dimension de synchronisation qu'elle implique, qui empêche de penser le mythe dans son historicité. Selon Ricœur, la démarche structurale est indispensable à la bonne intelligence d'un contenu mythique, mais elle doit n'être qu'une première étape, relayée par la prise en compte de ce que Ricœur, après Jakobson, appelle le « procès métaphorique ».

Tandis que la démarche structurale nous fait appréhender le mythe comme langue (c'est-à-dire comme système sémiotique), le modèle métaphorique nous le fait entendre comme parole, comme énonciation, comme acte de discours doté d'un sens et d'une portée référentielle (c'est-à-dire comme système sémantique). D'un côté, nous avons l'intelligence structurale qui décode ; de l'autre, l'intelligence métaphorique, qui est une herméneutique, et qui, elle, déchiffre. Le mythe est donc un *code* pour les uns ; pour les autres un *chiffre*.

Ricœur formule la supposition que les mythes totémiques sur lesquels travaille Lévi-Strauss sont particulièrement appropriés à une analyse purement structurale, dans la mesure où ils présentent un très fort degré d'organisation syntaxique, au détriment d'une richesse sémantique qui lui paraît beaucoup plus faible que dans les mythes helléniques ou bibliques. Ainsi, pour lui, le modèle structural serait impuissant à rendre compte des reprises successives du sens qui caractérisent la vie historique de ces derniers mythes (helléniques ou bibliques). C'est la surdétermination sémantique des contenus mythiques, leur surplus de sens, qui explique, selon Ricœur, leur aptitude à se réincarner à travers le temps, et non pas la seule rémanence des structures, qui ne saurait se prévaloir contre une désaffection du sens.

Les deux démarches présentent donc une complémentarité que Ricœur articule de la façon suivante :

*L'explication structurale porte (1) sur un système inconscient (2) qui est constitué par des différences et des oppositions [par des écarts significatifs] (3) indépendamment de l'observateur. L'interprétation d'un sens transmis consiste dans (1) la reprise consciente (2) d'un fond symbolique surdéterminé (3) par un interprète qui se place dans le même champ sémantique que ce qu'il comprend et ainsi entre dans le « cercle herméneutique ».*⁸⁸

On a donc ici deux positions tout à fait divergentes relativement au mythe. Pour Ricœur, il est évident que le mythe nous invite à effectuer ce travail d'interprétation, de *reprise du sens*, le sens étant entendu par lui comme un « segment de la compréhension de soi ». C'est en cela que le mythe nous concerne. Lévi-Strauss, de son côté, rejette cette subjectivité et cette immersion dans son objet : l'objectivité de sa démarche l'empêche d'imaginer une

⁸⁸ PAUL RICOEUR, "Structure et herméneutique", *Esprit*, no 322 (1963, nov.), p. 621.

implication de son intériorité comme outil heuristique. Pour lui, le sens n'est jamais un phénomène premier : il résulte de la combinaison d'éléments non signifiants et c'est cette combinaison syntaxique qui est son seul objet. Ce n'est qu'en guise de vérification, dit-il, que nous pouvons « nous offrir le luxe » de nous poser la question :

*Si j'essaie sur moi, est-ce que ça fonctionne ? Par conséquent, la reprise du sens m'apparaît secondaire et dérivée, du point de vue de la méthode, par rapport au travail essentiel qui consiste à démonter le mécanisme d'une pensée objectivée.*⁸⁹

Lévi-Strauss va même plus loin : il reconnaît qu'il considère comme

*parfaitement légitime la recherche par le dedans, par la reprise du sens, sauf que cette reprise, cette interprétation que les philosophes ou les historiens donneront de leur propre mythologie, je la traiterai simplement comme une variante de cette mythologie même.*⁹⁰

Et cette variante, il l'« empilerai[t] sur l'autre au lieu de la mettre à la suite »⁹¹.

On se trouve donc face à deux conceptions inconciliables de la part que prend le sens dans cet objet complexe que tous deux nomment du même nom de « mythe » : l'un décode, l'autre déchiffre ; l'un empile, l'autre enchaîne ; l'un reste extérieur à son objet, l'autre y entre ; l'un considère le sens comme secondaire, l'autre y voit le seul intérêt de cette matière.

C'est que, manifestement, ils ne s'intéressent pas au même objet. Chacun donne au mot « mythe » une « définition opératoire » (pour reprendre l'expression de Brisson – cf. ci-dessus p. 28) qui lui permet de découper l'objet de pensée qui sera pertinent pour son investigation. Mais comme je le suggérais précédemment, ce n'est pas tant les contours visibles de l'objet qui diffèrent d'un cas à l'autre : Lévi-Strauss et Ricœur considèrent les mêmes textes comme mythiques ; mais le regard qu'ils portent sur ces mythes est si différent que l'on perd presque de vue l'unité de l'objet pour ne plus voir que le fossé qui se creuse en son sein même.

On constate donc à nouveau la séparation du domaine mythique sous ces deux regards hétérogènes. Compte tenu de l'insistance que j'ai mise à présenter le mythe littéraire comme un objet historique, il va de soi que la conception de Ricœur est infiniment plus utile à mon propos que celle de Lévi-Strauss. L'objet sur lequel porte la réflexion de Lévi-Strauss n'est pas le mien ; Ricœur, au contraire, s'il parle du « mythe » en général, accrédite une définition du terme qui intègre pleinement son historicité. Dans ce sens, je dirais volontiers que, dans le

⁸⁹ CLAUDE LEVI-STRAUSS, "Réponses à quelques questions", *Esprit*, no 322 (1963, nov.), p. 640.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 643.

⁹¹ *Ibid.*, p. 644.

débat qui oppose les deux hommes, l'un parle du mythe ethno-religieux, tandis que l'autre parle, en réalité, de ce que j'ai appelé le mythe littéraire. Le fait que la langue n'ait qu'un substantif pour désigner deux entités que seuls leurs attributs distinguent entretient le malentendu qui est à l'origine de tout le débat, et qui laisse supposer qu'ils parlent de la même chose.

Il est toutefois un point sur lequel il me paraît difficile de donner tout à fait raison à Lévi-Strauss et aux structuralistes, c'est l'idée que le sens ne soit que secondaire par rapport à la structure, dont la mise au jour ne relèverait nullement de l'interprétation subjective dans laquelle on tombe forcément si l'on cherche à rendre compte d'un sens. Ce raisonnement peut être valable dans le cadre d'un structuralisme linguistique⁹² : il est en effet possible de distinguer dans la langue des éléments de structure formelle sans passer par le sens des mots, grâce à la récurrence de phonèmes ou de graphèmes⁹³. Mais il existe une profonde différence de nature entre ces éléments constitutifs du système sémiotique de la langue et les « mythèmes », ces plus petites unités mythiques sur lesquelles s'appuient les théoriciens structuralistes du mythe. Cette différence tient au fait que ces derniers ne sont pas donnés *a priori*, mais qu'il s'agit de les construire. Le son « a » ou le dessin qui le représente sont des données objectives que l'on peut repérer indépendamment de leur sens ; le « groupe féminin » ou « le héros qui affronte le Mort », pour reprendre les exemples de Rousset, ne sont pas de même nature, et je vois mal comment il serait possible d'isoler de tels éléments de structure sans les considérer *d'abord* du point de vue du sens. C'est bien ce que signale encore Ricœur lorsqu'il insiste sur le fait qu'« un procès métaphorique est déjà impliqué dans le discernement des paquets de relations auxquels renvoie l'analyse en mythèmes »⁹⁴.

C'est également l'opinion affichée par Durand, qui pose qu'« à la racine de l'acte mental qui constitue [la structure] il y a une *interprétation* (une herméneutique) c'est-à-dire une *lecture*

⁹² Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que Lévi-Strauss a été initié à la méthode structurale par Jakobson, qui l'avait lui-même pratiquée dans le cadre spécifique des recherches phonologiques qu'il avait menées à Prague avec Troubetzkoï. Le structuralisme de Lévi-Strauss se ressent quelque peu de cette approche phonologique.

⁹³ Que l'on songe par exemple à John Chadwick, spécialiste des codes secrets, devant ses tablettes de linéaire B, ou à Champollion devant la pierre de Rosette. Du côté de la structure sonore, on pourrait évoquer (bien que le cas soit un peu plus complexe) l'*Ursonate* de Kurt Schwitters, où une forme sonate se dégage, sans le secours de l'harmonie, de la répétition de phonèmes qui ne renvoient à aucun signifié linguistique.

⁹⁴ PAUL RICOEUR, "L'Interprétation philosophique [du mythe]", (partie C de l'article "Mythe"), dans *Encyclopédie Universalis*, Paris: Encyclopédie Universalis, 2002, p. 817b.

du phénomène qu'elle représente »⁹⁵. Cette remarque, chez Durand, participe de la mise en place de ce qu'il appelle un « structuralisme figuratif ». Par ce terme, il entend montrer :

1° qu'une structure n'est pas, n'a jamais été, cette forme statique et vidée volontairement de sens qu'un certain structuralisme admet seul à la dignité de structure ;

2° que loin qu'il y ait conflit entre symbole et structure, cette dernière dérive dans son dynamisme même, directement, de la position « ouverte » du symbole ;

*3° enfin, [...] [que] c'est la « figure », le sens figuré qui distribue les structures. C'est le langage qui a le pas sur la langue, c'est la parole qui a le pas sur la syntaxe. C'est la signification qui oriente le signe. C'est le dynamisme de la lecture qui promeut l'écriture.*⁹⁶

5. Schème verbal et matrice narrative

Cette réorientation de la démarche structurale vers des contenus dynamiques est un important cheval de bataille de Durand, qui insiste aussi beaucoup sur ce caractère dynamique dans la définition qu'il donne du mythe, insistant sur son caractère « verbal » : « c'est le schème verbal qui est premier, qui est archétype, peu importe le nom du personnage qui l'incarne »⁹⁷. Le nom est un point d'ancrage très secondaire dans ce que Durand appelle sa « méthode qualificative », titre qui

*fait déjà bien ressortir l'originalité sémantique de nos méthodes de mythanalyse : l'épithète ou l'attribut « qualificatifs » priment le nom et surtout le nom propre, et en fin de compte le schème verbal qui sous-tend l'adjectif a le pas sur ce dernier.*⁹⁸

De cette accentuation forte du caractère « verbal » de l'archétype découle une conception du mythe comme essentiellement narratif. Puisque les structures aussi bien que les archétypes sont conçus comme dynamiques, il est inévitable que le mythe qu'ils constituent soit, fondamentalement, un récit. Durand fait même du mythe, « en quelque sorte, le "modèle" matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre »⁹⁹.

⁹⁵ GILBERT DURAND, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Dunod, 1992 [1979], p. 94.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁷ DURAND, "Pas à pas mythocritique", p. 237.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 234.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 230.

Le mode de présence du mythe dans le texte, selon cette vision des choses, peut donc prendre toutes sortes de formes différentes : ce ne sont plus seulement les réécritures explicites d'un mythe qui sont considérées, mais, en somme, tout texte, puisque le mythe est censé fonctionner comme matrice narrative. Les grands mythes seraient des mises en récit des principales tendances de l'imaginaire humain. Ces grandes tendances ne sont pas si nombreuses, et c'est ce qui les rend partageables. C'est bien parce que certains schèmes sont profondément ancrés dans la psyché humaine qu'une œuvre d'imagination peut toucher un public large, et les mythes se présentent comme des expressions directes de ces grandes tendances. Dès lors, la présence d'un substrat mythique dans une œuvre d'imagination est la norme, et la mythocritique, entendue dans ce sens, tend vers une forme d'archétypologie générale, ne visant qu'à utiliser le mythe comme outil de plongée dans les soubassements imaginaires de tout texte.

Cette optique, quel qu'en soit l'intérêt, ne concerne donc pas spécifiquement le travail sur un mythe littéraire – c'est-à-dire sur les reprises successives d'un mythe dans la littérature. Malgré tout ce que je retiens des théories de Durand, je me place donc résolument dans le clan de ceux qu'il appelle les « puristes tenants du "Mythe littéraire" », qu'il oppose aux « impurs anthropologues – ethnologues ou psychanalystes – qui, au contraire, débusquent le mythe partout », réaffirmant au passage que, dans son optique, « il n'y a aucune différence [...] entre le mythe diffus, non écrit, [...] et la littérature des bibliothèques »¹⁰⁰. J'espère ne pas avoir à revenir sur ce point, et je me contente donc de noter, ici encore, que l'« aspect du mythe »¹⁰¹ qui intéresse Durand dans sa démarche n'implique aucunement, en effet, de dissocier les deux types de mythe (ethno-religieux et littéraire) qu'en revanche il importe à ma démarche de distinguer.

6. Mythe de héros et mythe de situation

En dépit de cette différence de point de vue, Durand propose pourtant plusieurs éléments méthodologiques importants pour une démarche littéraire, qui permettent d'écarter un certain nombre de problèmes. Par exemple, sa définition très dynamique du mythe me paraît rendre caduque la distinction opérée par Trousson entre « mythe de héros » et « mythe de situation ». La notion même de « mythe de héros », déjà discutable comme catégorie homogène chez Trousson, semble sérieusement mise à mal par l'idée d'une préséance du verbe sur le nom (et

¹⁰⁰ GILBERT DURAND, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris: Albin Michel, "Livres de poche, biblio essais", 1996, p. 166.

¹⁰¹ Il faut entendre cette notion (empruntée à Eliade) dans le sens où l'on parle des « aspects » d'un verbe.

surtout sur le nom propre) que défend Durand. Et de fait, il n'y a guère de doute que ce que Trousson appelle « mythe de héros » est simplement un raccourci du « mythe de situation », autorisé par l'aura symbolique d'un nom propre. En d'autres termes, le fait qu'un nom puisse condenser en lui tout le poids symbolique qui constitue le mythe n'est possible, à mon sens, que dans la mesure où tout le monde entend, derrière ce nom, une *situation*, c'est-à-dire un contexte dans lequel se déroule une séquence d'actions.

J'irai même plus loin en suggérant que si la situation devait se perdre derrière le nom du héros, alors, peut-être le mythe se perdrait-il avec elle. Le héros quitterait alors la sphère mythique pour devenir une forme d'allégorie ou d'emblème. Dans le pur « mythe de situation », le héros est défini comme « celui qui a fait ceci ou cela... », et c'est ce qu'il fait qui constitue le mythe, à proprement parler ; dans le « mythe de héros », on aurait plutôt un « personnage qui symbolise / incarne / évoque telle ou telle chose » ; entre deux, on peut distinguer ce stade où se trouvent la plupart des héros mythologiques : celui où ils sont désignés comme « personnages qui ont fait telle ou telle chose, et qui, dans la tradition historique / littéraire / artistique / psychanalytique / etc. en sont venus à symboliser ceci ou cela ». S'ils devaient n'être plus désignés que par ce qu'ils symbolisent ou incarnent, sans que la mémoire collective ne conserve les motifs narratifs qui justifient cette symbolisation, il y aurait alors tout lieu d'estimer que nous avons quitté le mythe. C'est dans un tel rapport que s'inscrivent, par exemple, la plupart des dieux olympiens qui, dans les mentalités, sont spontanément rattachés à une symbolisation figée plutôt qu'à une histoire particulière rendant compte de cette symbolisation ; les histoires que l'on raconte à leur propos sont postérieures à ces symbolisations. Dans de tels cas, le procès métaphorique propre au mythe, selon Ricœur, se réduit en une relation métonymique conventionnelle : « c'est Vénus toute entière à sa proie attachée »... La valeur sémantique de l'association se limite à une relation purement sémiologique où un terme se substitue conventionnellement à un autre sans qu'il faille interpréter le surplus de sens qui découlerait de cette substitution.

Il me semble donc que c'est par raccourci que l'on peut parler du « mythe de Prométhée » – un raccourci, au demeurant, tout à fait acceptable. Mais je ne vois pas de différence de nature entre Prométhée qui, selon Trousson « dépasse la situation, la fait contingente : qui dit Prométhée pense liberté, génie, progrès, connaissance, révolte », et Antigone qui, de son côté, n'aurait « pas d'existence indépendante d'un certain contexte »¹⁰². N'est-ce pas là

¹⁰² TROUSSON, "Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*", p. 104.

simplement une question de degré d'émancipation ? D'ailleurs on peut signaler, au passage, que Colette Astier, cherchant à poser une distinction proche de celle de Trousson, mentionne Tristan et Don Juan comme exemples de personnages mythiques qui ont acquis « une vie indépendante des œuvres qui les portent, une carrière à l'état libre si l'on peut dire »¹⁰³ ; elle les place, dans cette perspective, face à Antigone et... Prométhée (que Trousson opposait donc à Antigone sur ce point précis) – ce qui confirme que ces distinctions ne vont pas de soi. (En outre, je vois mal en quoi Tristan mène une « carrière à l'état libre », mais c'est là une autre question.)

Les difficultés que pose ce « mythe de héros » me semblent donc confirmer l'idée de Durand que le mythe est essentiellement une structure narrative, axée sur un schème verbal. Et l'apport le plus précieux de Durand à notre propos tient peut-être dans la mise en place de cette notion de « structuralisme figuratif », qui se présente comme un moyen élégant d'utiliser les apports du structuralisme, sans pour autant tomber dans certains travers que Ricœur reproche à Lévi-Strauss.

Entre Ricœur et Durand, on voit donc se dessiner, me semble-t-il, les grandes lignes d'une démarche herméneutique propre au mythe en littérature.

Retraçons rapidement le chemin parcouru jusqu'à présent dans l'élaboration d'un cadre méthodologique : pour éviter le risque du catalogue, le dédoublement d'une démarche chronologique par une réflexion thématique est apparu comme indispensable. Dès lors, les outils du structuralisme se présentent d'emblée comme les plus appropriés pour parvenir à isoler ce qu'on pourrait appeler des « mythèmes » ; mais la définition même de ces mythèmes fait apparaître leur dimension sémantique. Or l'étude structuraliste des mythes présente, par rapport à un corpus littéraire, au moins deux difficultés graves : l'absence de perspective dynamique, et le primat de la mise au jour d'une structure sur l'interprétation d'un sens. Dans cette optique, les apports conjugués de Ricœur et de Durand nous permettent d'envisager une démarche en deux temps : la première étape serait structurale (à condition de dépasser les structures purement formelles au profit des structures figuratives dynamiques chères à Durand) ; mais cette étape ne devrait être qu'un moyen de mieux définir l'objet qui, dans un second temps, serait porté sur le terrain historique de sa transmission et de sa réception pour être interprété en termes de « reprises du sens ».

¹⁰³ COLETTE ASTIER, *Le Mythe d'Oedipe*, Paris: Armand Colin, "U prisme", 1974, p. 7.

Les réflexions qui précèdent indiquent assez qu'il ne serait pas pertinent d'utiliser la dichotomie structure/sens pour établir une séparation entre deux types de « variations » sur un modèle mythique, dont l'un serait structural et l'autre sémantique. L'imbrication du sens et de la structure rend une telle distinction inappropriée. Toutefois, si l'on renonce à l'utiliser dans une perspective typologique, cette dichotomie se révèle pourtant au moins propre à maintenir notre attention en éveil sur la co-présence, dans toute réécriture mythique, d'une dimension de mise à jour d'une structure, et d'un travail de reprise du sens, qui sont généralement indissociables l'un de l'autre mais peuvent néanmoins être considérés séparément.

7. La trace et le corps

Cela étant, je voudrais proposer une autre dichotomie, qui ne recoupe pas la première, mais paraît plus directement opératoire dans la perspective pratique qui est la mienne. Il s'agit d'une dichotomie qui met en regard la *trace* et le *corps*.

Dans un très beau passage de *Rhétorique spéculative*, Pascal Quignard définit le langage comme « investigation » – de *vestigium*, la trace de pas. Il assimile le langage des philosophes à cette trace, ce « vestige dont on peut se déprendre, ou qu'on peut corriger, comme le *sôma-sèma*, comme le corps animal devenu tombeau et signe »¹⁰⁴. Le *logos* est « inaperçu à la *philosophia* dans son déploiement de la même façon que l'air, aux ailes des oiseaux, s'ignore ». Mais il précise que « ce n'est en aucun cas le vestige, c'est le corps qui investigate dans le langage »¹⁰⁵, et que c'est donc lui qui intéresse le poète.

Un mot, ainsi, sera trace pour le philosophe, qui ne verra en lui que l'outil propre à l'expression d'un sens, mais il sera corps pour le poète. L'un cherchera à atteindre sa transparence ; l'autre à accentuer son opacité. Le mot prononcé est toujours en tension entre ces deux fonctions : renvoyer à du « déjà dit » ou surgir comme une fulgurance sans passé (ou du moins oublieuse de ce passé). Le mot du poète est toujours neuf, mais il a toujours déjà vécu ; il naît ici et maintenant, mais il est en connexion étroite avec la mémoire de la littérature et de la langue. Dans sa fonction esthétique, le mot se trouve donc toujours placé en équilibre entre son histoire parmi les « mots de la tribu », comme dit Mallarmé, et sa valeur ponctuelle, hors de toute historicité.

¹⁰⁴ PASCAL QUIGNARD, *Rhétorique spéculative*, Paris: Calmann-Lévy, 1995, p. 21.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

Toutes proportions gardées, il en va de même du mythe. Lorsque Lévi-Strauss suggère de considérer le mythe comme « l'ensemble de toutes ses versions »¹⁰⁶, il adopte un point de vue qui, à l'échelle du mot, est celui du lexicologue : il s'agit de fournir une image synthétique d'une réalité beaucoup plus complexe ; il s'agit de superposer autant d'emplois que possible pour dégager quelques structures fondamentales qui puissent rendre compte d'une grande majorité de ces emplois. Et de même que le dictionnaire présente le mérite de nous délivrer une première approximation du sens d'un mot que nous lisons chez le poète, de même la vision structuraliste du mythe nous permettra, comme je l'ai déjà souligné, d'isoler certaines caractéristiques dominantes du mythe considéré.

Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, ce seul regard sera inapte à rendre compte de la dimension « somatique », au sens quignardien, de l'objet, puisqu'il ne proposera qu'une valeur moyenne de toutes ces « incarnations » ponctuelles, lesquelles resteront, en quelque sorte, *lettre morte*. Mais d'autre part, la dimension de synchronisation qu'implique généralement cette valeur moyenne ne permet pas non plus une historicisation de la « trace ».

Ainsi, toute réécriture d'un mythe s'inscrit à l'intersection des deux axes que sont d'une part la logique interne (syntagmatique et synchronique) de l'œuvre dans laquelle elle opère, et d'autre part la perspective dialogique (paradigmatique et diachronique) qui la fait entrer en contact intertextuel avec le reste du monde.

L'outil qui permettra de rendre compte d'un tel objet devrait donc être très exactement ajusté à ce point précis où la jonction de ces deux axes s'opère. Il faudrait pouvoir montrer à la fois la validité intrinsèque d'une réécriture dans son contexte d'énonciation, et la place qu'elle prend, en tant que réplique, dans le grand jeu de questions et réponses qui marque le devenir historique d'un mythe.

La réécriture mythique, à ce titre, présente beaucoup d'analogies avec le travail de citation. Si l'on en croit Antoine Compagnon, en effet, le sens d'une citation se compose de deux faces : une valeur de signification (*i.e.* le sens de l'énoncé cité), et un complexe de valeurs de répétition (valeurs dialogiques acquises dans le procès de répétition)¹⁰⁷. Le processus d'accès au sens complet d'une citation passe donc par trois phases distinctes : la *reconnaissance*

¹⁰⁶ CLAUDE LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958, p. 240.

¹⁰⁷ Cf. ANTOINE COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979, p. 69.

(identification de la citation comme telle), la *compréhension* (de sa valeur de signification), et enfin l'*interprétation* (de ce qui motive la répétition)¹⁰⁸.

Ainsi, que ce soit à l'échelle du mot, de la citation ou du mythe littéraire, nous retrouvons toujours cette idée d'un croisement entre deux régimes dont l'un est décontextualisé, tandis que l'autre s'inscrit dans une perspective intertextuelle. D'un côté, le *corps*, donc, vivant ici et maintenant ; de l'autre, la *trace*, qui renvoie à une corporéité antérieure.

Observer le mythe comme corps, c'est le considérer comme un organisme vivant, répondant à une logique propre, qui, indépendamment de la logique intertextuelle, dispose la matière du mythe de sorte que cet organisme individuel soit viable, même sevré de la tutelle d'ancêtres prestigieux.

Observer le mythe comme trace, au contraire, c'est le considérer comme une réplique du dialogue intertextuel, comme un « vestige » qui, enchaîné à d'autres vestiges, trace à travers le temps un chemin balisé de monuments qui sont aussi les signes¹⁰⁹ du jeu de piste dans lequel nous sommes engagés lorsque nous empruntons les voies de la mythocritique.

Donnons un bref exemple de ce double regard : Sophocle, dans son *Électre*, ne mentionne pas les Érinyes, ce qui est manifestement en contradiction avec une tradition portée à la fois par Eschyle et par Euripide. Il me semble que, dans un tel cas, les Érinyes manquantes sont à la fois un acte volontaire d'effacement et un blanc dans la structure de l'œuvre. Il est impossible de lire correctement l'*Électre* de Sophocle sans tenir compte de cet effacement actif (considéré, donc, comme réponse à une version antérieure), mais on ne peut pas non plus perdre de vue la logique interne de l'œuvre : pour qu'on puisse lire cet effacement comme une réponse sérieuse à Eschyle, il faut que la structure dans laquelle il prend place soit, d'une certaine façon, convaincante en tant que telle ; il faut qu'un spectateur puisse apprécier la valeur de la pièce même en ignorant sa valeur intertextuelle et, éventuellement, polémique. Il importe donc, pour chaque œuvre considérée, de faire la part de sa dimension intertextuelle et de son agencement interne. L'équilibre entre ces deux regards variera bien entendu d'œuvre en œuvre et sera dicté, dans une large mesure, par le texte lui-même et le mode de réécriture qu'il met en jeu : une parodie tirera nettement du côté d'un regard intertextuel, tandis qu'une adaptation pour la jeunesse, par exemple, ne présentera guère d'intérêt de ce côté-là.

¹⁰⁸ Cf. *ibid.*, p. 72.

¹⁰⁹ *Sèma*, en grec, c'est à la fois le signe et le monument funéraire...

8. Présence du mythe dans le texte

Mais l'évocation de quelques exemples nous amène à aborder un point important, sur lequel la dichotomie trace / corps ne nous dit rien : il s'agit du mode de présence du mythe dans un texte.

Le cas le plus simple, évidemment, est la réécriture complète d'un mythe ; un texte qui raconte à nouveau une histoire déjà racontée par d'autres. Mais il existe bien d'autres degrés de reprises d'un mythe, qui vont jusqu'à l'allusion fugitive, la trace imperceptible : un nom, une structure invisible... D'un point de vue quantitatif, la palette est extrêmement large et je ne crois pas qu'il soit pertinent d'essayer de marquer, sur cette base, une rupture catégorielle parmi diverses réécritures mythiques. Durand évoquait une « règle des 4/5èmes »¹¹⁰ qui, à partir de la quantité des « mythèmes directeurs », permettait de prendre la mesure du *même* et de l'*autre*, et de veiller aux frontières d'un mythe particulier. Mais, dans une perspective littéraire, la pertinence d'une telle règle est très contestable : dans la mesure où ce qui nous intéresse, au premier chef, c'est le texte, et non le mythe à proprement parler, il nous importera de mesurer l'impact qu'un simple nom renvoyant à la sphère mythique pourra avoir sur le texte qui l'héberge. Or, dans un cas comme celui-ci, le mythe n'est pas directement engagé dans le texte, si ce n'est (mais c'est important !) au titre de réminiscence et de suggestion associative. Pour être plus précis, il faudrait dire qu'un tel cas de figure engage en fait au moins un mythème, faute de quoi le nom resterait vain, ne trouvant dans le texte aucune aspérité à laquelle se raccrocher. Pour qu'une allusion brève soit susceptible de produire quelques fruits, il faut nécessairement que la souche mythique à laquelle elle renvoie présente au moins une analogie minimale avec le texte sur lequel elle se greffe. Mais cette analogie pourra fort bien se limiter à un seul trait.

9. Allusions superficielles ou affinités fonctionnelles

Ce n'est donc pas forcément par un critère quantitatif que l'on peut distinguer une réécriture d'une simple allusion sans conséquence majeure. En effet, même si la répétition d'allusions à un même mythe a de fortes chances d'indiquer que la relation entre ce texte et le mythe dépasse la contingence accidentelle, ce n'est pas le nombre des indices référentiels qui sera déterminant, mais la possibilité pour le lecteur d'importer une part de la logique fonctionnelle du mythe dans le texte nouveau, ce qui peut se faire sur la base d'un trait unique.

¹¹⁰ DURAND, "Pas à pas mythocritique", p. 239.

Je prends un exemple : dans « El Desdichado », Nerval multiplie les allusions mythologiques. Il semble pourtant que toutes n'aient pas le même statut, et s'il est difficile de faire du sonnet une réécriture du mythe de Mélusine (évoqué à travers le nom de Lusignan) ou de la reine de Saba, le mythe d'Orphée, en revanche, paraît imprégner fonctionnellement le poème, qui peut, dès lors, être considéré dans son ensemble comme une forme de reprise du mythe orphique. Ce n'est donc pas quantitativement, mais qualitativement que ce mythe se distingue des autres mythes ponctuellement évoqués dans ce texte, et ce n'est qu'une démarche d'ordre interprétatif qui permet de faire la part des choses.

Pour clarifier ce point, je prendrai un second exemple, fictif : imaginons une séquence de roman où un individu rêve qu'il a très soif, qu'il est immergé jusqu'au cou dans une source fraîche, mais que sa bouche ne peut accéder à l'eau alors que la soif se fait de plus en plus vive. Le lecteur songera probablement à Tantale, mais c'est après cette première étape de dépistage d'une association possible que le travail herméneutique commence : s'agit-il d'un hasard, d'une rencontre fortuite d'un texte avec une structure mythique suffisamment diffuse pour qu'on ne puisse rien déduire de sa présence dans le texte ? Si rien, dans la structure du texte, ne fait écho à cette perche tendue, il faut alors oublier cette similitude et passer son chemin. Mais peut-être ce rêve renvoie-t-il à une culpabilité diffuse. On pourra, en ce cas, considérer le mythe de Tantale comme un substrat mythique qui permet de donner une vision ramassée de la dynamique du supplice, renforçant ponctuellement un épisode qui y gagnera peut-être en densité et en force d'évocation. Le mythe, dans ce cas, serait en quelque sorte au service du texte, auquel il apporterait une épaisseur supplémentaire. Mais il se peut aussi que ce rêve révèle au lecteur une parenté plus profonde, restée tout à fait latente jusqu'alors, entre le personnage du rêveur et Tantale ; on pourrait même imaginer que ce rêve permette de déduire, sur la base de l'intertexte mythique, que le personnage du roman a commis une faute de même nature que celle de Tantale, impliquant peut-être une forme de sacrifice d'un fils... Si la structure du roman révèle tout à coup une série d'affinités avec la structure du mythe, l'indice ponctuel qui a été donné se transforme en interface entre deux récits qui se superposent et dont les logiques fonctionnelles se mêlent alors. Dans ce cas, nous tendrions vers une réécriture du mythe, où s'équilibreraient les parts de ce que le mythe apporte au texte et de ce que, en contrepartie, le texte apporte au mythe, dans son processus d'évolution et de complexification diachronique.

10. Un espace foncièrement dialogique

Ces hypothèses reposent sur un postulat qu'il importe de rendre explicite. Barthes évoque, dans *L'Aventure sémiologique*, les « niveaux de sens » qu'il est nécessaire de dissocier dans la lecture d'un texte :

*Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchaînements horizontaux du « fil » narratif sur un axe implicitement vertical.*¹¹¹

Cette affirmation prend une valeur encore plus cruciale dans le cas d'une réécriture d'un mythe, où deux voix distinctes se superposent. D'une part, nous avons le texte nouveau, dans sa linéarité, soumis à sa logique propre (à la fois narrative et historique) : de la première à la dernière lettre du texte, quelqu'un, à un certain moment, raconte une histoire. Mais d'autre part, en sous-sol, nous trouvons un autre discours : le mythe, comme structure narrative sous-jacente, qui répond à une toute autre logique et dont la linéarité peut être éclatée en myèmes isolés. C'est la rencontre de ces deux voix dans un discours qui fait du mythe littéraire un espace profondément dialogique, quel que soit le volume sonore respectif des deux voix et le contrepoint qui ressort de leur entrelacement, de l'unisson à la dissonance.

Distinguer ces deux voix, c'est, implicitement, reconnaître au mythe une existence indépendante de ses réalisations ponctuelles. Dès lors, l'idéalisme que je prêtai aux quêteurs de l'*Urmythos* (cf. ci-dessus p. 12) n'est pas loin : postuler l'existence d'un mythe hors du texte, n'est-ce pas, peu ou prou, adhérer à une vision platonicienne où une *idée* du mythe planerait sur toutes ses imparfaites actualisations textuelles ? En ce sens, la démarche structurale appliquée au mythe et visant à en dégager un schème simple ressemblerait à la démarche inductive des philosophes qui cherchent à connaître la loi transcendante à partir de ses multiples réalisations.

Mais ce danger ne me paraît pas rédhibitoire, pour plusieurs raisons qu'il convient d'aborder rapidement. D'abord, je ne pense pas que l'*Urmythos* soit une notion non avenue. Simplement, comme je l'ai suggéré (cf. ci-dessus p. 31), son efficience se limite à des domaines qui ne sont pas les nôtres : ceux de l'ethnologie ou de l'histoire des religions. Pour nous qui nous intéressons à la littérature, la question des origines est dénuée de pertinence, et

¹¹¹ ROLAND BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985, p. 174.

se révèle même pernicieuse dans la mesure où elle induit subrepticement l'idée d'une dégradation de la pureté originelle du mythe dans la sécularisation de l'écriture littéraire.

Mais ces réserves ne doivent pas pour autant nous pousser à un rejet catégorique de tout ce qui irait dans le sens d'une existence pré-littéraire ou extra-littéraire du mythe. D'ailleurs, lorsque Pierre Brunel observe que « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature »¹¹², les entités que sont le mythe et la littérature se trouvent distinguées dans le mouvement même qui les associe : même s'ils sont aussi étroitement enlacés que le coudrier et le chèvrefeuille, même si le mythe ne peut être détaché de la littérature, nous sommes néanmoins face à deux entités, dont l'une ne fait qu'« enrober » l'autre sans se confondre avec elle.

Mais la reconnaissance de cet état du mythe hors de ses manifestations littéraires n'implique pas une recherche acharnée d'une quelconque essence du mythe, et encore moins celle d'un état originel. Comme l'emprunt de la notion d'*Urmythos* le laisse supposer, la langue allemande dispose d'une terminologie plus fine que la nôtre pour spécifier divers états du mythe, ce qui permet à Hans Blumenberg de nous offrir un éclairage utile sur la question, en distinguant *Urmythos*, *Grundmythos* et *Kunstmythos*. Le *Grundmythos*, contrairement au *Kunstmythos* (qui ressemble à notre « mythe littéraire »), n'apparaît pas comme un

*historisch-literarisch vorkommendes Faktum. Er ist als Strukturschema für solche Fakten und Belege, also für die tatsächlich nachweisbaren Mythen oder mythenähnlichen Konstrukte, ein dynamisches Prinzip der Sinnstiftung.*¹¹³

Mais il ne se confond nullement avec l'*Urmythos* :

*Wenn sich von einem Grundmythos soll sprechen lassen können, ohne diesen als den Urmythos auszugeben, muss seine Kondensation und Befestigung ein diachroner Prozess sein: eine Art Bewährung dessen, was an einem Mythologem sowohl zu ihrer Identifizierung als auch zur Inanspruchnahme seiner Bildleistung nicht mehr entbehrt werden konnte.*¹¹⁴

Cette distinction entre *Grundmythos* et *Urmythos* implique un retournement de perspective radical : « der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte »¹¹⁵, ce qui implique pour Blumenberg, comme nous l'avons déjà signalé, que production et réception se confondent

¹¹² *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 11.

¹¹³ HANS BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996[1979], p. 198.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹¹⁵ *Idem*

dans une herméneutique selon laquelle fondement (*Grund*) et origine (*Ur-*) sont clairement dissociés.

Remplacer l'origine par le fondement, c'est aussi, me semble-t-il, remplacer l'« avant » par le « dessous » : c'est un véritable changement de paradigme, qui me paraît capital, et que décrit bien Áron Kibédi-Varga :

*Nous ne sommes plus curieux de savoir l'origine de telle montagne, de telle rivière ou de telle plante. La source est remplacée par l'archétype, la nature physique par la nature psychique : le mythe nous renseigne sur les grandes configurations narratives des relations interhumaines [...]*¹¹⁶

Il me paraît donc fondé de remplacer ce problématique *Urmythos* par un *Grundmythos*, entendu comme un principe dynamique d'élaboration du sens (« *dynamisches Prinzip der Sinnstiftung* »), une structure simple sans cesse appelée à être investie de significations nouvelles, non parce que son origine est dotée d'un prestige surhumain, mais parce que son scénario est ancré très profondément dans les structures de la pensée humaine ; non pas grâce à ce qu'il y a eu avant, mais grâce à ce qu'il y a dessous. L'archétype remplace l'*archè*, et ce n'est plus, dès lors, dans un hypothétique passé pré-littéraire que se trouverait le mythe nu, mais bien plutôt dans les profondeurs de l'humain.

Telle serait donc l'origine de ce « discours du mythe », étroitement mêlé au discours du texte dans lequel il apparaît.

Il me semble d'ailleurs que le simple fait que l'on puisse s'interroger sur la présence d'un mythe dans un texte illustre bien la dissociation de deux discours : l'idée même qu'il puisse être question de « reconnaître » un mythe caché dans un texte atteste bien qu'il doit exister quelque chose qu'on peut appeler « le mythe de ... » et qui ne correspond pas à un texte singulier. Personne ne dira que le mythe d'Œdipe, c'est l'*Œdipe Roi* de Sophocle, mais tout le monde est capable de raconter approximativement ce qu'est le mythe d'Œdipe : « c'est l'histoire d'un homme qui... ».

Une forme de décantation structurale issue de la superposition des variantes d'un mythe permet de formuler cette réduction à une structure simple, déterminée par « ce qui reste visible à la fin » (« *das am Ende sichtbar Bleibende* »), pour reprendre les termes de Blumenberg. Nous évoquions précédemment la similitude entre ce travail structuraliste et

¹¹⁶ ÁRON KIBEDI VARGA, "Mythe, texte, genre", dans *Mythe et récit poétique*, éd. Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, "Littératures", 1998, p. 65.

celui que le lexicologue opère pour donner une définition d'un mot. Dans les deux cas, il s'agit d'une approximation qui n'a pas de réalité, à proprement parler ; comme le dit Kibédi Varga, « le récit mythique minimal, celui des dictionnaires, est un texte mort que chacun reprend et habille autrement »¹¹⁷. Mais ce texte mort, qu'il faudrait peut-être appeler plutôt « texte virtuel »¹¹⁸, nous est indispensable dans la mesure où, bien qu'il n'existe pas à proprement parler (sinon d'une existence fragmentée, dispersée entre une multitude de textes), c'est tout de même lui qui nous permet de reconnaître un mythe lorsque celui-ci n'est pas explicitement mentionné. Et il n'y a pas lieu de douter que tout lecteur, lisant l'histoire d'un homme qui tue son père et s'éprend de sa mère, identifiera inmanquablement la trace du mythe d'Œdipe dans un texte qui n'aura nul besoin d'appeler la mère Jocaste pour que l'hypotexte¹¹⁹ mythique soit convoqué par le lecteur.

11. Détecter la présence du mythe

Une fois reconnu le principe d'un dédoublement des voix, il reste à former son oreille à entendre la voix du mythe, même lorsque celle-ci reste très discrète.

Lorsque j'évoquais les « allusions minimales » qu'un texte peut faire à un mythe, j'ai mentionné la présence d'un nom mythique. Il s'agit évidemment d'un cas de figure commode, où une perche explicite est tendue à notre sagacité herméneutique. Mais encore convient-il de préciser que le nom n'est pas toujours un renvoi au mythe et peut parfois prêter à confusion. S'il est probable qu'un nom comme Don Juan ou Prométhée sera difficilement prononcé sans allusion au mythe que ces héros incarnent, il n'en va pas de même d'un Oreste, d'un Perceval (surtout dans le domaine anglo-saxon) ou d'un Fausto (en italien). C'est notamment ce flottement relatif au nom propre qui portait Durand à s'en défier et à lui préférer le geste verbal. Dans ce sens, il faut insister sur l'importance de la redondance entre un nom et un mytheme pour s'autoriser à solliciter un mythe comme hypotexte pertinent. La chose n'est pas toujours simple, et il faut se garder de forcer les analogies.

Mais le nom propre présente au moins le mérite de rendre explicite le point de jonction entre le texte et le mythe – si mythe il y a. La présence d'une « structure invisible » (second

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 71-2.

¹¹⁸ Plus qu'à une idée platonicienne, cette virtualité renverrait à la *dynamis* aristotélicienne : un texte « en puissance ».

¹¹⁹ J'emploie dès à présent ce terme emprunté à Genette. Je rappelle (en simplifiant un peu) que Genette appelle « hypotexte » le texte source sur lequel s'appuie un texte secondaire qui est appelé « hypertexte » s'il est lui-même un texte littéraire (ou « métatexte » s'il est de nature purement commentative). Cf. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, "Poétique", 1982, pp. 8-12.

exemple que j'évoquais de « trace imperceptible » du mythe dans un texte) n'offre pas cet avantage. Dans ce cas, évidemment, le dépistage de la présence mythique se révèle beaucoup plus complexe. Il faut collectionner les indices ténus, traquer des redondances intrigantes, être attentifs à chaque mot. Pierre Brunel définit comme un des modes privilégiés de présence du mythe dans le texte ce qu'il appelle, de façon très suggestive, l'« irradiation »¹²⁰. Ce terme dénote à la fois une présence, qui peut bien être invisible, et l'effet diffus de cette présence sur le texte. Passant en revue divers indices qui peuvent nous mettre sur la voie du mythe dissimulé, Brunel suggère de prêter attention aux éléments de paratexte (titres ou épigraphes), qui peuvent, depuis les marges, inviter à une double lecture. Il parle aussi d'une « irradiation sous-textuelle », dont aucune trace explicite n'est perceptible, et à laquelle il attribue deux sources :

*L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite.*¹²¹

Dans de telles situations, il faudra que « le regard critique se trouve [...] sollicité par ce qui est bien, dans le texte, des éléments *autres*, au même titre qu'un mot étranger, qu'une citation de Dante ou de Goethe »¹²². Comme dans le cas de la citation, donc, ce que Compagnon appelait la « reconnaissance » de l'élément *autre* peut poser problème. Nous serions ici dans un cas similaire à celui d'une citation dépourvue de ces preuves de la greffe que sont les guillemets-cicatrices¹²³. Le repérage du mythe, dans ces circonstances, passera donc par une identification de ces « éléments *autres* » qu'évoque Brunel, et qui font songer à la notion d'*agrammaticalité* telle que l'a développée Riffaterre par rapport au repérage de l'intertextualité.

12. L'attention flottante de la critique thématique

Mais surtout, le type de position qu'une démarche de cet ordre implique face au texte me paraît être exactement celle qui caractérise les tenants de la critique thématique. Cette « attention flottante » (pour reprendre le terme consacré par la psychanalyse et endossé par les

¹²⁰ Cf. BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, pp. 81-6.

¹²¹ *Ibid.*, p. 84.

¹²² *Ibid.*, p. 55.

¹²³ Cf. COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, pp. 31 *sqq.*

thématiciens) n'est-elle pas la seule attitude qui permette au critique d'entendre la voix de cet « autre » sous le texte ? Certes, la principale différence entre la mythocritique et la critique thématique réside dans le fait que le mythocritique sait d'avance ce qu'il cherche dans un texte, ce qui n'est pas le cas du thématicien. Pour ce dernier, le « thème » sera déduit du corpus, tandis que dans le cas de la mythocritique, c'est au contraire le « thème » (si l'on accepte de considérer ainsi le substrat mythique) qui induit le corpus. Cette différence est significative et justifie pleinement que la mythocritique ne puisse pas être simplement considérée comme une branche de la critique thématique qui s'intéresse spécifiquement au mythe. Mais à cette nuance près, les affinités entre les deux démarches sont suffisamment nombreuses pour m'inciter à pousser le rapprochement un peu plus loin.

En effet, si l'hypothèse d'une présence mythique dans un texte est un axe de lecture privilégié de la mythocritique, ce n'est pourtant pas cette hypothèse qui fonde une méthode critique, et il s'en faut de beaucoup que toutes les études de mythes en littérature se soient apparentées à une forme de critique thématique. Mais la mythocritique telle que je la conçois est pourtant très proche de la critique thématique, si bien que je proposerais volontiers de considérer le mythe comme un « thème », au sens où l'entend, par exemple, Jean-Pierre Richard : « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde »¹²⁴. Pour définir ce « principe d'organisation », on pourrait utiliser une métaphore très prisée de Julien Gracq : celle de la limaille de fer à la surface d'une feuille de papier sous laquelle, à l'aide d'un aimant, on crée un champ magnétique. La limaille révèle des forces invisibles. Le « thème » serait, ainsi, le foyer irradiant autour duquel s'organisent des lignes de force à l'œuvre dans le texte, et la démarche critique consisterait à chercher dans la matière textuelle des indices de telles lignes de force, qui renvoient aux racines de la conscience créatrice de l'auteur.

Comme le dit Jean Starobinski, « la conscience est parce qu'elle s'apparaît. Mais elle ne peut s'apparaître sans faire surgir un monde auquel elle est indissolublement liée »¹²⁵. Qu'est-ce à dire, sinon que la conscience (qui est toujours, la phénoménologie y insiste, « conscience de quelque chose ») n'apparaît, à l'instar de la lumière, que dans la mesure où elle est révélée par un objet sur lequel elle s'applique ? Et cet objet, en l'occurrence, c'est la configuration textuelle d'un monde. Le monde révèle donc la conscience parce que la conscience configure le monde. D'un point de vue herméneutique, cette configuration est à la fois indice et obstacle : hors de la matière du texte, point d'accès à la conscience qu'elle révèle ; mais le

¹²⁴ JEAN-PIERRE RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Seuil, 1961, p. 24.

¹²⁵ Cité dans GEORGES POULET, *La Conscience critique*, Paris: José Corti, 1986 [1971], p. 237.

texte, en même temps, est une matière dense dont il va falloir déjouer les ruses pour accéder à ce qui en est la source. Le texte est donc un écrin, revêtant la conscience d'oripeaux plus ou moins sophistiqués, destinés à produire ce supplément de plaisir dont parlait Freud, en même temps qu'un écran derrière lequel se joue l'essentiel.

Cette notion d'écran apparaît d'ailleurs dans la conception que Freud se fait des mythes lorsqu'il les définit comme « les souvenirs-écrans des peuples »¹²⁶. On peut noter que cette définition freudienne met en avant des caractéristiques du mythe qui posent ce type de discours comme une radicalisation de ce que les thématiciens cherchent, avec d'autres outils bien sûr, dans les textes littéraires : quelque chose qui masque et révèle tout à la fois la conscience profonde d'un sujet. Ne serait-ce pas là une raison supplémentaire de supposer que le mythe pourrait favorablement occuper la place centrale qui est celle du « thème » ? Cette densité et cette forte capacité de symbolisation qui caractérisent le mythe n'en font-elles pas un objet susceptible d'agir comme une force invisible sous-tendant un récit ? Sans aller jusqu'à considérer le mythe comme « "modèle" matriciel de tout récit »¹²⁷, on peut néanmoins rappeler son caractère « exemplaire » (Eliade) et sa capacité à faire « saisir d'un coup d'œil certains types de *relations constantes* »¹²⁸. A ce titre, on peut à bon droit le supposer particulièrement propre à fonctionner comme ce « principe concret d'organisation » que Richard définit comme « thème ».

J'aurai l'occasion d'éprouver, au fil des pages qui suivent, cette idée que le mythe peut fonctionner comme une sorte de thème ; mais pour l'heure, je voudrais surtout insister sur l'intérêt que présente une telle hypothèse. Le principal atout de la critique thématique réside, à mon sens, dans une remarquable ouverture vis-à-vis de son objet, dans une très grande disponibilité aux sollicitations du texte, quelles qu'elles soient. Aucun outil ne saurait être préparé d'avance, chaque texte indiquant au critique disponible la voie par laquelle il convient de l'approcher.

Dans la suite de ces pages, les sollicitations des textes abordés me porteront à alterner quelques aperçus d'inspiration anthropologique (par exemple pp. 122 *sqq.*), des réflexions de nature philologique (pp. 140 *sqq.* ou 374 *sqq.*), d'autres inspirées par une approche génétique (pp. 558 *sqq.*) ; les instruments forgés par le structuralisme me seront également utiles ici ou là (pp. 319 *sqq.* ou 437*sqq.*) de même que, de façon peut-être plus appuyée, ceux que nous

¹²⁶ Dans *La Psychopathologie de la vie quotidienne* (1907), cité dans DIDIER ANZIEU, "Freud et la mythologie", Paris: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 1 (1970), p. 127.

¹²⁷ DURAND, "Pas à pas mythocritique", p. 230.

¹²⁸ DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon, "10/18", 1972, p. 19.

offrent la psychanalyse freudienne (pp. 352 *sqq.* ou 503 *sqq.*). Mais encore une fois, le choix des outils et le poids de chacun dépendront uniquement de ce qui me semblera le plus intéressant à observer dans chacun des textes qui baliseront mon parcours.

En abordant ces questions, je suis naturellement porté à amorcer une sorte de « fondu-enchaîné », où les considérations théoriques abstraites dans lesquelles se cantonnait jusqu'à présent mon propos commencent à se mêler à des choix plus personnels et plus directement liés au corpus spécifique sur lequel je travaille. Mon but n'est pas ici de redéfinir la mythocritique d'un point de vue théorique général, mais bien de déterminer le sens que je donnerai à ce terme dans le cadre de la présente étude. Sans doute certains éléments seront-ils exportables et adaptables à d'autres corpus – ce n'est pas à moi d'en juger, du moins pour l'instant.

13. Unifier le champ mythocritique ?

La référence à la critique thématique s'est présentée à nous dans le cadre d'une investigation très précise : comment dépister l'« irradiation » d'un mythe dans un texte où ce mythe figure à un niveau d'explicitation très embryonnaire, ou même à un niveau totalement implicite ? Dans cette perspective, la démarche thématique, habituée à concentrer ses efforts sur des « principes d'organisation » souvent invisibles de prime abord, présente évidemment un modèle utile. Mais l'accent mis sur la dimension heuristique de la critique thématique ne rend pas compte d'un autre intérêt, qui se porte, cette fois, sur un terrain proprement herméneutique. En effet, une fois que nous avons identifié la présence d'un mythe dans un texte (ce qui tient de l'évidence, dans la plupart des cas, les exemples d'allusion imperceptible restant tout de même l'exception), l'essentiel reste à faire : interpréter le sens dont cette présence est investie. Nous avons déjà plus ou moins balisé le terrain sur lequel se développera cette interprétation : d'une part, la dichotomie trace / corps permet d'observer les effets de la présence du mythe selon deux perspectives différentes ; d'autre part, la distinction de deux voix à entendre dans le texte véhiculant du mythe nous invite à développer une écoute « harmonique » et à mesurer les affinités fonctionnelles entre les deux discours. Mais cela ne nous indique pas quels outils utiliser pour sonder ces terrains ni, à proprement parler, le type de matière que nous souhaitons en extraire.

Cette question se révèle particulièrement sensible dans le cadre des corpus très éclatés qui caractérisent les études d'un mythe donné dans la littérature. Car si thématiciens et psychocritiques limitent généralement le champ de chaque investigation à un domaine bien délimité (un auteur unique, ou au moins un courant d'époque ou un genre littéraire donné), le champ mythocritique, par essence, transcende les siècles, les frontières et les genres. Il en découle logiquement que la recherche d'une cohérence, voire d'une unité de la démarche se révèle beaucoup plus problématique que lorsque le corpus est lui-même caractérisé par une cohérence forte.

Dès lors, une tentation légitime serait de chercher à homogénéiser un corpus primitivement disparate par une unité de méthode d'autant plus souhaitable qu'elle est largement garante de l'homogénéité du résultat final de la recherche. Il s'agirait alors de réduire les disparités manifestes des textes pour les aborder avec une batterie de questions portant sur la nature du mythe, les mythes présents ou absents et leur organisation, le mode d'intégration du mythe, ce qu'il apporte de nouveau à la lecture d'un personnage ou d'un épisode, son rapport intertextuel avec des versions antérieures du mythe, etc. La liste de questions pourrait être très large et faire fi de l'hétérogénéité de textes qui, dès lors, seraient envisagés essentiellement dans ce qu'ils ont de commun, à savoir leur rapport au mythe.

Ce n'est pourtant pas cette voie que j'ai choisie, d'abord parce que je suis d'accord avec Ute Heidmann pour considérer qu'à une comparaison « universalisante », fondée essentiellement sur la recherche du même à travers des textes hétérogènes, il convient de préférer ce qu'elle appelle une comparaison « différentielle »¹²⁹, attentive, au contraire, à la singularité de chaque texte. En outre, en me confrontant à mon corpus et en me livrant à ce travail pratique dans la matière des textes, je me suis persuadé que l'idée de les soumettre tous à une batterie de questions prédéterminées, si ouvertes soient-elles, me porterait à essayer une double perte : une perte d'efficacité, si je devais m'attacher à soumettre un texte à des questions qui ne seraient pas adéquates, et surtout une perte de pertinence, si je n'allais pas jusqu'au bout des sollicitations de chaque texte, parce que celles-ci m'entraîneraient hors du cadre préalablement tracé. Il m'est apparu de plus en plus clairement que je ne devais pas chercher à unifier les questionnements que j'adresserais à ces différents textes, parce que la leçon de chacun est unique et que je ne vois pas qu'on puisse gagner quelque chose à diriger trop son

¹²⁹ Cf. UTE HEIDMANN, "(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée", dans *Poétiques comparées des mythes. En hommage à Claude Calame*, éd. Ute Heidmann, Lausanne: Revue Etudes de Lettres, 2003/3, p. 50.

regard. C'est dans ce sens que l'« attention flottante » que j'évoquais précédemment me paraît plus féconde qu'une attention dirigée vers un objectif prédéfini. Comme le dit Jean Starobinski,

*l'investigation ayant défini son angle d'approche, il arrive rarement qu'elle ne trouve quelque chose qui ressemble à ce qu'elle cherchait, offert au langage qui était tout préparé pour le décrire.*¹³⁰

Mais s'en tenir à cela, poursuit-il, « c'est s'immobiliser sur le plan des certitudes promises » et accepter comme corollaire de cette certitude une « fixité » qui lui déplaît et à laquelle il oppose la notion de « trajet critique »¹³¹ – en quoi je le suis pleinement.

J'en reviens alors à ma question : faudrait-il prendre le mythe comme un thème ? C'est-à-dire comme un élément qui aimante le regard porté sur le texte sans pour autant préjuger de la nature même des aspects auxquels ce regard nous rendra attentifs.

Si une solution de cet ordre présente l'avantage d'améliorer l'efficacité de la visée sur un texte donné et de rendre l'étude de chaque texte plus riche que ne pourrait le faire un regard unifiant (et donc nivelant), elle n'est pourtant pas sans soulever des problèmes d'une autre nature. En particulier, une telle démarche risquerait fort de ne donner lieu qu'à une succession d'études de cas dont le seul dénominateur commun serait de se rattacher à un mythe donné. Ce serait retomber dans le premier travers rédhibitoire que nous évoquions au début de ce chapitre : le catalogue.

14. Diachronie et thématique

Il me semble pourtant que le jeu en vaut la chandelle et qu'il vaut mieux essayer de trouver ailleurs un moyen de pallier le risque du catalogue que de renoncer aux apports d'une telle démarche. Il n'est peut-être pas possible de trouver un moyen qui permette de bâtir une cohérence aussi forte que ne le ferait l'unité de questionnement, mais sans doute une « conjointure » bien construite parviendrait-elle à atténuer suffisamment ce problème pour le rendre acceptable. Ainsi, un plan de nature chronologique ne pourrait qu'accentuer le danger d'une succession d'études de cas ; en revanche, un regroupement thématique devrait permettre de réunir des textes hétérogènes autour de quelques questions centrales, de telle sorte que chaque texte ne soit sollicité que sur un terrain où il a vraiment quelque chose à

¹³⁰ JEAN STAROBINSKI, *La Relation critique. Edition revue et augmentée*, Paris: Gallimard, "Tel", 2001, p. 33.

¹³¹ *Ibid.*, p. 34.

apporter à la réflexion en cours. Peut-être certains textes qui auraient été intéressants risquent-ils de se voir écartés, et d'autres de n'être abordés que sous un angle bien particulier, alors qu'ils mériteraient une étude plus large. Il faut admettre d'emblée qu'une telle approche ne s'attache pas à donner une vision complète des textes ; même les œuvres les plus centrales du corpus considéré ne sauraient être abordées pour elles-mêmes, et leur approche sera toujours limitée par l'ancrage thématique à partir duquel nous nous y confrontons.

Le principal problème qu'il y aurait à renoncer à un plan chronologique est le risque de perdre la perception des successions et des influences pertinentes d'une réécriture à l'autre. C'est la raison pour laquelle j'ai finalement opté pour une structure en deux parties, dont la première fera la part belle à la diachronie, tandis que la seconde se concentrera sur quelques aspects thématiques.

15. Une « rencontre » qui me regarde

Il reste encore à préciser un dernier point de méthode, qui n'est pas sans poser problème à celui qui s'intéresse au mythe en littérature : il concerne la pondération à donner aux différents textes considérés. Si l'on essaie de se demander comment déterminer une hiérarchie dans le traitement des textes, on ne saurait guère trancher, *a priori*, entre la qualité purement littéraire du texte, et son apport au mythe « global » en termes de renouvellement du propos (sans parler de son importance quantitative, de l'intérêt des réflexions « collatérales » qu'il entraîne, de sa répercussion sur ses contemporains et de sa faculté à influencer des successeurs, etc.). Comment faire la part des choses ? – sans compter que, dans l'économie d'un travail de cette nature, la position à adopter vis-à-vis des différents textes abordés doit aussi dépendre de la fortune critique de chacun d'eux. Pour parler de certaines œuvres, il faudra inévitablement s'appuyer sur une abondante bibliographie critique existante, entrer en dialogue avec elle, et tenter de s'y gagner une petite place par un éclairage nouveau ; pour d'autres, au contraire, il faudrait commencer par situer l'auteur et par décrire, dans les grandes lignes, la nature du texte qui nous intéresse et que personne ne connaît.

S'il me fallait donner, sur le terrain de la théorie, une ébauche de réponse à cette question épineuse et qui, sans doute, ne peut guère être tranchée que dans la pratique, au cas par cas, je partirais volontiers de la notion de « rencontre » : ce qui permettrait à un texte d'avoir voix au chapitre, ce serait alors le fait d'apparaître comme l'étincelle produite par la rencontre d'un

auteur et d'un mythe. Certaines rencontres restent à peu près stériles et n'apportent presque rien à la littérature ni au mythe. Mais il arrive qu'un auteur retire un bénéfice de sa rencontre avec un mythe, et que la littérature se trouve illuminée de cette étincelle – ou alors, de l'autre côté, que le mythe se trouve renouvelé de sa rencontre avec tel auteur. Dans le premier cas, c'est surtout l'intérêt littéraire qui importera ; dans le second, la perspective de constitution d'un mythe global. Pour ne prendre qu'un seul exemple, tiré de mon corpus, la prise en compte de ce critère de « rencontre féconde » me porterait, *a priori*, à accorder une place à peu près similaire, dans mon travail, à des auteurs comme Creuzé de Lesser et Verlaine, alors que l'intérêt que présentent leurs apports est très différent en quantité (quelque 10'000 décasyllabes contre 14 alexandrins) aussi bien qu'en qualité purement littéraire et qu'en termes de renouvellement du propos (le Parsifal de Verlaine, globalement wagnérien, n'est pas très original ; celui de Creuzé n'a guère d'équivalent dans la littérature). S'il est vraisemblable qu'en fin de compte Verlaine apporte plus à la littérature (cf. pp. 236 *sqq.*), Creuzé, pourtant, renouvelle davantage la matière (cf. pp. 154 *sqq.*). Les deux rencontres produisent quelque chose qui est digne d'être mentionné.

Mais en vertu de quels critères puis-je estimer que ce qui est produit par ces rencontres est « digne d'être mentionné » ? D'aucuns pourraient estimer que le sonnet de Verlaine est loin de figurer parmi ses meilleurs textes ; d'autres auraient beau jeu de me démontrer que l'absence de densité structurale du poème de Creuzé et l'absence manifeste de « fascination » exercée sur le lectorat de l'époque, pourraient me dispenser de considérer ce texte comme une variante du *mythe*. Exception faite de quelques cas extrêmes, indiscutablement excellents ou affligeants, on pourrait débattre à l'infini de chaque choix ponctuel. Il me semble donc indispensable de reconnaître la part de subjectivité qu'il y a dans ces choix, et même à l'affirmer en estimant qu'au contraire de la démonstration supposément objective, qui ne se sent pas le devoir de justifier ce qu'elle avance, la démarche qui se reconnaît subjective s'attachera à convaincre et à emporter l'adhésion d'un lecteur supposé récalcitrant.

Je propose donc de reformuler la question fondamentale qui guide notre approche du mythe dans le texte de la façon suivante : en quoi cette rencontre nous concerne-t-elle ? Cette rencontre a produit une étincelle et cela, aujourd'hui, nous regarde. La présence du mythe dans un texte aura mille façons de nous concerner. Aussi cette question n'induit-elle aucun outil spécifique, mais engage à entrer dans une dynamique de partage : si cette rencontre présente vraiment un intérêt, il m'incombe de le montrer, de le faire partager.

Il semble donc que, parti sur la voie normative d'une tentative de définition d'une méthode mythocritique, j'en arrive à une forme de désengagement théorique radical, ramenant, en fin de compte, la question du mythe en littérature à une simple affaire d'effet subjectif de lecture. C'est comme si l'intelligence théorique, désagrégée par la néfaste influence du détour par la critique thématique, baissait les bras et ramenait toutes les pistes ébauchées à un vulgaire sens commun.

Il est vrai que le passage d'une réflexion purement théorique à une mise en perspective de cette réflexion avec les problèmes spécifiques d'un corpus a certainement émoussé coupablement le tranchant d'un élan théorique quelque peu volontariste. Mais à quoi bon ériger une théorie si nulle pratique ne peut l'exhausser ? Pour définir la mythocritique comme une méthodologie, il aurait au moins fallu accepter l'idée qu'il est pertinent de soumettre un ensemble large de textes à un même traitement. En choisissant de m'écarter de cette voie, j'ai délibérément opté pour un chemin où la mise en place d'une méthodologie unitaire devenait de plus en plus improbable. En outre, la référence à la critique thématique m'a porté à avancer vers une attitude plutôt que vers une méthode ; vers une conception théorique ouverte de ce que suscite la *rencontre* d'un auteur et d'un mythe, plutôt que vers un outil pratique susceptible de produire du texte critique à partir d'une recette.

16. « Mytholectures »

Pourtant, il serait excessif de conclure à une abdication et à une forme de relativisme défaitiste. L'ensemble des éléments abordés au fil de cette réflexion méthodologique reste pertinent et constitue un socle sur lequel développer l'approche plus subjective que je viens d'évoquer. Repassons rapidement ces éléments en revue : après une définition précise de mon objet, le mythe littéraire, j'ai insisté sur la nécessité de conjuguer une démarche de nature structurale et une herméneutique attentive à la reprise du sens dans le devenir historique du mythe littéraire – perspective qui se conjugue très bien avec celle de la critique thématique, laquelle se présente aussi comme une herméneutique entée sur des fondements structuraux. J'ai ensuite suggéré de combiner deux types de regards portés sur cet objet, le premier consistant à le lire comme trace dans le dialogue intertextuel, tandis que le second portait à le considérer comme corps vivant, dans la logique propre de son organicité décontextualisée. Déplaçant cette réflexion d'un degré, j'ai cherché à rendre distincts, au sein même de l'objet « mythe littéraire » (dans le sens de « mythe en texte »), deux éléments constitutifs et à mettre

en lumière la bilatéralité de l'influence réciproque que pouvait avoir le mythe sur un texte nouveau et ce texte nouveau sur le mythe (au sens du *Grundmythos* de Blumenberg), dans le mélange des deux « voix » qui fondent la dimension irréductiblement dialogique du mythe littéraire. J'en suis ensuite venu à observer que la présence du mythe dans le texte pouvait être extrêmement ténue et rapprocher le mythe du « thème » sur lequel repose la critique thématique, dont l'intérêt m'a paru déborder le stade du dépistage structural pour s'étendre à l'interprétation de la présence du mythe dans le texte (à quelque échelle que ce soit). Cette présence, d'un point de vue thématique, serait à considérer comme la rencontre de la conscience profonde d'un artiste avec la structure simple, dense et archétypale, du mythe.

Tels sont, dans les grandes lignes, les éléments méthodologiques que j'ai essayé de mettre en place, et qui ne se trouvent en rien compromis par l'incapacité dans laquelle je me suis avoué de constituer de tout cela une gerbe que je puisse dresser en une théorie normative. Mais il est vrai que ces réflexions me portent tout naturellement à renoncer à un achèvement théorique que la suite de mon travail viendrait immanquablement contredire.

Pas de méthodologie propre à la mythocritique, donc ; pas d'outil spécifique à cette science du texte qui, depuis que son nom a été forgé par Gilbert Durand il y a près de quarante ans, a été bien souvent remise sur le métier sans parvenir à s'ériger en dogme.

Pourtant, malgré les réserves justifiées que soulèvent bien souvent les néologismes jargonnants, je voudrais conclure ce chapitre en proposant, à défaut d'une définition opératoire de la « mythocritique », un terme nouveau, qui me semble rendre un meilleur compte de ce que je m'appête à faire dans les chapitres suivants : des « mytholectures ».

On entendra derrière ce terme une double paternité, au moins : d'une part, il y a « psycholectures », titre que Genette donne au chapitre de *Figures I*¹³² qu'il consacre à Mauron. Par ce titre, il marque la dimension subjective de lectures plurielles, par opposition à l'édifice positiviste de la « psychocritique » telle que le conçoit Mauron. Certes, la « mythocritique » est bien loin de se constituer en édifice positiviste, mais l'idée d'opposer à un massif *critique* la souplesse de *lectures* plurielles me paraît séduisante et correspond bien au projet que je me propose de mener.

Et puis, d'autre part, il y a les « microlectures » auxquelles s'est livré Jean-Pierre Richard. C'est donc à la fois une reconnaissance de l'influence de la démarche thématique et une

¹³² GERARD GENETTE, *Figures*, Paris: Seuil, 1966, pp. 133-8.

revendication de lectures ponctuelles, dépourvues d'ambition totalisante, mais s'inscrivant néanmoins dans une commune visée vers l'élaboration d'une construction théorique cohérente.

IV. A propos du « mythe de Perceval »

Fort de ces bases théoriques et méthodologiques, je dois encore, avant de plonger dans mes sources, donner quelques précisions quant à la spécificité de mon sujet propre : le mythe de Perceval.

Tout d'abord, une remarque générale sur cette étiquette « mythe de Perceval », qui pourrait sembler paradoxale, compte tenu de certains éléments théoriques avancés jusqu'ici. Il me faut d'abord préciser que le fait de désigner le mythe en question par le nom de son personnage principal n'est qu'une commodité de désignation, et n'implique évidemment pas une notion de « mythe de héros » dont j'ai noté qu'elle ne me convainquait pas. Il s'agit bien plutôt d'une trame narrative qu'il est possible de rattacher soit à Perceval soit au graal : dans la plupart des textes de mon corpus, les deux dénominations seraient possibles et pourraient désigner à peu près la même configuration narrative. Si j'ai choisi de parler de mythe de Perceval plutôt que de mythe du graal, c'est d'abord parce que cette première dénomination restreint le champ d'investigation aux textes où le héros du graal est Perceval : en effet, s'il n'y a point de Perceval sans graal¹³³, l'inverse n'est pas vrai, d'une part parce que, dès le deuxième quart du XIII^e siècle, Galaad remplace Perceval comme principal héros du graal dans une des branches de la tradition. Ainsi, dans certains textes qui suivent cette tradition (ce qui est le cas, par exemple, de la plus grande part de la littérature arthurienne anglo-saxonne, comme nous le verrons), Perceval se trouve réduit à un rôle secondaire, quand il n'est pas simplement évincé. D'autre part, le graal a eu toute une vie indépendante de son contexte arthurien d'origine, ainsi qu'en témoigne encore aujourd'hui un best-seller comme le *Da Vinci Code*. Divers courants plus ou moins ésotériques se sont emparés du graal pour l'approprier à leur sauce personnelle, sans s'intéresser le moins du monde à Perceval. Me concentrer sur Perceval plutôt que sur le graal revenait donc à limiter mon champ d'investigation à une structure narrative qui corresponde à ce que j'ai défini comme mythe littéraire, ce que l'objet graal ne permet pas. En effet, le graal, en tant que tel, n'implique aucune narrativité ; il serait un pur archétype nominal, sans aucune dimension dynamique *a priori*, pour reprendre les distinctions de Durand – qui, d'ailleurs, se plaît à considérer le graal comme une sorte d'archétype de l'archétype : « c'est un "creux" mais qui modèle par sa forme même ce qui doit le remplir : n'est-ce pas là la définition que l'on peut donner de l'archétype ? »¹³⁴. Certes,

¹³³ « Graal » étant entendu ici dans un sens large d'objet de quête.

¹³⁴ GILBERT DURAND, *Beaux-Arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris: P.U.F., 1989, p. 236. Notons toutefois que Durand se penche ailleurs sur un « mythe du graal » dont il isole les mythes suivants : a) imprécision de l'objet; b) lien à un cortège initiatique ; c) contradictorialité du symbolisme et des fonctions ; d)

le graal induit probablement une quête, mais cela ne suffit pas à constituer un récit suffisamment individualisé, et il me paraît beaucoup plus pertinent, dans la démarche qui est la mienne, de considérer la quête comme un mythème principal du « mythe de Perceval » qui, de son côté, peut se targuer de présenter plusieurs « schèmes verbaux » propres à en faire une vraie matrice narrative.

L'expression « mythe de Perceval » comporte, en outre, un autre raccourci, et il faudra bien sûr entendre derrière le substantif « mythe » la présence masquée de l'épithète « littéraire ». La tendance générale de la langue est de comprendre, par défaut, « mythe » comme « mythe ethno-religieux » et d'imposer l'emploi de rallonges à qui voudrait spécifier. Mais dans le souci d'éviter la répétition à satiété du monstre « mythe littéraire de Perceval », je me permets de renverser la perspective, dans les bornes de ce travail, et de faire entendre par défaut « mythe littéraire » derrière « mythe ».

Dernière précision quant au mythe de « Perceval » : j'utiliserai par défaut ce nom là, plutôt que Parsifal, Parzival, Perlesvaus ou quelques autres encore, dans toutes les occurrences où ce sera ma plume qui le tracera, hors de tout dialogisme. Mais lorsque j'évoquerai cette figure chez un auteur qui l'appelle autrement, je suivrai logiquement ce changement de nom. Il en va de même pour le graal que, pour ma part, j'écrirai sans majuscule – par l'effet d'une résistance spontanée à un certain mysticisme qui a tendance à flotter autour du « Graal ». Mais, là aussi, je suivrai sans rechigner les auteurs qui préfèrent parler du Saint-Graal.

1. Un mythe foncièrement ouvert

Voilà pour la forme et pour l'étiquette. Un mot, à présent, sur les spécificités thématiques que présente ce mythe, et qui ont contribué à éveiller en moi un intérêt tout particulier. Un premier point à mettre en évidence est qu'il appartient à ce « trésor jusqu'ici si négligé, si peu utilisé des mythes du Moyen Âge » qu'évoque avec gourmandise Julien Gracq dans l'avant-propos du *Roi Pêcheur*¹³⁵. Un peu plus loin, Gracq insiste sur le fait que, contrairement aux mythes antiques, ils « ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires "ouvertes" »¹³⁶.

vertu thérapeutique. (GILBERT DURAND et CHAOYING SUN, *Mythe, thèmes et variations*, Paris: Desclée de Brouwer, "Sociologie du quotidien", 2000, pp. 127-8). Pourtant, en dépit du terme « mythème », il semble bien que nous ayons affaire ici à l'analyse d'un archétype plutôt que d'un mythe, au sens dynamique que Durand lui-même donne à ce terme.

¹³⁵ JULIEN GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, Paris: José Corti, 1948, p. 10.

¹³⁶ *Idem*

Or, s'il est un mythe qui correspond plus que tout autre à cette description, c'est bien celui de Perceval : en plus de l'ouverture à laquelle Gracq fait allusion, qui s'oppose à la clôture tragique des mythes de l'Antiquité, le mythe de Perceval a cette particularité que sa première rédaction est caractérisée, précisément, par l'absence de clôture.

L'inachèvement du *Conte du graal* de Chrétien de Troyes, outre le fait qu'il laissait planer sur le dénouement des aventures un mystère suffisamment obsédant pour que fleurissent aussitôt une multitude de continuations et de réécritures, induit également un phénomène dont les répercussions concernent encore les auteurs modernes : l'absence de version « canonique » de la fin du texte. Bien que la notion de « version canonique » soit problématique en soi, il faut pourtant bien constater que dans un cas comme celui qui nous concerne, le poids d'une première rédaction aussi extraordinairement réussie que le *Conte du graal* est si fort qu'aucune version postérieure n'est parvenue à achever le récit avec une autorité suffisante pour que la question soit considérée comme entendue pour la postérité. Chrétien est le seul auteur à qui les adeptes de l'idée d'une dégradation littéraire du mythe supposent la pleine connaissance du « mythe originel », ce qui les porte à considérer que nous ne savons pas « comment l'histoire s'achève » ; mais ceux-là mêmes qui ne sont pas guidés par cette vision et qui se bornent à noter que « nous ne savons pas comment Chrétien aurait achevé l'histoire » ne se trouvent guère plus avancés pour autant, puisque cet inachèvement laisse planer sur la fin du récit une incertitude que les siècles ne sont pas parvenus à réduire.

Cette fin ouverte donne au mythe de Perceval une particularité très forte, en ce sens que chaque réécriture « complète » du mythe devra fatalement passer par une définition de cette complétude même, et élaborer les éléments qui lui permettront de ne pas abandonner son lecteur au moment où une « dame Lore » qu'il ne connaît ni d'Ève ni d'Adam s'élançait, « tote esperdue », vers la reine qui lui demande ce qu'elle a... Ou alors, il pourra prendre acte de cet inachèvement et en faire une composante intrinsèque du mythe lui-même.

Quoi qu'il en soit, il est certain (et nous aurons l'occasion d'y revenir) que le jeu intertextuel ne saurait être le même ici et dans le cas d'un mythe tragique, où il est entendu d'avance, pour l'auteur comme pour le lecteur, et parfois même pour le personnage, que l'issue de l'aventure ne fait aucun doute, imposée par la « fatalité » d'un hypotexte contraignant.

Avant de poursuivre, il me reste encore à faire une remarque, qui découle, somme toute, assez logiquement de l'idée de « mytholectures », mais que je préfère tout de même avoir

explicitée. Au fil de mon parcours, je me suis parfois servi de Perceval plus que je ne l'ai servi. J'ai profité de chemins que son cheval avait ouverts dans la futaie pour m'engouffrer à sa suite, mais je me suis parfois arrêté dans telle clairière charmante, le laissant poursuivre sa route, trop heureux d'avoir trouvé un lieu peu fréquenté dont je pouvais à loisir prendre quelques croquis ou observer la topographie.

J'aurais pu estimer que mon devoir était de le suivre à la trace, sans jamais le perdre des yeux, mais il m'est apparu de plus en plus clairement que là n'était pas l'intérêt principal de ma recherche. Son parcours est loin d'avoir toujours suivi les crêtes majestueuses ; il a aussi cheminé dans maint désert aride et traversé plus d'une gorge obscure, où le soleil jamais ne pénètre. Sur ces points, le lecteur devra me croire sur parole, dans la mesure où ces endroits, justement, je ne l'y mènerai pas.

Il est, en revanche, d'autres lieux auxquels je ne serais jamais parvenu sans y avoir été conduit par Perceval, et qui m'ont semblé dignes d'être découverts à mon lecteur, parce qu'ils sont peu connus, mais méritent au moins un détour. Dans le meilleur des cas, cette alternance entre la lecture myope des sources et des perspectives plus larges, en guise d'intermèdes, produira une diversification propice à maintenir l'intérêt d'un lecteur qu'un parcours trop linéaire ennuerait. Il se pourrait bien aussi, pourtant, que cette alternance d'optiques provoque l'impression déstabilisante d'une perte de repères.

En outre, cette perspective vagabonde m'a aussi porté à me soucier assez peu d'une frontière que l'intitulé de ma recherche mettait pourtant au premier plan : le domaine que je me proposais de sonder était « la littérature de langue française » et même, dans un premier temps (dont le fichier central des thèses porte encore la trace), la littérature française « de Wagner à nos jours ». Le cœur de mon sujet était bien délimité : la littérature médiévale faisait figure d'un avant et les littératures étrangères d'un à-côté. Mais ces frontières, dans lesquelles la partie diachronique de ce travail pouvait se tenir sans trop d'effort, se sont révélées regrettamment limitatives dans la partie thématique. Pourquoi le corpus médiéval, les textes allemands ou anglais devaient-ils rester hors de mon champ d'investigation s'ils étaient susceptibles d'apporter des pièces intéressantes au dossier ? Pourquoi ne pas évoquer Hauptmann à propos des relations familiales, Trevelyan par rapport à la figure du simple, Handke comme exemple d'un « art poétique percevalien » particulièrement dysphorique ? De même, il aurait été aberrant que le fait que ni Chrétien de Troyes ni Wagner n'appartiennent au champ de la littérature française moderne me contraigne à aborder dans la clandestinité les deux moments les plus fondamentaux de l'évolution du mythe de Perceval. Ces barrières artificiellement disposées sont donc tombées, mais elles ont néanmoins laissé sur le terrain

qu'elles délimitaient des traces qui sont encore perceptibles sans être explicitement affirmées pour autant. Toute la partie diachronique, en particulier, est centrée sur le domaine français, qui reste l'épine dorsale de mon parcours ; les autres littératures n'y sont évoquées que lorsqu'une influence manifeste doit être signalée. Le balisage systématique qui est réservé à cette partie ne touche donc pas les autres littératures européennes, qui ne sont convoquées que dans la partie thématique. Intégrer dans mon parcours diachronique la littérature anglo-saxonne, où Perceval est souvent éclipsé par Galaad, aurait été réalisable, mais la littérature germanique est d'une ampleur si considérable que sa prise en compte systématique aurait profondément modifié la configuration de ce travail. Je m'en suis donc tenu à un axe globalement français, agrémenté de quelques excursions ponctuelles en terre germanique ou anglo-saxonne¹³⁷.

¹³⁷ En outre, plusieurs ouvrages ont été publiés en Allemagne autour de la *Parzival-Stoff* (voir WOLFGANG GOLTHER, *Parzival in der deutschen Literatur*, Berlin: Walter de Gruyter, 1929 ; CLAUDIA WASIELEWSKI-KNECHT, *Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, "Europäische Hochschulschriften", 1993 ; ou encore, pour un classement raisonné, SIEGFRIED GROSSE et URSULA RAUTENBERG, *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989, pp. 337-55 + de nombreux articles sur une période ou un auteur en particulier), ce qui rend un balisage systématique beaucoup moins indispensable que pour le domaine français où rien de tel n'existe pour l'instant.

B. PARCOURS DIACHRONIQUE

I. Tronc médiéval

Il est temps, à présent, d'aborder le corpus des textes percevaliens. Il me plaît de figurer ce corpus par l'image d'un arbre dont le tronc serait constitué de la tradition médiévale, à partir de laquelle les multiples ramifications modernes s'élanceraient vers le ciel, toujours plus éloignées de la souche première, mais puisant leur sève dans un réseau de canaux toujours plus vaste et plus complexe.

Puisque j'ai écarté résolument de mon projet la recherche d'un *Urmythos*, il me faut alors renoncer à sonder les sous-sols pour observer jusqu'où plongent les racines de notre arbre. Plutôt me faut-il considérer celui-ci comme né de l'impulsion première donnée par sa première version écrite.

Faisons donc fi de la préhistoire, et considérons que le mythe de Perceval naît dans le dernier quart du XII^{ème} siècle sous la plume du plus grand poète de ce temps : Chrétien de Troyes.

1. La première graine

« Ki petit semme petit quelte » (« qui sème peu récolte peu »). C'est presque devenu un *topos* de la critique que de relever le caractère prémonitoire de cette *entrée en matière*, tant il est évident qu'en effet le *Conte du graal* a produit une abondante récolte.

Voilà donc l'origine première de notre arbre littéraire.

C'est donc vers le milieu des années 1180 que Chrétien sème cette première graine. Étant donné l'importance primordiale que revêtra le *Conte du graal* dans la suite de ces pages, il me paraît utile d'en résumer à grands traits les principaux épisodes.

1. La rencontre des chevaliers et le départ de la gaste forêt (vv. 69-634)¹³⁸

Après un bref prologue, le conte s'ouvre « au tans qu'arbre foillissent » (v. 69) ; c'est la « reverdie », et, tandis que chantent les oiseaux de la « gaste forêt », nous voyons le « fils de la Veuve dame » préparer ses trois javelots pour partir en chasse. Mais au cours de cette

¹³⁸ Sauf précision, je me référerai systématiquement à l'édition suivante : CHRETIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval, ou Le Conte du graal*, éd. William Roach, Genève: Droz, 1959.

chasse, le jeune homme rencontre cinq chevaliers ; élevé dans la forêt à l'écart du monde, il ignore ce qu'est un chevalier, et il est si impressionné par la beauté de ceux qu'il croise alors qu'il les prend pour des anges de Dieu. Les chevaliers lui demandent leur chemin, mais plutôt que de leur répondre, il les presse de questions, les interrogeant sur chaque pièce de leur armure. Il revient ensuite chez sa mère et lui annonce qu'il veut être chevalier. La mère, désespérée, lui explique qu'elle voulait l'empêcher de devenir chevalier, comme son père et ses deux frères l'étaient avant de mourir au combat. Elle lui prodigue ensuite quelques conseils de vie et il part, la voyant tomber derrière lui.

2. La demoiselle du pavillon (vv. 635-833)

Peu après son départ, Perceval arrive devant un pavillon dans lequel il entre ; pour respecter les conseils de sa mère, qui lui avait dit de ne pas refuser le baiser d'une jeune fille, voire un anneau offert en gage de tendresse (mais elle lui interdit le « surplus »), notre gallois se précipite sur la jeune fille et l'embrasse avant de lui arracher son anneau, de manger ses pâtés, et de repartir, bien content d'avoir respecté les conseils de sa mère. Lorsque l'ami de la demoiselle (l'Orgueilleux de la Lande) revient, il ne croit pas à ses explications et la punit lourdement pour s'être livrée à un homme.

3. L'arrivée à la cour d'Arthur et le meurtre du Chevalier Vermeil (vv. 834-1304)

En arrivant près du château où Arthur tient sa cour, Perceval croise un chevalier dont les armes vermeilles l'éblouissent. Il forme le projet de demander ces armes à Arthur qu'il trouve plongé dans l'affliction, à cause de l'affront que vient précisément de lui infliger le Chevalier Vermeil. Le jeune homme demande à Arthur les armes de ce dernier, et le sénéchal Keu répond qu'il n'a qu'à aller les chercher, ce qu'il fait aussitôt. Perceval tue le chevalier d'un coup de javelot dans l'œil et, avec l'aide d'un écuyer, il revêt les armes vermeilles par-dessus les vêtements que lui avait donnés sa mère.

4. Gornemant (vv. 1305-1698)

Désireux de retourner chez sa mère, le jeune homme est hébergé par un vavasseur, Gornemant, qui lui propose de faire son initiation chevaleresque. Au terme d'un bref apprentissage, Gornemant l'adoube, lui donnant en outre quelques recommandations qui rectifient partiellement celles que lui avait données sa mère. En particulier, il l'invite à cesser de poser des questions à tout propos.

5. Blanchefleur (vv. 1699-2975)

Peu après, notre jeune homme arrive dans un château en ruines. Sa maîtresse, Blanchefleur, accueille le chevalier tant bien que mal ; au milieu de la nuit elle se rend dans sa chambre et lui explique la situation fâcheuse dans laquelle elle se trouve : son château est assiégé et elle ne saurait résister un jour de plus. Le chevalier la console, et le lendemain, il combat victorieusement les ennemis de Blanchefleur, délivrant ainsi le château dont il repart pourtant bien vite pour aller à la recherche de sa mère – non sans avoir promis à Blanchefleur de revenir bientôt auprès d'elle.

6. Le château du graal (vv. 2976-3421)

Il rencontre ensuite un pêcheur qui lui propose son hospitalité ; ce pêcheur est roi, et il le reçoit avec de grands égards, bien qu'une blessure le contraigne à rester assis (d'où la désignation souvent employée de « roi *mehaignié* », c'est-à-dire blessé, mutilé). Il offre d'abord à Perceval une épée, puis un riche festin au cours duquel ce dernier verra passer et repasser devant ses yeux un étrange cortège composé d'une lance qui saigne, d'un graal et d'un tailloir. Bien que très curieux de savoir de quoi il retourne, le jeune homme, se souvenant des recommandations de Gornemant, ne pose pas de question. Il se promet d'interroger les gens de la maison le lendemain matin ; mais lorsqu'il se réveille, le château est désert et le pont-levis se referme derrière lui sitôt qu'il l'a franchi.

7. La rencontre de la cousine et le combat contre l'Orgueilleux (vv. 3422-4143)

Peu après, il rencontre une jeune fille en deuil qui, comprenant qu'il a séjourné chez le riche Roi Pêcheur, lui demande s'il a posé des questions à propos du graal ; elle s'afflige de sa réponse négative, puis lui demande son nom, et le jeune homme, qui ne le savait pas, le devine alors : Perceval le Gallois. La jeune fille le reconnaît pour son cousin et, après l'avoir rebaptisé « Perceval le malheureux » (« *Perchevax li chaitis* », v. 3582), elle lui annonce que sa mère est morte de chagrin lors de son départ.

Désespéré, Perceval part à la recherche du chevalier qui a tué l'ami de sa cousine, et qui n'est autre que l'Orgueilleux de la Lande. Il le vainc et l'envoie à la cour d'Arthur, comme tous les autres chevaliers qu'il a vaincus précédemment, en ayant rétabli l'honneur de la jeune fille du pavillon.

8. Les gouttes de sang sur la neige (vv. 4144-4602)

Il a neigé dans la nuit ; au petit matin, un vol d'oies passe non loin du campement d'Arthur. Un faucon attaque une de ces oies et la blesse, mais après une brève étreinte, la laisse repartir, ne laissant de ce rapide corps à corps qu'une trace que Perceval contemple avec fascination : trois gouttes de sang sur la neige blanche, qui lui apparaissent comme la *semblance* du visage de Blanchefleur. La cour d'Arthur remarque ce chevalier, au loin ; Sagremor et Keu essaient de l'arracher à son extase pour le ramener à la cour, mais Perceval les désarçonne rapidement et retourne à sa rêverie. Il faut ensuite toute la diplomatie de Gauvain pour convaincre le chevalier pensif de rejoindre le camp d'Arthur.

9. La Demoiselle Hideuse (vv. 4603-4815)

La cour fête dignement Perceval, qu'elle avait tant cherché et attendu, mais au milieu des festivités fait irruption une demoiselle hideuse. Elle accuse Perceval de ne pas avoir posé les questions qui auraient permis de restaurer le Roi Pêcheur dans sa santé et son royaume dans sa fertilité. Elle offre en outre à la cantonade quelques glorieuses aventures, puis repart. Perceval décide de tout faire pour retrouver le château du graal et réparer sa faute.

A ce moment arrive à la cour Guingambresil, qui accuse Gauvain d'avoir tué traîtreusement le roi d'Escavalon et l'invite à prouver son innocence.

10. Aventures de Gauvain : Tintagel et Escavalon (vv. 4816-6216)

Le récit abandonne alors Perceval pour suivre Gauvain (dont je résume les aventures à grands traits¹³⁹). Après avoir pris part à un tournoi à Tintagel, cédant aux instances de la fille cadette du maître des lieux, Gauvain rencontre le roi d'Escavalon qui, ne le reconnaissant pas comme son ennemi, lui offre son hospitalité. Gauvain est reçu par la sœur du roi, et ils entrent rapidement dans un jeu de séduction, interrompu par l'entrée de quelqu'un qui reconnaît Gauvain. Les habitants de la ville, avertis, assiègent les lieux, et il faut l'intervention du roi pour dissiper le malentendu. Compte tenu des circonstances, il reporte d'une année le combat de Gauvain et Guingambresil, imposant à Gauvain de se mettre en quête de la lance qui saigne.

¹³⁹ La « partie Gauvain » du *Conte du graal* et ses rapports avec la « partie Perceval » sont d'un grand intérêt et attestent un art consommé de la « conjointure ». Mais ma perspective est ici de présenter succinctement les fondements sur lesquels se construiront les réécritures postérieures, et à ce titre, les aventures de Gauvain sont d'une moindre importance, puisque dans tout mon corpus moderne, la quasi-totalité des textes abordés dissocient Perceval de Gauvain. Je reviendrai toutefois plus loin à certains enjeux de cette construction bipartite du *Conte du graal* (cf. ci-dessous p. 368).

11. L'oncle-ermite (vv. 6217-6518)

Le récit retrouve alors Perceval qui, après cinq ans d'errances dans l'oubli de Dieu, rencontre un cortège de pénitents. Ceux-ci s'étonnent de le trouver en armes un Vendredi saint, et lui recommandent d'aller se confesser auprès d'un saint ermite. Ce dernier reconnaît Perceval comme son neveu : il le blâme de son silence chez le Roi Pêcheur et lui explique que le graal contient une hostie destinée à maintenir en vie un vieux roi « esperitaus » (c'est-à-dire « tout esprit »), le père du Roi Pêcheur, qui est aussi un autre oncle de Perceval, puisque ce roi « esperitaus », l'ermite et la mère de Perceval sont frères et sœur.

12. Suite des aventures de Gauvain, d'Escavalon au château des reines (vv. 6519-9234)

Après avoir soigné un chevalier blessé, Gréoréas, qui, à peine sur pied, lui dérobe son cheval, après avoir enduré les sarcasmes de l'Orgueilleuse de Nogres dont il a accepté la compagnie, Gauvain aperçoit un magnifique château dont les fenêtres laissent apercevoir des centaines de dames et de demoiselles. Guidé par un nautonier, il pénètre dans ce château et y affronte avec succès l'aventure du Lit de Merveille. Il est accueilli par les deux reines du lieu, qui ne sont autres que sa mère et sa grand-mère (supposées mortes). Il obtient, contre la règle prescrite, une autorisation à sortir du château pour quelques heures et en profite pour franchir, à l'instigation de l'Orgueilleuse, le Gué Périlleux. Il rencontre alors Guiromelant, qui le reconnaît comme son ennemi mortel et lui propose un duel. Ils décident de mener ce combat devant la cour d'Arthur, et Gauvain, de retour au château, envoie au roi un messager. Celui-ci arrive et trouve Arthur si affligé de l'absence de son neveu (Gauvain) qu'il s'évanouit ; « dame Lore » le voit et court vers la reine « tote esperdue », « et quand la reine la voit, elle lui demande ce qu'elle a »...

2. La Première Continuation (ou Continuation Gauvain)

... « et qui si l'a espoëntee [épouvantée] » poursuit la *Première Continuation*¹⁴⁰. En effet, une dizaine d'années après Chrétien, un premier continuateur, anonyme, entreprend de poursuivre le récit là où son prédécesseur l'avait laissé. Étonnamment, il choisit de faire de Gauvain le héros du graal, si bien que cette *Première Continuation* est souvent appelée *Continuation Gauvain*. Il est vraisemblable que la première version de cette continuation, rédigée dans les dernières années du XII^e siècle, ait compté environ 9'500 vers et corresponde d'assez près

¹⁴⁰ *The First Continuation*, dans *The Continuations of the Old French Perceval*, vol. I-III, éd. William Roach, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1949-55. Cette leçon est celle des mss T et L.

aux manuscrits édités par William Roach sous l'étiquette « rédaction brève » (vol. III). Diverses interpolations plus tardives ont donné lieu à une « rédaction longue » qui s'étend sur près de 20'000 vers (éd. Roach, vol. II). Enfin, plusieurs manuscrits présentent des variantes intermédiaires, regroupées sous la dénomination de « rédactions mixtes » (éd. Roach, vol. I). Dans la rédaction brève, Perceval n'apparaît pas. C'est Gauvain qui se retrouve au château du graal et assiste à une cérémonie très différente de celle du *Conte du graal*. Gauvain voit d'abord arriver dans la salle une grande bière ; la pointe d'une épée est plantée dans le corps qui y repose. Le graal arrive ensuite, voletant dans les airs et assumant seul le service de table. A la fin du banquet, tous les convives disparaissent en un instant et Gauvain voit alors une lance plantée dans un vase en argent. Cette lance saigne et le sang est évacué hors de la pièce par une sorte de tuyauterie d'or et d'émeraude. Le roi (qui n'est nullement « mehaigné ») revient alors dans la salle en amenant l'autre moitié de l'épée dont la pointe était fichée dans le corps du chevalier mort et il demande à Gauvain de ressouder l'épée. Celui-ci n'y parvient pas, mais il peut tout de même interroger son hôte à propos de la lance qui saigne, de l'épée et de la bière. Le roi lui raconte alors que l'épée est celle qui a dévasté le royaume de Logres ; la lance est celle avec laquelle Longin perça le flanc du Christ, dont le sang a été recueilli dans le graal par Joseph d'Arimathie.

Chez Chrétien, une allusion rapide indiquait un lien entre la lance qui saigne et la destruction du royaume de Logres (v. 6169) ; ici, cette menace se trouve reportée sur l'épée brisée, investie d'une dimension beaucoup plus centrale que celle qu'elle occupait dans le *Conte du graal*, au point que l'épreuve que Gauvain doit accomplir, qui remplace ou au moins dédouble la « question magique » que Perceval aurait dû poser chez Chrétien, consiste à ressouder cette épée. L'explication fournie à propos de la lance, en revanche, ne remonte en aucune façon à Chrétien. Il est vraisemblable que ce passage soit une interpolation, mais une interpolation très ancienne¹⁴¹, ce qui atteste que la christianisation de ces motifs s'est rapidement implantée après Chrétien.

¹⁴¹ Cf. PIERRE GALLAIS, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIe siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la Continuation-Gauvain*, Amsterdam: Rodopi, 1988, p. XII et p. 93 du vol. I.

3. La « trilogie » de Robert de Boron

La source transparente de cette interpolation est *Le Roman de l'estoire dou graal* de Robert de Boron (aussi appelé *Joseph d'Armathie*¹⁴²) : ce texte en vers a été composé aux alentours de 1200. Il raconte « les enfances » du graal, comme le dit joliment William Nitze¹⁴³, c'est-à-dire tout le cheminement du vase sacré, du pied de la croix jusqu'au château où Alain en sera le gardien. Alain, futur père de Perceval, est le fils de Bron/Hebron (mieux connu sous le nom de « Roi Pêcheur »¹⁴⁴), lui-même beau-frère de Joseph d'Armathie. Dans ce texte, il n'est pas directement question de Perceval, mais celui-ci est annoncé dans un passage étonnant où une voix divine s'adresse à Joseph pour lui annoncer que Bron doit partir avec un petit groupe d'élus pour amener le graal « es vaus d'Avaron »¹⁴⁵ (v. 3123), et qu'une fois arrivé, il devra attendre, « sûrement et sans péril », la venue du « fils de son fils » (vv. 3363-4). Et le texte s'achève au moment où Bron part pour transporter le graal en Occident.

S'appuyant essentiellement sur l'Évangile apocryphe de Nicodème, ce récit contribue donc à doter du plus haut prestige le vase et la lance qui figuraient dans le *Conte du graal*, les dépeignant comme de saintes reliques, gardées par un lignage qui descend directement de Joseph d'Armathie.

A la suite de ce *Joseph*, Robert de Boron a composé un *Merlin* dont il ne nous reste que 502 vers. On suppose qu'il a également écrit un *Perceval* en vers, mais ce texte n'est pas parvenu jusqu'à nous. L'argument qui permet de formuler une telle hypothèse est que nous disposons d'un *Joseph* et d'un *Merlin* en prose, qui sont des prosifications des textes en vers de Robert de Boron¹⁴⁶. Dans ce corpus de prose, un *Perceval* figure après le *Joseph* et le *Merlin*, bouclant ce qu'on considère, dès lors, comme la « trilogie »¹⁴⁷ de Robert de Boron. Pendant longtemps, on a attribué à Robert de Boron lui-même ce *Perceval en prose* (plus communément appelé *Didot-Perceval*, du nom de l'ancien possesseur d'un de ses deux

¹⁴² Je retiendrai le titre de *Joseph*, pour éviter toute confusion avec *L'Estoire del Saint Graal*, texte en prose datant des années 1220, qui formera la première partie du *Lancelot Graal* et du *Roman du Graal*.

¹⁴³ ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. William A. Nitze, Paris: Honoré Champion, "Les Classiques français du Moyen Âge", 1983, p. V.

¹⁴⁴ Cf. *ibid.*, p. 116.

¹⁴⁵ « Avaron », pour « Avalon », renvoie manifestement à Glastonbury : abbaye identifiée à l'île d'Avalon où, en 1191, Henri II de Plantagenêt eut le bonheur de faire exhumer les tombeaux d'Arthur et Guenièvre !

¹⁴⁶ Une édition critique présente en regard les vers et la prose du *Joseph*, permettant une intéressante mise en perspective qui nous est évidemment impossible pour les deux autres textes (cf. ROBERT DE BORON, *Joseph d'Armathie. A Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, éd. Richard O'Gorman, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995).

¹⁴⁷ Certains critiques parlent plutôt d'une tétralogie, eu égard à la brève « Mort Artu » sur laquelle se conclut le *Didot-Perceval* (cf. *The Didot Perceval, according to the Manuscripts of Modena and Paris*, éd. William Roach, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1941], p. 4).

manuscripts, Ambroise Firmin-Didot), mais il semble donc plutôt qu'il faille considérer ce texte comme la prosification, réalisée vers 1210, d'un original en vers de Robert de Boron.

4. La Deuxième Continuation (Wauchier de Denain)

Mais avant d'en venir à ce texte, il me faut dire quelques mots de la *Deuxième Continuation*, qui lui est probablement légèrement antérieure. Cette continuation est attribuée à Wauchier de Denain ; elle est aussi appelée parfois *Continuation Perceval*, parce que, prenant le contre-pied de la *Première Continuation*, elle laisse Gauvain au second plan et revient à Perceval. Nous retrouvons celui-ci après le séjour chez l'ermite sur lequel nous l'avions quitté dans le *Conte du graal*. Il cherche à revenir au château du graal pour se racheter de son premier échec, mais bien des aventures vont l'en détourner. En particulier, la *Deuxième Continuation* met en place une sorte de seconde quête qui n'a certes pas le même statut que celle du graal, mais qui occupe la plus grande part de ses quelque 13'000 vers. L'objet de cette quête est la tête du blanc cerf, que Perceval promet de ramener à la belle « demoiselle de l'échiquier » en échange de ses faveurs. Pour chasser le cerf, celle-ci donne à Perceval son brachet, mais le chien lui est volé, de même que la tête du cerf, si bien qu'une bonne part de son énergie consistera à les retrouver pour les ramener au château de l'échiquier magique.

Au passage, bien des occasions lui sont données de prouver sa bravoure en défaisant des chevaliers, en traversant des ponts périlleux ou en gagnant des tournois, mais il nous faut surtout noter que ses pérégrinations le portent à revenir à Beurepaire où il retrouve Blanchefleur. Celle-ci le supplie de rester auprès d'elle et de l'épouser, mais il évoque la mission qu'il doit accomplir et repart, promettant de revenir aussi vite que possible. Un peu plus loin, il retrouve le manoir de sa mère ; il apprend que celle-ci est morte, mais retrouve avec joie sa sœur (absente chez Chrétien). Tous deux se rendent chez leur oncle ermite, qui ne répond pas aux questions que Perceval lui pose à propos du graal, de la lance qui saigne, et de l'épée brisée. Perceval retrouve ensuite la tête du blanc cerf et le brachet, qu'il peut ramener à leur maîtresse. Il repart cependant bien vite et, après s'être distingué comme le meilleur chevalier du monde en réussissant à attacher son cheval au pilier du Mont Douloureux, il parvient enfin au château du graal, où il voit à nouveau le cortège. La description de ce cortège est nettement plus proche de celle de Chrétien que ce n'était le cas dans la *Première Continuation*, mais ajoute néanmoins aux objets du cortège une épée brisée (qui remplace le tailleor de Chrétien). Comme dans la *Première Continuation*, le roi demande au chevalier de

ressouder l'épée. Perceval s'y essaie et y parvient presque parfaitement : seule subsiste une imperceptible fissure. Le roi lui annonce qu'il est le meilleur chevalier du monde, mais qu'il n'a pas encore tout à fait atteint la perfection.

C'est sur cette « cadence évitée » que s'achève la *Deuxième Continuation*. Il faudra attendre quelques années pour que le défi de la continuation soit à nouveau relevé.

5. Le Didot-Perceval

Revenons-en donc au *Didot-Perceval* : plusieurs éléments permettent de supposer que ce texte a été directement influencé par la *Deuxième Continuation*. En particulier, nous y retrouvons la demoiselle de l'échiquier, la quête du blanc cerf et du brachet, la visite de Perceval et de sa sœur chez l'oncle ermite (qui, dans les deux cas, est un oncle paternel), et quelques autres motifs ponctuels qui ne trompent pas¹⁴⁸. Néanmoins, la perspective générale dans laquelle s'inscrit ce texte est très différente de celle de Wauchier, dans la mesure où tous les épisodes sont ici intégrés dans une trame qui suit la logique générale du *Joseph* de Robert de Boron : Perceval est le descendant de Joseph d'Arimathie, destiné à se rendre chez son grand-père Bron, le Roi Pêcheur, pour accomplir le destin que prophétisait la voix divine entendue par Joseph dans le texte de Robert. Le graal et la lance sont les reliques de la Passion, et la Table ronde est la translation de la table de la Cène, le « siège périlleux » (13^{ème} siècle) étant destiné au chevalier parfait appelé à racheter la faute de Judas.

Lorsqu'il arrive à la cour d'Arthur, Perceval est convaincu d'être ce chevalier et il obtient l'autorisation de s'asseoir sur le siège périlleux. La terre se fend dans un violent fracas et une voix s'élève, qui annonce que la pierre se ressoudera et que la paix reviendra sur le royaume seulement lorsqu'un chevalier aura mérité d'être conduit chez le riche Roi Pêcheur et lui aura demandé « ce que l'on fait du graal » et « à qui on en fait service »¹⁴⁹. Perceval jure de ne pas dormir deux fois sous le même toit avant d'avoir trouvé la demeure du Roi Pêcheur, et il part en quête.

¹⁴⁸ L'hypothèse d'une source commune ne peut pas être exclue, mais elle semble moins vraisemblable qu'une influence directe de Wauchier. Pour une étude très détaillée des sources, voir l'introduction de *ibid.*, pp. 33-112.

¹⁴⁹ Ce passage, soit dit en passant, pose plus d'un problème : d'abord la seconde question qu'il mentionne, évidemment empruntée à Chrétien, ne fait plus sens dans un texte où le vieux roi « esperitais » a disparu ; d'autre part, la maladresse narrative qui consiste à annoncer d'emblée le succès de l'entreprise et le moyen d'y parvenir (les questions) se trouve atténuée par le fait que Perceval, au moment où il se trouve devant le Roi Pêcheur, n'a aucun souvenir de cette voix et que, plus loin, au moment où se ressoude la pierre, tout le monde est saisi de stupeur et personne ne comprend la signification de cette merveille, qui avait pourtant aussi été annoncée par la voix... Il s'agit donc probablement d'une interpolation, mais la question assez complexe, comme le montre Roach (*ibid.*, pp. 46-7).

Signalons que toute la partie qui précède cet épisode du siège périlleux se distingue largement du début du *Conte du graal* : ici, Perceval a entendu souvent parler de la chevalerie par son père Alain, et c'est en toute connaissance de cause et paré d'une belle armure qu'il se rend chez Arthur, qui prend le temps de faire son éducation chevaleresque. Le motif de la mère morte de chagrin est conservé, mais de façon atténuée : Perceval est simplement parti discrètement et sa mère, constatant la chose, est plongée dans une si grande affliction qu'elle en meurt. Le tout n'occupe que quelques lignes ; une place encore plus limitée est accordée au motif de la naïveté de Perceval, à peu près réduit à une rapide évocation de l'ignorance qui était la sienne en quittant sa mère. Perceval est donc admis à la Table ronde dès la deuxième page du récit, ce qui contraste évidemment avec le long et progressif apprentissage qui caractérisait son parcours chez Chrétien.

Une fois parti de la cour, Perceval ne tarde pas à arriver au château de l'échiquier et, comme dans la *Deuxième Continuation*, à se mettre en quête du blanc cerf. Il retourne ensuite dans la Gaste Forêt, apprend la mort de sa mère et part avec sa sœur pour rendre visite à leur oncle ermite. Celui-ci lui révèle la prophétie qui annonce qu'il succédera à Bron comme roi du graal. Un peu plus tard, Perceval aperçoit deux enfants nus dans un arbre. Ils lui disent qu'ils sont des envoyés de Dieu et lui indiquent le chemin à suivre pour arriver chez le Roi Pêcheur. Tandis que Perceval hésite à suivre ces indications, une ombre passe devant lui, effrayant son cheval, puis la voix de Merlin lui recommande de suivre le chemin indiqué par les enfants. Il arrive donc chez le Roi Pêcheur, et voit passer devant lui un cortège constitué d'une jeune fille portant deux plateaux d'argent, et de deux jeunes gens portant respectivement une lance qui saigne et « le *vaissel* que notre Seigneur donna à Joseph ». Il s'abstient d'interroger son hôte à cause des conseils de discrétion que sa mère lui aurait donnés, mais dont le texte n'avait soufflé mot auparavant. Le lendemain matin, comme chez Chrétien, il ne trouve personne à interroger, mais rencontre une jeune fille qui le blâme de ne pas avoir demandé « à quoi sert » le graal.

Perceval retrouve ensuite la tête du blanc cerf et le brachet, puis il poursuit ses errances pendant sept ans, finissant par perdre la raison et oublier Dieu, jusqu'à ce Vendredi saint où, comme chez Chrétien, il croise un cortège de dames et de chevaliers qui le ramènent à l'ordre. Il va faire pénitence chez son oncle ermite pendant deux mois. Ce délai de deux mois est l'occasion pour l'auteur de prendre ses distances vis-à-vis de Chrétien et des « autres

trouvères » en opposant à leurs « rimes plaisantes » le récit vrai raconté par Merlin à son maître Blaise, et transcrit scrupuleusement par ce dernier¹⁵⁰.

Après quelques autres aventures (mais assez peu : au contraire de Wauchier, l'auteur du *Didot-Perceval* trace une voie aussi directe que possible et ne cherche pas à multiplier les aventures), Perceval parvient à retrouver le chemin du château du graal, où il pose les questions attendues (« à quoi servent ces objets »), ce qui provoque la guérison immédiate du Roi Pêcheur. Celui-ci lui explique que la lance est celle dont Longin frappa le Christ sur la croix et que le vase, appelé graal « parce qu'il agrée à tous les hommes de bien », est la coupe dans laquelle Joseph a recueilli le sang du Sauveur. La voix du Saint-Esprit annonce alors à Bron que la prophétie est accomplie, que dans trois jours il quittera le monde et que Perceval lui succèdera. A ce moment, les enchantements de Bretagne cessent, la pierre du siège périlleux se ressoude, et Merlin amène Blaise auprès de Perceval, pour qu'il consacre ses dernières forces à écrire son livre.

Le texte se termine par une brève « Mort Artu », dont l'esprit paraît sensiblement différent de ce qui précède et qui, dans la droite tradition de Geoffroy de Monmouth et de Wace¹⁵¹, raconte comment Arthur conquiert la France, devient roi de Rome puis, trompé par Mordret, mène son dernier combat avant d'être blessé à mort et transporté dans l'île d'Avalon. Cette fin, relativement surprenante au regard de la dynamique générale à l'œuvre dans la « trilogie », est l'endroit où se manifeste le plus clairement la dualité constitutive de ce texte, que Richard Trachsler résume en ces termes :

*Réunir, dans le livre de Blaise, l'Histoire, c'est-à-dire les données héritées de la chronique de Wace, qui est linéaire et non téléologique, et l'histoire du Graal, qui, elle, est eschatologique, voilà ce qu'achèvera le dernier volet de la trilogie.*¹⁵²

6. Perlesvaus ou Le Haut Livre du Graal

Ainsi, le *Didot-Perceval* referme le récit des aventures de Perceval, laissé ouvert par Chrétien et par ses continuateurs en vers. Il faut noter que le vers était la forme consacrée du roman à cette époque et que le *Didot-Perceval* est un des premiers textes romanesques français à avoir

¹⁵⁰ Cf. *ibid.*, p. 220.

¹⁵¹ Cf. GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, trad. Laurence Mathey-Maille, Paris: Les Belles-Lettres, 1992, pp. 215 *sqq.*, et WACE, *Le Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris: Société des anciens textes français, 1938, pp. 520 *sqq.*

¹⁵² RICHARD TRACHSLER, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève: Droz, "Publications romanes et françaises", 1996, p. 44.

été écrit en prose. Certains critiques, pourtant, accordent ce caractère inaugural à un autre texte de notre corpus, dont la datation continue de poser problème : le *Perlesvaus*. D'aucuns placent ce roman dans les premières années du XIII^e siècle, alors que d'autres optent pour une datation bien plus tardive (1240, voire 1250). Dans sa récente édition, Armand Strubel refuse de trancher ; je ne me permettrai évidemment pas d'être plus affirmatif que lui¹⁵³.

Ce récit éblouissant, d'un imaginaire extraordinairement foisonnant, débute après la première visite de Perlesvaus au château du graal : comme un ermite l'explique à Arthur, toutes les terres sont ravagées par la guerre parce qu'un chevalier a omis de demander au Roi Pêcheur « à quoi servait » le graal et « à qui on en faisait service ». On peut noter à la fois le dédoublement de la question, comme dans le *Didot-Perceval*, et le retournement de perspective qui fait de la déréliction (étendue ici à tout le monde arthurien) la conséquence de ce silence, alors qu'il s'agissait chez Chrétien d'un état auquel la question de Perceval aurait pu remédier. Arthur rencontre ensuite une jeune fille qui lui raconte l'histoire de Perlesvaus : il est ainsi nommé parce que son père a perdu les « Vaux de Camaalot ». Il a été élevé par ses deux parents, chassant les biches et les cerfs à l'aide de ses javelots. Un jour, il a vu deux chevaliers qui se battaient ; voyant que l'un d'eux avait le dessous, il a lancé son javelot sur l'autre. C'était le « chevalier vermeil », que Perlesvaus regrette bien d'avoir tué : s'il avait su que l'armure des chevaliers pouvait être percée, il n'aurait jamais lancé son javelot. C'est à la suite de cet épisode qu'il part à la cour d'Arthur, qui le fait chevalier.

La scène suivante se déroule précisément à la cour d'Arthur, dans le présent de la narration : Perlesvaus n'y est pas, mais une demoiselle chauve fait irruption pour déclarer publiquement le malheur qui découle de la question qu'un chevalier n'a pas posée au Roi Pêcheur. Le récit suit ensuite Gauvain qui, après plusieurs aventures, parvient une première fois sur les terres du Roi Pêcheur, mais ne peut pas avoir accès au château tant qu'il n'a pas réussi à conquérir l'épée de la décollation de Jean-Baptiste. Ayant accompli cette mission, Gauvain revient au château du Roi Pêcheur et y est accueilli. Le roi rappelle à Gauvain qu'il ne doit pas oublier de poser une certaine question – ce que le chevalier, au demeurant, sait fort bien, puisqu'il a dû entendre une bonne dizaine de fois formuler cette fameuse question. Et pourtant, lorsque entrent dans la salle une jeune fille tenant le graal et une autre portant une lance qui saigne

¹⁵³ *Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, texte édité par Armand Strubel, trad. Armand Strubel, Paris: Livre de Poche, "Lettres gothiques", 2007. Sur les problèmes de datation, voir en particulier les pages 94-102. Le choix que je fais de placer ce sous-chapitre ici me porte toutefois implicitement à prendre un parti et à opter pour l'hypothèse d'une datation ancienne, qui me paraît tout de même plus convaincante.

dans le calice, Gauvain se tait. Il ne pense qu'à Dieu, et les instances des chevaliers présents ne parviennent pas à le tirer de son mutisme, encore renforcé par les visions qui l'assaillent alors, parmi lesquelles, en particulier, « un roi couronné et cloué sur une croix, avec une lance enfoncée dans le flanc » (p. 351). De manière tout à fait paradoxale, c'est la « profonde compassion » qu'il ressent pour « les douleurs de ce roi » qui l'empêche de prononcer le moindre mot.

Le récit se concentre ensuite un moment sur Lancelot, et ce n'est qu'au début de la branche VII (sur onze) que Perlesvaus fait enfin son apparition. Depuis le début du récit, on n'entend parler que de lui ; toutes les jeunes filles et tous les chevaliers le cherchent et le glorifient comme le meilleur chevalier du monde. Et voilà qu'il fait son entrée triomphale : après une longue convalescence chez son oncle ermite, il souhaite évaluer ses forces et, pour ce faire, se précipite sur le premier chevalier qu'il voit, sans autre forme de procès : il se trouve que ce chevalier est Lancelot qu'il manque de tuer.

Après diverses aventures, Perlesvaus retrouve sa sœur, qui ne le reconnaît pas mais l'implore de venir aider sa mère à préserver ses derniers biens, sur le point de lui être ravis par le Seigneur des Marais. Ils apprennent alors que le Roi Pêcheur est mort et que son château est tombé entre les mains de son frère, le cruel roi de Château Mortel (qui est aussi le frère de la mère de Perlesvaus et de l'ermite, Pellès). C'est avec une violence extraordinaire et en refusant tout pardon que Perlesvaus venge dans le sang les outrages faits à sa mère et lui rend la possession de tous ses châteaux, avant de poursuivre sur sa lancée en convertissant à la Nouvelle Foi les habitants du château tournoyant¹⁵⁴. Il force ensuite le roi de Château Mortel à se donner la mort, récupérant ainsi le château du graal dans la chapelle duquel réapparaissent alors le graal, la lance et l'épée.

Le récit, à ce stade, pourrait bien s'achever ; ce n'est pourtant pas le cas, même si une forte rupture est perceptible au moment où l'auteur déclare « se taire de Perlesvaus » pour revenir à Arthur. Après d'importants passages consacrés plutôt aux problèmes « politiques » auxquels Arthur se trouve confronté, nous retrouvons Perlesvaus à l'action : il tue un chevalier qui a tué son oncle Pellès et qui veut épouser de force sa sœur. Il convertit encore quelques terres à la « vraie religion », puis se trouve transporté dans une île très énigmatique dont la description

¹⁵⁴ Pour être plus précis, les 13 habitants qui méritent d'être convertis ; les 1487 autres sont envoyés directement en enfer !

conjugue – de façon déroutante mais symptomatique de l’ancrage qui caractérise tout le récit – des échos de l’Autre Monde celtique et d’une eschatologie biblique.

Pour finir, Perlesvaus retourne au château du graal et y mène une vie paisible avec sa mère et sa sœur, qui, au bout de plusieurs années, meurent. Alors, une voix appelle Perlesvaus, et un navire vient le chercher, dans lequel on amène les cercueils qui se trouvaient au château (Joseph d’Arimathie, Nicodème, le Roi Pêcheur et la Dame Veuve).

Le château tombe lentement en ruines, sauf la chapelle qui ne s’altère pas. Et quand, bien plus tard, deux jeunes Gallois s’y rendent par défi et plaisanterie, ils en reviennent complètement métamorphosés et se mettent à mener une vie d’ermites. Lorsqu’on leur demande pourquoi ils mènent cette vie, ils répondent : « allez là où nous avons été [...] et vous saurez le pourquoi de la chose » (p. 1053). Ils meurent après avoir ainsi saintement vécu et les gens du pays en font des saints. Ainsi s’achève ce foisonnant récit, qui est peut-être un des premiers romans en prose de la littérature française.

Le *Perlesvaus* fournit donc, comme le *Didot-Perceval*, une version complète de l’histoire de Perceval ; tandis que le *Perceval* versifié, fort des quelques 30'000 vers composés par Chrétien et ses deux premiers continuateurs, en est encore à une étape où Perceval doit repartir de chez le Roi Pêcheur pour se perfectionner encore, deux textes en prose racontent comment Perceval devient à son tour roi du graal, après avoir posé les questions salvatrices au Roi Pêcheur (*Didot-Perceval*) ou après avoir vengé la mort de ce dernier (*Perlesvaus*).

7. Le Parzival de Wolfram von Eschenbach

Dans les mêmes années (la première décennie du XIII^{ème} siècle), un autre poète, dans un autre lieu, travaille aussi à combler les lacunes du *Conte du graal* : il s’agit de Wolfram von Eschenbach. Son *Parzival* adopte, par rapport à Chrétien, une position différente de celles qu’illustrent les textes français que nous avons évoqués jusqu’à présent. En effet, il ne s’agit ni de « continuer » un texte inachevé, ni de réemployer certains de ses motifs en les plaçant dans une perspective différente ; il s’agit, avant tout, de « traduire » une œuvre française de premier plan en moyen haut allemand. On constate pourtant rapidement, à la lecture, que le travail de Wolfram dépasse très largement la simple traduction ou adaptation et se définit bien comme une véritable réécriture : Wolfram ajoute beaucoup d’éléments de son cru, en transforme d’autres, mais il n’en demeure pas moins que, dans les passages où il suit Chrétien, son attitude de départ reste globalement dictée par une fidélité à la lettre du texte.

Ce scrupule de la lettre, adjoint à une compréhension imparfaite du français, le porte d'ailleurs à quelques erreurs de traductions que son imagination très figurative lui permet toujours d'expliquer de façon ingénieuse. Ainsi, par exemple, visualisant le vêtement que Parzival reçoit de sa mère comme un vêtement cousu d'une pièce, il imagine un costume de fou, destiné par la ruse de la mère à ce que son fils, bafoué de toutes parts, lui revienne au plus vite¹⁵⁵.

Et puis, élément bien plus fondamental, il ne comprend manifestement pas ce qu'est « un graal » (ni un « tailloir », au demeurant) : lors de la première apparition (au début du livre V) de cet « objet qu'on appelle graal », Wolfram reste très prudent et se concentre plus volontiers sur les effets que sur la chose elle-même, l'hyperbole tenant lieu de description. Le graal est ainsi décrit comme « la quintessence de toutes les perfections du Paradis, une chose qui était à la fois racine et branches »¹⁵⁶. Nous sommes ici dans l'épisode de la première visite au château du graal, que Wolfram reprend de Chrétien. La deuxième description du graal intervient au livre IX, qui relate l'entretien de Parzival avec son oncle ermite (Trevrizent) : il s'agit donc du dernier épisode où Perceval apparaît dans le texte de Chrétien. Wolfram est ici dans une dynamique qui est plutôt celle du continuateur que celle de l'adaptateur, et il lâche la bride à son imagination¹⁵⁷. Du coup, le graal devient une pierre nommée « lapsit exillis », dotée de vertus exceptionnelles : c'est par elle que le phénix renaît de ses cendres ; elle préserve la jeunesse de ceux qui la voient et fournit à volonté tous les mets les plus exquis qui puissent se trouver sur la terre. Cette pierre merveilleuse est gardée par une confrérie de chevaliers qu'elle choisit elle-même et dont elle communique les noms au moyen d'une inscription qui apparaît sur sa surface et disparaît sitôt qu'elle a été lue (p. 177). On apprend aussi que l'existence de cet objet nommé graal a été d'abord lue dans les étoiles par le savant païen Flegetanis. Celui-ci affirmait que ce graal avait été déposé sur terre par une cohorte d'anges et était, depuis lors, conservé par des chrétiens au cœur parfaitement pur. Wolfram évoque ensuite l'autorité d'un certain Kyot¹⁵⁸ le Provençal, qui, instruit de cette histoire par

¹⁵⁵ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, trad. Danielle Buschinger *et alii*, Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, "Médiévales, no 4", 2000, p. 48.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 87. La traduction suit l'édition de Karl Lachmann, qui a été rééditée de nombreuses fois : cf. par exemple WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, texte édité par Karl Lachmann, trad. Peter Knecht, Berlin/New-York: Walter de Gruyter, 1998.

¹⁵⁷ Il est à peu près établi qu'entre ces deux moments (plus précisément entre les livres VI et VII), Wolfram a interrompu sa rédaction pendant quelque temps, écrivant probablement son *Titirel* dans cet intervalle ; on note un changement d'esprit assez significatif entre les deux moments de la rédaction.

¹⁵⁸ Cette autorité concurrençant celle de Chrétien a fait couler beaucoup d'encre. On a supposé que ce Kyot le Provençal n'était autre que le poète Guyot de Provins, né vers le milieu du XII^e siècle. La critique se rattache pourtant aujourd'hui très majoritairement à l'idée que Kyot serait une autorité fictive, inventée par Wolfram, et qu'il n'y a pas lieu de supposer l'existence réelle d'une autre version de l'histoire de Perceval. Signalons

un manuscrit en écriture arabe, aurait mené une enquête serrée pour retrouver la trace des gardiens du graal. Il aurait finalement découvert l'histoire de Parzival dans des chroniques d'Anjou et en aurait donné un récit dont Wolfram se réclame, l'opposant (victorieusement) à l'autorité de Chrétien de Troyes.

On voit bien à quel point, sur cette question centrale, Wolfram s'éloigne de Chrétien, et on peut mesurer, à ce stade déjà, l'espace qui se creuse entre les textes fondateurs respectifs des littératures du graal française et germanique. Car le prestige et l'autorité de Wolfram en Allemagne ont été considérables.

Voilà donc que se développe, une vingtaine d'années après l'inachèvement du *Conte du graal* et parallèlement aux christianisations françaises, un modèle interprétatif encore tout différent. Le graal devient d'un côté la coupe qui recueille le sang du Christ ; de l'autre, une pierre dotée de vertus exceptionnelles. Si la lecture de Wolfram va aussi dans le sens d'une christianisation (les gardiens du graal ont tous reçu le baptême), il faut noter la dimension œcuménique de ce christianisme : Dieu communique avec sa communauté directement à travers le graal, sans l'intermédiaire d'aucune Église, et les membres de ladite communauté sont choisis aussi bien dans la chevalerie arthurienne que dans la chevalerie d'Orient. On peut relever, à ce propos, l'épisode où Parzival combat son demi-frère Feirefiz, fils de la reine païenne Belakane. Non seulement le chevalier païen remporte sur le baptisé un léger avantage au combat, mais il se montre, en outre, d'une noblesse d'âme sans égale (pp. 274-7).

On voit aussi, à cet exemple, que Wolfram élargit les frontières du récit de Chrétien : les frontières géographiques, d'une part, en incluant l'Orient dans le monde du récit, mais aussi les frontières narratives. C'est en effet dans l'espace ouvert, en amont de Chrétien, par les deux premiers livres de *Parzival* que le récit introduit des personnages nouveaux, parmi lesquels ce Feirefiz à la peau tachetée de blanc et de noir. Les deux premiers livres, en effet, racontent les aventures de Gahmuret, le père de Parzival : comment, avide d'aventures, il accomplit de grands exploits au service du calife de Bagdad, notamment celui de libérer la reine Belakane à qui il donne un fils avant de repartir ; comment, ensuite, il obtient la main de la reine Herzeloyde, et comment il meurt tandis que celle-ci est enceinte de Parzival. Puis, nous apprenons que, suite à ce malheur, la jeune veuve décide de se retirer dans la forêt pour

toutefois que Kyot et Flegetanis suscitent encore un vif intérêt auprès de ceux qui lient le graal au trésor des cathares.

préservé son fils des dangers de la chevalerie, et le livre III débute au même moment que le *Conte du graal*, dans la forêt, peu avant la rencontre des chevaliers.

La suite du texte est globalement assez proche de Chrétien. Signalons simplement quelques divergences significatives. Parzival rencontre sa cousine, Sigune, tout de suite après l'épisode de la demoiselle du pavillon (qui s'appelle ici Jeschute). A ce moment déjà, Sigune lui apprend son nom et lui donne quelques informations sur son lignage. La rencontre du Chevalier Vermeil prend aussi une toute autre coloration que chez Chrétien : ici, Ither est considéré comme un excellent chevalier, « ennemi de toute fausseté » (p. 58), et sa mort est amèrement reprochée à Parzival, qui apprendra plus tard que ce chevalier était de son sang. C'est même cet acte, plus que la mort de chagrin de Herzloyde, que l'ermite reproche à Parzival comme un grave péché (pp. 179 et 187), ce dont le *Conte du graal* ne soufflait mot. Suivent l'initiation à la chevalerie par Gurnemanz (Gornemant), les épisodes auprès de Condwiramurs (Blanchefleur), puis la scène à Munsalvaesche (le château du graal). Le symbolisme attaché à cette dernière scène apparaît comme beaucoup plus dilué que celui de la scène équivalente chez Chrétien, mais le motif de la question refusée et les motivations de ce silence sont les mêmes que dans le *Conte du graal*. En revanche, les explications de la cousine, au sortir du château, indiquent un changement de perspective qui prendra toute son ampleur par la suite. Lui reprochant son silence, Sigune dit à Parzival qu'il aurait dû « avoir de la compassion pour [son] hôte [...] et demander d'où venaient ses tourments » (p. 95). Cherchant à motiver le pouvoir « magique » de la question à poser, Wolfram formule cette belle interprétation qui consiste à lier la capacité interrogative à une compassion. La question, du coup, se trouve modifiée en conséquence et porte ici sur « les tourments » d'Anfortas. Mais pour que cette compassion puisse se manifester, il faut évidemment qu'elle soit spontanée, et Wolfram prend à ce titre une toute autre voie que le *Didot-Perceval* et surtout le *Perlesvaus*, où la question à poser avait été abondamment soufflée au quêteur. Chez Wolfram, le graal précise explicitement la chose, prenant même la peine de vérifier qu'il s'est bien fait comprendre sur ce point : « l'inscription disait encore : "avez-vous bien compris ? Avertir ne peut que nuire. S'il ne pose pas de lui-même la question dès le premier soir, l'occasion sera manquée" » (p. 182).

Viennent ensuite l'épisode des gouttes de sang sur la neige, l'intégration de Parzival à la Table ronde, puis l'irruption de Cundrie (la Demoiselle Hideuse) qui, en plus de blâmer Parzival pour son silence, révèle son lignage à la cour, juste avant que Parzival ne la quitte, à l'issue de cette accusation, dans une sourde colère qui le porte à renier ce Dieu qui l'a trahi en ne l'aidant pas à agir correctement devant le graal. Les livres suivants sont consacrés, comme

chez Chrétien, aux aventures de Gawan (Gauvain), et nous retrouvons Parzival pour l'épisode du Vendredi saint, où il se rend chez son oncle l'ermite Trevrizent. Le discours de ce dernier est beaucoup plus élaboré que celui de l'ermite de Chrétien. Il nous apprend notamment qu'Anfortas a reçu sa blessure en menant un combat au nom de l'amour pour une femme qu'il aimait, bien que le graal ne la lui eût pas désignée. Trevrizent expose à son neveu comment, depuis ce jour, le service du graal ne cesse d'accroître les souffrances d'Anfortas en l'empêchant de mourir. Il confirme que la guérison du roi doit en effet venir d'un chevalier capable de lui demander quelle est sa souffrance et il explique pourquoi la lance saignait lors de la visite de Parzival : la douleur du roi, ce jour-là, était si vive qu'il avait fallu plonger dans sa plaie le fer de la lance pour chasser un mal par un autre. Ici encore, Wolfram cherche à motiver les éléments mystérieux auxquels Chrétien ne donne pas d'explication.

Le récit se poursuit, comme chez Chrétien, avec une nouvelle série d'aventures de Gawan ; Parzival n'y apparaît pas, mais on apprend sur son compte des choses intéressantes. Lorsque Gawan parvient à s'attirer enfin les bonnes grâces d'Orgeluse (l'Orgueilleuse de Nogres), celle-ci lui révèle que c'est pour l'amour d'elle qu'Anfortas a reçu sa cruelle blessure. Elle avait espéré qu'Anfortas l'aide à se venger de Gramoflanz (Guiromelant) à qui elle voue une haine éternelle. Suite à la blessure d'Anfortas, elle a conclu un marché avec le puissant magicien Clinschor, dans l'espoir de vaincre Gramoflanz. C'est dans ce contexte qu'elle s'est systématiquement attachée à séduire tous les chevaliers qui parvenaient jusqu'à elle et dont un seul a résisté à ses charmes en repoussant l'amour qu'elle lui offrait : Parzival. Bien que la chose ne soit pas tout à fait claire dans le texte, il semble que ce refus ait dû permettre à Orgeluse de récupérer les étoffes précieuses qu'elle avait laissées à Clinschor, puisque les termes du marché précisait que si un chevalier venait à dédaigner son amour, elle reprendrait son bien¹⁵⁹.

C'est au milieu du chant XIII que nous quittons les chemins ouverts par Chrétien et que Wolfram poursuit le récit pour le terminer à sa façon :

Bien des gens n'ont pas apprécié qu'on leur ait caché la fin de cette histoire, et nombreux sont ceux qui ont vraiment cherché à le [sic] savoir. Je ne la tairai pas plus longtemps et vais vous dire la vraie suite du récit, car vous pourrez entendre par ma bouche la fin de cette aventure. (p. 273)

¹⁵⁹ Si je mentionne tous ces éléments inventés par Wolfram, c'est évidemment surtout pour rendre visible la source à laquelle Wagner puisera pour le deuxième acte de son *Parsifal*.

Artus a réussi à réconcilier Gawan et Gramoflanz, évitant le combat sur l'annonce duquel s'achevait le *Conte du graal*. Parzival est présent à la cour d'Artus, mais pendant que tout le monde festoie, son cœur s'afflige du profond amour qu'il ressent pour Condwiramurs et dont le destin cruel ne lui permet pas de jouir. Il quitte la cour secrètement pour repartir à l'aventure, et c'est là qu'il mène un farouche combat contre un chevalier païen qui n'est autre que son demi-frère Feirefiz. Une fois qu'ils se sont reconnus comme frères, tous deux regagnent ensemble la cour d'Artus, où ne tarde pas à arriver, pour la seconde fois, Cundrie la sorcière, qui supplie Parzival d'excuser les torts qu'elle lui a faits et lui annonce que son nom est apparu sur le graal, dont il est appelé à devenir le maître. Elle lui apprend également que Condwiramurs l'y rejoindra avec ses deux fils – car cette dernière était enceinte lorsque Parzival l'avait quittée. Les deux frères gagnent donc Munsalvaesche, où Parzival guérit la blessure d'Anfortas en lui demandant quel est son tourment. Condwiramurs arrive à son tour, avec leurs deux fils, Loherangrin et Kardeiz. Parzival est nommé roi, et c'est en son honneur que se déroule la cérémonie du graal. Feirefiz le païen ne voit pas le graal, mais il voit fort bien sa porteuse, en revanche, qui le plonge dans un profond tourment d'amour. Le baptême lui est nécessaire pour obtenir l'amour de la jeune fille, Repanse de Schoye. Tous deux partiront pour l'Inde où ils répandront la foi chrétienne, tandis que Parzival règnera sur le royaume du graal auprès de sa chère épouse.

Une vingtaine d'années après la première graine semée par Chrétien, la littérature européenne se trouve donc déjà riche d'au moins trois versions « complètes » de l'histoire de Perceval : le *Didot-Perceval* (suivant peut-être un *Perceval* en vers de Robert de Boron), le *Perlesvaus* et, dans le domaine germanique, le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

Malgré cela, et en dépit de deux continuations, le grand *Perceval* en vers issu de Chrétien n'est pas encore achevé – ni du point de vue d'une forme narrative idéale, puisque bien des pierres d'attente subsistent encore et que les derniers vers écrits par Wauchier n'ont pas grand-chose de conclusif, ni d'un point de vue historique, dans la mesure où l'ouvrage sera encore remis sur le métier à quelques reprises.

8. Les deux « pseudo-prologues » : Bliocadran et L'Élucidation

Dans les mêmes années que les textes que nous venons d'aborder, un auteur anonyme compose un prologue de 800 vers destiné à précéder le texte de Chrétien. Ce prologue est

appelé le *Bliocadran*¹⁶⁰, du nom que ce texte donne au père de Perceval dont il nous raconte la mort. Dernier survivant de douze frères (comme dans le *Perlesvaus*), Bliocadran s'écarte des tournois et vit paisiblement avec son épouse. Mais un jour, alors que celle-ci attend un enfant, il décide tout de même de participer à une joute et il trouve la mort durant le tournoi, au moment même où son fils naît. Comme chez Wolfram, la mère décide de s'écarter du monde et part avec son fils nouveau-né pour s'installer dans la gaste forêt.

Un peu plus tard est rédigé un autre prologue, connu sous le nom de *L'Élucidation*¹⁶¹. En 484 vers, ce texte évoque une sorte de mythe primitif : le pays de Logres était une terre fertile, habitée par des fées bienveillantes qui prodiguaient généreusement nourriture et boisson à tous les chevaliers de passage. Mais elles furent violées par le roi Amangon et ses chevaliers, si bien qu'elles cessèrent d'apparaître, que la terre devint « gaste », et qu'il n'était plus possible de retrouver la cour du riche Pêcheur, décrit comme expert en « ningremance » et capable de changer sa « samblance » (vv. 221-22). La visite de Perceval au château est cependant évoquée, dans un mélange étonnant qui associe Perceval à une scène manifestement inspirée de la *Première Continuation*, où il pose une question par rapport au graal (« à quoi il sert ») mais néglige de s'enquérir de la lance qui saigne (associée à celle de Longin) et de l'épée brisée¹⁶².

9. Le Lancelot-Graal

Pendant ce temps, un autre sillon est en train de se creuser, qui sera à l'origine des grands cycles de prose qui fleuriront tout au long du XIIIème siècle et essaimeront dans la plupart des littératures européennes. Les deux premières parties de la « trilogie » de Robert de Boron, dans leur version prosifiée, se trouvent petit à petit intégrées dans un plan sensiblement différent de celui que l'on pouvait supposer à son origine : le *Joseph* et le *Merlin*, plutôt que d'être suivis d'un *Perceval*, se trouvent prolongés par une *Suite du Merlin* à laquelle succède le vaste édifice du *Lancelot en prose* (ou *Lancelot propre* – 9 volumes à lui seul, dans

¹⁶⁰ *Bliocadran. A prologue to the Perceval of Chrétien de Troyes. Edition and Critical Study*, éd. Lenora D. Wolfgang, Tübingen: Niemeyer, 1976.

¹⁶¹ *The Elucidation. A prologue to the Conte del Graal*, éd. Albert W. Thompson, New-York: Publications of the Institute of French Studies, 1931.

¹⁶² On ne trouve ces deux pseudo-prologues associés que dans le manuscrit de Mons, édité par Charles Potvin entre 1866 et 1871, qui contient aussi trois des continuations (seule la quatrième manque). L'enchaînement précis des prologues est le suivant : *Elucidation* / vv. 61-68 (selon l'édition Roach) de Chrétien / *Bliocadran* / suite de Chrétien, depuis le v. 69. La version en prose éditée en 1530 sur la base de Chrétien et de ses continuateurs contiendra aussi les deux pseudo-prologues.

l'édition moderne d'Alexandre Micha¹⁶³), puis une *Queste del Saint Graal*, et enfin une *Mort le Roi Artu*. Ces six textes forment les branches du cycle que l'on a appelé le *Lancelot-Graal*, composé entre 1215 et 1230, et que l'on appelle aussi « cycle *Vulgate* ». Du point de vue qui nous concerne, le point le plus significatif à relever est que Perceval n'apparaît plus comme celui qui est destiné à accomplir la quête du graal. Il reste parmi les meilleurs chevaliers du monde et est un des trois chevaliers qui, dans la *Queste*, arrivent jusqu'au graal, mais Bohort et lui n'accèdent qu'à une révélation partielle des mystères. Seul le très pur Galaad peut s'approcher du vase sacré et regarder à l'intérieur, participant pleinement de sa grâce avant de mourir dans une sorte d'extase.

Ce changement de perspective, dont une étude de la tradition manuscrite permet de supposer qu'il s'est fait progressivement¹⁶⁴ à partir d'un modèle où le « bon chevalier » était Perceval, va de pair avec une modification profonde de l'orientation même de la quête. Peut-être même cette modification est-elle la cause principale pour laquelle il était nécessaire, d'un point de vue narratif, de remplacer Perceval par Galaad.

Il n'y a pas lieu d'entrer ici dans de complexes hypothèses génétiques, mais contentons-nous de suggérer deux pistes pour comprendre cette substitution : la première tient au fait que, de façon très sensible, le *Lancelot-Graal* se construit à partir d'un double foyer constitué, comme son nom l'indique, autour de Lancelot et du Graal. Les deux éléments, *a priori*, n'ont rien à faire ensemble. Les héros du graal, jusqu'à présent, étaient Perceval et Gauvain ; Lancelot était avant tout le chevalier amoureux de sa reine. Si la trilogie issue de Robert de Boron associait déjà, comme nous l'avons vu, l'eschatologie du graal aux chroniques arthuriennes inspirées de Wace, le *Lancelot-Graal*, loin d'atténuer cette dualité, la renforce au contraire en donnant une position centrale à Lancelot. La brève « *Mort Artu* » qui concluait le *Didot-Perceval* donnait déjà l'impression d'une sorte de postlude ajouté après la « vraie » fin de l'histoire, qui est le couronnement de Perceval comme roi du graal et la fin des enchantements de Bretagne. Le *Lancelot-Graal* va plus loin dans ce sens, et il semble bien qu'il ait en quelque sorte deux conclusions : la *Queste* et la *Mort Artu*, dont chacune conclut un des pôles du texte, respectivement par l'aboutissement de la quête et par la destruction du monde arthurien.

¹⁶³ *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève: Droz, "Textes littéraires français", 1978-83. Cf. aussi, pour le reste du cycle, l'ancienne édition de Sommer : *The Vulgate version of the Arthurian romances*, éd. Heinrich Oskar Sommer, Washington: Carnegie Institution, 1909-16.

¹⁶⁴ Je reviendrai plus loin sur quelques points problématiques (cf. ci-dessous p. 374).

Cette combinaison d'éléments *a priori* hétérogènes, sans doute était-il indispensable de la faire reposer sur un élément commun, qui occupe le premier plan. D'où, peut-être, ce Galaad, fils de Lancelot et perfection faite homme, qui cautionne la nécessaire jonction des deux axes narratifs principaux.

Mais d'autre part, il n'est pas interdit de supposer que Perceval, d'une certaine manière, gênait les auteurs du *Lancelot-Graal*. Face à Galaad qui incarne d'emblée la perfection, qui ne connaît ni le doute, ni l'erreur ni la tentation et qui survole en quelque sorte les aventures terrestres, le regard tourné vers les cieux, Perceval a déjà trop de terre attachée à ses pieds – d'une terre dont on ne sait pas toujours bien de quels sentiers elle provient, et qui lui donne, à côté de Galaad, une démarche trop empesée. Je veux dire par là que Galaad n'a pas de passé : il naît tout cuirassé de sa perfection, pour devenir celui qui accomplira l'épreuve suprême. On peut, certes, s'étonner des modalités de cette naissance : il fallait un fils à Lancelot – mais comment, compte tenu de l'amour absolu que celui-ci porte à sa reine, imaginer qu'il puisse avoir un enfant d'une autre que de Guenièvre ? Faire de Galaad le fils de la reine était assurément impensable ; il valait mieux, en outre, que la mère soit du lignage de la famille du graal, pour renforcer la cohésion de l'ensemble et pour coller à la tradition déjà bien ancrée selon laquelle un lien familial existe entre le Roi Pêcheur et le quêteur du graal. D'où cette invention étonnante selon laquelle Lancelot aurait engendré Galaad avec la fille du roi Pellès, abusé par un enchantement et croyant tenir dans ses bras la reine Guenièvre.

Mais quoi qu'il en soit, l'essentiel était de remplacer Perceval qui, dans trop de récits antérieurs, était apparu comme un sot et un rustre. Comment le parfait chevalier pourrait-il avoir si mal commencé ? Si le chemin parcouru était au cœur de la vision de Chrétien, l'esprit cistercien qui colore idéologiquement le cycle *Vulgate* pouvait difficilement adhérer à une lecture où l'enfant ne porte pas déjà en lui la perfection qui lui permettra d'accomplir la plus haute œuvre qui soit sur cette terre. En outre, la chasteté de Perceval manque d'assises solides et plusieurs textes ont déjà pu la mettre en doute. Accablé par l'ardeur qu'il met à couvrir de baisers la demoiselle du pavillon, compromis par la nuit qu'il passe dans les bras de Blanchefleur, chez Chrétien, puis encore par le regard qu'il porte, dans la *Deuxième Continuation*¹⁶⁵ et même dans le *Didot-Perceval*¹⁶⁶, sur la demoiselle de l'échiquier, Perceval, à l'évidence, n'incarne pas le modèle du pur esprit qui est ici requis pour celui qui verra de ses

¹⁶⁵ [WAUCHIER DE DENAIN], *The Second Continuation*, dans *The Continuations of the Old French Perceval*, vol. IV, éd. William Roach, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1971, p. 53.

¹⁶⁶ *The Didot Perceval, according to the Manuscripts of Modena and Paris*, pp. 168-70.

yeux les merveilles du Saint-Graal et rachètera la faute de Judas en s'asseyant sur ce Siègne Périlleux que Perceval, dans le *Didot-Perceval*, avait absolument voulu essayer, manifestant un orgueil qui n'est pas non plus l'apanage du parfait chevalier.

Il n'en reste pas moins qu'à l'évidence, la littérature du graal, par cette substitution, remplace une figure qui est déjà d'une richesse considérable par une silhouette à peine incarnée, dont la postérité littéraire aura toutes les peines du monde à tirer autre chose que l'image du pur « Élu ».

10. Le Roman du Graal et le Tristan en prose

Je ne pense pas utile d'entrer ici dans plus de détails. Je précise simplement que ce *Lancelot-Graal* se trouvera partiellement repris et placé dans une autre perspective quelques années plus tard dans le cadre d'un autre grand cycle de romans en prose qu'on a appelé le *Roman du Graal* (ou cycle *post-Vulgate*), qui date des années 1230-40. Dans ce cycle, les deux premières parties (*L'Estoire del Saint Graal* (ou *Joseph*) et *L'Estoire de Merlin*) sont reprises presque à l'identique du *Lancelot-Graal*, mais la *Suite du Merlin* est profondément différente. Cette différence s'explique aisément, dans la mesure où ce texte fait ici la jointure entre les deux premières parties du cycle et les deux dernières qui sont, comme dans le *Lancelot-Graal*, une *Queste del Saint Graal* et une *Mort le roi Artu*. Autrement dit, la *Suite du Merlin* occupe à elle seule la place de l'immense *Lancelot propre* du cycle *Vulgate* dont elle retient essentiellement les éléments qui serviront le récit de la *Queste*. Le changement de perspective qui en résulte est assez significatif, si l'on en croit Fanni Bogdanow qui définit ce second cycle, par rapport au premier, comme

*un roman plus homogène, affranchi du « double esprit », une œuvre d'une composition plus serrée dont le véritable centre n'est ni Lancelot ni Tristan, mais le roi Arthur et le Graal.*¹⁶⁷

Si Fanni Bogdanow parle ici de Tristan, c'est parce que, entre les deux cycles que nous venons d'évoquer, un autre grand cycle a été composé : le *Tristan en prose*, qui reprend de larges parts du *Lancelot-Graal*, mais en déplace le centre de gravité en y ajoutant les aventures de Tristan, devenu chevalier de la Table-Ronde. Ce *Tristan en prose* compte lui aussi deux versions sensiblement différentes, que l'on distingue simplement en les

¹⁶⁷ *La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu. Troisième partie du Roman du Graal*, éd. Fanni Bogdanow, Paris: Société des Anciens Textes Français, 1991, p. 37.

numérotant¹⁶⁸. Comme les deux cycles précédemment mentionnés, le *Tristan en prose* fait de Galaad le héros du graal. Mais on peut relever de notables différences dans la façon dont les différents cycles intègrent la quête de ce dernier. En particulier, si le *Tristan en prose* V.II reprend de larges extraits de la *Queste du Lancelot-Graal*¹⁶⁹, le rédacteur de V.I, en revanche, se montre beaucoup moins intéressé par la quête et se contente de résumer brièvement certains épisodes de celle-ci. Il affiche explicitement, à plusieurs reprises, le peu d'intérêt qu'il trouve à répéter ce qu'a déjà raconté « Messire Robert de Borron », à qui il renvoie ses lecteurs¹⁷⁰. S'il maintient le très haut prestige chevaleresque de Galaad, il gomme en revanche systématiquement les aspects mystiques qui font du parfait chevalier une figure christique, porteuse d'un message chrétien. Cette « re-sécularisation » du personnage de Galaad va de pair avec une réévaluation de la hiérarchie chevaleresque qui, bien entendu, profite en premier lieu à Tristan. Mais on peut relever qu'en plusieurs passages, le personnage de Perceval s'en trouve également rehaussé. Au niveau des apports à la constitution de la figure de Perceval, ce cycle présente un intérêt que n'ont pas les trois autres, et il me faut évoquer rapidement un épisode particulier où Perceval apparaît dans une position intéressante.

• L'arrivée de Perceval à la cour d'Arthur

Cet épisode raconte le départ de Perceval de chez sa mère. Le *Lancelot propre* raconte comment le frère de Perceval, Agloval, revenu chez sa mère, est impressionné par la prestance de son jeune frère qu'il ne connaissait pas encore, et lui suggère de venir avec lui à la cour d'Arthur pour devenir chevalier. Dans ce texte, les deux frères décident de mentir à leur mère : Perceval demande la permission d'accompagner Agloval pour lui dire au revoir, et il ne revient pas, causant la mort de chagrin de sa mère. Les deux frères se rendent ensuite à la cour d'Arthur, qui, à la demande d'Agloval, adoube rapidement Perceval. Une jeune fille lui prédit un avenir glorieux, l'invitant à s'asseoir à droite du siège périlleux destiné au « bon chevalier ». Suite aux moqueries de Keu et Mordret, qui insinuent qu'il ne mérite pas d'être

¹⁶⁸ Le *Tristan en prose* V.II (avec quelques ajouts ponctuels d'une tradition « mixte », représentée dans des manuscrits tardifs) a fait l'objet d'une édition moderne en 9 volumes, dirigée par Philippe Ménard (*Le Roman de Tristan en prose*, éd. Philippe Ménard, Genève: Droz, "Textes littéraires français", 1987-97) ; le *Tristan* V.I a été édité en cinq volumes chez Honoré Champion (*Le Roman de Tristan en prose (V.I)*, éd. Joël Blanchard *et alii*, Paris: Honoré Champion, "Classiques français du Moyen Âge", 1997-2007).

¹⁶⁹ Notons toutefois, par rapport à Perceval, que dans la plupart des manuscrits de *Tristan* V.II, Galaad est seul à pénétrer dans le château de Corbenic, laissant Perceval et Bohort sur la nef où il les rejoint ensuite. Dans la *Queste Post-Vulgate*, ce sont Galaad, Perceval et Palamidès (chevalier issu du *Tristan en prose*) qui pénètrent dans le « Palais Aventureux ». Ils y retrouvent neuf autres chevaliers (dont Bohort), mais seul Galaad est introduit dans la Sainte Chambre où il guérit le roi méhaignié grâce au sang qui coule de la lance.

¹⁷⁰ Cf. *Le Roman de Tristan en prose (V.I)*, pp. 93-4 ou 67 du vol. IV. Voir aussi l'introduction du vol. IV, pp. XXXIII-XLVII.

chevalier, n'ayant pas fait ses preuves au combat, Perceval décide de quitter la cour pour chercher l'aventure¹⁷¹.

Le *Tristan en prose* V.II reprend ce passage du *Lancelot-Graal*¹⁷², mais ajoute quelques éléments nouveaux concernant l'arrivée de Perceval à la cour d'Arthur dans un autre passage¹⁷³ où il est précisé que tout le monde se réjouit de l'arrivée de ce beau chevalier, frère d'Agloval et de Lamorat, excepté Gauvain, qui a tout à redouter de ce lignage. En effet, bien que personne ne le sache, c'est lui qui a tué Pellinor, le père de ces trois chevaliers. Gauvain, parangon de toute courtoisie dans le *Conte du graal* est dépeint dans le *Tristan en prose* comme un traître et un piètre chevalier ; en outre, la mort du père de Perceval se trouve ancrée dans un combat entre lignages sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Pour ces épisodes, le *Tristan en prose* V.I présente l'intérêt de conserver un lien beaucoup plus étroit avec le texte de Chrétien. Ainsi, le passage correspondant à celui que V.II reprend du *Lancelot-Graal* débute de façon bien différente : on nous décrit d'abord la plaine déserte où « la reine de Galles » s'est retirée, pour que son fils cadet ne soit jamais en contact avec la chevalerie. Perceval est d'une grande beauté, mais tout à fait sot et « nice » « por ce que entre fames avoit esté norriz ». Le chevalier qu'il croise dans la forêt et dont il se demande s'il est Dieu n'est autre, ici, que son frère Agloval ; celui-ci l'interroge sur son lignage et découvre ainsi qu'ils sont frères. L'espace de quelques lignes, on retrouve le texte de V.II, où Agloval remarque les bonnes dispositions de son cadet, mais la suite diffère en ce sens que c'est Perceval qui supplie son frère de l'amener à la cour d'Arthur, ce à quoi Agloval répond qu'il le ferait volontiers si cela ne devait pas causer le désespoir de leur mère. Perceval s'enfuit au petit matin ; Agloval le rattrape et le ramène chez leur mère qui, de joie, perd connaissance. Les deux frères partent alors ensemble pour la cour d'Arthur, sans se douter que leur mère est morte. L'épisode se déroulant à la cour est très proche de celui de V.II, mais la suite, à nouveau, diffère radicalement. Tandis que V.II « se taist de Perceval », V.I rapporte que Perceval remporte de nombreuses victoires au combat qui font regretter à Arthur qu'il soit parti si vite ; le roi reproche à Keu et Mordret leur attitude. Mais un jour, ils retrouvent Perceval, en contemplation devant trois gouttes de sang. Perceval abat successivement Keu et Mordret, qui essaient d'interrompre sa rêverie ; puis arrive Gauvain qui, au lieu de faire

¹⁷¹ *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, pp. 183-94 du vol. VI.

¹⁷² *Le Roman de Tristan en prose*, pp. 161-73 du vol. VI.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 227-30 du vol. IV.

preuve de courtoisie et de ramener Perceval à la cour, comme chez Chrétien, force Perceval au combat, est battu et laisse Perceval repartir sans même que ce dernier ne révèle son nom¹⁷⁴.

On trouve donc dans le *Tristan en prose* V.I des traces beaucoup plus marquées de l'intertexte du *Conte du graal* (ainsi que des autres romans de Chrétien). Emmanuèle Baumgartner a montré que les manuscrits qui nous sont parvenus de V.I comme de V.II comprennent tous des interpolations qui ne peuvent être que postérieures à 1240¹⁷⁵ ; il n'en reste pas moins que la critique s'entend à reconnaître que la version V.I représente globalement un état antérieur du texte. En ce cas, il faut relever que l'évolution se fait dans le sens d'un esprit de compilation, qui prend résolument le pas sur la dynamique plus créative de la première rédaction. A plusieurs reprises, on peut observer que V.I choisit de résumer un épisode déjà connu par d'autres textes et de se concentrer sur de nouvelles histoires, là où V.II, au contraire, accumule volontiers de longues interpolations¹⁷⁶.

11. La diffusion européenne

Même si la place de Perceval n'y est pas prépondérante, il était important d'évoquer ces grands cycles de prose, ne serait-ce que parce que c'est par leur biais que la matière arthurienne va se développer à travers l'Europe entre le XIII^e et le XV^e siècle. Ils feront l'objet d'adaptations dans les domaines italien, catalan, castillan, portugais, néerlandais et anglais. En Angleterre, c'est sur la base de ces cycles français que Malory compose, vers 1470, *Le Morte d'Arthur*, qui est le fondement de toute la littérature arthurienne moderne dans le domaine anglo-saxon, laquelle privilégie donc massivement la figure de Galaad par rapport à celle de Perceval.

Ce n'est guère que dans le domaine scandinave que la matière arthurienne s'est diffusée directement à partir des textes de Chrétien de Troyes : nous connaissons une *Parcevals Saga* islandaise, issue d'une traduction norvégienne du *Conte du graal*. En Allemagne, les sources sont mêlées, et si le *Parzival* de Wisse et Colin (appelé aussi *Rappoltsteiner Parzival*, et

¹⁷⁴ Cf. *Le Roman de Tristan en prose* (V.I), pp. 139-69 du vol. II. Personne, au demeurant, ne connaît le nom de Perceval. Plus loin, la vaillance extrême dont fera preuve le jeune homme lui vaudra d'être pris plus d'une fois pour Lancelot (cf. *Le Roman de Tristan en prose* (V.I), p. 198 ou 204).

¹⁷⁵ EMMANUELE BAUMGARTNER, *Le « Tristan en prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève: Droz, 1975, p. 62.

¹⁷⁶ On peut citer comme exemple l'équilibre inverse réservé par les deux versions aux deux épisodes que sont d'une part la recherche de Lancelot par Perceval et leurs retrouvailles, et d'autre part, la délivrance de Tristan par Perceval. Ce dernier épisode est une invention nouvelle ; le premier est raconté dans le *Lancelot en prose*. V.I s'attarde longuement sur la délivrance et résume rapidement la quête de Lancelot, tandis que V.II ne consacre que quelques lignes à l'épisode de la délivrance et place une longue interpolation retraçant la quête de Lancelot.

datant des années 1330) est une combinaison du *Parzival* de Wolfram et de l'ensemble du *Perceval* français en vers (sauf Gerbert), la littérature germanique produit aussi un *Prosa-Lancelot* au XIII^{ème} siècle et Ulrich Fuetrer écrit, dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle, un *Prosa-Lantzilet* qu'il rime ensuite. Dans l'ensemble de l'Europe, Chrétien est largement oublié et occulté par le grand succès des cycles en prose.

12. La Troisième Continuation (Manessier)

Mais la composition du corpus versifié n'est pas encore achevée au moment où se développent le *Roman du Graal* et le *Tristan en prose*.

C'est vraisemblablement vers 1230-35 que Manessier entreprend de poursuivre le texte à partir du point où l'avait laissé Wauchier de Denain : Perceval n'a pas réussi à ressouder parfaitement l'épée ; son perfectionnement n'est pas encore achevé – et le récit doit donc se poursuivre. Manessier, à ce qu'il dit, écrit cette *Troisième Continuation* à l'instigation de la comtesse Jeanne de Flandres, petite nièce de Philippe de Flandres, pour qui Chrétien avait écrit le *Conte du graal*. Le texte, qui compte un peu plus de 10'000 vers, commence donc juste après l'échec partiel de Perceval au château du graal. Le Roi Pêcheur lui explique néanmoins une partie des secrets du graal : lance de Longin, calice où Joseph a recueilli le sang du Christ avant d'être emprisonné, etc. C'est bien la version christianisée issue de Robert de Boron qu'illustre ce discours du roi, qui affirme par ailleurs être lui-même un descendant de Joseph d'Armathie. A propos de l'épée, il explique que c'est l'arme par laquelle fut tué traîtreusement son frère Goondesert. Celui qui parviendrait à la ressouder serait appelé à venger ce meurtre perpétré par l'autre frère du Roi Pêcheur : le mauvais Partinal. Perceval promet de mettre toute son énergie à accomplir cette vengeance. Il guérirait du même coup la blessure du Roi Pêcheur, que celui-ci s'est faite accidentellement en manipulant les tronçons de l'épée. Après diverses aventures (notamment de Sagremor et de Gauvain), on voit Perceval faire ressouder son épée par le forgeron Tribüet, qui l'avait forgée. Un peu plus tard, Perceval retourne à Beurepaire et retrouve Blanchefleur ; il l'aide à se débarrasser d'un ennemi qui menace ses terres, mais il doit repartir très vite, promettant à Blanchefleur que son soutien ne lui fera jamais défaut. Mais le texte ne revient plus à Blanchefleur. Perceval parvient ensuite à trouver le château de Partinal. Au terme d'un long combat, il vainc son adversaire ; comme celui-ci refuse de demander grâce, Perceval lui tranche la tête. Lorsqu'il ramène cette tête au Roi Pêcheur, celui-ci la fait dresser sur un pieu, au sommet de la tour principale du château. Le cortège du graal se présente à nouveau à Perceval lors du repas qui suit, à l'issue duquel le

roi demande à Perceval quel est son nom. Le chevalier se nomme, dit qu'il ne sait pas qui est son père mais que sa mère est la dame de la Gaste Forêt. Le Roi Pêcheur le reconnaît comme son neveu (le fils de sa sœur).

Notons que, pour être bien sûr de ne pas se tromper, il demande à Perceval s'il est bien le frère d'Agloval, ce qui ne laisse pas d'être surprenant, si l'on considère qu'Agloval n'apparaît nulle part, dans le corps du *Perceval* en vers, avant cette *Troisième Continuation*. Ce n'est que dans les cycles de prose, dont l'influence est manifeste à travers tout le texte de Manessier, qu'il peut avoir un sens de situer Perceval par rapport à Agloval. Quoi qu'il en soit, le Roi Pêcheur, guéri de son mal, déclare qu'il cède tous ses biens à Perceval. Celui-ci refuse de succéder au roi tant qu'il est en vie, et repart rapidement pour se rendre à la cour d'Arthur. Lorsqu'il s'y trouve, il apprend la mort du Roi Pêcheur, et se rend à Corbenic (le château du graal) accompagné d'Arthur et de sa cour, qui viennent fêter avec lui son couronnement. Le cortège du graal défile à nouveau devant toute l'assemblée, fournissant à chacun la nourriture qu'il souhaite, et il en est ainsi pendant tout un mois de festivités. Perceval règne ensuite pendant sept ans puis, apprenant la mort de son frère Agloval, il décide de se retirer dans un ermitage où le suivent la lance, le graal et le tailloir. Après cinq années d'ermitage, il est ordonné prêtre – ministère qu'il assume pendant dix ans avant de s'éteindre et de monter au ciel, suivi de la lance, du graal et du tailloir. Personne, depuis lors, n'a plus vu ces objets sur terre, nous dit le texte juste avant de s'achever par un bref épilogue où Manessier se nomme et rend hommage à la comtesse Jeanne de Flandres.

« EXPLICIT DE PERCEVAL LE GALOIS » : après un demi-siècle de continuations, enfin, un manuscrit peut s'achever sur cette formule conclusive.

13. La Quatrième Continuation (Gerbert de Montreuil)

Pourtant, l'affaire n'est pas tout à fait close... Si les deux extrémités du texte sont bouclées, il reste toujours possible d'y ouvrir une brèche et d'y introduire quelques nouveaux développements. C'est peut-être ce que fait Gerbert de Montreuil, auteur de la *Quatrième Continuation*, si du moins nous acceptons l'idée qu'il écrit après Manessier et en ayant connaissance de son texte. La critique n'est pas unanime sur ce point de chronologie relative et on a plutôt tendance à supposer que les deux continuateurs ont mené leur travail parallèlement sans se connaître mutuellement. Quoi qu'il en soit, dans les deux manuscrits qui

nous en sont parvenus, cette continuation de Gerbert est insérée entre la continuation de Wauchier (*Deuxième Continuation*) et celle de Manessier (*Troisième Continuation*).

Le texte de Gerbert débute donc exactement au même point que celui de Manessier : Perceval a presque réussi à ressouder l'épée, mais contrairement à ce qui se passe chez Manessier, la conséquence logique de cet échec empêche le Roi Pêcheur de répondre aux questions de Perceval. Celui-ci doit repartir pour tenter de se perfectionner encore et pour s'amender du « péché de sa mère ». Perceval s'endort, tout plein de ces pensées, et il se réveille (comme le Gauvain de la *Première Continuation*) loin du château, dans un pré fleuri. Il repart en quête de la maison de sa mère, et ne tarde pas à parvenir à un château magnifique dont les portes sont fermées. Comme personne ne lui répond, il se saisit de son épée et frappe à la porte avec le pommeau de celle-ci, ce qui a pour effet de briser l'épée en deux. La porte à laquelle il a frappé est celle du paradis terrestre, et un vieillard lui annonce que son impatience allongera de sept ans et demi le délai qui le sépare d'un retour au château du graal, qu'il lui annonce pourtant comme le terme de son errance. Perceval repart donc et, après avoir été accueilli avec reconnaissance par un peuple qui le remercie d'avoir redonné fertilité à ses terres en interrogeant le Roi Pêcheur, il trouve le forgeron Tribüet, qui ressoude son épée. Il revient ensuite à la cour d'Arthur où il s'assied sur le siège périlleux ; la terre s'ouvre sous ses pieds mais Perceval n'est pas englouti, ce qui atteste qu'il est bien celui qui est appelé à connaître les secrets du graal. Il retrouve ensuite sa sœur, et tous deux se rendent sur la tombe de leur mère ; puis il retourne à Beaurepaire où il épouse Blanchefleur, mais ils décident tous deux de ne pas consommer ce mariage. Cela n'empêche pas qu'une voix leur annonce qu'ils seront gratifiés d'une descendance qui fera honneur au monde et à laquelle appartiendront ceux qui conquerront Jérusalem, « le sepulcre et la vraie crois »¹⁷⁷.

Perceval repart donc de chez son épouse et, après diverses aventures, il finit par arriver à nouveau au château du Roi Pêcheur. A nouveau, il voit défiler le graal, la lance et l'épée qu'il avait presque ressoudée lors de sa précédente visite. Le roi lui montre l'épée, sur laquelle Perceval voit encore la trace de la soudure, mais il la secoue vigoureusement, et voici que la lame se trouve, cette fois-ci, parfaitement ressoudée.

¹⁷⁷ GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, éd. Mary Williams (vol. 1-2) et Marguerite Oswald (vol. 3), Paris: Honoré Champion, 1922/1925/1975, p. 212 du vol. I. Il est intéressant de noter que cette idée rejoint de façon surprenante la fin du *Parzival* de Wolfram : une tradition, dont les premiers textes du *Cycle de la Croisade* rendent compte dès la fin du XII^{ème} siècle, rattache en effet Godefroy de Bouillon au lignage du Chevalier au Cygne. Or on se souvient que dans les dernières pages de *Parzival*, Wolfram associait étroitement la figure du cygne au destin annoncé à Loherangrin, fils de Parzival.

Du même coup, la boucle de la *Quatrième Continuation* est bouclée : après un peu plus de 17'000 vers, le texte revient exactement à son point de départ, et Perceval est prêt, désormais, à recevoir les réponses que le Roi Pêcheur lui donne au début de la continuation de Manessier. Après quatre continuations et deux pseudo-prologues, le corpus versifié issu du *Conte du graal* s'achève donc, ajoutant aux quelque 9'000 vers de Chrétien une somme totale approchant les 60'000 vers.

14. Peredur

Pour conclure ce tour d'horizon des textes médiévaux qui auront quelque influence sur les reprises modernes du mythe de Perceval, il convient de mentionner encore le conte gallois *Peredur*, qui est une partie d'un ensemble de récits appelé *Mabinogion*. Ce texte est très proche, par endroits, du *Conte du graal* ; on retrouve même certaines répliques textuellement reprises d'un texte à l'autre. Mais d'autres passages, en revanche, manifestent des différences profondes, dont la principale est sans doute que ce récit ne paraît pas centré sur la quête d'un objet mystérieux et que le graal, en tant que tel, n'y apparaît pas. Ce qui occupe la place fonctionnelle du graal, dans *Peredur*, c'est un plat sur lequel se trouve une tête tranchée. Peredur aurait dû interroger son hôte pour apprendre que cette tête est celle de son cousin, qu'il est appelé à venger. La structure générale du récit est à peu près celle du *Conte du graal* : mère retirée dans le désert suite à la mort de son mari et de ses six premiers fils – rencontre de chevaliers – départ de chez la mère – demoiselle du pavillon – arrivée à la cour d'Arthur, moqueries de Keu et prédiction favorable, ici, d'un couple de nains – meurtre du chevalier qui a défié Arthur – conseils d'un vieil homme qui, ici, est l'oncle maternel de Peredur. Tout cela est raconté très vite et ne prend que quelques pages. La suite est un peu différente : l'épisode de « Beaurepaire » et celui du « graal » sont inversés et Peredur, à peine sorti de chez son oncle (qui lui a conseillé, s'il devait voir quelque chose d'extraordinaire (sait-on jamais !), de ne pas questionner à ce propos...), se retrouve chez un autre vieillard, qui est aussi son oncle, et qui lui demande d'abord de frapper un anneau avec une épée. L'épée se brise et Peredur ne parvient pas à la ressouder, ce qui montre qu'il n'a pas encore atteint sa pleine valeur. Suite à cette épreuve, deux hommes entrent dans la pièce avec une lance d'où coulent trois ruisseaux de sang, suivis de deux jeunes filles portant un plat avec une tête d'homme. Peredur ne demande rien. Dans un bref épisode, le jeune homme délivre le château assiégé d'une demoiselle ; on trouve, ensuite, la victoire contre l'ami de la jeune fille du pavillon, et l'épisode des gouttes de sang sur la neige, dans une configuration qui, au rouge

et au blanc, ajoute le noir associé au plumage d'une corneille et aux cheveux de la femme aimée.

A partir de là, la plus grande partie du texte s'écarte de celui de Chrétien : Peredur combat des sorcières qui achèvent ensuite de le former à la chevalerie ; ses aventures le mènent jusqu'en Inde où il épouse l'impératrice Cristinobyl, auprès de laquelle il règne pendant quatorze ans, et c'est à l'issue de cette période que se situe l'irruption de la Demoiselle Hideuse, décrite de façon très proche de ce que nous lisons chez Chrétien. Plus loin, Peredur rencontre un prêtre, le Vendredi saint, chez qui il reste trois jours avant de repartir pour des aventures qui le mènent au château de l'échiquier, comme dans la *Deuxième Continuation* et dans le Didot-*Perceval* ; il se met en quête de la tête du blanc cerf et du brachet, et le récit se termine par l'extermination des sorcières par Peredur et les chevaliers d'Arthur.

On a fait toutes les suppositions possibles sur les liens existant entre ce texte et le *Conte du graal* ; l'hypothèse la plus couramment admise aujourd'hui consiste à postuler une source commune, mais il n'est pas absurde d'imaginer plutôt une déformation du texte de Chrétien par contamination, peut-être, d'une tradition orale présentant des affinités avec cette histoire. Quoi qu'il en soit, ce qu'il importe surtout de relever, c'est la substitution claire d'un modèle de vengeance familiale à celui de la quête d'un objet mystérieux.

15. ... et quelques autres encore

Notons enfin que quelques textes plus tardifs mettent aussi l'accent sur un motif de vengeance au détriment d'un graal absent : c'est le cas du *Sir Percyvell of Gales*, composé en moyen anglais dans les alentours de 1370, ou encore du *Carduino* italien, datant de la fin du Moyen Âge. Dans ces deux textes, le jeune homme vit une enfance et une vocation à la chevalerie similaires à celle du Perceval de Chrétien, mais sa « quête » consiste à venger la mort de son père, sans qu'il soit question d'un quelconque graal.

Dans *Diu Crône (La Couronne)* de Heinrich von dem Türlin (vers 1230), le graal est présent, et il s'agit bien, pour le quêteur, qui est ici Gauvain, de poser une question sur cet objet mystérieux. Mais ce n'est là qu'une épreuve parmi d'autres, et Gauvain, après l'avoir accomplie, repart à l'aventure et n'est nullement sacré roi du graal ou investi d'un prestige spirituel hors du commun. Le fait de poser une question à propos du graal permet ici aux habitants du château de mourir : ils étaient, jusqu'alors, retenus dans un statut intermédiaire, entre vie et mort, en punition d'un fratricide commis dans leur famille. Dans ce texte, le

cortège du graal comprend une épée, une lance, un « tobiere » (tailloir) et enfin le graal, décrit comme une sorte de reliquaire d'or.

II. Ramifications modernes

Comme nous avons pu l'observer, notre « tronc médiéval » s'est déjà subdivisé en plusieurs segments. Pour synthétiser, il faut surtout dégager les trois lignées principales qui se sont constituées : 1. Chrétien, 2. Wolfram, et 3. cycles de prose français et Malory. Cette dernière tradition sera largement dominante dans les pays anglo-saxons ; les pays germaniques revitaliseront essentiellement la deuxième ; la France, quant à elle, oscillera entre les trois, comme nous aurons l'occasion de le constater.

La première plongée que je me propose de tenter dans le corpus percevalien moderne sera, comme je l'ai dit, de nature diachronique. En cherchant à rendre perceptible quelque chose qui est de l'ordre de l'évolution d'une matière à travers plusieurs siècles d'histoire, cette approche aura pour principe directeur l'idée que le mythe, par définition, est particulièrement propre à fonctionner comme *miroir*.

Parmi les différents éléments définitoires du mythe que nous avons passés en revue, j'ai insisté notamment sur le caractère exemplaire et répétable qui le caractérise. Cette dimension archétypale, propre à en faire une matrice narrative, est indissociable d'une « utilité » pragmatique du mythe : perçu d'un point de vue anthropologique, le mythe aurait cette spécificité fondamentale de permettre à l'homme de configurer, à travers un récit, une expression de certaines structures profondes de sa psyché. Sans entrer ici dans une discussion approfondie sur la fonction des mythes, il me semble indiscutable qu'on ne saurait traiter cette question convenablement sans réfléchir sur la capacité du mythe à rendre tangibles, à travers un récit, certains enjeux centraux qui habitent l'inconscient humain, qu'il soit individuel ou collectif.

En vertu de cette idée, je me propose d'observer quelles préoccupations le mythe de Perceval parvient à refléter, au fil du temps – quels échos sa structure propre a pu faire résonner à travers les siècles.

Cette approche se déclinera à différentes échelles et, partant, engagera des réflexions de natures variables. A l'échelle des macrostructures (grands courants historiques), il s'agira d'observer comment le mythe de Perceval a pu refléter dans son tain diverses problématiques à travers les siècles, comment il s'est constitué en *réponse* à diverses grandes questions (pour reprendre les termes de Jauss).

En adoptant un point de vue plus resserré, nous observerons, à échelle humaine, la façon dont Perceval a pu permettre à certains auteurs d'exprimer (ou de concevoir) quelque chose qui tient de leur « être-au-monde ». Il s'agira de montrer comment certaines rencontres ponctuelles d'un individu avec ce mythe ont porté leurs fruits sur le terrain des arts et de la littérature en particulier.

Dans les deux cas, on pourrait résumer la problématique par un « Perceval me ressemble » ou, ce qui est un peu différent « je ressemble à Perceval » ; mais l'entité à laquelle attribuer ce constat de ressemblance serait tour à tour une période ou un individu.

Du coup, d'un point de vue critique, les enjeux engagés par ces deux pans de réflexion (dans tous les sens du terme) seraient également dissociables en deux registres assez distincts : la première réflexion présente un intérêt qui appartient essentiellement à l'histoire littéraire, tandis que la seconde serait plutôt orientée par les présupposés de la critique thématique et s'orienterait vers des mytholectures ponctuelles.

- Le mythe comme baromètre littéraire

La perspective large, donc, intéresse en premier lieu l'histoire littéraire. Elle consiste à observer l'évolution d'un mythe à travers le temps dans ses très larges articulations, afin de dégager des tendances générales de son évolution et de formuler quelques hypothèses sur les liens de ces tendances avec les grands courants de l'histoire socio-culturelle d'une civilisation donnée. Dans ce sens, on pourrait dire que le mythe fonctionne comme une sorte de baromètre littéraire, sensible aux évolutions d'une certaine forme de pression dont l'histoire sociale et politique, avec ses outils propres, rend partiellement compte, mais dont la littérature et les arts sont d'autres marqueurs privilégiés. Si la notion hégélienne de *Zeitgeist* a un sens (ou celle de « bassin sémantique » développée par Gilbert Durand), il ne fait pas de doute, alors, que chaque époque produit des représentations qui lui sont propres et qui *cherchent* à s'exprimer à travers des configurations narratives données. On sent intuitivement, par exemple, que les « mythes » privilégiés par les Lumières ne seront pas les mêmes que ceux qui s'exprimeront à la période romantique. Une approche de la question consisterait évidemment à observer une période délimitée et à recenser les formes qu'y prennent les narrations mythiques ; mais le parcours diachronique large orienté par un seul mythe permet un autre point de vue, qui a aussi son intérêt.

Ainsi, le mythe de Perceval serait investi, à travers ses reprises successives, de significations historiques différentes. Il paraît pourtant clair que, même si la forme varie, l'objet en tant que tel ne change pas de nature à travers son parcours historique ; c'est sa portée qui change et non son essence. Le mythe produit toujours la même réponse, mais il répond à des questions différentes. Il ne change de forme que dans la mesure où il change de signification : c'est parce qu'on aura besoin de l'un ou de l'autre de ses aspects qu'on le reconfigurera d'une façon spécifique. Chaque période, ainsi, se crée, en quelque sorte une forme du mythe qui est à son image et à sa ressemblance. C'est en ce sens que nous pouvons aborder en termes de ressemblance le rapport qui s'établit entre la reprise d'un mythe et le courant dans lequel cette reprise prend place.

A propos du mythe de Perceval, un regard large porté sur ses quelque huit siècles d'existence fait apparaître comme première évidence son intermittence. S'il est extrêmement présent dans le demi-siècle qui suit son entrée en littérature, comme nous l'avons vu, la perte de vitesse qu'il accuse à la fin du Moyen Âge débouche sur un silence presque total qui s'étend du début de la Renaissance à la fin du siècle des Lumières. Après un timide renouveau au tournant des XVIIIème et XIXème siècles, c'est le drame wagnérien qui le ramène sur le devant de la scène artistico-littéraire. Au cours du XXème siècle également, la fortune de ce mythe varie considérablement : après avoir connu une certaine vogue jusqu'à la seconde guerre mondiale, il se fait beaucoup plus discret pendant les années qui suivent, pour resurgir avec une vigueur inattendue dans les années 1980.

La question, à présent, est de savoir s'il y a un moyen d'interpréter ces revirements, et si l'utilisation d'un mythe donné comme outil d'investigation à l'échelle de larges périodes historiques peut avoir une pertinence. Le meilleur moyen d'apporter des éléments de réponse à cette question est assurément de tenter l'expérience...

C'est donc cette tentative qui servira de toile de fond à notre exploration diachronique. Celle-ci présente en outre le mérite stratégique de me permettre de poursuivre au-delà du Moyen Âge un survol historique dont l'intérêt est aussi de situer les principaux textes de mon corpus les uns par rapport aux autres. Ayant posé la carte du firmament, je serai ainsi mieux à même d'en décrire ensuite quelques constellations dont le contexte aura déjà été situé. Par ailleurs, l'intérêt de cette démarche est accentué par l'importance que j'ai accordée, dans ma définition du mythe littéraire, à l'historicisation des variantes d'un mythe et au fait de considérer chacune d'entre elles comme une réplique dans un dialogue où la position relative (avant ou

après telle autre variante) est au moins aussi importante que la position absolue (dans un courant historico-littéraire donné).

i. De la Renaissance à Wagner

1. Les romans de chevalerie à la Renaissance

A partir de la fin du Moyen Âge, disais-je, l'ensemble des récits médiévaux connaît une période de disette. Depuis les grands cycles de prose du XIII^{ème} siècle, la matière arthurienne n'a plus guère produit de textes originaux. Hormis quelques synthèses ou traductions, qui continuent de se répandre à travers l'Europe, rien de foncièrement nouveau n'apparaît sous le soleil arthurien, qui paraît résolument déclinant et dont les ultimes rougeurs sont déjà dissipées par les éblouissements de la Renaissance – éclats mêlés du soleil athénien retrouvé et des nouvelles lumières de l'esprit, enfin échappé des oubliettes où l'obscurantisme médiéval l'avait relégué. Telle est, du moins, la façon dont les esprits graves, de manière générale, jugeaient alors le Moyen Âge et, en particulier, la littérature chevaleresque : d'Erasme à Montaigne, on ne trouve guère de voix parmi les humanistes pour revaloriser cette littérature à laquelle Cervantès portera le coup de grâce en la ridiculisant dans son *Don Quichotte*. Dans l'essai *De l'institution des enfants*, après avoir évoqué son « premier goust » des livres, puisé, à l'« aage de sept ou huict ans » dans les « fables de la *Métamorphose* d'Ovide », Montaigne ajoute :

*Car des Lancelots du Lac, des Amadis, des Huons de Bordeaux, et tel fatras de livres à quoy l'enfance s'amuse, je n'en connoissois pas seulement le nom, ny ne fais encore le corps.*¹⁷⁸

De manière générale, on ne voit qu'un divertissement frivole dans cette littérature dont les enjeux ne sauraient intéresser les gens sérieux.

Pourtant, la première moitié du XVI^{ème} siècle conserve un intérêt relativement significatif pour cette matière. Plusieurs textes médiévaux, parmi lesquels des romans de chevalerie, sont édités pendant cette période, ce qui ne sera plus guère le cas après la Pléiade. Jean Frappier relève par ailleurs que François Ier lui-même, « au temps de son adolescence, [...] avait nourri son imagination des merveilles et des aventures de Bretagne », ce qui explique le « renouveau brillant, si artificiel fût-il, que connut l'idéal chevaleresque à la cour du premier Valois-Angoulême »¹⁷⁹. Il poursuit en affirmant que « Marguerite de Navarre a tenu la matière de

¹⁷⁸ MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*, dans *Oeuvres Complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1962, p. 175.

¹⁷⁹ JEAN FRAPPIER, "Les Romans de la Table Ronde dans les lettres en France au XVI^{ème} siècle", dans *Moyen Âge et Littérature comparée. Actes du septième congrès national (Poitiers, 1965)*, Paris: Didier, "Etudes de littérature étrangère et comparée", 1967, p. 87.

Bretagne en assez haute estime pour que son influence soit décelable en plusieurs endroits de l'*Heptaméron* »¹⁸⁰.

Et même du côté des auteurs de la Pléiade, le désintérêt pour cette matière chevaleresque ne sera pas si radical qu'on pourrait le penser. Du Bellay critique parfois « ceulz qui ne s'employent qu'à orner et amplifier notz romans » pour un résultat « beaucoup plus propre à bien entretenir damoizelles qu'à doctement écrire »¹⁸¹, mais il invite par ailleurs le futur poète épique de la France à s'inspirer de la tradition nationale :

*Choysi moy quelque un de ces beaux vieulx romans françoys, comme un Lancelot, un Tristan, ou autres : et en fay renaitre au monde un admirable Iliade et laborieuse Eneïde.*¹⁸²

Juste avant ce passage, Du Bellay cite l'Arioste, qui a emprunté des noms et une histoire dans la tradition française ; on retrouve ce même parallèle, assorti de la même invitation faite aux poètes français, sous la plume de Jacques Peletier du Mans (*Art poétique*, 1555) :

*E dirè bien ici an passant, qu'an quelques uns d'iceus bien choisiz, le poète heroïque pourra trouver a fere son profit : comme sont les aventures des chevaliers, les amours, les voyages, les anchantemens, les combaz, e samblables choses : déqueles l'Arioste à fét amprunt de nous, pour transporter an son livre.*¹⁸³

De son côté, Ronsard rapproche le mode de composition de l'*Énéide* et de l'*Iliade*, à celui de la matière de Bretagne : Homère,

*fondé sur quelque vieil conte de son temps de la belle Heleine et de l'armée des Grecs à Troye, comme nous faisons des contes de Lancelot, de Tristan, de Gauvain et d'Artus, fonda là dessus son Iliade.*¹⁸⁴

Mais malgré toute l'énergie que Jean Frappier met à relativiser un constat généralement admis selon lequel la Renaissance ne professe que mépris à l'encontre des romans de chevalerie, il

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸¹ JOACHIM DU BELLAY, *Deffence et illustration de la langue francoyse*, éd. Henri Chamard, Genève: Slatkine Reprints, 1969, pp. 236-7.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 235-6.

¹⁸³ Cité dans FRAPPIER, "Les Romans de la Table Ronde dans les lettres en France au XVIème siècle", p. 89. Un demi-siècle plus tard, on retrouvera une même idée dans l'*Art poétique* (1605) de Vauquelin de la Fresnaye, pour qui l'Arioste : « Plus hardiment a pris les gestes hasardeux / De nos vieux Paladins, connus par tout le monde, / Et des preux Chevaliers de notre Table-Ronde » ; et, un peu plus loin : « D'Amadis l'Espagnol a sa langue embellie, / Et sa langue embellit de nos Pairs l'Italie : / Et quand nous reprendrons ces beaux larcins connus, / De rien nous ne pouvons leur en estre tenus » (cité dans FRAPPIER, "Les Romans de la Table Ronde dans les lettres en France au XVIème siècle", p. 90).

¹⁸⁴ Cité dans FRAPPIER, "Les Romans de la Table Ronde dans les lettres en France au XVIème siècle", p. 89.

conclut tout de même son « florilège élogieux » en concédant que l'héritage de la Table ronde dans la littérature de la Renaissance semble s'être « presque complètement perdu chez nous, à la différence de ce qui s'est passé de l'autre côté de la Manche » où Malory a établi « un lien solide entre la littérature moderne et les romans bretons »¹⁸⁵.

Si j'ai, pour ma part, reproduit une bonne partie de ce florilège, ce n'est pas tant pour insister sur la survivance de la matière arthurienne dans la littérature de la Renaissance que pour illustrer les motifs qui président aux quelques mentions qui en sont faites. En effet, le principal intérêt que paraît présenter la matière de Bretagne aux yeux des auteurs de la Renaissance tient dans une question de tradition nationale, et on constate que l'Arioste agit comme un aiguillon qui pique l'esprit national des poètes. Cet aiguillon, pourtant, ne se révèle pas suffisamment puissant pour susciter de nouvelles œuvres, et les seuls textes d'écrivains qu'il soit possible de convoquer pour montrer que l'intérêt suscité par les romans de chevalerie n'a pas tout à fait disparu, ce sont des « arts poétiques ».

Mais ces quelques velléités de retour à la matière de Bretagne s'estompent et disparaissent presque complètement au XVII^e siècle. Un parcours de quelques listes de livres aux XVI^e et XVII^e siècles porte Michel Simonin à constater que

*de victime, le roman de chevalerie va servir à en faire ; de cible, il va être transformé en arme : l'opprobre qui lui est attachée, devenue contagieuse, servira à souiller celui qui le lit, le possède ou le vend.*¹⁸⁶

Les romans de chevalerie, ainsi, se trouvent réduits à des titres utilisés dans une perspective de dépréciation ou de moquerie. Comme le note encore Michel Simonin,

*les textes cités qui parlent tant de l'ancienne littérature n'en disent rien, ne peuvent rien en dire et sont sans doute responsables d'un discrédit pétrifiant : qui pouvait songer, sinon les « antiquaires », issus de Fauchet, à aller plus loin que le titre ?*¹⁸⁷

En tous cas pas Montaigne, lequel, comme nous l'avons vu, confesse – ou plutôt se flatte de ne connaître, précisément, que les titres de ces ouvrages.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸⁶ MICHEL SIMONIN, "La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e-XVII^e siècles)", dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, vol. I, Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 363.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 369.

Au moins connaissait-on, de cette littérature, les principaux titres, ce qui indique qu'ils n'avaient pas totalement disparu des mémoires. Il faut, à cet égard, rappeler que bon nombre de romans médiévaux avaient fait l'objet, au début du XVI^{ème} siècle, d'éditions imprimées. Synthétisant quelques inventaires de bibliothèques privées, Henri-Jean Martin relève que les romans de chevalerie avaient une certaine cote à cette période :

*Depuis l'apparition de l'imprimerie, on le sait, les presses n'avaient pas cessé de multiplier les éditions de ces vieux romans médiévaux, hâtivement remaniés et mis au goût du jour ; des Quatre fils Aymon, par exemple, on connaît 18 éditions antérieures à 1536. [...] Parmi les romans les plus recherchés citons Lancelot, Tristan de Laonois, Godefroy de Bouillon, Huon de Bordeaux, Giron le Courtois. Et dans cette littérature, une place spéciale doit être réservée à l'Amadis de Gaule qui, de même qu'il nourrit les rêves des conquistadors en Amérique, alimente aussi les rêveries plus paisibles des parlementaires et des bourgeois parisiens.*¹⁸⁸

Se concentrant plus spécifiquement sur la matière de Bretagne, Cedric E. Pickford a dressé un inventaire précis des romans arthuriens en prose imprimés avant 1600¹⁸⁹. Le coup d'envoi a été donné en 1488 par un *Lancelot en prose* publié à Rouen, puis en 1494 à Paris. Pour ce qui concerne notre corpus spécifique, il faut noter que le *Perlesvaus* a fait l'objet de deux éditions, en 1514-6 et en 1523, avant que ne paraisse la première édition imprimée du *Perceval*, en 1530. Le texte en question est une transcription en prose, réalisée pour l'occasion, du texte de Chrétien et de ses continuateurs. Il nous intéressera donc en tant qu'il se présente comme une première version post-médiévale du texte de Chrétien. Les présupposés de cette transcription ne sont pas dénués d'intérêt : en effet, si l'on implique dans la notion de réécriture une dimension créative, il serait alors difficile d'accorder un tel statut à ce texte, mais il n'en reste pas moins qu'il se présente à nous non seulement comme une mise en prose, mais aussi comme une adaptation destinée à un public que trois siècles et demi séparent de celui auquel était originellement destiné ce récit. Cette addition d'un changement de forme et d'une distance temporelle s'adjoint au fait que les « transpositeurs » de l'époque ne travaillaient évidemment pas avec un souci philologique « moderne », et il résulte de tout cela un texte qui est globalement très proche de sa source, mais qui en modifie pourtant certains enjeux importants, de façon plus ou moins délibérée.

¹⁸⁸ HENRI-JEAN MARTIN, "Ce qu'on lisait à Paris au XVI^e siècle", Genève: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, no 21 (1959), p. 226.

¹⁸⁹ CEDRIC E. PICKFORD, "Les Editions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, no 13 (1961), pp. 99-109.

2. La Tresplaisante et Recreative Hystoire de 1530

Étant donné que ce texte lui-même sera la principale source de quelques réécritures postérieures, il convient de s'arrêter sur certains des infléchissements que l'édition de 1530 fait subir à sa source.

Sans aller plus loin que le titre, on voit déjà se dessiner quelque chose qui s'apparente à une modification de l'horizon d'attente. En effet, ce qui était communément appelé, dans les manuscrits, « Perceval », « Perceval le Gallois » ou « Le Conte du graal » est ici titré

Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys Jadis chevallier de la Table ronde. Lequel acheva les adventures du saint Graal. Avec aulchuns faictz belliqueulx du noble chevallier Gauvain Et aultres Chevalliers estans au temps du noble Roy Arthus / non au paravant Imprime.

Tresplaisante et Recreative Hystoire : voilà déjà un choix d'adjectifs tout à fait révélateur. Ces deux mots, dont on peut douter que Chrétien les aurait choisis pour qualifier son œuvre, indiquent à eux seuls un déplacement de ce qui pouvait être perçu comme le centre d'intérêt du récit.

De fait, il est frappant de constater à quel point, en dépit d'une narration globalement très proche de l'original, la coloration générale du récit a changé. Dès le prologue, on sent poindre ce qui sera peut-être le travers principal de ce texte, d'un point de vue littéraire : un souci didactique qui était tout à fait absent du texte de Chrétien. Conservant la métaphore du grain à semer en bonne terre, le traducteur prend tout de suite le soin d'explicitier l'image en précisant que le comte Philippe de Flandres « ne voulut laisser perdre et perir la memoire de ceulx desquelz il avoit ouy ou entendu par escript l'honorable vertueuse et bien famee vie »¹⁹⁰.

La source du récit résiderait donc clairement dans sa valeur édifiante : faire voir une vie honorable et vertueuse qui puisse servir de modèle, tel est le projet que l'on se propose. Si le rédacteur conserve, dans son prologue, quelques traits de l'éloge de Philippe de Flandres, il paraît pourtant considérer cette entrée en matière comme essentiellement informative et destinée à nous faire connaître le nom de l'auteur et du commanditaire. Aussi juxtapose-t-il à l'éloge du comte une remarque parallèle qui explique que Manessier a poursuivi, pour la comtesse Jeanne de Flandres, le travail abandonné par Chrétien. Mais évidemment, peu de

¹⁹⁰ *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*, dans *Der Percevalroman (Li Contes del graal) von Christian von Troyes*, éd. Alfons Hilka, Halle: Max Niemeyer Verlag, 1932, p. 502.

choses subsistent de tout le surcodage rhétorique dont le prologue de Chrétien était saturé : disparu le jeu de mots subtil (et peut-être subversif, si on en croit Roger Dragonetti¹⁹¹) entre *conte* et *comte* ; plus de traces non plus d'Alexandre, dont l'opposition à Philippe de Flandres pouvait pourtant être lue comme une prémonition structurale de l'opposition Gauvain / Perceval dans le texte. Au lieu d'un exercice de rhétorique, le prologue se transforme en une sorte d'avertissement au lecteur quant à la nature du texte qu'il a sous les yeux, lequel est appelé « traictié » (en contraste avec le « meilleur conte jamais rimé en cour royale » de Chrétien). Pourtant, il serait injuste de conclure cette brève comparaison sans signaler aussi la jolie image sur laquelle se clôt ce prologue dans l'édition de 1530 : s'excusant d'avance des fautes qu'il aurait pu commettre, le traducteur termine en demandant au lecteur de ne pas hésiter à « retenir et réserver le grain et mectre au vent la paille »¹⁹². Reprenant à son compte la métaphore initiale de Chrétien, il l'utilise pour boucler la boucle de son prologue sur une image qui, en dépit du caractère didactique relevé par ailleurs, dénote tout de même un véritable scrupule poétique.

Sans entrer dans le détail des modifications ponctuelles apportées au texte, nous pouvons globalement nous accorder avec la vision générale que Jean Frappier donne du traducteur :

*En insérant des développements moraux d'une incontestable clarté, mais souvent d'un médiocre intérêt, et parfois d'une fâcheuse lourdeur, en effaçant aussi bien des nuances, il a changé en roman d'éducation une œuvre qu'à notre avis son auteur avait conçue, avec plus d'ingéniosité et de saveur, comme un roman d'apprentissage où l'expérience et les leçons de la vie retouchent les préceptes trop généraux.*¹⁹³

Ce parti pris de clarté s'exprime dès le paratexte, où est proposée une « briefve recollection des matieres contenues au present volume » : une table des matières qui n'occupe pas moins de sept pages dans l'édition de Hilka, et qui permet de naviguer très facilement au fil des multiples épisodes du texte. Précisons que l'imprimé de 1530 est une transposition non seulement du texte de Chrétien, mais aussi de la *Première Continuation* dans sa version longue, de la *Deuxième Continuation* et de celle de Manessier, ainsi que de l'*Élucidation*¹⁹⁴ et

¹⁹¹ ROGER DRAGONETTI, *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, Paris: Seuil, "Connexions du champ freudien", 1980, p. 117 (et chapitre V *passim*).

¹⁹² *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*, p. 502.

¹⁹³ JEAN FRAPPIER, *Autour du Graal*, Genève: Droz, "Publications romanes et françaises", 1977, pp. 214-5.

¹⁹⁴ La partie nommée ici « Elucidacion », qui comprend en fait une synthèse de l'*Elucidation* et du *Bliocadran*, n'est pas présente dans tous les exemplaires, comme le note Brunet (cf. JACQUES-CHARLES BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Genève: Slatkine Reprints, 1990 [1863], p. 488 du vol. 4).

du *Bliocadran*. C'est dire qu'en effet, une table des matières peut se révéler très précieuse pour l'intelligibilité d'une structure aussi touffue.

Mais le texte se trouve parsemé d'autres éléments qui, en vertu de ce même principe de clarification, portent atteinte à la dynamique du récit. Outre quelques annonces (du type « comme icy apres vous orez compter ») que relève Jean Frappier, l'exemple le plus perturbant de cette crainte du non-dit réside dans la nomination même de Perceval. Comme chez Chrétien, le jeune homme ne découvre son nom qu'au sortir du château du graal, mais la différence profonde entre les deux textes est que chez Chrétien, le lecteur découvre ce nom en même temps que le personnage, c'est-à-dire après quelque 3'500 vers où il n'avait eu affaire qu'à un « vallez » sans nom. Dans l'édition de 1530, au contraire, le nom du chevalier nous est tout de suite révélé.

Dans ce cas comme dans celui que je mentionnais précédemment par rapport à l'absence d'Alexandre dans le prologue, nous sommes face à des éléments qui peuvent sembler n'être que de légères modifications de surface, mais qui, en réalité, touchent peut-être plus sérieusement qu'il n'y paraît à la structure profonde de l'œuvre. Le fait de nommer le personnage d'entrée de jeu atténue considérablement la problématisation, dans le texte, de l'acte de nomination, qui est pourtant au cœur du récit de Chrétien, comme nous aurons l'occasion de l'observer plus loin (cf. ci-dessous p. 493).

- Un viol qui force le mythe

Il faut encore relever un autre registre où des éléments apparemment très ténus peuvent engager des variations radicales de la structure mythique. J'ai déjà signalé, à propos de Wolfram, le fait que quelques problèmes de compréhension purement linguistiques suscitaient parfois des hypothèses interprétatives surprenantes, lesquelles pouvaient mener assez loin lorsqu'il s'agissait de recomposer, à partir d'elles, la logique du récit.

L'édition de 1530 nous fournit quelques illustrations piquantes de ce genre de méprises. C'est le cas, par exemple, dans l'épisode où la Demoiselle Hideuse représente à la cour d'Arthur le domaine du Roi Pêcheur ravagé par le coupable silence de Perceval : parmi les veuves endeuillées, les terres dévastées et les chevaliers mourants qui sont le résultat du silence de

Perceval, le traducteur évoque aussi des « pucelles violées »¹⁹⁵. Le terme traduit par « violées » est, chez Chrétien, « desconseillies »¹⁹⁶. Or, il se trouve d'une part que le terme en question a déjà été employé à deux reprises, aux moments clefs que sont d'abord les conseils donnés à Perceval par sa mère lors de son départ (v. 535), puis ceux que lui prodigue Gornemant au moment où il le fait chevalier (v. 1659). La correction apportée par Gornemant aux conseils maternels et le changement d'autorité qui en découle sont assez significatifs dans l'économie du récit pour que l'on soit sensible aussi bien aux correctifs apportés par un discours sur l'autre qu'à leurs traits communs, dont le retour de ce « desconseillies » est une marque. Dans les deux cas, Perceval est invité à apporter son « conseil » aux jeunes filles « desconseillies » ; aussi, le retour de ce mot, dans un contexte où il apparaît que c'est à cause du silence de Perceval (silence lui-même engagé par les recommandations de Gornemant) que les jeunes filles se retrouvent dans cette position « desconseillie », met en lumière une douloureuse contradiction entre le but visé et l'effet obtenu. En traduisant ce mot par « violées », le transcritteur efface donc la trace légère qui reliait ces trois apparitions d'un mot qui, certes, n'est pas suffisamment rare pour qu'il faille voir dans sa reprise un indice clairement marqué, mais dont le retour peut néanmoins faire sens.

Ce n'est pourtant pas le principal problème que pose la traduction de ce mot. Il est assez vraisemblable que l'idée de ces jeunes filles violées ait été inspirée au traducteur par la présence de ce motif du viol dans l'*Élucidation*¹⁹⁷, qu'il traduit en guise de préambule. Peut-être ce motif, dans la bouche de la Demoiselle Hideuse, lui a-t-il paru propre à illustrer de façon plus frappante l'état de déréliction dans lequel le silence de Perceval a plongé le domaine du Roi Pêcheur. Mais si l'on observe d'un point de vue anthropologique les éléments en présence, l'idée de viol, à cet endroit, apparaît comme un absolu contresens. Selon cette perspective, en effet, le motif du viol ne saurait se combiner avec celui de la « terre gaste ». L'*Élucidation*, d'ailleurs, met clairement en place les éléments de cette dichotomie, en présentant le viol perpétré par le roi Amangon (Magon) comme la ligne de rupture entre un monde où règne l'abondance et un autre caractérisé par le manque. Avant le viol, tous ceux qui passaient dans ce pays y trouvaient une nourriture, richement servie par d'avenantes jeunes filles¹⁹⁸ ; mais lorsque l'une de celles-ci fut la proie de l'appétit charnel d'Amangon, ce lieu d'abondance se mua en une terre stérile, qui depuis lors, « ne vaut pas deux noix », tant y

¹⁹⁵ *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*, p. 563.

¹⁹⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval, ou Le Conte du graal*, p. 137 (v. 4680).

¹⁹⁷ *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*, p. 494. Pour l'original en vers : *The Elucidation. A prologue to the Conte del Graal*, p. 88.

¹⁹⁸ *The Elucidation. A prologue to the Conte del Graal*, pp. 87-8 (vv. 34-62).

règnent la mort et le désert, où nul arbre ne porte plus de feuilles, où les prés et les fleurs sont desséchés¹⁹⁹. Dans un monde marqué par la fertilité et l'abondance, le viol n'apparaît pas comme un contre-pied, comme l'irruption d'une logique *autre*, mais bien plutôt comme un excès du *même*. C'est cet excès qui provoque, comme une punition adaptée à la faute qu'elle sanctionne, un renversement des valeurs à l'issue duquel ce monde de fertilité se mue en son exact opposé : une « terre gaste ».

Lévi-Strauss s'est beaucoup intéressé à cette « terre gaste » : lors de sa leçon inaugurale à la chaire d'anthropologie sociale du Collège de France, en 1960, il commence par poser que « dans le cycle du Graal, le problème à résoudre est celui du "gaste pays", c'est-à-dire de l'été révoqué »²⁰⁰. Il oppose ensuite le monde de Perceval à celui d'Œdipe, ce qui le porte à lire Perceval comme un « Œdipe inversé ». Il précise qu'il s'agit là d'une

hypothèse [qu'il n'aurait] osé envisager, s'il avait fallu rapprocher une source grecque d'une source celtique, mais qui s'impose dans un contexte nord-américain où les deux types sont présents chez les mêmes populations. (p. 34)

Les motifs structuraux sur lesquels s'appuie cette hypothèse opposent, dans un premier temps, l'énigme, comme « *question à laquelle on postule qu'il n'y aura pas de réponse* », à une « *réponse pour laquelle il n'y a pas eu de question* » (p. 33). Telle lui apparaît donc la cérémonie du graal, marquée par le silence de Perceval, qui s'oppose à la parole triomphante d'Œdipe face au Sphinx. Mais l'état qui résulte de la résolution de l'énigme est un « été éternel », « dévergondé jusqu'à la corruption » ; à l'inverse, la question non posée produit un hiver également éternel, « pur jusqu'à la stérilité » (p. 35). Un côté est marqué par une communication excessive ; l'autre par une communication gelée – excès et lacune qui caractérisent aussi bien la parole que les relations humaines en général et, plus spécifiquement, la sexualité. L'énigme résolue, selon la logique de la réunion contre-nature de deux « termes voués à demeurer séparés », est directement liée à l'inceste : « le fils s'unit à la mère, le frère à la sœur, *ainsi que fait la réponse en réussissant, contre toute attente, à rejoindre sa question* » (p. 34). A l'inverse, c'est la stérilité du royaume (terre gaste) et de son souverain (blessure « parmi les hanches »...) qui est liée au silence.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 87 (vv. 29-31) et 89 (vv. 95-98).

²⁰⁰ CLAUDE LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale deux*, Paris: Pocket, "Agora", 1996 [1973], p. 34.

Croisant les feux de l'anthropologie et de la psychanalyse, Jean-Guy Gouttebroze met en relation ces conclusions lévi-straussiennes avec l'assimilation que la psychanalyse fait de l'usage de la parole et de l'exercice de la sexualité ; il corrobore ainsi l'idée d'un lien direct entre le silence de Perceval, la stérilité de la « terre gaste » et un interdit de nature sexuelle²⁰¹. Et du côté de la psychanalyse freudienne, on ne s'étonnera pas de voir formulé, sous la plume d'Henri Rey-Flaud, un rapprochement de même nature :

*Dans ce monde [la « terre gaste »], la chaîne signifiante s'est détachée de la pulsion. Les objets ici ont perdu leur substance (substare). Ils ne font plus signe à l'homme, ils ne l'appellent plus au lieu de son inconscient pour mettre en branle l'élan de la libido. Si bien que ce dernier, incapable de les investir, reste devant eux indifférent, arrêté dans une contemplation stupide.*²⁰²

Mais n'entrons pas plus avant dans ces considérations, que nous aurons l'occasion de retrouver sur notre chemin, et contentons-nous pour l'heure d'insister sur le fait que les lectures anthropologique et psychanalytique s'accordent à rendre tout à fait déplacée l'idée que le silence de Perceval devant le graal ait pu mener au viol de jeunes filles. Dans la liste des conséquences décrites par la Demoiselle Hideuse, c'est d'ailleurs la seule qui atteste un excès de communication, toutes les autres étant du côté du manque.

Un tel exemple me paraît particulièrement intéressant dans la mesure où il met en évidence un fait spécifique à l'intertextualité « mythique ». J'ai déjà insisté sur le fait que le récit hanté par le mythe, plus que tout autre sans doute, tend à dissocier radicalement deux niveaux de discours : bien loin en dessous de la surface du texte, dans des profondeurs qui sont inaccessibles sans outils appropriés, une autre logique est à l'œuvre, qui se révèle difficilement commensurable avec la logique superficielle du récit. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer combien, dans l'exemple qui nous occupe ici, un détail de surface, d'apparence tout à fait insignifiante, peut venir perturber ou même rompre la structure profonde du mythe. Et à l'inverse, nous aurons probablement l'occasion de constater que des variations formelles tout à fait considérables peuvent n'avoir que peu d'incidence sur la logique souterraine d'un récit.

L'absence d'Alexandre dans le prologue ne faisait que supprimer un élément de redondance par rapport à une structure latente, sans compromettre le réseau auquel cette redondance

²⁰¹ JEAN-GUY GOUTTEBROZE, *Qui perd gagne. Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Oedipe inversé*, Nice: Centre d'Etudes Médiévales de Nice, "Textes et essais", 1983, p. 40.

²⁰² HENRI REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal*, Paris: Payot, "Bibliothèque scientifique", 1998, p. 245.

appartient ; la traduction de « desconseillies » par « violées » nuit plus gravement à l'organisation des sous-sols, dans la mesure où elle entre en contradiction avec un tel réseau et s'inscrit donc contre la logique fonctionnelle du mythe.

- Quand le récit dit « tot el »

L'absence d'Alexandre n'est pas la seule lacune qui affecte la structure d'opposition entre une chevalerie terrestre et une chevalerie « céleste », entre l'univers courtois de la cour arthurienne et l'univers spirituel du château du graal. Dans l'épisode où nous sommes, après avoir dépeint les malheurs survenus au royaume du graal par la faute de Perceval, la Demoiselle Hideuse, chez Chrétien comme dans l'édition de 1530, annonce encore à la cour d'Arthur l'existence d'un « château orgueilleux » appelant mille exploits chevaleresques, ainsi que d'un autre lieu où la délivrance d'une demoiselle assiégée pourrait procurer à un chevalier la plus haute gloire. Gauvain s'empresse de se porter volontaire pour ce dernier exploit ; deux autres chevaliers, à sa suite, s'engagent dans les aventures proposées ; Perceval, quant à lui, dit « tot el » (v. 4727), ce que le traducteur de 1530 traduit par « Perceval autant en dit »²⁰³. Mais la traduction correcte serait : « dit tout autre chose ». Par cette erreur de traduction, l'adaptateur, comme le relève Jean Frappier, manque l'opposition profonde qui est ici marquée entre la quête du graal et les autres aventures proposées par la Demoiselle Hideuse : du coup, toutes ces aventures sont placées sur le même plan et disparaît la frontière entre prouesses mondaines et ascension spirituelle, autour de laquelle s'organise tout le récit.

Mentionnons encore une dernière erreur de traduction, qui affecte plus visiblement la surface du texte, bien que ses répercussions sur la structure profonde soient moins significatives. L'irruption de la Demoiselle Hideuse à la cour d'Arthur se produit juste après que Perceval lui-même y a fait son entrée, au bras de Gauvain qui vient de le tirer de sa contemplative méditation : en effet, sur la neige de la Pentecôte²⁰⁴, Perceval s'est abîmé dans la profonde et mélancolique contemplation de trois gouttes de sang vermeil sur ce fond blanc.

Or, il se trouve que cette scène, qui est une des plus belles du roman, change considérablement de physionomie dans le texte de 1530. La cause de cela est que le transcritteur n'a pas compris que « noif » ou « nois » (au v. 4199) signifiait neige. Bien qu'il

²⁰³ *Trespaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le gallois*, p. 564.

²⁰⁴ Wolfram, avec son humour coutumier, note au moment de raconter cet épisode : « dans cette histoire tout va un peu pêle-mêle, car le temps de mai se mêle avec le temps des neiges » (WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, p. 105). Pour une étude attentive des « incohérences » temporelles du récit de Chrétien, voir FRANCIS DUBOST, *Le Conte du Graal, ou l'art de faire signe*, Paris: Honoré Champion, 1998, pp. 28-46.

eût saisi que la neige recouvrait le sol, il imagine qu'il s'agit là d'une noix, et se représente donc une noix blanchie par la neige, que les taches de sang feraient ressembler au visage de Blanche fleur ! Et ce sang, parce qu'il ignore le mot « jante » (oie sauvage), il l'attribue à une corneille²⁰⁵ :

*[Perceval] s'arresta pour regarder passer une route d'oiseaulx nommés gentes. Aultrement dit corneilles lesquelles venoient de abbatre des noix pour elles menger lesquelles noix furent blanches a cause de la forte gelee et de la neige qui avoit l'escaille couverte.*²⁰⁶

Ces corneilles sont poursuivies par un jeune garçon, qui en blesse une, mais celle-ci parvient à s'envoler, « et est la noix blanche en la place demeuree que mise elle avoit en son becq ». Voilà une leçon qui, au contraire de la terre gaste de l'*Élucidation*, vaut bien une noix, sans doute... Mais qui n'en demeure pas moins, d'un point de vue philologique, une leçon fautive ; et même si le traducteur conserve dans son texte ce qu'il devine être un jeu de mots entre le nom de cet oiseau, « gente », et l'image d'une « gente » demoiselle, le moins que l'on puisse dire est qu'il modifie singulièrement le « plumage » de cette scène, d'une façon certainement plus amusante que profondément perturbante, mais qui, adjointe aux exemples précédents, nous montre à quel point un mot mal compris peut entraîner des conséquences inattendues sur un texte. C'est que la quête d'un sens homogène contraint parfois le transcripteur à bien des contorsions, ou des distorsions du texte, pour parvenir à justifier rationnellement l'hypothèse de sens qu'il fait pour le mot inconnu ou mal interprété. Si ce mot est « desconseillies » ou « tot el », le texte peut facilement se poursuivre sans apparente perturbation, quels que soient, par ailleurs, les effondrements souterrains ; mais s'il s'agit d'un problème de référent, le texte est en quelque sorte contraint d'adapter sa courbure pour intégrer une nouvelle image et pour l'assimiler. Lorsque Wolfram se forme une fausse image mentale du vêtement donné à Perceval par sa mère, il doit, pour en rendre compte, prêter à cette dernière des intentions et supposer qu'elle voulait attirer sur son fils des moqueries qui le blesseraient et le feraient revenir auprès d'elle ; lorsque le transcripteur de 1530 imagine des noix, il doit modifier la scène en conséquence. Et lorsque le mot dont le référent n'est pas évident est le mot graal, les distorsions occasionnées sur la ligne du récit ne sauraient être anodines, comme la pierre de Wolfram nous a déjà permis de le relever, et comme nous aurons à nouveau l'occasion de l'observer plus loin (cf. pp. 476 *sqq.*).

²⁰⁵ Rappelons toutefois que dans le *Peredur* gallois il s'agit bien d'une corneille, et que la couleur noire de la corneille s'associe au rouge du sang et au blanc de la neige dans plusieurs autres récits où apparaît ce motif.

²⁰⁶ *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*, p. 557

Mais il apparaît clairement des quelques exemples sur lesquels nous nous sommes penchés que les décalages occasionnés par une défaillance lexicale peuvent interférer au moins avec deux niveaux hétérogènes du récit : sa narration factuelle, en surface, et, en profondeur, ses structures archétypales. Cette distinction vient donc, d'une certaine manière, confirmer le bien-fondé de l'hypothèse théorique selon laquelle, dans le cas d'une variante d'un mythe littéraire, il y a bel et bien une pertinence à dissocier deux degrés de récit, dont l'un est attaché à la narration propre de la réécriture, tandis que l'autre appartient au schème mythique (cf. ci-dessus p. 60).

3. Le sens du détour

A ce stade de notre parcours, marquons une pause rapide, et saisissons cette occasion pour faire quelques remarques sur l'*allure* de ce parcours. J'ai profité des pistes de réflexion ouvertes par la « tresplaisante et recreative hystoire » de 1530 pour aborder un élément qui me paraît intéressant : les implications qu'engage une « transposition formelle », comme dit Genette²⁰⁷, sur différents niveaux discursifs, que cet exemple nous a permis de bien dissocier. Cette première tentative de vérification pratique d'une hypothèse théorique m'a naturellement porté à dégainer quelques outils susceptibles de nous donner accès à cette réalité difficile à cerner qu'est le « schème mythique » : aussi, sur cet exemple précis, ai-je eu recours à ce que les théories anthropologiques ou psychanalytiques, avec leurs appareillages spécifiques, isolent comme structures essentielles du mythe de Perceval.

On pourrait toutefois me faire remarquer, à juste titre, que le cadre dans lequel s'inscrit cette réflexion, à ce que j'annonçais, était supposément une observation du mythe comme « baromètre littéraire », et que, parti de là, les remarques faites sur le Perceval de 1530 semblent m'avoir mené bien loin de ce point de départ.

Je voudrais, une fois pour toutes, rendre explicite ma position sur cette question : la matière que j'ai à traiter est d'une ampleur considérable et présente des intérêts très divers. Les grands blocs thématiques que je traiterai plus loin permettent de regrouper ces intérêts autour de quelques pôles particulièrement significatifs, mais qui ne sauraient évidemment subsumer à eux seuls toute la diversité de mon sujet. Par exemple, les enjeux spécifiques de la transposition ou les approches anthropologiques ou psychanalytiques ne feront pas l'objet d'un chapitre particulier ; ils apparaissent plutôt, parmi plusieurs autres, comme des points de

²⁰⁷ Cf. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, pp. 238 *sqq.*

vue qui seront utiles pour rendre compte de l'intérêt spécifique de certains textes, puis seront laissés de côté pour être retrouvés plus loin. Ce sont des chemins de traverse, qui partent de la voie principale et y reviennent, et je vois plus de bénéfice à nous y risquer qu'à les ignorer (dans l'idée d'y revenir, peut-être, plus tard) au moment où ils se présentent spontanément. J'accepte donc le risque du détour, convaincu que celui-ci, s'il est convenablement amorcé, possède un *sens* qui lui est propre²⁰⁸, et qui n'a pas seulement à voir avec sa direction.

Dans le cas présent, il me semble que les sentiers détournés ne nous ont pas suffisamment écartés de la voie du « baromètre littéraire » pour nous empêcher de quitter le Perceval de 1530 en synthétisant quelques éléments qui nous feront progresser dans notre réflexion sur l'évolution des enjeux que revêt ce texte à travers le temps.

Ainsi donc, il apparaît clairement que la mise en prose de 1530 s'inscrit dans une perspective toute différente de la dynamique qui était celle des textes médiévaux. Il s'agit ici essentiellement d'une conjonction de deux tendances : d'une part, l'aspect « plaisant et récréatif » ; de l'autre, la dimension didactique. Si l'on croit encore, dans la première moitié du XVI^{ème} siècle, que les romans de chevalerie médiévaux méritent d'être imprimés, voire, comme ici, adaptés, c'est à la fois parce qu'on conserve un attrait pour leur force narrative, et parce qu'on parvient à en tirer quelques modèles. Ainsi, l'histoire du « trespreulx et vaillant » Perceval est-elle orientée dans le sens d'une illustration de la perfectibilité de l'homme, et la dimension de roman d'apprentissage est-elle accentuée de façon discrète, mais sensible.

En revanche, les éléments merveilleux ou « mystiques » ont plutôt tendance à être atténués : par rapport au graal, en particulier, on peut relever une sorte de tension tacite autour de son statut chrétien. En effet, le traducteur le nomme souvent « saint Graal », aux endroits mêmes où Chrétien de Troyes parle simplement d'un « graal ». Mais dans l'épisode où l'ermite, oncle de Perceval, révèle à celui-ci que le graal contient non pas « brochet, lamproie ou saumon », mais une simple hostie, destinée à maintenir en vie le saint homme à qui elle est servie, le traducteur de 1530 écrit :

*Ne cuide pas qu'il y ait luz [=brochet] lamproie carpe saulmon ne quelque aultre poysson qui soit en ce Graal mais tant digne est et precieux que par la vertu que en luy est seullement en le portant le Roy Pescheur soubstient sa vie.*²⁰⁹

²⁰⁸ Ce n'est certainement pas Jean-Louis Backès qui me contredirait, dont plusieurs articles ont été récemment réunis sous le titre *Le sens du détour* (Paris : Klincksieck, 2005).

²⁰⁹ *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*, p. 584.

L'hostie est absente du récit, bien que le terme « oïste », présent dans presque tous les manuscrits, soit assez évident à traduire, d'autant que la dénomination « saint Graal » va aussi dans le sens d'une christianisation du graal. Faut-il supposer que la montée des conflits qui divisaient l'Église notamment autour de l'eucharistie (voir l'« affaire des placards » en 1534), faisait de l'évocation de l'hostie, en 1530, un sujet sensible ? Quoi qu'il en soit, il apparaît que notre traducteur ne tenait manifestement pas à insister sur la dimension religieuse d'une œuvre dont l'intérêt, à ses yeux, résidait ailleurs.

4. La survie, entre antiquaires et colporteurs

Peut-être est-il possible de partir des deux pôles d'intérêt principaux que les éditeurs de 1530 voyaient dans ce texte (le « récréatif » et le « didactique ») pour esquisser les grandes lignes du discrédit dans lequel sont tombés les romans de chevalerie dès la seconde moitié du XVI^e siècle. L'humanisme, en effet, a constitué de nouveaux modèles didactiques plus adaptés à l'air du temps, et a tendu à écarter le « récréatif » des sphères de la haute littérature. D'où le jugement de Montaigne sur ce « fatras de livres à quoy l'enfance s'amuse », ou celui de Du Bellay sur une littérature « beaucoup plus propre à bien entretenir damoizelles qu'à doctement écrire ». Le « doctement écrire » ne se soucie guère d'être récréatif, et c'est entre ces deux pôles que se joue la dialectique somme toute assez ambiguë qui parcourt une bonne partie des prologues ou avertissements introduisant les romans de chevalerie dans leurs premières éditions imprimées, au début du XVI^e siècle. Nicole Cazauran donne plusieurs illustrations de cette tension entre l'affirmation du caractère exemplaire des récits présentés et la part inaliénable de récréation qui en fait pourtant l'intérêt essentiel :

*A bien y regarder pourtant, l'illusion ne se pouvait pas, ne se voulait pas parfaite. Autant et plus que des exemples, tous ces romans étaient de très mondaines lectures où la gratuité avait sa part, où l'imagination trouvait son compte.*²¹⁰

Ainsi, c'est sous le déguisement de traités exemplaires que les romans de chevalerie se donnent un blanc-seing et qu'ils tentent de déjouer les foudres des censeurs. Mais ces derniers, on s'en doute, ne sont pas dupes, et la position dominante des érudits vis-à-vis de cette littérature, dans la seconde moitié du siècle, reste une condamnation essentiellement orientée par des considérations morales : les romans de chevalerie sont de « mauvaises lectures ». En 1623 encore, Charles Sorel fait dire à son Francion : « C'était donc mon passe-

²¹⁰ NICOLE CAZAURAN, "Les Romans de chevalerie en France: entre "exemple" et "récréation"", dans *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, éd. M.T. Jones-Davies, Paris: Jean Touzot, 1987, p. 39.

temps que de lire des chevaleries », mais Francion avoue peu après que ces lectures l'avaient rendu « méchant et fripon »²¹¹.

Un demi-siècle plus tard, au moment où la querelle suscitée par *La Princesse de Clèves* remet la question du « roman » au cœur des discussions littéraires, on n'aura guère plus de considération pour les romans de chevalerie, mais ce mépris se formulera en d'autres termes. Ce n'est plus sur le terrain de la morale que ces textes seront critiqués, mais plutôt sur un plan poétique : les reproches les plus récurrents portent alors sur l'extravagance des intrigues, sur le caractère répétitif et mal structuré des agencements narratifs et sur l'absence de doctrine poétique²¹².

Il importe toutefois de relativiser quelque peu l'ampleur de ce mépris professé pour les « vieux romans » et de mettre l'accent sur l'ambivalence qu'une écoute attentive permet de déceler derrière le concert d'une unanime dénonciation. Ainsi, par exemple, Thomas Pavel accrédite-t-il « l'hypothèse selon laquelle l'origine du roman *moderne* se trouve dans le dialogue polémique avec les "vieux romans" » – un dialogue qui, dit-il, « s'est prolongé pendant au moins deux siècles », pendant lesquels « les vieux romans ont continué de jouir d'un énorme succès »²¹³. Au terme d'une enquête sur le « contre-modèle » qu'auraient représenté ces « vieux romans » dans les réflexions sur le genre romanesque au XVII^e siècle, Camille Esmein suggère que l'ambiguïté est peut-être plus profonde encore qu'il n'y paraît :

*Il resterait à étudier, et la question est vaste, l'impact du corpus que constituent les vieux romans sur la pratique romanesque du XVII^e siècle pour voir en quelle mesure ce contre-modèle est le modèle caché du roman « moderne ».*²¹⁴

Appliquant son attention à l'un des principaux textes théoriques de cette période, la *Lettre-Traité sur l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet (1679), Laurence Plazenet en vient

²¹¹ CHARLES SOREL, *Histoire comique de Francion*, éd. Fausta Garavini, Paris: Gallimard, "Folio classique", 1996, pp. 175-6.

²¹² Voir CAMILLE ESMEIN, "Les "vieux romans" entre contre-modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Âge dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^e siècle", dans *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, éd. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris: Les Belles Lettres, 2004, pp. 459-69, ou *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris: Honoré Champion, "Sources classiques", 2004, pp. 9-50.

²¹³ THOMAS PAVEL, *La Pensée du roman*, Paris: Gallimard, "N.R.F. Essais", 2003, p. 43.

²¹⁴ ESMEIN, "Les "vieux romans" entre contre-modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Âge dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^e siècle", p. 469.

aussi à discerner une ambivalence cachée : sous un discours qui considère globalement le roman médiéval comme une dégénérescence²¹⁵, elle nous invite à entendre la voix discrète d'une « tentation » :

*L'ouvrage de P.-D. Huet, en même temps qu'il se veut la flamboyante légitimation d'un roman sérieux, dont la vocation première ne serait pas l'exercice d'un quelconque romanesque, dénote aussi le reflux de ce modèle. Emblèmes d'une lecture du roman naïve, non distanciée, les « vieux romans » en symbolisent aussi désormais la possibilité, la tentation, quand même ils sont explicitement les objets d'une sévère condamnation.*²¹⁶

C'est également par un discours ambivalent que Jean Chapelain, quelques années plus tôt, avait rendu compte de sa lecture du *Lancelot* en prose. Dans un texte intitulé *De la lecture des vieux romans*, écrit en 1647, Chapelain est allé plus loin qu'aucun autre érudit de son temps dans la revalorisation des romans de chevalerie. Ainsi va-t-il jusqu'à écrire :

*Si Aristote revenoit, et qu'il se mît en tête de trouver une matière d'art poétique en Lancelot, je ne doute point qu'il n'y réussît aussi bien qu'en l'Iliade et en l'Odyssée.*²¹⁷

Mais malgré cette vision étonnamment valorisante, il relève les très nombreux défauts qui entachent le *Lancelot*, auquel il ne saurait accorder sa caution d'homme de goût. Tout le discours de Chapelain semble osciller entre deux voies contradictoires que Jean-Pierre Cavaillé prend le soin de dissocier pour essayer de cerner, à coup d'oxymores, une profonde ambivalence :

Toutes les justifications de la raison, toutes les cautions du savoir et toute l'élégance du style conversationnel masquent mal l'attrait, sinon la fascination « dépravée » pour la rudesse élégante de l'écriture romanesque du Lancelot, pour la galante

²¹⁵ Voici comment Huet passe des romans latins aux vieux romans français : « Jusqu'alors l'art des Romains s'était maintenu dans quelque splendeur, mais il déclina ensuite avec les lettres et avec l'empire, lorsque ces nations farouches du Nord portèrent partout leur ignorance et leur barbarie. L'on avait fait auparavant des romans pour le plaisir, on fit alors des Histoires fabuleuses, parce qu'on n'en pouvait faire de véritables, faute de savoir la vérité » (*Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, p. 505).

²¹⁶ LAURENCE PLAZENET, "L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1660", dans *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, éd. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris: Les Belles Lettres, 2004, p. 62.

²¹⁷ JEAN CHAPELAIN, *De la lecture des vieux romans*, éd. Alphonse Feillet, Genève: Slatkine Reprints, 1968 [1870/1647], p. 9.

*grossièreté des honnêtes barbares qui en sont les héros, et enfin pour les ténèbres lumineuses de l'« Antiquité moderne ».*²¹⁸

Il n'en reste pas moins que les romans de chevalerie n'intéressent plus guère les écrivains que comme un (contre-)modèle auquel mesurer leurs propres poétiques et qu'on ne songe évidemment pas à en reprendre la matière pour l'intégrer dans des créations nouvelles. Cette matière, d'ailleurs, est généralement envisagée de manière très vague et le bloc « les vieux romans » est abordé comme une entité homogène dont on isole très rarement des exemples individuels. Chapelain, à cet égard, occupe une position exceptionnelle.

Mais le fait que les romans de chevalerie cessent d'intéresser les écrivains ne signifie pas pour autant qu'ils soient purement oubliés. Ils subsistent encore au moins dans deux milieux : chez les antiquaires, et dans les presses de colportage. Au XVII^e siècle, selon Michel Simonin, ce sont ces dernières qui détiennent « l'apanage exclusif » des réimpressions de romans de chevalerie²¹⁹, et cet état de fait se poursuivra bien avant dans le XVIII^e siècle. En outre, ces textes continuent d'intéresser les « antiquaires », ces érudits qui s'attachaient à redécouvrir et à mettre en valeur les monuments de leur culture, et particulièrement ses monuments écrits.

Les études basées sur des registres d'imprimeurs ou sur des inventaires de bibliothèques privées attestent un très net recul de l'intérêt porté à la matière médiévale en général ; pourtant, à l'inverse, les progrès de cette forme de « proto-philologie » propre aux antiquaires montre qu'un certain travail de systématisation et de classification était tenté sur cette même matière par quelques érudits.

Pour se convaincre de ce mouvement, un rapide parcours des principaux dictionnaires du XVII^e siècle se révèle fort instructif.

Une recherche spécifique des traces de « Perceval » dans quelques dictionnaires fournit les chiffres suivants : on n'en trouve pas la moindre trace dans les dictionnaires de Nicot (1606), Cotgrave (1673) ou Richelet (1681) ; rien non plus dans le Dictionnaire de l'Académie française de 1694.

²¹⁸ JEAN-PIERRE CAVAILLE, "Galanterie et histoire dans l'"Antiquité moderne". Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, 1647", *XVII^e siècle*, no 200 (1998, juil-sept.), p. 412.

²¹⁹ SIMONIN, "La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e-XVII^e siècles)", p. 365.

En revanche, le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) donne 4 occurrences ; on en trouve 5 dans le *Dictionnaire étymologique* de Ménage (1694), et 17 dans le *Dictionnaire des arts* de Thomas Corneille (1695). Ces chiffres, bien entendu, ne veulent pas dire grand-chose, mais on peut au moins en tirer quelques enseignements. D'abord, on note, sur cet échantillon, une augmentation des références à notre matière – exception faite du dictionnaire de l'Académie, qui s'est rarement distingué par sa réactivité. On peut aussi noter que, dans presque toutes les occurrences relevées, la mention du texte où figure ce mot est posée comme celle d'une autorité claire : « on lit dans *Perceval* », « *Perceval* emploie ce mot », etc. Certes, l'article de dictionnaire n'est pas le lieu de prédilection où se développent les périphrases, mais on a néanmoins l'impression que parmi les érudits, le roman de *Perceval* était suffisamment bien connu pour faire autorité, sur le terrain lexicologique, au point même que certains articles du dictionnaire de Corneille semblent avoir pour unique source un vers de *Perceval*, comme par exemple « roiste » ou « gocés », mots qui, selon Corneille, ne sont attestés que dans ce texte et dont on ne sait même pas vraiment ce qu'ils signifient. Si le texte en question n'était pas doté d'un certain prestige, accorderait-on une entrée de dictionnaire à ces hapax ?

Il est difficile de déterminer qui, parmi ces érudits, a véritablement plongé son nez dans les manuscrits médiévaux. La référence principale des uns et des autres est Pierre Borel et son fameux *Dictionnaire des termes du vieux françois ou Trésor des recherches et antiquitez* de 1665, dont il semble en effet que la plupart des citations de *Perceval* soient tirées. Pour ce qui est des textes médiévaux eux-mêmes, la source la plus citée est nettement le *Perceval* en vers, mais on trouve aussi deux passages en prose tirés du *Didot-Perceval*.

Il semblerait donc que, du côté des antiquaires érudits, le *Perceval* médiéval ait été au moins connu de nom, au tournant des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Il ne l'était apparemment plus des classes cultivées, mais il n'est pas exclu d'imaginer que son souvenir subsistait encore dans les couches sociales inférieures. Il est certain, en tous cas, que plusieurs textes issus de la littérature médiévale ont été imprimés et largement diffusés au courant du XVII^{ème} et surtout du XVIII^{ème} siècles dans le cadre de la littérature de colportage. Mais ces éditions extrêmement bon marché, qui n'intéressaient aucune bibliothèque, ont souvent disparu sans laisser de traces, et il est difficile de se faire une idée précise des titres qui circulaient sous cette forme. Ce qui, en revanche, ne fait aucun doute, c'est que pendant toute cette période, le marché du livre était scindé entre deux domaines radicalement séparés. La culture savante et la culture populaire coexistaient dans une quasi ignorance mutuelle, et il semblerait que les

échanges entre les deux sphères aient été extrêmement ténus. Comme disait Voltaire (qui se montre, en cela, bien différent de Perceval !) : « Un homme mûr qui a des affaires sérieuses ne répète point les contes de sa nourrice »²²⁰. Robert Mandrou suggère, précisément, que cette imperméabilité devient de plus en plus précaire à mesure que se développe la mise en nourrice. Un siècle après la mère-grand de Perrault, c'est la nourrice qui se présente comme un truchement entre deux strates de culture, berçant l'imaginaire enfantin de récits de chevalerie. Pourtant, la culture savante de ces temps-là ne marque aucune propension à renouer avec un imaginaire médiéval, et on ne trouve guère de réminiscences chevaleresques dans la littérature des Lumières.

La culture populaire ne pouvait sans doute pas être tout à fait ignorée des élites, mais elle en était résolument méprisée. Mandrou cite une préface rédigée, en 1783, par un éditeur soucieux de justifier la mise en place d'une *Nouvelle Bibliothèque Bleue* :

*Il paraîtra sans doute bien singulier qu'on ait pris la peine de rajeunir des ouvrages qui, depuis plus de deux siècles, sont abandonnés au peuple ; des romans que la plus mince bourgeoise n'oserait se vanter d'avoir lus, non pas à cause du style et du langage[...] mais précisément parce qu'ils ont fait l'amusement de la plus vile populace.*²²¹

Or voici qu'adviennent justement, dans cette seconde moitié du XVIIIème siècle, plusieurs tentatives de ramener sur un terrain plus fréquentable tout un pan de cette littérature jusque là « abandonnée au peuple ». On pourrait voir ce mouvement, d'une certaine façon, comme un point de contact entre les deux tendances précédemment dissociées qu'étaient les explorations érudites des antiquaires et la diffusion populaire assumée par les éditions de colportage.

Si l'on en croit Georges May²²², le XVIIIème siècle littéraire est tout entier sous-tendu par une lutte menée par le genre romanesque pour regagner un statut qui lui est vigoureusement contesté. Mais aucun décret ni aucune proscription ne parvient à entraver la popularité d'un genre qui continue de se diffuser dans les marges de la littérature, jusqu'au moment où les succès que rencontrent les romanciers anglais l'aideront à regagner son droit de cité dans la littérature savante, sous des plumes comme celles de Diderot ou de Rousseau.

²²⁰ Cité dans ROBERT MANDROU, *De la Culture populaire aux XVIIème et XVIIIème siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris: Imago, 1999, p. 16.

²²¹ Cité dans *ibid.*, p. 15.

²²² GEORGES MAY, *Le Dilemme du roman au XVIIIème siècle*, New Haven et Paris: Yale University Press et P.U.F., 1963.

En 1761 (l'année de *La Nouvelle Héloïse*) est publiée une *Bibliothèque de Campagne ou amusement de l'esprit et du cœur*, qui proposait, en 17 volumes, un assemblage de textes littéraires propres à constituer une bonne bibliothèque romanesque. Une telle entreprise innovait dans la mesure où elle proposait des éditions des textes complets, agrémentés de quelques notes. En ce sens, elle se distinguait de certaines tentatives précédentes, parmi lesquelles, en particulier, la *Bibliothèque des romans* de l'Abbé Lenglet Dufresnoy (second volume de *De l'usage des romans*), que Roger Poirier décrit comme

*un véritable dictionnaire des romans qui contient des notes, en général très courtes, concernant l'auteur, les diverses éditions et la valeur du livre, et ceci depuis les romans grecs et latins jusqu'aux romans contemporains y compris les romans pornographiques.*²²³

De l'usage des romans avait été édité en 1734 déjà, ce qui atteste que l'intérêt pour ce type de répertoire systématique des romans était d'actualité très tôt dans le siècle. Cet ouvrage connut un vif succès, et Daniel Mornet le trouve recensé 102 fois parmi les catalogues de 385 bibliothèques privées sur lesquelles il a travaillé, ce qui, d'après ce recensement, le place au 18^{ème} rang des ouvrages les plus répandus²²⁴. Il s'agit, certes, d'un ouvrage bien sévère, conjoignant un volume théorique à une succession de fiches bibliographiques assorties de très peu de commentaires. Mais pourtant,

*on l'achète plus que Clarisse et que les romans de Duclos, et cela a son poids si la Bibliothèque qui fait son second volume consacre 46 pages aux romans de chevalerie et qu'ainsi se prépare ou se confirme ce retour aux antiquités nationales dont le romantisme fera son trophée.*²²⁵

Cet ouvrage, qu'il avait fallu imprimer à Amsterdam à défaut d'autorisations françaises, avait en outre été interdit en France par la critique officielle.

Il faut, à cet égard, signaler un assouplissement progressif des permissions délivrées par la Librairie de France. Au milieu du siècle, à l'époque où cette institution est dirigée par Malesherbes, la pratique de la « permission tacite » tend à se développer et on assiste à une nette libéralisation que Malesherbes lui-même justifie ainsi :

²²³ ROGER POIRIER, *La Bibliothèque Universelle des Romans. Rédacteurs, Textes, Public*, Genève: Droz, "Histoire des idées et critique littéraire", 1976, p. 3.

²²⁴ DANIEL MORNET, "Les Enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no 17 (1910), p. 460.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 470-1.

*Depuis que le goût d'imprimer sur toute sorte de sujets est devenu plus général, et que les particuliers, surtout les hommes puissants, sont devenus plus délicats sur les allusions, il s'est trouvé des circonstances où l'on n'a pas osé autoriser publiquement un livre et où cependant on a senti qu'il ne serait pas possible de le défendre. C'est ce qui a donné lieu aux premières permissions tacites.*²²⁶

L'*Encyclopédie* bénéficie, en 1758, d'une telle permission tacite, mais, selon Poirier, « le grand bénéficiaire de cette libéralisation est le roman »²²⁷.

Parmi les diverses entreprises que j'ai mentionnées, il n'en est pourtant aucune qui produise un travail sur les romans de chevalerie suffisamment innovant pour qu'il vaille la peine de s'y arrêter. Ces questions sont intéressantes en tant qu'étapes historiques dans le chemin qui ramènera bientôt une part de la littérature médiévale sur le devant de la scène. Mais la matière de Bretagne est fort peu représentée dans la *Nouvelle Bibliothèque Bleue* comme dans la *Bibliothèque de Campagne* ; et chez Lenglet, la présence plus marquée de cette matière ne fait l'objet d'aucune espèce de réécriture, mais seulement d'un recensement des sources qui nous intéressera d'un point de vue philologique, bien que n'apportant rien ni au récit ni au mythe.

5. La Bibliothèque Universelle des Romans

Dans ces mêmes années, en revanche, se développe une autre initiative du même type, qui intéresse beaucoup plus directement notre sujet : la *Bibliothèque Universelle des Romans*. Cette vaste entreprise repose sur un principe inédit, qui est une sorte de synthèse entre les notices bibliographiques de Lenglet et les rééditions simples de la *Bibliothèque de Campagne* ou de la *Bibliothèque d'un homme de goût* de 1772. Le principe directeur est de choisir un certain nombre de textes, « de les faire connoître, en les analysant, d'en donner l'ame, l'esprit, &, pour ainsi dire, la miniature », comme l'annonce le *Prospectus* sur lequel s'ouvre le premier numéro²²⁸.

Dans les pages de présentation, on parle de « miniatures » ou d'« extraits » pour désigner cette forme particulière que prennent les réécritures de romans. Il s'agit, de manière générale, d'un résumé du roman, précédé d'une introduction de nature « philologique », faisant le point

²²⁶ Cité dans POIRIER, *La Bibliothèque Universelle des Romans. Rédacteurs, Textes, Public*, p. 1.

²²⁷ *Idem*

²²⁸ *Bibliothèque Universelle des Romans*, Genève: Slatkine Reprints, 1969 [1775-1789], volume de juillet 1775, p. 5 (I, p. 7). Pour toute cette partie relative à la *Bibliothèque Universelle des Romans*, je tiens à exprimer ma gratitude à Véronique Sigu, qui m'a donné accès à de larges extraits (et à la riche bibliographie) de la thèse qu'elle est en train de rédiger : VÉRONIQUE SIGU, *Du manuscrit à la bibliothèque: la littérature médiévale dans la Bibliothèque universelle des romans, 1775-1789*, PhD en cours: University of Chicago, dir. Robert Morrissey (date de soutenance: 2008-9).

sur la question de l'auteur (si question il y a), sur les éditions disponibles, les traductions, etc. Après le résumé, quelques remarques sur la vie de l'auteur, sur le contexte historique, voire sur certaines questions philologiques, concluent un triptyque dont la plus grande partie est consacrée à l'« extrait » proprement dit, c'est-à-dire l'« exposition abrégée, ou [...] l'épitomé d'un plus grand ouvrage », selon la définition que l'*Encyclopédie* donne de ce mot. Les deux parties commentatives comptent rarement plus de quatre ou cinq pages, tandis que l'extrait proprement dit en couvre quelques dizaines.

De 1775 à 1789, au fil de ses 112 volumes, la *Bibliothèque Universelle des Romans* (ci-dessous *BUR*) a permis à ses lecteurs de découvrir rien moins que 926 romans. La page de titre indique clairement la perspective adoptée :

*Bibliothèque universelle des romans, ouvrage périodique dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens et modernes, François ou traduits dans notre langue; avec des Anecdotes & des Notices critiques concernant les Auteurs ou leurs ouvrages; ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières & relatives, & les personnages connus, déguisés ou emblématiques.*²²⁹

Cette démarche répond manifestement à un principe similaire à celui qui avait présidé à l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert : une sorte de défrichage du savoir universel. Pour aborder ces textes, les rédacteurs de la *BUR* répartissent les romans en huit classes, parmi lesquelles les romans de chevalerie semblent avoir été spécialement appréciés du public et de la critique.

La perspective générale qui domine cette entreprise universelle est donc de donner à un public large la possibilité de découvrir des textes d'un accès difficile, tant pour des raisons matérielles de rareté des manuscrits ou des éditions, qu'à cause de la difficulté que présentent le déchiffrement et la compréhension des sources en question. L'approche des textes est donc, en premier lieu, orientée par une perspective générale de synthèse et de diffusion vers un public de non-spécialistes ; on pourrait parler, en ce sens, d'une approche « encyclopédique ». Pourtant, une étude attentive des miniatures et de leurs sources révèle rapidement d'autres parti pris, plus ou moins volontaires : le choix des épisodes, l'accent mis sur tel ou tel caractère, le lexique employé même, sont autant d'éléments qui dénotent clairement une vision du Moyen Âge et de la chevalerie dont les textes choisis deviennent en quelque sorte les ambassadeurs.

²²⁹ *Bibliothèque Universelle des Romans*, juil. 1775, p. 2 (I, p. 7).

- Les deux Perceval de la BUR

Or, il se trouve que dans cet imposant édifice, Perceval occupe une place tout à fait particulière, et même unique, puisque c'est le seul texte qui a fait l'objet de deux miniatures, à quelques années d'intervalle. Il est d'abord inclus dans le volume de novembre 1775, puis repris huit ans plus tard, en novembre 1783. Le second rédacteur justifie cette reprise de la façon suivante :

En novembre 1775, nous fîmes connoître le Roman de Perceval le Gallois. Nous débutions alors dans une carrière incertaine, & nos premiers pas devoient se ressentir de cette incertitude : nous cherchions timidement à connoître le goût du Public, & nos Extraits n'avoient, pour ainsi dire, que leur réalité propre. Quelques esprits plus courageux que ceux qui tâtonnoient d'abord, ont pris un vol plus hardi, & ont eu un succès plus brillant. Un homme de beaucoup d'esprit, & d'un esprit très-fin, déjà très-avantageusement connu, a pris un de ceux-là pour modèle ; &, se livrant à son goût pour la Chevalerie, a refait Perceval le Gallois, qu'il trouvoit charmant dans l'original, & un peu foible dans la copie.²³⁰

Si l'on sait qu'entre les deux dates, la direction de la BUR a changé de mains, il est difficile de ne pas lire entre ces lignes une charge polémique à peine masquée. En 1783, en effet, le marquis de Paulmy, qui avait été à l'origine du projet et dont l'inépuisable bibliothèque²³¹ avait fourni l'essentiel de sa matière, s'est retiré. A cette date, l'influence la plus marquante est sans conteste celle du comte de Tressan. Or, si Tressan est en effet connu comme « un homme de beaucoup d'esprit », il est pourtant loin d'avoir l'érudition scrupuleuse du marquis de Paulmy, que Sainte-Beuve dépeindra comme un « noble amateur de livres dont aucun homme de lettres ne doit parler qu'avec estime et respect »²³². Roger Poirier note que l'influence de Tressan s'était déjà manifestée avant que Paulmy ne quitte la direction de la BUR, et qu'il existait une certaine animosité entre les deux hommes :

²³⁰ *Ibid.*, nov. 1783, p. 53 (XVII, p. 325).

²³¹ Cette collection était rassemblée dans son pavillon de l'Arsenal, à Paris, et a constitué la base de la bibliothèque du même nom.

²³² *Causeries du lundi*, t. XII, p. 152 ; cité dans HENRI JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris: P.U.F., 1932, p. 316.

*Comme le laissaient déjà entendre les reproches que Paulmy et Tressan s'adressaient réciproquement et qui furent éventés au départ de Paulmy, l'autorité de celui-ci fut contestée de bonne heure.*²³³

Et lorsqu'il dresse, dans le *Manuel des Châteaux* un « catalogue raisonné des six cents volumes qui doivent être placés dans le boudoir romanesque de madame de *** », Paulmy mentionne la *Bibliothèque Universelle des Romans* comme « premier Ouvrage » à faire entrer dans la collection, mais

*jusqu'au commencement de la présente année 1779 exclusivement. De ce moment-là, j'ai cessé de le lire, & je ne peux plus vous en parler ; mais j'avoue que j'ai des raisons particulières, & peut-être personnelles, de vous recommander la lecture de cet Ouvrage, au moins pour les trois années & demie qui ont fini avec l'année 1778.*²³⁴

On voit, entre les deux hommes, se dessiner une divergence profonde, tant dans leur rapport aux sources que dans la représentation qu'ils se font du public visé, et nos deux extraits percevaliens sont tout à fait éloquents à cet égard.

• La question des sources

Pour ce qui est du rapport aux sources, précisément, il paraît assez clair que, sur ce point également, l'attitude des deux rédacteurs diverge considérablement. Après le passage que je viens de citer, dans lequel la reprise du *Perceval le Gallois* était justifiée, le rédacteur de la seconde miniature (appelons-le Tressan, même si l'attribution n'est pas certaine²³⁵) reprend presque textuellement la présentation qui figurait en introduction de la première miniature, en 1775 (que l'on peut supposer être de la plume de Paulmy). Ainsi, par exemple, reprenant les termes de son prédécesseur, il écrit :

*L'Abbé Lenglet assure que le Roman de Perceval, manuscrit, est composé de soixante mille vers. Le Manuscrit est sous nos yeux, & nous assurons que cet Abbé se trompe.*²³⁶

²³³ POIRIER, *La Bibliothèque Universelle des Romans. Rédacteurs, Textes, Public*, p. 80.

²³⁴ Cité par ANGUS MARTIN, *La Bibliothèque Universelle des Romans, 1775-1789. Présentation, table analytique, et index*, Oxford: Voltaire Foundation, "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", 1985, p. 7.

²³⁵ Roger Poirier considère que cet « "homme de beaucoup d'esprit et d'un esprit très fin et avantageusement connu" [...] ne peut être que Tressan » (*op. cit.*, p. 79), mais ce texte n'a pourtant jamais été revendiqué par Tressan et, au contraire de plusieurs autres miniatures de la *BUR*, il n'a pas été reproduit dans le volume des *Œuvres complètes* de Tressan (publiées en 1822-23 chez Firmin-Didot). Il n'en reste pas moins que si ce n'est lui qui a rédigé cette miniature, c'est au moins son frère de plume...

²³⁶ *Bibliothèque Universelle des Romans*, nov. 1783, p. 53 (XVII, p. 325) – cf. Nov. 1775, p. 38 (I, p. 342).

Tressan serait-il allé rechercher le « manuscrit en question » pour avoir le droit d'affirmer qu'il l'a sous les yeux, pour reprendre à son compte le « nous » et reproduire ainsi l'acte de contestation de son prédécesseur ? On peut en douter, d'autant plus que les quelques éléments de son cru qu'il ajoute aux commentaires philologiques de Paulmy sont tout à fait déplacés, qu'ils concernent l'évaluation du nombre de vers du *Perceval*²³⁷ ou le lien entre *Perceval* et un autre texte nommé *Le Chevalier à l'épée*.

En effet, les deux rédacteurs ajoutent, après leur résumé des aventures de Perceval, un bref récit intitulé *Le Chevalier à l'épée* : Tressan, transposant à peu près les termes de Paulmy, commet pourtant une erreur en disant que « ce Conte est jetté dans le tissu du Perceval en vers »²³⁸, là où Paulmy disait simplement : « [...] que nous avons lu dans le Roman en vers de *Perceval* »²³⁹. Or, dans le seul manuscrit où l'on trouve à la fois le texte de Chrétien et ce *Chevalier à l'épée*, écrit par un épigone de Chrétien de Troyes²⁴⁰, les deux textes sont bien séparés, et le second n'est bien entendu pas « jetté dans le tissu » du premier²⁴¹. Le fait que Paulmy ait eu accès à ce manuscrit bernois n'est d'ailleurs pas sans intérêt : le catalogue de la bibliothèque de l'Arsenal indique qu'il s'agit d'une copie exécutée à Berne pour le compte d'un autre érudit de l'époque, proche de Paulmy : Lacurne de Sainte-Palaye²⁴². Cette note nous révèle donc que les bibliophiles érudits de l'époque, loin de ne s'intéresser aux livres que comme objets, étaient au contraire suffisamment intéressés par leur contenu pour faire recopier scrupuleusement des manuscrits médiévaux et pour les faire relier (Martin indique une « demi-reliure de veau chagriné ») afin de les conserver précieusement.

²³⁷ Il n'y a pas lieu d'entrer ici dans les détails, mais je résume tout de même le problème en deux mots : Paulmy évalue la taille du *Perceval* à environ 20'000 vers, s'appuyant sur le fait que ce texte n'occupe qu'un tiers du manuscrit qu'il dit avoir sous les yeux, lequel contient « trois Ouvrages différens » : « Le Saint-Graal, Lancelot-du-Lac & Perceval » (p. 342). Ces trois parties font spontanément penser à des fragments du cycle Vulgate ; mais Paulmy parle explicitement de vers, et on peut difficilement supposer que ce bibliophile averti n'ait pas constaté, s'il avait sous les yeux un volume de prose, que celui-ci ne pouvait correspondre à celui que mentionne Lenglet – lequel, au demeurant, est très vraisemblable : le manuscrit BN 12'576 doit compter environ 60'000 vers. Or il se trouve justement, si l'on en croit Henry Martin, que ce manuscrit avait appartenu à Paulmy avant de disparaître dans des conditions inconnues puis d'être vendu à la Bibliothèque Nationale en 1853 (cf. HENRY MARTIN, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris: Plon, 1887, pp. 181-2 du tome III). Probablement Paulmy ne l'avait-il pas encore acquis en 1775, mais il n'en demeure pas moins qu'on voit mal sur quel manuscrit il pourrait fonder sa remarque. Pour ce qui est de Tressan, il est assez clair qu'il ne fait que reprendre les termes de Paulmy, auxquels il ajoute une remarque de son cru qui consiste à affirmer que c'est en retranchant la partie relative à Gauvain qu'on arriverait à ces quelque 20'000 vers, ce qui atteste une évidente méconnaissance des manuscrits.

²³⁸ *Bibliothèque Universelle des Romans*, nov. 1783, p. 101 (XVII, p. 337).

²³⁹ *Ibid.*, nov. 1775, p. 84 (I, p. 354).

²⁴⁰ Voir, à ce propos, l'introduction d'Emmanuèle Baumgartner dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde*, dir. Danielle Régnier-Bohler, Paris: Laffont, "Bouquins", 1989, pp. 511-3.

²⁴¹ Il s'agit du manuscrit 354 de la Stadtbibliothek de Berne ; le *Chevalier à l'épée* y occupe les feuillets 16 à 26, tandis que le texte de Chrétien s'étend entre les feuillets 208 et 283 (cf. *Les Manuscrits de / the Manuscripts of Chrétien de Troyes*, dir. Keith Busby et alii, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1993, p. 33 du vol. II).

²⁴² Cf. MARTIN, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, pp. 181-2 du tome III.

Je profite de cette parenthèse philologique pour faire le point sur les sources qui étaient à disposition de Paulmy lorsqu'il rédigeait sa miniature – ou du moins lorsqu'il en supervisait la rédaction. Il paraît assez vraisemblable qu'il ne possédait pas encore le manuscrit BN 12'576 (voir ci-dessus la note 237), sans quoi il aurait certainement compris que la description de Lenglet était crédible. En revanche, il est assuré qu'il disposait de la copie du manuscrit de Berne 354 que nous venons de mentionner. Mais la principale source de son travail, de façon très évidente, n'est autre que l'édition de 1530. Il en possède un exemplaire dans sa bibliothèque, sur la page de garde duquel il a écrit à la main « très rare et très cher »²⁴³. Sans l'adjonction finale d'un épisode du *Chevalier à l'épée*, rien ne nous indiquerait même que Paulmy a eu recours à une autre source que cette édition. Pour ne prendre qu'un exemple, que nous avons déjà évoqué, l'influence du manuscrit ne contrebalance pas celle de l'imprimé dans l'épisode de la « noix enneigée », pour lequel Paulmy suit, comme partout ailleurs, la leçon de 1530. Mais si l'influence du manuscrit de Berne 354 est quasiment inexistante dans le texte, nous pouvons supposer qu'elle a néanmoins été déterminante dans la notion que Paulmy s'est faite des bornes de ce texte. En effet, le lecteur d'aujourd'hui n'a pas lieu d'être surpris de la très nette prépondérance accordée, dans la miniature de Paulmy, au texte de Chrétien de Troyes par rapport aux *Continuations*. Mais en 1775, cela était pourtant loin d'aller de soi. L'édition de 1530, comme je l'ai dit, comportait, en plus du texte de Chrétien, trois des quatre continuations ainsi que les deux pseudo-prologues, ce qui donne une proportion de 47 feuillets pour Chrétien contre 173 pour les *Continuations*. Or Paulmy consacre 40 pages à Chrétien, contre 5 seulement aux *Continuations*, qu'il considère, dans l'ensemble, comme « plusieurs aventures de Chevalerie, qu'il seroit trop long & peu amusant de rapporter ici »²⁴⁴. On peut, bien entendu, créditer le marquis d'un instinct remarquable qui l'a porté à isoler la matière dense de Chrétien et à ne retenir de la suite que quelques éléments saillants. Mais il est très vraisemblable que cet instinct a été renforcé par le manuscrit bernois, qui ne contient que le texte de Chrétien, sans continuation ni prologue.

Pour ce qui est de Tressan, maintenant, il apparaît assez manifestement qu'il ne s'est basé sur aucune autre source que la miniature de Paulmy. Il ajoute plusieurs éléments au récit, mais il semble bien que tous puissent être considérés comme des broderies imaginatives qui viennent orner le seul canevas de la miniature de 1775. Par ailleurs, toutes ses citations du texte

²⁴³ Cf. POIRIER, *La Bibliothèque Universelle des Romans. Rédacteurs, Textes, Public*, p. 79.

²⁴⁴ *Bibliothèque Universelle des Romans*, nov. 1775, p. 81 (I, p. 353).

figurent dans l'extrait de son prédécesseur. En dépit de quelques remarques donnant l'impression qu'il cherche à faire croire à la dimension érudite de son travail, il semble très clair que son intérêt est ailleurs : si Paulmy était avant tout attentif à transmettre un texte, Tressan, quant à lui, cherche d'abord à toucher un public. L'histoire racontée est clairement une fin en soi pour l'un ; pour l'autre, un moyen de fournir à son public du « plaisant et récréatif », pourrait-on dire.

- Déplacement du point d'équilibre

Entrons donc plus avant dans ces textes, pour observer la façon dont Paulmy et Tressan retravaillent les éléments de l'histoire et comment la coloration du récit s'en trouve modifiée. La démarche du premier peut être résumée très simplement : il s'agit de donner la parole à l'auteur du texte source, en se bornant à encadrer cette parole d'appuis qui contribuent à la rendre intelligible pour le public contemporain. Ainsi Paulmy débute-t-il son récit de la façon suivante : « Dans l'introduction du Perceval, le Romancier observe : " [...] ».

Suit une citation de trois pages, assez généreusement sabrée, mais presque absolument fidèle à l'original (c'est-à-dire, donc, au texte de 1530). Les changements les plus fréquents concernent simplement l'orthographe, qui est partiellement modernisée : suffisamment pour rendre les termes plus lisibles, mais pas assez, toutefois, pour que l'archaïsme de la langue ne se perde. Cet archaïsme est pleinement assumé, si bien que plusieurs mots disparus du lexique sont conservés, accompagnés de leur traduction entre parenthèses. C'est le cas par exemple, dans les premières pages, de « graigneur (*plus grande*) », « yssoit (*sortoit*) », etc.

La proportion de citations sur l'ensemble du texte doit s'élever, pour la partie « Chrétien », à près de 90% de la totalité.

Au niveau du choix des épisodes, l'extrait reste aussi assez proche de l'édition de 1530 tout au long de la partie issue de Chrétien. Tous les épisodes essentiels y figurent, à l'exception de ceux qui mettent en scène Gauvain, avec toutefois une notable différence de rythme, impliquée par le choix de s'attarder plus ou moins longuement sur chaque partie. Un regard large sur l'ensemble des épisodes montre tout de suite un changement d'équilibre : le premier épisode qui gagne de l'importance, proportionnellement, dans les extraits de la *BUR* (Tressan étant, à cet égard, très proche de Paulmy) par rapport à l'édition de 1530 est la scène de la demoiselle du pavillon. Le second épisode survalorisé est l'arrivée de Perceval à la cour

d'Arthur, à Carduel, avec les moqueries de Keux²⁴⁵, puis le combat de Perceval contre le Chevalier Vermeil et sa difficulté à le dépouiller de ses armes.

A l'inverse, deux épisodes occupent nettement moins d'espace dans les miniatures que dans la version de 1530 : il s'agit d'abord de la scène chez Gornemant, où Perceval est fait chevalier, et ensuite de la scène du graal. Pour donner une idée statistique, j'ai établi les proportions relatives qu'occupent ces quelques épisodes respectivement dans l'édition de 1530 et dans les miniatures (valeur moyenne entre Paulmy et Tressan). La totalité considérée (100%) est constituée de la partie Chrétien seulement, sans les passages relatifs à Gauvain : pavillon : 4% contre 12% / Carduel : 7% contre 22% // Gornemant : 6% contre 1.5% / graal : 8% contre 2.5%.

L'interprétation de ces statistiques, qui ne fait que corroborer une impression très nette à la lecture, est assez simple : ce qui intéresse les rédacteurs de la *BUR* dans l'histoire de Perceval, ce n'est pas la formation d'un individu qui, de jeune sot, devient un chevalier parfait ; ce n'est pas non plus la spiritualité d'une scène lourde de la présomption d'un sens caché. Ce qui les intéresse, ce sont plutôt les épisodes où se manifeste la gaucherie d'un personnage divertissant.

• De Paulmy à Tressan : vers le « genre troubadour »

Mais si cet équilibre des épisodes atteste un changement de perspective entre le *Perceval* de 1530 et les deux miniatures prises en bloc, tous ces traits s'accroissent encore fortement d'une miniature à l'autre. Nous avons noté précédemment que le texte de 1530 tirait déjà sa source vers une dimension plus récréative : ce mouvement se poursuit entre ce dernier texte et celui de Paulmy, puis, à plus forte raison, entre celui de Paulmy et celui de Tressan. Chez le rédacteur de 1775, en effet, c'est surtout la taille des épisodes qui provoque un déplacement discret du point d'équilibre du récit ; mais le fait que la plus grande partie du récit soit constituée d'un tissu de citations empêche que ce changement de cap ne soit trop perceptible dans la matière même du texte. C'est une question de *dispositio* plus que d'*elocutio*.

Dans la miniature de 1783, en revanche, il n'en va plus du tout de même. Au contraire de son prédécesseur, Tressan cite très peu. Il raconte, dans les grandes lignes, la même histoire ; l'enchaînement des épisodes est identique, de même, à peu de chose près, que leurs longueurs

²⁴⁵ Il est appelé « Lreux » dans les miniatures, à cause de la difficulté de lecture posée par les caractères gothiques de l'imprimé de 1530. Le K majuscule, qui est très peu représenté (ce qui explique l'absence de recouvrements possibles), peut en effet facilement être confondu avec « Lr ».

respectives. Mais la coloration générale du texte change du tout au tout, du fait que la voix dominante n'est plus celle du rédacteur de 1530, encadrée par celle, plus discrète, d'un compilateur moderne. Au contraire, la voix qui se fait entendre sans fard est ouvertement celle d'un « homme de beaucoup d'esprit » de la fin du XVIIIème siècle. Les quelques citations qui subsistent du texte de 1530 ne sont plus guère destinées qu'à produire un effet archaïsant, une « couleur locale ».

Tressan, par ailleurs, multiplie les traits d'esprit et les bon mots, et ce dès la première ligne de son récit : achevant ses remarques « philologiques » sur une pique relative à l'erreur de Lenglet (« combien de notes ou d'observations ainsi faites sur des à-peu-près ou sur des oui dire ! »), il enchaîne en commençant la miniature par « c'étoit un oui-dire qu'il y avoit anciennement parmi les forêts du royaume de Logres [...] ». Le ton est tout de suite donné, et c'est l'« homme de beaucoup d'esprit » qui tient le diapason.

La suite du texte est emplie de jeux sur les mots, du type de celui-ci : « Blanche-Fleur se reposa du reste sur son honnêteté. En effet, Perceval fut si honnête que l'aimable affligée ne dormit point du tout jusqu'au lever du jour »²⁴⁶.

Le rédacteur ne perd pas une occasion de rehausser le piquant d'une scène par une tirade bien ajustée, comme par exemple lorsque Keu(x) s'adresse à Perceval, au moment de son arrivée à la cour :

Certes ! tu fus bien avisé d'amener ton petit cheval pour une bataille, & de ne point apporter d'armes, puisque le Chevalier Vermeil t'en garde de si belles (p. 69)

– alors que pour le même passage, Paulmy citait le texte de 1530 :

Certes amy, tu as assez bonne raison. Vas au Chevalier Vermeil tollir (ôter) les armes ; car tiennes sont ; & tu ne fus pas si fol, grand [sic pour « quand »] pour cette cause vins en cette terre. (p. 54)

Tressan cherche aussi beaucoup plus à caractériser les scènes visuellement : comparons simplement les descriptions que font les deux rédacteurs du cortège de pénitents que Perceval rencontre après ses cinq ans d'errances. Chez Paulmy, qui, dans ce passage, ne cite pas le texte de 1530, on a :

²⁴⁶ *Bibliothèque Universelle des Romans*, nov. 1783, pp. 80-1 (XVII, p. 332). Pour les citations suivantes, je mentionnerai simplement entre parenthèses les pages, dans la numérotation originale.

Il rencontra, dans une forêt, une procession de trois Chevaliers & de dix Dames, qui faisoient pénitence de leurs fautes passées, & qui marchaient pieds nus par mortification. (p. 78)

Et voici comment Tressan rend ce même épisode :

Il passoit au travers d'une forêt noire & profonde, où jamais route n'avoit été ouverte, ni sentier frayé. Au milieu de la nuit la plus épaisse & la plus silencieuse des nuits [sic], il apperçoit de loin des lumières qui traversent devant lui, & des figures sépulcrales qui les portent : il crut que c'étoient des spectres, & c'étoient des Amans. C'étoit une procession de Chevaliers et de Dames, que les revers de l'âge et de l'amour avoient rendus à la vie chrétienne. Tous portoient leur cierge, marchaient pieds nus, & se traçoient leur passage où il y avoit le plus d'épines. Les hommes étoient enveloppés d'une longue bure de couleur brune, & les charmes des Belles étoient déchirés sous une rude toile grise. (pp. 94-5)

La comparaison parle d'elle-même : Tressan utilise le canevas que lui lègue Paulmy pour donner libre cours à son imagination. Sans doute estime-t-il redonner vie à des descriptions figées et produire, de ce fait, un texte beaucoup plus propre à toucher la sensibilité de son lecteur.

Dans ce même ordre d'idées, on peut signaler la propension de Tressan à ponctuer son texte de sentences, telles que « on est de moitié plus belle quand on dort ; mais quand on est seule, c'est bien pis » (p. 62), ou encore : « le grand cœur vient sans maître » (p. 70).

Roger Poirier juge sévèrement l'inflexion que Tressan donne au récit de Paulmy, et il n'hésite pas à qualifier la seconde miniature de « caricature en langage de petit maître, assez amusante, certes, mais qui dénature complètement la version originale »²⁴⁷.

C'est un point de vue que l'on peut comprendre, surtout si l'on considère que la « version originale » est la miniature de Paulmy (ou même l'édition de 1530) et que la fidélité à cette version est un critère de valeur déterminant. Mais il n'est pas moins certain que le texte de Tressan, pour un lecteur non averti, se lit beaucoup plus facilement et beaucoup plus agréablement. Comparant Lacurne de Sainte Palaye et Tressan, Sainte-Beuve interdit qu'on les mette « sur la même ligne », le premier ayant fait « des travaux immenses », tandis que le second « n'en a fait que de fort légers ». Mais Joseph Bédier, citant cette phrase de Sainte-Beuve, se montre plus pondéré à l'égard du comte de Tressan :

²⁴⁷ POIRIER, *La Bibliothèque Universelle des Romans. Rédacteurs, Textes, Public*, p. 80.

*Sans doute, « ces travaux sont fort légers » ; sans doute, Tressan est à nos vieux romanciers ce que Ducis est à Shakespeare ; mais tout remanieur risque de profaner, plus ou moins innocemment, ses modèles, et j'ai peut-être quelque raison secrète de ménager cet élégant renouveleur de la légende de Tristan.*²⁴⁸

Henri Jacoubet, de son côté, note avec pertinence que les positions de Lacurne et de Tressan entre leurs sources et leur public ne sont pas de même nature :

*Avec moins de valeur que Lacurne, Tressan a contribué davantage à la formation du goût de son temps. Sa situation intermédiaire entre le monde et les lettres a donné à son œuvre de vulgarisation plus de portée.*²⁴⁹

Au contraire de Paulmy qui, ami de Lacurne et partageant son respect pour les textes anciens, tâchait de s'effacer autant que possible pour laisser la parole à sa source, Tressan, de son côté, utilise cette source pour y retremper sa plume et l'y faire rutiler. Le premier serait cet interprète modeste qui (sans grande inspiration, peut-être) se met au service d'une partition ; le second, ce virtuose qui, sur des thèmes antérieurs, brode fantaisies et paraphrases brillantes.

Le rapport à la citation est tout à fait symptomatique de cette problématique de la voix, et marque une profonde différence de nature entre les deux miniatures, en termes d'appropriation du discours. La très large proportion de citations, encadrées par des guillemets qui débute chaque ligne citée²⁵⁰, donne au texte de Paulmy une apparence iconique toute différente des quelques italiques dispersés qui marquent les citations chez Tressan.

Le simple passage des guillemets aux caractères italiques est déjà signifiant : si l'on en croit Antoine Compagnon, les guillemets indiquent clairement « que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre » ; ils « signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise ». A l'inverse, l'italique indique volontiers « une insistance ou une surenchère de l'auteur, une revendication de l'énonciation »²⁵¹. L'effet très net de cela sur le texte est que dans le premier cas, la distance entre deux sujets écrivains figure comme contrat de lecture évident, tandis que dans le second, il n'y a plus guère qu'une seule voix, au sein de laquelle on entend parfois, les italiques aidant, un accent étranger, la trace d'une voix venue d'ailleurs.

²⁴⁸ JOSEPH BÉDIER, "L'Académie et nos écrivains du Moyen Âge", dans *1635-1935: Trois siècles de l'Académie Française, par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot, 1935, p. 403.

²⁴⁹ JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, p. XII.

²⁵⁰ C'est le cas pendant les premières pages ; par la suite, seuls les guillemets de début et de fin de citation sont notés (quand ils ne sont pas omis, ce qui arrive à plus d'une reprise).

²⁵¹ COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, pp. 40-1.

Le texte de Paulmy est tout entier adossé à sa source ; celui de Tressan est, en quelque sorte, autosuffisant. Leurs premières phrases respectives sont, à cet égard, tout à fait symptomatiques : tandis que Paulmy commence par « dans l'introduction du Perceval, le Romancier observe : "qu'il y avoit anciennement [...] » (p. 39), Tressan, comme nous l'avons vu, débute ainsi : « c'étoit un oui-dire *qu'il y avoit anciennement* [...] » (p. 56). L'« oui-dire » supplante le « Romancier » ; on passe d'une autorité ponctuelle à un discours diffus, que personne n'assume en propre, si ce n'est celui qui le reprend à son compte. Ce geste est d'autant plus significatif qu'il rompt, d'une certaine manière, avec une chaîne de renvois à une autorité antérieure qui liait déjà l'imprimé de 1530 au texte de Chrétien et ce dernier texte au fameux « livre » que mentionne le prologue, que le comte de Flandres aurait remis à Chrétien – avec toutefois cette différence notable que dans les deux cas post-médiévaux, il s'agit d'une attestation véridique de réécriture, tandis que l'évocation d'une autorité antérieure est, dans la littérature médiévale, un *topos* récurrent dont on ne peut pas même déduire l'existence d'un hypotexte réel.

Ce n'est pas seulement sur un plan stylistique que Tressan rompt avec la tradition que Paulmy portait encore à bout de bras : la matière même du texte se trouve considérablement modifiée d'une miniature à l'autre, ce qui découle naturellement du changement de position que nous venons d'observer. Il est en effet logique que l'écart entre la présentation d'une matière et sa revitalisation provoque de tels changements. Lorsque l'on cite un texte, on n'a nul besoin d'en comprendre chaque inflexion, d'en justifier chaque détail : les guillemets, qui nous déchargent d'une bonne part de la prise en charge énonciative, nous dispensent également d'assumer la logique du texte, qui est imputable à l'auteur cité plutôt qu'à l'auteur citant.

Lorsque, au contraire, on réécrit un texte avec ses propres mots, il est beaucoup moins aisé de laisser jouer la logique d'un discours antérieur. Et, de fait, ce n'est aucunement l'intention de Tressan, dont la principale différence avec Paulmy tient peut-être justement dans cette prise en charge de la logique du texte. Si la logique propre de Paulmy transparait discrètement à travers ses choix de *dispositio*, celle de Tressan a fortement tendance à déborder, en amont, sur l'*inventio* même. Pour réfléchir à la reprise de notre texte à partir des grandes catégories rhétoriques, on pourrait dire que l'écriture citationnelle de Paulmy modifie considérablement la *dispositio* en touchant assez peu à l'*inventio* et à l'*elocutio*, tandis que la réécriture de Tressan, à l'inverse, conserve presque exactement la *dispositio* de la première miniature, mais agit beaucoup plus profondément sur les deux autres catégories.

• Comprendre le chevalier amoureux

Pour ce qui est de la logique du texte, donc, la profonde différence entre les deux rédacteurs tient au fait que Tressan essaie de comprendre ses personnages, ou du moins de motiver leurs faits et gestes. Si l'altérité amenée, ici ou là, par une tournure archaïsante ne lui déplaît pas, il semble pourtant ne pas goûter l'attrait de personnages lointains, hermétiques à sa saisie. De là découle un trait caractéristique de sa miniature : une tentative marquée de caractérisation voire de psychologisation des personnages. L'exemple le plus frappant de cela apparaît à la fin du récit. Si le cadre tracé par Paulmy est suffisamment ferme dans les parties issues de Chrétien, le résumé relativement rapide des *Continuations* laisse plus de marge de manœuvre à Tressan, qui profite de ce relâchement de la bride pour s'éloigner d'un pas alerte. Il prend explicitement le contre-pied de son prédécesseur en affirmant que la mort du Roi Pêcheur intervient « long temps après » (p. 99) le retour de Perceval au château du graal, alors que pour Paulmy, cela advenait « bien tôt après » (p. 82). Comme Paulmy ne dit presque rien de ce qui se passe pendant ce temps et que Tressan n'a pas d'autre source, il se sent libre de remplir comme bon lui semble cet intervalle qu'il commence donc par allonger, afin de permettre à Perceval, tout d'abord, de faire « quelques voyages sans doute au Château de Beau-Repaire » (99). Mais surtout ce délai permet à une insidieuse maladie d'emporter Blanche fleur, pour le plus grand désespoir de Perceval, lequel n'aspirait à « un héritage dont les Héros n'ont pas besoin » que pour le lui vouer et donner ainsi « l'exemple du règne de l'amour & des chastes plaisirs ». Et c'est cette « affliction profonde » qui mènera Perceval

dans un désert, qui lui laissera traîner quelque temps sa vie d'Anachorète, qui lui fera partager son dernier soupir entre Dieu & sa Maîtresse : & tel est ici bas le sort de la sensibilité. (p. 100)²⁵²

Ainsi se conclut, chez Tressan, l'histoire de Perceval. L'auteur opère un déplacement du centre de gravité du récit qui n'a pas de précédent et n'aura à peu près pas de postérité. De même qu'il avait déjà fait du cortège de pénitents une procession d'Amants, de même ici cet homme des Lumières ne peut-il concevoir qu'un ermitage puisse être motivé par une autre

²⁵² On sent poindre, dans cet épisode tout à fait décalé, le souvenir d'*Amadis*, dont Tressan avait publié une adaptation en 1779. Un épisode fameux, notamment à cause du pastiche qu'en a tiré Cervantes dans son *Don Quichotte*, dépeint Amadis comme retiré du monde par désespoir amoureux. On peut d'ailleurs signaler un parallèle amusant : dans l'extrait que Tressan donne d'Amadis dans la *BUR* de juin 1779, voici comment il dépeint les activités du chevalier amant : « Le Beau-Ténébreux languissoit dans l'hermitage de la Roche-Pauvre : il assistoit aux Prières & à tous les Offices de l'Hermite ; quelquefois il alloit pêcher à la ligne sur le bord de la mer » (*Bibliothèque Universelle des Romans*, juin 1779, p. 56 (VIII, p. 407)). Amadis comme Perceval tente donc d'oublier ses peines d'amour en pêchant à la ligne.

cause qu'un désespoir amoureux. Le Perceval de Tressan est, avant tout, un chevalier amoureux.

En maintes occasions, avant cette conclusion déroutante, il avait insisté sur les pensées nostalgiques de Perceval séparé de Blanche-fleur, et il avait même consacré plus d'une page à décrire (non sans finesse, d'ailleurs) la naissance de l'amour dans le cœur de Perceval :

Le sensible Chevalier n'avait joui de son bonheur des nuits passées, que comme d'une distraction à l'ennui des nuits, que comme d'un plaisir tout nouveau pour ses sens. Mais que cette ingratitude est cruellement payée, quand on en perd le repos de tous les jours de sa vie !

Dès qu'il se fut éloigné du Château, il lui sembla qu'il venoit de perdre quelque chose. Sa pensée demeuroit toujours derrière lui, & s'arrêtoit sur ce quelque chose. A la fin, son cœur le lui fit reconnoître ; son cœur ne pouvoit plus que tressaillir au souvenir de Blanche-Fleur. (p. 83)

Et c'est l'ébauche d'un chevalier mélancolique, absenté du monde réel et perdu dans une triste réminiscence de ce qui lui échappe. « Il n'étoit pas jusqu'à ses lèvres tremblantes, qui ne lui exprimassent un sentiment de regret pour leur office charmant, pour leur office passé » (p. 84).

- L'absence de quête

A cet excursus sentimental succède la visite de Perceval au château du Roi Pêcheur : elle n'est pas présentée de façon moins surprenante pour le lecteur moderne, qui s'attend probablement à ce que cette scène soit le cœur du récit. Comme je l'ai suggéré précédemment, il n'en est rien. Paulmy déjà expédiait cette scène en moins d'une page, ne citant du texte de 1530 qu'un bref passage concernant l'épée brisée, et les deux questions que Perceval aurait dû poser : « pourquoi le sang sort-il du fer de la lance ? Et à quoi sert le Graal » (p. 69). Chez Tressan, le motif de la question n'apparaît même plus. Le graal est traité en une seule phrase : « ce fut-là qu'il eut le privilège si désiré par tous les Chevaliers de voir le Saint-Graal ». C'est tout. Et la phrase suivante, marquée par une délicate anaphore : « ce fut-là que les nouvelles idées dont son ame étoit remplie, le portèrent sans peine à partager la vie paisible de son oncle » (p. 84). Le séjour au château du graal lui est agréable, parce qu'il peut aller pêcher avec son oncle, et a tout loisir de laisser son âme errer dans de tendres rêveries.

Autant dire que la dimension mystique du texte n'est pas vraiment au cœur des préoccupations de Tressan ; en cela, il ne se distingue pas du marquis de Paulmy, qui était simplement un peu plus scrupuleux dans son compte-rendu. Mais dans aucune des deux

miniatures ne se profile le moindre intérêt pour le caractère spirituel que peut revêtir la quête du graal.

Il n'y a d'ailleurs pas de quête dans ces textes : ni quête du graal, considéré comme un objet sacré ou merveilleux, ni même quête plus personnelle et plus intérieure. En dépit de sa coloration quelque peu didactique et de l'affaiblissement de certains traits de l'original (comme la découverte du nom, que nous avons évoquée précédemment), l'imprimé de 1530 conservait une bonne part de la dimension de quête qui est si perceptible dans le texte de Chrétien de Troyes. Les extraits de la *BUR* effacent presque complètement cette dimension : non seulement le graal n'y est qu'un élément tout à fait accessoire, mais surtout, rien ne subsiste de la quête identitaire qui s'attache, dans les textes antérieurs, à la recherche du nom ou à l'élucidation de liens familiaux obscurs.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, Perceval n'est rattaché à aucune quête. S'il subsiste une dimension de progrès dans son parcours, entre les épisodes cocasses du début du récit et le statut de chevalier courtois auquel il accède après sa rencontre avec Blanchefleur, cet aspect n'apparaît pas comme significatif et a même plutôt tendance à être atténué. Ainsi, lors de la rencontre du jeune Perceval avec les chevaliers, Tressan prend la peine de préciser que

son petit air franc & décidé, son œil fier, & un certain caractère de grandeur que les habitudes champêtres n'avoient point effacé de son front, découvrirent en même temps son ignorance grossière & firent respecter ses nobles dispositions. (p. 60)

Perceval n'est gauche que tant que cela sert le piquant de la narration ; sitôt qu'il cesse de faire rire, ses « nobles dispositions » se réveillent d'un coup et il est un parfait chevalier, sans qu'une évolution graduelle ne soit notée.

- Que reste-t-il du mythe ?

En somme, à mesure que l'on parcourt ces éléments dont le récit s'est délesté, on en vient naturellement à se poser la question : que reste-t-il ici du mythe ? Si l'on ôte à Perceval la quête, le caractère (au moins potentiellement) transcendant du graal, l'ancrage dans une « histoire de famille » complexe, vaut-il encore la peine de parler de « mythe de Perceval » ? Même si, comme je l'ai précisé, il n'est pas nécessaire qu'un texte renferme en lui-même tous les éléments que nous avons attribués au mythe littéraire pour qu'on puisse le considérer comme une variante de ce mythe, ne touche-t-on pas ici à un cas extrême où la variante en question, s'il faut la considérer comme telle, ne remplit *aucun* de ces critères ? En effet, on ne

trouve dans la miniature de Tressan aucun élément surdéterminé symboliquement. Évidemment, un lecteur pourra y projeter des associations intertextuelles et le simple mot « Saint-Graal » pourra, en tant que tel, apparaître comme surdéterminé ; mais dans le texte même, il ne me semble pas qu'il soit possible de trouver un seul de ces « doubles fonds » où se cachent les surdéterminations symboliques. En l'absence de ces noyaux, il est évidemment difficile de parler de densité structurale, faute de pouvoir déterminer sur la base de quels éléments se constitue la « structure » – puisqu'on ne peut isoler de « mythèmes » pertinents. Le texte n'est certes pas relâché comme ces rhapsodies qu'évoquait Philippe Sellier, et il délaisse même bon nombre des épisodes (y compris ceux qui concernent Gauvain) pour se concentrer sur un fil unique. Mais les liens de structure forts qui reliaient ces éléments chez Chrétien se trouvent largement distendus, quand ils ne sont pas simplement rompus. Et surtout, rien dans ce texte ne me paraît susceptible de revêtir cette valeur fascinante dont parlait Dabiez.

Nous serions ici typiquement dans un cas où l'histoire racontée n'est perçue comme un mythe ni par celui qui la raconte ni par celui à qui elle est prioritairement destinée. Suffirait-il, dès lors, que notre regard postérieur la constitue en réplique dans le vaste dialogue intertextuel de ce que nous voulons voir comme un mythe littéraire pour que cette valeur fascinante se trouve réinjectée, *a posteriori*, dans un objet que rien ne disposait à la recevoir ? Il y a là une importante question qui intéresse les théories de la réception, et qui consiste à savoir jusqu'à quel point la lecture d'une œuvre peut être séparée de ce que son auteur a, consciemment ou non, déposé en elle. Sans entrer dans cette discussion d'un point de vue théorique, disons simplement que, dans le cas qui nous concerne ici, il semble qu'il faudrait faire preuve de beaucoup de bonne volonté pour considérer ces récits comme « plus mythiques » que n'importe quelle aventure chevaleresque. Perceval, sevré de tous les éléments que nous venons d'évoquer, ne se distingue plus de Gauvain, de Lancelot ou de n'importe quel autre chevalier. Sa seule spécificité est d'avoir une dimension comique, de par sa naïveté initiale, mais il semble bien que rien de ce qui contribue à donner une coloration mythique au récit de ses aventures ne se retrouve ici.

Du coup, l'intérêt que présente ce texte pour nous est essentiellement historique ; il tient bel et bien à cette idée de considérer le mythe comme miroir, mais un miroir « en négatif », qui ne se contente pas d'inverser symétriquement les positions, mais révèle aussi par ses creux, les formes d'une absence. Je veux dire par là que ce miroir isole, parmi la masse quasi-infinie de l'absent, quelques éléments pertinents. Ce qui manque, ce n'est pas la totalité du « non

présent » ; ce sont, au contraire, certains éléments clairement identifiés ailleurs et dont l'absence revêt une signification particulière. C'est le « Monsieur Simonnot lui-même, absent en chair et en os » qu'évoque Sartre dans *Les Mots*, avant de définir la place marquée par ce *manque* remarquable comme « un néant creusé par l'attente universelle, un ventre invisible d'où, brusquement, il semblait qu'on pût renaître »²⁵³.

Ainsi, ce qui manque à ces miniatures sur Perceval, c'est le mythe de Perceval. Ce qui manque à la période qui a produit ces textes, c'est une place pour recevoir ce récit (et peut-être même tout récit) comme un mythe. Voilà donc bien un manque clairement circonscrit par les formes de quelque chose dont on sait que cela a existé et que cela peut renaître.

Ce qui, en revanche, renaît au monde dans le cadre de ces compilations universalisantes, ce sont les récits de chevalerie empruntés au Moyen Âge ; et même si la dimension mythique que peut revêtir l'un ou l'autre de ces récits ne resurgit pas immédiatement avec cette première exhumation, le mouvement entamé est néanmoins digne de retenir notre attention. Même si la trame narrative ne véhicule plus la charge symbolique forte qui avait pu lui être associée, le fait que cette trame réapparaisse au grand jour permet de supposer que peut-être, bientôt, le mythe la retrouvera et la réinvestira.

Ainsi, le récit serait cet appât que l'on accroche à son hameçon pour que vienne y mordre le mythe, ce poisson des grands fonds toujours prêt à remonter à la surface pour s'emparer d'une structure narrative nouvelle. Disons plutôt : à remonter juste en dessous de la surface, en cet entre deux eaux où le mythe serait suffisamment présent pour qu'on perçoive, à la surface, les reflets colorés et les remous qu'il provoque, mais suffisamment discret pour qu'on ne le voie jamais que par touches mouvantes...

Et si le graal de Paulmy et Tressan ne contient ni lamproie, ni saumon, ni même hostie, il n'en reste pas moins que, chez eux, le Roi Pêcheur, après quelques siècles de repos, a relancé son filet dans l'onde fluente. Peut-être ne prendra-t-il plus jamais de proie, notre poisson ayant déserté ces eaux ou n'ayant plus aucune propension à refaire surface. Mais nous savons bien, en l'occurrence, que les récits percevaliens ne tarderont plus à capturer à nouveau le mythe dans les mailles de leur *texte*.

Ces mailles, encore faudra-t-il pourtant les resserrer un peu ; en l'état, elles se révèlent encore trop lâches pour parvenir à tirer des eaux quelque chose de plus consistant que tel petit

²⁵³ JEAN-PAUL SARTRE, *Les Mots*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1964, pp. 73-4.

poisson vif qui zèbre le ciel d'un éclat brillant, mais disparaît aussi vite qu'il est apparu, sans fournir de pitance bien durable.

6. La Table ronde de Creuzé de Lesser

Auguste Creuzé de Lesser aura-t-il le privilège d'être ce pêcheur assez heureux pour reprendre le mythe dans le filet de la trame percevalienne ? Large filet, au demeurant, que ce poème en vingt chants, qui présente quasiment toute la matière arthurienne, au fil de ses quelque dix mille décasyllabes. Dans cette vaste fresque, Perceval occupe une place relativement limitée, mais il semble que les épisodes dont il est le protagoniste figurent parmi ceux qui ont rencontré le plus de succès auprès des lecteurs de l'époque²⁵⁴. Commencé en 1804 et achevé cinq ans plus tard, le poème est édité pour la première fois en 1811, réédité dès l'année suivante, et il connaît en 1839 sa sixième édition.

Creuzé a manifestement été un lecteur assidu de Tressan, en qui il loue l'« écrivain ingénieux » qui « a tant contribué à révéler aux Français leurs vieilles richesses ignorées ». Et il ajoute : « ses brillants travaux sur la chevalerie m'ont été fort utiles »²⁵⁵.

Cet aveu, à vrai dire, ne saurait nous surprendre, tant l'esprit qui anime ce poème est proche de celui de Tressan. Comme chez son prédécesseur, quelques remarques visent à nous en faire accroire quant à un travail philologique qui est aussi incertain ici que chez Tressan. Dans un cas comme dans l'autre, la matière médiévale est traitée sur un ton vif et alerte, dans une optique que l'on pourrait résumer d'un mot : le « plaisant ».

• La chevalerie comme « mythologie des modernes »

Mais avant d'en venir aux innovations que Creuzé apporte à l'affabulation percevalienne, arrêtons-nous quelque peu sur ce qui transparait des motivations qui ont porté cet auteur vers un Moyen Âge qui, en dépit de quelques prémices relativement discrètes, était encore bien loin de s'être acquis un droit de cité dans la haute littérature. Or Creuzé, s'il écrit surtout des ouvrages légers (comédies, livrets d'opéras comiques, romans « sentimentaux »), a néanmoins la conviction d'apporter sa pierre à l'édifice de la haute littérature. Son style, en particulier dans les textes chevaleresques qui nous concernent, est systématiquement mesuré à celui de l'Arioste, qui est explicitement le modèle dont il se réclame pour sa *Table ronde*, et dont

²⁵⁴ Dans la préface de la seconde édition, Creuzé qualifie les aventures de Perceval de « ce qu'il y a de plus gai et de plus original dans cet ouvrage, et ce qui, auprès d'un grand nombre de personnes, n'a pas peu contribué à son succès » : AUGUSTE CREUZE DE LESSER, *La Table ronde*, Paris: Amable Gobin et Cie, 1829, p. xlv.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. xxxvij.

certain, apparemment, estiment qu'il n'est pas indigne²⁵⁶. Sans doute cette conviction est-elle renforcée par un succès public qui va jusqu'à lui attirer le suffrage de Louis XVIII, et qui se prolonge encore sous la monarchie de Juillet, si l'on en croit les dates des rééditions successives.

Notons que pour chacune de ces rééditions, le texte est partiellement retouché, et qu'à chaque fois, quelques remarques liminaires sont ajoutées, ce qui nous donne accès à un abondant paratexte dans lequel nous pourrions puiser pour essayer de mieux cerner les motivations de ce retour à la matière médiévale.

La préface de la première édition, en 1811, fournit d'emblée un élément central de cette motivation en posant la chevalerie comme la « mythologie des modernes » :

*La mythologie des Grecs a, comme presque tous leurs dieux, une jeunesse éternelle ; et tant qu'on saura la peindre, et qu'on n'en abusera pas, elle offrira à la poésie les plus riches couleurs : mais il me semble que la chevalerie, avec la féerie qui y tient, et sur-tout la religion qui l'embellit, est un peu la mythologie des modernes et, qu'aussi variée que celle des anciens, elle n'est pas toujours moins séduisante.*²⁵⁷

Placée d'entrée de jeu à la hauteur de la mythologie antique, la chevalerie paraît même, dans les pages qui suivent, avoir sur la mythologie cet avantage que, « moins éloignée de nos mœurs, [elle] est, si j'ose dire, plus conforme à nos goûts »²⁵⁸. D'où l'idée que ces textes sont peut-être plus propres que les récits mythologiques à éduquer la jeunesse. De cette préface de 1811 à la note des éditeurs qui précède le texte de 1839, on retrouve une même insistance sur l'enseignement qui peut être tiré de ces textes. Les éditeurs en question n'hésitent pas à présenter l'ensemble des poèmes médiévaux de Creuzé (*i.e. La Table ronde, Amadis et Roland*) comme

*en quelque sorte un cours de chevalerie qui désormais sera le premier livre à consulter par les personnes qui voudront avoir une idée exacte des pensées et des histoires du moyen-âge.*²⁵⁹

On pourra, certes, douter du bien-fondé de cette remarque, même en 1839 ; mais ce qui est intéressant pour nous, c'est cette notion de « cours de chevalerie », qui marque bien

²⁵⁶ Cf. AUGUSTE CREUZE DE LESSER, *La Chevalerie, ou Les Histoires du Moyen Âge*, Paris: F. Ponce-Lebas et Cie, 1839, p. 19.

²⁵⁷ CREUZÉ DE LESSER, *La Table ronde*, p. ix.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. x-xj.

²⁵⁹ CREUZÉ DE LESSER, *La Chevalerie, ou Les Histoires du Moyen Âge*, p. vj.

l'insistance avec laquelle, dès 1811, Creuzé valorise au plus haut point les vertus éducatives de la chevalerie. Cette valorisation ne va pas, pourtant, sans quelque paradoxe : s'il était logique, en effet, d'imaginer qu'une civilisation aussi rayonnante que la Grèce de Périclès ou la Rome de César ou d'Auguste puisse produire d'impérissables leçons, comment, en revanche, attribuer un tel mérite à ces siècles obscurs du Moyen Âge ? Car la vision du Moyen Âge qui transparait à travers les propos de Creuzé et de ceux qui le commentent attestent bien un mépris profond pour ces « temps très malheureux », cet « affreux désordre », ces « affligeantes époques », bref, ce « long et horrible abus de force, qui désola toute l'Europe dans notre moyen âge »²⁶⁰.

Ainsi, la mission que s'impose Creuzé est claire : il lui revient de faire le tri dans la littérature médiévale afin de « séparer tant d'or de tant d'alliage »²⁶¹. Et c'est bien avec ce genre de métaphores que son œuvre continuera d'être décrite, jusque dans l'édition de 1839 (les éditeurs parlent de « recueillir les perles et les diamants qu'il croyait avoir reconnus dans le torrent desséché de nos siècles oubliés ou dédaignés »²⁶²), en passant par les colonnes du *Mercure de France*, où le chevalier Boufflers écrit, le 1^{er} août 1812 :

*Sans doute, l'aimable compilateur des volumineuses folies de nos vieux romanciers a pu, jusqu'à un certain point, y trouver une partie de ce qui nous plaît dans son poème ; oui, mais comme Praxitèle a trouvé sa Vénus dans le marbre [...] : mais ici combien il a fallu de peine et de bonheur pour tirer tant de richesses de tant de pauvretés ! combien d'eau trouble à filtrer pour la rendre potable ! car ce n'est ni une imitation ni un abrégé, mais plutôt une distillation qui a rassemblé les esprits des substances qui lui étaient soumises, et qui, aidée de la science du chimiste, a converti une liqueur insipide en un breuvage dont on pourrait fort bien s'enivrer.*²⁶³

Si Paulmy et Tressan avaient produit des « extraits », Creuzé, pour sa part, propose une « distillation » qui tire le meilleur parti de la matière infiniment pauvre dont il s'est inspiré !

- Matière nationale

Mais si cette matière est d'une telle indigence, comment expliquer qu'elle ait, malgré tout, su retenir son attention au point de lui inspirer tant de vers ?

²⁶⁰ CREUZE DE LESSER, *La Table ronde*, pp. xij-xiij.

²⁶¹ *Ibid.*, p. xxxij.

²⁶² CREUZÉ DE LESSER, *La Chevalerie, ou Les Histoires du Moyen Âge*, p. v.

²⁶³ Cité dans CREUZÉ DE LESSER, *La Table ronde*, pp. 430-1.

C'est que, très manifestement, il y a là un fort enjeu national. Nous avons déjà pu noter que lorsque les poètes du XVI^{ème} siècle en appelaient à un retour vers la matière chevaleresque, c'était souvent en lien direct avec l'annexion de certains de ses motifs par les littérateurs étrangers, et en particulier par l'Arioste. A présent que notre « nouvel Arioste » se ressaisit de la matière arthurienne, il semble que l'enjeu national soit plutôt orienté contre les Anglais, qui cherchent honteusement à s'approprier l'héritage d'une tradition authentiquement française. Ainsi, un des objectifs principaux de la première préface de Creuzé semble être de déterminer quel pays est le berceau des institutions chevaleresques. Il commence par circonscrire un foyer d'origine « qui comprend le midi de l'Angleterre, le nord de la Gaule et une partie de la Germanie », à cause du « respect pour les femmes » qu'il trouve dans ces régions, et qui est visiblement son meilleur outil pour venir à bout de cette épineuse question des origines. Pour confirmation de son hypothèse, il explique que les premiers textes viennent précisément de cette région :

C'est dans un des hameaux d'Angleterre ou de Bretagne qu'est née la fable de Merlin sorcier, farfadet, et protégeant de ses prodiges le roi Artus ou Arthur, petit prince anglais qui vivait au commencement du sixième siècle. M. de Caylus a prouvé assez bien que les conquêtes très réelles de Charlemagne sont la véritable source des exploits imaginaires d'Artus. Tandis que, selon notre usage de tous les siècles, nos romanciers s'amusaient à diminuer la gloire d'un de nos plus grands princes, les romanciers anglais exagéraient beaucoup celle du roi Artus, et au point de lui faire conquérir une partie de la France, où il n'entra jamais. (p. xxi)

Malgré ce juste courroux contre l'exagération anglaise, si opposée à la modestie naturelle au peuple français²⁶⁴, Creuzé admet pourtant une origine de la légende partagée entre la France et l'Angleterre, mais il demeure convaincu que les déboires d'Artus ne peuvent pas avoir été inventés par des Anglais, lesquels, selon lui, « ont toujours eu le bonheur d'avoir l'esprit national » (p. xxvi).

On ignore si Creuzé estime partager avec eux ce « bonheur » ; toujours est-il qu'il ne tarde pas à nous rafraîchir la mémoire quant à la nationalité de ses chevaliers : dès la sixième page, Méliadus, le père de Tristan, accueille Lancelot en ces termes :

*Vous, sur ces bords de la gloire chéris,
En attendant Tristan, mon noble fils,*

²⁶⁴ La préface de Creuzé est parcourue de considérations de cet ordre, comme par exemple : « excepté la France, qui pousse son impartialité généreuse au point d'être souvent injuste envers elle-même, je ne crois pas qu'il y ait un pays en Europe où il ne soit à-peu-près reconnu que les institutions chevaleresques y ont pris naissance » : *ibid.*, p. xiv.

Représentez les enfants de la Gaule. (pp. 6-7)

Amené devant Artus, « le beau Français » (p. 7) se présente au roi en commençant, en bonne logique, par évoquer sa naissance :

J'ai vu le jour près des bords de la Loire. (p. 8)

Dans l'édition de 1839 encore, les éditeurs y vont de leur petit couplet sur le caractère authentiquement français de ces vieilles légendes, et, après avoir insisté sur « la clarté spirituelle et la gaîté gracieuse » qui caractérisent l'esprit français, ils notent :

*En effet, la France, cette terre première des croisades, est évidemment le chef-lieu de la chevalerie ; et il semble que c'est par un Français et dans la manière française qu'elle devait être écrite, ou du moins résumée. Aussi l'œuvre que nous publions nous paraît avoir, par la forme encore plus que par le fond, le goût, la saveur du terroir ; et l'on pourrait la comparer à ces vins que toute l'Europe recherche, mais qui ne naissent que dans notre France.*²⁶⁵

• Les Anciens et les Modernes

La dimension patriotique qui entoure non seulement la conception, mais aussi la réception de ce texte est tout à fait manifeste, ce qui n'a rien de particulièrement surprenant, si l'on considère que c'est à de semblables motivations qu'est dû un très large pan de la redécouverte du Moyen Âge en ce début de XIX^{ème} siècle. D'un point de vue littéraire comme d'un point de vue historique, les recherches sur le Moyen Âge qui commencent à se développer dans ces années sont fortement colorées par le désir de plonger à la source des traditions nationales, et c'est à la faveur de notions comme l'« esprit du peuple » que tout un cortège de traditions populaires accèdent peu à peu à la haute littérature. Que l'on songe aux passions suscitées par Ossian (à commencer par celles du jeune Werther), mais aussi, avant cela, à la façon dont Perrault avait pu revaloriser le conte de fées. On trouve d'ailleurs quelques arguments communs entre Perrault et Creuzé : tous deux adossent la supériorité des traditions françaises sur la mythologie antique au surplus de morale que les premières tirent de leur ancrage chrétien et au fait qu'elles parlent une langue plus largement partageable. Marc Soriano synthétise ainsi la position défendue par Perrault dans le troisième dialogue du *Parallèle des Anciens et des Modernes* :

²⁶⁵ CREUZÉ DE LESSER, *La Chevalerie, ou Les Histoires du Moyen Âge*, p. vij.

*Ce que l'Antiquité nous propose, par exemple ses fables, ses contes milésiens et même les poèmes homériques, c'est en somme l'équivalent de nos « contes de vieilles ». Mais contes pour contes, les nôtres nous conviennent davantage, car ils correspondent à notre civilisation qui relève d'une morale plus élevée que la morale païenne.*²⁶⁶

N'est-on pas bien proche de ce qui ressort du discours de Creuzé, lorsqu'il présente la chevalerie comme « moins éloignée de nos mœurs » et « plus conforme à nos goûts » que la mythologie antique, ou lorsqu'il évoque le « charme merveilleux » que reçoivent « les fictions de la chevalerie » du fait du « mélange avec nos idées religieuses » (pp. x et xj) ?

Pourtant, si l'on y regarde de plus près, les deux mouvements prennent leur source dans des lectures de l'histoire sensiblement différentes. Les revendications du « Moderne » Perrault s'inscrivent dans une lutte contre la glorification du passé et dans une revalorisation du présent. Peut-être sommes-nous moins grands que les Anciens, mais, selon l'image de Bernard de Chartres (qui vécut au siècle de Chrétien de Troyes...), nous voyons plus loin qu'eux puisque nous sommes juchés sur leurs épaules. Il suffit de lire les premiers vers du *Siècle de Louis de Grand* de Perrault pour se convaincre de cette vision progressiste :

*La belle Antiquité fut toujours venerable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fust adorable.
Je voy les Anciens sans ployer les genoux,
Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous,
Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,
Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste.*

Le propos est clair : l'Antiquité est opposée au temps présent, et la querelle bien connue que ce poème contribua à déclencher en 1687 repose sur la comparaison entre le siècle de Louis et celui d'Auguste. Dans ce débat, le conte présente l'avantage stratégique de pouvoir se prévaloir d'une certaine ancienneté et tabler sur l'autorité qui en découle, tout en échappant au canon antique et en jouant la carte de la proximité. A ce titre, on pourrait imaginer que les légendes médiévales auraient pu servir ce même dessein, comme le proposait Jean Chapelain en 1647, dans les prémices de la querelle, lorsqu'il esquissait un parallèle entre les poèmes homériques et *Lancelot* : « fable pour fable, je ne sais, à les considérer de près, lesquelles sont le plus ingénieusement inventées »²⁶⁷.

²⁶⁶ MARC SORIANO, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris: Gallimard, "Tel", 1977 [1968], p. 312.

²⁶⁷ CHAPELAIN, *De la lecture des vieux romans*, p. 9.

Mais il semble qu'à cette époque, la matière médiévale était encore trop généralement déconsidérée pour pouvoir revêtir l'autorité qui eût permis d'en faire une utilisation stratégique dans le cadre de ce débat.

Un siècle plus tard, en revanche, les contes s'étaient largement répandus dans la littérature, et, comme nous l'avons vu, les textes médiévaux avaient entamé un mouvement de retour en grâce. On peut supposer qu'ils représentaient alors le modèle le plus propre à être opposé à l'Antiquité dans la perspective d'un retour à des sources endogènes, comme le conte l'avait été du temps de Louis XIV. Mais la chose se complique un peu du fait que les contes présentaient un modèle en quelque sorte achronique : le vieux fonds populaire pouvait faire valoir son ancienneté sans pour autant se rattacher à une période déterminée. Pour les récits de chevalerie, en revanche, on ne saurait échapper à une périodisation précise : jouer la chevalerie contre la mythologie gréco-latine, c'est jouer le Moyen Âge contre l'Antiquité. Or, comme nous l'avons vu, la chevalerie est le seul aspect de cette « période barbare » qui soit revalorisé par Creuzé et ses pairs. Notre auteur explique même par contraste l'émergence d'une telle institution dans une telle période, alléguant qu'« il n'a pu s'élever de grand *redresseur de torts* qu'à l'époque où il y avait des torts innombrables »²⁶⁸. Reprenant ce propos quelques années plus tard, il le rectifiera légèrement en supposant que ce ne sont pas tant les institutions chevaleresques qui ont répondu à ces « torts innombrables » que leur « peinture » :

*On peignit, on vanta des héros réparateurs, redresseurs de torts ; et voilà la vraie origine des romans de chevalerie, et peut-être de la chevalerie elle-même qui, avant d'être devenue une histoire, me paraît avoir été un roman.*²⁶⁹

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'une telle période ne saurait *a priori* soutenir la comparaison avec les temps les plus glorieux de la culture gréco-latine.

- Le « bon vieux temps »

Du coup, ce n'est pas sur ce terrain que se joue la revalorisation de la matière chevaleresque. Inutile de composer un Moyen Âge qui rivalise avec l'Antiquité ; ce qui importe, c'est de

²⁶⁸ CREUZÉ DE LESSER, *La Table ronde*, p. xij.

²⁶⁹ AUGUSTE CREUZE DE LESSER, "Lettre sur les romans", dans *Le Roman des romans*, Paris: Allardin, 1837, p. XIII. Cette idée peut paraître surprenante ; on trouve toutefois une réflexion très proche chez Montesquieu, qui dépeint la naissance et la diffusion de la galanterie comme l'effet de l'imaginaire développé d'abord dans les romans de chevalerie (*De l'esprit des lois*, livre XXVIII, chapitre XXII).

peindre une période où les hommes, bien moins éduqués que les contemporains, étaient d'autant plus proches de sentiments premiers et purs. La naïve fraîcheur qui se dégage des textes médiévaux devient un antidote aux artifices contemporains. La valorisation du Moyen Âge, pour se frayer un chemin, adapte à son propos un modèle bien connu, des cannibales de Montaigne à l'« homme naturel » de Rousseau : le « bon sauvage ». Certes, les hommes de cette époque éloignée étaient enfermés dans l'ignorance et la barbarie, mais il est possible de distinguer à travers les « souvenirs si bizarres, si obscurs » que nous en ont laissés les vieux romanciers « l'espèce de beau idéal qui naissait, dans leurs esprits incultes, de la grandeur même de leurs âmes »²⁷⁰, comme dit le chevalier Boufflers qui, paraît-il, « charmait Voltaire et [...] intimidait Rousseau »²⁷¹. « On n'avait pas, à beaucoup près, des idées bien nettes sur la justice et la vertu ; mais on s'y essayait » ajoute-t-il ; et Creuzé s'émeut de ces attendrissantes tentatives : « rien de plus touchant, rien d'aussi naïf » que cette « simplicité des vieilles mœurs », cette « vérité des premiers sentiments »²⁷².

Il est un terme qui, à propos des vieux romans, tombe presque automatiquement sous les plumes du temps de Creuzé : « naïveté ». Mais dans ce terme, il importe d'entendre, au-delà d'une profonde condescendance, une attraction non moins profonde. Cette naïveté est ressentie comme un moyen de renouer avec des valeurs franches et simples, de se rafraîchir des sophistications et des faux-semblants quotidiens.

Ainsi, au *topos* du bon sauvage vient s'amalgamer ce que l'on pourrait considérer comme une de ses variantes où la distance temporelle se substituerait à la distance spatiale (« zur Zeit wird hier der Raum », dirait Gurnemanz...). Pour rendre compte de cette variante, qui peut fort bien se constituer en *topos* indépendant, le terme le plus approprié serait le « bon vieux temps ». On retrouve souvent cette expression dans les textes de l'époque ; elle côtoie sans apparente contradiction des expressions telles que « période barbare », comme si une frontière existait entre une réalité sociale et culturelle que rien ne saurait racheter, et, d'autre part, une image quasi édénique d'hommes que la société n'a pas encore corrompus. Mais à la différence des Persans ou des Hurons, ces hommes purs sont nos parents ; c'est le même sang qui coule dans leurs veines et dans les nôtres. D'où cette étrange dialectique de

²⁷⁰ CREUZE DE LESSER, *La Table ronde*, p. 426.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 418.

²⁷² *Ibid.*, p. xxxiv. On notera que Perceval est sans doute plus propre à illustrer cette vision du Moyen Âge que n'importe quel autre chevalier arthurien.

familiarité/altérité qui caractérise la vision du Moyen Âge développée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle²⁷³.

En 1756 déjà, Lacurne de Sainte-Palaye édite *Aucassin et Nicolette*, mais il publie l'ouvrage sous le titre *Les Amours du bon vieux temps*. Creuzé de Lesser, pour sa part, utilise volontiers cette expression dans le cadre d'une opposition binaire où ce terme est toujours contrebalancé par un « aujourd'hui » qui, s'il n'est pas exprimé, doit au moins être entendu en arrière-plan : la désignation du Moyen Âge comme « bon vieux temps » implique un « aujourd'hui, tout a changé » aussi sûrement que l'expression de « bon sauvage » sous-entend une idée de corruption sociale.

Creuzé est d'ailleurs parfois tout à fait explicite sur ce point :

*Le bon vieux temps est une belle chose !
Dans ce temps-là, qu'on nous va opposant,
Tout allait bien, et bien mieux, je suppose,
Qu'au temps pervers nommé le temps présent.
Point de félons, jamais une querelle.
Chaque serment était alors sacré. (p. 105)*

Et un peu plus loin :

*Du bon vieux temps j'aime le souvenir.
Et toutefois je ne saurais admettre
Cette fureur qu'on avait de promettre
Sans que l'on sût ce qu'il faudrait tenir.
Ce mal n'est plus : de nos jours, par avance,
On sait toujours fort bien ce qu'on promet,
Et même encor plus d'un esprit bien fait
Ne le tient pas, par excès de prudence. (p. 139)²⁷⁴*

Un étonnement teinté de réprobation vis-à-vis de cette « fureur de promettre » se transforme, *in extremis*, en pique contre la fausseté contemporaine. Dans ces deux exemples, il apparaît clairement que le « bon vieux temps » est la charnière sur laquelle s'articule une lecture de l'histoire en termes de déclin des valeurs.

²⁷³ En réalité, ici encore, Jean Chapelain avait nettement anticipé le mouvement, et on trouve dans son ouvrage *De la lecture des vieux romans* les prémices très nettes de cette dialectique du « bon vieux temps ».

²⁷⁴ Je note au passage qu'on trouve déjà dans le *Didot-Perceval*, c'est-à-dire vers 1210, une remarque de cet ordre : lorsque Perceval revient au château de l'échiquier, il refuse d'y demeurer à cause du vœu qu'il a fait de ne pas passer deux nuits sous le même toit avant d'avoir retrouvé le graal. Le texte précise alors : « a cel tans estoit costume que qui enfragnoit son veu que il amast miels que on li trencast le teste » (*The Didot Perceval, according to the Manuscripts of Modena and Paris*, p. 218).

Une telle vision apparaît en quelques autres occurrences au fil des vingt chants que compte le poème, mais on ne peut pourtant pas dire que l'ensemble du texte soit marqué par cette perspective. Au contraire, de nombreux passages affichent une lecture de l'histoire beaucoup plus optimiste et résolument orientée par une idée de progrès.

L'exemple le plus frappant concerne justement le « siècle de Louis le Grand » :

*Enfin Louis, attirant les regards,
Dans son beau siècle, honneur de la pensée
Fait triompher les exploits et les arts :
Contre les flots de l'Europe amassée
La France lutte, et n'est point terrassée :
Nous disions tous, je pensais à mon tour,
Que ce temps-là, que tout Français honore,
De nos hauts faits était le plus beau jour :
Il en était la plus brillante aurore. (p. 85)²⁷⁵*

Ce qui se dessine dans ce passage, c'est bel et bien une glorification du présent et une adhésion à l'idée d'un progrès de l'histoire. C'est d'ailleurs plutôt cette vision axiologique qui semble se dégager du texte dans son ensemble, malgré son incompatibilité avec la dynamique de déclin perçue dans le rapport au « bon vieux temps ».

Il ne semble pourtant pas qu'il y ait ici une véritable incohérence, dans la mesure où ces deux éléments ne se situent pas sur le même plan : comme la « Lettre sur les romans » nous l'indiquait, Creuzé paraît considérer la chevalerie comme une institution littéraire plus qu'historique. Tout se passe comme s'il n'intégrait pas vraiment ce « moment » chevaleresque dans sa lecture de l'histoire, globalement optimiste, mais l'utilisait plutôt comme un *topos* indépendant. En parlant du « bon vieux temps », il ne se référerait donc pas à un temps historique, mais à un temps fictif, une sorte d'*illud tempus* anhistorique qui agit dans le texte plus comme un élément utopique que comme un modèle historique réel. Il ne fonctionne plus alors que comme exemple d'un certain type de vertu, auxquelles les caractères modernes peuvent se comparer à leur détriment, mais il n'entrave pas la lecture progressiste de l'histoire qui se dégage de l'ensemble du texte.

Parmi les domaines où se manifeste ce progrès, la littérature figure en bonne place, et il paraît assez clair que Creuzé a conscience de rendre justice, par son travail, à des textes qui

²⁷⁵ Lors de la 3^{ème} édition, Creuzé ajoute à ce passage une note, datée de septembre 1814, débutant ainsi : « nos vingt ans de victoires sont à nous ; l'abus de ces victoires et les inconcevables fautes qui en ont fait perdre le fruit sont à un autre »...

n'avaient jamais réellement existé qu'à l'état d'esquisses, où quelques belles intentions étaient enfouies sous des amoncellements de gaucheries et d'inepties. Ce sont les métaphores déjà évoquées de breuvage enivrant tiré d'une liqueur insipide, de perles arrachées au lit d'un torrent desséché, de riants palais bâtis sur les débris de vieilles mesures, etc.

- Plaisante revalorisation

L'expression « riants palais », employée par Boufflers, me paraît assez symptomatique de l'esprit plaisant qui domine le poème de Creuzé. De fait, cette mise au « goût du jour » accentue encore cette dimension, dont nous identifions déjà la tendance dans la « tresplaisante et recreative hystoire » de 1530, et qui était au cœur de la réécriture de Tressan. Boufflers dit de la muse de Creuzé qu'« elle s'est mise à son aise autant que, de mémoire de muse, on ait jamais pu s'y mettre ; elle a ri et fait rire »²⁷⁶. Et en effet, dès les premières pages du poème, le ton est donné. J'ai déjà évoqué l'arrivée de Lancelot à la cour d'Artus. Son regard ne tarde pas à croiser celui de Genièvre :

*Le beau Français, doucement interdit,
A son aspect fut longtemps en silence. (p. 7)*

Artus le tire d'embarras en commençant sur-le-champ à lui raconter l'histoire du saint Gréal (dont un épisode où Joseph d'Armathie baptise en secret l'empereur Titus), puis l'histoire de Merlin. Lancelot est tout entier absorbé par la reine et, une fois les explications terminées, il bafouille :

*Ce que Merlin fit... pour le grand Titus
Assurément mérite qu'on l'admire ;
J'aime Joseph, mais j'aime plus encor
Ce chevalier... ce jeune Escalibor... (pp. 20-1)*

Il n'a rien écouté et s'embrouille piteusement face à son roi... Tel est le parfait amant qui nous est présenté d'entrée de jeu ; telle est la plaisante entrée en matière que nous offre Creuzé, conjoignant habilement les exigences de la « scène d'exposition » (annonce de l'amour de Lancelot pour Genièvre et histoire du saint Gréal), tout en soignant le ton alerte de son exposé.

²⁷⁶ CREUZÉ DE LESSER, *La Table ronde*, p. 424.

Cette légèreté de ton se retrouve tout au long du poème, mais c'est sans aucun doute aux passages mettant en scène Perceval qu'en revient la palme. Peut-être est-ce parce qu'il ne partage pas avec Tristan et Lancelot le privilège d'être né sur les bords de la Loire... Quoiqu'il en soit, Creuzé a résolument opté pour une peinture plaisante de son Perceval, et il transforme plusieurs éléments de l'histoire pour accentuer cette dimension. Si nous avons pu prendre quelquefois Tressan en flagrant délit d'invention, Creuzé, pour sa part, donne souvent libre cours à son imagination, pour agrémenter la trame *a priori* très lâche de sa composition. C'est cette trame, d'ailleurs, qui est l'objet des premiers vers du poème, dans lesquels Creuzé prévient les reproches qui pourraient lui être faits, et justifie d'avance le manque d'unité de son texte :

*Mais n'allez pas, ô censeurs que je prise,
Chercher, vouloir, parmi tant de portraits,
Un seul modèle, une seule entreprise :
Ce n'est point là ce que je vous promets.
L'ordre fameux, dit de la Table ronde,
De mon poème est l'unité féconde,
Et de cet ordre on va, dans mon dessein,
Voir le début, le progrès et la fin.
Si je n'ai pu, par une étroite chaîne
Unir entre eux ses héros différents,
Un fil léger suit leur course incertaine :
Puisque je peins des chevaliers errants,
On ne peut pas vouloir que je les mène.
Je les suis donc. Leurs exploits retracés,
Épars ailleurs, ici se réunissent. (p. 2)*

Comme dans le *Lancelot-Graal*, comme dans le *Tristan en prose*, comme dans *Le Morte Darthur*, il ne s'agit pas ici d'isoler un fil particulier de ce vaste ensemble qu'est la matière arthurienne, mais de tisser l'ensemble pour produire une large tapisserie où tout ce monde se trouve représenté. Creuzé, toutefois, se limite à la dernière génération des chevaliers arthuriens et ne remonte pas à Uther Pendragon ou à la naissance de Merlin. Son récit s'organise globalement autour des deux pôles que sont la Table ronde et le « saint Gréal », mais cette polarisation reste relativement superficielle et ne fonctionne que comme un fil rouge très ténu.

Pourtant, on sent dès la préface que si la Table ronde est simplement un lieu autour duquel gravitent les aventures et auquel les chevaliers reviennent épisodiquement, le saint Gréal, en revanche, pose plus de problèmes à Creuzé. L'auteur est manifestement gêné par ce qu'il

appelle un « sujet assez scabreux », qu'il se flatte d'avoir traité « avec une extrême réserve », n'en conservant « que quelques traits nécessaires pour peindre les mœurs, les opinions, et la dévotion singulière des vieux siècles » (p. xxxviiij). Ce qui lui paraît le plus problématique, c'est apparemment de concilier l'exigence de virginité requise du chevalier appelé à mener la quête à son terme et les aventures galantes de Perceval, que Tressan s'était attaché à rehausser. Or la *Bibliothèque Universelle des Romans* et l'ensemble des écrits médiévaux de Tressan sont probablement les sources principales de Creuzé. Il n'ignore pas que Perceval est remplacé, dans certains textes, par Galaad, et que, s'il avait suivi cette tradition, il se serait épargné une difficile conciliation de chasteté et de galanterie ; mais on comprend bien que Perceval l'ait plus intéressé que « l'insignifiant Galaad », qui n'offrait absolument aucune prise au registre plaisant, dans lequel le jeune Perceval s'illustre si volontiers :

L'importante conquête du saint Gréal est attribuée, dans le roman de Perceval, à Perceval lui-même, et, dans d'autres, à un certain Galaad, dit le Vierge, parcequ'en effet il avait ce mérite indispensable dans cette entreprise. J'ai conservé cette loi établie et citée dans quarante romans ; mais, laissant de côté l'insignifiant Galaad, j'ai attribué la conquête du saint Gréal à Perceval, et j'ai tâché de trouver un moyen, pour concilier ses amours avec la condition attachée à la possession du saint Gréal. (pp. xxxvij-viiij)

Nous verrons de quelle surprenante façon Creuzé parvient à cette conciliation.

- Le « tot el » de Creuzé

Mais commençons plutôt par suivre rapidement le fil des premiers épisodes de l'histoire de Perceval – ceux qui étaient retracés dans les miniatures de la *BUR*, desquelles Creuzé s'écarte assez peu.

Ce n'est qu'au chant X que Perceval fait son entrée ; ce chant retrace l'histoire de Perceval depuis le début du *Conte du graal* jusqu'à la fin du combat de Perceval contre Clamadiou – c'est-à-dire presque les 3'000 premiers vers du *Conte*, et à peu près les 16 premiers feuillets de l'édition de 1530. Nous le quittons donc au moment où il va rencontrer le Roi Pêcheur. Le récit de ce chant est presque continûment consacré à ces aventures, exception faite de deux éléments importés. Le premier est une « ballade antique » que déclame à Perceval un des chevaliers qu'il rencontre dans la forêt : excroissance tout à fait anecdotique qui permet à Creuzé de mettre en avant l'éthique chevaleresque qui lui tient à cœur, à travers trois strophes conclues par le refrain « ainsi se doit gouverner chevalier » (pp. 191-2).

La seconde digression est un bon exemple du mode de « conjointure » que pratique Creuzé : parmi les arguments que la mère de Perceval donne à son fils pour le convaincre de ne pas partir, elle glisse adroitement le récit des aventures d'Erec et Enide : vingt-deux quatrains d'alexandrins qui s'achèvent sur la morale suivante :

*On peut trouver la gloire aux terres étrangères ;
Mais la félicité réside à la maison.* (p. 197)

Pour tout le reste du chant, nous suivons d'assez près les traces de Tressan, avec toutefois quelques changements mineurs, dont il n'est pas toujours facile de comprendre la motivation, mais qui, comme le « tot el » de l'édition de 1530 (cf. ci-dessus p. 126), peut donner l'impression superficielle que Creuzé « en dit autant » que ses prédécesseurs, alors que, profondément, il dit « tout autre chose » : par exemple, Perceval rencontre trois chevaliers dans la forêt, et non pas cinq, comme c'était le cas chez Chrétien, dans l'édition de 1530 et dans les deux miniatures de la *BUR*. Or, chez Chrétien, les cinq chevaliers en recherchent cinq autres et trois jeunes filles, ce qui donne une composition exactement symétrique à celle du cortège de pèlerins que Perceval rencontrera à l'autre extrémité de ce que Chrétien nous dit de ses aventures – cortège qui compte trois chevaliers et dix dames...²⁷⁷

Plus étonnant et plus profondément contraire à la logique iconique du texte de Chrétien est la description du « chevalier vermeil » comme un « chevalier noir ». Voilà qui est faire peu de cas de l'opposition structurante du rouge et du blanc dans le *Conte du graal* : les armes des chevaliers, lors de la rencontre initiale (v. 133 : « Et vit le blanc et le vermeil ») ; le visage de Blanchefleur (v. 1824 : « Li vermeus sor le blanc assis »), la goutte de sang s'écoulant sur le fer blanc de la lance qui accompagne le graal (vv. 3197-8 : « Le lance blanche et le fer blanc, / S'issoit une goutte de sanc », + vv. 4657-8 et 6375-6), et évidemment, éblouissante synthèse de tous ces « rouge sur blanc », les gouttes de sang sur la neige, contemplées par un Perceval aux armes vermeilles, seule tache de couleur au milieu d'un champ de neige, et qui, appuyé sur sa lance pour contempler ce sang, y lit la « semblance » du visage de Blanchefleur.²⁷⁸

²⁷⁷ Delay et Roubaud, dans *Graal Théâtre*, se montreront assez sensibles à cette symétrie pour indiquer en didascalie, au début de la scène où nous en sommes : « cette scène doit reproduire autant que possible l'envers de la scène 2. Cette fois les chevaliers sont à pied et Perceval à cheval, ce sont eux qui s'étonnent, lui qui cherche son chemin. » (JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre. Gauvain et le chevalier vert, Lancelot du Lac, Perceval le Gallois, L'Enlèvement de Guenièvre*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1977, p. 259). Je profite d'aborder cette symétrie inverse pour signaler que Tressan y ajoutait un élément en imaginant que Perceval prend les pénitents pour des spectres (cf. ci-dessus p. 146) ; on ne peut toutefois attribuer ce fait de structure qu'au hasard, puisque Tressan ne mentionne pas que Perceval, au début du récit, avait pris les chevaliers pour des anges...

²⁷⁸ Cf. CHARLES MELA, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Etude comparée de littérature médiévale*, Paris: Seuil, "Connexions du champ freudien", 1979, p. 40.

Celle-ci, d'ailleurs, est appelée par Creuzé Rosefleur, comme si les deux couleurs bien distinctes s'étaient fondues l'une dans l'autre pour donner ce rose ; comme si le plaisant compilateur cherchait à atténuer dans des teintes pastel une couleur trop éclatante, lui qui, par ailleurs, déclare s'être retenu de peindre « avec des couleurs trop vives » qui auraient compromis la « pudeur » et la « décence » qui est un des charmes les plus exquis de ces « naïves histoires » (p. xxxix).

Un autre élément structurant que Creuzé modifie est l'arme avec laquelle Perceval abat le « chevalier vermeil noir » : alors qu'il est non seulement symboliquement signifiant, mais encore on ne peut plus logiquement que cette arme soit un javelot, seule arme dont le sauvageon sache se servir, Creuzé parle ici d'un « coup de lance », au contraire de tous ses prédécesseurs. Or, au-delà même des interprétations psychanalytiques, la lance, au contraire du javelot, est l'arme du chevalier par excellence ; Perceval, chez Chrétien, abat donc le Chevalier Vermeil hors de toute norme chevaleresque. Le *Perlesvaus*, en dépit du cadre fort différent dans lequel se déroule la rencontre avec le chevalier vermeil, conservait ce motif, et insistait même sur le caractère absolument déplacé du geste et sur la honte qui en rejaillit sur Perlesvaus.

Comme dans les exemples que nous avons observés à propos de l'imprimé de 1530, il est possible de faire une distinction nette entre des éléments qui, à l'instar de ceux que nous venons de passer en revue, influencent très peu la surface du texte, mais entrent en contradiction avec la structure sous-jacente du discours mythique, et d'autres modifications qui altèrent beaucoup plus visiblement la surface du texte.

Parmi ces modifications de la trame narrative superficielle, on peut par exemple signaler le goût que la « pucelle » du pavillon prend aux brusques baisers de Perceval :

*Lorsque je dis pucelle, ce nom là
Ne tirait pas alors à conséquence.
Mais au moment où, malgré sa vertu,
Cette beauté, très facile à soumettre,
Goûtait beaucoup son amant impromptu,
Et paraissait vouloir tout lui permettre,
Perceval dit : Je suis vraiment confus,
Et crains d'avoir été trop téméraire.
Rassurez-vous : ne ferai rien de plus,
Pour obéir à ce qu'a dit ma mère.
Ce fut alors que la belle gémit. (p. 199)*

La matière est bien, globalement, la même que dans le texte de Chrétien, mais c'est la façon qui diffère très sensiblement. Plusieurs autres épisodes, par la suite, sont de cette nature : proches de l'original pour ce qui est de la trame, mais en différant largement par la broderie.

Un peu plus loin, pourtant, Creuzé quitte plus nettement le cadre tracé par ses prédécesseurs lorsqu'il imagine que Perceval, arrivant à la cour d'Arthur, combat « Queux », le vainc et en fait son écuyer. Ainsi, c'est le sénéchal lui-même qui suit Perceval dans la plaine où il tue le chevalier « noir », et qui l'aide à revêtir sa nouvelle armure.

Mais cet exemple est, dans le chant X, l'écart le plus manifeste que Creuzé opère par rapport à ses sources, avec peut-être l'assimilation qu'il fait de la « belle sérieuse » (la jeune fille qui rit lors de l'arrivée de Perceval à la cour et que le sénéchal gifle) et de « Rosefleur ».

- Un Perceval sans précédent

Pour ce qui est, justement, de ces sources, il semble que la chaîne se poursuive maillon par maillon et que Creuzé ait puisé l'essentiel de sa matière, pour ce Xème chant, dans les miniatures de la *BUR*. Il mentionne pourtant, dans la préface, un manuscrit de Chrétien comptant 22'178 vers, ce qui laisserait supposer qu'il a travaillé lui-même sur une base manuscrite. En effet le manuscrit bien connu sous le nom de « copie Guiot » (BNF 794) doit compter à peu près ce nombre de vers, mais les vers ne sont évidemment pas numérotés dans ce type de manuscrits, et j'imagine mal Creuzé s'amusant à compter le nombre de vers du manuscrit sur lequel il travaille. Plutôt aura-t-il trouvé ce chiffre formulé par quelque antiquaire ou l'aura-t-il extrapolé des 20'000 vers auxquels Paulmy estimait l'ampleur du manuscrit qu'il avait sous les yeux (cf. p. 141). Quoi qu'il en soit, les seuls éléments qui me paraissent indiquer une autre source que les miniatures de la *BUR* sont liés à des questions de graphie : Creuzé ne reproduit pas la leçon erronée « Lreux », mais écrit « Queux », ce qui ne correspond ni à la copie Guiot (qui donne « Kex »), ni au *Perceval* de 1530 (« Keux »), ni aux extraits tristaniens de Tressan (« Treu »). Il écrit, par ailleurs « Carduel », comme le manuscrit Guiot, alors que nous avons « Cardeuil » dans les miniatures, et « Cardueil » dans l'édition de 1530... Le plus vraisemblable est qu'il a déterminé les graphies qu'il souhaitait retenir sur la base d'autres sources, telles que le *Lancelot* ou le *Tristan en prose*, qu'il a utilisés pour d'autres épisodes. Mais il apparaît clairement que pour le reste, l'essentiel de ses informations lui vient de Paulmy et Tressan.

Si les épisodes que nous venons de parcourir rapidement conservaient encore, par l'entremise des miniatures de la *BUR*, un lien direct avec le texte de Chrétien, ce n'est plus le cas de la suite des aventures que Creuzé prête à Perceval.

Après ce chant X, essentiellement percevalien, nous revenons aux autres chevaliers, qui courent leurs aventures, chevaleresques ou galantes. Nous retrouvons un bon nombre d'entre eux autour de la Table ronde, attentifs à ce que Gauvain leur apprend sur le saint Gréal : il est caché dans le grand Nord,

*Dans une grotte à l'aspect romantique
Qui de Fingal porte le nom antique (p. 252).*

Quand Gauvain, qui rapporte ici les paroles de Merlin, évoque les « mille obstacles » qui rendent cette conquête hautement héroïque, tous les chevaliers s'apprêtent à se partir à l'aventure, lorsque Gauvain leur donne une petite précision :

*Merlin prétend qu'eût-on quarante bras,
Eût-on brillé dans cent et cent combats,
Là, vainement on déploiera son zèle,
Si par malheur toujours on ne fut pas
De la décence un vertueux modèle.
Enfin celui qu'à ces brillants travaux,
Qu'à cette gloire un sort propice appelle,
Tout en étant brave comme un héros,
Doit être pur comme une demoiselle.
Sachons, amis, avec sincérité,
Qui d'entre nous a sa virginité. (p. 253)*

Silence embarrassé parmi les preux, puis vent de révolte :

*Messire Lac criait tout haut : « Parbleu !
Il eût fallu nous mettre sous des grilles.
De chasteté fait-on ici le vœu,
Et nous prend-on pour un couvent de filles ? » (p. 254)*

Voici donc que se profile la difficulté qu'évoquait Creuzé dans sa préface, et qu'il n'a pas cherché à minimiser en voilant d'une ellipse pudique la nuit que Perceval a passée avec Rosefleur, pendant laquelle il est dit, au contraire, que la belle s'est empressée d'excuser l'« ardeur officieuse » du jeune homme...

Les chevaliers présents lors du discours de Gauvain, parmi lesquels Perceval ne figure pas, décident de partir tout de même pour tenter l'aventure.

Un peu plus loin, Perceval apparaît dans un épisode tout à fait surprenant. Alors que tout un groupe de chevaliers songe à tirer vengeance de « Bréhus sans pitié », qui vient de les tromper,

*Bréhus avait fait rencontre en sa route
De Perceval, qu'il ne connaissait point.
Tout récemment, ce preux s'était adjoint
Un écuyer fort singulier sans doute,
Nommé Rustard, compagnon assez lourd,
Gauche, grotesque, et, de plus, un peu sourd,
Brave d'ailleurs, plein d'un zèle sincère,
Et redoutant toujours de trop peu faire.
Sire Bréhus, voyant cet écuyer,
Avait, par lui, jugé du chevalier,
Et de tous deux avait fait sa risée,
En les toisant. C'était tomber fort mal. (p. 310)*

Ils se battent donc ; Perceval l'emporte, malgré la férocité du cheval de Bréhus, qui essaie de dévorer le sien. Le combat terminé, il dit à Rustard :

*Il faut, dit-il, faire opérer sur l'heure
De ce félon le féroce cheval.
Par grand malheur, Rustard entendit mal.
Se rendant vite au village où demeure
Certain expert, habile maréchal,
Il le requiert, et fait si bien en somme
Que l'on opère et le cheval et l'homme.*

Voilà donc Perceval affublé d'un écuyer de farce ; voilà le registre dans lequel se trouve engagé notre chevalier au seuil de la quête du saint Gréal !

Le chant XVII, justement, est consacré à cette quête : il se déroule sous le souffle féroce des aquilons, dans les frimas hostiles du grand Nord. Perceval, songeant à sa belle maîtresse, ne se réjouit guère de cet environnement peu engageant, mais il parvient tout de même à rencontrer le Roi Pêcheur, qui le reconnaît pour son neveu et lui avoue que la charge du saint Gréal ne le réjouit guère :

*Du grand Joseph nommé d'Armathie
Je suis issu : cet honneur imposant*

*M'a mérité qu'à mes soins on confie
Le saint Gréal, et puis la lance impie
Qui, du seigneur versa jadis le sang.
Mais ce dépôt trop durement me lie.
La continence et la virginité,
D'après cela, sont la loi de ma vie.
Par moi cet ordre était exécuté,
Bien qu'après tout, si cette loi suivie
Dans ma famille eût régné constamment,
Depuis long-temps Joseph d'Armathie
Aurait perdu son dernier descendant. (p. 351)*

Il évoque ensuite ce moment fatal où, au passage d'une pèlerine, « de l'aiglon l'effort malencontreux » lui découvre « un sein d'une forme divine ». A ce moment, la lance sainte s'abattit sur son bras, que rien n'a pu guérir depuis. Ce passage est directement emprunté à Tressan qui, dans son extrait titré « Histoire du chevalier Tristan, fils du Roi Méliadus de Léonois » décrit également la robe entr'ouverte d'une pèlerine, le regard « trop complaisant » qu'y plonge le Roi Pêcheur et la blessure qui en découle, « dont le sang couloit sans cesse depuis cinquante ans ». Tressan ironise aussi discrètement sur l'exigence de virginité réclamée dans cette conquête du Saint-Graal, suggérant que les chevaliers vierges ne devaient pas être légion et que, dans cette perspective, « le bon & brave Tristan ne valoit rien du tout »²⁷⁹.

Perceval, chez Creuzé, ne semble pas valoir beaucoup plus que Tristan de ce point de vue ; bravant « mille périls que je ne dis ici », il parvient pourtant à conquérir le saint Gréal. D'autres, pourtant, y étaient parvenus avant lui. Gauvain, Yvain, Sacrémor et Palamède avaient tous tenu dans leurs mains ce précieux trophée, mais à chaque fois le saint Gréal avait profité de la nuit pour disparaître et pour regagner sa grotte.

Pour éviter que cette mésaventure ne se reproduise à ses dépens, Perceval entre dans une église avec Rustard et tous les deux y vont de leur prière.

Le lendemain matin, le saint Gréal est encore là. Perceval, transporté de joie, part « pour voir Artus, et d'abord sa maîtresse », qui l'attend et se prépare à célébrer son exploit « par une nuit de bonheur et d'amour » (p. 355)

*Hélas ! dirai-je à la race future,
De Perceval, si vaillant autrefois,
Et la disgrâce et la mésaventure ?*

²⁷⁹ *Bibliothèque Universelle des Romans*, avr. 1776, pp. 222-3 (II, p. 280-1).

*Trop fatigué par ses autres exploits,
Il n'en fit point. Pour prendre sa revanche,
Longtemps il cherche à retrouver sa voix :
Son zèle est vain, et sa nuit reste blanche. (p. 355)*

Rustard, au matin, annonce fièrement à son maître dépité qu'il se doute bien de son aventure de la nuit : c'est qu'il avait compris que « pour garder toujours le saint Gréal » Perceval n'avait pas « la qualité requise », et qu'il avait prié Dieu en conséquence :

*Puisqu'il ne peut redevenir pucelle,
Faites, Seigneur, qu'il devienne impuissant. (p. 356)*

Et Perceval de poursuivre son écuyer, glaive au poing, dans une scène assurément sans précédent et sans descendance au sein des récits percevaliens !

*Honteux du bien dont il est possesseur,
Le chevalier regarde avec fureur
Le saint Gréal, trésor qui le ruine. (p. 357)*

Son oncle accourt pour le consoler ; on apprend que sa blessure est guérie et qu'il peut enfin découvrir ce bien que Perceval vient de perdre.

*Quelqu'un alors vint lui donner avis
Que Lancelot, par Artus en personne,
Avec Genièvre avait été surpris,
Que c'en est fait des deux amants épris,
Et que bientôt leur dernière heure sonne.
Loin de les plaindre, il cria : Mes amis,
Je ne serai surpris avec personne ! (p. 358)*

• La fin d'un rameau

Parti d'une figure très proche de celle que l'on trouve chez Tressan, qui descendait en droite ligne de Chrétien de Troyes, Creuzé dérive peu à peu, invente de plus en plus, et finit par dessiner un Perceval absolument inédit et passablement déroutant au regard de la tradition dominante. Il faudra en effet attendre bien longtemps avant de retrouver un Perceval léger et comique.

Il semble qu'ici, plus encore que dans les extraits de la *Bibliothèque Universelle des Romans*, l'histoire des aventures de Perceval soit bien difficile à confondre avec un supposé « mythe de Perceval ». Tout se passe comme si l'affabulation percevalienne avait tendu résolument,

depuis la fin du Moyen Âge, à renforcer une dimension « très plaisante et récréative », qui s'accroît systématiquement au fil des réécritures.

A l'occasion de la miniature de Paulmy, en 1775, le *Mercure de France* publiait un commentaire très instructif quant à la réception qui pouvait être faite d'un tel texte :

*Le héros de ce Roman offre un caractère d'une physionomie toute particulière. L'Auteur en fait un guerrier d'une éducation fort inculte, de mœurs rustiques, d'une franchise brusque, & malgré tout cela d'une bravoure & d'une loyauté à toute épreuve. Perceval, pour n'être pas toujours présenté du côté sérieux, n'en est que plus intéressant ; & cette invention d'un caractère mixte, & absolument inattendu, relève assurément le mérite de ce Roman de Chevalerie, qui est fort ancien.*²⁸⁰

Comme nous l'avons vu, ce caractère « pas toujours sérieux », qui n'est illustré que dans une mesure assez discrète chez Paulmy (c'est-à-dire à peu près dans la mesure où il apparaît dans les sources médiévales) est largement accentué par Tressan, puis encore par Creuzé.

Mais il est certain que ni le plaisant ni le récréatif ne font partie des éléments constitutifs du mythe, quelque diversifiées que puissent être les définitions de ce terme. Les reprises de Perceval dans la littérature apparaissent donc, jusqu'ici, comme autant d'étapes d'une démythisation qui ne conserve, dans l'histoire racontée, que de bien discrètes amorces sur lesquelles le discours mythique pourrait avoir prise.

Ces feux d'artifice orchestrés par Tressan ou Creuzé laissent derrière eux des cendres presque froides dont il n'était pas évident que la flamme du mythe pût renaître un jour.

Creuzé, dans sa première préface, manifeste l'espoir que « [s]on faible ouvrage pourra aider à en composer un meilleur » (p. xl) : il n'est pas douteux que l'avenir de cette matière réserve au monde de meilleurs ouvrages, mais en dépit du succès considérable que connut *La Table ronde* pendant près d'un demi-siècle, je ne pense pas que l'on puisse considérer que cet ouvrage a véritablement aidé à en composer d'autres, du moins sur la matière percevalienne. De fait, le texte de Creuzé apparaît comme la dernière réplique d'un dialogue intertextuel dont nous avons suivi le parcours pendant plus de trois siècles ; lorsque Perceval resurgira sur la scène littéraire, ce sera, comme nous le verrons, sous d'autres couleurs, qui indiquent une rupture de tradition et un retour aux sources primitives.

Dans les colonnes du *Mercure de France*, les inventions de Creuzé sont comparées à « de nouveaux rameaux, de nouvelles branches et de nouvelles feuilles [qui] cachent la nudité et le

²⁸⁰ *Mercure de France*, juin 1776, pp. 119-20.

dépérissement de l'arbre »²⁸¹. La tempe caressée par ces rameaux et la narine emplie de l'odeur de leurs feuilles encore fraîches, le rédacteur de cet article manquait sans doute de recul ; la suite de cette fable botanique nous donne plutôt à voir qu'avec Creuzé s'achève une branche dont les fruits, malgré leur robe pourprée, se sont rapidement desséchés et n'ont pas réussi à porter leur grain en terre fertile. Mais la semence de Chrétien avait pourtant produit des racines suffisamment vigoureuses pour que d'autres branches se développent, en puisant plus bas la sève dont se nourrira leur vigueur.

7. *Le souffle romantique*

Dans les années où Creuzé réédite son texte, la culture européenne change peu à peu de coloration dominante. Un vent nouveau souffle, que l'on peut résumer en un mot : le romantisme. 1830, dans les arts français, c'est la *Liberté guidant le peuple* de Delacroix, c'est la *Symphonie fantastique* de Berlioz, c'est encore *Hernani* de Hugo. C'est l'apogée d'un mouvement esthétique dont les prémices remontent au moins aux premières années du XIX^{ème} siècle : à défaut de pouvoir localiser la naissance de la chose, au moins pouvons-nous situer l'entrée du mot dans l'usage. Il apparaît comme étiquette attachée à certaines caractéristiques littéraires, d'abord en Allemagne, où Ludwig Tieck, en 1800, qualifie une série de poèmes de *romantische Dichtungen* ; l'année suivante, Schiller sous-titre sa *Jungfrau von Orleans* « *eine romantische Tragödie* ». Il n'est donc pas très étonnant que ce soit à travers le *De l'Allemagne* (1810) de Mme de Staël que le terme acquiert droit de cité en France. Le chapitre XI de cet ouvrage est titré « De la poésie classique à la poésie romantique ». Voici ce qu'on y lit :

Le nom romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.

*On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques.*²⁸²

²⁸¹ Cité dans JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, p. 403.

²⁸² GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, dans *Oeuvres complètes*, vol. 2, Genève: Slatkine Reprints, 1967 [1861], pp. 61-2.

On l'a peut-être trop oublié par la suite, mais cet extrait nous le rappelle : le Moyen Âge, et singulièrement la chevalerie, ont été déterminants dans la constitution de l'identité romantique. Certes, les parallèles un peu simplistes que Mme de Staël brosse à grands traits ne seront pas opérationnels pour définir les lignes directrices de l'esthétique romantique telle qu'elle s'affirmera par la suite, mais il n'en demeure pas moins que ce mouvement d'opposition de la chevalerie à la mythologie antique, que nous trouvons esquissé chez Creuzé, se trouve bien aux racines de la définition que le romantisme s'est donnée de lui-même.

C'est sur de telles bases que repose l'argumentaire d'un petit opuscule publié en 1824 sous le titre *Apologie de l'École romantique*. Son auteur n'est ni un poète ni un critique patenté, mais un jeune homme de vingt-quatre ans, que sa passion pour Byron et pour le Moyen Âge porte à entrer dans la querelle. Trente ans plus tard, il sera le premier à occuper la chaire de littérature médiévale nouvellement créée au Collège de France : il s'agit de Paulin Paris. « Depuis deux mois, écrit-il, la question des *classiques* et des *romantiques* est redevenue le sujet de conversation à la mode »²⁸³. Il avance ensuite une série d'arguments en faveur des romantiques, essentiellement axés sur l'importance que revêt à ses yeux la redécouverte des monuments de ce que le XVIII^{ème} siècle appelait volontiers les « antiquités françaises » :

Ce sont des chefs-d'œuvres de grâce, de naïveté et de délicatesse, les auteurs y déploient les plus riches couleurs et le pathétique le plus doux. Il est même impossible de n'être pas attendri en les lisant, tant les acteurs y sont intéressants, tant l'amour y est peint avec vérité, tant les dames y sont belles et malicieuses. Les étrangers ont su les apprécier, mais en leur donnant un vernis de galanterie et de fadeur plus récentes, ils les ont presque tous défigurés. J'apprendrai sans doute à plusieurs lecteurs que l'histoire des chevaliers de la Table ronde, celle du beau Tristan, de la belle Isoude, de Lancelot et de la Dame du Lac ; que les douze Pairs de la cour de Charlemagne sont tous originaires de France ; quelques-uns des récits transportés par les ménestrels dans les châteaux anglais, italiens ou espagnols ont donné naissance aux contes de Boccace, à l'histoire de Tiran-le-Blanc, aux fictions de Boyardo et au ravissant poème de l'Arioste. Mais quant aux Français, loin de tirer parti d'une source aussi riche, ils ont préféré emprunter les étrangers qui les avaient eux-mêmes copiés. [...] Ne serait-il pas singulier que des récits informes, insipides et sans mérite, eussent eu tant d'influence sur les héros de plusieurs siècles, et nous en rapporterions toujours plutôt à nos préjugés qu'au témoignage de tous les étrangers ? Ah ! connaissons mieux la valeur de ce que nous possédons, pénétrons dans la bibliothèque

²⁸³ PAULIN PARIS, *Apologie de l'École romantique*, Paris: Dentu, 1824, p. 3.

*des manuscrits, et nous nous ferons absoudre de n'avoir pas désespéré de la littérature française du dix-neuvième siècle.*²⁸⁴

Comme nous le verrons, le destin de Paulin Paris le portera en effet à « pénétrer dans la bibliothèque des manuscrits » et à y passer bien des journées, mû par le désir de rendre à la France un trésor qui lui est propre.

On relèvera au passage l'étonnante proximité entre les propos que tient ici Paulin Paris et certaines injonctions que nous lisons sous la plume d'un Du Bellay, d'un Peletier ou d'un Vauquelin, deux cent cinquante ans plus tôt. Mais aujourd'hui, les principaux rivaux ont changé : si Paulin Paris mentionne encore et toujours l'Arioste, ceux qui, en ce début de XIX^{ème} siècle, commencent à faire de plus en plus sérieusement main basse sur ce « trésor français », ce sont les Allemands et les Anglais.

- La géographie arthurienne dans la première moitié du XIX^{ème} siècle

En effet, de même que l'esprit « romantique » avait déjà progressé plus vigoureusement dans ces deux pays qu'en France, de même l'intérêt pour le Moyen Âge avait-il suscité plusieurs travaux éditoriaux visant à donner accès aux textes médiévaux. C'est l'Allemagne qui ouvre les feux : pour rester dans la matière arthurienne qui nous concerne, signalons une première édition du *Tristan* de Gottfried von Strassburg en 1775, à l'instigation du Zurichois Johann Jakob Bodmer, qui avait déjà publié anonymement, en 1753, un poème en hexamètres intitulé *Der Parcival, ein Gedicht in Wolframs von Eschilbach Denkart*, composé, comme son (pré)nom l'indique, directement d'après Wolfram. Le *Tristan* de Gottfried fait l'objet d'éditions philologiques en 1821 et 1823, et le *Parzival* de Wolfram est édité par Karl Lachmann, en 1833, sous une forme qui, après sept rééditions, fait encore autorité aujourd'hui²⁸⁵. Ce texte est traduit en allemand moderne en 1833 (partiellement) puis en 1836 par San Marte, et en 1842 par Karl Simrock.

En Angleterre, la même période voit se développer un engouement sans précédent pour l'œuvre de Thomas Malory. *Le Morte d'Arthur*, qui n'avait plus été rééditée depuis 1634,

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 28-30.

²⁸⁵ Il semble par ailleurs que Ludwig Tieck ait manifesté l'intention d'éditer le *Parzival* de Wolfram dès 1801, et projetait, quelques années plus tard, d'écrire un *König des Grals*. Ces projets n'ont pas été réalisés, mais quelques années plus tard, un autre auteur allemand ira presque jusqu'au bout d'une entreprise du même ordre : Friedrich de La Motte-Fouqué travaille de longues années (entre 1815 et 1832) sur *Der Parcival*, qui se présente comme une ambitieuse réécriture de Wolfram (le texte a été édité en 1997 seulement, dans un volume de plus de 600 pages publié chez Georg Olms).

connaît deux éditions en 1816 et une en 1817. La première de ces éditions, due à Alexander Chalmers, rencontre un succès immédiat et considérable. On sait que Keats et Tennyson en possédaient un exemplaire, et un rédacteur du *Blackwood's Magazine* en parle en ces termes :

*In one large public school a solitary copy in two disreputable little paper-bound volumes, claiming to belong to « Walker's British Classics » [...] was passed from hand to hand, and literally read to pieces, at all hours, lawful and unlawful.*²⁸⁶

L'éditeur Edward Strachey se souviendra plus tard que ces premières éditions auront été « probably the volumes through which most of us made their first acquaintance with King Arthur and his knights »²⁸⁷.

L'édition de 1817, réalisée par Robert Southey, est due à l'initiative de Walter Scott : désireux depuis longtemps de donner une édition moderne de Malory, et ayant lui-même édité un *Sir Tristrem* en 1804²⁸⁸, il était entré en contact, en 1807, avec Southey, et les dix ans de maturation de cette édition, plus philologique que les précédentes, en ont fait une référence pendant un demi-siècle. C'est cette édition qu'Edward Burne-Jones découvrira dans une librairie où il ira s'y plonger, jour après jour, n'ayant pas de quoi se la procurer, jusqu'à ce que son ami William Morris l'achète pour la dévorer avec la même passion. La femme de Burne-Jones raconte:

*So great did their love and veneration for this book become that he and Burne-Jones were almost too shy to speak of it [...] Sometimes I think that the book never can have been loved as it was by those two men. With Edward it became literally a part of himself.*²⁸⁹

Et ce livre sera au centre des lectures des Préréphaélites, à tel point que Rossetti le placera aux côtés de la Bible comme « the two greatest books in the world »²⁹⁰.

Pendant ce temps, la France tarde à entrer dans une démarche véritablement philologique. En Allemagne, Karl Lachmann (l'éditeur du *Parzival*, que nous venons d'évoquer) apparaît

²⁸⁶ Cité dans BARRY GAINES, *Sir Thomas Malory, An Anecdotal Bibliography of Editions, 1485-1985*, New-York: AMS Press, 1990, p. 14.

²⁸⁷ *Idem*

²⁸⁸ Dotée d'une importante introduction et d'un appareil de notes substantiel (environ 120 pages chacun), cette édition présente en outre un aperçu des versions françaises et germaniques de *Tristan*. Elle a été rééditée en 1806, 1811 et 1819.

²⁸⁹ GAINES, *Sir Thomas Malory, An Anecdotal Bibliography of Editions, 1485-1985*, p. 19.

²⁹⁰ La fascination exercée par Malory se poursuivra encore bien longtemps, et on raconte que T.E. Lawrence ne se séparait jamais de son exemplaire de *La Morte Darthur*, même alors que ses expéditions dans le désert ne lui permettaient pas d'emporter avec lui plus d'une pinte d'eau (cf. *La Légende du Graal dans les littératures européennes*, dir. Michel Stanesco, Paris: Le Livre de poche, "La Pochothèque", 2006, p. 813).

comme le grand pionnier d'une nouvelle méthode d'édition que l'on peut qualifier de « scientifique » ou de « positiviste », et dont l'influence a profondément marqué les études médiévales. Ses travaux contribuent largement à faire passer l'édition de textes médiévaux d'une « période empirique » à une « période scientifique », pour reprendre les distinctions d'Alfred Foulet et Mary Blakely Speer²⁹¹. Alain Corbellari note le caractère oxymorique de ce positivisme « fils du romantisme »²⁹², et en effet, c'est un aspect intéressant du regard que le premier XIX^{ème} siècle porte sur le Moyen Âge que cette ambivalence constitutive entre une recherche de scientificité et une forme d'enthousiasme (non dénué d'une certaine ambiguïté) pour la découverte des « antiquités nationales ». Mais si les motifs nationalistes ou même régionalistes font parfois obstacle à une intelligence impartiale des textes, et si les querelles portant sur la localisation des origines prennent une place sans doute excessive dans les débats de cette première génération de médiévistes français, la question des origines est certainement pour beaucoup dans la vivacité des passions que ces textes ont pu susciter chez eux. Certes, Paulin Paris n'est pas un modèle de la rigueur philologique telle que nous la concevons aujourd'hui²⁹³, mais on ne peut qu'admirer la ferveur avec laquelle il s'est plongé dans les vieux manuscrits. Qu'on en juge seulement par cette éloquente tirade :

*Combien de romans et de gazettes ai-je fermés pour étudier plus longtemps ces admirables compositions, images de l'esprit, des mœurs et des croyances de nos ancêtres ! Combien de fois alors n'ai-je pas mis un frein à mon enthousiasme, en me rappelant avec une sorte d'effroi l'aventure du chevalier de la Manche ! Honnête Don Quichotte ! Les romans coupables de ta folie n'étaient que de longues paraphrases décolorées des Chansons de geste ; que serais-tu devenu si tu avais lu les originaux !*²⁹⁴

C'est avec une pointe de nostalgie que Michel Zink évoque cette ferveur : « on se surprend à regretter de ne pouvoir adhérer à la vision romantique du Moyen Âge, pourtant erronée à peu près en tout point »²⁹⁵.

²⁹¹ ALFRED FOULET et MARY BLAKELY SPEER, *On Editing Old French Texts*, Lawrence: The Regents Press of Kansas, 1979, pp. 3-19.

²⁹² ALAIN CORBELLARI, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Genève: Droz, "Publications romanes et françaises", 1997, p. 523.

²⁹³ Bernard Cerquiglini est sans doute un peu injuste en le décrivant comme « le type même du romaniste première manière, fait d'intuitions aimables et de romantisme » (BERNARD CERQUIGLINI, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris: Seuil, 1989, p. 79), mais les violentes attaques de François Génin à l'encontre de Paulin Paris, autour de 1850, attestent néanmoins que la rigueur philologique de ce dernier n'était pas toujours impeccable (Cf. FRANÇOIS GENIN, *Lettre à M. Paulin Paris, membre de l'Institut*, Paris: Firmin-Didot, 1851).

²⁹⁴ PAULIN PARIS, *Li Romans de Garin le Loherain*, Paris: Techener, 1833, p. 3.

²⁹⁵ MICHEL ZINK, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'oeil*, Paris: de Fallois, 1996, p. 28.

• Le Moyen Âge romantique

Mais, avant de suivre Paulin Paris dans son travail sur la matière arthurienne, peut-être n'est-il pas inutile de revenir brièvement sur cette association entre le Moyen Âge et le romantisme, qui apparaît dans toutes les citations que nous venons de lire. C'est un lieu commun largement répandu que le romantisme « réinvente » le Moyen Âge. Mais encore faut-il préciser ce que cela signifie, et quel Moyen Âge est alors « réinventé ».

Nous avons vu que le Moyen Âge fait en quelque sorte partie de la première définition que se donne le romantisme littéraire ; le lien entre les deux termes s'est imposé très rapidement, en particulier en terre germanique où non seulement les poètes cherchent à revivifier une certaine forme de poésie troubadouresque, mais où plus d'un théoricien réfléchit à la place et à la valeur de cette littérature.

Il ne faut pourtant pas se leurrer sur un point : les recherches entreprises dès le milieu du XVIII^{ème} siècle sur la littérature médiévale, quand bien même elles aboutissent à mettre cette littérature en parallèle avec les grands textes de l'Antiquité, sont pourtant bien loin de l'aborder comme on aborde Homère ou Virgile. Le parallèle dont Mme de Staël rend compte dans l'extrait de *De l'Allemagne* que j'ai cité (cf. p.175) reste très général : il y a la mythologie d'un côté et la chevalerie de l'autre, c'est entendu ; mais ces deux catégories ne présentent guère d'homogénéité qu'au niveau des grandes articulations éthiques (paganisme vs. christianisme) et esthétiques (classicisme vs. romantisme, tels qu'ils sont définis dans ce texte). Au niveau du substrat littéraire sur lequel l'une et l'autre sont supposées prendre racine, on ne peut pourtant que constater la profonde hétérogénéité qui règne, et on se tromperait lourdement en supposant que la revalorisation de la chevalerie porte ceux qui la pratiquent à considérer avec un même regard l'*Iliade* et le *Lancelot*, comme le préconisait Chapelain. Tandis que les textes gréco-latins constituent un canon marqué par un puissant génie et longtemps considéré comme indépassable, les textes médiévaux intéressent surtout ces précurseurs du romantisme parce qu'ils sont issus presque directement du génie naturel des peuples. C'est Herder, en particulier, qui diffuse en Allemagne cette idée d'une *Naturpoesie* qu'il oppose à la *Kunstpoesie* des siècles suivants, d'un génie naturel qu'il oppose à l'art (au sens latin : *ars*), au métier, comme on oppose l'enfance à l'âge mûr. Il imagine la poésie médiévale comme une sorte d'émanation spontanée d'une collectivité, bien différente de l'art individualiste qui se développera par la suite. C'est tout cela qui s'agrège dans la notion de *Volkslied*, dont Herder se fait le premier champion, suivi bientôt par une

kyrielle de poètes et d'érudits parmi lesquels Arnim et Brentano (auteurs du *Knaben Wunderhorn*), les frères Schlegel, Uhland, les frères Grimm ou encore Heine.

Comme le relève Michel Zink, on voit bien que dans cette notion très éclectique de *Volkslied* se côtoient de manière diffuse deux massifs *a priori* dissociés : la poésie médiévale et la poésie populaire²⁹⁶. Ainsi, ce sont les mêmes auteurs qui se passionnent pour Ossian et pour la poésie médiévale, pour les mêmes raisons. Dans les premières années du XIX^e siècle, August Wilhelm Schlegel, dont les connaissances en matière d'histoire littéraire médiévale sont à la pointe de l'actualité, prodigue des enseignements aussi bien sur la littérature du Moyen Âge que sur la poésie populaire. En Angleterre, Walter Scott, en plus d'éditer des textes médiévaux, se passionne pour les ballades écossaises traditionnelles et publie, entre 1801 et 1805 les *Ballads of the Scottish Border*.

En France, Quinet²⁹⁷ traduit Herder en 1828 ; l'année précédente, Michelet traduisait Vico, qui, comme Herder, voit dans la poésie médiévale (et dans la mythologie antique, au demeurant) la marque pure de l'imagination poétique qui caractérise cette « enfance des peuples ». Il est symptomatique que ces textes arrivent au public français dans ces années où se développe le romantisme, et sous les plumes de deux de ses plus fameux ambassadeurs.

« Faut-il donc passer par le romantisme, et par le romantisme allemand, pour en venir aux littératures de la France médiévale ? » se demande Michel Zink. Et sa réponse est affirmative, car

*ce sont ces conceptions héritées de Herder qui ont confié aux études de philologie et de littérature médiévales la responsabilité de définir l'identité des peuples de l'Europe, et dans les deux sens du mot « identité » : ce qui les distingue et ce qui les unit.*²⁹⁸

Et, parodiant Martianus Capella, il conclut que « les études médiévales sont nées des noces du romantisme et de la philologie ».

²⁹⁶ Cf. *ibid.*, pp. 19 et 98-100.

²⁹⁷ Relevons au passage quelques phrases tirées de la préface que Quinet rédigea pour son *Merlin* en 1860 : « J'étais tout imbu des traditions de notre ancienne poésie française alors inédite. Je pensais qu'on peut encore renouveler l'imagination française dans les sources nationales. Cette idée ne m'a plus quitté. Merlin, le premier patron de la France, est devenu le mien. » (EDGAR QUINET, *Merlin l'enchanteur*, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1860], p. VII). En 1924 encore, lorsqu'Edouard Schuré écrira son propre *Merlin*, il manifestera une semblable volonté de « donner à la légende une conclusion nouvelle, conforme au génie de la France » (ÉDOUARD SCHURE, *Merlin l'enchanteur, légende dramatique*, Paris: Librairie académique, 1924, p. XVIII).

²⁹⁸ ZINK, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'oeil*, pp. 20-21.

Mais, une fois encore, une bonne part de ces études médiévales naissantes paraissent s'intéresser aux monuments de la littérature médiévale pour des raisons plus idéologiques qu'esthétiques. En dépit du mouvement éditorial qui s'amorce, on s'intéresse bien plus à ce que le Moyen Âge représente symboliquement qu'à ce qu'il a réellement produit, et la première vague d'engouement littéraire pour cette période se caractérise bien plus par une avalanche de motifs médiévaux au sein des romans historiques en vogue que par des rééditions de textes médiévaux.

Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier dresse un portrait croustillant du critique face au déferlement de motifs médiévaux dans la littérature : s'étant « enveloppé de son cilice de poil de chameau, et s'ét[ant] répandu un boisseau de cendres sur la tête », il se lamente de ce « Moyen Âge de carton et de terre cuite qui n'a du Moyen Âge que le nom », que des « barbouilleurs ignorants » ont « fait disparaître sous une couche de grossier badigeon » et de « criardes enluminures ». Mais les cris du critique préviennent la foule en faveur de ce pauvre Moyen Âge si cruellement attaqué, si bien que

*le Moyen Âge envahit tout, aidé par l'empêchement des journaux : – drames, mélodrames, romances, nouvelles, poésies ; il y eut jusqu'à des vaudevilles Moyen Âge, et Momus répéta des flonflons féodaux.*²⁹⁹

Gautier situe cette vogue « à une époque très reculée, qui se perd dans la nuit des âges, il y a bien tantôt trois semaines de cela ». Nous sommes en 1834. Le romantisme est à son apogée, mais on édite encore Creuzé de Lesser. Deux Moyen Âges, en quelque sorte, se partagent encore le terrain, mais le premier est en train d'être étouffé par le second dans une querelle peut-être plus œdipienne que fratricide. Le « Moyen Age noir des Hugo, Michelet et Augustin Thierry » prend le pas sur le « Moyen Age rose de l'esprit troubadour » issu de Tressan, comme le dit Alain Corbellari, qui poursuit :

*Il serait [...] téméraire d'affirmer que toute idée de fantaisie facile disparaît de la vision romantique du Moyen Âge : à la suite de Walter Scott, la décennie héroïque du roman historique français (1820-1830) privilégie le Moyen Âge pour des raisons de couleur locale bien plus que de respect religieux ; et ce malgré Chateaubriand !*³⁰⁰

²⁹⁹ THÉOPHILE GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, dans *Oeuvres complètes*, vol. 1, éd. Anne Geisler-Szmulewicz, Paris: Honoré Champion, 2004, pp. 89-90.

³⁰⁰ CORBELLARI, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, p. 27.

• Des Lumières au romantisme : un dégradé sans rupture

Plutôt que de voir l'apparition du Moyen Âge comme une rupture, comme une irruption d'un monde nouveau, plein de mysticisme et de sentiments excessifs, parmi les sages perruques des hommes des Lumières, épris de droite raison, le chemin que nous avons parcouru dans les textes percevaliens de cette période nous invite au contraire à distinguer une ligne continue qui nous porte insensiblement des Lumières au premier romantisme. Cette transition, qui permet une sorte de dégradé entre les deux couleurs, c'est ce que l'on appelle communément le « genre troubadour » et dont la plus parfaite illustration, selon Henri Jacoubet, n'est autre que le Comte de Tressan. Nous avons relevé que la *Bibliothèque Universelle des Romans*, dans son projet même, est une entreprise bien ancrée dans l'esprit encyclopédique qui anime le milieu du XVIII^{ème} siècle. La démarche de compilation et de diffusion d'un savoir, qui est au cœur de la vision que Paulmy avait de cette entreprise, est tout à fait tributaire d'un tel mouvement. Et si la comparaison attentive de deux miniatures que huit années séparent a peut-être donné l'impression d'une rupture profonde entre deux esthétiques, une perspective plus large montre clairement que, dès les premiers volumes de la *BUR*, l'optique de Paulmy se mêle déjà à celle de Tressan, dont la plume légère et spirituelle n'appartient pas moins à son siècle que la règle mesurée de Paulmy. C'est donc bel et bien au sein des Lumières que le Moyen Âge prépare son retour sur le devant de la scène, et il ne sort pas, tout cuirassé, du crâne échevelé des premiers romantiques. Henri Jacoubet qualifie ce genre troubadour de « premier romantisme tout français, qui a élargi l'idéal classique sans désobéir à ses lois et qui va maintenant, en s'épanouissant, préparer les voies au vrai romantisme »³⁰¹.

Derrière l'ensemble de ces écrits teintés d'une coloration médiévale, on retrouve invariablement deux traits récurrents : d'une part, la valorisation du caractère primitif des productions médiévales, cette beauté brute qui est celle de l'instinct à peine retouché par la raison. Pour les romantiques, il y a là un accès au cœur de l'humain, à la source des sentiments premiers, vibrants de sincérité ; pour les classiques, ce côté « naïf », comme nous l'avons vu (cf. ci-dessus, p.161), rejoint des *topoi* tels que celui du bon sauvage. D'autre part, on retrouve dans toutes ces revalorisations du Moyen Âge une dimension plus spécifique, que nous avons déjà largement évoquée : la recherche d'une identité nationale et des sources d'une culture propre.

Ainsi, le rejet vigoureux du genre troubadour par les premiers romantiques tient-il peut-être plus de certaines ressemblances gênantes que d'un radical changement de cap. Jacoubet écrit

³⁰¹ JACOUBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, p. 391.

que « le genre *troubadour* nous apparaît aujourd'hui comme l'époque précieuse du romantisme »³⁰² : cette analogie illustre fort bien le rapport ambivalent qu'une littérature dominante peut entretenir avec un courant qui lui offre une sorte de miroir déformant de certains de ses travers.

Quoi qu'il en soit, l'oubli dans lequel on laisse généralement cette résurgence de la matière médiévale, qui prend ses racines assez haut dans le XVIIIème siècle, contribue à fausser l'image que l'on se fait bien souvent du « Moyen Âge romantique ».

- Roman de chevalerie et industrie du livre

Il est, en outre, un élément que l'on considère assez peu, mais qui a peut-être joué un rôle plus significatif qu'il n'y paraît dans la diffusion de cette littérature médiévisante : le développement, dans le premier quart du XIXème siècle, de collections que l'on pourrait considérer comme les premiers ancêtres du « livre de poche ». Jusque-là, la production de livres suivait la séparation quasiment hermétique qui existait entre la littérature savante et la littérature populaire. La première était éditée dans des volumes relativement prestigieux, qui, au début du XIXème siècle, étaient tirés à deux ou trois mille exemplaires, vendus quinze ou vingt francs ; de l'autre côté de la barrière, « le colportage tire à dizaines de milliers d'exemplaires un certain nombre de titres [...] sur du mauvais papier gris et fragile »³⁰³, mais un livre ne coûte guère plus d'un franc cinquante. A cette époque encore, la limite est infranchissable, mais peu à peu,

*la librairie traditionnelle qui fournit aux besoins du public lettré, instruit, se trouve pour des raisons essentiellement économiques dans la nécessité d'élargir son marché, de trouver de nouveaux débouchés, en somme de devenir populaire. En gros on peut dire qu'à la suite d'un certain nombre de découvertes, d'innovations techniques elle passe de l'âge artisanal à l'âge industriel.*³⁰⁴

Ainsi, le renouveau de la vision du Moyen Âge, au-delà des querelles d'érudits, trouve dans la réforme des pratiques éditoriales un appui qui lui permet d'élargir considérablement son public et d'y confondre, pour la première fois, des classes de lecteurs jusque là bien distinctes. Le roman historique inspiré de Walter Scott traverse les couches sociales et touche un public

³⁰² *Ibid.*, p. IX.

³⁰³ PIERRE ORECCHIONI, "Le Moyen Âge dans le roman populaire français du XIXème siècle", dans *Moyen Âge et Littérature comparée. Actes du septième congrès national tenu à Poitiers en 1965*, Paris: Didier, "Etudes de littérature étrangère et comparée", 1967, p. 144.

³⁰⁴ *Idem*

remarquablement large, comme en témoigne par exemple l'immense succès de *Notre Dame de Paris*.

Ici encore, pourtant, ce n'est pas tant à la littérature médiévale que profite ce mouvement qu'à un *topos* littéraire déguisé sous des atours médiévaux. Mais il n'en reste pas moins que le retour en grâce de ce Moyen Âge-là auprès du grand public se conjugue avec les mouvements proto-philologiques et l'intérêt suscité par la poésie populaire, pour éveiller peu à peu, parmi le public comme parmi les érudits, une curiosité envers les productions littéraires médiévales.

C'est donc dans ce contexte que se dessine un renouveau de la matière arthurienne en France. Ce renouveau se fait presque simultanément sur les deux fronts qui se trouvent associés dans la notion de *Volklied* : littérature médiévale et poésie populaire. Dans une lettre datée du 10 août 1876, le tendre comte de Gobineau précise à son interlocutrice :

*si vous lisez les histoires de La Table Ronde, je vous avertis qu'il faut distinguer. D'abord, il y a deux éditeurs dont l'un, Paulin Paris, est un imbécile pompeux, et l'autre, La Villemarqué, un imbécile prétentieux.*³⁰⁵

Précieuse nuance... qui tait pourtant l'essentiel de ce qui distingue les deux « imbéciles » : l'un est un spécialiste de littérature médiévale ; l'autre de poésie populaire des Bretons. Ce qu'ils mettent sous cette étiquette de « Table ronde », de ce fait, varie considérablement, bien que leurs travaux s'inscrivent nettement dans une dynamique commune de redécouverte d'un patrimoine.

8. Hersart de La Villemarqué et la matière de Bretagne

Lorsque Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué arrive à Paris, en 1833, pour étudier à l'École des Chartes, Paulin Paris travaille depuis cinq ans à la Bibliothèque du Roi ; il a commencé depuis peu à éditer des textes médiévaux : après *Li romans de Berte aus grans piés*, en 1832, il achève alors une édition de *Li Romans de Garin le Loherain*, dans la préface duquel il croise le fer avec le professeur Fauriel, contestant vigoureusement l'hypothèse de ce dernier selon laquelle les chansons de geste comme la matière arthurienne seraient d'origine provençale :

³⁰⁵ Cité dans FRANCIS GOURVIL, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz" (1839-1845-1867). Origines, éditions, sources, critique, influences*, Rennes: Oberthur, 1960, p. 124.

*Il laissera, s'il lui plaît, à notre pays, ses Chansons de geste. Il ne ravira pas à la langue française [...] l'honneur de les avoir la première exprimées.*³⁰⁶

La Villemarqué, de son côté, montera aussi au créneau pour contrer le système de Fauriel, en démontrant que les romans de la Table ronde sont évidemment d'origine bretonne. Si les conclusions des deux chercheurs les rassemblent pour faire front à Fauriel, les voies qu'ils ont empruntées pour y parvenir sont assez différentes : tandis que le médiéviste Paulin Paris cherche à établir les datations des textes médiévaux pour montrer comment une matière narrative a pu circuler, d'adaptation en traduction, parmi les différentes régions d'Europe, La Villemarqué, pour sa part, en arrive à ces questionnements à travers une série d'enquêtes sur les récits oraux de sa Bretagne natale. Sa première tentative dans ce domaine date de 1839 : il a vingt-trois ans et publie un recueil titré *Barzaz-Breiz : chants populaires de la Bretagne*. Le succès est immédiat et considérable. L'ouvrage est réédité en 1845, puis en 1867, avec à chaque fois d'importants remaniements. Dès la première édition, la presse réserve à ce texte un accueil très enthousiaste, non seulement en Bretagne, mais à Paris ; non seulement en France, mais dans plusieurs autres pays. Divers chants font l'objet de traductions en anglais, allemand, suédois ou polonais. En 1846, La Villemarqué reçoit la légion d'honneur ; en 1851, il est élu à l'Académie royale de Berlin, sur la recommandation de Jacob Grimm ; en 1858, il est reçu à l'Institut de France, où il rejoint Paulin Paris, qui y siège déjà.

- La querelle du *Barzaz-Breiz*

Parmi les échos enthousiastes suscités par le *Barzaz-Breiz*, il faut citer au moins ces mots qu'écrivit George Sand dans ses *Promenades autour d'un village* (1857) :

*Le Tribut de Noménoé est un poème de 140 vers, plus grand que l'Iliade, plus beau, plus parfait qu'aucun chef-d'œuvre sorti de l'esprit humain. [...] Macpherson a rempli l'Europe du nom d'Ossian ; avant Walter Scott, il avait mis l'Ecosse à la mode. Vraiment, nous n'avons pas assez fêté notre Bretagne, et il y a encore des lettrés qui n'ont pas lu les chants sublimes devant lesquels, convenons-en, nous sommes comme des nains devant des géants. [...] En vérité, aucun de ceux qui tiennent une plume ne devrait rencontrer un Breton sans lui ôter son chapeau.*³⁰⁷

Mais le rapprochement avec MacPherson n'est pas sans susciter d'autres échos, un peu moins favorables : si Chateaubriand écrit à La Villemarqué, en 1840,

³⁰⁶ PARIS, *Li Romans de Garin le Loherain*, p. 3.

³⁰⁷ Cité dans GOURVIL, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz" (1839-1845-1867). Origines, éditions, sources, critique, influences*, p. 169.

*non, Monsieur, je n'ai point parlé des Mac-Phersons modernes à propos de vos chants populaires de la Bretagne : je vous estime trop, j'estime trop notre patrie pour avoir le moindre doute sur l'authenticité de ces chants*³⁰⁸,

cette estime et la confiance qui en découle ne sont pourtant pas partagées par tous les érudits qui lisent le *Barzaz-Breiz*, si bien que, peu à peu, on en vient à douter de plus en plus du caractère scientifique du travail de La Villemarqué, que l'on va même jusqu'à soupçonner d'avoir inventé de toutes pièces ses chants populaires. C'est une véritable cabale qui est alors orchestrée, notamment par François-Marie Luzel, lui-même folkloriste, lequel ne ménage pas sa plume et dénonce ouvertement ce qu'il estime être une supercherie ; Henri d'Arbois de Jubainville, membre de l'Institut et fondateur de la *Revue celtique*, déclarera après la mort de La Villemarqué que celui-ci ne savait pas le breton. Cette thèse de la supercherie sera abondamment documentée, de Joseph Loth à Jean Markale (« La Villemarqué a construit lui-même le texte français [des chants historiques et mythologiques] et l'a fait traduire (mal) par l'abbé Henry »³⁰⁹) en passant par la thèse de Francis Gourvil (1960). L'image du mystificateur prend le pas sur celle que La Villemarqué donne de lui-même lorsque, dans sa préface, il décrit son patient travail de collecte :

*J'ai parcouru en tous sens, pendant bien des années, les parties de la Basse-Bretagne les plus riches en vieux souvenirs, passant de Cornouaille en Léon, de Tréguier en Goléo et en Vannes, assistant aux assemblées populaires comme aux réunions privées, aux pardons, aux foires, aux noces, aux grandes journées agricoles, aux fêtes du lin ou liniéries, aux veillées, aux fileries ; recherchant de préférence les mendiants, les pillaoeur ou chiffonniers ambulants, les tisserands, les meuniers, les tailleurs, les sabotiers, toute la population nomade et chanteuse du pays ; interrogeant les vieilles femmes, les nourrices, les jeunes filles et les vieillards, surtout ceux des montagnes, qui avaient fait partie des bandes armées du dernier siècle, et dont la mémoire, quand elle consent à s'ouvrir, est le répertoire national le plus riche qu'on puisse consulter. [...] Le degré d'intelligence de ces personnes variait souvent, mais ce que je puis affirmer, c'est qu'aucune d'elles ne savait lire, et que par conséquent pas une de leurs chansons n'avait été empruntée à des livres.*³¹⁰

L'idée de la supercherie a eu d'autant plus de facilité à s'imposer que La Villemarqué lui-même n'a jamais daigné répondre aux attaques qui étaient formulées à son encontre, et a

³⁰⁸ Cité dans *ibid.*, p. 84.

³⁰⁹ Dans *La Tradition celtique en Bretagne armoricaine* (1975), cité dans DONATIEN LAURENT, "Aux origines du Barzaz-Breiz : les premières collectes de La Villemarqué (1833-1840)", Brest: *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, no 102 (1974), p. 174.

³¹⁰ THEODORE HERSART DE LA VILLEMARQUE, *Le Barzazh-Breizh. Chants populaires de la Bretagne*, Paris: François Maspero, "La Découverte", 1981 [1867], pp. IV-V.

toujours refusé de fournir la moindre preuve de l'authenticité de ses collectes, ce que ses adversaires ont évidemment tenu pour un aveu.

Or il se trouve que près d'un siècle après la publication de l'édition complète du *Barzaz-Breiz*, en 1964, se produit un coup de théâtre inattendu dans cette affaire considérée comme classée : l'ethnologue Donatien Laurent inventorie les archives familiales des Villemarqué et y découvre les fameux carnets de collecte dont l'existence était si contestée. L'étude qu'il fait de ces carnets, publiée en 1989³¹¹, atteste clairement que La Villemarqué a bel et bien réalisé ce travail de collecte dans les campagnes, notant ce qu'il entend dans une langue bretonne qu'il paraît bien maîtriser dès ses premières collectes, à l'âge de dix-huit ans. L'étude approfondie que Laurent mène sur quelques-unes des pièces dont l'origine populaire paraissait contestable prouve indubitablement que La Villemarqué ne les a pas inventées, mais les a vraiment notées de la bouche d'un chanteur. En revanche, dans les cas où la source populaire ne fait aucun doute,

*il faut, inversement, souligner qu'il y a bien loin du texte recueilli par La Villemarqué à celui qu'il publiera : la langue est épurée, l'action resserrée, les traits jugés choquants sont éliminés et, en général, les noms de personnages historiques sont introduits et le cadre transformé en conséquence.*³¹²

C'est sans doute la conscience d'avoir beaucoup retouché ses sources qui mettait La Villemarqué dans une position délicate face à ses détracteurs. Exhiber ses carnets lui aurait permis de prouver l'authenticité de ses collectes, mais aurait du même coup rendu manifestes les licences prises vis-à-vis de ces sources, d'autant moins excusables qu'entre la première édition et celle de 1867, les méthodes de collecte s'étaient largement affinées et avaient acquis un caractère scientifique auquel le *Barzaz-Breiz*, assurément, ne correspondait plus du tout. Ainsi, comme le dit Donatien Laurent,

*nul ne soutient plus que le Barzaz-Breiz est une œuvre populaire. Le recueil s'adressait au monde lettré de la capitale. Il n'est pas non plus une œuvre de science : chaque vers a été retouché, chaque texte repris et corrigé, dans son esprit comme dans son expression, de sorte qu'il n'est plus possible – en l'absence des collectes originales – de les utiliser comme documents d'histoire.*³¹³

³¹¹ DONATIEN LAURENT, *Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple*, Douarnenez: ArMen, 1989.

³¹² LAURENT, "Aux origines du Barzaz-Breiz : les premières collectes de La Villemarqué (1833-1840)", p. 175.

³¹³ LAURENT, *Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple*, pp. 12-3.

Il n'en reste pas moins que le succès de cet ouvrage et l'impact qu'il eut sur ses contemporains fut bien réel ; et sans doute le prestige acquis par La Villemarqué sur ce terrain populaire a-t-il contribué à doter sa voix d'une autorité qui donnera à ses réflexions sur la Table ronde une meilleure diffusion.

• Perceval le gallois rapatrié en petite Bretagne

En effet, La Villemarqué commence très vite à s'intéresser à la matière arthurienne ; avant même la publication de son *Barzaz-Breiz*, il fait un séjour au pays de Galles et à la Bibliothèque d'Oxford, où il consulte quelques manuscrits gallois anciens. Il rencontre, à cette occasion, Lady Charlotte Guest, qui travaille sur ces mêmes textes. En 1839, il participe à un concours, proposant un article sur les *Influences des traditions galloises sur les Littératures européennes au Moyen âge*³¹⁴. A propos de ce texte, Lady Guest note dans son journal, en date du 11 novembre 1840 :

*Son essai était réellement amusant à mes yeux. Il y faisait grand usage de mes Mabinogion tout en les mentionnant assez rarement. Au contraire, il insinuait que je n'ai pas écrit le livre moi-même (tout en n'osant pas m'en accuser ouvertement). La raison cachée de tout ceci réside dans son dépit de ne pouvoir me devancer dans la publication de Pérédur.*³¹⁵

Voilà donc à nouveau la probité intellectuelle de La Villemarqué mise en cause... Lady Guest avait en effet publié une première partie des *Mabinogion* en 1838, mais *Peredur* n'y figurait pas et n'apparut que dans la troisième livraison, que La Villemarqué attendit pour publier, en octobre 1841, deux articles dans la *Revue de Paris*, sous le titre « Les Poèmes gallois et les Romans de la Table-Ronde »³¹⁶ ; il y étudie tour à tour les figures d'Arthur, de Tristan et de Perceval, qui occupe à lui seul la totalité du second article. Or, si l'on en croit Gourvil, il ne fait aucun doute que La Villemarqué n'avait pas les compétences linguistiques nécessaires pour traduire ces textes de l'ancien gallois, et que sa traduction n'est basée que sur celle de Charlotte Guest, qui venait de paraître, sans que la chose ne soit le moins du monde avouée³¹⁷.

³¹⁴ Soit dit en passant, c'est San Marte, que nous avons évoqué comme traducteur de *Parzival*, qui remporte le prix de ce concours.

³¹⁵ Cité dans GOURVIL, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz" (1839-1845-1867). Origines, éditions, sources, critique, influences*, p. 96.

³¹⁶ THÉODORE HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, "Les Poèmes gallois et les Romans de la Table-Ronde", *Revue de Paris*, no 34 (1841), pp. 266-82 et 335-48.

³¹⁷ Cf. GOURVIL, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz" (1839-1845-1867). Origines, éditions, sources, critique, influences*, pp. 71-2 et 97.

L'essentiel de ces articles sera repris dans l'ouvrage publié par La Villemarqué en 1842, *Contes populaires des anciens Bretons*, qui fait une large part aux textes des *Mabinogion*.

On notera par ailleurs que la mention « contes des anciens Bretons » remplace stratégiquement dans le titre celle des « poèmes gallois » : façon de rapatrier subrepticement de ce côté-ci de la Manche des textes initialement présentés comme gallois. De fait, l'argumentaire de La Villemarqué tend résolument dans ce sens et plusieurs remarques linguistiques ou philologiques, d'une scientificité plus que douteuse, viennent corroborer ces vues.

Mais indépendamment de cette propension régionaliste, et indépendamment même du manque de scrupules qui porte notre jeune auteur à cacher ses sources, il n'en reste pas moins que c'est par le travail de La Villemarqué que plusieurs textes médiévaux, qu'ils soient français ou gallois, font leur retour dans un milieu intellectuel qui les ignorait encore presque totalement. En 1842, le *Conte du graal* de Chrétien de Troyes n'est accessible qu'à travers quelques rares et précieux manuscrits médiévaux ; aucune œuvre de Chrétien n'a fait l'objet d'une édition moderne, si l'on excepte la transcription passablement fautive du *Chevalier au lion* que Charlotte Guest publie en annexe de ses *Mabinogion*, et qui est due, précisément, à La Villemarqué, à qui elle avait commandé ce travail. Il faudra attendre 1849 pour la première édition du *Chevalier de la charrette*, et 1866 pour *Le Conte du graal*.

Quelles que soient les réserves que peuvent soulever, rétrospectivement, certains aspects du travail de La Villemarqué, l'important, pour nous, est que sa renommée était suffisante pour lui donner voix au chapitre et pour faire porter cette voix. Il a été lu par de nombreux intellectuels et ses productions ont été abondamment commentées dans la presse, si bien qu'on ne saurait minimiser l'influence qu'eurent ses travaux sur le regain d'intérêt dont a bénéficié la littérature arthurienne en France. Qu'il suffise de citer, comme témoin de cet intérêt, les lignes que Renan consacre à cette littérature, au moment de la réédition, en 1860, des *Contes populaires des anciens Bretons* de La Villemarqué (sous le titre *Romans de la Table Ronde*) :

Les savans qui s'occupent des poèmes du moyen-âge ont accordé une attention trop exclusive au cycle carlovingien. Certes, je ne veux pas nier l'intérêt de cette classe de poèmes, [...] Mais n'est-il point fâcheux que, tandis que l'on possède une bibliothèque de publications érudites relatives au cycle carlovingien, le cycle breton ne soit connu que par lambeaux ? Comment surtout Chrétien de Troyes [...] n'est-il pas encore imprimé ? Je me défie du goût personnel qui me fait trouver dans les romans de la

*Table-Ronde infiniment plus de charme que dans les romans carlovingiens [...] Mais j'ose affirmer que tout lecteur attentif du livre de M. de La Villemarqué désirera connaître le Perceval ; et si on lui apprend que, dans la collection qui se publie de nos romans du moyen-âge, ce curieux poëme ne viendra que vers le quarantième volume, il éprouvera, je crois, quelque regret, ou du moins il souhaitera qu'une si utile entreprise fasse des progrès rapides vers son achèvement.*³¹⁸

Dans un tel désert, les écrits de La Villemarqué comblent un vide certain, et quelles que soient ses imprécisions et ses partis pris, le simple fait qu'il pique la curiosité et suscite l'impatience de « tout lecteur attentif », comme le dit Renan, suffit à donner une place de choix à son ouvrage.

- Le retour de la transcendance

Cet ouvrage est séparé en deux parties, dont la première est une succession d'études comparatives entre les textes gallois et français traitant des mêmes matières, tandis que la seconde est consacrée à la traduction de quelques-uns des textes gallois en question.

Dans la première partie, une étude est consacrée à « Perceval-le-Gallois, ou la Quête du Saint Graal » ; dans la seconde est donnée la traduction du « Pérédur ou le bassin magique » gallois, assortie de « notes et éclaircissements ».

L'étude consacrée à Perceval débute ainsi :

*La Table-Ronde est le centre de deux sphères de poésie chevaleresque, l'une profane et galante, à laquelle appartiennent les romans qu'on vient d'examiner ; l'autre religieuse, mais non sans mélange de tendres sentiments humains, dont le poëme inédit de Perceval semble le monument le plus ancien et le plus important.*³¹⁹

Il s'agit de la septième et dernière étude de cette première partie ; le *Perceval* illustre donc à lui seul cette « sphère religieuse » qui s'oppose aux aventures d'Arthur, de Merlin et Viviane, de Lancelot et Genièvre, de Tristan et Iseult, d'Ivain et la Dame Brécilien, d'Erec et Enide.

Voici donc qu'avec La Villemarqué, on retrouve une lecture qui tend à isoler Perceval des autres chevaliers arthuriens, en vertu d'une certaine forme de transcendance qui caractérise son histoire. Nous avons vu que l'édition de 1530 déjà manquait le « tot el » qui distingue Perceval de ses pairs ; nous avons vu, surtout, combien la dimension religieuse était gommée

³¹⁸ ERNEST RENAN, "Compte-rendu sur *Les Romans de la Table Ronde et les Contes des anciens Bretons* de Hersart de La Villemarqué", *Journal des débats* (1860, 1er nov.).

³¹⁹ THÉODORE HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Les Romans de la Table ronde et les Contes des anciens Bretons*, Paris: Didier, 1861, p. 134.

des miniatures de la *Bibliothèque Universelle des Romans*, qui sécularisait radicalement un chevalier que Creuzé de Lesser pourra sans grand effort peindre sous les atours d'un personnage de farce. Chez La Villemarqué, il en va « tot el », précisément, et l'équilibre des éléments constitutifs de l'histoire s'en trouve singulièrement modifié.

L'étude commence par un résumé du texte de Chrétien de Troyes et des *Continuations*. Si nous reprenons l'outil statistique qui nous avait permis de mesurer, dans les miniatures de la *BUR*, l'accent mis sur les épisodes « plaisants » au détriment de ceux qui touchent à l'initiation ou à la quête, nous voyons apparaître clairement ici une nette survalorisation relative de deux épisodes en particulier : la scène du graal et la rencontre de l'ermite. A l'inverse, l'épisode de Beurepaire, qui occupe une grande place dans le texte de Chrétien, est quasiment passé sous silence³²⁰. De la même manière que pour l'édition de 1530, la source est ici directement le texte de Chrétien, mais les éléments saillants ne sont plus les mêmes.

Dans un des articles de 1841, La Villemarqué imagine ce qu'aurait pu être « la fable mystérieuse du Saint-Graal » si le génie de Milton s'en était emparé, et il s'exalte à imaginer

*quelles proportions épiques eût pris entre ses mains l'histoire déjà si belle de Perceval, ce symbole chevaleresque de la déchéance et de la réhabilitation humaine.*³²¹

Compte tenu de l'itinéraire amorcé par Perceval dans la littérature française jusqu'alors, il était loin d'aller de soi qu'on pût le considérer comme un « symbole de la déchéance et de la réhabilitation humaine ». L'esprit du temps a changé, et il semble bien que la « réponse » percevalienne s'apprête à répondre à de nouvelles questions, que le siècle précédent n'envisageait même pas. Et ces questions paraissent réinjecter de la transcendance dans un récit qui s'en était peu à peu défait.

- Perceval et Peredur

Après avoir résumé l'histoire de Perceval, La Villemarqué formule l'hypothèse d'une origine celtique de celle-ci, et invoque deux récits qui lui paraissent servir de soubassements au poème de Chrétien : d'une part, l'histoire de Bran-le-Béni et de son chaudron d'abondance,

³²⁰ Voici quelques chiffres qui mettent en regard la proportion du texte consacrée à chaque épisode, respectivement chez La Villemarqué et chez Chrétien (toujours en retranchant les parties relatives à Gauvain) : scène du graal : 18% contre 8% (et 2-3% dans les miniatures de la *BUR*) ; rencontre avec l'ermite : 19% contre 5% ; à l'inverse, épisode de Beurepaire : 7% contre 23%.

³²¹ HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, "Les Poèmes gallois et les Romans de la Table-Ronde", p. 267.

que les partisans d'une origine celtique de l'histoire du graal continuent aujourd'hui de mettre en exergue, et d'autre part, le conte de *Peredur*, dont le nom signifierait « l'homme des bassins ». Selon La Villemarqué, les bardes gallois utilisaient, pour désigner un vase dont les propriétés se rapprochent de celles du graal,

*le mot per, qu'un vocabulaire breton du neuvième siècle, dont nous avons une copie du douzième, traduit par bassin et qu'un dictionnaire gallois moderne dit signifier « un ustensile de ménage où l'on sert, où l'on fait cuire des mets de toute espèce ».*³²²

Puis, après avoir mentionné la définition bien connue qu'Hélinand de Froidmont³²³ donne de « gradalis » (« un vase large et peu profond dans lequel on sert aux riches des mets avec leur jus »), il conclut : « Graal est donc évidemment traduit du celtique »³²⁴.

Il compare ensuite le *Peredur* au texte de Chrétien, en insistant particulièrement sur la religiosité que le poète français ajoute à son modèle gallois. Car il ne fait évidemment pas de doute pour La Villemarqué que *Peredur* est le modèle du *Conte du graal*. Il prend même Chrétien en flagrant délit, lorsque celui-ci écrit que la mère de Perceval ne laisse emporter à son fils qu'un seul javelot, de peur qu'il ne paraisse « trop Gallois » :

*Le poète se trahit là. Si donc il remanie les contes populaires qu'il met en roman, s'il polit les mœurs des personnages qu'il leur emprunte, s'il peint le jeune Perceval plus galant que Pérédur, plus sensuel et moins gourmand, plus naïf et moins sot, pleurant la mort de sa mère et non pas endurci et cherchant une excuse à son ingratitude ; s'il civilise les chevaliers de la Table Ronde, et leur fait recevoir l'enfant avec égards et non à coups de bâton, comme est reçu Pérédur ; s'il se borne à dire qu'un chevalier félon enleva la coupe d'Arthur, et en répandit la liqueur sur la robe de Genièvre, et non qu'il la lança toute pleine au visage de la reine en lui donnant un grand soufflet ; s'il corrige ainsi son modèle, c'est de peur de paraître trop Gallois lui-même aux seigneurs bien élevés des cours de France de la fin du douzième siècle [...].*³²⁵

³²² HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Les Romans de la Table ronde et les Contes des anciens Bretons*, pp. 141-2.

³²³ « Gradalis autem sive gradale Gallice dicitur scutella lata, et aliquantulum profunda ; in qua pretiosae dapes cum suo jure divitibus solent apponi gradatim, unus morsellus post alium in diversis ordinibus ; et dicitur vulgari nomine graalz, quia grata et acceptabilis est in ea comedenti : tum propter continens, quia forte argentea est, vel de alia pretiosa materia, ; tum propter contentum, id est ordinem multiplicem pretiosarum dapum. » (HELINAND DE FROIDMONT, *Chronicon (liber XLV)*, dans *Patrologia latina database (CD-Rom)*, vol. 212, col. 814-5, Cambridge [etc.] : Chadwyck-Healey, 1996). Cette définition date vraisemblablement des premières années du XIII^e siècle, c'est-à-dire qu'elle est à peu près contemporaine du *Didot-Perceval*, dans lequel on trouve la même hypothèse étymologique rattachant le *graal* à l'*agrément* qu'il procure (ici : « quia grata et acceptabilis est » - voir ci-dessus p. 90).

³²⁴ HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Les Romans de la Table ronde et les Contes des anciens Bretons*, p. 142.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 149-50.

L'analogie est subtile, et il faut rappeler ici que La Villemarqué est loin d'être le seul à avoir soutenu l'hypothèse selon laquelle le *Peredur* serait antérieur au *Conte du graal*. Nul besoin d'être un celtomane acharné pour observer le caractère infiniment plus fruste, plus « primitif », du récit gallois, et pour en tirer des arguments en faveur de sa plus grande ancienneté. Même si un consensus semble aujourd'hui se dégager pour considérer que le *Peredur* est postérieur au *Conte du graal*, le débat sur le détail des relations entre les deux textes et sur la nature d'éventuelles sources communes est loin d'être clos³²⁶.

La Villemarqué compare point par point quelques scènes importantes, dont le choix nous confirme d'ailleurs l'accent qu'il met sur les épisodes où la dimension spirituelle est la plus marquée : ce sont la scène du graal et la rencontre avec l'ermite dont il choisit de comparer les traitements, insistant toujours sur l'opposition entre « le point de vue purement profane » du conteur gallois et « l'idée religieuse et morale » qui, au contraire, anime Chrétien de Troyes³²⁷. Il faut toutefois préciser que la lecture que La Villemarqué fait du *Perceval* est quelque peu biaisée par le fait qu'il n'est pas en mesure de dissocier la part qui revient à Chrétien de Troyes et celle qu'il faut attribuer à ses continuateurs. Faisant rapidement le point sur la question de l'auteur, il écrit :

*Chrétien de Troyes commença [le poème] à la demande de Philippe d'Alsace, comte de Flandre ; il fut continué par Gerbert et Gauthier de Denet, et fini par Manessier, dans les dernières années du douzième siècle.*³²⁸

La Villemarqué a donc bien conscience d'une écriture à plusieurs mains, mais il ne cherche pas à distinguer les motifs qui divergent de l'une à l'autre, si bien qu'il considère, par exemple, que « le vase que cherche Perceval est celui où Joseph d'Arimathie recueillit le sang de Jésus-Christ, la lance est celle avec laquelle Longus perça le flanc divin »³²⁹.

L'étude se conclut par quelques brèves remarques sur le *Parzival* de Wolfram et les romans en prose français, relevant dans les deux cas l'amplification de la dimension religieuse, sans entrer dans plus de détails.

³²⁶ Cf. la mise au point récente de Brynley F. Roberts dans *Perceval/Parzival. A Casebook*, dir. Arthur Groos et Norris J. Lacy, New-York & London: Routledge, 2002, pp. 105-18.

³²⁷ HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Les Romans de la Table ronde et les Contes des anciens Bretons*, p. 156.

³²⁸ *Ibid.*, p. 134. Notons que dans l'article de 1841, La Villemarqué, dans la même phrase, ne mentionnait pas Gerbert et appelait l'autre continuateur « Cauchier de Dordan ».

³²⁹ *Ibid.*, p. 156.

• Peredur, Peronik, Lez-Breiz : l'intelligence structurale de La Villemarqué

Tout cela montre au moins que La Villemarqué, en dépit du caractère très orienté de sa démarche, avait une relativement bonne idée du corpus de textes dont il parle, et une forme d'intelligence structurale qui le porte à chercher dans ces derniers ce que Lévi-Strauss pourrait appeler des « mythèmes ». Cette impression, du reste, se confirme dans la seconde partie de l'ouvrage, où, après avoir donné une traduction complète de *Peredur*, il fournit quelques autres parallèles intéressants, issus du patrimoine populaire. Dans une note titrée « Pérédur le Gallois et Péronik l'Armoricain », il compare ainsi Peredur à cet autre personnage de simple qui est le héros d'un conte populaire recueilli par Émile Souvestre dans son *Foyer breton*³³⁰. C'est l'histoire d'un jeune sot qui se met en quête d'un bassin (« *per* ») d'or capable de ressusciter les morts, et d'une lance de diamant qui n'a besoin que de toucher un adversaire pour le tuer. On retrouve un bassin, une lance, l'initiation d'un sot qui accède aux plus hauts statuts de ce monde (ici, celui de chef des armées bretonnes, puis même d'empereur d'Orient). Cette histoire sera souvent reprise dans des recueils de contes pour la jeunesse, et l'écrivain anglais George Moore, la retrouvant derrière l'ombre du *Parsifal* wagnérien, publiera un *Peronnik the fool* en 1924³³¹.

Il faut toutefois préciser que les méthodes de collecte pratiquées par Souvestre ne sont guère plus scientifiques que celles de La Villemarqué ; à propos de Peronnik, précisément, Dominique Besançon, dans sa préface au *Foyer breton*, avoue qu'il trouve le parallélisme avec l'histoire de Perceval « trop parfait pour ne pas être en partie fabriqué »³³². Souvestre mentionne, dans une note, le *Peredur* ainsi que le texte de Chrétien, qu'il ne connaît que par les extraits et résumés publiés par La Villemarqué dans ses *Contes populaires des anciens bretons* – c'est-à-dire la première édition du texte que nous sommes en train de commenter, dans laquelle la référence à Peronnik n'apparaissait donc pas encore...

La Villemarqué poursuit sur cette lancée en mettant en parallèle l'histoire de Peredur avec celle de Lez-Breiz, qu'il a publiée lui-même dans son *Barzaz-Breiz*. Ou plutôt, il faudrait préciser : qu'il a ajoutée dans la troisième édition de son *Barzaz-Breiz*, en 1845 – c'est-à-dire après la première édition des *Romans de la table ronde*, en 1842³³³. Autant dire que ceux qui

³³⁰ EMILE SOUVESTRE, *Le Foyer breton*, Rennes: Terre de brume, "Bibliothèque celtique", 2000 [1844], pp. 235-52.

³³¹ Cf. STODDARD MARTIN, *Wagner to « The Waste Land »*. A study of the Relationship of Wagner to English Literature, London: Macmillan, 1982, pp. 108-10.

³³² SOUVESTRE, *Le Foyer breton*, p. 13.

³³³ Peut-être n'est-il pas inutile de procéder à une rapide synthèse des rééditions des textes qui nous occupent : parmi les soi-disant neuf éditions successives du *Barzaz-Breiz*, de 1839 à 1893, il faut distinguer clairement trois

soupçonnent La Villemarqué de supercherie se sont empressés de conclure au faux, et dans ce cas, les travaux de Donatien Laurent ne nous sont d'aucun secours, puisqu'ils ne concernent que les collectes effectuées entre 1833 et 1838 (avec quelques rares incursions en 1840). Impossible, donc, de déterminer la part qui revient à La Villemarqué dans ce *Lez-Breiz* ; mais toujours est-il que ce « conte populaire breton » s'ouvre sur la rencontre, dans les bois, d'un jeune garçon et d'un chevalier qu'il prend pour saint Michel et interroge sur les pièces de son armure. Lorsque le chevalier lui révèle à quoi sert sa cuirasse, le jeune homme, *Lez-Breiz*, se félicite que les biches n'en portent pas de telles, suivant en cela une remarque presque identique faite par Perceval chez Chrétien (v. 274). Lorsqu'il rapporte cette rencontre à sa mère, celle-ci « tomb[e] trois fois à terre sans connaissance »³³⁴ (ce qui n'est pas facile...). La suite de l'histoire n'a plus grand-chose de commun avec les aventures de Perceval, sauf un passage où *Lez-Breiz* revient au manoir de sa mère et retrouve sa sœur, et qui est extrêmement proche de l'épisode semblable de la *Deuxième Continuation*. Le commentaire de ce conte dans le *Barzaz-Breiz* atteste de façon plus appuyée que dans *Les Romans de la Table Ronde* l'orientation régionaliste qui guide La Villemarqué. Celui-ci précise la succession évidente des textes dans l'ordre suivant : *Lez-Breiz*, *Peredur*, *Perceval* (puis encore *Parzival*). Il explique que *Lez-Breiz* est passé chez les « Bretons d'outre-mer » sous sa forme originelle chantée, puis a été remanié en prose, si bien que

nous en retrouvons le début sous cette forme dans un de leurs contes nationaux, écrit avant le douzième siècle [il s'agit donc de Peredur] : mais la poésie, la naïveté, les détails charmants de l'original, l'allure même, si dramatique et si leste, ont disparu dans une sorte de résumé sans vie. J'ai eu l'occasion de le remarquer ailleurs, cette dégradation est moins l'œuvre du temps que du changement de pays, car la tradition est encore vivante et fleurie de ce côté-ci du détroit, où elle a de profondes racines dans les souvenirs nationaux. L'absence de racines semblables a conduit les Gallois à un singulier moyen pour y suppléer : ils l'ont greffée sur une de leurs tiges

états du texte, représentés respectivement dans les éditions de 1839, de 1845 (« 3^{ème} édition », qui est en fait la 2^{ème} – cf. Gourvil, p. 107) et de 1867 (« 6^{ème} édition » ou « 7^{ème} édition », mais il s'agit de la 3^{ème}, la « 4^{ème} » n'étant qu'une réimpression de celle de 1845 et la « 5^{ème} » n'ayant jamais existé – cf. Gourvil p. 171).

Pour ce qui est de la réflexion sur les romans de la Table ronde, elle fait l'objet d'une première publication en 1841, sous la forme de trois articles de la *Revue de Paris* titrés « Les poèmes gallois et les Romans de la Table-Ronde ». La première édition en volume de ces textes, remaniés, paraît en 1842 chez Coquebert sous le titre *Contes populaires des anciens Bretons, précédés d'un Essai sur l'origine des épopées chevaleresques de la Table Ronde*. Puis en 1860 paraît chez Didier une réédition de ce texte (ici encore annoncée comme « 3^{ème} édition » bien qu'il ne s'agisse que de la 2^{ème} – cf. Gourvil p. 121), sous le titre *Les Romans de la Table ronde et les Contes des anciens Bretons*.

³³⁴ HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Les Romans de la Table ronde et les Contes des anciens Bretons*, p. 402 ; ou HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Le Barzazh-Breizh. Chants populaires de la Bretagne*, p. 83.

*traditionnelles, attribuant à un des héros du pays de Galles, nommé Peredur, l'histoire de Lez-Breiz enfant.*³³⁵

Ainsi, les Gallois peignent « un héros plus civilisé » et leur poème « gagne donc en culture morale [...] ce qu'il perd en forme primitive et naïve »³³⁶.

On voit donc se dessiner assez clairement une sorte de translation : ce que *Peredur* est au *Conte du graal*, *Lez-Breiz* l'est à *Peredur*. Le caractère « primitif et naïf » attribué à *Peredur* lorsqu'on le compare au *Conte du graal* devient « culture morale » face à un texte encore plus primitif – c'est-à-dire plus authentique, plus attaché à un terroir d'origine.

Et pour attester la perte de saveur qui caractérise cette « socialisation » de la donnée primitive, La Villemarqué cite dans son commentaire un assez long extrait de la *Deuxième Continuation* (éd. Roach, vv. 23'598 -23'703, avec quelques coupures), qu'il conclut par ce jugement sans appel :

*On sent ici avec évidence la périphrase et l'interpolation [...]. Le trouvère français n'est pas plus heureux que ne l'a été le conteur gallois ; il ne fait, comme lui, qu'une froide copie d'un modèle original et charmant. Les ornements dont il charge ce modèle sont de mauvais goût et manquent de naturel.*³³⁷

Puis il conclut :

*On dirait qu'il en est des souvenirs nationaux comme de ces plantes délicates qui ne peuvent vivre et fleurir qu'aux lieux où elles ont vu le jour.*³³⁸

L'affaire est entendue. Peut-être n'a-t-elle coûté à La Villemarqué que l'effort de réécrire dans un style « primitif et naïf » deux extraits de *Perceval* et de les intégrer à quelques fragments de l'histoire de *Lez-Breiz*. Rien, au demeurant, ne lie indissolublement ces deux passages au reste de la narration relative au héros breton, et autant l'intégration du motif de la rencontre des chevaliers est parfaitement cohérente dans le *Conte du graal*, autant elle n'a ici rien de nécessaire... Charles Magnin, qui commente avec enthousiasme la parution du *Barzaz-Breiz* (édition de 1845) dans le *Journal des savants*, relève que les « blancs monnoyés », mentionnés dans *Lez-Breiz*, n'ont été en usage que vers 1350,

*ce qui suppose ou une interpolation dans la pièce ou une antériorité de plusieurs siècles en faveur des conteurs gallois et même de Chrétien de Troyes.*³³⁹

³³⁵ HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Le Barzazh-Breizh. Chants populaires de la Bretagne*, pp. 107-8.

³³⁶ *Ibid.*, p. 108.

³³⁷ *Ibid.*, p. 110.

³³⁸ *Idem*

Et on voit apparaître dans l'édition de 1867 du *Barzaz-Breiz* une note de bas de page dans laquelle La Villemarqué précise qu'« il doit y avoir ici un mot pour un autre, les *blancs* ne datant que de l'an 1350 environ »³⁴⁰.

Quoi qu'il en soit, même s'il nous fallait estimer que les deux épisodes « percevaliens » de *Lez-Breiz* ont été ajoutés par la main d'un La Villemarqué trop soucieux d'arrimer sa colonne sur un socle autochtone, il n'en resterait pas moins que la mise en relation de traditions populaires (*Lez-Breiz*, *Peronnik*), d'anciens récits celtiques (*Bran-le-béni*) et de textes médiévaux (*Peredur*, *Perceval*) contribue à donner une épaisseur et une pluralité nouvelle à l'histoire de ce héros qui est en quête d'un bassin magique.

Cherchant leur place, tant bien (au début) que mal (par la suite), entre l'étude scientifique et le récit littéraire, les ouvrages de La Villemarqué contribuent à faire entrer l'histoire de *Perceval* dans le régime des « variations sur un thème populaire ». En effet, le regard que notre auteur porte sur le corpus hétérogène des récits qu'il compare le mène naturellement à isoler, dans le corps de ces récits, certains noyaux de sens qu'il met en relation les uns avec les autres, au fil des textes. Les cultes anciens, les chants populaires et les poèmes médiévaux sont autant de déguisements derrière lesquels certains motifs se donnent à voir ; et ces motifs sont immanquablement simples et profonds, ce qui les autorise à circuler sous des atours extrêmement variés et à subsister dans la longue durée de la tradition populaire. Assurément, nous sommes là en présence d'un mode de raisonnement qui dissocie deux voix dans le récit, dont l'une pourrait bien être celle de ce « mythe » que nous avons presque perdu de vue avec les auteurs-troubadours des générations précédentes, mais qui paraît se rapprocher à grands pas, porté à la fois par ce regard « structural » et par la revitalisation d'un caractère transcendant qui avait également été battu en brèche dans les siècles précédents.

S'il est difficile de considérer les écrits de La Villemarqué comme des réécritures du mythe (ne serait-ce que parce qu'ils ne prennent pas la forme de récits nouveaux), il est toutefois manifeste que sa contribution au développement de la matière arthurienne en France aura été considérable. Personnalité relativement en vue, juché sur une problématique en pleine effervescence (la redécouverte de traditions populaires autochtones), La Villemarqué apporte

³³⁹ CHARLES MAGNIN, "Compte-rendu sur *Le Barzaz Breiz* (3ème éd.) de Hersart de La Villemarqué", Paris: *Journal des Savants* (1847, août), p. 454.

³⁴⁰ HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Le Barzazh-Breizh. Chants populaires de la Bretagne*, p. 81. Soit dit en passant, je ne vois pas le problème qu'il y aurait à admettre une interpolation dans le cadre d'une tradition orale pluricentenaire dont rien n'a été fixé par écrit jusque-là... S'étonne-t-on de trouver dans l'*Iliade* des strates historiques dont l'homogénéité n'est pas parfaite ? S'étonne-t-on, surtout, de ce que ces éléments historiques renvoient à un temps bien plus proche de celui où le texte a été fixé que de celui des hauts-faits qui y sont narrés ?

au monde intellectuel français à la fois un autre regard sur les récits de la Table ronde, un enrichissement des variantes entre lesquelles établir une comparaison, et aussi, il faut le rappeler, un accès partiel au *Conte du graal* de Chrétien de Troyes. Dans son commentaire de *Peredur*, il fournit, à titre de comparaison, plusieurs pages de transcription des vers de Chrétien (en tout, environ 600 vers), en ancien français, avec quelques « traductions » modernes entre parenthèses dans le corps même du texte. La Villemarqué et Renan mentionnent tous deux une édition en cours de Henri-Victor Michelant : peut-être La Villemarqué s'est-il fondé sur le travail inédit de son collègue, mais il demeure très probable qu'il a lui-même travaillé sur les manuscrits médiévaux³⁴¹.

Son ouvrage renferme, à ma connaissance, les seuls extraits tant soit peu suivis du *Conte du graal* publiés en France avant la grande édition de Charles Potvin (six volumes, de 1866 à 1871). Cette édition comblera d'un coup une importante lacune en proposant enfin le texte de Chrétien, accompagné des deux pseudo-prologues, de trois des *Continuations* (celle de Gerbert manque, mais est résumée en appendice), ainsi que du *Perlesvaus* qui était alors totalement inconnu, même des érudits³⁴².

9. La mise en nouveau langage de Paulin Paris

C'est dans les mêmes années que Paulin Paris publie ses Romans de la Table Ronde, mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions (cinq volumes, de 1868 à 1877). La perspective qu'il adopte est toute différente de celle de La Villemarqué, même s'il est aisé de déceler une motivation commune à l'origine de leurs entreprises. Bien que les commentaires de Paulin Paris cherchent évidemment à replacer les différents textes de la Table ronde dans une perspective chronologique cohérente et qu'à ce titre, ils prennent en considération un ensemble de textes regroupant à peu près tous les écrits médiévaux connus sur cette matière, le cœur de son travail tient surtout dans la présentation « en langage nouveau », c'est-à-dire accessible à un grand public, d'un texte ancien. De la dimension « comparatiste » qui animait La Villemarqué, Paulin Paris ne conserve que les traits qui servent au philologue dans sa recherche des origines et des filiations, mais son objet ultime est un récit cohérent, qu'il produit en synthétisant les leçons

³⁴¹ Une analyse des passages de Chrétien qu'il cite montre qu'il a travaillé sur le manuscrit BN 12'577, qui est peut-être le plus beau des manuscrits où est conservé ce texte ; curieusement, les passages de la *Deuxième Continuation* (qui figure pourtant aussi dans le ms BN 12'577) suivent les leçons d'un autre manuscrit, catalogué BN 1'453. La Villemarqué mentionne encore, dans une note, un autre manuscrit de la Bibliothèque Royale (aujourd'hui BN 1'429), dont son travail, pourtant, ne porte pas de trace.

³⁴² Cf. CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval le Gallois ou le Conte du graal*, éd. Charles Potvin, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1866-71], p. 353 du tome I.

parfois contrastées des manuscrits médiévaux. Comme le fera plus tard Bédier (avec beaucoup plus de succès), il fait litière de ses compétences philologiques pour fournir une adaptation synthétique d'une matière qu'il se propose de sortir d'un petit cercle d'érudits pour la faire connaître plus largement. Il semble que le succès de son entreprise, à cet égard, ait été relativement mitigé, et il ne fait aucun doute que l'adaptation des Romans de la Table ronde que proposera Jacques Boulenger, en 1922, connaîtra une bien meilleure fortune. Il faut dire que l'adaptation de Paulin Paris peine à trouver un équilibre, ainsi que le note Henri Wallon, lorsqu'il décrit les Romans de la Table ronde de Paulin Paris comme

*un cadre où il enchasse [sic] des fragments de ces romans dans une sorte de commentaire continu qui n'exclut même pas les réflexions personnelles ou les observations critiques. Cela était peut-être nécessaire pour faire connaître la Table Ronde ; mais le lecteur doit savoir qu'il n'a sous les yeux ni un texte ni une version.*³⁴³

A ce titre, son adaptation ne nous retiendra pas longtemps, d'autant qu'elle se fonde sur les romans en prose du *Lancelot Graal*, dans lesquels, comme nous l'avons vu, Perceval n'occupe qu'une place mineure et ne connaît guère de développement significatif.

10. 1860-70 : le retour des sources

Mais ce qu'il faut noter, c'est que les années 1860-70 voient paraître des éditions ou adaptations de presque toute la littérature médiévale française relative au graal. C'est comme si l'intérêt essentiellement « folklorique » qui était suscité par ces textes jusqu'au milieu du siècle avait enfin réussi à produire des travaux qui visent à y donner un accès direct, pour leurs qualités propres. Michel Zink montre bien que les années 1850 correspondent à « la fin d'un certain type de confusion entre le médiéval et le populaire, qui régnait depuis le préromantisme »³⁴⁴ : le 20 mars 1852, Paulin Paris adresse une lettre au prince-président pour demander la création d'une chaire de langue et littérature françaises du Moyen Âge « soit au Collège de France, soit à la Sorbonne » ; le 13 septembre de la même année débute l'« enquête Fourtoul », qui mandate une commission pour éditer un *Recueil des poésies populaires de la France*. Dans les consignes qui sont données aux membres de cette commission apparaît clairement une volonté d'écarter de leur domaine de collecte les textes médiévaux, explicitement décrits comme des créations savantes, et non pas comme des

³⁴³ HENRI WALLON, *Notice sur la vie et les travaux de M. Paulin Paris*, Paris: Firmin-Didot, 1882, p. 55.

³⁴⁴ ZINK, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'oeil*, p. 91.

émanations de la culture populaire. Cette distinction n'allait pourtant pas de soi et on sait que Nerval, ayant eu vent du projet,

*suspect[ait] a priori l'enquête Fournol de vouloir compiler avec érudition des textes médiévaux plutôt que de recueillir sur le terrain les vieilles chansons françaises.*³⁴⁵

- Imaginaire mythique et règle philologique

Nous sommes donc bien à la frontière de deux régimes et, s'il ne fait pas de doute que le second sera nettement profitable aux études médiévales, qui y gagneront leur véritable essor, il n'en reste pas moins que c'est aux confusions du premier que la matière médiévale doit l'amorce d'un mouvement qui la portera à véhiculer, à nouveau, « du mythe ». Nous notions précédemment la naissance d'une critique positiviste, en Allemagne, sous l'impulsion d'un esprit romantique ; en France, les deux tendances ne se dissocient pas si rapidement, et il faudra attendre bien des années (après Gaston Paris, le fils de Paulin, ou même après Bédier) pour que la philologie se défasse vraiment d'un atavisme romantique profondément ancré dans les présupposés mêmes sur lesquels sa démarche reposait.

La perspective scientifique nous porte naturellement à considérer ce sevrage comme un progrès, et il n'est pas douteux que notre conception de la littérature médiévale y a beaucoup gagné. Mais ce que la raison y gagne, c'est peut-être l'imaginaire qui le perd, au moins dans un premier temps. L'édition de textes est une science précise, infiniment mieux balisée que le comparatisme diffus et idéologiquement ambigu qui caractérisait un Hersart de La Villemarqué ; mais entre les deux démarches se dessine un changement d'objet plus profond qu'il n'y paraît : le texte quitte un statut de pur véhicule pour accéder à une matérialité propre. De moyen, il devient une fin, et l'accent se déplace résolument de la sphère des contenus à celle du contenant. Bien entendu, d'un certain point de vue, les contenus ont tout à gagner d'une plus sérieuse prise en compte de leurs composantes formelles. Mon propos n'est évidemment pas de blâmer la philologie d'avoir opéré un tel virage, qui était plus que souhaitable, mais plutôt d'indiquer ce qu'il y a de plus poétique dans la démarche des philologues « romantiques ». Je veux dire par là que si la philologie moderne peut apporter des connaissances précises aux littérateurs, celle que pratique quelqu'un comme La Villemarqué donne libre cours à un imaginaire qui est très proche par nature de celui des poètes. Et sans doute n'est-ce pas par hasard si tant des productions supposément

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

philologiques (à des degrés divers) de ces années contiennent aussi une part plus ou moins importante de création poétique, de James MacPherson à Elias Lönnrot, de Thomas Percy à Vaclav Hanka, de Clemens Brentano à Théodore Hersart de La Villemarqué.

Indépendamment de leurs orientations idéologiques, de telles démarches me semblent impliquer une attitude intellectuelle qui mérite peut-être le blâme du philologue sourcilleux, mais qui n'est pas sans intérêt dans une perspective « mythocritique » : en effet, pour donner à sa plume une coloration populaire, comme ont plus ou moins cherché à le faire tous les auteurs mentionnés ci-dessus, ne faut-il pas avoir une intuition assez précise de ce qui serait « populaire » ou au moins de ce que l'on pourrait faire admettre comme tel ? Dans cette catégorie entrent certainement des éléments formels ou stylistiques, mais aussi, non moins certainement, des éléments de contenu. Il ne suffit pas d'écrire une anecdote avec un lexique champêtre et en forme de ballade pour qu'elle « sonne populaire ». Encore faut-il que la matière s'accorde profondément avec cette forme. Et sans doute ne suffit-il pas qu'elle soit elle-même simple et renvoie à des préoccupations quotidiennes de la classe paysanne pour qu'elle soit susceptible non seulement de donner le change sur son authenticité, mais aussi de soulever l'enthousiasme que les textes que nous avons évoqués n'ont pas manqué de soulever. Il n'est pas facile de créer de l'authentiquement populaire avec les moyens de l'art, mais on voit bien que les contes de Perrault ou de Grimm comme le *Knaben Wunderhorn*, les poèmes ossianiques, le *Barzaz-Breiz* ou encore le *Kalevala* puisent tous, pour renouer avec ce fameux caractère populaire, aux sources archétypales où se constituent contes, légendes et mythes. Il y a un lien intime entre le populaire et l'archétypal – ce qui apparaît d'ailleurs comme parfaitement conforme à la logique même de l'archétype, qui se doit d'être simple et largement partageable.

- Le structuralisme romantique

Les circonstances historiques dans lesquelles, à la période romantique, de telles aspirations au simple et au populaire sont apparues massivement dans la sphère littéraire ont cautionné l'annexion spontanée du Moyen Âge dans cette aventure. Il est bien possible qu'une grande part des productions médiévales n'ait pas grand-chose à y faire ; mais pour la matière qui nous concerne, cette dynamique se révèle pourtant propice à renouer avec la « pensée mythique » qui peut s'y cacher.

Pour pratiquer l'intelligence structurale qui est une part significative de cette philologie romantique, il faut être capable d'isoler des motifs, de réduire des séquences, de dresser des

structures symétriques, d'incarner des gestes primitifs, de sentir la forme simple qui se cache sous un récit complexe. Sans doute n'est-ce pas sous son aspect scientifique que cette intelligence a le plus touché la sphère littéraire au XIX^{ème} siècle. Mais Saussure n'est-il pas, d'une certaine manière, un enfant du romantisme ? Et Lévi-Strauss n'hésite pas à qualifier Wagner de « père irrécusable de l'analyse structurale des mythes »³⁴⁶. Après avoir affirmé que « le jeu des analogies "structurales" est déjà bien ancré dans la pensée romantique », Jean-Jacques Nattiez suggère d'ailleurs que la pensée de Lévi-Strauss est toute imprégnée de romantisme³⁴⁷.

Il ne s'agit nullement ici de jeter le discrédit sur la démarche structurale en comprenant « romantique » dans un sens péjoratif et radicalement ennemi de toute précision scientifique, mais il me semble que l'ensemble des travaux menés, sous l'influence des penseurs allemands post-herdériens, autour de la poésie populaire et/ou médiévale, atteste une tournure d'esprit qui favorise nettement l'éclosion de modèles structuraux.

Lorsque Umberto Eco, soutenant une vision des modèles structuraux comme « un masque de la Vérité », comme des « falsifications opératoires », cherche à préciser les idéologies qui peuvent se cacher derrière une telle affirmation, il distingue deux modèles possibles, dont voici le second :

*On peut aussi sous-entendre que, puisque la réalité est inconnaissable, la tâche de la connaissance consiste à manœuvrer ses falsifications afin de pouvoir contempler du plus près possible l'Origine mystérieuse de cette réalité contradictoire qui nous échappe. En ce sens, les modèles structuraux seraient les instruments d'une initiation mystique, des chemins vers la contemplation de l'Absolu.*³⁴⁸

Ne croirait-on pas lire ici la définition d'une forme d'épistémologie romantique, en vertu de laquelle le but suprême de la connaissance, qui tient plus de l'« initiation mystique » que de l'analyse positive, serait de « contempler l'Absolu » en se rapprochant autant que possible de l'« Origine » - avec les majuscules requises ?

³⁴⁶ CLAUDE LEVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, Paris: Plon, 1964, p. 23.

³⁴⁷ JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris: Christian Bourgois, "Musique/passé/présent", 1990, p. 285. Signalons d'ailleurs qu'il « prouve » en quelque sorte ses dires d'une étonnante manière : on peut lire à la page 268 un extrait tiré d'une conférence donnée par Lévi-Strauss au Brésil et intitulée « Transformations linguistiques, transformations mythologiques ». Nattiez admire le « concentré si exemplaire de la démarche et de l'esprit de la méthode structurale » que représentent ces lignes – ce que le lecteur ne saurait contredire. Ce n'est que 17 pages plus loin que Nattiez révèle la supercherie : « le texte "brésilien" [...] n'était pas de Lévi-Strauss, mais... de Wagner » (p. 285) !

³⁴⁸ UMBERTO ECO, *La Structure absente*, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris: Mercure de France, 1972 [1968], p. 367.

C'est en tous cas une très bonne expression du mode de pensée qui caractérise cette philologie romantique, et qui ne tardera pas à produire ses effets sur la scène des arts.

J'en reviens donc, à ce propos, à la démonstration de Nattiez, qui nous mène tout droit à celui qui sera le véritable rénovateur des mythes médiévaux, celui qui redonnera à la figure de Perceval toutes les caractéristiques qui permettront de la rapatrier sans hésitation dans le domaine du mythe: Richard Wagner.

Mais avant d'entrer sur ce terrain, je voudrais faire rapidement le point sur le chemin accompli jusqu'à présent et sur le changement de nature que ce chemin accusera pour la suite de notre parcours.

Depuis le début de ce chapitre, nous avons survolé environ 350 ans : le nombre d'années est important, mais le nombre de textes qui nous concernent dans cet intervalle est relativement modeste. J'ai donc fait le choix de consacrer à chacun de ces textes autant de pages qu'il m'apparaissait nécessaire de le faire, dans l'idée qu'à de très rares exceptions près, nous n'aurions pas l'occasion d'y revenir par la suite. Les réflexions intermédiaires dont j'ai parsemé ce chemin ont eu tendance à problématiser la question du mythe par la négative, c'est-à-dire en montrant en quoi ces textes ne parvenaient pas (parce qu'ils ne le cherchaient pas) à entretenir le discours mythique sous la surface du discours narratif. Je me suis donc intéressé à la *figure* de Perceval plutôt qu'à son *mythe* : dans la perspective d'histoire littéraire où le mythe fait figure de « baromètre littéraire », les creux sont sans doute aussi intéressants que les pics, et j'espère que le parcours que nous avons effectué jusqu'à présent aura su démontrer qu'en dépit de la faible « teneur en mythe » des récits que nous avons rencontrés, les réflexions que nous leur avons consacrées présentaient néanmoins un certain intérêt littéraire. Par ailleurs, je ne doute pas que la fréquentation de ces zones pauvrement pourvues en ressources mythiques nous aura été utile pour affiner la conception même de ce mythe que nous allons à présent retrouver.

ii. Wagner et les wagnériens

1. Richard Wagner, ou la renaissance du mythe

A cette renaissance du mythe, le nom de Wagner est indissociablement lié. Pourtant, une fois de plus, il est sans doute plus pertinent de décrire cet avènement en termes d'évolution progressive plutôt que de rupture brusquée engagée par le geste souverain d'un seul artiste.

- « Renouons avec notre Moyen Âge ! »

En effet, malgré tout ce qui semble *a priori* opposer radicalement l'utilisation que Wagner fait de la matière médiévale dans son *Parsifal* et celle qu'en faisait le « genre troubadour » ou le roman historique, il faut pourtant noter que *Parsifal*, dernière œuvre de Wagner, se présente comme l'aboutissement de plusieurs décennies de réflexion sur la façon dont l'artiste peut intégrer dans son œuvre des données historiques, légendaires ou mythiques.

Ces réflexions prennent très tôt appui, justement, sur le roman historique³⁴⁹ ou sur la forme qui en est plus ou moins le pendant musical : le Grand Opéra français, dont les plus illustres représentants sont Meyerbeer, Auber ou Halévy. Dans *Opéra et drame*, en 1851, Wagner se lance dans une explication de ce qui fait la différence fondamentale entre le roman et le « drame » : « le poète du roman [...] doit rendre compréhensible l'action du personnage historique principal d'après les nécessités extérieures de son milieu », tandis que « le poète dramatique condense le milieu où agit le personnage, pour une exposition facile à embrasser du regard »³⁵⁰. Le romancier doit donc mettre toute son énergie à décrire le contexte dans lequel évoluent ses personnages :

*Le romancier descend, épuisé, d'un milieu compliqué, difficile à comprendre, à l'analyse de l'individu qui, pauvre en soi, ne peut devenir une individualité que grâce à ce milieu.*³⁵¹

Au contraire, « le dramaturge s'élève d'un milieu simple, intelligible à tous, à un développement de plus en plus riche de l'individualité ».

³⁴⁹ Wagner parle simplement du roman, mais les analyses qu'il en fait renvoient assez clairement à la tradition du roman historique à la Walter Scott.

³⁵⁰ RICHARD WAGNER, *Oeuvres en prose*, trad. Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris: Editions d'Aujourd'hui, "Les Introuvables", 1976 [1928], pp. 262-3 du vol. IV.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 264.

Dans les pages suivantes, Wagner étend ces réflexions au Grand Opéra français, sur un ton plus ouvertement réprobateur. Ce qui est au cœur de la discussion, c'est le rapport qui s'établit entre l'œuvre nouvelle et le passé, au sens le plus ouvert du terme : passé historique, légendaire, ou *illud tempus* mythique.

On voit se dissocier, à l'occasion de cette réflexion, deux pôles antithétiques quant à la reprise de motifs médiévaux : d'une part, le roman historique et le Grand Opéra se centrent sur des éléments de contextualisation historique ; de l'autre, le « drame », tel quel Wagner commence à le définir, cherche à renouer avec un caractère, avec une individualité fortement typée qu'il trouve sous la lettre des récits médiévaux, mais qu'il entend élever au-dessus des contingences de leur contexte historique. Le Moyen Âge est donc un cadre pour les uns, un creuset pour les autres. Pour forcer un peu les termes, dans un sens et dans l'autre, on pourrait dire qu'il y a d'un côté une recherche de « couleur locale » ; de l'autre, une propension à l'universalisation qui en est à peu près l'opposé.

La voie esquissée dans *Opéra et Drame* est clairement celle que suivra Wagner dans les décennies suivantes ; elle l'éloigne de plus en plus de l'esthétique du Grand Opéra, à l'égard de laquelle il manifeste le plus vif dédain.

Pourtant, l'irritation souvent excessive que manifeste Wagner, au milieu du siècle, contre le Grand Opéra³⁵² apparaît à l'évidence comme une volonté de mettre à distance un modèle qui ne l'a que trop influencé jusqu'alors. En 1850, au moment où il écrit les importants textes théoriques que sont *Une Communication à mes amis* et surtout *Opéra et Drame*, les derniers opéras de Wagner sont *Tannhäuser* (1845) et *Lohengrin* (1850). *Tristan* sera créé en 1865, *l'Anneau du Nibelung* en 1876 (mais une première version du livret est achevée en 1852 déjà), et *Parsifal* en 1882. Nous sommes donc dans une période charnière dans l'évolution des conceptions artistiques du compositeur.

Or, dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*, l'influence du Grand Opéra est encore très perceptible, et c'était encore plus le cas dans *Rienzi* (1842), que Hans von Bülow appelait plaisamment « le meilleur opéra de Meyerbeer ».

³⁵² Citons ce mot, écrit à Hanslick en janvier 1847 (date à laquelle le critique viennois n'a pas encore manifesté aux yeux de Wagner les qualités insignes qui en feront le modèle du Beckmesser des *Maitres-Chanteurs*) : « en résumant tout ce qui me répugne comme incohérence interne et embarras externe dans la fabrication de la musique d'opéras, eh bien, je le condense en cette notion nommée "Meyerbeer" ». Cité dans MARTIN GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner au jour le jour*, trad. Raymond Barthe, Paris: Gallimard, "Idées", 1976, p. 64.

Indépendamment même des intérêts musicologiques qu'elle présente, la prise en considération de l'influence du Grand Opéra français sur Wagner permet de percevoir comme un dégradé progressif ce qui apparaît à première vue comme une rupture brutale : nous avons déjà tenté d'esquisser un tel dégradé entre le Moyen Âge des Lumières et celui des premiers romantiques (cf. p. 182) ; entre celui-ci et la forme que prennent les grands mythes médiévaux sous la plume de Wagner, on peut, de même, suivre l'itinéraire de filiations successives. C'est comme si le mot d'ordre « renouons avec notre Moyen Âge », lancé en Allemagne par Herder et les *Stürmer und Dränger*, avait produit plusieurs réponses différentes, correspondant à autant de tentatives de renouer ce lien. Pour les uns, nous l'avons vu, cela donne quelque chose qui ressemble à un déplacement du *topos* du bon sauvage dans un « bon vieux temps » local ; pour d'autres, ce sont des caractéristiques comme la fraîcheur naïve qui cautionnent un engouement pour des formes simples, ennemies de toute sophistication ; ces mêmes formes peuvent être recherchées par certains dans le folklore populaire, auquel la poésie médiévale a tendance à se mêler ; d'autres encore exaltent du Moyen Âge une idée de ferveur mystique, où une touche d'alchimie se fond dans le creuset d'un christianisme pur pour produire un vaste élan collectif vers les mystères transcendants ; parmi tous ceux qui s'attachent à cette prédilection romanesque pour le Moyen Âge, beaucoup fixent leur intérêt sur des objets ponctuels susceptibles d'en incarner l'esprit à peu de frais : c'est, entre autres, tout ce mouvement où, comme dit Gautier,

*la cotte armoriée était en grand honneur ; on ne méprisait pas les coiffures à la Hennin, on estimait fort le pantalon mi-parti ; la dague était hors de prix ; le soulier à poulaine était adoré comme un fétiche.*³⁵³

S'il s'agit donc toujours de renouer avec le Moyen Âge, les éléments qui sont retenus de ce Moyen Âge varient considérablement d'un cas à l'autre. Certains prennent le Moyen Âge comme forme ; d'autres comme matière. Parmi les premiers, certains retiennent essentiellement des formes textuelles (ballade, chanson), tandis que d'autres s'attachent à la peinture d'un cadre historique dans lequel ils insufflent un esprit qui est celui de leur propre temps. Et parmi ceux qui se préoccupent de la matière plus que de la forme, il faut encore distinguer entre ceux pour qui cette matière est surtout intéressante comme moyen d'accéder à une réalité historique ou aux profondeurs de l'esprit populaire, et ceux qui lui attribuent une valeur pour elle-même, littéraire ou archétypale.

³⁵³ GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, p. 89.

Le roman historique ou le Grand Opéra utilisent ainsi le Moyen Âge essentiellement comme un cadre ; la toile qu'ils tendent à l'intérieur de ce cadre, malgré des colorations médiévisantes de surface, n'a pas grand-chose de médiéval. Les cottes de mailles dont ils revêtent leurs chevaliers ne sauraient donner le change sur le fait que les paroles et les pensées de ceux-ci sont celles d'hommes du XIX^{ème} siècle. C'est le Moyen Âge en tant que contexte historique, voire en tant que coloration esthétique, qui se trouve engagé dans ces œuvres. La matière littéraire, ses formes et ses thèmes, restent tout à fait indépendants de ce mouvement.

- De l'histoire du mythe

Or, le *Rienzi* de Wagner correspond tout à fait à ce modèle : le Moyen Âge n'y est qu'un cadre dans lequel aucune matière médiévale ne prend place. Jean-François Candoni y décèle pourtant l'amorce d'une intégration du mythe à l'histoire sous la forme du recours au « pseudo-mythe » de la fondation de la république romaine : la pantomime dans laquelle est présenté ce récit appelle une superposition de la situation historique présente et d'un passé plus ou moins légendaire. D'autre part, la figure de Rienzi fait l'objet d'une discrète mythisation, dans la mesure où la révolution qu'il mène est volontiers décrite métaphoriquement comme un phénomène naturel (comparée, en particulier, à un lever de soleil), et où, d'autre part, certaines de ses répliques appellent à l'évidence un parallèle avec les paroles du Christ. Cet aspect est nettement accentué dans la seconde fin que Wagner écrit pour cet opéra en 1847, cinq ans après sa création : il y ajoute l'idée que Rienzi reviendra après sa mort (« tant que la ville éternelle ne disparaîtra pas, vous verrez Rienzi revenir ! »), et fait succéder à la mort du héros un incendie du Capitole qui annonce immanquablement celui du Walhalla, dans le *Crépuscule des dieux*³⁵⁴.

Entre les deux fins de *Rienzi*, Wagner a créé *Tannhäuser* et écrit une bonne partie de *Lohengrin*. Comme je l'ai dit, ces deux opéras montrent une évolution dans la réflexion de Wagner sur le mythe : ils renforcent en quelque sorte les prémices observées dans *Rienzi*, mais, dans ces deux cas, ce n'est plus un récit tiré de l'histoire ancienne et investi d'une dimension plus ou moins légendaire qui est mis en parallèle avec le temps historique où se déroule l'action du drame (comme c'était le cas dans *Rienzi* de la fondation de Rome) ; au contraire, le miroir dans lequel se reflète le temps historique est ici un mythe intemporel. Dans

³⁵⁴ Cf. JEAN-FRANÇOIS CANDONI, *La Genèse du drame musical wagnérien. Mythe, politique et histoire dans les œuvres dramatiques de Richard Wagner entre 1833 et 1850*, Bern, Berlin, Frankfurt, New-York, Paris, Wien: Peter Lang, "Contacts", 1998, pp. 294-303.

Tannhäuser et *Lohengrin*, l'histoire ne se contente plus de répéter un épisode glorieux du passé ; elle réalise un modèle archétypal, ce qui implique que sa situation historique se trouve ainsi comme extraite du flux de l'histoire pour revêtir un statut exemplaire.

Je rappelle ici que ce caractère exemplaire fait partie de la définition du mythe que proposait Eliade. Et en effet, lorsque Wagner cherche à superposer un récit ancré dans l'histoire et des modèles narratifs intemporels, fait-il autre chose que d'isoler « certains types de *relations constantes*, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes », pour reprendre les termes de Rougemont ?

Nous n'atteignons pas, dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*, à la typisation radicale qui caractérisera *Tristan* ou *Parsifal*, mais nous ne sommes résolument plus dans une construction qui tient de la seule histoire. Manifestement, Wagner s'est engagé sur un chemin qui le portera à descendre toujours plus profondément dans la structure, pour lire, sous la complexité et la multitude des événements superficiels, un grand axe de force qui en oriente la trace. De cette catabase dans les profondeurs de l'archétype, sa lyre apprendra des accents nouveaux...

Dans *Opéra et drame* déjà, Wagner exprime l'idée que l'intérêt fort de la matière médiévale est bien caché sous la surface d'un discours fallacieux. Dans cette perspective, Wagner pose que

*le roman de chevalerie chrétien [...] commence avec les restes cadavériques de la vie multiple du mythe héroïque antique, avec une foule d'actions dont la véritable pensée nous semble incompréhensible et fantaisiste, parce que leurs mobiles, qui reposent sur une tout autre conception de la vie que celle du christianisme, ont été perdus pour le poète [...].*³⁵⁵

On peut presque lire ces lignes comme un programme : le véritable artiste sera celui qui, loin de se laisser abuser par une surface trompeuse, sera capable de creuser les profondeurs de ces récits pour accéder au cœur de leur signification. Et c'est bien à cette tâche que Wagner consacra l'essentiel de son énergie dans les décennies suivantes.

Nous avons noté que, dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*, un monde historique, aisément identifiable et datable, se superposait à des éléments issus d'un autre univers, intemporel :

³⁵⁵ WAGNER, *Oeuvres en prose*, p. 257 du vol. IV.

dans *Tannhäuser*, la cour du Landgrave Hermann jouxte le Venusberg, et Lohengrin est mené par son cygne du Royaume du Graal à la cour du Brabant³⁵⁶.

Wagner s'est beaucoup exprimé sur ce passage de l'histoire au mythe dans ses œuvres. Cette question est au centre d'*Une Communication à mes amis*, qui date de l'été 1851. Wagner cherche à y montrer que ses premiers opéras correspondaient déjà à l'idéal du drame musical qu'il est en train d'affiner et que leur décor historique n'est qu'une façade derrière laquelle se cache le mythe. Il relit ainsi les sujets de ses premiers ouvrages à l'aune des grands mythes pré-chrétiens : le Hollandais est associé à Ulysse ; *Lohengrin* reprend le schéma des amours de Zeus et Sémélé.

Même si ces interprétations rétrospectives ne sont, à l'évidence, pas conformes au geste de composition, elles nous montrent néanmoins le développement de plus en plus caractérisé d'un modèle de pensée structurale du mythe, qui continuera de s'affirmer dans les années suivantes.

Mais la position que Wagner affiche dans ce texte vis-à-vis du mythe et de l'histoire ne rend pas compte d'un processus plus complexe qui l'avait porté, un peu plus tôt, à ménager un statut intermédiaire entre l'histoire et le mythe : la légende. Dans *Une Communication à mes amis*, mythe et légende (*Sage*) ne sont pas distincts et sont regroupés en un front commun qui les oppose à l'histoire. Mais les deux termes étaient clairement dissociés dans un texte très surprenant de 1849 : *Les Wibelungen : histoire universelle tirée de la légende*. Dans ce texte d'un étonnant syncrétisme, Wagner associe l'histoire de Frédéric Ier au mythe des Nibelungen, ajoutant encore que le trésor des Nibelungen, idéalisé au gré de l'évolution historique des mentalités³⁵⁷, serait devenu le graal, lui-même défini comme une relique conservée par un prêtre-roi dans les Indes lointaines... Mythe et histoire, on le voit, se mêlent allègrement ; mais dans ce texte, Wagner distingue d'une façon intéressante mythe et légende, attribuant à cette dernière le sens d'une incarnation dans l'histoire d'un principe mythique.

³⁵⁶ Étant donné que je referai par la suite quelques allusions à l'histoire de Lohengrin, j'en résume à grands traits le canevas : Elsa de Brabant est accusée d'avoir tué son jeune frère ; un chevalier inconnu arrive dans une nacelle tirée par un cygne et se porte garant de son innocence. Il s'agit de Lohengrin (fils de Parsifal), qui promet d'épouser Elsa à condition qu'elle s'abstienne de l'interroger sur ses origines. Manipulée par la magicienne Ortrud, Elsa finit par interroger Lohengrin. Celui-ci répond à ses questions mais est obligé de quitter le monde des hommes pour retourner au Royaume du Graal.

³⁵⁷ « En vérité, il est assez remarquable que la légende du saint Gral entra dans le monde lorsque l'empire prit sa tendance la plus idéale, au moment où le Trésor des Nibelungen perdait de plus en plus sa valeur réelle, pour prendre une signification plus idéale. L'absorption spirituelle du Trésor dans le Gral fut accomplie dans la conscience allemande, et le Gral, du moins avec l'interprétation qui en fut donnée par des poètes allemands, doit être considéré comme le représentant idéal et le successeur du Trésor des Nibelungen » (WAGNER, *Oeuvres en prose*, pp. 100-1 du vol. II).

Si l'on suit cette conception, on peut donc considérer, avec Jean-François Candoni, que « Lohengrin est un héros de légende plus qu'un héros mythique en ce sens qu'il essaie d'incarner dans un univers historique l'idéalité mythique du Saint-Graal ». Et Candoni poursuit :

*Si un personnage entre dans la légende parce qu'il met en œuvre dans la réalité historique un principe mythique supérieur, on peut en déduire que Wagner considère le mythe comme un modèle archétypal qu'il s'agit de réaliser concrètement en une époque et en un lieu donnés.*³⁵⁸

Wagner a échafaudé plusieurs projets d'opéra qui se situent, à des degrés divers, autour de cette frontière (*Wieland le forgeron*, *Frédéric Ier*, *La Sarrasine*), mais aucun n'a été achevé. Si l'on en croit l'explication que Wagner lui-même donne dans *Ma Vie*, il aurait été détourné de cette voie par « l'apparition d'une force d'attraction plus puissante : un projet sur la légende des Nibelungen et de Siegfried, qui traitait d'un point de vue mythique un thème semblable »³⁵⁹. La citation est intéressante. Dans cet extrait de *Ma Vie*, Wagner vient de décrire le plan de son *Frédéric Ier* : c'est donc au thème de ce projet que celui des Nibelungen est considéré comme « semblable », si l'on excepte le « point de vue mythique » choisi de préférence à un point de vue historique³⁶⁰.

A travers ces textes théoriques, nous voyons donc se préciser une vision de plus en plus archétypale du mythe que confirme à l'évidence un parcours parmi les œuvres dramatiques. Si Lohengrin finit par quitter le monde historique pour repartir dans la patrie mythique d'où il est venu, c'est parce qu'il n'est pas parvenu à trouver sa place dans ce monde. C'est comme si le mythe n'était pas parvenu à s'intégrer au monde historique, le départ de Lohengrin figurant l'échec d'un mariage entre les deux sphères.

Les drames suivants de Wagner ne chercheront plus à sonder cette frontière entre mythe et histoire : exception faite des *Maîtres-Chanteurs*, qui est ancré dans l'histoire, tous les opéras

³⁵⁸ CANDONI, *La Genèse du drame musical wagnérien. Mythe, politique et histoire dans les œuvres dramatiques de Richard Wagner entre 1833 et 1850*, p. 313.

³⁵⁹ Cité dans *ibid.*, p. 320.

³⁶⁰ Nous retrouvons dans cette assimilation la superposition d'histoire et de mythe que présentaient les *Wibelungen*, à propos de la même matière (*Frédéric Ier* et le *Nibelungen*) ; *Ma Vie* a pourtant été écrit vers 1865, soit une quinzaine d'années après les *Wibelungen*. Et puisque je souligne les aspects structuraux de la pensée de Wagner, peut-être n'est-il pas inintéressant de signaler ici un essai relativement peu connu de Saussure où celui-ci se penche avec passion sur le mythe des Nibelungen, derrière lequel il met toute son énergie à chercher les traces d'événements historiques réels (FERDINAND DE SAUSSURE, *Le Leggende germaniche*, éd. Anna Marinetti et Marcello Meli, Este: Libreria editrice Zielo, 1986).

suyvants de Wagner (*Tristan, L'Anneau du Nibelung* et *Parsifal*) se tiendront résolument dans un univers mythique sans aucun rattachement historique.

- Wagner face à Wolfram

Venons-en donc à la matière qui nous concerne directement. Après avoir trouvé chez Wolfram son premier intérêt pour la *légende* de Lohengrin, Wagner, revenant à cet auteur, retrouvera dans ses pages le *mythe* de Parsifal. Ce faisant, il parvient à renouer avec la dimension mythique de cette matière, qui, comme nous l'avons vu, avait eu tendance à se dissiper au fil des siècles précédents.

Wagner avait lu le *Parzival* de Wolfram pour la première fois en 1841, ce qui l'avait immédiatement porté, dans un élan d'enthousiasme, à élaborer le plan de son *Lohengrin*, et c'est à l'occasion du Vendredi saint de 1857 que, bouleversé par le souvenir du texte de Wolfram, nous dit-il, il trace « immédiatement, à la volée, en quelques traits » le plan de son *Parsifal*, qu'il n'achèvera qu'un quart de siècle plus tard.

L'œuvre est créée à Bayreuth en 1882, mais dans une esquisse envoyée à Louis II en août 1865, le compositeur décrit son projet avec beaucoup de détails. Dix-sept ans avant la création de l'œuvre, le travail sur sa matière narrative était donc déjà presque achevé.

Wagner possédait les deux traductions de *Parzival* publiées en 1836 et 1842, respectivement par San Marte et Simrock. Il s'est aussi procuré très rapidement l'édition réalisée par Potvin du texte de Chrétien et de ses continuateurs, mais l'avancement du projet en 1865 montre que cette édition, parue entre 1866 et 1871, ne l'a guère influencé.

Il est amusant, après coup, de constater l'impact qu'a pu avoir sur la culture européenne, par ricochet, un travail « scientifique » originellement plutôt modeste dans ses ambitions. Lorsqu'il élaborait patiemment sa traduction du *Parzival*, dans la pénombre (supposons-le !) de quelque sévère bibliothèque, San Marte se réjouissait sans doute de donner à une poignée de curieux un accès facilité à ce texte qui venait d'être édité et qui lui semblait digne d'intéresser même ceux de ses contemporains qui ne lisaient pas couramment le « mittelhochdeutsch ». Mais lorsque, parmi ces curieux, un certain Richard Wagner pose son regard sur le texte en question, il se produit une de ces étincelles imprévisibles, propres à enflammer une vieille souche presque morte et à allumer un feu qui, de proche en proche,

attisé par le souffle du *Zeitgeist*, ne tardera pas à gagner une part considérable des arts européens.

Pourtant, on ne peut pas dire que l'illumination ait été instantanée. En réalité, même s'il est, au fond de lui, fasciné par quelque chose dans ces textes, Wagner est surtout excédé par ce qu'il appelle leur immaturité. Lorsqu'il relit le *Parzival* de Wolfram en 1859, il écrit : « Wolfram est une apparition absolument prématurée, et c'est sans doute son époque barbare, tout à fait confuse, [...] qui en est la faute. Dans ces temps-là, rien ne pouvait mûrir »³⁶¹.

On peut supposer que Wagner sent que cette matière médiévale appelle une réhabilitation, et qu'il se sent désigné pour opérer cette réhabilitation. Ce ne sont pourtant pas les textes en tant que tels qui méritent d'être défendus ; au contraire, c'est plutôt *contre* ces textes que le mythe doit être défendu³⁶². Wagner perçoit la puissance d'irradiation profonde qui est enfermée dans cette matière, mais il a la conviction que ce n'est qu'en débarrassant ces mythes de tout le fatras de péripéties chevaleresques dans lesquels ils sont empêtrés qu'on pourra leur rendre toute leur force. Si l'on en croit les propos que Wagner tient dans une lettre qu'il écrit à Louis II au moment où il rédige son esquisse de 1865, il semble que l'essentiel de son travail se déroule bien loin de ses sources :

*Quoique depuis ma plus ancienne connaissance de ce sujet, je n'aie jamais repris contact avec mes sources – et que maintenant encore il me faille éviter de m'en occuper autrement qu'en passant – ce sujet même sous cette forme s'amplifie somptueusement [...]*³⁶³

Sur la base de textes qui ne sont peut-être que des *prétextes* (dans tous les sens du terme), le travail que Wagner produit sur les mythes se présente comme une mise à nu : il arrache à grandes empoignées armures et cottes de mailles, tous ces vêtements d'apparat qui font qu'il a

³⁶¹ RICHARD WAGNER, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, journal et lettres 1853-1871*, trad. Georges Khnopff, éd. Christian Rault, Paris: Parution, 1986, p. 163. Je précise que les quelques paragraphes qui suivent s'appuient sur une contribution que j'ai présentée, en juin 2006, lors d'un colloque montpellierain dont les actes sont accessibles en ligne à l'adresse suivante : http://www.msh-m.fr/rubrique.php3?id_rubrique=190.

³⁶² A ce propos, on peut citer une lettre que Wagner écrit à son frère Albert le 4 août 1845 : « je näher ich mich nun aber mit meinem neuen Stoff vertraut machte, je inniger ich die Idee erfaßte, desto reicher u. üppiger ging mir dessen Kern auf u. entfaltete sich zu einer so vollen, schwellenden Blume, daß ich mich in ihrem Besitze wahrhaft glücklich fühle. Meine Erfindung u. Gestaltung hat bei dieser Schöpfung den größten Antheil: das altdeutsche Gedicht, welches uns diese hochpoetische Sage bewahrt hat, ist das dürftigste u. platteste, was in dieser Art auf uns gekommen ist, und ich fühle mich in der Befriedigung des Reizes sehr glücklich, die fast ganz unkenntlich gewordene Sage aus dem Schutt u. Moder der schlechten, prosaischen Behandlung des alten Dichter's erlöst u. durch eigene Erfindung u. Nachgestaltung sie wieder zu ihrem reichen, hochpoetischen Werthe gebracht zu haben » (RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*, vol. 2, éd. Gertrud Strobel et Werner Wolf, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980, p. 598).

³⁶³ RICHARD WAGNER, *Lettres à Louis II de Bavière (1864-1883)*, trad. Blandine Ollivier, Paris: Plon, 1960, p. 102.

été possible de lire *Perceval* ou *Tristan* comme de simples récits d'aventures chevaleresques. Qu'importent à Wagner les combats et les tournois, et tous ces éléments qui rapprochent, en somme, Tristan et Perceval ? Les deux chevaliers lui apparaissent avant tout comme deux attitudes opposées face à la vie, face à la mort, face à l'amour ; deux éthiques, et aussi deux esthétiques qui en découlent... Il faut d'ailleurs signaler ici qu'en 1854, alors qu'il travaillait à *Tristan*, Wagner avait sérieusement songé à faire apparaître Parsifal au chevet de Tristan blessé, au 3^{ème} acte de l'opéra, pour bien marquer ce qui les oppose irréductiblement. On peut supposer qu'il y a renoncé parce qu'il lui aurait fallu, pour conférer à ce geste toute sa portée, donner à Parsifal une stature comparable à celle de Tristan, ce qui était difficilement réalisable dans la dramaturgie de l'œuvre, et encore plus difficilement à partir du dehors, puisqu'il n'existait aucun intertexte sur lequel compter pour élever Parsifal aussi haut. Si Wagner avait déjà écrit son *Parsifal*, il me paraît fondé de penser qu'il aurait alors pu réaliser cette idée ; mais en 1854, il n'avait pas encore entamé le long chemin qui le mènerait à porter Parsifal au même niveau que Tristan.

- L'argument

Ce travail de longue haleine, nous allons tenter d'en suivre les grandes lignes ; mais avant de l'observer de plus près, peut-être n'est-il pas inutile de résumer le livret de *Parsifal*. Le drame commence par l'attente des chevaliers du graal ; ils espèrent que la blessure d'Amfortas pourra guérir, peut-être grâce à ce pur fol, ce *reine Tor* dont la venue a été annoncée par une prophétie. Gurnemanz raconte aux écuyers les événements qui ont induit la situation présente : au temps où Titurel était le gardien des reliques sacrées que sont la lance (qui blessa le flanc du Christ) et le graal (la coupe dans laquelle le Christ but lors de la dernière Cène et dans laquelle fut recueilli son sang), un homme, ardent à servir le graal mais incapable de tuer en lui la convoitise, se mutila pour se conserver pur. Cet homme, c'est Klingsor, et ce geste eut pour conséquence son rejet définitif loin du graal. Par esprit de vengeance, il construisit alors un château plein de maléfices où d'envoûtantes filles-fleurs s'attachent à détourner les chevaliers du graal. Amfortas, lorsqu'il succéda à son père Titurel, voulut s'attaquer à Klingsor ; mais il succomba au charme tout-puissant d'une femme et, à ce moment, Klingsor lui déroba la lance sacrée, tout en lui infligeant une blessure qui, depuis, ne se referme pas et se trouve ravivée à chaque fois qu'Amfortas doit célébrer l'office du graal, car le sang frais du Sauveur vient raviver le sang corrompu du pécheur et empêcher la plaie de se refermer. Le seul espoir réside dans la venue d'un « pur fol accédant au savoir par la compassion »

(« *durch Mitleid wissend, der reine Tor* »). Au moment où Gurnemanz, dans son récit, fait état de cette prophétie, il est interrompu par des cris ; un cygne sauvage tombe à ses pieds et un jeune homme surgit, tout fier d'avoir atteint le cygne de sa flèche. Gurnemanz le réprimande et lui pose une série de questions, mais il ne sait ni d'où il vient, ni qui est son père, ni même son nom. La seule chose qu'il sache, c'est qu'il a une mère, du nom de Herzeleide. Mais l'heure de la cérémonie du graal approche et Gurnemanz emmène Parsifal dans la grande salle³⁶⁴ où Amfortas se lamente de la souffrance inhumaine que représente pour lui la cérémonie. Il finit tout de même par découvrir le graal et par bénir le pain et le vin que se partagent les chevaliers. Au plus fort de la plainte d'Amfortas, Parsifal a porté la main à son cœur, sans prononcer aucune parole. Une fois la cérémonie terminée, Gurnemanz lui demande s'il a compris ce qu'il a vu ; ce n'est apparemment pas le cas, et le vieux chevalier chasse Parsifal sans égard.

Le deuxième acte se déroule entre le château de Klingsor et son jardin enchanté. Klingsor réveille Kundry, qu'il tient en son pouvoir, et lui annonce qu'elle va devoir user de tout son charme pour détourner le jeune chevalier qui arrive. Parsifal, après avoir triomphé de tous les chevaliers qui gardent le château, se retrouve dans le jardin, entouré des séduisantes filles-fleurs qui mettent toute leur énergie à charmer le jeune homme. Celui-ci parvient à leur échapper, mais il est alors tétanisé par l'appel d'une voix féminine : « Parsifal ! ». Comme chez Chrétien, la découverte du nom est retardée, et c'est la première fois qu'il est prononcé. Il frappe profondément celui qui se trouve ainsi baptisé, et qui se souvient qu'en effet, c'est ainsi que l'appelait sa mère. Kundry lui explique alors que ce nom veut dire « *reine Tor* » (« Fal Parsi »), et poursuit en évoquant Herzeleide, la douleur qu'elle conçut au départ de son fils et comment elle en mourut. Parsifal est au désespoir ; Kundry le console en adoptant une attitude de plus en plus maternelle. Elle rappelle ensuite l'amour de Herzeleide pour Gamuret et évoque le premier baiser d'amour qu'ils échangèrent. Tout en parlant, elle se penche sur Parsifal et lui donne un long baiser. Mais à cet instant précis, le jeune homme se redresse en criant : « Amfortas ! Die Wunde ! » (« la blessure ! »). Tout à coup, il comprend cette blessure et il trouve la force de repousser Kundry au moment même où Amfortas avait abdicqué devant ses charmes. Kundry a beau insister, rien n'y fait : Parsifal sait à présent qu'il doit s'écarter d'elle, reconquérir la lance et retrouver le château du graal pour guérir

³⁶⁴ Il s'agit du passage qu'on appelle « Musique de transformation » (*Verwandlungsmusik*). C'est à ce moment que le décor change à vue, au moment où Gurnemanz dit à Parsifal « du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit » (« tu vois, mon fils, ici le temps devient espace ») – cette formule que Lévi-Strauss considère comme « sans doute la définition la plus profonde qu'on ait jamais donnée du mythe » (CLAUDE LEVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, Paris: Plon, 1983, p. 301).

Amfortas. Klingsor, constatant l'échec de Kundry, arrive alors et projette la lance sur Parsifal, mais celle-ci s'immobilise au-dessus de sa tête ; il s'en saisit et fait un signe de croix qui a pour effet le dessèchement immédiat du jardin enchanté.

L'hiver est en train de s'achever, bien des années plus tard, lorsque débute le troisième acte. Gurnemanz découvre Kundry, qui semble hiberner comme une bête. C'est à ce moment que Parsifal arrive, harassé. Après l'avoir blâmé de porter des armes en ce jour du Vendredi saint, Gurnemanz le reconnaît et se réjouit de son retour, qui coïncide avec le retour du printemps. En effet, sous l'« enchantement du Vendredi saint », toute la nature se réveille et semble rendre hommage au créateur. Kundry s'occupe de Parsifal ; elle lui lave les pieds et les sèche avec ses cheveux. Et puis, pour la seconde fois, Gurnemanz et Parsifal se déplacent vers Montsalvat, où se prépare la cérémonie du graal. Cette fois, Amfortas refuse de découvrir le graal, et Parsifal s'approche de lui, touche sa plaie avec la pointe de la lance et le guérit. Kundry meurt rachetée, mettant enfin un terme au cycle de réincarnations auquel elle était condamnée depuis qu'elle avait ri en voyant passer le Christ portant sa croix, et, tandis que Parsifal élève le graal, des voix se font entendre qui louent ce grand miracle et en appellent à la « rédemption pour le rédempteur » (« Erlösung dem Erlöser »).

- Les étapes du travail sur le mythe

Essayons à présent de pénétrer dans le laboratoire où Wagner (ce « magicien noir », comme l'appelle Julien Gracq) sonde, pétrit, distille, transmue la matière mythique pour se l'approprier pleinement. Essayons de dégager quelques étapes significatives de la façon dont ce travail se déroule, sur près de trente ans.

La première étape, déjà évoquée, est la mise au jour des structures : il s'agit de simplifier l'action, de réduire les péripéties du texte de Wolfram, pour accéder à ce qui en est le cœur. Trouver le cœur du récit, en l'occurrence, cela pourrait bien équivaloir à dépister le discours du mythe sous le discours du texte, à isoler un noyau irradiant, primaire par rapport à l'habillement des variantes ou des dérivations secondes. Trouver le cœur du récit, ce serait plonger aussi près que possible de l'universel qui se cache sous le particulier, ou encore descendre aussi profondément que possible sous la surface du texte pour découvrir les formes souterraines qui en orientent les lignes.

La découverte de ce noyau coïncide avec l'éviction de tout ce que l'art a pu y ajouter. En tant que tel, le cœur du mythe ne saurait être *dit*, et en tous cas pas dans un langage qui soit susceptible d'être produit comme œuvre de l'art, et à plus forte raison comme œuvre dramatique. Pas plus qu'elles ne descendent dans la rue, comme on disait en mai 68, les structures ne se hissent sur les planches d'un théâtre ou sur les murs d'un musée.

Il importe donc, dans un deuxième temps, de dramatiser ce noyau structural, c'est-à-dire de l'organiser dans une forme évolutive. En l'occurrence, l'efficacité maximale pour Wagner, en termes d'équilibre et de densité, semble être une structuration en trois temps, qui donne à *Parsifal* la structure élémentaire suivante : (1^{er} acte :) 1^{ère} scène du graal : échec / (3^{ème} acte :) 2^{ème} scène du graal : succès / (et entre deux, 2^{ème} acte :) baiser de Kundry. Dans le cas de *Tristan*, les choses sont tout aussi nettes et les trois actes se correspondent aussi à trois moments forts : déclaration d'amour / consommation de l'amour / mort d'amour. Il faut ensuite, dans ce cadre, disposer savamment les tensions et les détente. Wagner s'exprime clairement sur l'importance qu'il accorde au juste équilibre des moments paroxystiques : s'ils sont trop nombreux, ils perdent de leur impact, et il faut se garder de les rapprocher trop, faute de quoi il n'est plus possible de les motiver dramatiquement.

Troisième étape du travail de Wagner : ce regroupement autour de trois moments provoque fatalement un abrègement de la matière dramatique et une redistribution de l'« action ». Mais Wagner précise bien que cette réduction de l'action ne doit pas être obtenue par des coupures, mais par une *condensation*. Ce terme lui permet d'ailleurs de jouer sur les mots en associant « verdichten » (condenser)³⁶⁵ et « dichten » (poétiser, faire œuvre de poète) : le vrai poète, donc, est celui qui maîtrise parfaitement l'art de la condensation. On notera là encore que la démarche est intimement structurale.

On n'a donc plus de scènes, plus d'épisodes, mais une articulation de moments paroxystiques que Wagner prend le temps de motiver dramatiquement et qui concentrent en eux un poids considérable. A propos de cette densification qu'il qualifie de « miracle de l'art », Wagner écrit :

Hier wird in dichterischer Fiktion die ungeheure Kette des Zusammenhanges verschiedenartigster Erscheinungen zum leicht überschaulichen Bande weniger

³⁶⁵ C'est ce même terme de *Verdichtung* (condensation) que Freud utilisera pour caractériser un des aspects principaux du travail du rêve. Le parallèle n'est pas sans intérêt.

*Glieder verdichtet, diesen wenigen Gliedern aber die Macht und Kraft der ganzen Kette beigelegt: und diese Macht ist das Wunder in der Kunst.*³⁶⁶

Ces moments dramatiquement saturés forment donc un pôle autour duquel s'organise la matière de chaque acte. Chacun de ces actes est, si l'on veut, une sorte de long plan-séquence : la temporalité est continue, de même que les déplacements dans l'espace et, musicalement, la mélodie (« unendliche Melodie »). Tout est marqué par la continuité d'une ligne dynamisée à grande échelle.

Presque tout ce qui constituait l'action des récits médiévaux se trouve soit rejeté hors-scène, soit repris sous forme de récit. La longue scène où Gurnemanz raconte à quelques écuyers toutes les péripéties qui ont mené à la déréliction dans laquelle dépérit le royaume du graal est suivie de plusieurs autres rappels de même nature, que ce soit dans la bouche d'Amfortas ou de Klingsor. Toutes les aventures que Parsifal traverse avant d'arriver une première fois jusqu'au royaume du graal se déroulent avant que le rideau ne se lève ; puis, c'est entre le deuxième et le troisième acte que s'étirent les longues années d'errance. Les trois actes débutent au moment où Parsifal arrive sur le lieu où doit se dérouler l'événement : royaume du graal dans les actes 1 et 3 ; jardin de Klingsor dans l'acte 2.

Paradoxalement, on assiste, pour la représentation à la scène, à une épification (ou narrativisation) de ce qui, dans les récits médiévaux, était généralement plus dramatique, au sens où l'action s'y déroulait dans une temporalité qui se rapproche de celle de l'événement lui-même (ce que Genette appelle une « scène »). Mais cette narration « épique », chez Wagner, est réinvestie dramatiquement, par un biais détourné : plutôt que de nous donner l'action directement sur scène (selon le principe de la *mimésis*), il nous la donne à voir à travers le récit d'un personnage qui la revit dans sa chair à chaque instant de son discours. Ce procédé, dont le premier exemple pleinement abouti est le « récit de Rome » du dernier acte de *Tannhäuser*, est aussi au cœur de la dramaturgie de *Tristan*, tout entière orientée par une dramatisation de l'attente : l'arrivée aux rivages de Cornouailles, le lever du jour ou l'arrivée du navire d'Isolde forment les « horizons d'attente » (au sens le plus propre de l'expression) de chacun des trois actes ; et c'est la tension entre cet horizon et le souvenir, remémoré au fil de la temporalité lente de l'attente, qui confère leur charge affective à des scènes où l'action, raréfiée et tirillée entre souvenir du passé et projection dans l'avenir, acquiert un poids considérable. Mais cette dynamique qui porte à raconter plutôt qu'à montrer, pour faire comprendre à la fois les faits et l'effet, trouve son illustration la plus puissante dans *Parsifal*

³⁶⁶ RICHARD WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1912, p. 497 du vol. XII.

où le passé est marqué de manière indélébile dans le corps même de Klingsor aussi bien que dans celui d'Amfortas. Les blessures dont ils souffrent donnent à leur souvenir une présence écrasante de matérialité ; leur mémoire est comme inscrite dans leur chair. En outre, le récit que Kundry fait au deuxième acte de l'enfance de Parsifal va bien au-delà de la présentation d'événements passés, mais s'inscrit, comme nous le verrons plus loin, dans une stratégie de séduction extrêmement élaborée.

Par de tels procédés, Wagner parvient donc à condenser l'action en éliminant tout élément accessoire et en surdéterminant dramatiquement les moments paroxystiques autour desquels il organise l'action raréfiée de ses drames. Et *Parsifal*, à cet égard, est un exemple particulièrement éloquent : la seule véritable action de Parsifal au 1^{er} acte est de tuer un cygne, mais après les réprimandes de Gurnemanz, le jeune homme tempère son caractère actif et reste muet lors de la scène du graal. Au 2^{ème} acte, après avoir refusé le baiser de Kundry (action, en quelque sorte « négative »), Parsifal se saisit de la lance de Klingsor et, d'un signe de croix, anéantit le jardin magique. Au 3^{ème} acte, la seule action qu'il accomplit est de toucher la blessure d'Amfortas de sa lance, ce qui constitue peut-être la quintessence de l'Action, mais n'est guère propice à dynamiser la dramaturgie de la pièce. La prouesse est résolument intériorisée. Nul dragon à tuer, ici ; nul concours de chant à remporter : au contraire d'un Siegfried ou d'un Walther, autres figures de « simples » qui jalonnent l'œuvre de Wagner, Parsifal ne manifeste pas sa valeur dans l'action.

Venons-en maintenant à la quatrième et dernière étape de ce processus de transmutation – après la mise au jour du noyau irradiant, la structuration dynamique en trois moments clés, et la condensation de l'action en ces moments dramatiquement saturés³⁶⁷. Le déficit d'action, de même que la temporalité lente et continue, impliquent, d'un point de vue dramaturgique, la nécessité d'une psychologisation forte, ou disons plutôt d'un extraordinaire accroissement de la densité symbolique des personnages. Il faut que les douleurs ou les espoirs exprimés soient suffisamment puissants pour concerner le spectateur, et ce ne saurait être le cas si les personnages représentés sont à la fois des êtres humains comme les autres et, en quelque sorte, des géants.

³⁶⁷ Je précise qu'évidemment cette façon de dissocier des étapes bien délimitées n'est qu'un modèle idéal, qui ne rend certainement pas compte de toute la réalité du travail dramatique de Wagner où ces différents aspects se trouvent souvent conjoints ou partiellement inversés. Il n'en reste pas moins que ce découpage en « étapes » permet d'isoler quelques points centraux de la démarche structurale que Wagner pratique sur la matière mythique dont il s'empare.

A cet égard, ce que l'on peut observer de la lente maturation, au fil du quart de siècle qui va de la lecture de Wolfram à la création de *Parsifal*, en 1882, nous donne une assez bonne idée de la façon dont Wagner s'y prend pour conférer un tel statut à ses personnages.

Dans une lettre de 1859, Wagner raconte avec exaltation comment il vient de comprendre la formidable valeur d'Amfortas. Il écrit : « c'est mon Tristan du 3^{ème} acte, mais avec une progression d'une inimaginable intensité ». Un Tristan à qui ne sera jamais accordé le bienfait d'une mort d'amour le délivrant des douleurs et des illusions trompeuses du monde ; car, « tout extasié, tout en adoration devant ce merveilleux calice, qui rougeoie d'un éclat suprême et doux, Amfortas sent la vie se renouveler par lui, et que la mort ne peut l'approcher »³⁶⁸. Un Tristan, donc, à qui la mort est refusée.

Mais devant un « intérêt tragique à ce point démesuré », le problème est de « placer à côté de lui une deuxième figure d'intérêt principal »³⁶⁹ : car Parsifal doit tout de même rester la figure centrale...

Une année plus tard, Wagner a l'idée d'une autre amplification fondamentale : rassembler en un seul personnage la sauvageonne du 1^{er} acte et la séductrice du 2^{ème} – deux figures féminines encore dissociées dans les premières ébauches de Wagner sur cette matière. Et c'est la naissance de cette Kundry qui, projetée dans un cycle de métempsychoses, devient la réincarnation d'Hérodiade, condamnée à errer de vie en vie, en quête de la rédemption. La construction du personnage de Kundry est le plus parfait exemple de la vision extraordinairement synchrétique de Wagner. En effet, Kundry conjugue en elle au moins trois personnages du *Parzival* de Wolfram : Cundrie la sorcière, qui est la messagère du graal ; la cousine de Parzival, qui lui révèle son nom ; et enfin, Orgeluse, qui apparaît chez Wolfram aux côtés de Gawan, mais dont on sait que c'est elle qui a provoqué la chute d'Amfortas, et qui tente aussi, sans succès, de séduire Parzival. Kundry atteste par ailleurs une nette influence du bouddhisme, que Wagner a découvert sous l'influence de Schopenhauer. Elle présente de nombreux traits communs avec l'héroïne féminine d'un drame bouddhiste auquel Wagner a longtemps travaillé (*Les Vainqueurs*). Il n'est peut-être pas inutile de préciser ici que la dimension chrétienne qui se manifeste très nettement, dans *Parsifal*, à travers la scène (Cène) eucharistique du graal, n'est qu'un symbole parmi d'autres, et que tout le 2^{ème} acte est directement lié à un épisode de la vie de Bouddha où ce dernier doit subir les vives attaques du démon Mara. Pour détourner Bouddha de sa méditation, Mara se sert aussi bien de la violence d'une armée de guerriers que de la séduction de ses filles tentatrices ; puis, ne

³⁶⁸ WAGNER, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, journal et lettres 1853-1871*, p. 162.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 164.

parvenant pas à ses fins, il lance sur Bouddha un disque qui reste suspendu au dessus de sa tête, comme la lance de Klingsor sur celle de Parsifal. C'est donc à nouveau par la *condensation* que Wagner parvient à doter ses personnages d'une si considérable densité.

Notons enfin que Kundry, outre son caractère syncrétique et la forme d'universalité qui en résulte, s'inscrit aussi parfaitement non seulement dans un courant d'époque où elle tient sa place au rang des femmes fatales « fin de siècle », entre Salomé, Ennoïa, la Princesse d'Este, et tant d'autres, mais aussi dans l'idiosyncrasie wagnérienne, rejoignant des figures comme celle du Hollandais, en quête de l'amour qui lui permettra de mettre fin à ses errances et de trouver le repos.

Devant l'amplification d'Amfortas et de Kundry et la mise en évidence de leurs drames personnels, Parsifal, sevré, qui plus est, des aventures chevaleresques qui faisaient la trame de son initiation dans les textes médiévaux, pouvait sembler d'un moindre intérêt. Pour Wagner, toutefois, il était clair que le personnage central du drame devait rester Parsifal, c'est-à-dire le rédempteur, et non l'un ou l'autre des rédimés. Mais d'un point de vue dramatique, il est assurément plus facile de centrer la problématique d'un drame sur celui qui souffre, doute, cherche ardemment à s'échapper à soi-même, que sur celui qui n'est, en somme, que l'agent par lequel les souffrances seront effacées et le monde régénéré, sans que cela lui coûte plus que d'être la bonne personne au bon endroit... C'est d'ailleurs la figure du rédimé qui occupait manifestement le centre du *Vaisseau fantôme* aussi bien que de *Tannhäuser*, Senta ou Elisabeth n'apparaissant guère que comme des figures secondaires dont le pur amour parvenait à arracher le Hollandais ou Tannhäuser des griffes de leurs destins³⁷⁰. Or Parsifal occupe, fonctionnellement, la même place que Senta ou Elisabeth ; et sa position centrale atteste une évolution de la notion de rédemption chez Wagner : la lecture de Schopenhauer aidant, la figure d'identification cesse d'être, romantiquement, celle de l'homme qui souffre et doit être racheté par l'intercession de l'« éternel féminin » ; dans *Parsifal*, c'est l'intercesseur lui-même qui passe au premier plan, cet être de pureté capable de déchirer le voile des illusions trompeuses et de s'affranchir du Vouloir-vivre pour parvenir à ressentir une profonde empathie avec l'humanité souffrante. Dans l'essai *Religion et art* de 1880, Wagner

³⁷⁰ Mais ces figures, néanmoins, sont suffisamment fortes pour qu'un léger décalage du point de vue permette de les mettre au premier plan. C'est le cas, en particulier, de Senta que des metteurs en scène comme Claus Guth (à Bayreuth depuis 2002) ou Barry Kosky (à Essen en 2006) se sont attachés à replacer au centre du drame. A ce titre, il apparaît que les mises en scène d'un opéra se présentent aussi comme une pratique artistique où peut se jouer une forme de relecture, voire du réécriture d'une matière mythique.

décrit d'ailleurs le Christ comme n'étant pas capable de « souffrir », mais seulement de « souffrir avec » (*mitleiden*), lui qui n'est pas né sous l'effet du Vouloir-vivre, mais sous celui du « Vouloir-rédimer »³⁷¹.

• *Kunstreligion*

Et c'est bien cette victoire sur le Vouloir-vivre et les illusions fallacieuses qui font toute la force de Parsifal : s'il n'est pas victime d'un dilemme tragique, il est en revanche le terrain d'une formidable alchimie, la plus puissante, peut-être, que l'on puisse donner à voir – celle par quoi l'art devient religion.

Il faut, à cet égard rappeler l'importance qu'avait pour Wagner, au moment où il compose *Parsifal*, la notion de religion de l'art (*Kunstreligion*). L'essai *Religion et art*, que Wagner écrit donc pendant qu'il travaille à *Parsifal*, débute ainsi :

*On pourrait dire que, lorsque la religion devient artificielle, il est réservé à l'art de sauver l'essence de la religion, en s'emparant des symboles mythiques [...] pour faire connaître par leur représentation idéale la vérité profonde cachée en eux.*³⁷²

L'art, selon Wagner, est plus propice que l'institution religieuse à mettre l'homme en contact avec le divin. La conception de l'art comme outil d'une rédemption individuelle et sociale est un leitmotiv qui traverse de part en part les écrits théoriques du compositeur³⁷³. Dans cette perspective, *Parsifal*, qui achève l'œuvre de Wagner sur cette entêtante et mystérieuse formule « rédemption au rédempteur » (*Erlösung dem Erlöser*), représente une tentative en quelque sorte performative, visant à *mettre en œuvre* une dynamique de rédemption qui soit réalisée en même temps qu'énoncée.

En effet, c'est à travers un baiser que l'être d'instinct accède subitement au cœur de la signification du monde. Lui qui n'avait rien compris lorsqu'il avait assisté à la cérémonie du graal, il comprend d'un coup, dans sa chair, la blessure d'Amfortas. C'est l'accession à un savoir profond non pas à travers le raisonnement intellectuel, mais à travers l'émoi des sens ; c'est la *connaissance* par la *compassion* (« *durch Mitleid wissend* ») ; et c'est, enfin, la rédemption, par le biais de cette connaissance.

³⁷¹ WAGNER, *Oeuvres en prose*, p. 36 du vol. XIII.

³⁷² *Ibid.*, p. 29 du vol. XIII.

³⁷³ Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à la notice « rédemption » que j'ai rédigée pour l'*Encyclopédie de Wagner et du wagnérisme*, à paraître chez Actes Sud.

Or, dans *Opéra et drame* déjà, Wagner notait que « dans le drame, nous devons devenir *sachants par le sentiment* »³⁷⁴. Quelques années plus tard, il se conforte dans ses convictions à la lecture de Schopenhauer, qui dissocie clairement l'entendement (*Verstand*) de la raison (*Vernunft*), le premier étant défini comme une saisie intuitive (commune, d'ailleurs, aux hommes et aux animaux) qui se trouve ensuite médiatisée dans une forme rationnelle. Schopenhauer, comme Wagner, tient l'intuition pour supérieure au raisonnement rationnel, en ce sens qu'elle perçoit l'essence des choses dont la raison ne saisit que les rapports réciproques³⁷⁵.

On voit bien ce que de telles considérations ont pu produire dans les livrets de Wagner et ce que lui doivent des personnages comme Tannhäuser, Walther, Siegfried ou Parsifal. Mais le « nous » dont il est question dans l'extrait d'*Opéra et drame* que nous venons de lire (« dans le drame, nous devons devenir *sachants par le sentiment* ») ne désigne pas le personnage du drame, mais bien son spectateur. La dynamique d'intellection par le truchement des sens déborde les limites de la scène et se répand dans la salle, de même que le geste rédempteur est aussi bien interne à la plupart des drames wagnériens qu'externe, c'est-à-dire porté dans la salle par le rapport particulier que ces drames instaurent avec leur public.

Dans ce sens, le public ne doit-il pas recevoir *Parsifal* comme Parsifal reçoit le baiser de Kundry ? Ne doit-il pas comprendre dans sa chair, sous l'effet de l'émotion artistique, ce qu'aucun raisonnement rationnel ne pourrait lui amener ? On retrouve fréquemment sous les plumes de ceux qui ont eu le privilège de voir les premières représentations de *Parsifal* à Bayreuth cette idée qu'on en sort transformé, purifié ; nous verrons plus loin les échos littéraires qu'ont pu en donner un Wyzewa ou encore un Péladan, pour qui l'expérience de *Parsifal* a représenté un tournant décisif. Émilie de Morsier exprime très nettement cette idée lorsqu'elle écrit :

*Pourquoi faut-il, après une pareille émotion, qui transporte notre conscience de l'être au delà des bornes terrestres, nous retrouver dans notre moi, si petit, si mesquin, si limité ? Mais quelque fugitive qu'ait été l'illusion, elle nous a révélé le vrai éternel !*³⁷⁶

Et un peu plus loin, elle conclut :

Il importe peu de savoir à quelles sources philosophiques ou religieuses Wagner a cherché ses inspirations pour exprimer l'idée de l'évolution progressive de l'âme. Il

³⁷⁴ WAGNER, *Oeuvres en prose*, p. 39 du vol. V.

³⁷⁵ Cf. EDOUARD SANS, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris: Klincksieck, 1969, p. 66.

³⁷⁶ EMILIE DE MORSIER, *Parsifal de Richard Wagner ou l'idée de la rédemption*, Paris: Fischbacher, 1914, pp. 44-5.

*suffit qu'il nous ait représenté cette vérité avec une telle puissance et une telle beauté qu'après avoir entendu Parsifal nous nous sentions meilleurs, plus forts, plus aimants, plus aspirant au bien, au beau et à l'amour universel.*³⁷⁷

C'est presque un lieu commun de l'époque que de considérer *Parsifal* comme une œuvre rédemptrice. Dans cette fin de siècle caractérisée par un intense « vertige du gouffre d'en haut », pour reprendre une belle expression de Théodore de Banville, la notion wagnérienne de religion de l'art trouve un terreau fertile et répond à une aspiration largement répandue. Le catholicisme apparaît enfermé dans une attitude dogmatique rigide. Après avoir publié, en 1864, un *Syllabus* très réactionnaire qui est une sorte de catalogue de toutes les erreurs condamnables de la pensée moderne, Pie IX réunit en 1869 le concile Vatican I. Premier concile convoqué depuis plus de trois siècles, il affirme le dogme de l'infaillibilité pontificale et laisse un arrière-goût amer aux théologiens libéraux. Manifestement, l'Église est en rupture complète avec les principaux courants de pensée du moment, et n'est plus capable de tirer les grands symboles de la religion au-dessus d'un dogme desséchant qui ne correspond pas aux aspirations majoritaires d'une génération avide, pourtant, de spiritualité. Léon Thévenin, un peu plus tard, s'en souviendra très bien :

*Notre âme moderne est impuissante à s'élever au ciel par les ravissements de la prière, elle sent un besoin de croire qui la travaille; respecte les symboles où l'étincelle divine a relui, mais refuse d'entrer dans la servitude d'aucun dogme, encore qu'elle communique à tous les mystères et qu'elle pénètre toutes les initiations; adore avec ferveur l'esprit de la divinité, sans croire fermement aucun Dieu, et, incapable de satisfaire son désir d'un amour céleste, demeure ensanglantée par la violence de ce chagrin.*³⁷⁸

Dans ce contexte, on comprend à quel point s'inscrit dans son temps l'idée wagnérienne que l'art doit s'emparer d'une sacralité qui n'a rien perdu de sa force de suggestion, mais que la religion, « devenue artificielle », n'est plus capable de porter sur ses autels dépeuplés. Et il ne fait aucun doute que *Parsifal* se présente comme la plus complète réalisation de ce projet, non seulement dans sa forme (sacrement porté sur la scène), mais aussi dans sa portée (« communion » entre la scène et la salle). Première et unique réalisation du genre *Bühnenweihfestspiel* (« festival scénique sacré »), *Parsifal* se présente comme un sacre et, par là même, il participe à un mouvement dont la portée dépasse les limites de la scène pour se propager dans la salle, ce qui contribue à dédoubler le geste rédempteur, la société européenne

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁷⁸ LÉON THÉVENIN, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris: Léon Vanier, 1897, pp. 6-7.

de la fin du XIX^{ème} siècle étant cette « gaste terre » que Parsifal (ou *Parsifal*) a pour mission de rédimer.

Mais si l'idée même de *Kunstreligion* trouve assurément un écho favorable dans les dernières années du XIX^{ème} siècle, il n'en reste pas moins que la faculté d'une œuvre comme *Parsifal* d'engager chez ses auditeurs un sentiment de nature quasi-religieuse ne disparaît pas avec les changements sociaux qui marquent la passage à un nouveau siècle. Citons simplement ces mots d'un auteur que nous aurons l'occasion de retrouver plus d'une fois sur notre chemin, Julien Gracq :

*Dépourvu que je suis de croyances religieuses - je reste, par une inconséquence que je m'explique mal, extrêmement sensibilisé à toutes les formes que peut revêtir le sacré, et Parsifal, par exemple, a pris pour moi sans qu'il y ait déperdition de tension affective - au contraire - la relève d'une croyance et d'une pratique qui se desséchait sur pied.*³⁷⁹

Revenant sur la débauche de l'attirail mystique dont s'étaient parés les arts dans la génération symboliste, Maurice Barrès concluait, avec une pointe de cynisme, que « la liturgie, les anges, les Satans, tout le pieux appareil, ne sont qu'une mise en scène pour l'artiste qui juge que le pittoresque vaut bien une messe »³⁸⁰. Mais de la même manière qu'il serait absurde de rapprocher le Moyen Âge de Wagner de celui qu'évoque la préface de *Mademoiselle de Maupin*, de même faut-il ici se garder d'assimiler *Parsifal* à ce catholicisme esthétique que Camille Mauclair décrit comme une « consommation effroyable de missels, de chasubles, d'ostensoirs et de lys » avant de conclure : « tous les signes de la foi y passèrent, il n'y eut que la foi qui manqua »³⁸¹. Dans un cas comme dans l'autre, ce que Wagner reprend à son compte, c'est la force symbolique d'une matière. Le chasuble ne l'intéresse pas plus que la cotte armoriée, et si son graal ressemble à un ostensor, et peut, à ce titre, être lu comme un « signe de la foi » au sens où l'entend Mauclair, il faut insister sur le fait que dans ce signe, le signifié l'emporte nettement sur le signifiant, ce qui n'est pas le cas dans les utilisations décoratives des symboles de la foi.

³⁷⁹ Propos rapportés dans JEAN CARRIERE, *Julien Gracq, qui êtes-vous?*, Lyon: La Manufacture, 1986, p. 124.

³⁸⁰ Cité par JEAN PIERROT, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*, Lille: Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1975, p. 523.

³⁸¹ *Idem*

Pour incarner la dimension sacrée qu'il veut donner à son œuvre, Wagner se sert donc de certains symboles consacrés par la religion ; mais c'est la force d'évocation de ces symboles qu'il utilise, hors de tout rattachement à un dogme quelconque. Certes, la religion chrétienne lui fournit un modèle pour porter à la scène la situation de l'homme souffrant dans l'attente de la rédemption, et le sacrement eucharistique lui permet de créer un raccourci saisissant par lequel s'illustre, dans le couple antithétique graal/blessure, le renouvellement permanent du sang corrompu par un sang frais qui maintient le prêtre déchu dans une souffrance lancinante. Mais toute la symbolique du deuxième acte, nous l'avons entrevu, utilise des motifs bouddhistes plutôt que chrétiens, et la notion de compassion telle qu'elle est traitée dans *Parsifal* est beaucoup plus proche de cet univers que d'une assez lointaine charité chrétienne. Si la rédemption d'Amfortas se décline plutôt selon des formes chrétiennes, celle de Kundry, en revanche, est nettement influencée par l'idée bouddhiste de rupture d'un cycle de métempsychoses. Et si Wagner avait l'idée d'écrire un opéra sur *Jésus de Nazareth*, il n'en conservait pas moins le projet d'un drame bouddhiste (*Les Vainqueurs*). *Parsifal* est certainement une sorte de synthèse de ces deux tendances, auxquelles s'ajoutent toutes les ressources plus profondément archétypales qui sont du ressort du mythe. Dans ce sens, la fameuse colère de Nietzsche devant ce qu'il a considéré un peu hâtivement comme un affaissement au pied de la croix me semble une erreur de lecture. Mais avec un sens du symbole comme le sien, il aurait fallu que Wagner soit aussi farouchement anti-chrétien que Nietzsche pour renoncer à ce que la dynamique chrétienne de la rédemption pouvait apporter à une thématique qui était aussi centrale dans sa pensée, depuis ses jeunes années. Même aux moments où il conjugue le modèle de la rédemption sur le mode le plus « socialiste », faisant du Peuple l'agent de cette rédemption, on ne peut s'empêcher d'entendre des accents quasi pascaliens derrière son discours³⁸² : vivant à l'époque de Vatican I plutôt qu'à celle de Port-Royal, la conscience aiguë qu'il a de la déchéance humaine et de la nécessité d'une rédemption a pris, chez lui, de tout autres formes, mais l'exemple de Pascal montre bien, au passage, que le christianisme fournit certains modèles qui permettent de penser cette difficulté, de la formuler, et même, peut-être, de la résoudre par une forme de « pari ».

³⁸² Il me faut citer quelques phrases de *L'Œuvre d'art de l'avenir* qui illustrent ce rapprochement un peu étrange : « Et ce démon, cet insensé besoin sans besoin, ce besoin du besoin, - ce *besoin du luxe*, qui est le *luxe même* - régit le monde ; [...] Qui donc accomplira la rédemption de cet état déplorable ? - La *nécessité*, - qui fera ressentir au monde le besoin véritable, le besoin qui, *selon sa nature, peut être réellement assouvi*. » (WAGNER, *Oeuvres en prose*, p. 70 du vol. III).

On pourra se rappeler ici que Lévi-Strauss définit précisément le mythe comme un instrument logique visant à la formalisation d'une contradiction en vue de sa résolution³⁸³.

En somme, le monde a cessé d'être édénique parce qu'Adam a croqué la pomme, et la terre est stérile parce qu'Amfortas aussi a mordu au fruit défendu ; mais, comme dit Pascal, « l'homme passe infiniment l'homme » et il se peut qu'un être très pur rachète la faute commise. Pourtant, même si Parsifal est une figure de ce rédempteur et même si Kundry lui lave les pieds et les sèche avec ses cheveux, comme Marie-Madeleine le fit pour le Christ, on ne saurait insister assez sur la différence qui existe entre les deux gestes rédempteurs. Tandis que le Christ doit sacrifier sa vie pour le rachat de l'humanité, le geste requis de Parsifal est de tout autre nature : « *durch Mitleid wissend* », il doit comprendre la douleur d'autrui et y consacrer toute l'énergie de sa compassion. En d'autres termes, il doit déchirer le voile de Maya et effacer les frontières de son être individuel pour sortir de l'illusion mensongère. Parsifal n'a rien d'un martyr chrétien ; la notion de sacrifice, si désagréable à Nietzsche, est tout à fait étrangère à la rédemption parsifalienne, et on peut s'étonner que le philosophe ne l'ait pas compris.

- Renaissance du mythe dans le temple de Bayreuth

Mais sans doute Nietzsche était-il avant tout exaspéré par le contexte dans lequel *Parsifal* avait été créé. Bayreuth, à ses yeux, c'était l'enfermement du libre génie dans une cage dorée ; c'était l'embourgeoisement, la marchandisation de l'art...

Sans entrer dans cette discussion, il faut tout de même rappeler en quelques mots le cadre dans lequel *Parsifal* a été créé, qui n'a pas été pour rien dans la virulence des réactions que l'œuvre a suscitées. En 1876, Wagner avait inauguré le nouveau théâtre qu'il avait fait construire, grâce aux largesses de Louis II de Bavière, pour y représenter ses propres œuvres. Salle dans l'obscurité, orchestre caché dans une fosse, acoustique extrêmement travaillée : ce théâtre était, en soi, une révolution de l'art dramatique. Six ans après l'inauguration du théâtre, Wagner achève enfin la partition tant attendue qu'il compose spécifiquement pour ce lieu. *Parsifal* était destiné à Bayreuth, et il était établi juridiquement qu'il ne pouvait être joué nulle part ailleurs pendant trente ans. L'événement est considérable ; la première est uniquement réservée aux *Wagner-Vereine* (cercles Wagner) de l'Europe entière. On commence à parler de « pèlerinage » à Bayreuth ; c'est dans le « temple » érigé à son art que

³⁸³ LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, p. 264.

« le dieu Richard Wagner irradi[e] un sacre », comme le dit Mallarmé. L'absence d'applaudissements à l'issue du premier acte de *Parsifal*, dont la tradition est encore vivace aujourd'hui (et pas seulement à Bayreuth), marque bien la spécificité du rapport que cette œuvre entretient avec son public, qui la rapproche certainement plus de la grand-messe que du théâtre de boulevard.

On voit donc bien à quel point la transmutation de la matière mythique entre les mains de Wagner a été significative. Si le romantisme avait esquissé l'idée que le Moyen Âge était un vivier aussi fertile que l'Antiquité pour les littérateurs modernes, Wagner, pour sa part, s'attache à mettre en œuvre cette idée sur les planches du théâtre. Pour la première fois, ce n'est pas seulement par un discours qu'est soutenue l'équivalence entre les mythologies antiques et les légendes médiévales : c'est sur la scène des réalisations artistiques que cette égalité est démontrée.

Avec Wagner, on voit se dessiner un virage radical dans le rapport que les arts entretiennent avec un Moyen Âge qui cesse d'être perçu en termes de « bon vieux temps », de « naïve fraîcheur », ou encore de « collectivité mystique », pour apparaître plutôt comme une mine dans laquelle regorgent mythes et archétypes – quand bien même cette mine aurait été sous-exploitée par les littérateurs médiévaux.

Les outils servant à investiguer dans ces galeries souterraines, nous l'avons vu, sont foncièrement structuralistes, avant la lettre ; mais il faut insister sur le fait que cette analyse structurale ne se définit que comme le socle invisible sur lequel ériger un monument artistique. Pour reprendre les termes du débat qui opposait Ricœur à Lévi-Strauss (cf. ci-dessus p. 48), le regard porté sur la matière mythique n'est donc pas le fait d'un observateur externe, mais d'un sujet qui se place résolument dans son objet pour produire cette « reprise du sens » si chère à Ricœur.

2. *Achèvement et point de départ*

Cette reprise du sens, au demeurant, ressemble si fort à une révélation du sens qu'on a pu se demander dans quelle mesure le mythe pouvait survivre à cette épiphanie. C'est ainsi que Denis de Rougemont écrit, à propos de *Tristan* :

Que Wagner ait restitué le sens perdu de la légende, dans sa virulence intégrale, ce n'est point là une thèse à faire admettre, c'est l'évidence largement proclamée par la musique et les paroles de l'opéra. Par l'opéra, le mythe connaît son achèvement.

Et il précise :

*Achèvement désigne l'expression totale d'un être, d'un mythe ou d'une œuvre ; d'autre part, désigne leur mort. Ainsi le mythe « achevé » par Wagner a vécu. Vixit Tristan ! Et s'ouvre l'ère des fantômes.*³⁸⁴

Julien Gracq, dans l'avant-propos du *Roi Pêcheur*, va dans le même sens lorsqu'il écrit :

*Il semble qu'en réalité il est advenu à cette « matière de Bretagne » une malchance insigne : après de longs siècles de sommeil, un génie exceptionnellement vigoureux est apparu qui d'un seul coup a fait main basse sur le trésor et de cette vendange semble d'un coup avoir extrait tout le suc.*³⁸⁵

Pourtant, le simple fait que cette phrase figure dans l'avant-propos d'une réécriture moderne de *Parsifal* suffit à indiquer que Gracq ne s'arrête pas à un constat d'irréversible achèvement. Wagner semble peut-être avoir extrait tout le suc de cette vendange, mais le breuvage qu'il en tire est assurément nourricier. Nourricier au point, peut-être, d'être étouffant : toute la problématique de la génération post-wagnérienne, en France au moins autant qu'en Allemagne, sera d'apprendre à digérer l'apport de Wagner. C'est évidemment le cas des compositeurs d'opéra, qui doivent apprendre à parler leur propre langage musical *après* Wagner : Humperdinck, qui avait été répétiteur à Bayreuth pour la création de *Parsifal*, mettra des années avant de pouvoir échapper à une influence qu'il ressent comme une aliénation et qui l'empêche de composer. En France, il faut attendre Debussy pour qu'enfin un compositeur arrache la musique dramatique à la houlette de Wagner. *Pelléas et Mélisande*, en 1902, est généralement considéré comme le signe enfin abouti de cette émancipation ; mais on a noté que l'ombre de Wagner³⁸⁶, soigneusement conjurée tout au long de l'opéra, resurgit avec vigueur dans quelques passages composés à la hâte au moment de la création. Retour du refoulé ou hommage tacite ? Les deux hypothèses ont été formulées. Cécile Leblanc, optant pour la seconde, en tire une jolie métaphore :

L'interlude composé a-posteriori [sic] par Debussy [à la fin de la première scène de Pelléas] cite explicitement l'interlude de Parsifal, de sorte que la marche de

³⁸⁴ ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, p. 253.

³⁸⁵ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, pp. 13-4.

³⁸⁶ En 1893, au cours de la composition de *Pelléas*, Debussy écrit à Chausson : « [...] le fantôme du vieux Klingsor, alias Richard Wagner, apparaissait au détour d'une mesure, j'ai donc tout déchiré et suis reparti à la recherche d'une petite chimie de phrases plus personnelles » (cité dans CECILE LEBLANC, *Wagnérisme et création littéraire en France (1883-1889)*, Paris: Honoré Champion, 2005, p. 492). Chausson, de son côté, parle du « spectre rouge de Wagner qui ne [l]e lâche pas » (cf. *ibid.*, p. 460).

*Gurnemanz et Parsifal semble guider les pas de Golaud au sortir de la forêt comme si, soudain, le passage avait été trouvé.*³⁸⁷

Quoi qu'il en soit, il suffit d'écouter les opéras de Chausson, Chabrier, d'Indy, Magnard, etc. pour entendre à quel point l'opéra français a été marqué par l'influence de Wagner. Mais le langage musical est loin d'être le seul domaine où cette influence est perceptible. Comme le note Paul Dukas, qui en sait quelque chose,

*les feux de l'astre Wagner atteignaient alors bien au-delà du monde de la musique dont ils n'éclairaient guère que les hauteurs, tandis qu'ils se répandaient peut-être plus largement dans le domaine des lettres, de la haute critique et parmi les poètes. Au point qu'on peut presque affirmer que c'est par réfraction littéraire et poétique que certains musiciens en furent illuminés.*³⁸⁸

De fait, c'est en premier lieu la sphère littéraire qui est emportée par la vague du wagnérisme. A propos de la génération symboliste, Brunetière parlait d'un changement de paradigme dominant dans les lettres françaises et du passage de la poésie d'un régime pictural à un régime musical. La mélodie continue pratiquée par Wagner et l'abandon de la carrure classique entraînent les poètes vers un assouplissement des rythmes qui est pour beaucoup dans l'avènement du vers libre. En outre, le modèle musical, essentiellement diffusé à travers l'exemple de Wagner, engage une attention accrue aux sonorités de la langue, qui culmine dans l'« instrumentation verbale » de René Ghil (*Traité du Verbe*, 1886).

Mais au-delà de ces enjeux formels, c'est surtout l'imaginaire d'une époque qui se trouve envahi par la lame de fond du wagnérisme. Dans une période que les auteurs symbolistes eux-mêmes dépeignent comme marquée du sceau du mercantilisme social, du positivisme philosophique, du réalisme littéraire, Wagner apporte une bouffée d'idéalisme. Et surtout, pour ce qui nous concerne, « voici à la rampe intronisée la Légende », comme dit Mallarmé³⁸⁹ – et en guise de « Légende », c'est évidemment en premier lieu les mythes médiévaux qui sont concernés. Si l'Angleterre avait déjà ramené la matière arthurienne dans les arts par le biais de Tennyson et des Préréphaélites, ce mouvement prend avec Wagner une dimension résolument européenne et s'étend à tous les arts.

³⁸⁷ CECILE LEBLANC, "Entre wagnérisme et symbolisme, les *Parsifals* français: *Briséis, Fervaal* et *Le Roi Arthur*", dans *Quatre siècles de livret d'opéra. Actes du colloque de Saint-Riquier (9-11 octobre 2002)*, éd. Danielle Buschinger, Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, "Médiévales, no 35", 2005, p. 116.

³⁸⁸ PAUL DUKAS, "L'Influence wagnérienne", *Revue musicale*, no 11 (1923, oct.), p. 4.

³⁸⁹ STEPHANE MALLARME, *Oeuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 544.

Comment la figure de Parsifal s'en trouve-t-elle modifiée ? Il est certain, comme nous l'avons suggéré, que l'influence de Wagner est à la fois formidablement fécondante et foncièrement paralysante. Dans l'avant-propos du *Roi Pêcheur* toujours, Gracq qualifie Wagner de « magicien noir », de « mancenillier à l'ombre mortelle », suggérant que « des forêts sombres prises à la glu de sa musique il semble que ne puisse plus s'envoler après lui aucun oiseau »³⁹⁰. Conscients que l'admiration presque exclusive qu'ils vouaient au maître de Bayreuth pouvait fort ressembler à une impasse artistique, les rédacteurs de la *Revue wagnérienne*³⁹¹ n'ont cessé d'insister sur le fait que le vrai wagnérisme consistait à *comprendre* Wagner, et non à *imiter*. Il n'empêche que, sans doute, l'imitation superficielle est plus aisée que la profonde compréhension. Et surtout, pour l'imitateur, il est facile d'écrire : il suffit de se laisser porter par le courant, de laisser sa plume courir dans un sillon bien marqué. Mais pour celui qui comprend vraiment Wagner, la question, nous l'avons vu, est plus délicate : que faire après Wagner, d'après Wagner, malgré Wagner ? C'est le dilemme de Debussy et celui de Mallarmé – pour ne citer que ceux qui ont le mieux réussi à y répondre.

Mais, si ce dilemme devait être très douloureux pour certains compositeurs d'opéra, qui ne pouvaient échapper à une comparaison avec Wagner, il faut relever qu'un nombre considérable des écrivains et poètes français des années 1880 n'ont jamais eu à en souffrir. Le drame wagnérien leur fournit à bon compte une gamme de motifs dont ils sauront jouer à loisir pour inscrire leur poésie dans l'« air du temps ». De la même manière que le « genre troubadour » puis le roman historique ou le Grand Opéra français avaient tendance à composer une couleur locale au moyen d'éléments décoratifs empruntés au Moyen Âge, de même ici, bon nombre d'auteurs qui écrivent dans le sillage de Wagner ne parviennent guère à sortir d'un discours mimétique où un vocabulaire et une syntaxe wagnérisés masquent un imaginaire convenu et stéréotypé.

3. Poésie d'épigones

C'est dans cette veine, aussi étonnant que cela puisse paraître (mais du paraître à l'être, il y a un pas !), que se déclinent, par exemple, les quelques poèmes que Robert de Montesquiou

³⁹⁰ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 14.

³⁹¹ Publiée pendant trois ans, entre 1885 et 1888, la *Revue wagnérienne* a non seulement eu une importance capitale dans le rayonnement du wagnérisme en France, mais a aussi été, grâce à son excellente diffusion dans les milieux artistiques, un espace privilégié autour duquel se développèrent des réflexions de fond sur l'esthétique du symbolisme.

consacre à Parsifal. Le modèle impérissable de Des Esseintes, de Charlus ou de Monsieur de Phocas, le dandy Montesquiou a fait le pèlerinage de Bayreuth une première fois en 1886, où il a assisté à trois représentations de *Parsifal*. Il semble en avoir retiré une impression inoubliable, dont il rend compte à plusieurs reprises dans des vers qui, hélas, le sont moins. La première partie du *Chef des odeurs suaves* (1893), est consacrée aux « Floramyes » – ainsi nomme-t-il les Filles-fleurs de *Parsifal*. On y trouve par exemple un poème intitulé « Simples » :

*Décor de Parsifal, deuxième acte, féerie
De fleurs, où le cactus énorme se marie
Aux roses pourpre, aux œillets vifs, aux rouges lis,
Aux jasmins qui, de les frôler, sont moins pâlis.*

*Les filles-fleurs apparaissent, parmi ce rêve,
Végétales beautés, femmes qu'il faut cueillir,
Soumises à Klingsor, qui mélange à leur sève
Les philtres, les parfums, le rire et le soupir.*

*Mais, lorsque Parsifal a vaincu leur poursuite,
Le clair décor se fane, et sèche en peu d'instant ;
La flore se flétrit et la femme est en fuite ;
L'automne, d'un seul coup, remplace le printemps.³⁹²*

On pourrait, à titre de variation, citer aussi un poème d'Adolphe Retté, « Parsifal au Mont Salvat », dans *L'Archipel en fleurs* (1895) :

*Aux bleus confins lointains d'un rêve immaculé
Parsifal apparaît qui reconquit la Lance ;
L'aube baise ses mains et ses yeux étoilés
Reflètent à jamais l'ineffable silence.*

*Un printemps éternel au Mont Salvat l'accueille
Epris de ces doux yeux où le Seigneur réside,
Ses cheveux sont un nimbe et la rose s'effeuille
Aux plis harmonieux de sa robe candide.*

*O lins fins éplorés ainsi que des prières
Autour d'un corps gracile imprégné de son Dieu,*

³⁹² ROBERT DE MONTESQUIOU, *Le Chef des odeurs suaves*, Paris: G. Richard, 1907, p. 14. Il s'agit de la version retravaillée que Montesquiou donne de ce poème dans l'« édition définitive » publiée en 1907. La version de 1883 est très différente. Signalons que le poème suivant du même recueil est intitulé « Filles-Fleurs ».

*Gloire des cheveux blonds frissonnant aux lumières
Qui dorment dans la paix mystique du Saint Lieu.*

*O symbole d'amour et de toute pitié,
Advenue adorable et qu'on n'espérait plus,
Devant ta charité très blanche et ta beauté
Les gardiens du Graal s'inclinent éperdus,*

*Kundry meurt pardonnée aux pieds de Parsifal
Son héros puéril qui sourit et bénit ;
Le Sang miraculeux brille dans le cristal
Et les tours de Klingsor s'écroulent vers la nuit.³⁹³*

Que l'accent soit mis sur le motif des filles-fleurs du deuxième acte ou, plus largement, sur la pureté de Parsifal, de tels poèmes se contentent de fournir une transcription poétique de certains aspects de l'opéra de Wagner tel qu'il est représenté à la scène, à la manière dont des vignettes peuvent illustrer un texte en retenant certains traits plutôt que d'autres, mais sans en prolonger la portée.

Il faut toutefois isoler de la masse généralement insipide des poèmes de Montesquiou quelques vers où est effleuré un point qui sera au centre de la relecture gracquienne de *Parsifal* : la forme de jalousie qu'Amfortas pourrait éprouver à l'égard de Parsifal.

*Le fils de Titurel jalouera le Vierge
Qui vient pour lui voler l'ardent regard du cierge
De fer, dont l'œil de flamme éclairait le Saint-Lieu ;
Et l'heur de s'enivrer à l'extase partie,
Qu'en son vase myrrhin, Joseph d'Arimathie
Vendange au grain sanglant, cœur écrasé de Dieu.³⁹⁴*

Tout aussi « pré-gracquienne » se révèle la description que Montesquiou fait du sang d'Amfortas dans un poème intitulé « Wahnfried » :

*Alors le sang du prêtre inonde cette salle,
Envahit et ruisselle ! ô sang mélodieux !
Béante symphonie ! extase colossale !
Baptismale saignée ! ulcère radieux !³⁹⁵*

³⁹³ ADOLPHE RETTE, *L'Archipel en fleurs*, Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, pp. 34-5.

³⁹⁴ ROBERT DE MONTESQUIOU, *Les Chauves-souris*, Paris: G. Richard, 1907, p. 282. Le poème est titré « Reine Thor » ; dans la première édition, en 1893, le deuxième vers cité donnait « la dispense » au lieu de « l'ardent regard ».

Le renouvellement du sang vicié par le sang pur du Sauveur est au cœur de la lecture wagnérienne, mais la fascination qu'exerce ce sang qui « envahit et ruisselle », de même que les oxymores utilisés pour en décrire les effets ne sont pas sans évoquer la profonde ambiguïté que Gracq prêtera au sang d'Amfortas dans *Au château d'Argol* (voir ci-dessous p. 399).

En outre, comme ce sera le cas chez Gracq à travers une configuration où un personnage regarde une gravure, la fascination dépeinte par Montesquiou est liée à un spectacle. Le sang « inonde la salle » : celui qui en parle est assis dans le théâtre de Bayreuth et ne nous raconte pas l'histoire de Parsifal, mais bien les effets du « *Bühnenweihfestspiel* » *Parsifal*. Cette dimension transparaît à travers tout le poème et permet de mettre en évidence une caractéristique qui sera au cœur de la réception de *Parsifal* à la fin du XIX^{ème} siècle : plus que toute autre œuvre, *Parsifal* est susceptible d'« inonder la salle ». Le pronom « nous » revient de façon récurrente dans « Wahnfried », attestant bien cette dimension de réception de l'œuvre par les spectateurs.

*Tout ce qui peut tenir de mystère et d'extase
Se concentre, pour nous, à cette heure, en ce lieu ;
Et mille cœurs unis ne font plus qu'un seul vase
Où s'écoute pleurer la détresse d'un dieu.* (p. 293)

Bayreuth, c'est Montsalvat, le temple dans lequel se célèbre le mystère de la *Kunstreligion* wagnérienne : « si Jésus s'absente, / Parsifal reste près de notre émotion », écrit encore Montesquiou, poursuivant :

*L'œuvre s'opère en nous, sans un seul monitoire ;
Aucun prêtre, que l'art ; nul prêche, que l'amour ;
Mais notre piété, de là, sort plus notoire,
Et cet internement, dans la nuit, fait le jour.* (p. 291)

Cette dimension de « grand-messe » se retrouve sous plusieurs autres plumes de l'époque et Montesquiou ne manifeste pas ici une grande originalité ; ces vers ne font que confirmer ce qui était, à l'époque, un véritable *topos*, renforcé encore par l'aura qui entoure la « colline sacrée » de Bayreuth. Cette aura se concentre tout naturellement sur *Parsifal*, non seulement parce que, comme nous l'avons vu, c'est l'opéra dont la dramaturgie même inclut le plus clairement le rapport scène/salle. Mais surtout, parce que *Parsifal* ne peut être joué qu'à Bayreuth. Le public parisien n'a, certes, pas eu beaucoup d'occasions de voir représentés

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 292.

d'autres drames de Wagner : en 1861, *Tannhäuser* a été retiré de l'affiche après seulement trois représentations, suite à la cabale orchestrée par le Jockey Club. Malgré tous ses efforts, le chef d'orchestre Charles Lamoureux ne parviendra à programmer, en 1884, que les deux premiers actes de *Tristan* et le premier de *La Walkyrie*. Puis, deux autres tentatives de monter *Lohengrin* soulèvent les réactions les plus vigoureuses des nationalistes : en 1887, Lamoureux, convoqué par le Ministère, décide d'annuler les représentations prévues à l'Eden-Théâtre, par crainte de la violence des manifestations annoncées ; en 1891, à l'Opéra de Paris, la mobilisation des milieux boulangistes n'est pas moindre, et la police arrête plusieurs centaines de personnes au cours des manifestations organisées contre cette production. Mais ces partitions, au moins, peuvent être programmées, tandis que *Parsifal*, comme nous l'avons vu, est exclusivement réservé à Bayreuth. Le privilège insigne d'assister à une représentation du dernier drame de Wagner contribue donc à élever quelques « happy few » au-dessus du commun de l'humanité, ce qui explique certainement en partie pourquoi les représentations de *Parsifal* à Bayreuth sont un cadre si fréquemment évoqué dans les textes des auteurs qui ont eu eux-mêmes le privilège de faire le pèlerinage. J'en citerai quelques exemples un peu plus loin.

Mais avant cela, je voudrais encore évoquer quelques textes poétiques relatifs à Parsifal.

L'un d'eux a été écrit à Bayreuth, pendant le festival de 1891, par Pierre Louÿs. Il s'agit d'un sonnet (pas tout à fait achevé) qu'il envoie à son ami Paul Valéry et qui, retravaillé, sera publié dans ses *Œuvres complètes* sous le titre « le geste de la lance », et sous la forme suivante :

*Naïf, aux yeux à fleur de tête et grands ouverts
Il a taché de sang le vol sacré du Cygne
Mais il pleure, le Fou, le Pur...
Une procession lente de chênes verts
S'ébranle vers la nuit où va rougir le Signe.*

*Sur le lys qui descend d'avoir regardé Dieu
Ne prévaudront les roses ni les chairs fleuries.
Il sait par la pitié la Blessure, et le Feu
Jailli des trous d'enfer par les sorcelleries.*

*Et la Femme aux yeux d'ombre en qui vivait l'effroi
D'avoir étreint dans ses genoux dressés le Roi,
Se prosterne entre ses cheveux de Madeleine.*

*Sanctus et hosanna vers le preux Parsifal
Qui, marchant sur les fleurs dans le soir triomphal,*

Brandit à bout de bras vers le Graal la Lance !³⁹⁶

On notera au passage le clin d'œil d'initié : il fallait sans doute avoir assisté à la représentation de *Parsifal* pour comprendre à quoi renvoie cette « procession lente de chênes verts » qui « s'ébranle vers la nuit où va rougir le Signe » – allusion au changement de décor à vue qui accompagnait le trajet de Parsifal et Gurnemanz vers le graal, au son des cloches de Montsalvat (*Verwandlungsmusik*).

Dans le même séjour à Bayreuth, Louÿs écrit une lettre à Gide, composée uniquement de citations tirées de *Lohengrin* et *Parsifal*³⁹⁷. Il apparaît comme un des meilleurs traits d'union entre les poètes et artistes français et Wagner, qu'il joue au piano et dont il analyse les partitions avec pénétration. Mais si cette bonne compréhension des drames wagnériens porte Louÿs à entrelacer les thèmes parsifaliens, dans « le Geste de la lance », avec plus de finesse que ne le faisaient un Montesquiou ou un Retté, le poète n'en reste pas moins ancré dans une démarche essentiellement descriptive et il n'ajoute rien, ici, à la matière qu'il redispense.

4. Eucharistie verlainienne

A première vue, on pourrait appliquer la même remarque au sonnet « Parsifal » composé par Verlaine en 1885. Publié dans un ensemble de huit sonnets en « Hommage à Wagner » (signés Stéphane Mallarmé, René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Vignier, Teodor de Wyzewa et Edouard Dujardin) dans le numéro 12 de la *Revue wagnérienne*, ce poème a été ensuite publié dans le recueil *Amour* :

*Parsifal a vaincu les Filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante - et sa pente
Vers la Chair de garçon vierge que cela tente
D'aimer les seins légers et ce gentil babil;*

*Il a vaincu la Femme belle, au cœur subtil,
Étalant ses bras frais et sa gorge excitante;
Il a vaincu l'Enfer et rentre sous la tente*

³⁹⁶ PIERRE LOUÏS, *Oeuvres complètes*, vol. XIII, Genève: Slatkine Reprints, 1973 [1929-31], p. 108.

³⁹⁷ PIERRE LOUÏS, PAUL VALÉRY et ANDRE GIDE, *Correspondances à trois voix. 1888-1920*, éd. Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris: Gallimard, "N.R.F.", 2004, p. 494.

Avec un lourd trophée à son bras puéril,

*Avec la lance qui perça le Flanc suprême!
Il a guéri le roi, le voici roi lui-même,
Et prêtre du très saint Trésor essentiel.*

*En robe d'or il adore, gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le Sang réel.
- Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole!*

En lisant ce poème dans son contexte d'origine, sans autre connaissance de son auteur, on ne saurait le démarquer nettement de la perspective « illustrative » des poèmes que nous venons d'évoquer. Pourtant, l'envie, sans doute, de ne pas traiter Verlaine exactement comme Stuart Merrill³⁹⁸ nous induit à prêter une oreille attentive à certaines sollicitations discrètes de ce texte.

Ainsi, dans le recueil *Amour*, « Parsifal » est entouré de deux poèmes intitulés respectivement « A Louis II de Bavière » et « Saint Graal ». Se penchant sur cette succession, Jean-Louis Backès a formulé quelques hypothèses très éclairantes sur les diverses associations qui se jouent, chez Verlaine, autour de la figure de Parsifal³⁹⁹. Ainsi, il montre qu'un double jeu de mots permet de rendre compte d'un double réseau associatif : on sait que le syntagme « Saint Graal » a, dès le Moyen Âge, été glosé en « Sang Real ». « Sang Real », c'est d'abord le « sang royal », et, pour Verlaine, la superposition de plusieurs figures de rois jeunes et purs : Louis II de Bavière, Louis XVII, ou, plus symboliquement, Lucien Létinois, sont autant de figures que l'on peut, à plus d'un titre, rapprocher du modèle parsifalien.

Mais « Sang Real », c'est aussi le « sang réel » ; ce sang réel qui apparaît dans l'avant-dernier vers de notre sonnet, et que nous retrouvons dans une lettre que Verlaine adresse à Emmanuel Signoret au moment où celui-ci fonde une revue titrée *Saint-Graal* :

Le Saint-Graal, quel mot, quel nom ! Double signification : faîte de l'Art moderne, sommet du Vrai éternel. Saint-Graal, Sang Réel, le sang du Christ dans l'or incandescent ; Saint-Graal, Lohengrin, Parsifal, la manifestation triomphale et

³⁹⁸ Celui-ci, d'ailleurs, a aussi écrit son sonnet « Parsifal » (STUART MERRILL, *Poèmes (1887-1897)*, Paris: Mercure de France, 1897, p. 86), qui joue de façon visible sur l'intertexte verlainien et s'achève sur un « Et, ô ce son de cithares et de citoles ! » qui fait écho au dernier vers du sonnet de Verlaine.

³⁹⁹ JEAN-LOUIS BACKÈS, "Saint Graal et sang royal", dans *Verlaine 1896-1996. Actes du colloque international des 6-8 juin 1996*, éd. Martine Bercot, Paris: Klincksieck, 1998, pp. 33-41.

*trionphante de la plus sublime musique, de l'effort poétique peut-être définitif de ces temps-ci !*⁴⁰⁰

Jean-Louis Backès suggère que le poème « Saint Graal », qui évoque l'espérance de voir ruisseler sur la triste France le sang rédempteur de Jésus-Christ, serait à lire comme une superposition de l'histoire contemporaine de la France dans les années 1870 avec la situation du château de Montsalvat, chez Wagner, où l'on persiste à célébrer dans la douleur les mystères du Graal, dans l'espérance d'une proche rédemption.

Mais ce « sang réel », sang du Christ rédempteur, c'est aussi, pour Verlaine, celui de l'eucharistie, dont il parle ailleurs comme du « premier et du plus persuasif des sacrements »⁴⁰¹. La citation de Thomas d'Aquin qui figurait en épigraphe de la première édition du sonnet, dans la *Revue wagnérienne*, est d'ailleurs explicitement orientée dans ce sens⁴⁰².

Dans cette perspective, le pendant du Sang, c'est évidemment la Chair, écrite avec majuscule, comme elle apparaît dans le dernier vers du recueil *Sagesse* (« Dieu moissonne, et vendange, et dispose à ses fins / La Chair et le Sang pour le calice et l'hostie ! ») ; comme elle apparaît encore dans le poème « Juin » des *Liturgies intimes* (« Mois splendide du Sang Réel, de la Chair Vraie », v. 6) ; comme elle apparaît, enfin, dans notre « Parsifal », où nous trouvons le Sang (réel) au vers 13 et, au vers 3, la Chair.

Mais si le Sang réel renvoie bien, dans les trois poèmes cités, à l'eucharistie, la Chair évoquée dans « Parsifal », en revanche, se distingue radicalement des deux autres exemples mentionnés en ce qu'elle désigne la chair tentatrice, et non l'hostie.

On trouve évidemment, dans la poésie de Verlaine, de très nombreux emplois du mot « chair » dans ce sens, mais le plus souvent, il est écrit sans majuscule initiale. Or, l'étude « génétique » de plusieurs poèmes de Verlaine montre qu'il attachait beaucoup d'importance à cette question des majuscules, et qu'il en ajoutait ou en supprimait volontiers lorsqu'il retouchait ses poèmes. Ainsi, par exemple, dans la première édition de notre sonnet, dans la *Revue wagnérienne*, le « Réel » de « Sang Réel » était-il doté d'une majuscule, supprimée dans la version définitive.

⁴⁰⁰ PAUL VERLAINE, *Oeuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1972, p. 752.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 1000.

⁴⁰² « *Dedit et tristibus sanguinis poculum* » (*tristibus* [s.e. *discipulis*]), tiré de l'hymne *Sacris solemnibus*.

Partant donc du principe que des mots tels que *chair* et *sang* se rattachent à des sphères associatives différentes selon qu'ils sont ou non pourvus d'une majuscule initiale, j'ai essayé d'observer de plus près les divers emplois de ces mots dans les œuvres poétiques de Verlaine. Sur les huit occurrences repérées de *Chair* avec majuscule, il n'y en a que trois où le terme est pris hors du binôme *Chair/Sang*. Dans ces trois cas, le terme désigne une *incarnation* forte de la luxure⁴⁰³. Les quatre autres occurrences (outre notre « Parsifal ») montrent les deux termes eucharistiques étroitement associés dans le cadre d'un syntagme unique, du type : « la Chair et le Sang »⁴⁰⁴. Notre cas est donc, si l'on veut, intermédiaire : les deux termes sont présents dans le même poème, mais à distance l'un de l'autre, et la *Chair* est associée à un contexte immédiat de tentation. Pourtant, la luxure « amusante » dont il est ici question, avec son « gentil babil », est assez loin d'avoir le caractère menaçant des autres *Chairs*.

Après ce premier repérage, nous nous trouvons donc plutôt embarrassés quant au statut à accorder à cette *Chair*. En tant qu'incarnation de la luxure, elle paraît bien légère pour mériter sa majuscule. Mais par ailleurs, malgré le maintien dans ce poème de la polarité qui lie très intimement la *Chair* et le *Sang* dans le reste de l'œuvre de Verlaine, le contexte immédiat où apparaît cette *Chair* ne nous permet pas, *a priori*, de la lire dans un sens eucharistique.

Il est évident que la statistique n'a pas force de loi, mais elle donne tout de même une intéressante indication sur les habitudes de langue d'un auteur. Et en l'occurrence, il faut reconnaître que la statistique nous porte sur un terrain qui semble correspondre à merveille à la matière du poème – la légende du graal ayant, comme nous l'avons vu, de très fortes et très anciennes affinités avec le sacrement de l'eucharistie, affinités que Wagner réactualise explicitement dans son œuvre, et auxquelles l'épigraphe de Thomas d'Aquin prouve assez que Verlaine était sensible.

Mais cela ne résout pas pour autant les deux points de discordance que nous observons au sein du binôme consacré : éloignement des termes, d'une part, et, d'autre part, rattachement de la *Chair* à la tentation.

Ne pourrait-on pas, à ce titre, interpréter la disjonction des pôles comme marquant l'idée d'un cheminement, d'une « initiation » ? Au lieu que les deux termes apparaissent d'un seul tenant,

⁴⁰³ Poèmes avec « Chair » (sans « Sang ») : *Sagesse*, I, XIX (PAUL VERLAINE, *Oeuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1962, p. 258) ; *Sagesse*, I, XX (p. 259) ; *Jadis et naguère*, « Luxures » (pp. 330-1).

⁴⁰⁴ Extraits avec les 2 termes : *Sagesse*, II, IV, I (*ibid.*, p. 268), *Sagesse*, III, II (p. 277) ; *Sagesse*, III, XX (p. 291 - dernier vers du recueil) ; *Liturgies intimes*, « Juin » (p. 745).

c'est comme si l'on avait ici d'abord la *Chair*, qui, avec sa majuscule et sans la compagnie du *Sang*, renvoie préférentiellement à l'idée de luxure, laquelle correspond en effet à son contexte immédiat⁴⁰⁵. Puis, dans un second temps, cette interprétation *a priori* se trouve compromise par l'apparition de l'autre terme du binôme, qui porte à réinterpréter le sens « par défaut » à accorder au terme *Chair*. Même sans tenir compte de l'élément statistique et d'un sens « par défaut », nous pouvons lire la scission de ces deux termes comme marquant un cheminement entre le statut du « garçon vierge » en état de tentation de *Chair*, au début du poème, et celui du roi « en robe d'or » qui, dans les derniers vers, « adore » le « Sang réel ». Or, cela est parfaitement conforme au plan général de l'œuvre de Wagner, que certains ont voulu lire sous l'angle de l'initiation et qui, de fait, exprime avec la plus grande netteté le passage d'un stade à un autre et l'accession du « *reine Tor* », du pur fol, au plus haut statut qui soit sur cette terre.

Mais si nous essayons tout de même de réunir les termes de notre binôme, nous arrivons à une autre interprétation, qui n'exclut nullement celle-ci d'ailleurs, et qui trouve aussi de solides bases chez Wagner. Supposons donc qu'une fois admis ce cheminement, nous revenions lors d'une deuxième lecture sur cette *Chair*. Le contexte nous en est désormais connu et nous savons, cette fois, que le *Sang* l'accompagne, et qu'elle est donc susceptible d'être comprise dans le cadre large de l'eucharistie, plutôt que dans celui de la luxure.

Si l'on reprend les quatre termes exposés en chiasme dans le dernier vers de *Sagesse* (« La *Chair* et le *Sang* pour le calice et l'hostie ! »), on a donc, dans notre poème, le *Sang*, le calice, et la *Chair*... il n'y manque donc que l'hostie – cette hostie qui, rappelons-le, était le contenu du premier graal littéraire, si du moins on en croit l'ermite du *Conte du graal*, qui affirme la chose à Perceval⁴⁰⁶. Or, la *Chair*/hostie, c'est évidemment le sacrement chrétien de la Communion, image forte d'une transformation personnelle par *ingestion* de l'Autre, dont la *Chair* transsubstantiée est accordée au communiant. Et si le cortège du graal auquel avait

⁴⁰⁵ Notons au passage le léger brouillage occasionné par la disjonction des structures métriques et syntaxique, et qui porte à devoir faire un léger effort de lecture pour rattacher « de garçon vierge » à « pente », et non pas, comme la première lecture, influencée par l'enjambement, porterait à le faire, à « *Chair* ». N'en faisons pas plus qu'un clin d'œil, mais ne doutons pas non plus de son caractère volontaire. On peut noter également que les enjambements de cette première strophe produisent une impression de débordement de la mesure dont on peut supposer qu'elle cherche à mimer le mouvement de la phrase wagnérienne et sa fameuse « mélodie infinie ».

⁴⁰⁶ Il n'est pas inintéressant de relever que, selon cette lecture, on aurait dans ce poème une présence « en creux » de l'hostie, ce qui, d'une certaine façon, était déjà le cas chez Chrétien de Troyes. Nous retrouverions ici, en outre, la dynamique de découverte à retardement : chez Chrétien, le graal ne devient « tant sainte chose », à première lecture, que lors de la rencontre de Perceval avec l'ermite, mais il l'est en quelque sorte déjà pour le lecteur qui *relit* la scène du graal, sur fond des révélations postérieures de l'ermite – ce que la critique a généralement tendance à faire. De même, ici, la *Chair* est-elle associée après coup à un contexte eucharistique qui ne saurait apparaître à la première lecture du premier quatrain.

assisté, en silence, le Perceval de Chrétien de Troyes ne pouvait que lointainement se rapprocher d'une procession liturgique, chez Wagner en revanche, la scène devant laquelle Parsifal reste muet a une tournure explicitement eucharistique, le pain et le vin étant bénis par Amfortas avant d'être partagés entre les communiants.

Les deux lectures de la Chair se superposent donc dans ce poème : chair tentatrice du fruit défendu et chair transsubstantiée de l'hostie. La Chair rachète la Chair, tout comme, dans la tradition médiévale du graal, le « bon chevalier » rachète la trahison de Judas en s'asseyant sur ce « Siège Périlleux » qui est la *translatio* de la place qu'occupait Judas à la table de la Cène.

On assisterait donc à une sorte de dédoublement de la Chair : à une valeur issue du contexte immédiat (la luxure) se superposerait une autre valeur (l'eucharistie), surdéterminée par un contexte plus large : contexte mystique de la légende du graal, d'une part, mais aussi contexte associatif déduit du corpus verlainien.

On a vu que, séparément, les deux interprétations se trouvaient en conformité avec l'œuvre de Wagner, dans laquelle les dimensions de cheminement initiatique et de sacrement rédempteur sont également centrales.

Mais on peut aller plus loin encore : cette double lecture n'est pas une simple addition de deux lectures possibles et virtuellement co-présentes. Ce qui importe ici, ce n'est plus vraiment que la Chair puisse être soit tentatrice soit salvatrice, mais bien qu'elle soit *à la fois* l'une et l'autre.

Ainsi, dans l'affabulation wagnérienne, Kundry se présente évidemment comme la tentatrice. C'est là sa fonction ; et le rôle qu'elle a joué auprès d'Amfortas, elle s'apprête à le reproduire aux dépens de Parsifal. Elle a été la cause de la chute d'Amfortas, qui n'a pas su résister à la tentation de la Chair incarnée par cette « Femme belle au cœur subtil ».

Parsifal goûte aussi à ce fruit défendu... mais du bout des lèvres seulement⁴⁰⁷, car ce baiser provoque en lui une réaction extraordinaire : par le baiser de Kundry, il comprend d'un seul coup la blessure et la souffrance d'Amfortas et accède à la compassion. Il n'a pas compris la scène de communion à laquelle il a assisté à la fin du premier acte ; ce n'est qu'en mordant lui-même au fruit de « l'Arbre de la Science » qu'il comprend, « *durch Mitleid wissend* », comme l'avaient annoncé « ces voix d'enfants chantant dans la coupole ».

⁴⁰⁷ A l'instar du narrateur des *Etats et empires de la lune* de Cyrano de Bergerac...

Au lieu de la chute, c'est donc précisément une forme de Communion qui est mise en œuvre par cette « consommation de la Chair », ce qui, pragmatiquement, rapproche plus cet épisode de l'absorption de l'hostie que de celle du fruit défendu. Mais il s'agit bien, chez Wagner aussi, à la fois de l'une et l'autre chose. Dans la version filmée que Syberberg a donnée du *Parsifal* de Wagner, le cinéaste présente d'ailleurs comme l'un des emblèmes accompagnant le Graal, une sorte d'hostie sanguinolente qui symbolise certainement à la fois la Chair blessée (parce que pécheresse) et la Chair rédemptrice. Comme Verlaine, il a mis l'accent sur une figuration synthétique d'une Chair profondément ambiguë – et Verlaine, qui, « parallèlement » à *Sagesse, Amour et Bonheur*, écrit *Parallèlement* (« en quelque sorte l'enfer de son Œuvre chrétien »⁴⁰⁸), devait être particulièrement sensible à cette problématique que l'œuvre de Wagner n'a cessé d'approfondir.

En quatorze vers, Verlaine met donc en place un dispositif d'une efficacité prodigieuse : dans l'espace du poème, le Sang final rachète, en quelque sorte, la Chair initiale, renversant la valeur qu'il convient de lui attribuer. Ainsi dédoublée, la Chair se trouve en mesure de se racheter elle-même : c'est-à-dire que la Chair rédemptrice de l'hostie rachète la Chair tentatrice du fruit. Si mon hypothèse de lecture est fondée, le poème produit en son sein une forme d'alchimie verbale dont la nature performative ne saurait nous échapper, et la transmutation mystique qui s'opère dans ces quatorze vers doit nous porter à les lire comme une forme de sacrement poétique réalisé.

Si l'on en croit Édouard Dujardin, qui était rédacteur en chef de la *Revue wagnérienne*, la série de sonnets « Hommage à Wagner » a soulevé bien des réactions – en particulier les sonnets de Mallarmé et de Verlaine. Il faut dire que la plupart des habitués des mardis de Mallarmé étaient sinon rédacteurs occasionnels, du moins lecteurs de la *Revue*, dont la diffusion dans les cercles littéraires était excellente. Dans ce petit groupe, c'est surtout le dernier vers du sonnet de Verlaine qui suscita un élan irrésistible. Dujardin raconte comment Fantin-Latour le reçut, au lendemain de la publication, par un « Et, ô ! » qu'il ne cessa de répéter, assorti de grands éclats de rire, tout au long de leur entrevue⁴⁰⁹. Dujardin n'en était pas moins fier, disait-il, d'avoir suscité par sa commande ce sonnet qu'il considérait comme « un des plus beaux de Verlaine ».

⁴⁰⁸ VERLAINE, *Oeuvres poétiques complètes*, p. 483.

⁴⁰⁹ EDOUARD DUJARDIN, "La Revue Wagnérienne", *Revue musicale*, no 11 (1923, oct.), p. 153.

5. Comment peut-on être wagnérien, littérairement ?

Comme je le signalais, une préoccupation importante de la *Revue wagnérienne* était de réfléchir à ce que cela pouvait signifier, pour un artiste français du milieu des années 1880, que d'être « wagnérien ». Comment adapter au fameux « esprit français » le génie tout germanique de Wagner ? Cette question, qui était déjà sensible au moment où Baudelaire, Nerval ou Gautier prenaient leur plume pour louer ou défendre Wagner, se trouve encore nettement ravivée après la défaite française de 1870⁴¹⁰. Mais la question est aussi de savoir comment un poète peut s'approprier quelque chose du génie de Wagner et le transposer du drame musical à la littérature. C'est, évidemment, le problème de Mallarmé que de découvrir comment les lettres pourront reprendre à la musique (et à la musique wagnérienne en particulier) leur bien. Valéry, s'interrogeant sur l'obscurité des sonnets de Mallarmé, note la chose suivante : « j'y vois une responsabilité de la musique. Question qui se pose pour plus d'un poète de l'époque 187.. 189.. Wagneris causa, et de plusieurs façons »⁴¹¹. Il écrit, par ailleurs, que Mallarmé « était désespéré par W[agner] » et avoue que lui-même, « rien ne [l]'a plus désespéré que la musique de Wagner »⁴¹².

• L'exemple de Dujardin

Édouard Dujardin est naturellement au cœur de cette problématique, puisque non seulement c'est lui qui introduit Mallarmé et bien d'autres écrivains à la musique de Wagner, mais aussi parce que lui-même doit trouver un équilibre entre son wagnérisme et son activité d'écrivain. Dès les années de la *Revue wagnérienne*, on sent fortement chez lui la nécessité de théoriser les modes par lesquels la littérature peut faire sien l'apport wagnérien. Ses explorations dans le sens du vers libre et, un peu plus tard, de cette forme du « monologue intérieur » à laquelle il donnera naissance dans *Les Lauriers sont coupés*, sont directement tributaires de cette problématique, comme il le dira lui-même à de nombreuses reprises⁴¹³.

⁴¹⁰ La *Revue wagnérienne* ne cherche d'ailleurs nullement à éluder le problème et va même jusqu'à publier une traduction d'*Une Capitulation*, sorte de farce écrite par Wagner au lendemain de la victoire prussienne et d'un goût pour le moins douteux. Ayant lu ce texte, Catulle Mendès dira, dans une formule symptomatique de l'esprit des wagnériens français de ces années, qu'il renonce désormais à tendre à Wagner les mains qui l'applaudissent.

⁴¹¹ PAUL VALÉRY, *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1974, p. 1132 du vol. II.

⁴¹² *Ibid.*, p. 979.

⁴¹³ Dujardin exprime d'ailleurs clairement ce lien : « personne ne s'étonnera que ce soit à Wagner que je doive mes premières préoccupations de vers-librisme » (ÉDOUARD DUJARDIN, *Les premiers poètes du vers libre*, Paris: Mercure de France, 1922, p. 63).

Je voudrais signaler ici, en particulier, une tentative théâtrale où la trace de *Parsifal* est particulièrement sensible, bien qu'il ne s'agisse pas d'une réécriture explicite : *Antonia, légende dramatique en trois parties*. Composées et créées entre 1890 et 1893, les pièces de cette trilogie s'inscrivent dans le cadre du théâtre symboliste extrêmement idéaliste pratiqué dans ces années. L'intertexte parsifalien y est presque invisible. La deuxième pièce, toutefois (*Le Chevalier du passé*), met en scène une Courtisane entourée d'un groupe de « Floramyes ». Elle rêve du chevalier que, seul, elle aime. On comprend qu'elle est Antonia, devenue Courtisane après avoir causé, par son inconstance, la mort de son amant dans la « suprême convulsion » du long baiser sur lequel s'achevait la première pièce de la trilogie (*Antonia*). C'est ce baiser qui l'obsède ; elle rêve de retrouvailles avec l'amant, pleines de tendresse d'un amour enfin reconquis, jusqu'au moment où ils s'embrassent, qui correspond aussi au lever du jour :

Oh ! ce baiser...
Qu'est-ce que ce baiser ?...
Mon âme reconnaît-elle ce baiser ?...
Pourquoi n'ai-je pas reconnu ce baiser ?...
..... *La lumière de l'aube déjà luit ;*
Le matin à l'horizon reluit ;
La nuit,
La nuit s'en va ;
L'orient brille ; la nuit s'en va ;
C'est le jour qui renaît,
Le jour où toute apparence mensongère disparaît,
*Où toute vérité se reconnaît...*⁴¹⁴

A ce moment charnière où la nuit s'achève, l'obscurité tristanienne est relayée par la lumière de *Parsifal*. Contrairement à ce qui se passe dans *Tristan*, c'est la nuit qui est décrite comme mensongère, et les premières lueurs du jour, cautionnant l'éloignement de l'amant qui ne reconnaît plus son amante, dotent ce baiser d'une dimension révélatrice qui est toute parsifalienne. Repoussée par le Chevalier, la Courtisane décide de devenir pénitente pour expier ses fautes. C'est donc une Mendiante que nous retrouvons dans la troisième pièce, *La Fin d'Antonia*. Elle cherche à fuir le contact des hommes, mais le premier acte s'achève sur les pressantes instances d'un berger brutal. Les spectateurs patients qui étaient encore dans la salle quand le rideau se releva sur le décor de Maurice Denis, ce 14 juin 1893, purent admirer

⁴¹⁴ EDOUARD DUJARDIN, *Antonia, légende dramatique en trois parties (Antonia, Le chevalier du passé et La Fin d'Antonia)*, Paris: Mercure de France, 1899, pp. 148-9.

sur scène, de façon fort inattendue, les trois rois mages, accourus pour rendre hommage à cette femme dont on apprend alors que, voulant se donner la mort, elle porte la vie.

Il ne semble pas abusif de supposer que cette trilogie est une sorte de reprise des grands axes de *Parsifal*, centrés sur le personnage de Kundry. Dans la première partie, nous avons une Amante dont le baiser est fatal à son Amant, qui serait donc assimilable à Amfortas. Bien que l'identification reste largement implicite, le texte évoque pourtant les gémissements causés par « La blessure... L'horrible brûlure... // L'affreuse lame / Au fond de mon âme... »⁴¹⁵. Comment ne pas songer à la blessure d'Amfortas, causée, elle aussi, par un « coup de lance » comparable à celui que le texte de Dujardin évoque et met en relation avec la blessure du Christ ?

Dans un deuxième temps, on aurait une Kundry assez proche de celle du deuxième acte de *Parsifal* : courtisane aux pouvoirs magiques entourée de Floramyes qui font évidemment songer au jardin de Klingsor. Cette Kundry « mauvaise » est vaincue par celui qui est présenté comme un retour en rêve de l'« Amfortas » de la première partie, mais qui serait donc ici Parsifal, que sa compassion fondrait dans la figure d'Amfortas. Et c'est aussi par la révélation du baiser qu'on coupe court, que la relation en reste là, et que s'effondre le décor luxurieux du deuxième tableau.

Et puis, dans la troisième pièce, on aurait la Kundry à la fois sauvage et repentante du début du troisième acte, qui connaît son rachat personnel et est touchée par une grâce que marque la présence très surprenante des rois mages, rendant hommage au miracle de la vie. C'est comme si, en outre, la figure de Marie se fondait avec celle de Marie-Madeleine, la sainte rachetant la courtisane pénitente qu'évoque aussi bien le parcours propre d'Antonia que son assimilation avec Kundry.

On voit bien ici la façon dont Dujardin tente de concilier une influence wagnérienne très perceptible avec les exigences d'une dramaturgie propre au théâtre parlé. Les éléments wagnériens, outre les questions d'ordre stylistique, se retrouvent aussi bien au niveau de la forme globale (trois parties centrées chacune sur une action principale ; dynamique de rédemption) qu'au niveau des motifs ponctuels (baiser, lever du jour). Mais, au contraire des poèmes que nous avons passés en revue jusqu'à présent, la trilogie d'*Antonia* ne se cantonne pas dans l'agencement de motifs tirés de *Parsifal*, mais cherche à retrouver par son propre

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

chemin certaines images centrales du drame wagnérien. La position adoptée face à l'hypotexte wagnérien est plus créative : il ne s'agit pas de parler de *Parsifal* (de l'illustrer, de le résumer, etc.), mais de trouver, sous l'influence de *Parsifal*, un langage nouveau qui, ici ou là, rencontrera le lexique ou la syntaxe parsifalienne.

Il n'en reste pas moins que Verlaine, sans sortir d'une position seconde par rapport à *Parsifal* – c'est-à-dire en parlant non pas d'un mythe, mais d'un drame musical mettant en scène un mythe – parviendra pourtant à renouveler de façon beaucoup plus significative la matière de ce mythe. Par le simple agencement des éléments, par le choix d'une focale particulière, par la sélection et la pondération des motifs principaux, il ouvre bien plus de perspectives nouvelles que ne le fait Dujardin en rejoignant la trame parsifalienne à travers des archétypes trop simples et trop convenus pour parvenir à imposer *Antonia* comme une réécriture convaincante de *Parsifal*⁴¹⁶.

6. *Parsifal contre Tristan*

Nous avons noté, au passage, que l'imminence du lever du jour était un motif emprunté à *Tristan*. Un des moyens que certains auteurs ont choisis pour utiliser la force des thèmes wagnériens sans pourtant tomber dans une simple imitation consiste précisément à mêler des motifs empruntés à divers opéras. En particulier, plusieurs jouent de façon intéressante sur la combinaison de *Tristan* et de *Parsifal*. Certains textes médiévaux avaient déjà illustré l'opposition entre ces deux chevaliers. En particulier, un long épisode de la *Continuation* de Gerbert (*Quatrième Continuation*) est consacré à une sorte de lutte tacite entre les principes incarnés par Perceval, « le champion de la transparence et de l'univocité des signes », pour reprendre les termes de l'analyse de Mireille Séguy⁴¹⁷, et Tristan, « le champion de leur manipulation et de leur ambiguïté ». Chez Wagner aussi, il est manifeste que les deux chevaliers incarnent des principes antagonistes. Je rappelle ici le projet que nourrissait Wagner de faire apparaître Parsifal au troisième acte de *Tristan*, ce qui aurait marqué l'opposition de deux rapports au monde fondamentalement divergents. Je rappelle aussi l'exaltation de Wagner au moment où il comprend Amfortas comme une amplification de son Tristan du troisième acte. Parsifal et Tristan sont deux modes de vie et de pensée ; tous deux défient les limites de l'ordre établi en vertu d'un amour absolu, mais l'amour de l'un est une

⁴¹⁶ Sans doute n'était-ce d'ailleurs pas là son but premier ; cette remarque n'a de sens que dans la perspective de la grille de lecture que j'applique sur les textes post-wagnériens, en cherchant à faire la part de la redite et de l'innovation par rapport à la matière parsifalienne.

⁴¹⁷ MIREILLE SEGUY, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris: Honoré Champion, 2001, p. 335.

passion charnelle, tandis que celui de l'autre est une forme désindividualisée de compassion pour toute créature. Ce sont deux éthiques, et aussi deux esthétiques qui en découlent, qui plongent leurs racines respectivement au cœur de la pulsion sensuelle et de l'aspiration spirituelle.

Plusieurs auteurs post-wagnériens, pour éviter de devoir soit répéter ce qui a été mieux dit, soit quitter la place, soit encore se taire, trouvent donc comme parade le mélange. En combinant quelques éléments empruntés aux diverses œuvres de Wagner, il est peut-être possible de raconter quelque chose d'autre sans perdre pour autant la force des grands symboles que Wagner a hissés sur une scène dont il n'est pas aisé de les chasser.

- A l'opéra : Chausson et d'Indy

Du côté de la scène lyrique, on peut signaler que *Le Roi Arthur* de Chausson se présente comme une synthèse d'éléments empruntés à *Tristan* et à *Parsifal*. Cécile Leblanc insiste sur le fait que

*contrairement à ce que tous les critiques de l'époque et même plus récemment ont dénoncé, l'hypotexte d'Arthur n'est [...] pas du tout, ou très faiblement Tristan, mais plutôt Parsifal.*⁴¹⁸

Il est pourtant indubitable que l'influence tristanienne est nettement audible dans les duos de Lancelot et Genièvre, mais la place même qu'occupe ce couple prend, au fil du drame, une importance de plus en plus accessoire : au lieu de faire des amants un doublet de Tristan et Isolde, ce que la matière narrative aurait permis sans difficulté, Chausson préfère centrer son intérêt sur la quête d'Arthur, qui est une quête de l'idéal. C'est d'ailleurs sur ce mot que s'achève l'opéra, et Cécile Leblanc insiste sur le rapprochement que la notion de « rédemption par l'art » établit entre *Le Roi Arthur* et *Parsifal*.

S'écartant manifestement de la tradition médiévale, Chausson écrit une scène où Lancelot repousse Genièvre, après avoir découvert dans son baiser la révélation de sa vraie mission, qui est de rejoindre les chevaliers du graal. Il est évidemment impossible de ne pas y voir une allusion au deuxième acte de *Parsifal*.

En outre, Cécile Leblanc s'appuie sur une étude génétique des manuscrits pour montrer comment l'évolution du travail de Chausson l'a porté à aller vers un drame de plus en plus

⁴¹⁸ LEBLANC, *Wagnérisme et création littéraire en France (1883-1889)*, p. 472.

spirituel⁴¹⁹. Elle relève par exemple le remplacement de « sauver mon honneur », prononcé par Genièvre au deuxième acte, par « servir », écho de ce « *dienen* » si important dans *Parsifal*⁴²⁰.

Plus sensible encore se révèle le mélange de *Tristan* et de *Parsifal* dans le *Fervaal* de Vincent d'Indy⁴²¹. Les traits parsifaliens de l'œuvre sont nombreux et indiscutables : le héros est un jeune homme dont la caractéristique première est la pureté. La chasteté est requise de lui, parce qu'il est l' élu, désigné par les dieux celtiques pour être le salut de leur race. Il a été élevé à l'écart du monde, dans la forêt (par un prêtre, en l'occurrence). Le malheur s'est abattu sur son peuple : son père et ses six frères ont été tués et sa patrie est dévastée. Fervaal est donc désigné pour être le Sauveur de cette race sur le point de s'éteindre. Mais la voix de la déesse, recueillie par le prêtre Arfagard, est explicite sur un point :

unique, unique est le Sauveur :
Le chef élu,
le fils des Nuées,
unique, unique est le Sauveur.
Mais qu'il soit pur,
*et que l'Amour jamais ne trouble son corps ni son âme.*⁴²²

Et puis vient la rencontre avec la Femme. En réalité, la rencontre se produit dès le prologue, et on sent déjà poindre l'amour entre Fervaal et Guilhen avant que le serment de « l'éternel renoncement au charme impur de la femme » (p. 27) ne nous soit révélé, à la première scène du premier acte. Guilhen est une Sarrasine, la fille de l'« émire vaillant qui soumit ces contrées » (p. 35). Elle est présentée explicitement comme une enchanteresse, connaissant des onguents qui permettent de soigner Fervaal, des blessures qu'il a subies – comme Kundry cherche à guérir Amfortas avec des baumes qu'elle ramène d'Arabie.

La scène suivante est celle de la séduction et du baiser fatal : Fervaal ne peut résister à l'attrait de Guilhen et « ils tombent enlacés sous l'olivier », le temps d'un « long baiser » (p. 44). Mais aussitôt, Fervaal se dégage : « Ah ! Qu'ai-je fait ! [...] Maudit soit l'Amour !.. » (p. 45),

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 483-6.

⁴²⁰ C'est le seul mot que prononce Kundry de tout le troisième acte, pendant l'intégralité duquel elle est pourtant présente sur scène. Chausson a assisté, le 26 juillet 1882, à la création de *Parsifal*, dont il a publié un compte rendu pour la revue *L'Art Musical* ; il est retourné à Bayreuth l'année suivante, pour son voyage de noces, puis encore en 1889, emportant dans ses bagages un exemplaire du *Parzival* de Wolfram.

⁴²¹ Notons qu'aussi bien Chausson que d'Indy écrivent eux-mêmes leurs livrets.

⁴²² VINCENT D'INDY, *Fervaal. Action musicale en trois actes et un prologue*, Paris: A. Durand, 1895, p. 27.

s'écrie-t-il tandis qu'il « repousse durement » Guilhen et « sort en courant », la laissant à terre, « sans mouvement ».

Séduction, baiser et rétractation : la succession parsifalienne est bien là. Mais il y a quelque chose de très différent entre les deux scènes, c'est la position de la femme. D'un côté Kundry est dirigée par Klingsor pour séduire Parsifal. Elle fait son devoir et met toute son énergie dans cette séduction hautement concertée, dont Parsifal est le naïf objet. A l'inverse ici, Guilhen est atteinte du même mal que Fervaal. Elle aussi a perdu toute joie,

*[...] depuis ce jour où, gisant dans ton sang,
en mes yeux tu fixas ton regard,
ton clair regard au bleu reflet de neige [...] (p. 37)*

Voilà qui fait bien plutôt songer à ce passage où Isolde raconte comment sa main vengeresse a été arrêtée par la rencontre des yeux de Tristan. Isolde qui, elle aussi, guérit par ses baumes la blessure mortelle de celui qu'elle est en train de commencer à aimer. Et ici aussi, dans toute cette scène, ce sont deux amants qui se découvrent l'un à l'autre, et non une séductrice face à sa proie. Quand ils entonnent en duo « O joie immense ! / O joie amère ! / Douleur charmante ! / En l'unique étreinte / nos âmes unies / goûtent le bonheur, / le bonheur douloureux d'aimer ! » (p. 41), c'est évidemment le deuxième acte de *Tristan* qui est convoqué.

A cette fuite succède une scène de colère vengeresse de Guilhen et l'acte se termine sur une invitation faite par celle-ci aux paysans de sa contrée à aller envahir les terres du Nord, sur lesquelles Fervaal est appelé à régner – réaction de colère et d'amour-propre qui, à nouveau, ressemble fort à celle de l'Isolde du premier acte.

Le deuxième acte nous montre l'élection de Fervaal comme souverain de son peuple. Lui-même accepte cette mission, bien que nous l'ayons vu en proie au doute, sachant qu'il a cédé à l'Amour. Un présage sinistre de la déesse porte Fervaal à avouer son « péché » à Arfagard, et à lui annoncer qu'il mourra au combat pour sa patrie, accomplissant ainsi, de façon détournée, les paroles de l'oracle. Le combat fait rage, mais la mort fuit désespérément Fervaal, qui la répand autour de lui sans y succomber, malgré l'ardeur qu'il y met.

Et c'est sur un champ dévasté qu'au début du troisième acte il retrouve Arfagard qu'il implore d'accomplir lui-même le geste sacrificiel réclamé par la voix des Nuées. Mais au moment où

le prêtre brandit son couteau pour sceller le destin de Fervaal, celui-ci entend la voix de Guilhen. Il se relève :

*Tes dieux, je ne les connais plus !
Un pouvoir plus grand s'étend sur le monde,
un pouvoir plus haut m'impose sa loi :
L'Amour, l'ardent Amour possède mon être.* (p. 113)

Et, d'un coup de glaive, il abat Arfagard, celui qui l'avait élevé et qu'il appelait son père, pour se précipiter vers Guilhen. C'est alors la parfaite mort d'amour : il a tout juste le temps de lui jurer qu'il l'aime, et déjà elle quitte la vie en disant à Fervaal qu'elle a rendu à son âme asservie « le libre choix » (p. 121).

La dernière scène, où tout reste encore ouvert, du point de vue de la « morale » de l'histoire, consiste en une lente ascension de Fervaal sur le flanc de la montagne ; les nuages couvrent le sol jonché de morts, une « aurorale lueur » s'épand sur les blanches cimes, et des voix révèlent que « le jeune Amour est vainqueur de la Mort ! » – et , « sur l'affirmation du thème de l'Amour éclate le premier rayon d'un idéal soleil » (p. 128).

N'avons-nous pas ici tout autant une relecture de *Tristan* par *Parsifal* que de *Parsifal* par *Tristan* ? On est très proches de la lumière diffuse qui accompagne les derniers mots de *Parsifal*, de l'atmosphère de ce moment, et d'ailleurs des paroles mêmes qui y sont prononcées. Mais c'est après une *Liebestod* tristanienne que cela se produit, et cette clarté est celle de l'Amour – qui est pourtant associé explicitement à la lumière, et non à cette nuit à laquelle est lié l'amour de Tristan et Isolde, et dans laquelle ces derniers s'enfoncent à la fin de l'opéra.

Fusion, donc, des deux dynamiques, dans un message nouveau. C'est bien encore la rédemption par l'amour qui est en cause, mais ce n'est certainement pas celle de Parsifal, puisque le prêtre a été tué sans scrupule, puisque les dieux sont morts, puisque le héros de ce renouveau a cédé à l'amour. Et cet amour est bien l'amour de la femme : aussi ne s'agit-il pas d'imaginer que, sur les décombres de cette lutte entre les croyances celtiques et sarrasines, s'élève enfin la religion d'Amour, le christianisme. Mais il y a bien ici l'idée de régénération d'un monde et, à ce titre, c'est surtout à la fin du *Crépuscule des dieux* que fait songer cette rougeoyante lueur qui envahit le plateau au moment où le rideau tombe⁴²³.

⁴²³ Notons que la dernière didascalie du *Roi Arthur* évoque aussi la lumière rougeoyante d'un coucher de soleil : « l'incendie du ciel s'atténue et la toile tombe très lentement » écrit Chausson. Certes, il s'agit ici d'un coucher de soleil, tandis que le rougeoiement qui conclut *Fervaal* est dit auroral. Mais l'embrasement final du

Il n'en reste pas moins que Fervaal conjugue en lui à peu près autant d'aspects tristaniens que parsifaliens et qu'il se révèle, à ce titre, une étonnante synthèse.

- Le dilemme du mari

Si la synthèse est une voie possible pour conjuguer divers éléments issus des modèles wagnériens, certains autres textes choisiront plutôt de maintenir l'opposition des deux figures pour les jouer l'une contre l'autre. C'est le cas, de façon particulièrement significative, de *La Victoire du mari*, de Joséphin Péladan. Dans ce roman, il est question d'un couple fraîchement marié, Izel et Adar. Ils se trouvent à Bayreuth, pendant le festival, et assistent avec délices à *Tristan*, s'embrassant dans l'obscurité du deuxième acte et s'enfuyant dès la fin du spectacle, sans manger, pour prolonger dans leur chambre les délices amoureuses dans lesquelles les a plongés le spectacle. Le lendemain, on donne *Parsifal*, mais Izel ne veut pas y aller et dit à Adar :

*Gardons le vertige de Tristan. Parsifal est chaste, doux et calme, Parsifal résiste à Koundry, c'est le chevalier saint, le mage impavide. Cette œuvre est mon ennemie, elle t'éloignerait de moi.*⁴²⁴

Et de fait, *Tristan* les rapproche à tel point qu'ils consacrent toute leur énergie à des étreintes sans fin. Mais Adar n'est pas totalement serein : il souhaite tout de même voir *Parsifal* et s'enfuit pendant qu'Izel dort.

A peine les cloches de Mont-Salvat eurent-elles tinté dans l'orchestre, qu'il respira bruyamment comme la bouffée d'air frais et pur, au sortir d'une sphère asphyxiante [...]. Ses lèvres tuméfiées de baisers se rafraîchirent au réveil de son entendement. Son esprit réagit violemment contre l'état morbide où la passionnalité l'avait conduit.
(p. 112)

Parsifal nous est ensuite décrit scène par scène, avec les émotions que le drame suscite chez Adar. Ainsi, après que Parsifal a vaincu les filles-fleurs : « dans l'âme d'Adar, un écroulement s'était fait ; les femmes-fleurs et Koundry unies, c'était Izel. » (p. 117). En maudissant

Crépuscule des dieux lui-même ne confond-il pas dans son rougeoiement les flammes crépusculaires du Walhalla en feu, et les teintes aurorales d'un monde nouveau à venir – ce que suggère, à l'oreille, le thème qu'on a appelé, justement, « rédemption du monde par l'amour » et qui n'avait, jusqu'alors, été entendu qu'une seule fois : au moment où Brünnhilde apprend à Sieglinde qu'elle est enceinte de Siegfried ?

⁴²⁴ JOSEPHIN PELADAN, *La Victoire du mari*, vol. VI de *La Décadence latine, éthiopée*, Genève: Slatkine Reprints, 1979, p. 91.

« l'Amour, et Yseult, et Izel » (p. 120), il sort du théâtre « aussi Parsifal qu'il en était sorti Tristan, les autres soirs » (p.121).

En plus de calmer ses ardeurs amoureuses, *Parsifal* réveille chez Adar un désir d'initiation hermétique et il commence à se former à diverses sciences occultes. Ces activités l'accaparent tant qu'il délaisse de plus en plus sa femme.

Ainsi, les impressions de Bayreuth se développaient en vocation ; tandis qu'Adar s'initiait d'après l'incitation de Parsifal, Izel, toute à son obsession d'amour, chassait de sa pensée les heures réelles et rêvait d'Yseult, sa patronne et sa sœur, de désir et de destin souhaité. (p. 178)

Le roman s'achève sur tout un stratagème qu'Adar met en place pour regagner le cœur de son épouse, renonçant définitivement à ses recherches occultes pour leur préférer l'amour.

Parsifal et Tristan sont donc devenus des « types ». On peut être Tristan un soir et Parsifal le lendemain. Mais encore faut-il s'entendre sur ce que signifie « être Parsifal ». S'il est évident que l'influence tristanienne engage une plongée dans la sensualité, il ne va pas de soi que l'influence parsifalienne doive porter celui qui la subit à se passionner pour les grimoires hermétiques. Une fois de plus, il faut constater que la lecture de la figure de Parsifal reste très ouverte, même après Wagner. Certains, nous l'avons vu, retiennent surtout l'image du simple ; d'autres, celle du pur (Laforgue, dans un de ses « dimanches », qualifie Parsifal d'« étendard virginal sur les remparts du mal »⁴²⁵) ; pour d'autres encore, c'est le rédempteur qui passe au premier plan ; Péladan met ici l'accent sur un mysticisme qu'il associe à une initiation occulte.

7. La Révélation parsifalienne

Un autre point intéressant que ce texte permet d'appréhender tient à la dynamique par laquelle le message délivré par l'œuvre se trouve en quelque sorte réinjecté dans la figure de Parsifal. Nous avons déjà évoqué l'analogie selon laquelle le spectateur de *Parsifal* est appelé à reproduire à l'échelle du monde le type d'intelligence intuitive dont Parsifal fait preuve dans l'opéra. Comprendre, à travers l'expérience des sens, ce qu'aucun raisonnement rationnel ne pourrait faire émerger jusqu'à la surface : c'est l'impression que bien des spectateurs ont

⁴²⁵ « XLVIII. Dimanches » dans JULES LAFORGUE, *Des Fleurs de bonne volonté*, dans *Oeuvres complètes*, vol. II, éd. Maryke de Courten *et alii*, Lausanne: L'Age d'Homme, "Caryatides", 1995, p. 249.

décrite, en revenant de Bayreuth. Ce mouvement va de la scène à la salle : le spectateur doit vivre ce que vit Parsifal.

Mais il s'opère, en quelque sorte, une contrepartie à ce mouvement, qui en inverse la direction et en vertu duquel le spectateur a tendance à projeter dans l'œuvre ce qu'il en a personnellement reçu et à attribuer à Parsifal une forme de révélation similaire à celle qu'il a retirée de la représentation. Certes, cette façon de conférer à une œuvre un « message » qui ne correspond qu'à ce qu'on est personnellement disposé à y lire est un travers largement répandu et qui ne concerne en rien le seul *Parsifal*. Pourtant, la dialectique que ce *Bühnenweihfestspiel* met en œuvre le rend peut-être plus propre qu'aucune autre œuvre de son temps à légitimer ce type de projection. Ne pourrait-on pas dire, en effet, que le cadre très particulier dans lequel s'inscrivaient les représentations de *Parsifal*, avec leur dimension de sacre, était particulièrement propice à ce que tout *effet* soit interprété par le spectateur comme une *visée* ? C'est-à-dire que le spectateur aurait spontanément tendance à placer dans l'œuvre même, comme une forme d'intentionnalité immanente, ce que, dans tout autre contexte, il attribuerait à sa réception subjective. Les « pèlerins » de Bayreuth n'avaient-ils pas l'impression plus ou moins diffuse qu'ils devaient sortir de *Parsifal* transformés, et que, si tel était le cas, alors c'est que « ça avait marché » – que leur transformation était inscrite dans l'œuvre elle-même, qu'ils avaient vraiment comprise, au contraire de tous ceux qui en sortaient simplement touchés par telle ou telle beauté, sans être vraiment autres que ce qu'ils étaient la veille ?

- Péladan, « second Constantin »

C'est en ce sens, me semble-t-il, qu'on peut comprendre l'association surprenante que Péladan fait entre Parsifal et les recherches ésotériques. Le « Sâr », en effet, considère la représentation de *Parsifal* (à Bayreuth en 1888) comme une des plus grandes illuminations de sa vie. C'est à ce moment qu'il conçoit l'idée de fonder l'ordre de la Rose-Croix du Temple et du Graal, dont la « constitution », datée de « l'an de la Rédemption 1892 »⁴²⁶, emprunte de nombreux motifs au dernier drame de Wagner. Ainsi, par exemple, le Grand Maître désignera lui-même, « devant le Graal, dans Montsalvat restauré », « celui de Nos Gurnemanz, ou de Nos Parsifal, élu à la redoutable gloire » de lui succéder (p. 291). L'objectif premier de l'ordre en question est une « réforme de la sensibilité » dont les échos wagnériens sont manifestes :

⁴²⁶ JOSEPHIN PELADAN, *Constitutions de la Rose-Croix le Temple et le Graal*, dans *Oeuvres choisies*, Paris: Les Formes du secret, 1979, p. 295.

Sanctifier le génie, génifier la sainteté, voilà le vœu, et la chevalerie du Graal sera comme un intermonde, attendri encore des parfums souffrants de la terre et déjà baigné des encens paisibles et rayonnants du ciel. (p. 293)

C'est donc manifestement au sortir de *Parsifal* que Péladan commence à esquisser les plans de cette religion nouvelle. Si l'on en croit Christophe Beaufiles,

il sentit [...] dès sa découverte de Parsifal qu'une mission, à lui aussi, était confiée. [...] A Bayreuth, le fils de la rue Sainte-Hélène reçut un « ordre impérieux » qui faisait de lui un second Constantin, celui de la religion nouvelle.⁴²⁷

Il semble que « de retour à Paris à la fin de l'été, il parlait de son émotion devant l'*Extase du Vendredi saint* comme d'un paroxysme qui le révélait à lui-même »⁴²⁸. On retrouve donc bien la notion d'une révélation reçue à travers *Parsifal*, et le « à lui aussi » de la citation de Beaufiles peut comparer le Sâr aussi bien à Constantin qu'à Parsifal lui-même, modèle idéal de celui par lequel advient une religion nouvelle.

- Barrès : le culte du Moi

Dans une veine moins ésotérique, d'autres textes mettent également en scène une association étroite entre une représentation de *Parsifal* et une révélation personnelle. C'est le cas, par exemple, d'un bref essai écrit en août 1892, au retour de Bayreuth, par Maurice Barrès : « le Regard sur la prairie ». Barrès y raconte son émotion au spectacle de *Parsifal*. Parmi tous les moments émouvants dont l'opéra est rempli, il en retient un en particulier, où ses limites de résistance ont cédé :

Gundry, remontant au fond de la scène, s'accouda sur la barrière et, sans parler, contempla la prairie. Immortelle minute, bénéfice qui ne saurait se perdre, point suprême où se dissipe tout notre émoi voluptueux pour que nous soyons exténués de sublime !⁴²⁹

En cette minute, nous dit-il, Gundry est semblable à Socrate dans sa prison ou au Christ dans le Jardin des Oliviers, qui décident de se sacrifier aux lois de la cité ou à la volonté divine.

Mais toi, qu'as-tu distingué sur la prairie, regard de Gundry ? – Des fleurs sauvages, répond-elle, des simples et qui suivent la nature.

⁴²⁷ CHRISTOPHE BEAUFILES, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble: Jérôme Millon, 1993, p. 144.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁴²⁹ MAURICE BARRÈS, "Le Regard sur la prairie", dans *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris: 10/18, 1986, p. 213.

Dans cette prairie nous ne voyons ni l'olivier mystique, ni l'olivier des légistes. Ni une cité, ni un Dieu qui nous imposent leurs lois. Gundry n'écoute que son instinct. « Un pur, un simple qui suit son cœur », c'est le mot essentiel de Parsifal.

Cette prairie, où rien ne pousse qui soit de culture humaine, c'est la table rase des philosophies. Wagner rejette tous les vêtements, toutes les formules dont l'homme civilisé est recouvert, alourdi, déformé. Il réclame le bel être humain primitif, en qui la vie était une sève puissante. (p. 213)

Si Socrate ou Jésus promulguent les lois de la Cité ou de Dieu, « Gundry », comme les autres héros wagnériens, clame « les lois de l'Individu » – ce que Barrès appelle ensuite « la culture du Moi ». Aussi termine-t-il ce texte par une vibrante péroraison :

Pages du Phédon, récit du Jardin des Oliviers, qui ordonnez à l'homme de s'incliner devant les lois de la Cité, ou bien encore d'accepter la volonté divine, vous êtes les points de ralliement de l'élite humaine. Admettez sur votre sommet l'Enchantement du Vendredi-Saint ! Le prophète de Bayreuth est venu à son heure pour discipliner ceux qui n'entendent plus les dogmes ni les codes.

Allons à Wahnfried, sur la tombe de Wagner, honorer les pressentiments d'une éthique nouvelle. (p. 215)

Le mot est lâché : ce que Barrès découvre dans cet *Enchantement du Vendredi saint*, c'est une éthique. C'est la troisième pointe du triangle ouvert par Socrate et Jésus : après les lois de la Cité ou les lois de Dieu, ce sont ici les lois de l'Individu qui connaissent leur évangile, ce « culte du Moi » dont Barrès se fera l'apôtre.

- Wyzewa : l'amour vrai

Après la révélation mystique de Péladan et la révélation éthique de Barrès, *Valbert* présente une révélation d'un autre type. Ce roman, que l'on dit largement autobiographique, a été publié en 1893 par l'un des principaux rédacteurs de la *Revue wagnérienne*, Teodor de Wyzewa.

L'histoire commence, bien entendu, à Bayreuth, après le 1er acte des *Maîtres Chanteurs*. Le narrateur rencontre un jeune homme du nom de Valbert, à qui il demande ce qu'est l'amour. Valbert avoue que cette question le hante et propose d'enquêter sur ce sujet en passant en revue toutes ses expériences en la matière. S'enchaînent alors une suite de récits d'aventures amoureuses où, d'un cas à l'autre, on perçoit un défaut récurrent : la propension marquée de Valbert à tout intellectualiser, à ne faire battre son cœur qu'au rythme de sa pensée, à calculer en permanence chaque mot, chaque geste, chaque effet. En fin de compte, il se retrouve

profondément malheureux, ne comprenant pas pourquoi il ne parvient pas à aimer, alors qu'il en a une soif irrépressible.

Mais voilà qu'arrive la dernière journée du Festival, et que les derniers épisodes que Valbert devait raconter pour terminer la narration de ses « amours » ont un peu trop duré, de telle sorte que les deux premiers actes de *Parsifal* sont déjà achevés. Le narrateur et Valbert parviennent toutefois à entrer dans la salle pour le troisième acte : alors, la musique semble chercher une réponse aux questions laissées en suspens. Les sens « baignés par le grand flot de caresses de l'*Enchantement du Vendredi saint* », face à l'« amoureuse joie » qui se répand autour de Parsifal, le narrateur s'interroge :

Par quel miracle avait-il découvert le secret du véritable amour ? [...] Et c'est encore la consolante musique qui me répondit. Car de nouveau l'orchestre me chanta cette phrase d'une expression si profonde et si claire, la phrase sublime qui sanctifie, comme d'une auréole céleste, le dernier drame de Wagner : « Durch Mitleid Wissend, der reine Thor ! » le niais, l'imbécile, mais qui a le cœur pur et qui trouve toute science dans la compassion. Oui, je savais maintenant par quelle grâce s'acquiert le seul vrai bonheur dans l'amour.⁴³⁰

Dans l'épilogue, nos deux interlocuteurs se retrouvent l'année suivante à Bayreuth. Valbert révèle à son ami qu'il a eu, en même temps que lui, la même révélation. *Parsifal* lui a appris son erreur et il a compris comment aimer. « J'avais essayé de voir, de sentir, d'aimer ; ma pensée m'avait toujours condamné à ne voir, à ne sentir, à n'aimer que moi seul » (p. 271), confesse-t-il, en expliquant qu'il a désormais renversé cette muraille dans laquelle l'enfermait sa pensée, qu'il a appris à compatir à la douleur d'autrui et à aimer sans se poser de questions. Il a renoncé à ses prétentions de compositeur et vit à présent une relation qui le comble du bonheur si difficile d'un amour simple et pur.

Ce n'est donc plus ici une illumination mystique ou éthique, mais c'est tout de même la révélation d'une vérité humaine profonde qui est au cœur du récit et dont *Parsifal* est le pivot. Une fois de plus, c'est l'itinéraire intérieur de Parsifal qui, exhaussé par la puissance de suggestion de la musique (l'« Enchantement du Vendredi saint », à nouveau), agit comme révélateur d'une vérité cachée dans le cœur du spectateur. Et une fois de plus, la dynamique que j'esquissais précédemment se trouve évoquée par le texte, au moment où Valbert déclare : « je n'avais fait jusqu'alors qu'entendre et admirer *Parsifal* ; pour la première fois je le

⁴³⁰ TEODOR DE WYZEWA, *Valbert ou les récits d'un jeune homme*, Paris: Librairie Académique Didier, 1893, pp. 261-2.

compris » (p. 270). Comprendre *Parsifal*, c'est sortir de la représentation transformé ; tous les autres ne font qu'*entendre*, au mieux *admirer*, mais ils ne *comprennent* pas plus que ne le fait *Parsifal* lors de la première cérémonie du graal – quand bien même eût-il admiré la beauté de cette lumière rouge qui émane du calice.

• Louÿs : le triomphe de l'art

A nouveau, Bayreuth est le cadre privilégié de cette révélation – Bayreuth qui a cet étonnant privilège d'être devenu, dix ans après la création du festival, un lieu clef de la littérature symboliste.

Pour faire pendant à *Valbert*, je voudrais signaler un projet qu'esquisse Pierre Louÿs dans une lettre à Paul Valéry (qui ne sera pas envoyée). La lettre est datée du 2 février 1893 : *Valbert* devait être sous presse. Le sujet du récit projeté par Louÿs sera

*qu'une passion violente (première partie), transposée en littérature, reste transposée, et par conséquent morte (inconsciemment) : deuxième partie. Et que, après une illusion de retour de passion en revoyant l'Objet, une forte impression d'art suffit à le vaincre. J'espère que tu comprends très bien ; si tu ne comprends pas, nous en causerons.*⁴³¹

Mais le plus intéressant, pour nous, est la précision qui suit : « le 1 se passera en mars et avril, le 2 en mai et juin, et le 3 en juillet et août pendant *Parsifal* ».

Cette fois-ci, la révélation parsifalienne n'est pas celle de l'amour vrai opposé à la tyrannie de la raison, mais celle de la passion trompeuse balayée par une « impression d'art ». La révélation de *Parsifal* peut donc induire aussi bien le début que la fin d'une relation amoureuse ; aussi bien la fin d'une carrière artistique (*Valbert* cesse de composer) que le début d'une ambitieuse entreprise littéraire, comme nous le verrons un peu plus loin (cf. ci-dessous p. 565)...

Les textes post-wagnériens dont il a été question jusqu'à présent se situaient, pour la plupart, dans une relation seconde par rapport au *Parsifal* de Wagner : soit ils en reprenaient certains éléments dans une perspective plus ou moins illustrative (Montesquiou, Retté, Louÿs, Verlaine), soit ils mettaient en scène une représentation de *Parsifal* et se concentraient sur les effets produits par cette représentation dans le monde de ceux qui y assistent. Les textes de Chausson, d'Indy et Dujardin, en revanche, se situent dans un autre registre : ils utilisent tous

⁴³¹ LOUÏS, VALÉRY et GIDE, *Correspondances à trois voix. 1888-1920*, pp. 1481-2.

trois un certain nombre d'éléments empruntés à l'œuvre de Wagner pour les intégrer dans un récit autre. Il est peut-être symptomatique que les trois modes de rapport engagés par ces textes vis-à-vis de leur modèle wagnérien correspondent chacun à un genre particulier : parmi les exemples convoqués, la poésie est du côté de l'illustration ou de la juxtaposition de motifs, sans recherche d'une affabulation nouvelle ; le roman s'attache à l'effet de la « révélation parsifalienne » dans le monde ; les ouvrages dramatiques, enfin, s'approprient des éléments de lexique (thématique ou symbolique) pour parler d'une autre matière. Mais dans tous les cas, c'est toujours le drame de Wagner qui est l'hypotexte pertinent, et aucun des auteurs que nous venons de passer en revue ne s'attache à réécrire le mythe de Perceval pour lui-même.

8. La « continuation » de Péladan

Il faut toutefois signaler un autre texte de Péladan, qui se place, cette fois-ci, sur le même terrain que son hypotexte wagnérien : il ne s'agit plus de parler de *Parsifal* ni d'une autre matière qui s'y apparente, mais de raconter un épisode de l'histoire de Parsifal qui n'apparaît pas chez Wagner. En l'occurrence, et bien que l'opéra de Wagner possède une forte dimension conclusive, Péladan agit comme les continuateurs médiévaux de Chrétien : il ajoute une suite à l'histoire que raconte Wagner. Couronnant le succès de Parsifal à Montsalvat, les formules conclusives du chœur (« miracle de grâce suprême : rédemption au rédempteur ») semblaient peut-être décisives. Mais Péladan s'avise tout de même d'une ombre au tableau : si Amfortas est délivré de sa blessure, si Kundry peut enfin accéder à la mort, qu'en est-il, en revanche, de Klingsor ?

Péladan situe l'action de « La Pâque de Parsifal » cinquante ans après l'accession de Parsifal à la royauté du graal. Au crépuscule du Vendredi saint, le vieux roi fait seller son cheval. A la question d'un écuyer, il répond qu'il va « là où il doit aller ». Il chevauche toute la nuit et parvient finalement chez Klingsor à qui il parle ainsi :

*« Tu es l'ombre de ma belle vie, Klingsor : je n'ai jamais pu t'oublier : chaque année, au jour béni où Jésus répandit son sang pour effacer le péché du monde, je pense à toi : tu m'obsèdes comme un remords. »*⁴³²

Klingsor expose à Parsifal toute sa rancœur et reproche aux gardiens du graal leur intransigeance :

⁴³² JOSEPHIN PELADAN, *La Pâque de Parsifal*, dans *Oeuvres choisies*, Paris: Les Formes du secret, 1979, p. 126.

« Vous autres, les purs, vous êtes implacables... Le Maître ne s'est pas offert pour les saints : sa mort, il la dédia aux pécheurs. Celui qui efface le péché du monde, l'Agneau, vous en faites un loup dévorant, qui pousse aux peines sans fin les faibles, les égarés, les fragiles. Vous semez le désespoir... Si une lueur m'avait été laissée, la plus faible, jamais je n'aurais déclaré la guerre à Montsalvat. En m'ôtant l'espoir, vous ne m'avez plus laissé que la folie des vengeances. » (p. 127)

Parsifal ne répond pas directement à ce réquisitoire (auquel on ne saurait nier une part de pertinence), mais reproche à Klingsor d'avoir choisi la violence du démon plutôt que de continuer à prier le ciel, puis il dit :

*- « je suis venu payer ma dette : tu m'as donné la sainte lance. »
- « Je l'ai lancée sur toi, comme un javelot mortel ; je te l'ai donnée, comme le chasseur donne l'épieu au sanglier. »
- « J'oublie l'intention et ne vois que le fait. Je ne pouvais te reprendre l'arme autrement : ta colère et non ton zèle me l'offrit, comme la blessure d'Amfortas me révéla ma mission, comme le baiser de Kundry m'apprit le secret de la douleur. J'ai guéri Amfortas ; j'ai purifié Kundry...
L'autre ricana ! – « Il ne te reste plus qu'à sauver Klingsor. »
- « Oui ! » dit simplement le chef des purs. (p. 128)*

Voilà bien une chose à laquelle personne ne s'était avisé de penser et qu'aucun auteur postérieur ne reprendra à son compte. Et pourtant, comment ne pas voir qu'en effet, la rédemption de Montsalvat reste confinée au domaine du graal et n'étend pas ses bienfaits jusqu'au château de Klingsor ? Pourtant, Kundry est celle qui a ri au supplice du Christ ; elle a ensuite été l'instrument de la damnation de bien des chevaliers et, en particulier, a causé la blessure d'Amfortas et ce qui en a résulté. Amfortas lui-même a commis cette faute par laquelle il a perdu la lance et que sa blessure lui rappelle à chaque instant, et il a également à se reprocher la mort de Titurel, son père, puisque c'est à cause de son refus de découvrir le graal que Titurel est mort. Kundry et Amfortas ont donc de lourdes fautes à se reprocher. Klingsor aussi, évidemment ; mais il faut tout de même rappeler que c'est pour se rendre digne du graal qu'il s'est châtré et que l'ardeur qu'il a mise, depuis, à combattre le graal est à mettre en relation avec le désespoir d'être rejeté sans remède loin de ce à quoi il aspirait le plus. Pourquoi, dès lors, resterait-il en dehors de la portée rédemptrice du graal ?

Comme celles d'Amfortas et de Kundry, sa faute a permis à Parsifal de devenir le rédempteur. Il fut, selon les mots même que lui adresse Parsifal, « le degré qui [l']éleva à la plus haute fortune de ce monde » (p. 128).

« Rédemption au rédempteur » : ces mots dont Parsifal dit à Klingsor qu'il les « pri[t] longtemps pour un salut » mais dont il « compren[d] aujourd'hui le commandement » (p. 130) signifient que Parsifal, le rédempteur, a lui-même besoin de gagner sa rédemption. Et de qui pourrait-il l'obtenir, sinon de celui dont l'âme est encore dans l'ombre ? « Klingsor serait-il élu à guérir Parsifal ? » (p. 128) demande le sorcier – et Parsifal répond positivement. « Toi ! Klingsor, qui m'as donné la lance, je te prie de m'accorder encore ta pénitence, pour assurer ma gloire » (p. 139) dit-il.

Parsifal invite donc Klingsor à se rendre à Montsalvat le lendemain pour la cérémonie du graal, et, après lui avoir laissé son manteau pour qu'il puisse pénétrer dans le domaine du graal sans encombre, il repart dans la nuit, laissant un Klingsor désemparé et hésitant.

Le lendemain, Parsifal retarde autant qu'il peut le début de la cérémonie, puis, finalement, découvre le graal, au moment où quelqu'un entre et se tapit dans un recoin obscur. L'ombre qui recouvre la pièce à chaque exposition du graal, contrairement à l'habitude, demeure et ne semble pas vouloir se dissiper.

A cette manifestation céleste, Parsifal, déjà harassé par l'effort physique, chancela : l'audace de son action l'épeura. Il n'avait qu'à dire une parole pour que le miracle eût lieu [...] cette parole précipitait le plus noir des pêcheurs [sic] à la géhenne et il ne la dit pas. Il pleura, il pleura comme un enfant, comme un fou [...] (p. 133)

Soudain, alors que les sanglots se sont répandus comme par contagion dans toute la salle, un rayon de lumière apparaît, qui cherche le dernier arrivé ; celui-ci tente de lui échapper, mais se retrouve percé par la « flèche de lumière » et, la face baignée d'un sourire, il s'effondre. La lumière revient alors dans la salle et, le lendemain, Parsifal ordonne d'enterrer Klingsor « au bas de sa propre tombe » (p. 134).

9. Digérer la manne wagnérienne

Ce texte, publié dans la revue *Akademios* en avril 1909, témoigne sans doute d'une distance plus grande prise, depuis une vingtaine d'années, vis-à-vis de l'œuvre de Wagner. Il n'en reste pas moins ancré, encore, dans l'esthétique symboliste qui avait accordé une si grande place au dernier opéra de Wagner. Même si aucun chef-d'œuvre de la littérature symboliste n'en a directement résulté, *Parsifal* reste sans doute l'œuvre de Wagner qui a eu le plus d'influence sur cette génération d'écrivains. Par son mélange de mysticisme et de sensualité, elle conjoint de façon particulièrement efficace deux élans qui sont au cœur de l'esthétique symboliste.

Kundry tient son rang parmi les femmes fatales « fin de siècle », tout en offrant la complexité d'une figure qui oscille entre une aspiration sensuelle et une ardeur pénitente à servir ; les filles-fleurs et le jardin empoisonné de Klingsor, ce mage châtré, sont autant d'éléments qui rejoignent ou conforment (probablement l'un et l'autre) l'imaginaire décadent.

D'autre part, la spiritualité syncrétique et le réinvestissement fort de certains signes de la foi s'inscrivent parfaitement dans le mysticisme ésotérisant qui caractérise également ces années. Cette dimension spirituelle, nous l'avons vu, ne se limite pourtant pas à un contenu, et *Parsifal* est aussi une œuvre fondamentale pour les symbolistes dans la mesure où elle pose les bases d'un nouveau rapport de l'œuvre au public et d'une forme d'« art rédempteur ».

Mais sans doute fallait-il laisser aux hommes de plume comme aux musiciens quelques années pour digérer cette première déferlante wagnérienne. Si nous avons pu déceler chez Verlaine quelque chose qui est de l'ordre d'une relecture du mythe, ce cas reste isolé dans les textes immédiatement suscités par la création de *Parsifal*. Et encore, la relecture en question, si l'interprétation que j'ai proposée a quelque valeur, est plutôt le fait d'une conjonction fortuite de la thématique parsifalienne avec un engouement de Verlaine pour le sacrement de l'eucharistie. Il n'y a là nul geste de réécriture ou nulle perspective de détournement ou de prolongation du mythe, mais plutôt un investissement différent des éléments proposés par Wagner, une perturbation imperceptible de leur rapport. Toutes proportions gardées, on pourrait comparer le sonnet de Verlaine à cette gravure que Gracq décrit dans *Au château d'Argol*, qui paraît une simple illustration de la dernière scène de *Parsifal*, mais révèle à l'œil attentif la « hiérarchie en tous points insolite que la composition de la scène finissait par imposer au spectateur »⁴³³ (cf. ci-dessous p. 403).

Pour le reste des textes, il semble que l'emprise de Wagner sur le mythe soit encore trop forte pour qu'il soit possible de parler de Parsifal dans des termes différents, et les reprises de ce mythe dans les deux dernières décades du XIX^{ème} siècle se présentent surtout comme des variations sur quelques motifs wagnériens.

La « continuation » semble être le meilleur moyen de sortir des traces tout en les poursuivant : c'est l'option retenue, nous l'avons vu, par Péladan pour *La Pâque de Parsifal*. Dans le domaine germanique, on peut signaler que Houston Stewart Chamberlain, qui était aussi un proche de Dujardin et un contributeur régulier de la *Revue wagnérienne*, avait déjà entrepris une telle démarche en inscrivant deux de ses *Parsifalmärchen* (1892-4) respectivement dans

⁴³³ JULIEN GRACQ, *Au château d'Argol*, Paris: José Corti, 1945 [1938], p. 163.

l'intervalle entre les 2^{ème} et 3^{ème} actes, puis après la fin du drame de Wagner. Un peu après Péladan, en 1912, Richard von Kralik reconduit à nouveau le procédé en décrivant, dans *Der heilige Gral*, les conditions dans lesquelles Amfortas a perdu la lance.

iii. Après Wagner

1. La déwagnérisation

Mais les années 1910 sont surtout celles d'une nette « déwagnérisation ». Les textes littéraires inspirés du mythe de Parsifal connaissent un regain d'intérêt certain, mais un bon nombre d'entre eux remontent aux sources médiévales. C'est le cas, de manière très manifeste, en Allemagne, où Wolfram fait un retour en force. Quelques auteurs mêlent les influences de Wagner et de Wolfram, comme Karl Volmöller (*Parcival*, 1900), Gerhart Hauptmann (*Parsival*, 1914) ou Hans von Wolzogen (*Parzival der Gralsucher, eine deutsche Heldengeschichte von Wolfram von Eschenbach, neu und frei erzählt*, 1922). Plusieurs autres laissent Wagner de côté et renouent directement avec Wolfram : c'est déjà le cas, en 1888, d'Emil Engelmann (*Das Lied vom Parzival und vom Gral*) ; ce sera aussi celui de Will Vesper (*Parzival. Ein Abenteuerroman*, 1911), Albrecht Schaeffer (*Parzival. Ein Versroman in drei Kreisen*, 1922) ou encore Siegfried von der Trenck (*Flamme über die Welt*, 1926).

Les motivations des uns et des autres pour s'affranchir de l'influence wagnérienne sont diverses, et il n'y a pas lieu d'entrer ici dans le détail. Signalons seulement que l'important changement de paradigme qui s'est joué dans les arts et la culture de la première décennie du XX^{ème} siècle impliquait aussi de tourner la page d'une esthétique dont Wagner était un des fers de lance. Si les avant-gardes de 1885 étaient wagnériennes, il va de soi que celles de 1913 (année du *Sacre du printemps* de Stravinsky, d'*Alcools* d'Apollinaire, de l'« Imagination sans fils et les mots en liberté », manifeste futuriste de Marinetti) s'inscrivent dans une toute autre dynamique.

Rappelons pourtant qu'au niveau musical, 1913 est aussi l'année d'un fameux concert de la seconde école de Vienne où le public en est venu aux mains. On y jouait entre autres la *Kammersymphonie* op. 9 de Schönberg (de 1906), qui s'inscrit dans une ligne que le compositeur lui-même décrit comme directement issue de Wagner. Schönberg perçoit en effet le chromatisme tristanien comme le premier pas décisif vers une rupture de la tonalité qui, après *Tristan*, devient en quelque sorte inéluctable. Ce n'est donc évidemment pas musicalement que Wagner se trouve relégué à l'arrière-garde, mais plutôt par rapport aux enjeux esthétiques, voire philosophiques (idéisme schopenhauerien, etc.) qui le rattachent au romantisme et au symbolisme, passés de mode. C'est aussi au niveau de son ancrage social que Wagner a cessé d'être à l'avant-garde : s'il l'était à l'évidence dans les années 1860, la *Revue wagnérienne*, déjà, devait lutter pour distinguer les « vrais » wagnériens de toute la

masse de ceux qui se déclaraient tels pour être dans le ton. Colette fait dire à la narratrice de *Claudine s'en va* (1903), secrètement déçue de son séjour à Bayreuth, qu'« il n'y a pas assez loin d'un entracte de *Parsifal* à un thé parisien, à un cinq heures chez ma belle-sœur Marthe, ou chez cette abominable Valentine Chessenet »⁴³⁴, et c'est là un avis partagé par un nombre croissant des pèlerins de Bayreuth.

C'est à ce public de wagnériens embourgeoisés que s'adresse Marinetti, avec sa violence coutumière, dans un manifeste de 1914 intitulé « A bas le tango et Parsifal », et sous-titré : « lettre futuriste circulaire à quelques amis cosmopolites qui donnent des thés-tangos et se parsifalisent »⁴³⁵. Le texte s'achève sur un argument massue destiné à ce public « cosmopolite » : « aimer aujourd'hui Wagner et *Parsifal* que l'on joue partout et surtout en province !... [...], voyons, *ce n'est plus chic !* » (p. 352).

Les griefs retenus contre *Parsifal* sont nets et le diagnostic est sans appel :

Parsifal c'est la dépréciation systématique de la vie ! Fabrique coopérative de tristesse et de désespoir. Tiraillements peu mélodieux d'estomacs faibles. Mauvaise digestion et haleine lourde des vierges de quarante ans. Plaintes de vieux prêtres bedonnants et constipés. Vente en gros et en détail de remords et de lâchetés élégantes pour snobs. Insuffisance du sang, faiblesse des reins, hystérie, anémie et chlorose. Genuflexion, abrutissement et écrasement de l'Homme. Rampement ridicule de notes vaincues et blessées. Ronflement d'orgues ivres et vautreées dans le vomissement de leitmotive amers. Larmes et perles fausses de Marie-Madeleine en décolleté de chez Maxim. Purulence polyphonique de la plaie d'Amfortas. Somnolence pleurnicheuse des chevaliers du Saint-Graal. Satanisme ridicule de Kundry... Passéisme ! Passéisme ! Assez. (p. 352)

Outre quelques considérations d'ordre musical ou social (le « décolleté de chez Maxim »), le fond du problème, pour Marinetti, semble se résumer à la première formule de la liste : « *Parsifal* c'est la dépréciation systématique de la vie ». On sent poindre derrière ce jugement l'ombre de Nietzsche, qui reprocha si violemment à Wagner le ton de son dernier drame :

Parsifal est une œuvre de perfidie, de basse vengeance, qui empoisonne en secret les sources de la vie. C'est une œuvre mauvaise. Prêcher la chasteté, c'est inciter à la

⁴³⁴ COLETTE, *Claudine s'en va*, dans *Oeuvres I*, éd. Claude Pichois, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, p. 624.

⁴³⁵ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *A bas le tango et Parsifal!*, dans *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, éd. Giovanni Lista, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973, p. 351.

*contre-nature. Je méprise quiconque ne ressent pas Parsifal comme un outrage aux mœurs.*⁴³⁶

Marinetti reprend à son compte cette idée, opposant à l'« Homme » futuriste, tout pétri de volonté de puissance et tourné vers l'assouvissement de ses désirs, le remords, les lâchetés, les gémissements, l'abrutissement, l'écrasement, le rampeur qui caractérisent à ses yeux l'éthique parsifalienne. *Parsifal* réunit en lui non seulement les griefs adressés en général à Wagner (grandiloquence pesante, ronflements indigestes, etc.) et au wagnérisme ambiant (snobisme, passéisme), mais il y ajoute encore ses propres défauts, qui tiennent essentiellement aux motifs de renoncement et de chasteté qu'il véhicule, ainsi qu'à son caractère de prêche moralisant. A ce titre, il se présente comme la cible toute désignée d'un Marinetti dont le but est clairement de désintoxiquer le monde de ce poison.

On retrouve d'ailleurs ce terme de « poison » sous la plume de Claudel qui choisira, en 1938, le titre de « poison wagnérien » pour un petit essai fielleux dirigé contre celui que, comme Nietzsche avant lui, il avait trop aimé pour ne pas le haïr si fort. Pourtant, l'optique de Claudel, on s'en doute, est loin d'être la même que celle de Marinetti ou de Nietzsche. Ce qu'il reproche à Wagner, ce n'est évidemment pas de s'être affaissé au pied de la croix, mais au contraire d'avoir fomenté un « opium du peuple » qui n'a rien à voir avec la vraie religion. Contestant le bien fondé de cette expression de Marx lorsqu'elle se rapporte à « la limpidité radieuse d'une messe matinale ou d'un office grégorien », il l'attache en revanche volontiers aux

*lourdes vapeurs, qui s'élevant de la fosse orchestrale, nous enveloppent et nous assourdissent pour nous livrer, paralysés, à la contemplation du malheur, de la fatalité et du chaos, où s'ébattent les démons de la jouissance et de l'ennui charnel.*⁴³⁷

Parsifal même n'est, selon lui, qu'une « approximation méritoire » qui, pour « l'homme arrivé » (c'est-à-dire pour le catholique), ressemble plutôt à une « déformation sacrilège » qu'à un aboutissement. Claudel, apparemment, n'est jamais allé voir *Parsifal* : « pourquoi faire ? » demande-t-il. « J'étais devenu catholique, qu'est-ce que *Parsifal* pouvait m'apprendre ? »⁴³⁸

⁴³⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Le Cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner*, trad. Jean-Claude Hémerly, Paris: Gallimard, "Idées", 1974, p. 128.

⁴³⁷ PAUL CLAUDEL, *Le poison wagnérien*, dans *Oeuvres en prose*, éd. Gaëtan Picon, Paris: Gallimard, 1965, p. 368.

⁴³⁸ PAUL CLAUDEL, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, dans *Oeuvres en prose*, éd. Gaëtan Picon, Paris: Gallimard, 1965, p. 882.

Paradoxalement, ce ne sont donc pas que les anti-cléricaux qui associent *Parsifal* à une grand-messe chrétienne. Lorsque Claudel note que Montsalvat qui fut, pour Wagner, « un terme », ne représente pour lui-même qu'« un point de départ », il ne voit dans l'œuvre qu'une dimension unique de recherche spirituelle au regard de laquelle il estime que « n'importe quel bon enfant du catéchisme en sait plus long que Wagner » (p. 882). Peut-être cette assimilation bien simpliste de *Parsifal* à un message chrétien est-elle en partie due au fait que bon nombre des réécritures du graal dans les années 1920-30 privilégient la dimension religieuse ou mystique de la matière, souvent au détriment des autres aspects.

2. Retour aux sources

Mais avant d'en arriver aux relectures christianisantes, reprenons le fil de la « déwagnérisation ». De même que plusieurs auteurs allemands ont eu tendance à revenir à Wolfram, de même, en France, le retour à la matière médiévale est un moyen d'échapper à l'emprise wagnérienne. En outre, à cet enjeu s'en amalgame un autre, non négligeable : comme au temps de Du Bellay ou à celui du jeune Paulin Paris, il s'agit ici encore de renouer avec les racines françaises d'une matière sur laquelle l'Allemagne a fait main basse.

Faisons rapidement le point sur la situation éditoriale des textes médiévaux dans la France de la fin du XIX^{ème} siècle. Charles Potvin a édité en six volumes, entre 1866 et 1871, le texte de Chrétien et celui de l'ensemble de ses continuateurs en vers – y compris le *Bliocadran* et l'*Élucidation*, mais avec seulement des extraits et une analyse de la continuation de Gerbert. Potvin publie également, dans le premier des six volumes, le *Perlesvaus*. En 1841, Francisque Michel avait publié, sous le titre *Le Roman du Graal*, le *Joseph d'Armathie* en vers de Robert de Boron. Au début des années 1860, Frederick Furnivall éditait *L'Estoire del Saint-Graal* (ou *Joseph*, dans sa version en prose) et *La Queste del Saint Graal* ; puis, de 1875 à 1878, Eugène Hucher publiait plusieurs textes en prose attribués à Robert de Boron, dont notamment le *Perceval* (sous le titre « Perceval, ou la Quête du Saint Graal » ; il s'agit du texte que nous appelons le Didot-Perceval). Je rappelle aussi l'adaptation des *Romans de la Table Ronde* par Paulin Paris, qui paraît entre 1868 et 1877.

Quant à Wolfram et Malory, j'ai déjà signalé les éditions philologiques dont ils avaient fait l'objet dans le premier tiers du XIX^{ème} siècle. Tout cela, évidemment, n'était pas diffusé largement auprès du grand public, mais on voit que les érudits ou les curieux disposaient d'éditions d'une partie relativement importante du corpus percevalien médiéval.

C'est donc sur une vision assez complète de ce corpus que peut s'appuyer Gaston Paris pour exposer, en novembre 1882, les sources médiévales sur lesquelles s'appuie le livret de Wagner. A défaut d'avoir entendu la musique, il considère ce livret avec intérêt et bienveillance, mais il achève tout de même son exposé en insistant sur l'origine française de toutes ces légendes et en appelant de ses vœux, une fois de plus, un renouveau français de cette matière nationale :

*C'est en France qu'ils ont pris jadis la forme qui les a rendus populaires dans toute l'Europe ; je voudrais que nos poètes, nos musiciens, nos peintres ne laissassent pas aux étrangers le soin de les mettre en œuvre.*⁴³⁹

Ce poète français tant attendu ne vient pourtant pas – du moins pas sur le terrain percevalien. Nous avons évoqué les déclarations parallèles de Quinet et Schuré à propos de leurs *Merlins* respectifs (cf. ci-dessus p. 181) ; plusieurs autres auteurs s'emparent de telle ou telle légende médiévale du terroir pour mener à bien cette entreprise de revalorisation d'un patrimoine, mais Parsifal et Tristan, après Wagner, semblent être des terrains minés.

Il faut attendre les années 1910 pour voir un retour à la matière percevalienne médiévale se manifester dans le domaine littéraire. Et encore est-ce d'abord seulement dans les marges de ce domaine qu'un tel mouvement est observable : en 1914, Maurice Vaucaire, surtout connu pour ses comédies ou ses paroles de chansons, publie *Le vrai roman de Parsifal*. Voici comment, dans son avant-propos, il introduit son sujet :

*Dans les vieux fabliaux de Chrestien de Troyes et de Wolfram d'Eschenbach, Parsifal, ce chevalier de la Table-Ronde, est l'ancêtre adorable de Don Quichotte : respectueux et rêveur avec les dames, courageux devant les hommes.*⁴⁴⁰

Il définit ensuite le Parsifal médiéval comme

le premier sujet d'une tumultueuse féerie : chevauchées, tournois, châteaux en fête, pelouses exagérément fleuries, pucelles admiratives, dames amoureuses, messires ébahis. (p. VIII)

Ne retrouvons-nous pas ici une coloration qui rappelle fort le « genre troubadour » et le Moyen Âge « de carton et de terre cuite » qu'épinglait Gautier ?

⁴³⁹ GASTON PARIS, "Perceval et la légende du Saint-Graal. Réunion du 25 novembre 1882", *Bulletin de la Société historique et Cercle Saint Simon* (1883), p. 102.

⁴⁴⁰ MAURICE VAUCAIRE, *Le vrai roman de Parsifal*, Paris: Ollendorff, 1914, p. VII.

Vaucaire précise ensuite que

sans Richard Wagner qui le purifia, l'arracha du lit de cette jolie Blanchefleur [...], sans le festival sacré de l'immortel Bayreuth, notre Chevalier, au lieu d'être canonisé par les arts, serait demeuré dans les archives des Bibliothèques, puisque l'Église ne le revendique pas. (p. IX)

Puis, comparant Parsifal à Roland, qui a connu plus de succès dans la littérature, il fait cette étonnante remarque que « si les Musulmans avaient existé de son temps – VI^{ème} siècle – il les eût sans doute exterminés, mais il ne les a point rencontrés dans la forêt de Brocéliande » (p. X). Étonnante perspective, où se mêlent des données bien hétérogènes...⁴⁴¹

Outre le *Perlesvaus*, les sources qu'il mentionne sont un manuscrit de Chrétien et la traduction de Wolfram réalisée en 1892 par Alphonse Grandmont. La matière de son texte indique que c'est très essentiellement à cette dernière source qu'il a puisé. La succession des épisodes suit clairement Wolfram, et, de façon plus étonnante, il en va de même pour la définition du graal, présenté comme une pierre appelée « *lapis exillis* »⁴⁴², sans que mention ne soit faite de la moindre coupe.

Plutôt que d'une adaptation réalisée sur la base du corpus médiéval, il semble donc que Vaucaire nous livre une refonte du *Parzival* de Wolfram. En ce sens, il est difficile de ne pas entendre derrière ce titre, *Le vrai roman de Parsifal*, les échos d'une simple stratégie commerciale. L'ouvrage est en effet publié en 1914, c'est-à-dire l'année où prennent fin les droits exclusifs de Bayreuth sur *Parsifal*. Les théâtres d'Europe⁴⁴³ peuvent enfin représenter le dernier drame de Wagner – et l'Opéra de Paris, parmi beaucoup d'autres, ne manque pas de mettre l'œuvre à l'affiche. Des révélations inédites sur Parsifal ne pouvaient que rencontrer l'intérêt de ces « cosmopolites parsifalisés » décrits par Marinetti la même année, qui ne

⁴⁴¹ Je note au passage que Vaucaire a eu entre les mains le *Perlesvaus* édité par Potvin : il en donne la liste des principaux épisodes en appendice, se référant à la table des matières de Potvin. Il a donc pu constater qu'une ardeur exterminatrice avait bien pu être attribuée à son héros.

⁴⁴² C'est sous cette forme qu'apparaît le terme dans la traduction de Grandmont.

⁴⁴³ Il faut noter que des autorisations avaient déjà été données de produire *Parsifal* dans des théâtres américains dès 1903, ce qui avait donné lieu à une véritable avalanche : plus de 200 représentations de l'œuvre furent données aux États-Unis pour la seule saison 1903-4. L'interdiction de produire *Parsifal* en Europe s'achève au 1^{er} janvier 1914 : ce jour même, *Parsifal* est joué à Berlin, Brême, Breslau, Kiel, Prague, Bologne, Rome, Madrid ; le lendemain s'ajoutent Francfort et Mayence ; le 3 janvier, c'est au tour de Saint-Pétersbourg ; le 4, Fribourg et Paris ; le 5, Bruxelles, puis, toujours en janvier, Milan, Cologne, Vienne, Marseille et Monte-Carlo, puis une seconde production viennoise (à la Volksoper). Le Covent-Garden de Londres monte son *Parsifal* le 2 février ; suivent ensuite, dans cette année 1914, Lyon, Anvers, Dresde, Paris une seconde fois (au Théâtre des Champs-Élysées), Hamburg, Königsberg, Barmen-Elberfeld, Strasbourg, Halle, Chemnitz, Wiesbaden, Leipzig, Nürnberg, Hannover, Stuttgart, Stettin, Kassel, Weimar, Augsburg, Posen, Munich, Brünn, Pise, Venise et Florence ! (*Wagner: Parsifal*, Paris: L'Avant-Scène Opéra no 38-9, 1982, janv-févr., p. 206).

manqueraient pas d'en tirer quelques bonnes remarques à placer pendant les entractes des représentations. L'intérêt de l'ouvrage de Vaucaire, à l'évidence, est essentiellement orienté de ce côté-là, et on n'y trouvera aucune tentative de relecture ou même de synthèse qui dote ce texte d'une quelconque portée littéraire. La perspective même d'un retour aux sources françaises, étonnamment, n'est pas celle qui guide le travail (sans doute rapide) de Maurice Vaucaire.

Quelques années plus tard paraît un autre texte qui, par delà Wagner, renoue avec la tradition percevalienne antérieure. Ce texte non plus ne présente pas grand intérêt en termes d'innovation littéraire, mais le nom de son signataire contribue peut-être à en faire un événement littérairement plus significatif que la parution du *Vrai roman* : il s'agit de la *Très plaisante et recreative hystoire du très preulx et vaillant chevallier Perceval le Galloys jadis chevallier de la table Ronde, lequel acheva les adventures de Sainct graal, au temps du noble Roy Arthus*, publiée en 1918 par Guillaume Apollinaire. Mario Roques a formulé l'hypothèse qu'Apollinaire n'a fait que signer le travail, qui aurait en fait été réalisé par Blaise Cendrars⁴⁴⁴. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de ce travail n'est assurément pas du côté de l'*inventio*, et l'attribution du texte à l'un ou l'autre n'est pas un facteur décisif en termes d'histoire littéraire. L'ouvrage en question, comme son titre l'indique, est une reprise de l'édition de 1530, qui n'avait pas encore connu d'édition moderne. Comme le précise Apollinaire dans la préface, le transcripteur n'a « fait subir au texte de 1530 aucun remaniement pour ainsi dire »⁴⁴⁵. Le seul changement significatif consiste en la suppression de tous les épisodes relatifs à Gauvain. Il s'agit, selon les termes d'Apollinaire toujours, de maintenir l'ouvrage « dans les justes limites des ouvrages qui se lisent agréablement aujourd'hui ».

Une fois de plus, l'adaptateur moderne choisit de supprimer toute la partie Gauvain, comme l'avaient fait, sur la base de la même source, les miniatures de la *Bibliothèque Universelle des Romans*, et comme vient encore de le faire Vaucaire, sur la base de Wolfram.

Outre cette coupe massive, on note ici ou là quelques suppressions d'épisodes, dont la plus surprenante est celle des gouttes de sang sur la neige.

L'intérêt de cette édition tient surtout au cadre dans lequel elle s'insère : la Librairie Payot se propose avec sa « nouvelle bibliothèque bleue » de rappeler au public que la littérature

⁴⁴⁴ MARIO ROQUES, "Le Perceval le Gallois de Guillaume Apollinaire", dans *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Paris: Nizet, 1954, pp. 469-77.

⁴⁴⁵ *Très plaisante et recreative hystoire du très preulx et vaillant chevallier Perceval le Galloys*, éd. Guillaume Apollinaire, Paris: Payot, "Nouvelle Bibliothèque Bleue", 1918, p. 7.

française commence avant Villon. Dans le petit encadré qui fait figure de note d'intention, on peut lire :

Malgré le goût des Romantiques pour le moyen-âge, malgré les travaux des érudits, la littérature médiévale de la France reste profondément ignorée de la plus grande partie du public instruit.

Ces romans chevaleresques, ces légendes épiques et courtoises, ces contes satiriques souvent popularisés par l'opéra ou d'autre façon il fallait les remettre à la portée du vrai public, en volumes d'un prix modique, bien exécutés dans un format commode [...] (p. 4)

C'est donc l'opéra, espace privilégié de popularisation des légendes médiévales, qui aurait donné l'impulsion à ce nouveau geste éditorial. Il semble, au demeurant, que la collection ait eu le souffle court et ne soit pas parvenue à aller plus loin que ce volume et un autre, consacré à Bayard, datant de 1918 également.

Mais dans ces mêmes années, Jacques Boulenger, suivant de loin les traces de Paulin Paris (mais non sans avoir tiré les enseignements du travail de Joseph Bédier sur Tristan), travaille à son adaptation des *Romans de la Table-Ronde*. Cette adaptation, dont la première partie paraît en 1922, connaît d'emblée un vif succès ; elle en est à sa 16^{ème} édition en 1941, et ne cessera d'être rééditée tout au long du siècle. Là aussi, on sent poindre incidemment l'ombre de Wagner et le désir de lui échapper : dans la préface qu'il donne à l'ouvrage, Bédier, après avoir retracé dans ses grandes lignes l'histoire de la fortune européenne (non française) de cette matière, note encore que « Perceval, en français d'aujourd'hui, se prononce Parsifal »⁴⁴⁶. Mais en l'occurrence, chez Boulenger, Perceval se prononce si peu Parsifal qu'aucun souvenir ne subsiste d'une quelconque tradition percevalienne postérieure aux cycles en prose du XIII^{ème} siècle. Il ne s'agit nullement d'un travail synthétique, mais bien d'une adaptation suivie du *Lancelot-Graal*, ce qui implique que Perceval y est relégué à la seconde place, derrière Galaad.

3. Quelle religion pour Perceval ?

Perceval, pourtant, connaît un certain regain d'intérêt dans ce milieu des années 1920. 1925 voit paraître successivement *L'Enchantement du Vendredi saint* de Daniel Guérin, *Perceval*

⁴⁴⁶ JACQUES BOULENGER, *Les Romans de la Table Ronde*, Paris: Plon, 1922, p. III.

de Louise Clermont et *Le Triomphe du Graal* de Camille Quiévreux. Le premier texte est un roman ; les deux autres sont des pièces de théâtre, toutes deux en cinq actes et en vers.

- Révélation relative

Le texte de Guérin est surtout intéressant, pour nous, dans la mesure où il reprend un motif que nous avons observé à plus d'une reprise dans les romans symbolistes : la révélation produite par l'audition de *Parsifal* et, plus spécifiquement encore, de l'« Enchantement du Vendredi saint ». L'épisode en question se trouve à la fin du roman : le narrateur, après avoir vécu avec intensité une relation de couple, se retrouve perdu au moment où cette relation, pour n'avoir pas survécu à l'usure du quotidien routinier, s'achève. Pourtant, même si l'amour est tari, la femme aimée occupait toute sa vie et le narrateur se retrouve vide, ne sachant à quoi se raccrocher. « Maintenant que l'Idole s'était éloignée, je la reconstruisais à nouveau, et la paradis de richesses mensongères »⁴⁴⁷, dit-il. Puis, se livrant à un examen de conscience décisif, il réalise que

toutes les tendresses, que les attachements de toutes sortes étaient voués ici bas à un semblable échec. Il n'y avait pas de vrais objets. Il fallait donc savoir s'attacher aux faux ou supporter le vide. (p. 235)

Songeant à Pascal, il se convainc que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et, du coup, lui qui « avai[t] mis [sa] fierté à demeurer debout » (p. 239), aspire à s'agenouiller. C'est dans cet état d'esprit qu'il va assister à un concert dans lequel on joue l'« Enchantement du Vendredi saint ». Le roman s'achève dix pages plus loin, au cours desquelles son titre se trouvera justifié. Que va-t-il se passer ? Le narrateur va-t-il découvrir le sens du véritable amour, comme Valbert ? Va-t-il, à l'image de Péladan, découvrir la foi et parvenir à s'agenouiller – ou alors une « forte impression d'art » aura-t-elle raison de l'illusion d'amour, comme dans le projet de Louÿs ?

Il écoute, hypnotisé : « je n'étais plus maître de moi ; je ne réagissais plus » (p. 242). Et, au moment où Gurnemanz explique à Parsifal l'enchantement du Vendredi saint, il fond en larmes, tant cette phrase lui semble « imprégnée de divinité » (p. 244).

En sortant du concert, il se sent le cœur « ouvert à la grâce par toutes les portes » et se rend dans un cloître voisin :

⁴⁴⁷ DANIEL GUERIN, *L'Enchantement du Vendredi Saint*, Paris: Albin Michel, "Le Roman littéraire", 1925, p. 233.

Lorsque je fus assuré d'être seul, n'ayant plus la force de me retenir, je tombai à genoux.

Les yeux clos, les mains jointes, je demandais la Foi.

Bientôt les paroles devinrent monotones dans ma bouche. Je ne les disais plus avec mon cœur. Je fus gêné de cette étrange position, dont je n'avais pas coutume. Craignant d'avoir été vu, un peu honteux, époussetant mon pantalon, je me relevai ; mon corps redevint étriqué. Les mots d'amour furent refoulés au fond de ma gorge.
(p. 246)

Métamorphose inachevée, révélation incomplète : aussi étonnant que cela puisse paraître, cette tentative se solde donc par un échec – ou du moins par un succès qui n'est que relatif. « *L'Enchantement du Vendredi saint* avait été un sommet que je ne dépassai point » dit le narrateur. « Je n'ai pu parvenir, malgré Parsifal, malgré mon extrême désir, à l'humilité nécessaire. » Mais la leçon n'est pas tout à fait négative : si la révélation totale n'a pas eu lieu, il n'en reste pas moins qu'on a approché le but, pressenti sa réalité proche. « Incapable de parvenir à une conclusion, à une certitude, je me suis contenté d'une sorte d'apaisement provisoire. L'habitude s'est chargée de le rendre définitif » (p. 247).

Ce qui s'annonce comme un poncif directement issu de toute la tradition wagnériste de la « révélation » bayreuthienne s'achève donc sur une relativisation surprenante. On a presque l'impression d'un pied de nez au *topos*. Mais ce n'est pourtant pas un démenti complet : il ne s'agit pas de nier la possibilité d'une révélation, mais plutôt d'éprouver à la fois son effet et ses limites. *Parsifal* n'offre pas au narrateur de conclusion, mais la meilleure approximation qu'il ait pu atteindre.

A travers l'effet causé par l'« *Enchantement du Vendredi saint* », il me semble que c'est, symptomatiquement, l'évolution d'une époque qui se donne à lire. On est sorti du temps où on n'évoquait une représentation de *Parsifal* que pour témoigner de l'effet transformateur de celle-ci. Aujourd'hui, hors du temple consacré de Bayreuth et dans un rapport sans doute plus sain, il peut à nouveau être question de succès relatif. Parsifal échappe en quelque sorte à la dimension absolue dans laquelle « le dieu Richard Wagner », ses saints et ses prêtres l'avaient enfermé.

• Pénitent ou surhomme ?

Un autre texte, datant également de 1925, ressaisit d'une façon différente cette question de la *Kunstreligion* : dans une section de *Sur la Vie* intitulée « Sourire de la prairie », André Suarès reprend l'idée wagnérienne d'une religion de l'art lorsqu'il écrit : « le saint des temps nouveaux, c'est l'artiste au grand cœur. Non, rien ne se fera de grand si la sainteté y manque »⁴⁴⁸. Mais cette sainteté a des contours plus nettement chrétiens que celle de Wagner. Bien que la référence intertextuelle ne soit pas explicite, il est vraisemblable que « Sourire de la prairie » soit une sorte de réponse au « Regard sur la prairie » de Barrès. Il s'agit en tous cas d'une évocation du même moment de *Parsifal* ; mais la lecture qu'en fait Suarès conteste implicitement les conclusions de Barrès en ramenant au premier plan une assimilation de Parsifal au Christ. Nulle « loi de l'Individu » ici, mais un amour tout-puissant, étroitement lié à l'amour du Christ pour l'humanité. Son Parsifal, d'ailleurs, a 33 ans ; « ses pieds, maintenant déchirés par les ronces et les pierres, demandent pardon aux épines qui les déchirent »⁴⁴⁹.

Voilà qui est bien plus chrétien que wagnérien – car, comme je l'ai déjà souligné, les notions de contrition ou même de sacrifice, telles que les conçoit le catholicisme, sont étrangères à *Parsifal*, quoi qu'ait pu en penser Nietzsche. Il n'a d'ailleurs pas fallu attendre Gracq pour voir se dessiner une image précisément nietzschéenne de Parsifal. Dès 1902, Alfred Lorenz dressait le portrait d'un « Parsifal als Übermensch », insistant sur le fait que « derjenige, der das Leiden mitempfindend kennt und trotzdem in seinem heldenhaften kraftvollen Handeln fortfährt, ist „hart“ »⁴⁵⁰. Cette thèse d'un Parsifal rejoignant le surhomme nietzschéen a été illustrée un peu plus tard dans un poème de Friedrich Lienhard intitulé « Parsifal und der Büsser » (1912), où le héros wagnérien est opposé à un pénitent, comme l'énergie active s'oppose à la passivité et à la résignation. Tous deux cherchent le Christ, mais alors que le pénitent cherche en lui la mort, Parsifal cherche en lui une victoire, et lorsque le premier présente le monde comme « unausrottbar sündig », Parsifal réplique : « so schaffen wir die

⁴⁴⁸ ANDRÉ SUARÈS, *Sourire de la prairie*, dans *Sur la vie I*, Paris: Emile-Paul frères, 1925, p. 47.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵⁰ ALFRED LORENZ, "Parsifal als Übermensch", *Die Musik*, no 1 (1902), p. 1878. Cité dans URSULA SCHULZE, "Stationen der Parzival-Rezeption. Strukturveränderung und ihre Folgen", dans *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, éd. Peter Wapnewski, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, "Germanistische Symposien Berichtsbände", 1986, p. 560. Il faut noter qu'Alfred Lorenz est l'auteur du fameux ouvrage *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (1924-33), qui marquera durablement l'analyse musicale des drames wagnériens. D'un point de vue personnel, Lorenz sera assez lourdement compromis par ses engagements politiques au moment du nazisme – ce dont l'idée du « surhomme » parsifalien pourrait bien être une première amorce.

beßre ! »⁴⁵¹. Voilà qui aurait plu non seulement à Nietzsche, mais aussi à Marinetti, qui, deux ans plus tard, ne prêtera pas à Parsifal un tel volontarisme. Cette discussion de Parsifal et du pénitent fait en outre songer à la rencontre de Perceval et Trevrizent dans *Le Roi Pêcheur* ; et si Gracq fixait à son premier roman, entre autres objectifs, celui de contester la vision que Nietzsche s'était faite de Parsifal, nous aurons l'occasion d'observer que les divers avatars percevaliens qui parcourent l'œuvre de Gracq sont bien plus nietzschéens que chrétiens ou schopenhaueriens.

Ce n'est pourtant pas la vision de Suarès, à qui je reviens brièvement pour mentionner, en plus du texte déjà évoqué, un projet de drame, dont ne nous est parvenu qu'un plan assez sommaire, mais qui se présente comme une réécriture de *Parsifal*. Dans la présentation qu'il en fait, Yves-Alain Favre l'appelle *Le drame du Taurus*, et en résume l'action de la façon suivante :

*Après un prélude mystique où le pêcheur chante son amour pour le sauveur, seule pureté qui lui reste, le premier acte montre le Roi, souffrant de son péché et s'accusant des péchés de tous les autres. L'acte intermédiaire peint l'attente des chevaliers, inquiets de la santé de leur Roi et le désespoir général. Au cours du deuxième acte, le sauveur arrive, alors que les habitants du château sont au comble de la détresse. Elpénor leur adresse des reproches et se présente comme le vengeur possible. L'acte intermédiaire qui suit voit Elpénor révéler son identité ; tous confessent leurs fautes ; une angoisse extrême et une grande pitié s'emparent d'Elpénor, qui connaît désormais la souffrance. Il pardonne, sachant qu'il doit mourir pour les racheter. Dans l'acte III, le Pur rachète l'impureté et se repent. Sa mort sauve le monde.*⁴⁵²

Comme dans le bref commentaire que Suarès fait de la scène dans la prairie, on peut noter ici l'accent mis sur l'amour du prochain ; mais surtout, ce qui donne à ce drame une coloration qui l'éloigne nettement de *Parsifal* pour le rapprocher d'une lecture chrétienne, c'est le moyen par lequel le « Pur » rachète les fautes des pécheurs. Tandis que Parsifal restaurait l'intégrité du royaume du graal en en devenant le souverain très honoré, Elpénor, ici, doit mourir pour sauver le monde. Comme le « Sourire de la prairie » le laissait aussi supposer, la lecture de Suarès superpose très clairement la figure de Parsifal à celle du Christ.

⁴⁵¹ FRIEDRICH LIENHARD, *Lichtland*, Stuttgart: Greiner & Pfeiffer, 1912, p. 61.

⁴⁵² YVES-ALAIN FAVRE, *La Recherche de la grandeur dans l'oeuvre de Suarès*, Paris: Klincksieck, "Bibliothèque du XXème siècle", 1978, pp. 50-1.

- Triumphes du christianisme

Cette dimension chrétienne de Perceval est également au cœur des deux pièces de théâtre de Louise Clermont et Camille Quiévreux que j'ai mentionnées. Toutes deux écrites en 1925, elles fondent l'une et l'autre leur message sur une vision de Perceval comme le héros d'une lutte du christianisme contre le paganisme celtique.

Le *Perceval* de Louise Clermont raconte en effet comment le druide Ciféric ruse pour provoquer l'effondrement du royaume d'Arthur. Le principal agent de cette chute est la nièce de Ciféric, Desmona, qui parvient à s'engager comme suivante de la reine Genièvre et travaille à semer le trouble en poussant Lancelot et Genièvre à trahir leur roi. Cette trahison est indispensable à Ciféric, dans la mesure où les druides affirment que la seule façon de vaincre Arthur serait qu'il soit trahi par les siens. On voit ici se conjuguer la dynamique de la *Mort Artu* avec l'optique chrétienne de la *Queste*.

Louise Clermont prend toutefois des libertés vis-à-vis de la tradition. Ainsi, Arthur est ici le seul homme à avoir contemplé le graal, ce qui le rend invincible ; mais il n'a pas de descendant. Perceval, qui est son neveu, arrive à la cour, très jeune et inexpérimenté, et il est le seul qui accepte de remplir la condition imposée à celui qui doit conquérir le graal : vivre comme un mendiant pendant un temps indéterminé. Lancelot, pour sa part, refuse cette honte, et c'est sur cette base que Desmona le poussera à contester l'autorité d'Arthur. Le complot se prépare en secret, puis éclate au grand jour. Arthur est presque vaincu. Ciféric apparaît alors pour consommer sa victoire. Il loue toutes les bassesses par lesquelles Genièvre et Lancelot se sont révélés plus celtes que chrétiens, lui ouvrant le chemin de la victoire :

*Quoi ! vous ne savez pas qu'en vous montrant jaloux,
Égoïstes, menteurs, vous travaillez pour nous !*⁴⁵³

Mais au moment où Ciféric achève son discours en clamant que « le Christ est vaincu », Perceval fait irruption à l'hémistiche et lance un « pas encor ! » (p. 92) qui interrompt le druide. Il a vu le Saint-Graal et revient à temps pour mettre un terme aux agissements de Ciféric. Gauvain entre alors et annonce qu'Arthur est mort, et que Perceval doit lui succéder. Ciféric est vaincu ; Perceval retrouve sa sœur, la très pure Liliane, et Ghislaine qu'il aime ; le Saint-Graal apparaît pour bénir leur union. L'image finale, décrite en didascalie, est la suivante :

⁴⁵³ LOUISE CLERMONT, *Perceval*, Paris: Institut Saint-Pierre, 1925, p. 91.

Un rayon de lumière doit éclairer vivement les personnages de premier plan : Liliane, à genoux, les mains jointes ; Perceval, tenant de la main droite l'épée d'Arthur et donnant la main gauche à Ghislaine, tous les deux les yeux fixés du côté d'où provient la lumière. La reine, appuyée sur Myrtil, au second plan, est éclairée plus faiblement. (p. 97)

C'est donc sur cette image, qui ne déparerait pas sur un présentoir d'Épinal, que s'achève cette illustration du triomphe de la vraie foi sur la noirceur mensongère des cultes celtiques.

La pièce de Camille Quiévreux s'inscrit dans une perspective assez proche. Elle prend place au Vème ou VIème siècle et débute dans la forêt de Brocéliande où les druides redoutent la mort de leurs dieux. Les troupes druidiques ont capturé un jeune homme qui se déclare « adepte du Christ » : Perceval. Lorsqu'il apparaît et rencontre le regard de Velléda, la druidesse, une fascination réciproque naît dans leurs cœurs. Velléda ne peut frapper Perceval et son atermoiement permet aux paladins, emmenés par Lancelot, de parvenir jusqu'à eux et de massacrer les druides avec une rare vigueur. Perceval parvient à protéger Velléda, qu'il emmène avec lui. Ils parlent de leurs croyances ; Velléda, qui ne connaissait que les « mots pesants de nuit »⁴⁵⁴ des druides s'étonne d'entendre parler d'un « Dieu d'amour ». Velléda évoque aussi un Graal,

*Dont la coupe d'or vierge eût, si la chose est vraie
Au Christ servi, durant que son âme navrée
S'abandonnait aux siens, dans un festin d'adieu...*

.....
*Nos Druides aussi connaissent en un lieu
Quelque vase magique inspirant le génie,
Par qui se découvrit la science infinie. (p. 33)*

Elle demande à Perceval de lui ramener ce graal : c'est le prix qu'elle fixe à sa foi. Perceval se décide donc à partir en quête du graal, mais reçoit comme un coup l'annonce de la condition nécessaire à l'accomplissement de la quête : la virginité de corps et de cœur. Il lui faudrait donc renoncer à Velléda pour l'amour d'elle.

Les paladins partent en quête avec Perceval ; après de longues errances, ils parviennent au Fingal où les troupes du Roi Pêcheur rudoient les paladins et blessent Perceval ; mais le Roi Pêcheur, entendant le nom de son neveu, fait cesser les combats et accepte de lui livrer le graal. Dans une scène qui paraît un étonnant contre-pied à l'imagerie wagnérienne, on voit le

⁴⁵⁴ CAMILLE QUIEVREUX, *Le Triomphe du Graal*, Paris: Eugène Figuière, 1925, p. 32.

graal resplendir sur scène tandis que le Roi Pêcheur est debout aux côtés de Perceval agonisant dans son sang (p. 73). Velléda parvient à rejoindre Perceval pour la dernière scène de la pièce : une cérémonie triomphale où, sous la lumière éclatante du graal, Velléda se convertit juste avant que Perceval ne meure dans un cri d'amour.

Comme chez Louise Clermont, nous trouvons ici un Perceval aussi chrétien qu'amoureux. Il semble que les deux auteurs aient senti le besoin de redessiner la figure du parfait chevalier chrétien en revalorisant la part d'amour terrestre qui le lie à une femme – mais qui, évidemment, reste chaste. Cet amour revêt une dimension narrative plus importante chez Camille Quiévreux, dans la mesure où il transcende la frontière de la religion (comme c'était le cas dans le *Fervaal* de d'Indy). Mais ici, malgré quelques doutes rapidement écartés par Perceval (« Elle croit à ses dieux... comme je crois au mien... / Moi, chrétien, je ne suis pour elle qu'un païen / Qui renia la foi des immortels ancêtres !... / Qui, des deux, a raison ?... Mes prêtres ou ses prêtres ?... », p. 29), l'amour triomphant ne se présente pas comme une troisième voie, renvoyant dos à dos deux croyances. Mordrec incarne dans la pièce celui qui rejette les deux religions pour leur préférer l'étoile de la raison qui, « et du dogme et du mythe / Foule aux pieds la dépouille, et triomphe, et suscite / L'homme vers la science indestructible aux dieux !... », p. 11). Mais lorsqu'il se place sous le patronage de l'amour, Velléda lui demande : « Quel amour, s'il n'a point une force idéale / Qui puise au grand Amour sa source originale ?... », p. 17). Si Mordrec est ici le vaincu qui, dans le dernier vers de la pièce, se poignarde « dans un rugissement effroyable », c'est qu'il est dans l'erreur et n'a pas su reconnaître que le véritable amour est celui qui est propagé par la religion du Christ.

A travers la figure de Velléda et la dynamique de passage du druidisme au christianisme, ce texte se tourne expressément vers le Chateaubriand des *Martyrs*. Le moment où sont juxtaposées les deux conceptions du graal – coupe de la Cène ou vase magique des druides – est intéressant à cet égard, dans la mesure où il ancre la problématique empruntée aux *Martyrs* dans une réflexion ponctuelle sur un objet qui se présente comme une charnière entre les deux cultures qui s'affrontent. Le graal existe pour les uns et pour les autres, mais, semblables en cela aux critiques qui débattent de l'origine de la légende, ils en ont tous deux une vision différente.

C'est sur cet objet graal que se cristallise leur opposition, mais aussi que se découvre une certaine proximité, voire une compatibilité. Il se trouve que ce n'est pas la voie de la compatibilité que privilégie le chanoine Quiévreux, dont le propos consiste à illustrer la

victoire de la vraie foi sur les croyances trompeuses. Mais il n'en reste pas moins que la figure de Perceval, en soi, est particulièrement intéressante pour appréhender la problématique du passage d'une foi à l'autre, dans la mesure où Perceval appartient à la fois à l'un et l'autre monde – ou disons plutôt qu'il peut appartenir soit à l'un soit à l'autre, tout comme le graal. Selon la lecture que l'on privilégie, Perceval et le graal peuvent être rattachés aussi bien à la sphère celtique qu'à la sphère chrétienne, et, dans une pièce comme celle-ci, la problématisation de ce passage d'un monde à l'autre s'ouvre spontanément à une dimension métatextuelle où ce sont les soubassements mêmes de la matière traitée qui se trouvent interrogés. En d'autres termes, conclure *Le Triomphe du Graal* par l'abjuration de Velléda et la mort extatique de Perceval, c'est trancher la question des origines de la légende en faveur du christianisme contre le druidisme. Le graal n'est pas un « vase magique » mais la coupe de la Cène, et Perceval en est le héros très chrétien, plutôt que l'avatar d'un quelconque Peredur.

En dépit des travaux de La Villemarqué, c'est bien la vision d'un Perceval chrétien qui semble s'imposer de plus en plus clairement. La voie était déjà nettement ouverte par Wagner, mais on peut noter ici une concentration sur la seule dimension religieuse, au détriment de tous les motifs qui s'y agrégeaient dans *Parsifal*. Découverte de soi, compassion avec la souffrance d'autrui, lutte contre la tentation, ancrage dans une problématique familiale : tous ces éléments se trouvent gommés dans les deux pièces que nous venons d'évoquer. Il me semble que nous retrouvons ici, toutes proportions gardées, une dynamique proche de celle qui se joue entre le *Conte du graal* et la *Queste*. La christianisation porte à simplifier radicalement une figure dont on ne retient que certains traits pertinents – qui risquent bien, en outre, de ne pas être les traits les plus originaux. C'est comme si, pour la seconde fois, Perceval perdait une part de sa personnalité pour redevenir le héros d'un drame purement chrétien. Le héros du graal, dans ces deux pièces, pourrait aussi bien s'appeler Galaad : exception faite de son amour pour une femme, aucun trait ne le rattache à la riche figure forgée par Chrétien de Troyes et refondue par Wagner, plus spécifiquement qu'au profil toujours émacié du très pur Galaad.

Pourtant, le Perceval celte n'est pas tout à fait mort. Quelques années plus tard, un certain Framboise Paré cherchera à le ressusciter à travers son *Nouveau Sein-Graal*, qu'il présente lui-même comme un livre « obstinément conçu sur le mode le plus persistant d'un paganisme sensuel » contre tous « les faussaires, les menteurs des siècles et leurs disciples lettrés, les

latins, les bâtards de France » qui ont réussi à faire « de cette terre par excellence des Celtes, "les Gaules" »⁴⁵⁵.

- Parsifal et la druidesse

Mais avant d'en venir à Framboise Paré, je voudrais profiter de cette réflexion sur l'association de Perceval à une tradition celtique pour évoquer un point d'histoire de l'art, qui nous ramène un peu en arrière dans le temps, mais entre parfaitement dans cette problématique.

Le 11 octobre 1891, Huysmans reçoit de Redon un « joli rouleau » contenant trois lithographies parmi lesquelles un *Parsifal* et une *Druidesse* que Huysmans décrit comme « l'une si étrangement douce et dolente avec sa flèche, l'autre si terriblement bestiale avec son profil fruste, son œil verni »⁴⁵⁶.

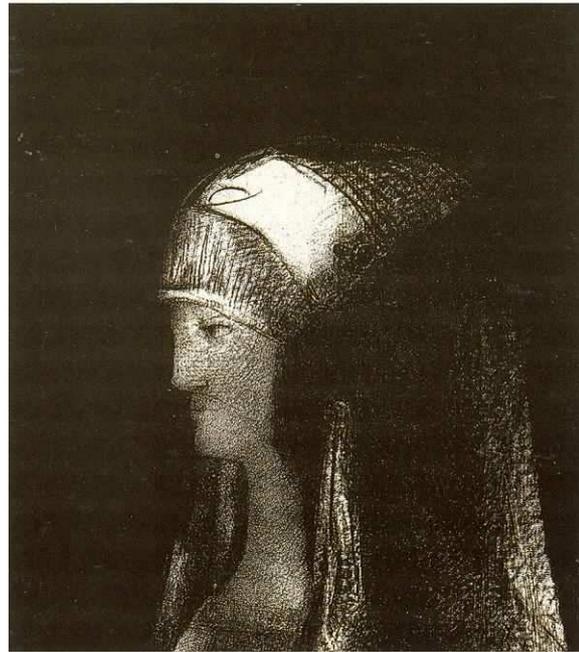
En 1976, deux chercheuses de l'Art Institute de Chicago font une découverte surprenante, qui donne à ce « diptyque » (qui pouvait paraître fortuit) un éclairage tout différent : elles découvrent une première version de *Parsifal*, qui ne figure pas dans le catalogue de l'œuvre de Redon, et qui ressemble beaucoup à la version « officielle ». Mais surtout, elles démontrent que ce *Parsifal* a été gravé sur la même pierre que *Druidesse*, et qu'il suffit de retourner l'un pour voir à l'évidence apparaître un souvenir de l'autre. Reprenant ce dossier dans un récent article, Dario Gamboni, après avoir mis en évidence plusieurs éléments qui, dans l'imaginaire de l'époque, cautionnent un rapprochement symbolique des deux figures que sont Parsifal et la druidesse, s'interroge sur le sens de cette superposition. Une observation attentive le porte à faire l'hypothèse que la forme première du tableau ne serait pas *Parsifal I*, mais une *Druidesse I* dont aucune trace n'est restée, qui aurait ensuite été retravaillée pour donner lieu à *Parsifal I* ramené ensuite à la *Druidesse* que nous connaissons, tandis que Redon gravait sur une autre pierre un *Parsifal II* qui conserve la physionomie globale du premier, mais avec quelque chose de plus doux, de plus féminin dans les traits.

⁴⁵⁵ FRAMBOISE PARE, *Le Nouveau Sein-Graal, ou Les Nuits savoureuses de Perceval-le-François et des Quarante Vierges du Tour de France olympique et de la Féerie retrouvée*, Annemasse: Bibliothèque de la zone franche, 1934, p. n.n.

⁴⁵⁶ *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, éd. Roseline Bacou, Paris: José Corti, 1960, p. 125.



Parsifal I



*Druidesse*⁴⁵⁷

Pour analyser cette surprenante perméabilité des deux figures, Gamboni convoque tour à tour la notion freudienne de condensation et les archétypes jungiens d'*animus* et *anima* : « Parsifal emerges out of the Druidess and the Druidess out of Parsifal very much like crystallizations of their respectively male and female "unconscious" »⁴⁵⁸.

Il évoque en outre les réflexions de Wagner, notées dans le journal de Cosima, sur l'indétermination sexuelle que le compositeur voulait donner à son Parsifal. C'est une figure christique qu'il recherche, qui, comme le Christ de la Cène peint par Léonard de Vinci, ne serait « ni homme ni femme » mais présenterait « les traits humains en général »⁴⁵⁹. Dans une même perspective, l'oscillation générique entre le chevalier et la druidesse trouverait sa synthèse (dans toute la force de la notion hégélienne d'*Aufhebung*) dans le *Parsifal II*, au visage presque féminin, qui conserve jusque dans la ligne de son col le souvenir de ce double inversé qu'est la *Druidesse*⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ *Parsifal II* figure sur la page de couverture de ce travail.

⁴⁵⁸ DARIO GAMBONI, "*Parsifal / Druidess: Unfolding a Lithographic Metamorphosis by Odilon Redon*", *Art Bulletin*, no 89/4 (2007, déc.), p. 787.

⁴⁵⁹ COSIMA WAGNER, *Journal*, vol. III (1878-80), trad. Michel-François Demet, éd. Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, Paris: Gallimard, "N.R.F.", 1979, pp. 592-3.

⁴⁶⁰ Une fois de plus, Syberberg, dans sa version filmée de l'opéra de Wagner, se rappellera (ou retrouvera) cette problématique lorsque, juste après le baiser de Kundry, il remplacera le jeune homme qui incarnait Parsifal jusque là par une jeune femme casquée, qui ressemble étrangement au *Parsifal II* de Redon.

C'est d'ailleurs aussi en termes de synthèse qu'Édouard Schuré aborde la question du relais pris par le christianisme sur le druidisme :

*La victoire du premier ne fut pas une destruction du second, mais une régénération, et la religion nouvelle se greffa sur l'ancienne comme une rose d'Orient sur un églantier sauvage.*⁴⁶¹

Schuré, qui fut un ardent propagateur aussi bien de la mémoire celtique que de l'œuvre de Wagner, ne pouvait manquer de sentir les affinités de *Parsifal* avec le génie celtique, qu'il dépeint comme une spiritualité non dogmatique, aspirant au beau, et particulièrement encline à la compassion. S'il ne fait pas explicitement le rapprochement, il faut néanmoins signaler un intertexte ponctuel : dans sa pièce *Vercingétorix* (pour laquelle il avait d'ailleurs sollicité de Redon une participation aux décors), il se souvient manifestement du baiser de Kundry lorsqu'il décrit la façon dont Vercingétorix captive Gwynfée, la druidesse, en lui contant comment, en rêve, il l'embrassait. Tout en lui parlant, il l'enlace (comme le fait Kundry en parlant à Parsifal de sa mère) et profite de son abandon pour l'embrasser.

Mais en recevant son baiser sur ses lèvres, elle frissonne de tout son corps, s'arrache de ses bras et se jette sur l'autel avec un cri d'épouvante.

*- Le Feu, le Feu s'éteint ! – Il n'est plus sur l'autel,
Il me brûle le cœur ! – La lumière du ciel
S'enfuit... j'ai vu l'abîme ! Horreur, néant, ténèbres
Et trépas !*⁴⁶²

N'y a-t-il pas, ici aussi, une sorte de superposition de Parsifal et de la druidesse qui prend sa place dans cette scène ?

- Lectures anthroposophiques

Pour donner un aperçu un peu plus complet de l'apport de Schuré dans l'évolution du wagnérisme et, en particulier, dans la propagation du « message » de *Parsifal*, il faut signaler que Schuré se plonge de plus en plus dans une spiritualité diffuse. En 1889, il publie *Les*

⁴⁶¹ EDOUARD SCHURE, "Les Légendes de Bretagne et le génie celtique", *Revue des deux mondes*, no 106 de la 3^{ème} période (1891, juil-août), p. 867.

⁴⁶² EDOUARD SCHURE, *Vercingétorix. Drame en cinq actes*, Paris: Alphonse Lemerre, 1897, pp. 78-9. Mieux encore que les paroles mêmes de Wagner, on peut citer ici les termes employés par Schuré pour décrire cette scène de *Parsifal* dans l'ouvrage qu'il consacre aux drames de Wagner : « Parsifal attendri se prête innocemment à ce long baiser ; mais son feu inattendu le pénètre d'une douleur terrible. Tout à coup, il s'arrache, se lève avec tous les signes de l'épouvante et porte la main à sa poitrine. Il sent comme un fer chaud à son cœur [...] » (EDOUARD SCHURE, *Richard Wagner, son oeuvre et son idée*, Paris: Triades [Perrin], 2003 [1910], p. 268).

grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions, qui est un ouvrage clef de l'ésotérisme fin-de-siècle. Il sera ensuite un disciple de Rudolf Steiner, et on peut supposer qu'il n'est peut-être pas pour rien dans l'intérêt que le mouvement anthroposophique et Steiner lui-même ont constamment manifesté pour le *Parsifal* de Wagner.

Entre 1913 et 1914, Steiner donne à Leipzig une série de conférences sous le titre *Le Christ et le monde spirituel. La Quête du Saint-Graal*. Il y révèle notamment l'illumination qu'il a eue lorsqu'il a compris la vraie nature du graal : un jour, en observant la lune, il se rappelle soudain que Flegetanis, chez Wolfram, avait lu l'existence du graal dans les étoiles. Et c'est sous ce nouvel éclairage qu'il voit alors

*le croissant lunaire aux reflets d'or tel qu'il se montre parfois dans le ciel, avec la partie sombre qui apparaît aussi, tel un grand disque très faiblement visible, si bien que l'on voit au ciel la lune aux reflets d'or – Ganganda greida, le viatique vagaond – et, dedans, la grande hostie, le disque sombre [...]*⁴⁶³

Il décrit ensuite l'histoire de Parsifal comme le parcours d'une conscience, d'abord maintenue dans l'ignorance des choses du monde, puis tirant profit de cette ignorance même pour pénétrer le cœur de la spiritualité en faisant fi de sa surface. La métaphore qu'utilise Steiner est la suivante :

*L'impulsion du Christ, semblable à un fleuve devenu souterrain, coule désormais dans les profondeurs subconscientes des âmes ; à la surface, les théologiens se chamaillent, et le fruit de leurs querelles deviendra le christianisme officiel.*⁴⁶⁴

Or, Perceval est celui que cette surface ne perturbe pas :

*L'âme de Perceval est en relation avec les impulsions inconscientes de l'histoire, où l'aura du Christ, l'impulsion du Christ est agissante, alors que Perceval n'en sait encore rien. Mais cet agent souterrain, ce qui a dirigé la marche de notre histoire, cela doit peu à peu remonter au grand jour. Il faut donc que Perceval acquière peu à peu la compréhension de ce qui restera toujours inaccessible au savoir traditionnel, à l'érudition, mais qui devient intelligible à celui qui l'aborde avec les forces d'innocence, de pureté de son âme.*⁴⁶⁵

Parsifal est toujours resté l'œuvre de prédilection des cercles théosophiques et anthroposophiques. Elle y était investie d'une signification profonde, si bien qu'elle a pu

⁴⁶³ RUDOLF STEINER, *Le Christ et le monde spirituel. La Quête du Saint-Graal*, trad. Monique Durr, Paris: Triades, 1977, p. 76. Notons, au passage, que Steiner connaît la *Parcevals Saga*, éditée en 1872 dans un recueil intitulé *Riddarasögur*. J'évoquerai plus loin ce texte et ce « ganganda greida » (voir ci-dessous p. 480).

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 91.

servir plus d'une fois de grille de lecture permettant de saisir le sens d'une réalité. Ainsi, par exemple, A. L. Cleather raconte en des termes parsifaliens la mainmise d'A. P. Sinnett sur la Société Théosophique :

*The whole may be taken as a drama of the Theosophical Society, which may now be said to be under the domination of Klingsor, and still waiting the coming of its Parsifal who can shatter the vast fabric of psychic illusion.*⁴⁶⁶

Cette attente de Parsifal revient aussi comme un écho dans plusieurs textes d'Andreï Biely, qui considère comme son « initiation » la série de conférences leipzigaises de Steiner auxquelles je viens de faire allusion. Si l'on en croit Rosamund Bartlett, l'expression « nous attendons Parsifal » apparaît comme une sorte de leitmotiv dans *Na Perevale (Sur le col)*. Il semble aussi que, au moment où il est en passe d'adhérer au mouvement anthroposophique, Biely se persuade qu'il est aux prises avec une Kundry déguisée (sous les traits de Natasha Turgeneva), envoyée par Steiner pour le séduire et le détourner, lui Parsifal, de sa quête du Graal⁴⁶⁷. Un peu plus tard, il décrira encore le jeune Alexandre Blok comme une figure parsifalienne⁴⁶⁸, confirmant que *Parsifal* représente bien pour lui une grille de lecture du monde.

Ainsi Biely propose-t-il une interprétation allégorique du drame de Wagner qui le constitue en modèle heuristique : jusqu'à ce que Parsifal vienne la délivrer, Kundry (l'âme) doit rester enfermée dans la tour de Klingsor (le crâne), ce qui empêche que la colombe (l'esprit) ne parvienne jusqu'au sanctuaire du Graal (le cœur). Parsifal est donc celui qui permet la réunion du cœur et de l'esprit, alors que Klingsor incarne l'émasculatation du cœur par l'esprit. C'est sur la base de ces motifs que Biely dépeint Apollon Apollonovitch Abléoukhov, le vieux sénateur bureaucrate de son roman *Pétersbourg*, comme un Klingsor ; c'est en ces termes également qu'il glose une de ses ballades, intitulée « Chout » (« Le Bouffon »)⁴⁶⁹.

Parallèlement à la mouvance chrétienne à laquelle appartiennent les pièces de Clermont et Quiévreux que nous avons évoquées, Parsifal fait donc aussi l'objet de diverses interprétations d'ordre ésotérique. De manière générale, on peut dire que ce sont ces deux grandes tendances qui se partagent le terrain des relectures parsifaliennes de l'entre-deux guerres. Toutes deux

⁴⁶⁶ Extrait de *H.P. Blavatsky as I Knew Her* (1923), cité dans RAYMOND FURNESS, *Wagner and literature*, Manchester: Manchester University Press, 1982, p. 105.

⁴⁶⁷ ROSAMUND BARTLETT, *Wagner and Russia*, Cambridge: Cambridge University Press, "Cambridge Studies in Russian Literature", 1995, pp. 188-90.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 190-1.

ont été redynamisées par Wagner, mais on pourrait dire qu'elles prennent un parti opposé relativement à l'ésotérisme latent de *Parsifal*. Tandis que l'une en exacerbe la moindre tendance, faisant de Parsifal le héros d'une initiation mystique, l'autre tente au contraire d'évacuer les aspects gênants de l'œuvre pour ramener Perceval (dont le nom, pour le coup, est souvent re-francisé) dans la droite ligne d'un message chrétien. Les lectures mystiques du graal se poursuivront de plus belle dans les années suivantes, avec notamment une série de textes où le graal est considéré comme le trésor des Cathares. Ces textes, dont la coloration idéologique se fait de plus en plus tendancieuse, se préoccupent généralement plus du graal que de Perceval. Ce n'est plus la matière narrative percevalienne qui les intéresse, en tant que mythe littéraire ; c'est plutôt le symbolisme ésotérique du graal et son ancrage dans une histoire secrète de l'Europe.

- Le Perceval celte n'est pas mort

Sur ce fond globalement mystique, le *Sein-Graal* de Framboise Paré se détache fortement. C'est d'ailleurs dans cette prise de position que réside, pour nous, l'intérêt principal et peut-être unique de ce texte. Si le ton parodique avait déjà été ponctuellement pratiqué à propos de la matière percevalienne⁴⁷⁰, ce *Sein-Graal* choisit un autre mode de contestation. Selon les termes de la présentation très querelleuse de l'auteur, il s'agit essentiellement de prendre le contre-pied radical de toute la tradition latine et catholique qui s'est emparée de la légende du graal, dont le vrai sens a été occulté sous un amas d'ineptes bondieuseries. Ainsi, pour Framboise Paré, « c'est le Gaulois qui féconde et toujours lui le cocu »⁴⁷¹ – le « Gaulois », c'est-à-dire le « Celte », « car il n'y a jamais eu de Gallo-romain que dans l'imagination de ces fourbes », dit-il. L'épigraphe du prologue donne tout de suite le ton et révèle le mode sur lequel va se jouer cette contre-lecture : « seins contre saints, chair contre chaire » (p. 3). Contre la religion établie, « Perceval-le-François » en propose une autre, fondée sur le beau, plutôt que sur l'espérance ou la foi, comme il l'explique à un abbé qui le visite dans l'espoir de le convertir :

Nous adorons ce que nous connaissons, nous faisons le silence sur ce que nous ne connaissons pas. Je suis, comme vous, religieux ; mais d'une religion sans fard, ni

⁴⁷⁰ Signalons en particulier *The New Parsifal* de Robert C. Trevelyan, écrit en 1914, au moment des premières représentations de *Parsifal* à Covent Garden. Au lendemain de la création de l'œuvre à Bayreuth, une autre parodie avait déjà été représentée : *Das Gralspiel : Parsifal der reine Tor oder die Ritter von Salvador* d'August Reissmann (1883).

⁴⁷¹ PARE, *Le Nouveau Sein-Graal, ou Les Nuits savoureuses de Perceval-le-François et des Quarante Vierges du Tour de France olympique et de la Féerie retrouvée*, p. 6.

fagot. Je n'invente pas d'univers à mon gré. J'adore ce que j'en peux voir, et, dans ce que je vois, ce que je juge digne d'être adoré. (p. 44)

Et ce qu'il juge le plus digne d'être adoré, c'est évidemment la beauté de la femme. Ainsi le graal est-il associé à la « coupe intime de chair » des « "quarante vierges" dont le trait particulier est précisément de ne point l'être », les « Élus du Graal » étant ceux qui ont été admis à passer une nuit auprès de l'une de ces « Immortelles » (p. 11).

L'histoire qui, sur cette base, nous est racontée ne ressemble en rien à une réécriture de la trame percevalienne et présente, au demeurant, un intérêt mineur. On peut toutefois mentionner encore que le rattachement vigoureux de ce texte à la France gauloise, issue de racines celtiques, n'en reconnaît pas moins Wagner comme le seul artiste qui ait su trouver de vrais mots pour parler de la matière de Bretagne. Loin d'assimiler *Parsifal* à un discours empêtré dans le dogme romain, il considère Wagner comme « un créateur, celui-là, une [*sic*] celte sans doute » (p. 5) dont « la plume d'or » sut tirer Tristan et Ysolde « de leurs cendres, au nez, à la honte de nos bactéries de Sorbonne » (p. 15). C'est, en l'occurrence, de Tristan qu'il parle, mais le fait qu'il ne démente par ce jugement en opposant *Parsifal* (qui est son sujet) à *Tristan* laisse supposer qu'il considère aussi cette œuvre comme plus celtique que romaine.

Quelques années plus tard, l'avant-propos du *Roi Pêcheur* de Gracq prolongera, d'une certaine manière, cette position, en se prononçant sur le caractère « pré-chrétien » des mythes de Tristan et du Graal. « Les concessions dont leur affabulation porte la marque ne peuvent nous donner le change sur leur fonction essentielle d'alibi », écrit-il avant de définir cette matière comme fondamentalement rebelle à « toute tentative de baptême à retardement et de fraude pieuse »⁴⁷². On retrouve ici une lecture qui était déjà perceptible à travers l'« avis au lecteur » d'*Au château d'Argol*, où Gracq se positionnait vigoureusement contre l'idée que le *Parsifal* de Wagner pourrait signifier « l'ignominie de l'extrême-onction sur un cadavre d'ailleurs encore trop sensiblement récalcitrant »⁴⁷³.

L'avant-propos du *Roi Pêcheur*, écrit en 1947, a beau soulever l'indignation d'un Albert Béguin (qui venait de traduire la *Queste del Saint Graal*), il n'en reste pas moins qu'il est prémonitoire de la grande vague celtisante qui est déjà en germe et ne va pas tarder à déferler sur les études médiévales : la seule année 1949 voit paraître un article de cinquante pages de

⁴⁷² GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 11.

⁴⁷³ GRACQ, *Au château d'Argol*, p. 8.

Joseph Vendryes intitulé « Les éléments celtiques de la légende du Graal » (dans la revue *Études celtiques*, no V), et deux ouvrages importants : *Perceval and the Holy Grail* de William A. Nitze et surtout *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes* de Roger S. Loomis⁴⁷⁴. Et, dans le domaine francophone, l'important ouvrage de Jean Marx *La Légende arthurienne et le Graal* paraît en 1952. Au niveau des réflexions sur les origines du mythe, la pensée celtisante de Gracq est donc tout à fait d'actualité.

• Désintoxication

Mais ce renouveau d'intérêt pour la dimension celtique du mythe de Perceval ne trouve pas en littérature beaucoup d'autres échos que ceux que Gracq leur donne, de façon relativement discrète. Les quelques autres textes percevaliens français de l'entre-deux guerres poursuivent plutôt la voie d'une quête de spiritualité, ou alors, au contraire, d'une démythification. D'un côté, Alphonse de Châteaubriant produit, avec *La Réponse du Seigneur*, une assimilation de la quête du graal à une quête de la faculté de prier (à l'image d'un papillon capable de concentrer assez d'énergie et de « foi » pour devenir exactement semblable à une feuille)⁴⁷⁵. De l'autre côté, *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Cocteau proposent un contre-modèle où la mission de « Galaad (Parsifal), le très pur »⁴⁷⁶ consiste, selon les termes mêmes par lesquels Cocteau résume sa pièce, en une désintoxication du château d'Artus. Voici comment est résumé le troisième acte de la pièce :

Le château d'Artus est désintoxiqué, débarrassé d'artifices ou, pour être plus exact, l'auteur nous le montre en pleine crise de désintoxication. La vérité se découvre. Elle est dure à vivre.

*Elle débute par la honte sur la Reine, par la double mort de l'épouse et de l'ami. [...] Le soleil et les oiseaux renaissent. Cette vie réelle, violente, oubliée, fatigue Artus. Aura-t-il la force ?*⁴⁷⁷

Par une sorte de retournement, ce n'est pas ici le jardin de Klingsor qui est asséché grâce au héros du graal, mais le charme trompeur dispensé par le graal qui se trouve dissipé par l'intervention de Galaad/Parsifal. Reste que, comme chez Wagner peut-être (mais de façon

⁴⁷⁴ On peut encore ajouter, pour cette même année 1949, une préface d'Armand Hoog au *Conte du graal*, où celui-ci, dans une optique jungienne, cherche à renouer avec les racines archétypales et pré-chrétiennes du mythe, citant au passage l'« avant-propos » du *Roi Pêcheur* (réédité dans CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Roman du Graal*, trad. Jean-Pierre Foucher et André Ortais, Paris: Gallimard, "Folio", 1974, pp. 7-30).

⁴⁷⁵ ALPHONSE DE CHATEAUBRIANT, *La Réponse du Seigneur*, Paris: Bernard Grasset, 1933.

⁴⁷⁶ JEAN COCTEAU, *Les Chevaliers de la Table ronde*, dans *Théâtre complet*, éd. Michel Décaudin, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2003, p. 577.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 577-8.

plus explicite), la dissipation des enchantements laisse un arrière-goût qui ne disparaît pas tout à fait. Ici, beaucoup plus nettement que chez Wagner, la question de savoir lequel des deux états (drogué ou désintoxiqué) est préférable reste en suspens tout au long de la pièce, et comme le note encore Cocteau, « c'est un pur hasard théâtral si, dans les *Chevaliers*, ce qu'on est convenu d'appeler le bien a l'air de triompher de ce qu'on est convenu d'appeler le mal » (pp. 576-7).

Par un autre biais, cette question de savoir s'il faut ou non mettre un terme aux enchantements dispensés par le graal sera également au cœur du *Roi Pêcheur* de Gracq. Elle engage, en outre, une réflexion sur la fin des aventures et sur un de ses corollaires, au niveau narratif : la fin de la fiction, c'est-à-dire la fin du récit (cf. ci-dessous p. 545).

C'est justement dans ces années que débute le travail de Gracq sur Perceval. *Au château d'Argol* est publié en 1938, un an après *Les Chevaliers de la Table ronde* de Cocteau. Compte tenu de la place centrale qu'occupera Gracq dans la suite de ces pages (voir en particulier pp. 391-468), je me contente pour l'instant de situer son œuvre dans le fil du siècle, sans en aborder ici la matière.

4. *Perceval adolescent*

Pour cette année 1938, il me faut en outre signaler une pièce d'Henri Ghéon intitulée *La Quête héroïque du Graal*. Une fois de plus, il s'agit d'un texte dont la ligne globale va dans le sens d'une christianisation de l'histoire de Perceval. La source principale de Ghéon est à l'évidence le *Didot-Perceval*, comme on peut le constater dès la liste des personnages, puisque Parseval est ici le fils d'Alain le Gros, lui-même fils d'Aubron, le Roi Pêcheur. Ghéon opte donc pour cette masculinisation du lien de Perceval au lignage du graal, et il renforce encore le trait en rendant son personnage coupable de la mort de son père et non de sa mère – alors que dans le *Didot-Perceval*, il est bien question de la mort de la mère, même si la dimension de péché qui y est attachée est très atténuée par rapport au texte de Chrétien. Un autre aspect que le *Didot-Perceval* laisse presque totalement de côté mais dont Ghéon fait un des piliers de sa relecture est la dureté du jeune Parseval. Elle est ici très fortement accentuée : la première scène nous montre un adolescent qui « s'ennuie à périr »⁴⁷⁸ chez ses parents, les traite durement, allant jusqu'à déclarer qu'il ne se souvient pas d'avoir été baptisé, que son

⁴⁷⁸ HENRI GHEON, *La Quête héroïque du Graal. Action romanesque et féerique en cinq parties et dix tableaux*, Paris: André Blot, "Cahiers du théâtre chrétien", 1938, p. 17.

cœur est fier et que « celui qui le pliera n'est pas encore né... quand ce serait le Christ lui-même » (p. 21). Et puis, à l'heure qu'il s'est fixée, il part, laissant son père mourant. Dans la forêt, il rencontre le nain Urich, qui est l'élève de Merlin mais qui trompe son maître en utilisant ses pouvoirs pour détourner les chevaliers du droit chemin. Parseval se montre alors vaillant en délivrant une jeune fille attaquée par un chevalier, mais il dit clairement à celle qu'il a sauvée que c'est le seul amour de la bataille qui l'a poussé et nulle idée de « cause juste », qui ne l'intéresse pas du tout. « Je ne suis pas un redresseur de torts » dit-il, et il poursuit : « votre agresseur pouvait avoir des droits sur vous. Je l'ignorais et je vous ignorais vous-même. Le spectacle de la faiblesse n'a jamais réussi à m'attendrir » (p. 43). En revanche, ce que Parseval découvre dans cette aventure, c'est l'appétit charnel, et il s'apprête à faire violence à la jeune fille qu'il vient de sauver. « L'autre a été vaincu, moi je triomphe. J'étends ma main sur vous... je fais valoir sur vous mes droits » (p. 44) – et ce n'est que grâce à la ressemblance de son nom avec celui de la sœur de Parseval que la jeune fille, Aleine, doit un revirement soudain : Parseval s'excuse et lui jure amour et fidélité.

Il poursuit sa voie en triomphant de tous les chevaliers d'Arthur dans un tournoi, ce qui le porte à exiger de pouvoir s'asseoir sur le siège périlleux. Il ne doute pas d'être le meilleur chevalier, et quand Arthur le met en garde contre le péché d'orgueil, il répond que le siège est à lui. Pourtant, comme dans le *Didot-Perceval*, le siège ne l'entend pas ainsi et, tandis que la terre gronde sous ses pieds, Parseval entend des voix qui lui reprochent son orgueil et son ingratitude filiale.

La suite de l'histoire est celle d'un apprentissage de l'humilité et de la miséricorde. Parseval doit déjouer mille ruses fomentées par Urich pour le perdre ; il parvient finalement aux portes du château d'Aubron – mais l'heure fixée est passée et le Roi Pêcheur déclare que « c'est l'orgueil qui l'a perdu » (p. 189). Pourtant, Parseval, aidé par la miséricorde, parvient tout de même à entrer et il réussit à choisir, parmi les trois coupes que lui présente Aubron, celle qui est le vrai graal. Il pourra ainsi succéder à son grand-père comme roi du graal, et au moment où il élève pour la première fois la coupe sacrée, un groupe de scouts et de routiers envahit la scène en clamant : « Que Chevalerie continue ! Fidélité ! fidélité ! » (p. 197) ⁴⁷⁹

Bien que cette pièce ne soit pas fondamentalement innovante et repose sur le canevas conventionnel de l'initiation, qui est évidemment une des composantes de base du mythe de

⁴⁷⁹ Si l'on excepte la présence de « petits loups » dans l'épisode de la chasse du blanc cerf, c'est le seul passage de la pièce qui laisse transparaître le contexte scout dans lequel a été écrite et créée la pièce. Je signale au passage que Baden-Powell, le fondateur du scoutisme, a lui-même défini les scouts comme de modernes chevaliers en quête du graal.

Perceval, il faut pourtant remarquer qu'elle accentue d'une façon inaccoutumée les traits négatifs du jeune Parseval. Si le jeune homme est généralement dépeint comme naïf et sot, commettant des fautes parfois lourdes par maladresse et manque d'éducation, il est toutefois rare que soient manifestés aussi clairement ses mauvais penchants naturels. Son attitude envers ses parents puis, à plus forte raison, envers Aleine, ne sont pas simplement imputables à un manque d'éducation. Parseval est ici un adolescent égoïste et doté d'un orgueil illimité. On peut regretter que les deux étapes de « conversion » (face à Aleine lui révélant son prénom, puis après l'épreuve du siège périlleux) ne soient pas mieux motivées psychologiquement et dramaturgiquement, mais la peinture de l'adolescent rebelle et sûr de ses droits est néanmoins plutôt réussie.

Bien que le style et le ton de *La Quête héroïque du Graal* ne laissent pas transparaître que ce texte est destiné à des adolescents, on peut néanmoins relever que la structure même de sa pièce rejoint plus d'un *topos* attaché au Moyen Âge dans la littérature pour la jeunesse. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à cette littérature, Cécile Boulaire insiste sur le caractère stéréotypé de la trame narrative de base sur laquelle ces récits prennent appui. Dans un chapitre intitulé « tu seras chevalier », elle va jusqu'à suggérer qu'il n'y aurait qu'« une seule aventure pour 600 récits »⁴⁸⁰. Elle donne ensuite quelques détails concernant cette trame : le premier point qu'elle relève est la dimension récurrente de quête du père, puis elle ajoute :

Quête d'identité généalogique, le roman est aussi quête d'identité sociale. [...] Ces récits mettent devant les yeux de jeunes lecteurs les déchirements de l'adolescence, et la nécessité, pour exister en tant qu'individu, de se choisir une voie qui ne soit pas celle que les parents ont prévue. [...]

*Cette construction d'une identité sociale oblige le récit à procéder par étapes. Le héros devra d'abord manifester, de façon explicite, un profond désir de changement, qui prendra souvent la forme d'une ambition sociale démesurée. Dans un deuxième temps, il se choisira, dans la construction de son parcours personnel, un modèle paternel destiné à se substituer au père biologique [...]. Enfin un cap décisif sera franchi, et le récit avertira explicitement le lecteur que le héros a grandi, mûri – qu'il est digne d'être appelé un homme. Cette dernière étape sera éventuellement doublée d'un macro-événement, adoubement ou prise de château, censé confirmer cette accession à la maturité.*⁴⁸¹

⁴⁸⁰ CECILE BOULAIRE, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, "Interférences", 2002, p. 91.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 105.

On ne peut qu'être frappé de la façon dont Ghéon respecte cette structure narrative presque à la lettre : du départ de la maison parentale au succès final face au graal, le schéma convenu des récits d'initiation médiévaux se retrouve parfaitement intégré ici à une trame percevalienne qui, à l'évidence, s'y prête fort bien. Ghéon accentue de façon inaccoutumée l'envie du jeune Perceval de quitter ses parents, mais cette insistance ne fait que renforcer le geste symbolique qui porte Perceval à vouloir si ardemment devenir chevalier sitôt qu'il aperçoit un chevalier. Cécile Boulaire place le « désir d'"autre chose" » à l'origine du geste d'émancipation de la tutelle parentale qui est la scène inaugurale classique de tous les récits qu'elle analyse. Sous une forme ou sous une autre, c'est bien cette pression qui motive, dans l'ensemble des textes percevaliens, le départ du jeune homme de chez sa mère. Nous aurons largement l'occasion de revenir par la suite sur la dimension de quête du père qui habite le parcours du jeune Perceval. Et pour ce qui est de la troisième étape relevée par Cécile Boulaire, il est évident que l'achèvement de la quête du graal est le meilleur « macro-événement » qui puisse attester la maturité du jeune homme.

5. Un graal lourd à porter

Cela étant, je voudrais revenir sur un autre point qui me semble digne d'être mentionné dans la pièce de Ghéon, bien qu'il reste très discret. Lorsque le Roi Pêcheur annonce à Perceval qu'il va lui succéder, la formule qu'il utilise est la suivante : « tu m'as repris mon martyre et ma charge. Le vrai sang du Christ coule en cette coupe et c'est à toi de le garder (*Fanfares*) » (p. 193). Puis, mêlant les paroles annonciatrices de Jean-Baptiste à la métaphore de la passion, il dit encore : « je descends et tu montes... Délivré par toi du Calvaire, que ferais-je en ce monde ? » (p. 194).

Ainsi, « monter » et prendre, de ce fait, la place symbolique du Christ, c'est aussi et peut-être surtout, reprendre sa croix. Aubron n'en dit pas plus, mais on ne peut s'empêcher de trouver quelque ambiguïté dans l'annonce du glorieux avenir promis au triomphateur. On retrouve presque un écho lointain de la façon distanciée dont Creuzé de Lesser présentait le service du graal comme un fardeau plutôt que comme une élection :

*Le saint Gréal est un bien de famille
Qui, constamment, nous a porté malheur.
Au reste, ami, loin que je te maudisse*

*De l'avoir pris, tu m'as rendu service.*⁴⁸²

Cette problématique de l'élection lourde à porter est abordée sur un ton plus douloureux par un beau texte d'Henriette Dibon. Ce texte, publié dans une édition bilingue provençal / français, raconte le voyage entrepris par José d'Armathie pour ramener le graal en Europe.

*L'homme qui va, portant ce vase, est l'homme le plus riche et le plus heureux qui soit au monde, mais il est aussi le plus démuné et le plus solitaire. Car le Graal tient celui qui le porte.*⁴⁸³

Arrivé à l'embouchure du Rhône, José rencontre Sarah, « chef et prêtresse des Gitans » (qui n'est pas sans nous rappeler le souvenir de la Guilhen de *Fervaal*) et en tombe profondément amoureux. Il passe quelque temps avec elle, mais un soir, il reçoit un signe lui indiquant qu'il doit partir. Il se rend alors sous la tente de Sarah et la regarde dormir en songeant...

*Si j'étais un homme comme les autres, un pauvre diable comme il y en a tant,
un portefaix, un marinier, un berger ou un paysan,
si je vivais libre au soleil sans rendre de compte à personne, si je pouvais écouter mon
cœur et suivre vraiment mon rêve,
j'aurais, comme un autre, un amour, un espoir :
toi, préférée entre toutes les filles de la terre.*

*C'est un mauvais tour du destin. Où avais-je donc la tête ce jour-là !
Pourquoi m'en suis-je mêlé ? Cela ne me regardait pas.
Pourquoi suis-je allé vers Lui
juste au moment où le soldat lui donnait un coup de lance ?
Vers le sang qui s'écoulait, chaud,
qui peut me dire pourquoi je tendis alors mon gobelet ?
[...]
Petit visage que j'ai tant aimé et qui m'aimait, ô ma toute menue,
le vase sacré que j'ai apporté de Palestine
demeure entre nous comme un obstacle infranchissable.
Et ceux qui le porteront après moi, sans amour,
sans femme ni foyer, s'en iront seuls dans la vie,
en payant de leur bonheur l'honneur triste et divin
d'abriter le Graal qu'au jour du Golgotha
José d'Armathie a sauvé pour toujours...*⁴⁸⁴

⁴⁸² CREUZE DE LESSER, *La Table ronde*, p. 357.

⁴⁸³ HENRIETTE DIBON, *Les Témoins*. Ratis, Paris: Plon, 1972, p. 55.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 243-7.

Tel serait donc le fardeau promis à Perceval s'il achève sa quête et devient roi du graal. René Barjavel retrouvera de tels accents lorsque, dans son roman *L'Enchanteur*, il portera Merlin à s'interroger sur l'étrange nécessité selon laquelle le chevalier destiné à accomplir la quête du graal devait être

*chaste et sans doute vierge. Il ne comprenait pas pourquoi, mais puisqu'il en était ainsi, il devait s'efforcer de protéger au mieux ses chevaliers contre les tentations de la chair.*⁴⁸⁵

Merlin, précédemment, s'était censuré lui-même au moment où il commençait à donner des conseils à Perceval sur l'amour :

*Comment osait-il donner des conseils en cette matière, lui qui avait succombé au premier coup d'œil, et que la non-possession de la femme aimée, et l'éloignement qu'il s'imposait, tourmentaient comme fers rouges ?*⁴⁸⁶

On retrouve encore un discours de cette nature dans *Armor*, pièce de théâtre publiée en 1996 par Elsa Solal, lorsque Merlin essaie de consoler Guenièvre :

*Ne laisse pas périr les paroles d'amour déposées sur ton corps par ton bien-aimé. Quel pardon implores-tu ? Quel crime as-tu commis ? Pitié, faute, souillure ! Qui donc a fait du plus bel acte d'amour le péché suprême ? Qui a maudit cet élan sublime ?*⁴⁸⁷

La réponse à cette question se trouve en filigrane dans plusieurs autres endroits de la pièce, et en particulier dans la problématisation du passage des divinités celtiques au Dieu chrétien. Cette question, que nous avons abordée sous l'angle de la vision chrétienne qui orientait les pièces de Louise Clermont ou Camille Quiévreux, nous la voyons à présent par l'autre bout de la lorgnette : nous sommes bien ici à la frontière de deux régimes de pensée, par rapport auxquels un événement comme la naissance de Mordred⁴⁸⁸ change radicalement de portée. Comme Merlin le dit à Mordred, « Arthur est pris entre deux lois, deux temps réunis en ta chair » (p. 45) ; c'est aussi ce que lui avait signifié Morgane, sa mère, lorsqu'elle lui avait

⁴⁸⁵ RENE BARJAVEL, *L'Enchanteur*, Paris: Denoël, "Folio", 1984, p. 190.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁸⁷ ELSA SOLAL, *Armor*, Carnières-Morlanwelz: Lansman, "Beaumarchais", 1996, p. 51.

⁴⁸⁸ Rappelons que Mordred est fils de Morgane, qui est demi-sœur d'Arthur, épouse du roi Lot et mère de Gauvain, Agravain, Guerrehet et Gaheriet (si tant est que ces deux derniers soient bien distincts : Delay et Roubaud les interprètent comme des « frères scribeaux », c'est-à-dire comme le dédoublement d'un seul personnage, suite à une erreur de copie d'un scribe... Cf. JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre. Gauvain et le Chevalier Vert*, Marseille: Jeanne Laffitte, "Approches répertoire", 1979, p. 47). Dans le *Didot-Perceval*, Mordred est encore considéré comme le fils du roi Lot ; ce n'est qu'à partir du *Lancelot propre* du cycle Vulgate qu'il devient le fils incestueux d'Arthur et de Morgane.

promis qu'« en d'autres temps », l'union dont il était issu ne posait de problème à personne : « les cœurs se délectaient dans la plénitude d'un autre amour, et je jure ici, Mordred, par ma vie, que jamais désirs n'étaient jugés, que l'ignorance de l'enfer existait » (p. 37).

On retrouve, en arrière-plan, une opposition entre la quête du graal et la tentation de l'amour terrestre qui s'exprime ici sous une forme ramassée dans les paroles d'anciens chevaliers changés en arbre pour n'avoir pas su poser la question attendue devant le graal :

L'arbre 3 : *Quand tu verras passer la pucelle avec le Saint Vase...*

L'arbre 4 : *Et sa petite jupette en soie...*

L'arbre 3 : *Tu comprendras.*

L'arbre 4 : *Ta sève ne fait qu'un tour et hop, MUET ! (p. 69)*

C'est d'ailleurs dans une situation assez proche que Lancelot, chez Barjavel, échoue devant le graal : son œil est attiré par la porteuse du graal, il hésite un instant, et soulève le voile qui recouvre la coupe... mais ce qui lui apparaît est le visage de Guenièvre – c'est-à-dire ce à quoi son désir aspire le plus vivement. Et cette confusion le mènera, comme on sait, dans le lit de ladite porteuse du graal qui, confondue avec Guenièvre, donnera naissance à Galaad.

Cette configuration où la porteuse du graal prend plus de place dans un regard que le graal lui-même n'est pas sans rappeler la scène où Feirefiz, dans le dernier livre du *Parzival* de Wolfram, assiste à la cérémonie du graal sans voir le graal lui-même, mais en concentrant toute son attention sur celle qui le porte (cf. ci-dessus p. 98). Chez Wolfram, d'ailleurs, les germes de l'opposition douloureuse entre le graal et l'amour terrestre sont déjà bien présents, dans plusieurs épisodes. Anfortas en est la première victime, lui dont le cri de guerre, avant sa blessure, était « Amor »⁴⁸⁹. Cette tension est aussi marquée avec force par Parzival, au moment où, après les accusations de Cundrie, il quitte la cour en reniant Dieu : « ami, dit-il, quand tu auras à livrer combat, ne mets pas ta confiance en Dieu ! Aie plutôt confiance en une femme [...]. Que ce soit son amour qui te protège au combat ! » (p. 125). Cette recommandation trouve un écho direct dans le combat que se livrent, sans s'être reconnus, Parzival et Feirefiz : le païen combat sous la bannière de l'amour et il a si nettement le dessus sur le baptisé que le conteur s'en inquiète : « pourquoi tardes-tu, Parzival, à penser à cette femme pure au teint lumineux – je veux dire ta femme ? Veux-tu rester en vie ? » (p. 276). Puis Parzival reprend enfin de l'ardeur au combat en criant « Pelrapeire » (le nom du château

⁴⁸⁹ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, p. 180.

de Condwiramurs) ; « il était temps que l'amour de Condwiramurs vînt [...] apporter son aide » (p. 276), dit encore Wolfram.

6. Quelques années de répit...

Mais revenons à notre parcours diachronique. Les années qui suivent la seconde guerre mondiale sont une période de net recul de la production percevalienne, si l'on excepte Gracq, bien sûr, et quelques adaptations (Deflassieux-Fitremann en 1955, Langlais à partir de 1965).

Il faut toutefois mentionner la pièce d'Albert Gérard-Klockenbring intitulée *Perceval*, qui a probablement été publiée à la fin des années 1960⁴⁹⁰. En dépit d'un rattachement éditorial qui place successivement ce texte dans l'orbe des « études cathares » et de l'anthroposophie (le texte a été réédité en 1982 par les éditions anthroposophiques romandes), la dimension mystique n'en est pas prépondérante. Certes, Gérard-Klockenbring ajoute quelques inventions de son cru (par exemple celle qui consiste à faire reconnaître à Perceval l'image de son âme dans la personne de la Kundry-Demoiselle Hideuse), mais dans l'ensemble, ce drame en vers est essentiellement calqué sur le texte de Wolfram. La présentation du graal, pourtant, est celle de Chrétien. La fin de la pièce, seule partie qui sorte vraiment d'une perspective de simple adaptation, est plutôt d'inspiration wagnérienne, bien qu'elle mette en jeu le personnage d'Orgeluse, qui, comme chez Wolfram, est dissociée de Kundry. Mais cette Orgeluse est bien ici la Kundry du deuxième acte de *Parsifal*, soumise à Klingsor et envoyée par lui pour tenter Perceval. Comme chez Wagner, elle le fait à travers un discours maternel ; Perceval est sur le point de céder à celle qui se présente comme « la Mère » au moment où celle-ci, amorçant le virage fatal par lequel la Kundry wagnérienne avait justifié son baiser, déclare : « Viens, je suis l'Épouse, et je donne / A l'Époux le brûlant amour »⁴⁹¹. A ce moment, il songe à Condwiramour, sa véritable épouse ; « au nom "Condwiramour", se dépouillant de l'apparence d'Aphrodite, Kundry s'est avancée » (p. 88). Perceval invoque ensuite le Christ, face à Klingsor menaçant, et, tenant son épée « comme une croix sur sa poitrine », il rompt le sortilège qui retenait Kundry prisonnière et chasse Klingsor – mélange du moment où Parsifal, chez Wagner, parvient à reconquérir la lance de Klingsor grâce à son signe de croix, et de celui où Tannhäuser, dans l'opéra homonyme, rompt les charmes de

⁴⁹⁰ ALBERT GERARD-KLOCKENBRING, *Perceval. Drame en trois actes*, Arques par Couiza: Cahiers d'Études Cathares, s.d.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 87.

Vénus en évoquant successivement la sainte Vierge (1^{er} acte) et Elisabeth, l'amour idéal (3^{ème} acte).

7. Perceval 1980

La question de la réception du Moyen Âge dans la littérature moderne a manifestement toujours été un sujet plus prisé par les germanistes que par les romanistes. On peut notamment apprécier l'existence d'une riche bibliographie réalisée par Siegfried Grosse et Ursula Rautenberg intitulée *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, qui compte environ 150 entrées consacrées au seul *Parzival* de Wolfram⁴⁹². En outre, de nombreux colloques ont été organisés autour de cette question, et le terrain germanique, à cet égard, est beaucoup mieux balisé que le domaine francophone. Sur la base de leur corpus, les germanistes sont unanimes à dépeindre les années 1980 comme un renouveau considérable de la *Parzival-Stoff*. Ulrich Müller intitule un article « Parzival 1980 »⁴⁹³ ; Peter von Matt évoque Parzival comme un « emblème de notre temps »⁴⁹⁴, et Sabine Obermaier va jusqu'à parler d'un « Parzival-Boom »⁴⁹⁵. Tous trois dissocient ce renouveau de la *Parzival-Stoff* du regain d'intérêt général pour le Moyen Âge, et notent qu'il s'en distingue non seulement quantitativement, mais aussi qualitativement, dans la mesure où les enjeux qui y sont attachés sont particulièrement actuels.

Comme je l'ai aussi relevé dans le domaine francophone, ils notent qu'à la relative effervescence du début du XX^{ème} siècle avait succédé, depuis la seconde guerre mondiale, un net recul qui s'est achevé vers le milieu des années 1970. Plusieurs critiques lient cette rupture à l'avènement du national-socialisme, et il est très probable qu'en effet il faille en attribuer au moins une part à la récupération de Wagner (et de *Parsifal* en particulier) par les nazis, aux déviances liées au « graal cathare » d'Otto Rahn⁴⁹⁶, ou encore au climat de suspicion générale

⁴⁹² GROSSE et RAUTENBERG, *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, pp. 337-55.

⁴⁹³ ULRICH MÜLLER, "Parzival 1980 – auf der Bühne, im Fernsehen und im Film", dans *Mittelalterrezeption II, Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions "Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildener Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts"*, éd. Jürgen Kühnel et alii, Göttingen: Kümmerle Verlag, 1982.

⁴⁹⁴ PETER VON MATT, "Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur", dans *Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*, vol. III, éd. Rüdiger Krohn, Göttingen: Kümmerle Verlag, "Göppinger Arbeiten zur Germanistik", 1992, p. 83.

⁴⁹⁵ SABINE OBERMAIER, "Adolf Muschgs "Der rote Ritter" im Kontext der deutschsprachigen Parzival-Rezeption des ausgehenden 20. Jahrhunderts", dans *Parzival. Reescritura y transformación*, éd. Berta Raposo Fernández, Valencia: Universitat de Valencia, 2000, p. 255.

⁴⁹⁶ Après avoir édité *Croisade contre le Graal*, Rahn se serait vu proposer une rente pour continuer ses recherches sur cette voie... en endossant un uniforme SS ; puis il disparut mystérieusement en 1936 (cf. la préface de OTTO RAHN, *La Cour de Lucifer, Les Cathares gardiens du Graal*, trad. René Nelli, Paris: Tchou, 1974 [1937]).

qui rendait plus difficile de s'intéresser sans arrière-pensée aux sources de la culture allemande en 1945 qu'en 1848.

Pourtant, cet aspect n'est manifestement pas le seul qui entre en ligne de compte, et la meilleure preuve en est peut-être que le domaine francophone connaît presque exactement la même évolution à travers le siècle. Analysant avec finesse les principales caractéristiques des reprises germaniques, Sabine Obermaier relève par exemple le caractère érudit de cette réception qui remonte souvent aux sources médiévales ; elle note en outre que c'est sur un fond de crise sociale et sous l'effet d'un « Prinzip Angst »⁴⁹⁷ que se développent les reprises des années 1980, qui se focalisent plus volontiers sur la relation entre Parzival et son environnement social que sur sa relation avec Dieu. Peter von Matt va plus loin encore en déclarant : « der Gral als Zeichen ist tot, ein erloschenes Signal. An seiner Stelle steht nichts, Leere, ein Riß, durch den es kalt hereinbläst »⁴⁹⁸. La quête du Parzival moderne est assurément une quête d'identité dans un monde saturé de signes plus propres à égarer qu'à guider celui qui y cherche du sens.

S'il est certain que les éléments relevés ici sont particulièrement sensibles dans les réécritures germaniques de ces années-là (Tankred Dorst et Peter Handke en particulier, mais aussi des tentatives plus expérimentales comme celle du Werkhaus Moosach⁴⁹⁹), il n'en reste pas moins que la plupart d'entre eux font sens également dans le domaine francophone.

Par exemple, si le malaise social qui transparaît très fortement à travers les textes allemands est moins exacerbé dans la littérature de langue française, il n'en reste pas moins que plusieurs récits ont tendance à s'inscrire dans un contexte social précisément déterminé, ce qui n'était guère le cas de la plupart des textes du début du siècle. Ainsi Perceval pourra-t-il servir de modèle permettant d'appréhender dans d'autres termes la place d'un individu dans le monde. On pourra observer une telle dynamique dans des récits comme *Parsifal ou l'espérance* de Robert Francès ou, surtout, *Parsifal ou le pays romand* de Jean Matter.

Sans entrer dans une tentative d'explication sociologisante du regain d'intérêt dont bénéficie la matière percevalienne dans les années 1980, il me semble qu'il est tout de même possible d'esquisser un parallèle entre la topographie générale de l'intérêt manifesté pour cette matière

⁴⁹⁷ OBERMAIER, "Adolf Muschgs "Der rote Ritter" im Kontext der deutschsprachigen Parzival-Rezeption des ausgehenden 20. Jahrhunderts", p. 257.

⁴⁹⁸ MATT, "Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur", p. 83.

⁴⁹⁹ Pour plus de détails, voir ci-dessous p. 572.

à travers le temps et les grandes lignes de l'histoire des représentations. Sans doute est-ce là entrer dans des réflexions qui manquent de nuances, mais il n'en demeure pas moins qu'une certaine constance semble associer l'intérêt pour le mythe de Perceval à des périodes de doute, tandis que des temps gouvernés par une pensée plus rationnelle, voire plus positiviste, tendront plutôt à puiser leurs modèles littéraires à d'autres sources. C'est d'ailleurs ce que dit Yves Bonnefoy dans la préface qu'il donne à *La Quête du Graal* : « [...] au-delà des siècles rationalistes un nouvel intérêt s'attache aujourd'hui à la légende et reprend l'examen anxieux de la question qu'elle pose »⁵⁰⁰.

Une catégorisation très large donne à voir comme des périodes « inquiètes » le Moyen Âge, le début et la fin du XIX^{ème} siècle, puis à nouveau la fin du XX^{ème}. Nous avons précédemment isolé chez Creuzé de Lesser des éléments qui montraient une tension entre deux lectures de l'histoire, dictées respectivement par l'idée de progrès (lecture attachée au classicisme des Lumières) et de déclin (lecture qui trouvera un écho favorable dans le premier romantisme). Sans doute n'est-il pas tout à fait faux de supposer que c'est plutôt sous ce dernier type de climat intellectuel que le mythe de Perceval trouve son terrain privilégié. Ce n'est pas un mythe qui intéresse le Second Empire, mais il fait irruption dans les arts à l'époque du décadentisme et du symbolisme. L'inquiétude à coloration métaphysique qui parcourt la période des guerres mondiales lui accorde une place que lui dénie la positivité des « trente glorieuses ».

8. *Un Parsifal romand*

Mais laissons là ces considérations générales, et voyons plutôt comment tout cela se joue dans les textes.

J'évoquais, comme exemple d'une relecture ancrée socialement, le *Parsifal ou le pays romand* de Jean Matter. Il s'agit d'une vaste fresque en quatre volumes (mais pourtant inachevée), dont l'idée de base, si l'on en croit les termes de la présentation liminaire, est une sorte d'expérience quasi zolienne qui repose sur trois facteurs principaux : « le milieu, le bacille, le cobaye ».

Le milieu, c'est le Pays romand. Le bacille, c'est le calvinisme, ou, si l'on préfère, le moralisme qui en dérive. Pour le cobaye, il ne sera pas difficile à découvrir. Il suffira

⁵⁰⁰ *La Quête du Graal*, trad. Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Paris: Seuil, 1965, p. 20.

*d'examiner, dans les âges de la vie, lequel fournira le plus de chance à la maladie morale d'accomplir ses ravages [...]*⁵⁰¹

C'est donc l'histoire d'un adolescent qui nous est racontée sous l'autorité de Parsifal, clamée par le titre et expliquée dans la « présentation d'un mythe » qui occupe les premières pages :

Tout jeune homme est Parsifal qui, au seuil de la vie, un matin de printemps, a entendu l'appel de l'aventure et, dans la simplicité et naïveté fondamentale de sa nature, croit voir Dieu lui-même en rencontrant des chevaliers tout parés de leurs armes étincelantes. (I, 7)

Matter donne ensuite un rapide résumé des grandes articulations du mythe, dans des termes suffisamment généraux pour qu'il soit possible de l'associer aussi à l'itinéraire qui sera celui de son personnage. Il mêle des éléments empruntés à Chrétien, à Wolfram et à Wagner avec d'autres qui renvoient implicitement à la suite de son roman ; la vision du mythe qui en ressort est très souple. Si l'orthographe wagnérienne est retenue, il paraît d'emblée évident que Matter n'adhère que partiellement à la vision que Wagner donne du mythe. Il retrouve les mots de Gracq lorsqu'il rappelle que « Parsifal n'est pas un mythe tragique » et qu'il n'est pas non plus un mythe chrétien, ce qui le maintient « *ouver[t]* à d'autres significations, encore à dire ». Il poursuit :

Ce n'est pas un hasard si le thème du doute se trouve d'entrée dans le poème de Wolfram, - le doute combattu et surmonté, mais non moins incontestable ; tandis que Wagner, le premier et le seul à donner, pour son temps, une transposition moderne de Parsifal, semble presque l'ignorer. Le doute, et non la foi, est son aventure. (I, 9)

On sent ici se préparer les enjeux principaux de la relecture que propose indirectement Matter : *Parsifal* raconte l'éducation personnelle d'un adolescent, notamment au contact de la tentation charnelle, mais aussi au contact d'une foi enfermée dans l'institution dogmatique. Ainsi Matter définit-il le graal de façon très ouverte :

Mais qu'est-ce, en définitive, que le Graal et sa quête ardente, sinon l'idéal suprême qu'aspire à rencontrer sur sa route tout pèlerin de l'absolu ? Il habite Parsifal comme un tourment ininterrompu, comme une soif jamais éteinte, comme le désir de voir un jour - et non dans un « autre monde » - la terre promise, la restauration d'un ordre disparu, comme une mission d'exterminer le Mal avant même de connaître son vrai visage ; comme cette manie salvatrice aussi, qui peut bien recouvrir une déformation, un pharisaïsme, plus redoutable et indélébile qu'une lèpre. Le Graal, c'est encore la

⁵⁰¹ JEAN MATTER, *Parsifal ou le Pays romand*, Neuchâtel/Lausanne: La Baconnière (I-II)/L'Âge d'homme (III-IV), 1968 (I-II)/1982 (III)/1992 (IV), p. 18 du tome I.

Religion révélée, une organisation secrète qui ne favorise que ses adeptes et se donne pour la métropole du salut universel. (I, 8-9)

En cours de définition, on glisse insensiblement, et la « manie salvatrice » révèle la « déformation » qui est son revers.

Contrairement à ce que ces premières pages pourraient laisser imaginer, le roman lui-même ne porte guère de traces d'un quelconque projet de réécriture. Le titre et la présentation nous ont, bien entendu, suffisamment mis la puce à l'oreille pour que nous soyons attentifs aux accents parsifaliens du texte, mais ceux-ci demeurent très ténus. Les rapprochements ponctuels, de structures ou de motifs, sont pourtant nombreux. En premier lieu, c'est le lien à la mère qui fait de Claude Dupuis, personnage central du récit, un Parsifal. Son père meurt quand il est encore enfant et il vit seul avec une mère extrêmement maternante et excessivement attentive au bien-être de ce garçon qui se retranche de plus en plus, pour tenter « d'échapper à cette chaîne de sollicitude, à cette lourde et terrible dépendance » (I, 72).

La conclusion allait de soi : Claude devait partir, se mesurer avec ce monde dont elle craignait pour lui les sollicitations nombreuses et les tentations perfides. [...] Cette vie immense que Claude appelait de tout son être, vers laquelle il soupirait sans fin [...], n'était-ce pas l'aventure, le danger, la mort peut-être ? (I, 126)

Lorsque Claude quitte enfin la maison maternelle pour s'établir dans une pension lausannoise, ses camarades se moquent de lui parce que, comme le Perceval de Chrétien, il ne cesse de nommer sa mère (pp. 162 ou 348) – cette mère, pourtant, qui ne sait rien de lui, qu'il prétend ne pas aimer (p. 391) et avec laquelle il restera toujours d'une extrême dureté.

Outre la mère, il y a la femme, la tentatrice : c'est d'abord Agnès, que la mère de Claude accueillait périodiquement quand elle était enfant, mais dont elle s'est détachée, craignant sans doute qu'elle ne détourne son fils du droit chemin. Installé à Lausanne, Claude retrouve Agnès et noue avec elle une relation rapportée dans la deuxième partie du roman, intitulée « Kundry ». Le parallèle, évident en termes symboliques, puisqu'Agnès incarne la Femme tentatrice, se resserre autour de la scène cruciale du baiser. Face à l'abandon de plus en plus prononcé d'Agnès, Claude lui parle de sa mère. « Pourquoi insistait-il ? Pourquoi maintenant ? Claude comprenait fort bien que parler de sa mère les préservait de glisser trop vite sur une pente dangereuse » (II, 114). La dynamique wagnérienne est inversée : la figure maternelle n'est plus ici un truchement utilisé par la femme pour se frayer un chemin vers le cœur de l'enfant, mais une protection, un rempart que l'adolescent tente de dresser entre lui et

son désir. Rempart bien tenu, au demeurant, et qui ne résiste pas longtemps : Agnès le traite d'enfant et lui parle le langage de sa mère : « C'est l'heure de rentrer, Claude. A votre âge, vous devriez être couché. » Vexé, il réplique qu'il n'est pas un enfant et, « dans un violent sursaut de sincérité douloureuse » (II, 116), il lui avoue qu'il l'aime et a besoin d'elle. Elle lui souhaite bonne nuit et fait mine de s'en aller, et Claude s'effondre en pleurs. « Pauvre petit ! soupira-t-elle en lui caressant les cheveux [...]. Vous n'en pouvez plus, vous tombez de sommeil ». Il se laisse aller et se couche sur un banc, « la tête renversée sur les genoux de la jeune femme ». Lorsqu'il ouvre les yeux, il se demande quelle est cette ombre penchée sur son visage :

Elle n'avait pas le visage d'Elisa [i.e. la mère de Claude]. Une autre suppléait à son absence, une mère plus tendre et plus jeune...

- C'est moi ; n'ayez pas peur.

- Que faites-vous, Agnès ? Ne faites pas cela !

- Sois sans crainte, mon chéri ! lui souffla-t-elle d'une voix à peine perceptible. (II, 117)

Et c'est l'instant fatal du baiser, la « longue minute silencieuse » au terme de laquelle une musique « remont[e] de l'abîme » de sa mémoire. Cette musique n'est pourtant pas le deuxième acte de *Parsifal* (« Amfortas ! Die Wunde ! »), mais le deuxième acte de *Tristan* (« dann bin ich die Welt... »).

Mais « le surplus », comme disait la mère de Perceval, ne suit pas, et paraît même ne devoir jamais suivre, tant Claude se trouve écrasé par l'ambivalence de ses aspirations. « D'autres se lamentent sur leur pureté perdue ; lui, c'était sur l'impossibilité de la perdre. Il pleurait de dépit, de rage, d'impuissance » (II, 140). Il se sent comme dans une prison de verre « qui n'empêche pas de voir les objets ni de les désirer, mais seulement de les embrasser » (II, 141). Et cette paroi de verre, ce ne sont pas les conditions extérieures qui la dressent entre lui et son amour, mais une sorte de fatalité interne, qu'on pourrait aussi bien appeler Dieu.

La suite du texte présente des affinités plus discrètes avec la trame percevalienne. Il faut signaler la passion de Claude pour la musique et, en particulier, l'exaltation où le plonge la découverte de Wagner. A ce propos, une scène mérite d'être rapportée : le troisième livre du prologue est titré « L'Enchantement du Vendredi saint ». Il raconte l'éblouissement double ressenti par Claude pendant la messe du dimanche des Rameaux : éblouissement à la fois face

à Dieu et à la nature resplendissante de ce jour. Et il se trouve que cet éblouissement est intimement lié à la musique que joue l'orgue à ce moment :

La musique n'est pas ennemie du silence. Jamais pourtant Claude ne se douta exactement si elle seule avait permis, par la suite, qu'il chargeât à tel point de pensée cette minute unique. (I, 84)

Plusieurs semaines plus tard, il est tout à coup tiré de sa lecture par une musique que diffuse la radio : il reconnaît « le thème inoubliable » que l'orgue avait joué ce dimanche-là, étoffé par les sonorités de l'orchestre. « J'attendis en silence la fin du morceau. Richard Wagner ! C'était la première fois que ces syllabes magiques retentissaient à mon oreille » (I, 166).

Le texte ne nous livre pas ici plus de détails, mais nous apprendrons près de 200 pages plus loin que cette musique était l'« Enchantement du Vendredi saint ». Une fois de plus, c'est donc cette pièce de Wagner qui provoque, ou du moins participe à provoquer un éblouissement et une vocation – car c'est à l'issue de cette illumination que Claude parle au pasteur de sa volonté de devenir prêtre. Pourtant, sur le moment déjà, Claude ressent une tension irrésolue entre les deux parts de son éblouissement : comment concilier l'émotion liée à la passion du Christ à celle que lui procure la beauté de la nature qui s'éveille ? Parsifal d'ailleurs, chez Wagner, s'étonnait de la même chose lorsque, après avoir admiré la beauté de la nature (dans des vers que Matter cite en épigraphe de ce troisième livre), il apprend que ce jour est celui de l'« ultime torture » du Christ.

Plus loin, un autre passage fournit l'occasion de mesurer l'ambivalence de la foi de Claude : un ami lui prête *La Réponse du Seigneur* d'Alphonse de Châteaubriant, sans doute parce qu'il a été touché par l'image de la prière symbolisée par le papillon (cf. ci-dessus p. 286). Mais ce qui tourmente surtout Claude, c'est une autre image : celle de la « recluse de la tour ». En effet, le roman en question raconte comment un jeune homme est accueilli par un vieillard qui le considère comme celui qu'il a toujours attendu et auquel il semble vouloir faire partager une grande joie. Dans son imagination, le jeune homme se figure qu'il est question d'une très belle jeune femme qui séjourne dans une des tours du château et que son hôte lui destine ; aussi n'est-ce pas sans une certaine déception qu'il entend que la fonction si haute à laquelle le vieil homme le destine consiste simplement à aller diffuser dans le monde la révélation de la prière contemplative.

Ce livre revêt une grande importance pour Claude, qui y repensera à l'occasion d'une conférence de Châteaubriant à laquelle il assiste. L'auteur y aborde, entre autres, la question de l'image. Sa théorie est qu'il est impératif d'être soi-même pleinement, et de ne pas s'identifier à une image. L'exemple qu'il prend pour illustrer sa pensée, que Claude ressent comme s'il lui était destiné en particulier, est celui de Louis II de Bavière, qui aurait confondu sa vie avec celles de Lohengrin et Parsifal. Le grand danger, dit-il, est d'« être vécu » (III, 172) au lieu de vivre.

Il y aurait là une réflexion intéressante à mener sur ce que de telles considérations peuvent engager lorsqu'on les lit dans un roman (qui semble comporter une part d'autobiographie) dont le titre est le nom d'un héros mythique. Où établir la frontière entre « vivre » et « être vécu » ? Le problème se pose à divers niveaux narratifs : Claude, dans son monde, cesse-t-il de « vivre » à partir du moment où il se sent un Parsifal ?⁵⁰² Mais aussi : à partir de quel point un personnage de roman est-il menacé d'« être vécu » lorsque son auteur le place sous l'autorité d'une figure mythique ?⁵⁰³

Quoi qu'il en soit, un passage du dernier volume de *Parsifal ou le pays romand* apporte un curieux écho à ces réflexions : un jour, Claude réalise, par un biais tout à fait différent de celui que choisissait Châteaubriant, que le plus important est d'être soi-même :

Le premier devoir n'est-il pas d'être moi-même, et non un autre – tous les autres, comme le grand nombre de ceux qui ne se distinguent jamais entre eux et se confondent dans l'obscurité de l'anonymat ? (IV, 165)

Et, paradoxalement, « c'est ici que *Parsifal* fait son entrée dans la méditation de Claude » (IV, 166). Le paradoxe tient au fait que l'exemple que Châteaubriant avait choisi pour illustrer l'aliénation de soi était précisément la figure de Parsifal, dans laquelle Louis II se serait « perdu » ; or ici, au moment même où Claude rejoint cette idée d'être soi-même, sa méditation le porte instantanément à retrouver la figure de Parsifal et à s'y assimiler comme il ne l'a jamais fait auparavant, comme si être soi-même, en l'occurrence, revenait à se reconnaître en Parsifal. Et il se trouve que cette étape dans la connaissance de soi, qui porte Claude à se reconnaître pour un Parsifal, reproduit, en quelque sorte, le mouvement par lequel, chez Chrétien comme chez Wagner, le chevalier accède tardivement à la découverte de

⁵⁰² Ce qui, au demeurant, ne se produit que très épisodiquement dans ce roman, d'abord lorsque Claude imaginait partir à la recherche de Montsalvat (I, 271-302), puis dans le passage du volume IV que nous allons aborder maintenant.

⁵⁰³ Il faut ajouter que le personnage, selon les cas, peut lui-même connaître et/ou reconnaître la figure mythique en question, ou alors l'ignorer. J'espère avoir l'occasion de revenir ailleurs sur cette question du lien entre la « vie » d'un personnage de récit et la forme de « destin » que peut lui imposer un hypotexte mythique plus ou moins contraignant. Je me contente ici de suggérer une réflexion qui nous écarterait trop de notre chemin.

son nom et à la connaissance de soi. Mais ce qui change fondamentalement ici, c'est que cette étape de conscience de soi passe, pour Claude, par le truchement du miroir extérieur que lui tend le mythe.

Les pages qui suivent sont les seules de tout le roman où Claude manifeste une pleine conscience de ce qu'il y a en lui de parsifalien et réfléchit aux distances qu'il souhaite prendre par rapport à son modèle.

Il commence, en ce sens, par noter que

l'idéal ascétique du héros de Wagner ne lui sourit pas tellement depuis qu'il aime Marie-Claire et qu'il en est aimé. [...] Est-il bien nécessaire de répliquer à la débauche par l'abstinence, à la curiosité par l'ignorance et à l'orgueil par l'humilité ? Est-ce que le christianisme pense échapper aux exigences de notre nature en refusant de s'y soumettre et en y opposant ces vertus contre nature qu'on appelle les vertus chrétiennes ? (IV, 166)

Il distingue alors simplicité et ignorance, dissocie pureté et chasteté, non sans reconnaître l'extrême difficulté de l'entreprise.

Oh ! malheur d'être né dans une civilisation aphrodisiaque et d'avoir reçu pour mission d'y jouer le rôle de simple et de pur, du jeune homme Parsifal égaré au milieu des délices dans le jardin des filles-fleurs ! (IV, 167)

Pourtant, c'est bien cette voie qu'il se sent appelé à suivre ; celle qui permettrait de retrouver « la plénitude première de la nature en nous bafouée et trahie » (IV, 168), en dépit de tous les préjugés.

C'est un regard neuf que Claude voudrait enseigner au monde. On peut apprendre à regarder. [...] Quelle puissance aurait soudain ce regard qui donne à tout ce qu'il contemple force d'appel, enchantement, poésie ! Et c'est au jeune homme Parsifal de faire retrouver au monde la pureté de ce cœur, la seule qui ait encore un sens à ses yeux, le sens de la gravité candide et de l'émotion originelle ? (IV, 168)

Et, un peu plus loin :

Le rédempteur que le monde attend est celui qui redonnera un sens à la vie – un sens qu'elle a perdu, mais qu'elle retrouvera ; un certain goût aussi, peut-être un amour... (IV, 169)

Apprendre à regarder, retrouver l'appel et le pouvoir d'enchantement que recèlent les choses pour renouer avec une émotion originelle qui redonne sens à la vie. Voilà des expressions qui

font bien songer à Proust et à sa vocation. Il y a (lointainement) quelque chose d'une *Recherche du Temps perdu* dans ce *Parsifal ou le pays romand*. On ne saura jamais comment se serait terminé l'ouvrage, mais eu égard à tous les éléments factuels qui rapprochent Claude de Jean Matter⁵⁰⁴, on peut imaginer que Claude, à la fin du récit, en entendant l'« Enchantement du Vendredi saint » en concert, aurait eu soudain l'idée de devenir écrivain...⁵⁰⁵

9. Autres miroirs, autres reflets

Quoi qu'il en soit, Parsifal sert ici non seulement de miroir, mais surtout de révélateur à un personnage qui semble ne saisir pleinement certains aspects de lui-même que par cette assimilation à la figure mythique.

On retrouve une dynamique similaire dans quelques autres textes écrits dans les années suivantes : ainsi, Robert Francès, dans un récit autobiographique, décrit-il sa rencontre avec Armande comme celle d'un Amfortas avec un Parsifal. Lui qui a subi la profonde blessure de la déportation dans les camps nazis, puis encore du terme mis à une relation amoureuse par le suicide de la femme aimée, il retrouve goût à la vie à travers la rencontre d'Armande, et lorsqu'il découvre *Parsifal*, il ne peut que se reconnaître dans ce miroir. Plusieurs épisodes de sa vie sont ensuite racontés en termes parsifaliens. Par exemple, lorsque Armande lui offre un bouquet de fleurs exotiques, il songe d'abord au baume que Kundry ramène d'Arabie, avant de corriger son impression : « elle n'était pas Kundry, mais Parsifal lui-même. Ce qu'elle apportait n'était que le geste simple d'une âme qui espère et, par cela-même, force à l'espérance »⁵⁰⁶. Le narrateur parle d'ailleurs de *Parsifal* avec Armande, sans lui dévoiler ouvertement les analogies qu'il a construites, et il est intéressant de relever un passage où il hésite sur la façon de répondre à une question qu'elle lui pose par rapport à la partition.

*J'étais moi-même embarrassé pour répondre, ne sachant pas jusqu'où allaient les analogies auxquelles son discours faisait allusion, ne voulant pas en établir d'autres où celle à qui je m'adressais fût impliquée.*⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ En faveur de l'idée d'un texte partiellement autobiographique, on peut noter d'abord d'évidents rapprochements de lieu et de temps (Jean Matter est né en 1915 à Montreux, ce qui est probablement à peu près le cas de Claude). A cela s'ajoute une certaine hétérogénéité des modes narratifs (pages de journal, de cahiers, lettres, changements fréquents et parfois brusques de focalisation) et de l'ancrage temporel du narrateur par rapport à son récit, qui donnent parfois une impression de juxtaposition de sources disparates.

⁵⁰⁵ Voir ci-dessous p. 565.

⁵⁰⁶ ROBERT FRANCÈS, *Parsifal ou l'espérance*, Paris: L'Harmattan, 1998, p. 86.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

Du moment que *Parsifal* est tendu à un personnage comme un miroir, s'exprimer sur *Parsifal*, pour lui, c'est aussi parler de soi. En choisissant de rester « dans le cadre du drame » pour répondre à la question d'Armande, le narrateur désamorce la part de charge symbolique qui déborde du drame pour l'englober lui-même. Mais il n'en reste pas moins que dans ce récit, la figure de Parsifal arrive, en cours de route, pour révéler au narrateur (c'est-à-dire aussi à l'auteur, puisque le récit est autobiographique) une dimension cachée de son propre vécu. Comme dans le cas du *Parsifal ou le pays romand*, où les assimilations parsifaliennes se construisent également au fil du texte, la valeur révélatrice du modèle parsifalien est suffisamment forte pour remonter jusqu'à la page titre.

Dans les deux cas, cette rencontre tardive d'un modèle mythique confère un sens à un itinéraire de vie qui en est *a priori* indépendant. Nous sommes loin, ici, du mouvement inverse qui consisterait à former le projet de réécrire un *Parsifal* moderne, c'est-à-dire à partir de la figure déjà constituée pour inventer une fiction qui l'actualise.

Mais ce mouvement n'en indique pas moins une certaine forme d'actualité du mythe. Un texte comme *Der rote Ritter* de Muschg, qui se présente comme une adaptation du *Parzival* médiéval, illustre bien, à sa façon, l'ancrage dans le monde contemporain des problématiques soulevées par le roman de Wolfram. Mais c'est par un autre biais que l'utilisation de la figure de Perceval comme miroir atteste également une présence actuelle. Le fait qu'il devienne possible de se penser soi-même par le truchement de ce modèle est un indicateur net de l'actualité de ce modèle.

En outre, cela indique aussi que la figure de Perceval a atteint un niveau de diffusion qui lui permet de faire partie de ces quelques modèles archétypaux à partir desquels il est possible de penser sa propre destinée. Nul n'aurait songé, en 1850, à lire sa vie en termes percevaliens. C'est manifestement à la densification wagnérienne que cette possibilité est due, mais il n'en reste pas moins que c'est surtout à partir des années 1980 que Perceval peut véritablement prétendre au statut de modèle archétypal, susceptible d'essaimer dans des sphères qui ne sont plus seulement celles de la culture savante.

En effet, si une part de la réception française de notre figure se jouera parmi les lettrés, comme nous le verrons, il faut aussi relever que le nom de Perceval paraît doté d'une aura

suffisamment grande pour qu'il soit possible de l'exploiter même dans des registres plus populaires⁵⁰⁸.

Ainsi, par exemple, Pierre Combescot peut-il placer notre mythe percevalien en discret arrière-plan d'un récit plutôt scabreux. Ce n'est que tardivement que les figures wagnériennes entrent dans *Les Filles du Calvaire*, lorsque la tenancière d'un café-tabac du Paris interlope, Madame Maud, alias Rachel Aboulafia, juive tunisienne, entend parler pour la première fois de Kundry ; quelques mois plus tard, écoutant *Parsifal* sur un vieil électrophone, elle décrit ainsi la scène :

*[...] et d'abord, c'est pas une bonne femme, c'est Kundry. Et celui qui l'appelle, c'est le magicien Klingsor qui se sert d'elle. Elle, c'est une bourlingueuse et il veut qu'elle rapplique. Mais elle, elle ne veut rien savoir. Elle veut seulement dormir pour oublier qu'elle a été maudite.*⁵⁰⁹

Et un peu plus loin, l'association entre Rachel et Kundry se précise :

*Comme elle, elle en appelait à l'engourdissement pour se sauver. Car si elle restait dans cette tôle en ruine avec ses souvenirs et ses terreurs d'enfant, avec le Chinois qui, glissant comme une ombre, contrôlait chacun de ses gestes, ce n'était que pour se conformer au destin de cette femme qui était demeurée dans le jardin enchanté pour attendre l'objet de sa délivrance. Elle aussi attendait l'enfant qui la reconnaîtrait, amenant à sa fin la faute et son remords.*⁵¹⁰

L'enfant en question, ce sera Marceau, cet enfant de l'Assistance publique qui ne se connaît que ce nom, qui se révélera être son petit-fils, et qui lui amènera une sorte d'absolution dans la scène finale du roman, lorsque (amenée par Marceau) la fille de Rachel lui dit : « mère, je t'aime, et Léa, ta mère, t'aimait également, et elle le cria dans la nuit lorsqu'on l'arrêta » (p. 424). « Le vendredi suivant, qui était un vendredi 13 et aussi, cette année-là, le Vendredi saint », Rachel est arrêtée – et c'est ainsi que s'achève ce roman dont le titre, outre qu'il renvoie au nom de la rue où se trouve le bar-tabac de Rachel, vient directement de Kundry, décrite de la façon suivante la première fois que Rachel en entend parler : « plus que la juive

⁵⁰⁸ Gérard Chandès a proposé lors d'un colloque de Cerisy une intervention intitulée « La Société de communication et ses Graals : panorama ». Il épingle les utilisations qui sont faites du graal dans la presse, au cinéma, et jusque dans la publicité. Même si Perceval est loin de suivre le graal dans l'ensemble de ses pérégrinations, on relèvera néanmoins un net essor de la médiatisation du graal dans les années 1980-90 (cf. *Graal et modernité. Colloque de Cerisy*, Paris: Dervy, "Cahiers de l'Hermétisme", 1996, pp. 151-67).

⁵⁰⁹ PIERRE COMBESCOT, *Les Filles du Calvaire*, Paris: Bernard Grasset, 1991, p. 383.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 384.

errante, [...] elle est l'une des filles du Calvaire. Elle est le rachat. Car elle seule peut attirer le rédimeur » (p. 321).

10. *Perceval sur tous les fronts*

Le cinéma nous donne une bonne idée de l'essor de la diffusion publique dont bénéficie la figure de Perceval ainsi que de l'éclatement des genres dans lesquels elle se trouve engagée à partir des années 1980. Alors que la filmographie relative à Perceval et au graal était très modeste jusqu'alors, en quelques années paraissent successivement *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *Perceval le Gallois* de Rohmer (1979), *Parzival*, un téléfilm de Richard Blank (1980), *Excalibur* de Boorman (1981), et *Parsifal* de Syberberg (1982). Cinq films en sept ans, aussi différents qu'il est possible : si le *Holy Grail* des Monty Python est évidemment de l'ordre de la parodie, les films de Rohmer et de Blank se veulent des adaptations sérieuses, respectivement de Chrétien de Troyes et de Wolfram von Eschenbach ; *Excalibur* est une grandiose réalisation hollywoodienne directement inspirée de Malory, tandis que le *Parsifal* de Syberberg est une version filmée de l'opéra de Wagner. Les trois grandes traditions européennes du graal se trouvent donc illustrées à travers ces films, dans une variété de tons tout à fait frappante. Le film de Rohmer, avec son décor de carton-pâte et sa langue médiévisée est, d'un point de vue esthétique, aux antipodes d'un film comme *Excalibur*. Et, dans la position qu'il prend vis-à-vis de son sujet, il est l'antithèse du film des Monty Python, restant dans un respect presque absolu de la lettre⁵¹¹ et prenant très au sérieux l'esprit, là où la comédie anglaise détournait tous les motifs chevaleresques de leur ancrage premier et prenait le contre-pied systématique de la vision grave ou mystique qui se dégageait de la quête du graal dans la plupart de ses réécritures des décennies précédentes. On peut signaler une scène à la fois intéressante et amusante : lorsque les chevaliers anglais, au terme d'un parcours semé d'embûches, parviennent enfin au château du graal, ils ont le déplaisir de constater que les Français y sont déjà installés depuis longtemps... Façon légère, sans doute, de rappeler qu'en dépit de la très importante fortune de la tradition arthurienne en terre anglo-saxonne, c'est néanmoins la France qui, la première, s'est emparée littérairement du graal – comme le clamaient à l'envi un Ronsard, un Creuzé de Lesser ou un Gaston Paris.

⁵¹¹ A une exception près, qui pèse tout son poids : Rohmer propose, en fin de film, un épilogue qui représente une passion où le crucifié n'est autre que Fabrice Luchini, qui tenait le rôle de Perceval dans le film. Rohmer expliquera cette idée de la façon suivante : « Perceval imagine le Christ comme un des modèles qui lui sont présentés dans ce « roman d'apprentissage » [...]. Au début Dieu est perçu comme un être totalement différent de lui. Ensuite Perceval aboutit à une perception de Dieu devenu un homme comme lui dans toute sa faiblesse. » (Entretien avec B. Marie, cité dans GIOVANNA ANGELI, "Perceval le Gallois d'Eric Rohmer et ses sources", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no 47 (1995), p. 37).

Le film de Syberberg, quant à lui, est une mise en scène prodigieusement construite de l'opéra de Wagner. La lecture que le réalisateur en livre confine à la saturation symbolique, et si les enjeux de priorité nationale se trouvaient évoqués de façon ludique dans le film des Monty Python, ce *Parsifal*-ci est ancré dans une réflexion douloureuse sur l'histoire de l'Allemagne.

A travers cette série de films, on voit donc s'esquisser à la fois un accroissement de la diffusion publique de la matière percevalienne et une diversification extrême de sa coloration dominante. Alors que Sabine Obermaier ou Peter von Matt décrivent la réception allemande de ces années-là comme essentiellement anxieuse et dysphorique, il faut signaler aussi, à la même période, un retour de la veine comique qui n'avait plus guère été courue depuis Creuzé de Lesser (si l'on excepte quelques parodies wagnériennes comme le *New Parsifal* de Trevelyan). Mais cette veine est aujourd'hui en pleine vogue, à l'heure où, sans doute, une partie de la jeunesse française connaît avant tout Perceval comme celui qui ne comprend jamais rien (mais qui, pour donner le change, dit, d'un air entendu « c'est pas faux ! ») dans la série à succès *Kaamelott*.

11. Réception érudite

En marge de cette diffusion de plus en plus large dans les sphères populaires, il n'en reste pas moins que toute une frange de la réception percevalienne de ces dernières décennies est le fait d'érudits.

• L'érudition ludique de *Graal Théâtre*

Le premier et le plus important des exemples de cette réception se situe, en quelque sorte, à l'intersection de la parodie comique et de la réécriture érudite : il s'agit de la très ambitieuse entreprise qu'ont menée à bien, en près de trente ans, Florence Delay et Jacques Roubaud, sous le titre *Graal Théâtre*. Il m'est impossible de rendre ici un compte détaillé de cette grande fresque composée de dix pièces et formant un ensemble qui ne peut guère se comparer qu'aux grands cycles de prose du XIII^{ème} siècle. La première livraison a été publiée en 1977. Elle comprend quatre pièces : *Gauvain et le chevalier vert*, *Lancelot du Lac*, *Perceval le Gallois*, et *L'Enlèvement de Guenièvre*. Dès cette première publication, ces pièces sont présentées comme les numéros 3 à 6 d'un cycle de dix pièces dont l'« arbre » nous est donné d'emblée. En 1981 paraissent les numéros 1 et 2 : *Joseph d'Armathie* et *Merlin l'Enchanteur*.

Et puis, après une longue interruption, un gros volume paraît en 2005 sous le titre *Graal Théâtre*, dans lequel se trouvent réunies les six pièces déjà publiées (légèrement retravaillées pour l'occasion) et les quatre dernières pièces, respectivement *Morgane contre Guenièvre*, *Fin des temps aventureux*, *Galaad ou la quête* et *La Tragédie du Roi Arthur*. Ce cycle, fondé sur une excellente connaissance des sources⁵¹² et sur un effort considérable de « conjointure », oscille en permanence entre la prise au sérieux d'une matière dont la force d'évocation demeure intacte, et la distance ludique occasionnée par de fréquents jeux formels, anachronismes, retours métaréflexifs, etc.

Il suffit de consulter la liste des personnages pour constater le solide fond d'érudition sur lequel repose *Graal Théâtre*. En particulier, on peut d'entrée de jeu être sensible à une position surprenante de la part d'adaptateurs : il arrive à plus d'une reprise que les auteurs choisissent de ne pas trancher entre des leçons divergentes de la tradition. Un premier exemple de ce type de positionnement concerne le passage du monde celtique au monde chrétien : les deux premières branches présentent les origines respectives des deux principaux axes narratifs que sont le graal (*Joseph d'Armathie*) et la Table ronde (*Merlin l'Enchanteur*). Dans la liste des personnages du volume publié en 1981, on voit apparaître les noms sous leurs deux formes, reliées par un « puis » évoquant la succession des deux lectures : « Myrrdinn puis Merlin », qui est « cyfarwydd, enchanteur », ou encore « Morrigan puis Morgane », « Ana puis Anna »⁵¹³ : façon de laisser leurs voix aux deux univers, sans prendre parti pour l'un ou l'autre.

On retrouve une telle indétermination par rapport au roi Pellès (« dit Roi Pêcheur » dans l'édition 2005 ou « dit Roi Pécheur » dans le volume de 1981), qui est présenté comme « descendant de Joseph (ou de Bron) ». Perceval, quant à lui, est dit « fils de ? »⁵¹⁴, eu égard aux divergences insolubles que présentent les différentes versions de sa généalogie, auxquelles Roubaud a prêté la plus grande attention dans une « Généalogie morale des Rois Pêcheur » que nous retrouverons plus loin (cf. ci-dessous p. 366).

⁵¹² Les textes réunis dans *Graal Fiction* de Roubaud (plus une autre « graal fiction » publiée en revue) attestent l'importance du travail préliminaire de réflexion sur les sources et de problématisation de certains enjeux qui se retrouveront au cœur de *Graal Théâtre*.

⁵¹³ JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre. Joseph d'Armathie, Merlin l'Enchanteur*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1981, p. 16. Cette lutte de deux religions est d'ailleurs clairement thématifiée dans plusieurs scènes du *Joseph d'Armathie*.

⁵¹⁴ JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 2005, p. 7.

On peut donc relever une propension à rapatrier dans le texte même (et à utiliser comme éléments narratifs) des traits qui appartiennent à la tradition historique du texte plutôt qu'à sa matière propre – c'est-à-dire, par exemple, à considérer comme interne au texte même l'incertitude née de la confrontation de deux « certitudes » divergentes présentées par des textes différents. Cette façon de faire atteint son point culminant dans la scène où le graal se manifeste à la cour d'Arthur, au moment où Galaad vient d'y faire son entrée. C'est d'abord Blaise (à qui Delay et Roubaud attribuent une très grande importance) qui raconte la scène de la façon suivante : « alors paraît le Saint-Graal voilé d'une pièce de soie blanche. Il entre par la grand porte et dès qu'il pénètre la salle s'emplit d'odeurs appétissantes »⁵¹⁵. Puis c'est Ké qui prend la parole, pour s'étonner de ce que tout le monde ait été servi sans son aide : « tout le monde l'a vu » dit-il, « c'était un grand chaudron ». Ce à quoi Gauvain réplique :

Pas du tout sénéchal d'ailleurs les nappes sont immaculées. Y a-t-il la moindre trace de cette nourriture dont tu parles la moindre miette la moindre tache de vin ? Non. Sous le voile blanc et transparent brillait une étoile à cinq branches un pentacle serti de pierres précieuses [...]

Girflet relève que

à Tolède en Hispanie un chevalier teuton qui se nommait Wolfram Wolfram von Eschen von Eschenbach eut une vision plus proche de celle dont parle messire Gauvain que du chaudron de Ké. Il la nommait lapis exilis la pierre d'exil.

Lancelot, quant à lui, a vu « une demoiselle [...] vêtue de soie blanche qui portait le vase resplendissant »⁵¹⁶. Perceval, enfin, insiste sur le fait qu'il n'y avait personne qui portait le plat. « Le plat que j'ai vu est l'écuelle du dernier repas que fit monseigneur Jésus avec ses disciples quand il mangea avec eux l'agneau pascal », et c'est aussi, selon lui, l'écuelle que Joseph d'Arimathie remplit du sang divin.

Quant à Arthur, il n'a rien vu. Il note que « d'habitude [...] nous voyons tous la même chose. Si un chevalier arrive couché sur une litière personne ne le voit debout », et il interroge Galaad, qui vient de réussir à retirer une épée fichée dans un perron et à s'asseoir sur le Siège Périlleux, pour savoir ce que lui a vu. Et l'Élu de répondre : « Galaad a vu ce qu'il a vu avec l'aide de Dieu ».

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 503.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 504.

Galaad est ici décrit comme une sorte de robot, totalement dépourvu d'humanité et orienté par sa seule prédestination. On le voit même, dans les pages qui suivent, se comporter de façon tout à fait peu chevaleresque en injuriant un chevalier blessé qui lui demande son aide : « Dégagez », lui dit-il, « vous n'êtes qu'une diversion du Diable un pur divertissement qui ne mène à rien » (p. 516). Ce mot fait réagir Blaise au moment où il l'écrit ; il suppose que ces paroles sont apocryphes et refuse de « relater cet échange indigne », mais Merlin lui répond :

Et si tu disais simplement la vérité que les prouesses ou non prouesses du robot Galaad ne nous intéressent pas. C'est un prédestiné pour lui seule compte la foi. Il n'a que faire des œuvres bonnes ou mauvaises puisqu'il est justifié de toute éternité.
(p. 516)

Galaad est celui qui met fin aux aventures. Un chevalier blessé sur son chemin ne lui apparaît que comme un « divertissement qui ne mène à rien ». De même, lorsque la Demoiselle aux seins nus, qui a si fort troublé Perceval, propose à Galaad une partie d'échecs, ce dernier « balaye l'échiquier magique d'un revers de main » (p. 535). Or l'échiquier magique comme le chevalier blessé sont autant d'éléments qui alimentent, à chaque page, la veine aventureuse de laquelle le récit tire une bonne part de son suc. Galaad, c'est donc la fin des aventures et, parallèlement, la fin du récit. C'est pour cette raison que lorsqu'il arrive à la Table ronde, à la fin de *Perceval le Gallois*, Blaise dit qu'il a « raté son entrée », arrivant de manière prématurée dans un temps où

*bien des choses inquiétantes doivent encore advenir. Les aventures doivent s'abattre épaissement sur le royaume de Logres avant qu'il soit l'heure de s'occuper des problèmes spécifiques du Graal.*⁵¹⁷

Galaad incarne le dénouement de la part « céleste » qui est un des deux axes de *Graal Théâtre* (comme du *Lancelot-Graal* qui, au niveau de l'architecture d'ensemble, est évidemment son principal modèle). Ce n'est qu'à ce titre qu'il intervient. Perceval, en revanche, est beaucoup plus présent dans l'ensemble des dix pièces. Contrairement à ce qui avait tendance à se passer dans le *Lancelot-Graal*, Perceval n'est pas relégué au second plan du fait qu'il n'apparaît plus comme celui qui accomplira la quête. Au contraire, l'essentiel des aventures de Perceval sont directement tirées de Chrétien et de la *Deuxième Continuation*, et c'est donc un personnage très proche de celui que l'on trouve dans ces textes d'origine qui est ici engagé dans une trame

⁵¹⁷ ROUBAUD et DELAY, *Graal Théâtre. Gauvain et le chevalier vert, Lancelot du Lac, Perceval le Gallois, L'Enlèvement de Guenièvre*, p. 268.

qui est plutôt celle des cycles de prose de la génération suivante ou de la *Morte Darthur* de Malory.

Mais si l'on excepte cette revalorisation du Perceval « ancien » dans une structure où il était normalement supplanté par Galaad, la figure de Perceval ne fait pas ici l'objet d'une relecture profonde. Elle reste globalement très proche de celle de Chrétien et de Wauchier. Il n'y a donc pas lieu d'entrer ici dans les détails de la lecture qui en est faite, mais je voudrais toutefois signaler la mise en exergue de certains traits.

Le premier, que j'ai déjà mentionné par rapport à la liste des personnages, est la question du lignage. Nous avons vu que, dans la liste des personnages, Perceval est indiqué comme « fils de ? ». On retrouve ce jeu discret dans la première scène de *Perceval le Gallois* : lorsque Merlin dresse la liste de tous les chevaliers qui siégeront autour de la Table ronde, il s'interrompt soudain au moment précis où il évoque « Perceval fils de... mais silence. Asseyez-vous »⁵¹⁸.

On peut aussi relever un procédé intéressant par lequel un point d'analyse « structurale » se trouve matérialisé sur scène : une note indique que la scène de la demoiselle à la tente « est conçue en écho à la scène Gauvain-Flore de Lis et devrait être jouée simultanément »⁵¹⁹. De même, un peu plus loin, la nuit de Perceval avec Blanchefleur « peut se jouer en même temps que la scène de la fille du roi Brangoire à cause du parallèle Perceval-Bohort »⁵²⁰. Cette idée de dédoubler certaines scènes pour accentuer des rapprochements est très suggestive : sans doute la mise en parallèle des deux scènes de « demoiselles sous une tente » illustre-t-elle avec éloquence cette « symétrie inverse » entre les itinéraires de Perceval et de Gauvain si bien dépitée par Antoinette Saly dans le *Conte du graal*⁵²¹. En outre, le « parallèle Perceval-Bohort » est un point sur lequel Delay et Roubaud reviennent à plusieurs reprises, insistant sur le fait que, dans le triangle des derniers quêteurs du graal, l'un est chaste et vierge (Galaad), un autre est vierge mais pas chaste (Perceval) et le troisième chaste mais pas vierge (Bohort)⁵²². Le parallèle entre les deux chevaliers se trouve d'ailleurs illustré d'une autre

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 202. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur les problématiques familiales, et de sonder les profondeurs qui s'ouvrent sous ce « fils de ? ».

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 213. Cette note a été supprimée de l'édition de 2005, de même que la scène Gauvain-Flore de Lis, qui n'apparaissait ici que pour le parallèle, mais qui a déjà été vue/lue dans *Gauvain et le chevalier vert*.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 228. Même remarque qu'à la note précédente, si ce n'est que la scène de Bohort en question est dans l'*Enlèvement de Guenièvre*, qui, au contraire de *Gauvain et le Chevalier vert*, est postérieure dans le cycle.

⁵²¹ Cf. ANTOINETTE SALY, "La Récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du *Perceval*", dans *Polyphonie du graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998.

⁵²² On retrouve cette réflexion dans un épisode de *Galaad ou la Quête*, où Perceval peut trancher une corde parce qu'il est puceau, Bohort une seconde parce qu'il est chaste, et Galaad la troisième, parce qu'il est « vierge » (le lexique a un peu changé, mais l'idée reste la même – ROUBAUD et DELAY, *Graal Théâtre*, p. 529).

manière : dans la *Fin des Temps aventureux*, Perceval raconte à Bohort la tentation dont il a été victime en rencontrant la « Demoiselle aux seins nus », qui lui a proposé une partie d'échecs. Cette scène, qui figure dans *Perceval le Gallois*, s'achevait sur la victoire de la demoiselle : « il me désire il n'est plus chaste »⁵²³. Après que Perceval lui a raconté son aventure, Bohort conclut : « le désir t'a tendu un piège tu es tombé dedans. Moi aussi je suis tombé dans un piège mais je n'avais aucun désir »⁵²⁴. Et la scène suivante est une reprise, presque mot à mot, de la scène où Perceval avait rencontré la Demoiselle aux seins nus, sauf que c'est Bohort qui est à sa place. Il se demande s'il rêve : « Suis-je en train de rêver ? Perceval pourquoi m'as-tu raconté cette histoire ? » (p. 478). Mais au contraire de Perceval, il parvient à faire disparaître les visions par un signe de croix.

Tous ces exemples vont dans le sens d'une dramatisation d'enjeux qui sont *a priori* plutôt de l'ordre de l'analyse interprétative. Nous rejoignons bien ici le versant qu'évoquait Sabine Obermaier en parlant de « réception érudite ». *Graal Théâtre* est une entreprise dont la part érudite est au moins aussi importante que la dimension ludique.

- Paroles de chercheurs

Mais ce n'est pas le seul des textes percevaliens de cette période qui prend appui sur une approche de nature scientifique, et on peut remarquer que cette matière a séduit plus d'un auteur dont la carrière est plutôt universitaire que poétique. C'est le cas, par exemple, de Jean-Louis Backès, qui a publié en 1983 des *Fragments pour un Perceval*. Il s'agit d'un petit livre écrit en vers libres, dont la partie centrale donne son titre au volume : onze « fragments » qui sont autant d'aperçus ponctuels de tel ou tel aspect du parcours percevalien. Car Perceval y est surtout envisagé dans son intrinsèque mobilité. Ce qui se dégage d'une recombinaison de cette mosaïque est une image haute et forte de Perceval – l'image de celui qui refuse le cercle. Les premiers fragments évoquent la rencontre des chevaliers, l'opposition, déjà, entre celui qui a « la verdure des orties / L'impudence du vent » et ceux qui « n'ont pas de visage » et dont les noms se déclinent aux couleurs de l'héraldique⁵²⁵. La « mission » de Perceval est d'épouser leur errance, « Lumineuse décevance / Étincelles aveuglantes / Prompts départs » (p. 20). Mais à cette errance se superpose un autre mouvement : le cycle du sang. C'est le

⁵²³ ROUBAUD et DELAY, *Graal Théâtre. Gauvain et le chevalier vert, Lancelot du Lac, Perceval le Gallois, L'Enlèvement de Guenièvre*, p. 256.

⁵²⁴ ROUBAUD et DELAY, *Graal Théâtre*, p. 478. Bohort fait ici allusion à la scène de la fille du roi Brangoire, que nous venons d'évoquer, où il a perdu sa virginité sous l'effet d'un philtre trompeur.

⁵²⁵ JEAN-LOUIS BACKES, *Fragments pour un Perceval*, Paris: Les 4 Fils, 1983, p. 19.

sang du père mort (« sang I »), celui du frère aîné énucléé par les corneilles (« sang II ») ; celui, ensuite, qui apparaît sur la neige (« sang III »), rendant Perceval

*Pensif de par les ressemblances
Qui se font voir de par le monde*

*Le lien se tisse avec la neige,
Avec le sang, avec la bouche,
Entretissés. (p. 21)*

Si l'on en croit la « parole du freux »⁵²⁶, « le sang appelle le sang » (p. 23) : c'est vrai à la fois du cycle des vengeances⁵²⁷, et du cycle des semblances. Car si les sangs I et II sont des sangs disparus, dont les traces ne sont qu'intérieures, le sang III en revanche est celui qui signe, rouge sur fond blanc, l'identité des semblances :

*Perceval rencontre le Graal.
Il se souvient alors que déjà il l'a vu
Même et autre. (p. 24)*

Et le freux réaffirme le lien entre la neige, la bouche et le sang « entretissés » – image où se conjuguent dans un jeu de rappels les couleurs de Blanchefleur, celles du graal et celles de quelques gouttes de sang qu'une oie a laissées sur une clairière enneigée. Car *le Graal* n'est qu'*un graal* parmi d'autres :

*Il est dans le jeu des planètes
Des feuilles, des étangs
Des brouillards qui tremblent à l'aube
Plus d'un graal. (p. 24)*

Essentiellement, Perceval est celui qui, toujours, doit se porter vers l'avant. Non pas pour achever la quête, mais au contraire pour en perpétuer le mouvement ; non pas pour répandre sur le monde la lumière du graal, mais au contraire pour que « toujours saign[e] la lance ».

C'est justement ce qui distingue Perceval de tous les autres – et c'est là que se précise la vision spécifique que ce texte en donne :

Ne les crois pas s'ils viennent t'annoncer

⁵²⁶ Comme « Sang I », « Sang II » et « Sang III », « Parole du freux » est le titre d'une des parties du poème.

⁵²⁷ « Venger le père » : nous aurons l'occasion de revenir sur ce motif très présent dans les romans du graal médiévaux.

La fin de tous enchantements :

*C'est contre eux que tu luttas
C'est contre eux que tu vis.*

*Tu es marqué par l'arabesque
Et tout cercle sera brisé
Dans la plaine de son repos.*

*Le cercle, l'as-tu fui
Pour qu'un autre te soit forgé ? (p. 23)*

L'arabesque contre le cercle : Perceval incarne la pression centrifuge qui fait éclater le cercle. Les autres veulent boucler la boucle, et c'est ce qui le rend différent de tous : « Regardez-le, car il n'est pas des vôtres » (p. 22). Il ne cherche pas la fin des aventures, ni d'ailleurs son corollaire narratif, la fin du récit : « Jamais tu ne triompheras / De ce récit interminable » promet le freux (p. 23). Tant que Perceval est Perceval, le *Roman de Perceval* ne saurait s'achever.

Mais surtout, ces éléments font de lui une figure de résistance contre toute forme d'ordre établi. Lors de son arrivée à la cour d'Arthur, il détonne par son irréductible différence :

*L'ordre vous tient.
La coutume vous assigne.*

Mais lui, son visage est rétif. (p. 22)

Les « voyants » mêmes, qui le désignent comme la fleur de la chevalerie, se trompent en essayant de l'annexer à leur monde. Ce que Perceval cherche n'a rien de commun avec les « orfrois » de ce monde. Ce qu'il cherche, peut-être faut-il le lire entre les lignes du texte : dans le fragment « Fontaine et voie », l'ombre d'un Roi Pêcheur insomniaque plane sur un errant qui, sous la « vague berceuse » chantonnée par un tilleul, prend des allures de *Wanderer*. Ces vers nous révèlent, en acrostiche, ce qui est peut-être la forme ultime de tous ces graals que recèle le monde : *pistis* et *sophia* – la foi (au sens large) et la sagesse, dont la quête ne cessera jamais.

Sur ce point, le texte de Jean-Louis Backès s'accorde avec celui d'un autre auteur, qui est également plus connu pour ses publications académiques que pour ses œuvres littéraires :

Robert Baudry. Dans un petit volume intitulé *Vers le Graal*, celui-ci retrace, au fil de quelques centaines de vers majoritairement alexandrins, la quête de Perceval. Le texte suit les pensées du chevalier tout au long de son chemin vers le graal. C'est nettement la quête qui est au premier plan, occupant plus de cinquante pages où, à travers déserts, grottes emplies d'ossements ou falaises escarpées, Perceval poursuit patiemment sa voie vers le manoir où il assistera à la cérémonie du graal. Arrivé « au seuil de la Merveille », il sent que les paroles lui manqueront :

*Me voici sur le bord de l'étrange Mystère :
Que faire devant lui que rêver et se taire ? [...]
Ah ! plutôt renoncer ! plutôt la page blanche
Qu'usurper sur le Ciel impossible revanche !*

*Tout rite auguste impose un auguste secret.
Sur le mystère clos tout adepte est muet.
Quel qu'il fût, portât-il un titre magistral,
Langue humaine défaut à définir le Graal
Sans que noircisse l'air et que le ciel ne fonde,
Que ne saigne la mer, que s'écroule le monde.*⁵²⁸

Dans une profonde extase, Perceval reste donc muet devant le graal, mais au sortir du manoir, il réalise le piège dans lequel il est tombé :

*Ce dangereux bonheur où tremble ta raison,
Qu'est-il à ton désir : asile ? ou ta prison ?*⁵²⁹

Et la réponse : « Asile et ma prison ». Perceval est pris « au piège du Parfait », déchiré entre l'angoisse de « perdre à jamais » ce bien qu'il a effleuré et le désespoir de ne pouvoir jamais l'atteindre. Une voix lui souffle de renoncer, mais il n'est pas « souverain de ses oublis » :

*Que te sert le refus, ô moi, si le vestige
Demeure, long remors, du sentier négligé [...]*⁵³⁰

Ainsi, Perceval repart, et la dernière partie du poème est titrée « La Quête nouvelle ».

Pour conclure l'évocation de cette série d'universitaires qui se sont laissés entraîner sur les pentes de la création littéraire par les infinies suggestions du graal, citons encore Michel Zink.

⁵²⁸ ROBERT BAUDRY, *Vers le Graal*, [Charlieu]: La Bartavelle, "Le manteau du berger", 2005, p. 58.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 69.

Si Perceval n'est pas son objet spécifique, il est pourtant une des figures principales du roman *Déodat ou la transparence*. Ce « roman du graal » pourrait être décrit, pour reprendre la terminologie de Genette, comme une « transvalorisation » de *Perlesvaus*⁵³¹. C'est-à-dire qu'il s'agit, en l'occurrence, de raconter certains épisodes du roman médiéval à partir d'un point de vue résolument différent. Il en résulte une version parallèle de la quête du graal, vue par les yeux d'un de ces laissés-pour-compte des romans de chevalerie, un de ces êtres infimes qui n'intéressent personne, au point de sembler transparents : Déodat. Il est le frère de ce Cahus, qui serait lui-même tout à fait insignifiant s'il n'avait été désigné par Arthur, au début du *Perlesvaus*, pour l'accompagner lors d'une expédition qu'il doit entreprendre. La nuit qui précède leur départ, Cahus rêve qu'il vole un chandelier dans la chapelle où il doit se rendre avec le roi, et qu'il se fait poignarder par un homme en noir. Il se réveille avec un couteau dans le flanc et un chandelier dans la chausse, qu'il donne à Arthur avant de mourir. Le *Perlesvaus* suit ensuite Arthur et ne parle plus de Cahus. Michel Zink, au contraire, invente un frère à ce jeune écuyer, et l'investit de la mission de comprendre ce qui s'est réellement passé. Indépendamment de l'intrigue, ce qui nous intéressera surtout, c'est le regard décalé porté sur les chevaliers, qui sont loin d'être dépeints sous leur jour le plus glorieux, et sur leur quête. Le Galaad de Zink ressemble à plus d'un titre à celui de Delay et Roubaud : il ne sait parler « que du Graal et de Dieu »⁵³², et tous ses gestes sont comme ceux d'un automate, en particulier les gestes de combat, glacialement mécaniques, où le très pur Galaad apparaît comme une machine à vaincre. Mais pire encore, à certains égards, se révèle Perceval. Déodat le rencontre au moment où il est en train de remplir une cuve de sang pour y noyer ses ennemis (mémorable épisode du *Perlesvaus*) et il est profondément horrifié par cette débauche de cruauté, de la part de ce « garçon agité dont les gestes et le visage avaient quelque chose d'enfantin » (p. 101). Déodat est écœuré par tout ce sang qu'il a vu verser : « partout il n'y avait que du sang. Tous versaient le sang parce qu'ils étaient obsédés par le désir de contempler une coupe qui contenait du sang » (p. 127).

Cette vision négative des quêteurs du graal porte même Déodat à soupçonner que ce pourrait bien être l'un d'eux qui a tué son frère Cahus :

⁵³¹ GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 393. *Perlesvaus* n'est pas le seul hypotexte médiéval utilisé par Zink, mais il est de loin le plus présent.

⁵³² MICHEL ZINK, *Déodat ou la transparence. Un roman du Graal*, Paris: Seuil, 2002, p. 82.

Tous rivaux, tous jaloux, même d'un obscur écuyer qui semblait gagner la faveur du maître. Ils savaient trop bien, tous autant qu'ils étaient, que l'élu peut être un petit, un obscur. (p. 140)

A partir du net regain d'intérêt dont il bénéficie dans les années 1980, Perceval semble susceptible de s'incarner, dans toutes les sphères de la littérature, sous ses aspects les plus divers, remontant aussi bien à la tradition française issue de Chrétien qu'à la version germanique inspirée de Wolfram ou encore à la lignée anglo-saxonne ouverte par Malory. Peut-être faut-il lire dans ce mouvement conjoint d'essor et de diversification la marque d'une accession à un véritable statut de « mythe culturel », pour reprendre l'expression de Durand – c'est-à-dire de mythe étendu à l'échelle d'une culture entière et susceptible de s'incarner dans plusieurs registres de celle-ci.

Les exemples que nous avons observés montrent en tous cas une propension de plus en plus marquée du mythe percevalien à fonctionner comme une sorte de révélateur, au sens chimique du terme, c'est-à-dire comme une substance susceptible de faire apparaître quelque chose qui, sans elle, serait resté inaperçu. Parvenu à ce stade de son développement, le mythe de Perceval pourrait donc être considéré pleinement comme un de ces grands modèles narratifs archétypaux dont la fonction est de permettre à l'homme de se penser soi-même, de se comprendre mieux à travers le miroir du mythe.

C. APPROCHES THÉMATIQUES

Après avoir fait la part belle à la diachronie pour voir le mythe de Perceval arriver à cette maturité que je viens de suggérer – après avoir observé les grandes lignes de ce jeu de questions et de réponses qui constitue l’historicité des variantes d’un mythe, au fil du vaste « polylogue » (Jauss) où se succèdent les « reprises du sens » (Ricœur), nous allons à présent changer d’appareils optiques et abandonner la diachronie pour nous concentrer sur une démarche thématique.

I. Les mythèmes principaux

Lorsqu’il tente de définir la notion de « mythème », Lévi-Strauss commence par réfléchir à ce terme selon un modèle linguistique, le posant comme un équivalent, à un degré de complexité supérieur, des phonèmes, morphèmes et sémantèmes. Ainsi définit-il d’abord les mythèmes comme les « grosses unités constitutives » d’un mythe⁵³³. Puis il poursuit en affinant la notion et définit alors le mythème comme un « paquet de relations »⁵³⁴. Si la première définition restait assez vague quant aux modalités d’identification du mythème (comment déterminer qu’une unité est, en soi, « constitutive »), la seconde en revanche implique directement un travail de filtrage structural que Lévi-Strauss illustre de façon schématique à partir d’un exemple formel simple : c’est

un peu comme si on nous présentait une suite de nombres entiers, du type : 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8, en nous assignant la tâche de regrouper tous les 1, tous les 2, tous les 3, etc., sous forme de tableau :

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
		3	4	5	6		8

535

Il s’agit donc de repérer, au fil de la linéarité du texte, des éléments qui reviennent pour constituer ainsi un « paquet de relations ».

⁵³³ LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, p. 233.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 236.

Mais cette seconde définition du mytheme n'a pas empêché, me semble-t-il, que plusieurs critiques, lorsqu'ils utilisent le modèle structuraliste, retiennent surtout l'idée de « grosses unités constitutives ». Pour ne citer qu'un exemple déjà rencontré : lorsque Jean Rousset parle des mythes du mythe de Don Juan (cf. ci-dessus p. 45), il me paraît clair que ses mythes (le Mort, le groupe féminin et le héros qui affronte le Mort) sont bien des « unités constitutives » et non pas des « paquets de relations ». Ces trois traits sont des invariants dans la structure « grammaticale » du récit mythique ; leur co-présence dans le texte assure le noyau mythique minimal autour duquel se greffent les variables. Le travail structural nécessaire à dégager ces invariants consiste à superposer diverses variantes du mythe pour isoler les récurrences minimales en vertu desquelles on identifiera ce mythe particulier.

Mais la définition d'un mytheme comme « paquet de relations » fait intervenir le travail structural à un autre niveau : c'est dans un texte singulier (ou du moins dans un récit singulier, qui peut être recomposé à partir de plusieurs textes) qu'il s'agira de repérer des récurrences significatives, comme l'illustre le tableau ci-dessus. Par conséquent, les mythes ainsi dégagés, au contraire des « unités constitutives », risquent fort de ne pas être visibles à l'œil nu. Prenons simplement l'exemple que donne Lévi-Strauss pour illustrer l'idée d'un « paquet de relations ». Dans le mythe d'Œdipe, il place dans une même colonne trois éléments qui sont disjoints dans la narration linéaire : « Cadmos cherche sa soeur Europe, ravie par Zeus », « Œdipe épouse Jocaste, sa mère » et « Antigone enterre Polynice, son frère, violant l'interdiction », et il titre cette colonne « rapports de parenté surestimés »⁵³⁶. Il construit donc ce mytheme par un travail de mise en évidence d'une ligne de force latente du récit mythique – récit qui, en l'occurrence, regroupe plusieurs textes et rabat l'une sur l'autre les générations des labdacides.

Pour Lévi-Strauss, la définition des mythes comme « grosses unités constitutives » n'est donc qu'une étape vers l'idée du « paquet de relations ». Mais il me semble que, d'un point de vue pratique, ces deux façons de définir un mytheme ne sont pas incompatibles, et je vais les employer successivement pour essayer de dégager les quelques éléments centraux du mythe de Perceval.

Au terme du parcours diachronique qui nous a permis d'observer les retours et les variations des différents éléments narratifs de la trame percevalienne, nous nous retrouvons en position de nous interroger sur ce qui « reste visible à la fin », selon l'expression de Blumenberg.

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 236-7.

C'est-à-dire, selon ses termes⁵³⁷, que nous sommes en mesure d'appréhender le *Grundmythos* à travers la diachronie de ses incarnations textuelles. Il semble donc que nous puissions à présent esquisser une liste des principaux myèmes qui composent le mythe de Perceval.

D'abord, du côté des « grosses unités constitutives », c'est-à-dire en superposant l'ensemble des réécritures du mythe pour isoler les récurrences les plus significatives, je mettrais en avant deux éléments qui apparaissent comme le cœur du récit percevalien et ce qui fait sa spécificité : a) le jeune *nice* (simple, naïf), et b) la quête.

Si nous entendons à présent le myème comme paquet de relations, c'est-à-dire comme résultat d'un filtrage structural, je dirais alors que les myèmes principaux du mythe de Perceval seraient : a) la « gravitation » endogamique, b) l'opposition entre fertilité (parole, éveil de la nature) et stérilité (silence, terre *gaste*). Ces éléments, contrairement au « nice » ou à la quête, ne ressortent pas spontanément d'une lecture linéaire d'une ou plusieurs versions du mythe. Ils sont pourtant inscrits en profondeur dans la structure des variantes les plus significatives de notre mythe, d'où ils peuvent être extraits par un travail du type de celui que Lévi-Strauss pratique lorsqu'il superpose les traits de « rapports de parenté surestimés ». Nous verrons plus en détail la façon dont certains rapports de parenté sont, ici aussi, surestimés ou sous-estimés (cf. chapitre II ci-dessous). Pour ce qui est du myème lié à la fertilité, on voit bien que c'est par regroupement d'éléments *a priori* disjoints qu'on en vient à l'identifier comme myème : dans cette superposition entrent tous les passages relatifs au questionnement et au silence, aux marques physiques de vigueur ou de mutilation, aussi bien qu'aux géographies verdoyantes ou désertiques.

1. Motifs et foyers de cristallisation

Avant de revenir plus en détail sur ces points, je voudrais encore compléter cette liste par deux autres catégories d'éléments dont la nature est un peu différente, mais qui, à leur façon, serviront aussi à générer des réécritures et des variations : j'appellerai les uns « motifs », et les autres « foyers de cristallisation ».

⁵³⁷ Je rappelle les termes en question: « Wenn sich von einem Grundmythos soll sprechen lassen können, ohne diesen als den Urmythos auszugeben, muss seine Kondensation und Befestigung ein *diachroner Prozess* sein: eine Art Bewährung dessen, was an einem Mythologem sowohl zu ihrer Identifizierung als auch zur Inanspruchnahme seiner Bildleistung *nicht mehr entbehrt werden konnte*. » (BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, p. 192 – je souligne).

Pour distinguer les motifs des mythèmes, j'en reviendrai à la distinction précédemment proposée entre deux niveaux de récit cohabitant dans toute réécriture mythique (cf. ci-dessus p. 60) : les motifs et les mythèmes se distinguent simplement par le fait qu'ils ne s'ancrent pas dans la même couche discursive. Le mythème est un segment essentiel du discours souterrain du mythe dont il importe la logique dans le texte où il est intégré ; le motif, au contraire, appartient à une logique d'un autre ordre. Que cette logique se combine intimement avec celle du mythe ou que le motif n'apparaisse que comme un ornement narratif indépendant n'entre pas en ligne de compte : même s'il est central dans l'économie du récit, il n'en appartient pas pour autant au discours mythique. J'ajoute que le mythe est une forme simple et que sa logique tient à la conjonction d'un petit nombre de traits. Par rapport à cette structure dense, le motif est un élément accessoire (ce terme devant être entendu sans connotation péjorative). Le meilleur exemple, pour ce qui nous concerne, est celui des gouttes de sang sur la neige. Il place le texte de Chrétien en relation avec toute une série d'autres récits où ce motif populaire se trouve décliné ; il occupe par ailleurs une place centrale dans l'économie du texte de Chrétien, et il a été gratifié d'une belle fortune littéraire. Pourtant, on ne saurait en faire un mythème, dans la mesure où il n'est pas possible de le considérer comme un élément essentiel à la logique du mythe. Au contraire des quatre mythèmes que j'ai proposés, il peut être retiré sans que cette dernière ne s'en trouve compromise – comme c'est le cas, par exemple, dans le *Parsifal* de Wagner ou dans *Le Roi Pêcheur* de Gracq, où l'absence de cet élément n'apparaît pas comme un manque fonctionnel. Je reviendrai à cette affirmation un peu plus loin en observant la façon dont ce motif est utilisé par Giono et ce que son import dans un texte nouveau implique en termes de relation entre ce texte et la structure du mythe (cf. ci-dessous p. 346).

Outre les gouttes de sang sur la neige, je range aussi dans les motifs certains éléments ajoutés par Wagner, comme les filles-fleurs, le baiser révélateur, voire la blessure : autant d'éléments qui ne font pas partie de la structure intime du mythe, et ne sauraient être considérés comme mythèmes, mais qui ont néanmoins acquis une force de suggestion suffisante pour pouvoir se développer dans la littérature, soit indépendamment de leur contexte d'origine, soit en s'en faisant, d'une certaine façon, les ambassadeurs. Il en va de même d'objets fortement investis, comme la lance qui saigne, l'épée brisée, ou encore, bien que le cas soit plus complexe, la « coupe » du graal.

Il y aurait, enfin, des « foyers de cristallisation » – étiquette sous laquelle je subsumerais divers éléments qui ne paraissent pas *a priori* appartenir en propre à mythe, mais qui se trouvent pourtant au cœur de bon nombre de ses réécritures. Dans le cas qui nous concerne, nous pouvons ainsi observer la propension récurrente du mythe de Perceval à susciter des lectures autoréflexives et à être interprété comme miroir de la lecture ou de l'écriture. Il est bien entendu impossible de tenir cette tendance pour un enjeu central du mythe de Perceval, si l'on aborde celui-ci dans ses structures immanentes. Mais pour nous qui, plutôt que de chercher à sonder une quelconque « ontologie du mythe », nous attachons à une « phénoménologie » de ses écritures (pour reprendre l'importante distinction sur laquelle insiste Véronique Gély – cf. ci-dessus p. 31), nous aurons à considérer une telle cristallisation comme une « pente naturelle » du mythe et une part significative de son devenir historique.

Cette dimension autoréflexive fera l'objet du troisième chapitre de cette partie ; celui qui précède sera centré sur la « gravitation » exercée par le monde maternel, et, plus généralement, sur des structures relationnelles dont on peut supposer qu'elle découlent de la lutte qu'implique ce premier geste de détachement de la sphère maternelle.

Mais avant d'en venir à ce point, je voudrais dire quelques mots des mythèmes ou motifs que je viens de lister et auxquels je ne m'arrêterai pas plus longuement.

2. Le nice / l'idiot / le simple

Pour ce qui est des « unités constitutives », d'abord, je voudrais commencer par esquisser une rapide catégorisation des principales formes que prend la fameuse « *niceté* » de Perceval.

Peut-être faut-il préciser d'emblée que ce trait n'apparaît pas dans la totalité des textes mettant en scène Perceval ; plusieurs textes, surtout dans les périodes où le mythe est traité dans un esprit mystique⁵³⁸, laissent de côté cet élément qui ne sert pas leur vision de la quête spirituelle.

C'est le cas de la plupart des textes de la première moitié du XX^e siècle, comme d'un certain nombre des textes médiévaux qui christianisent le récit. La naïveté initiale se perd à mesure que la consécration mystique finale gagne de l'importance : le *Didot-Perceval* prend encore la peine de préciser rapidement que le jeune homme était fort ignorant en quittant sa

⁵³⁸ Le mystique, en l'occurrence, joue clairement contre le mythique, dont il a tendance à orienter et à clarifier les enjeux. A ce titre, je ne pense pas que le « mythe de Perceval » soit plus présent dans la *Queste* que dans *La Table Ronde* de Creuzé de Lesser.

mère, mais il traite en une vingtaine de lignes seulement toute la période où Perceval n'est pas encore chevalier⁵³⁹ ; et la seule allusion qui rattachera encore vaguement le Perceval de la *Queste* au motif de la naïveté sera sa difficulté à reconnaître le diable⁵⁴⁰.

La plupart des textes du corpus percevalien, pourtant, conservent ce trait comme une caractéristique centrale dans la définition de leur personnage.

Une première façon d'intégrer cette donnée consiste, dans un certain nombre de textes, à utiliser cette naïveté à des fins essentiellement ludiques : Perceval est alors un sot et sa gaucherie ou sa bêtise sont des ressorts comiques. Nous avons vu que c'était le cas chez Creuzé de Lesser, et les spectateurs de la série télévisée *Kaamelott* connaissent surtout Perceval comme un idiot qui comprend tout de travers. Comme je l'avais déjà suggéré à propos de Creuzé, une telle image de Perceval, isolée de l'ensemble des autres mythèmes, risque fort de compromettre définitivement la valeur mythique attachée au personnage. Mais c'est aussi le cas, à l'inverse, des textes qui négligent tout à fait cette dimension : la figure de Perceval ne saurait se limiter à sa sottise, mais Perceval ne serait pas Perceval sans une part au moins de cette *niceté* qui le caractérise.

Ainsi, au-delà de l'investissement purement ludique de la naïveté percevalienne, deux autres modèles se dessinent : le premier, qui est celui de Chrétien de Troyes, consiste à inscrire cette simplicité première dans une perspective dynamique, et à l'associer étroitement à l'idée d'un apprentissage ou d'une initiation. Dans ce sens, la simplicité n'est qu'un point de départ, nécessaire à marquer l'ampleur du chemin qu'aura finalement parcouru le héros. Il faut préciser que cet aspect distingue fondamentalement Perceval de la plupart des autres chevaliers arthuriens : s'il arrive parfois que les enfances de tel ou tel chevalier nous soient narrées, il est très rare en revanche qu'elles le soient dans la temporalité principale du récit, et c'est généralement à l'occasion d'analepses que tel épisode de leur enfance est évoqué. L'image que nous avons de la plupart des chevaliers les borne à une tranche d'âge assez bien délimitée : on n'imagine Tristan, Gauvain ou même Lancelot (bien que ses enfances soient mieux connues) ni en vieillards ni en petits enfants, tandis qu'on se représente presque spontanément un double Perceval, l'enfant, puis le jeune adulte. Cette dimension évolutive du personnage est marquée, dans le *Conte du graal*, avec d'autant plus de vigueur que Perceval

⁵³⁹ *The Didot Perceval, according to the Manuscripts of Modena and Paris*, p. 140.

⁵⁴⁰ Cf. FANNI BOGDANOW, "The Transformation of the role of Perceval in some thirteenth century prose romances", dans *Studies in medieval literature and languages. In memory of Frederick Whitehead*, éd. W. Rothwell *et alii*, Manchester: Manchester University Press, 1973, p. 54.

est placé en face de Gauvain : ce modèle de la chevalerie arthurienne n'évolue pas au fil des pages, ce qui accentue, par contraste, le chemin parcouru par Perceval.

Il faut relever, en outre, que cette caractéristique de naïveté première, promesse d'une élévation progressive, distingue aussi radicalement Perceval de celui qui prendra sa relève comme héros du graal : l'impeccable Galaad, qui, comme nous l'avons vu, ne connaît ni doute, ni faiblesse, ni repentir, et qui se dresse d'emblée dans son absolue et inhumaine perfection.

Le second modèle interprétatif attaché à la *niceté* percevalienne consiste à faire de Perceval un personnage dont la simplicité est synonyme de pureté, d'absence de corruption. Si l'on suit les analyses de Rupert T. Pickens, ce modèle serait déjà à l'œuvre dans le *Conte du graal*, où la grossièreté propre aux Gallois, qui sont « par nature / plus fol que bestes en pasture » (vv. 243-4), offre au raffinement excessif de la cour un contrepoint qui n'est pas forcément à l'avantage de cette dernière, d'autant qu'elle est loin d'être au sommet de son éclat lorsque Perceval y fait irruption. Pickens note ensuite qu'à ce titre, le monde du graal s'oppose au monde arthurien et que ce qu'il lui aurait fallu, c'est, précisément, un *gallois* qui n'hésite pas à poser des questions :

*In the Grail community, the gallois is regarded somehow to be positive. In "changing" Perceval's name, the Weeping Maiden contrasts gallois with the notion that he is ill-fated, unfortunate, wretched, captive. Certainly, Perceval, as valet gallois, would ask the Grail questions. If the narrator's persistence in calling him valet at the Grail Castle has a ring of derisive irony from the courtly perspective, it is, more profoundly, tragically ironic, in the view of the Grail community, because Perceval behaves not like a gallois boy, but like a maturing chevalier.*⁵⁴¹

L'épisode auquel Pickens fait allusion est donc celui où Perceval, ayant à peine « deviné » son nom, se trouve rebaptisé par sa cousine : « "Tes nons est changiés, biax amis." / -"Coment?" - "Perchevax li chaitis! " » (vv. 3581-2). Il ne faut pas oublier que ce « chaitis », qu'on traduit généralement par « malheureux », vient de *captivus* : ainsi, Perceval aurait déjà commencé à être capturé par l'identité de « chevalier » que la cour arthurienne lui tend. Il aurait commencé à perdre ce « visage rétif » que lui prête Jean-Louis Backès et à entrer dans le « cercle » que la cour forge à celui qui est « marqué par l'arabesque »⁵⁴². Selon Pickens, il ne serait alors plus assez « simple » pour poser la question attendue de lui.

⁵⁴¹ RUPERT T. PICKENS, *The Welsh Knight. Paradoxicality in Chrétien's Conte del Graal*, Lexington: French Forum, "French Forum Monographs", 1977, p. 122

⁵⁴² BACKES, *Fragments pour un Perceval*, pp. 22-3 (cf. ci-dessus p. 315). Cette opposition de deux formes (le cercle et l'arabesque), associée aux termes de Pickens qui placent le « *gallois boy* » face au « *maturing*

Ainsi, lorsque, dans les dernières répliques du *Roi Pêcheur* de Gracq, Kundry se lamente que celui qu'ils attendaient soit reparti sans poser la question, Amfortas peut-il lui répondre : « Non, Kundry. Celui que Montsalvage attendait – c'était un simple »⁵⁴³.

L'interprétation que propose Pickens de la simplicité percevalienne place dans le *Conte du graal* les prémices d'une lecture selon laquelle le Simple aurait accès à une forme de vérité qui échapperait à l'homme policé.

Une telle lecture n'est pas sans évoquer les termes dans lesquels s'est jouée une part du retour en vogue du Moyen Âge, de Chapelain jusqu'au début du XIX^{ème} siècle : le « Gallois » serait ainsi à la cour arthurienne ce que seront aux courtisans français des siècles éclairés l'« honnête barbare » du « bon vieux temps » (cf. pp. 133 et 161).

Cette vision de la simplicité comme vertu trouve évidemment son apogée dans le Parsifal wagnérien. En plus d'être le dépositaire de la tradition herdérienne que nous avons évoquée, Wagner trouve en outre chez Schopenhauer un appui théorique à son idée que l'intuition doit l'emporter sur le raisonnement intellectuel. Avant même que Parsifal n'entre en scène, dans l'opéra, on ne sait qu'une chose de celui que tout le monde attend : il doit être un « *reine Tor* », un « pur fol ». Et si cette entrée en scène ne laisse rien présager de la pureté de Parsifal, elle exhibe en revanche tout l'éclat de sa naïveté : tout fier d'avoir atteint un cygne de ses flèches, il ne peut répondre à aucune des questions que lui pose Gurnemanz, ne sachant ni d'où il vient, ni qui est son père, ni même son propre nom. Lorsque Kundry, au deuxième acte de l'opéra, lui apprendra ce nom, elle lui précisera qu'il signifie justement « *reine Tor* » (« *Fal Parsi* »). Wagner affirmait que cette étymologie venait d'un dialecte arabe ; il avait lu cette information dans la préface écrite par Joseph Görres à son édition du *Lohengrin* médiéval, parue en 1813. Après avoir mené une enquête auprès des meilleurs orientalistes de son temps, Judith Gautier (qui fut une des plus ardentes propagatrices du wagnérisme en France) trouva en effet un dialecte où « fal » signifie « prédestiné ». Wagner avoua plus tard qu'il n'avait jamais cru à cette étymologie, mais à la question de Judith Gautier, il répondit en

chevalier » fait songer à la façon dont se dessine chez Gombrowicz le thème de l'immaturation, central dans son œuvre. A propos du roman *Ferdydurke*, Rémy Potier écrit : « Grandir, semble [...] un vœu vain et non souhaitable, dans la mesure où c'est toujours comme processus d'imitation d'une forme autre que la sienne, que ce processus est décrit dans le roman » (REMY POTIER, "Éloge de l'immaturation", *Topique*, no 94 (2006), pp. 62-3).

⁵⁴³ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 150.

ces termes : « Le Prédestiné est bon mais ce sens ne suffit pas : c'est le garçon fou, dépourvu d'érudition, sans académie, ne comprenant rien que par la compassion, qu'il me faut »⁵⁴⁴.

Voilà formulée en une ligne l'essence de la simplicité parsifalienne : un personnage dont la compassion est le seul moyen d'appréhension des réalités du monde. C'est parce que Parsifal n'a pas été détourné par l'« académie » qu'il est disponible à une compréhension intime des choses.

Cette image du simple est très présente dans l'œuvre de Wagner, et sans doute n'est-ce pas un hasard s'il a particulièrement accentué cet aspect de son Parsifal. Comme nous l'avons entrevu, la figure du *reine Tor* sera un élément clef des réécritures percevaliennes issues de Wagner, et elle se déclinera sous des formes très diverses. Il serait toutefois abusif de faire de Wagner l'instigateur d'un *topos* littéraire qui, à l'évidence, existait déjà depuis bien longtemps dans la littérature. Ainsi, par exemple, Péladan notera-t-il la proximité frappante qui, par delà les siècles, fait de Parsifal un frère de Don Quichotte :

*Au siècle dernier, le prodigieux Wagner, dans son œuvre suprême, a ressuscité Don Quichotte sous les traits de Parsifal et personne ne l'a reconnu. Le fol, le pur ingénu ne commence-t-il pas, « atteignant au vol tout ce qui vole », par tuer le cygne, par frapper Kundry ? Mais il est jeune, il rencontre Guernemanz qui le fait assister à l'office du Graal, au lieu d'être armé chevalier par l'aubergiste facétieux.*⁵⁴⁵

Et, un peu plus loin :

*Quelles qu'aient été les épreuves de la Queste, Parsifal purifie Amfortas, sauve Kundry et ramène la paix à Montsalvat. Don Quichotte voulait, lui aussi, servir le Graal, il le voulait d'un cœur pur et fou ; et son nom sert d'épithète pour déconsidérer la chevalerie.*⁵⁴⁶

On ne peut s'empêcher, en outre, de songer à cette figure marquante de la littérature russe qu'est le « jurodivyj », ce « fol-en-Christ » à la parole duquel est attachée une vérité profonde. Même si je n'adhère pas tout à fait à l'idée de Predrag Cicovacki lorsqu'il associe le prince

⁵⁴⁴ JUDITH GAUTIER, *Auprès de Richard Wagner. Souvenirs (1861-1882)*, Paris: Mercure de France, 1943, p. 246.

⁵⁴⁵ JOSÉPHIN PÉLADAN, *Le Secret des troubadours. De Parsifal à Don Quichotte*, Caen: Ker-Ys, 1989, p. 92. Nous avons déjà rencontré un tel rapprochement entre Parsifal et Don Quichotte sous la plume de Maurice Vaucaire (ci-dessus p. 267). On retrouvera encore la figure de Don Quichotte comme successeur des quêteurs du graal à la fin de *L'Enchanteur* de Barjavel : Galaad a mis fin aux aventures ; Merlin annonce à Viviane qu'« aux épées vont succéder les écus, et la confusion des faux savoirs », et il lui montre l'image de ce qu'on aurait pu voir « si un héros s'était obstiné à demeurer ». Cette image, c'est « sur un cheval étique, un chevalier maigre coiffé d'un plat de barbier et suivi par un âne. Des marchands gras l'attendaient pour le rosser. » (BARJAVEL, *L'Enchanteur*, p. 469).

⁵⁴⁶ PÉLADAN, *Le Secret des troubadours. De Parsifal à Don Quichotte*, p. 94.

Mychkine de Dostoïevski au Parsifal wagnérien⁵⁴⁷, il n'en reste pas moins que le personnage central de l'*Idiot* revitalise un lieu commun littéraire auquel puise aussi *Parsifal* (et, sans doute, *Don Quichotte* également, que Dostoïevski admirait beaucoup). Je serais en revanche plus enclin à voir le Stalker du cinéaste Andreï Tarkovski comme un avatar percevalien, dans la mesure où la simplicité de ce personnage, caractéristique requise pour pouvoir déjouer les menaces de « la zone » (véritable « terre gaste »), font de lui l'outil indispensable d'une quête qui s'apparente nettement à celle d'un « graal ». Peut-être avec Tarkovski la fusion de deux branches de ce *topos* du simple se rejoignent-elles : jurodivyj et quêteur d'un « graal ».

3. Le simple et la quête

Le mythe de la quête, bien entendu, est présent de façon continue au fil de ces pages. Il serait intéressant d'observer de plus près la déclinaison assez complexe des objets sur lesquels porte cette quête, à travers l'histoire des reprises du mythe. Assurément, comme le disait Jean-Louis Backès, « il est plus d'un graal » : de l'objet matériel sur lequel il s'agit vraiment de mettre la main au symbole d'une interminable quête d'idéal, les graals que nous présente la tradition donnent lieu à des quêtes dont les enjeux varient considérablement. Mais il m'a semblé que cette piste nous entraînerait trop loin et qu'il était peut-être préférable de nous en tenir, pour l'instant, à observer quelques infléchissements combinatoires qui résultent de l'association de la quête avec les différentes formes de simplicité que nous venons de passer en revue. En outre, la quête, qui a déjà été souvent évoquée dans la partie diachronique, sera également très présente dans les pages qui suivront, que ce soit sous la forme d'une quête d'identité à travers des structures familiales complexes ou comme quête de sens ou quête poétique, dans le dernier chapitre de ce travail⁵⁴⁸.

Par rapport au modèle où la simplicité est liée au jeune âge et à l'éducation lacunaire reçue par Perceval, la quête apparaît presque comme redondante : elle ne fait que renforcer par une armature narrative (quelqu'un cherche quelque chose) la dynamique de perfectionnement impliquée déjà par ce défaut initial.

⁵⁴⁷ Je me réfère ici à une intervention orale titrée « The Enigmatic Conclusion of Dostoevsky's *Idiot* : A Comparison of Prince Mychkin and Wagner's Parsifal », donnée à Genève en septembre 2004 dans le cadre du 12^{ème} Symposium de la Société Internationale Dostoïevski.

⁵⁴⁸ J'envisage par ailleurs de me pencher plus tard sur cet « objet de la quête » dans une démarche indépendante qui prendrait également en considération d'autres mythes où la quête est centrale.

Pour ce qui est de la variante « ludique » du simplet, il n'est pas sans intérêt de noter que la quête s'y combine rarement et difficilement, ou alors ces deux éléments coexistent de façon indépendante et leur coprésence dans un texte est accessoire – c'est-à-dire qu'il n'y a pas de lien entre eux. Le seul registre où cette coexistence parvient à faire sens serait celui de la parodie, où l'on peut imaginer que la quête est elle-même abordée sous un angle ludique. Quelques amorces d'une telle vision peuvent être lues dans un texte comme le *Lohengrin, fils de Parsifal* de Laforgue : on y voit une sorte de bureaucratie du Saint-Graal où le patron, Parsifal, travaille à horaires fixes à son « plan de rachat »⁵⁴⁹ de l'humanité, qui semble impliquer plusieurs départements, puisque Lohengrin dit être engagé dans les « croisades futures pour l'émancipation de la Femme »⁵⁵⁰.

Dans une perspective assez proche, Michel Host produit un hapax en faisant rimer Perceval avec « Haultes Estudes Commerciales », dans un texte où la quête est essentiellement mercantile⁵⁵¹.

Mais dans les deux cas, la dimension parodique attachée au motif de la quête prend le pas sur l'image de naïveté du héros, qui n'est pas abordée. On peut encore signaler, dans le domaine anglo-saxon, où la veine parodique s'est plus développée, sur cette matière, que dans les domaines français ou germanique, un texte foisonnant de R.C. Trevelyan intitulé *The New Parsifal* (1914) : le jeune Percival Smith, arrivant sur l'île où se trouve le graal, commence par abattre le Phénix (comme Parsifal le cygne) parce qu'il lui trouve un beau plumage ; puis, apercevant le graal, il cherche à l'acheter (« Oh, what a lovely cup! / I'd like to buy that now »⁵⁵²). Après bien des péripéties, il finit par être désigné par le Phénix pour devenir le prêtre du graal :

*And now,
Ranging humanity to find the worthiest, it is thou
To whom in trust for life the Grail I would assign,
Thou Percival, the Phoenicide, the perfect Philistine.*⁵⁵³

Mais Percival décline cette offre, ce dont le Phénix, en dernière instance, le félicite :

⁵⁴⁹ JULES LAFORGUE, "Lohengrin, fils de Parsifal", dans *Moralités légendaires*, éd. Daniel Grojnowski, Textes littéraires français, Genève-Paris: Droz, 1980, p. 172.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵¹ MICHEL HOST, "Geste du jouvenceau qui point n'ayant nom bien sut en l'aage moderne machiner s'en faire ung de hault credit & proufict", dans *Les Chevaliers sans nom, Première époque*, éd. Georges-Olivier Châteaureynaud, Paris: Nestiveqnen, "Nouvelle donne", 2001, p. 101.

⁵⁵² ROBERT CALVERLEY TREVELYAN, *The New Parsifal. An operatic fable*, dans *The Collected Works of R.C. Trevelyan*, vol. II (Plays), London: Longmans Green & Co, 1939, p. 134.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 169.

*Rightly did'st thou refuse the Grail. 'Twas but to prove thy worth
I tempted thee therewith. Nobly hast thou endured
Thy trial, firm in wisdom, by the glittering bait not lured.
Unwholesome for mankind and perilous now are proved
Religious and aesthetic Grails alike.*⁵⁵⁴

La parodie parvient ici à agencer de façon cohérente les mythes du simple et de la quête, tout en conservant un ton apparemment ludique. Pourtant, derrière cette façade humoristique, il faut remarquer que le personnage de Percival, au-delà de sa simplicité, incarne également une forme de résistance à l'attraction du mysticisme. En ce sens, il rejoint la lecture que Trevelyan donnait du graal dans *The Birth of Parsival* (1905). Dans cette pièce, le père de Parsival, Frimutel, est présenté comme une figure prométhéenne de rupture, rejetant vigoureusement l'« ignoble superstition » attachée au graal, dont il est pourtant le dépositaire. La parodie n'est donc ici qu'une surface, et la figure du simple est bel et bien réinterprétée dans le sens où la simplicité est lue comme un bouclier contre les circonvolutions perverses de la superstition et du mysticisme.

En ce sens, le simple parodique de Trevelyan se révèle comme le symétrique inverse de *reine Tor* wagnérien : tandis que la simplicité de ce dernier le plonge au cœur du mystère, celle de notre jeune aviateur anglais, au contraire, l'en préserve. Dans un cas comme dans l'autre, le monde du graal attend la venue de ce simple, et les annonces répétées de celui qui viendra, *durch Mitleid wissend*, dans l'opéra de Wagner, trouve un écho direct dans les paroles du chœur, à l'arrivée tonitruante de Percival Smith : « What if this be the destined Philistine ? » En effet, la combinaison de la quête avec la figure du simple telle que la dessine Wagner – celle d'un être dont la simplicité est une force et non une faiblesse temporaire – produit spontanément l'idée d'une prédestination, d'une élection. Dans tout un pan de la littérature du graal, Perceval (ou Galaad) est celui que l'on attend, qui est appelé à réussir l'épreuve où d'autres ont échoué. Cette marque d'élection, intimement liée à un sens religieux dans la plupart des romans du XIII^e siècle, prendra une coloration plus résolument mystique dans certains textes post-wagnériens, mais se retrouvera aussi sous une forme à la fois sécularisée et plus troublante dans l'œuvre de Julien Gracq.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 170.

4. Le silence de la terre gaste

Pour ce qui est, maintenant, du second type de mythes, les « paquets de relations », nous avons déjà eu l'occasion d'aborder, à propos de la *Tresplaisante et Recreative Hystoire* de 1530, le problème de la parole et du silence, ainsi que celui de la terre *gaste*. Ces deux mythes se trouvent liés dans la plupart des interprétations anthropologiques ou psychanalytiques, qui s'accordent à envisager d'un même regard le silence de Perceval et la stérilité du domaine du graal. Ces deux éléments, je le disais, sont de ceux qu'une démarche structurale à la Lévi-Strauss permet de mettre au jour ; l'un comme l'autre, en effet, se trouvent richement surdéterminés dans la structure horizontale du texte, et c'est bien par une verticalisation (ou par un traitement « harmonique », pour reprendre la métaphore musicale qu'employait Lévi-Strauss) qu'ils peuvent être regroupés en « paquets de relations » et apparaître, de ce fait, comme des récurrences signifiantes.

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer l'importance que cette problématique de la terre *gaste* revêtait dans *L'Élucidation* (cf. ci-dessus p. 123), qui proposait, en guise de prologue au *Conte du Graal*, une sorte de mythe primitif associant la stérilité de la terre à un viol perpétré contre les fées qui habitaient les lieux auparavant.

Dans le *Conte du graal*, l'opposition entre fertilité et stérilité forme en quelque sorte un double portique d'entrée dans le texte. Elle apparaît tout d'abord dès le premier vers du prologue, à travers la métaphore de l'écriture comme semence :

*Ki petit semme petit quelt,
Et qui auques requeillir velt,
En tel liu sa semence expande
Que Diex a cent doubles li rande;
Car en terre qui riens ne valt,
Bone semence seche et faut. (vv. 1-6)*

Chrétien, en écrivant son conte pour le Comte Philippe de Flandres sème sa graine en terre fertile, si bien que sa semence ne sèchera pas.

Et puis, une fois le prologue achevé, la première rime du poème revient à une image de fertilité : « foillissent » rime avec « verdissent » dans cette évocation liminaire de la *reverdie* – *topos* littéraire qui se trouve pourtant immédiatement placé dans un équilibre instable, puisque, aussitôt après avoir chanté les « arbres qui feuillissent » et les « prés qui verdissent »,

Chrétien nomme « le fils de la *veuve* dame de la *gaste* forêt » (vv. 74-75). Le contraste entre ces tendances opposées se poursuivra tout au long du texte. Ainsi, lorsque Perceval quitte le château de Gornemant, il part dans la forêt avec l'espoir de retrouver sa mère, mais il arrive à un château dévasté : « hors des murs, il n'y avait rien que la mer, l'eau et la terre *gaste* » (vv. 1708-9). Tels sont les alentours du château de Blanchefleur, qui est lui-même qualifié de *gaste*, et où l'on ne trouve « ni pain, ni pâte, ni vin, ni cidre, ni bière » (vv. 1771-3), mais auquel Perceval rendra sa prospérité en mettant en déroute les ennemis qui l'assiégeaient. Aussitôt cette victoire assurée, Perceval repart, dans l'idée, toujours, de retrouver sa mère dans la *gaste forêt* (v. 2959). Mais au lieu de cela, il arrive au château du graal, où la richesse du festin qui lui est offert le soir contraste avec les salles désertes qu'il trouve à son réveil, et avec la situation de déréliction du royaume que décriront successivement la cousine de Perceval et la Demoiselle Hideuse.

En parallèle à cette tension organisée autour de la terre *gaste*, on peut observer toute une série de passages où la question de la parole et du silence se trouve problématisée dans le texte : tout d'abord, il y a la rencontre des chevaliers dans la forêt : ils interrogent Perceval, mais n'obtiennent de lui, en guise de réponse, qu'une avalanche de questions. En particulier, Perceval passe en revue leur armement, en demandant pour chaque pièce quel est son nom, et à quoi elle sert... En symétrie inverse, il restera silencieux devant le graal, ne posant pas la question qu'il aurait dû poser et qui portait, précisément, sur le nom et la fonction du graal. Entre ces deux épisodes, Perceval rencontre deux jeunes femmes. La première est la demoiselle du pavillon, qu'il assaille de ses discours, précisant à chaque occasion qu'il agit comme sa mère le lui a prescrit. Mais lorsqu'il rencontre Blanchefleur, dans son *gaste* château, les choses se passent tout autrement : il reste silencieux devant la jeune femme, si bien que les chevaliers présents craignent qu'il ne soit muet (v. 1863). Blanchefleur, comprenant « qu'il ne lui dirait jamais un mot si elle ne lui adressait la parole la première » (vv. 1880-1), lui demande où il a passé la nuit précédente : il répond qu'il a été reçu par Gornemant. Or c'est justement cet épisode qui marque le tournant décisif dans le rapport de Perceval à la parole, puisque Gornemant l'avait invité à cesser de poser toujours des questions et d'invoquer sa mère à toute occasion.

Cette problématique de la terre *gaste* se trouve aussi au cœur d'une des explorations les plus troublantes du mythe du graal dans la littérature moderne : *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot. Dans les notes explicatives dont il accompagne le poème, Eliot fait état de l'influence

majeure qu'a eue sur lui le livre de Jessie L. Weston *From Ritual to Romance*. Il va même jusqu'à faire de ce livre la principale clef permettant d'interpréter les obscurités de son poème : « Je lui dois tant, en vérité, que le livre de Miss Weston élucidera les difficultés du poème beaucoup mieux que mes notes ne sauraient le faire »⁵⁵⁵. C'est dire combien *The Waste Land* est imprégné d'une lecture où l'opposition entre stérilité et fertilité est centrale, puisque la thèse de Jessie Weston consiste à lire la cérémonie du graal comme la réminiscence littéraire d'un ancien culte de fertilité. Cette problématique est d'ailleurs immédiatement perceptible dans le poème d'Eliot, dont les premiers vers rappellent nettement le début du *Conte du graal* :

*Avril est le plus cruel des mois, il engendre
Des lilas qui jaillissent de la terre morte, il mêle
Souvenance et désir, il réveille
Par ses pluies de printemps les racines inertes.*⁵⁵⁶

Comme chez Chrétien, la *reverdie* s'inscrit d'emblée dans une tension, et apparaît comme une lutte contre la force de gravitation exercée par la « terre morte ». Il faut d'ailleurs insister sur le fait que la *terre gaste*, par définition, est engagée dans une temporalité dont elle n'est qu'un moment : sa stérilité résulte d'une catastrophe qui a bouleversé un équilibre antérieur et elle est agie par la perspective d'un rétablissement de cet équilibre. Insistant sur cette caractéristique, Marie Blaise relève que

*bien plus que l'inversion d'un locus amoenus, ces représentations sont l'expression de ce que l'on appellerait de manière moderne, mais au sens fort de Freud, un « malaise dans la culture » : l'épreuve, pour un sujet, d'un lieu qui n'est plus soutenu par un système de représentations efficient.*⁵⁵⁷

C'est, à l'évidence, dans ces termes qu'il convient de comprendre la terre gaste d'Eliot. Car cette dernière n'est ni le cadre spatial dans lequel se déroule l'action narrée par le poème, ni même, à proprement parler, son sujet – d'ailleurs, le poème ne « narre » aucune « action » et il n'est pas évident qu'on puisse lui attribuer un « sujet », tant son propos est fondé sur la déconstruction, la disjonction, la rupture. Et c'est précisément sur ce terrain que se joue la

⁵⁵⁵ THOMAS STEARNS ELIOT, *Poésie (édition bilingue)*, trad. Pierre Leyris, Paris: Seuil, "Le Don des langues", 1969, p. 91.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, pp. 56-7.

⁵⁵⁷ MARIE BLAISE, *Terres gastes. Fictions d'autorité et mélancolie*, Montpellier: Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005, p. 29.

relation la plus essentielle qu'il entretient avec la terre gaste : il l'incarne en quelque sorte dans sa forme même ; il *est* une terre gaste faite poème.

La plupart des premiers lecteurs du poème (à commencer par Ezra Pound ou James Joyce) ont interprété le texte comme une transcription de l'état de l'Europe au lendemain de la première guerre mondiale : la terre gaste serait alors la civilisation occidentale, dont le poème d'Eliot serait une représentation textuelle. Mais Marie Blaise, après avoir signalé qu'Eliot lui-même n'a jamais accrédité une telle interprétation, suggère que

si The Waste Land apparaît comme la formule même du malaise du monde occidental, c'est que le poème adopte pour principe de sa « genèse » (au sens où l'entendaient Poe et puis Mallarmé) la formule de la crise des valeurs, telle que le cycle du Graal la donne. [...] Comme dans le cas du Conte du Graal de Chrétien de Troyes, la mise en scène de la mélancolie constitue un acte poétique qui engage les conditions de la traversée de la mélancolie [...] et la présentent comme la seule résolution possible du « malaise dans la culture » à travers la fiction de l'auteur.⁵⁵⁸

Plutôt que d'accepter l'idée communément admise qui consiste à lire *The Waste Land* comme une rupture totale marquant l'entrée dans la modernité poétique, Marie Blaise s'attache au contraire à montrer que ce poème peut être interprété comme un aboutissement de l'*ethos* mélancolique qui traverse tout le siècle romantique :

Un monde déconstruit, un « grand désert d'hommes », dont les héros sont en proie au « mal du siècle » et qui génère des formes en déliaison : la représentation que le régime romantique produit de lui-même évoque évidemment le motif médiéval de la terre gaste.⁵⁵⁹

En ce sens, la terre gaste est une figure privilégiée de la mélancolie, c'est-à-dire de « la déliaison des représentations, confondues dans l'indifférenciation générale de tous les objets et la dépréciation du moi »⁵⁶⁰. C'est cette déconstruction mélancolique de la chaîne des représentations qui est à l'œuvre, déjà, dans les terres gastes médiévales du cycle du graal. Le lexique médiéval désignerait plutôt sous le terme d'*acedia* cet état que le XIX^e siècle appellera « mélancolique » : l'*acedia*, c'est le mal caractéristique dont le roi Arthur donne d'inquiétants symptômes lors de l'arrivée de Perceval à sa cour, dans le *Conte du graal*, alors que, absorbé dans ses pensées, il est incapable de répondre un seul mot au jeune homme qui

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁵⁹ MARIE BLAISE, "Le nice et les terres gastes: de Chrétien de Troyes à T.S. Eliot", dans *Les Personnages autour du Graal. Actes du colloque international et transséculaire des 7 et 8 juin 2007*, éd. Claude Lachet, Lyon: CEDIC - Université Jean Moulin-Lyon 3, 2008, p. 200.

⁵⁶⁰ *Idem*

se présente devant lui ; c'est aussi le mal dont souffre le même Arthur, de façon encore plus caractéristique, dans les premières pages du *Perlesvaus*. Mais l'*acedia*, dans le lexique médiéval, c'est aussi l'un des sept péchés capitaux ; cet état est éminemment subversif, en ce qu'il est une remise en cause de l'ordre du monde dont est garante la volonté divine. Le passage de la Bible qui illustre le mieux cette subversion de l'*acedia* est sans doute le livre de Job, et Marie Blaise montre que c'est par la tentation de la mélancolie que Satan porte Job à douter de la providence divine. Pour permettre à Job de rétablir l'ordre des représentations compromis par la tentation mélancolique, l'Éternel lui représente alors le Léviathan. Marie Blaise emprunte à Lacan l'expression « effet de beauté »⁵⁶¹ pour désigner l'effet produit sur Job par l'éblouissement que lui cause le Léviathan, et elle suggère d'interpréter dans les mêmes termes l'effet que le cortège du graal doit produire sur Perceval :

*Le graal, doublé de la lance et du tailloir [...], aurait alors la même fonction que le Léviathan dans le Livre de Job : soutenir par l'effet esthétique qu'il produit tout le champ des représentations dont la terre gaste représente le bouleversement. Relever le passage du cortège, cela eût été réassurer la validité de ce champ.*⁵⁶²

En plongeant son lecteur dans un univers désuni, *The Waste Land* le place donc dans une position analogue à celle de Job en tentation mélancolique ou à celle de Perceval devant les indices de la terre gaste. Le poème lui fait éprouver la déliaison des représentations, et le somme implicitement de fournir, sous l'effet d'éblouissement dans lequel l'œuvre le plonge, l'effort qui permettrait de rétablir une hiérarchie des significations et de sortir triomphalement de cette traversée de la mélancolie. Ainsi, l'effort attendu du lecteur est explicitement d'ordre herméneutique ; nous y reviendrons en abordant notre second bloc thématique (cf. ci-dessous pp. 524 *sqq.*).

5. La question à poser

Cette interprétation rejoint d'ailleurs les lectures anthropologique et psychanalytique que nous avons déjà évoquées pour associer dans une même dynamique la problématique de la terre gaste et la faculté de questionner (qu'implique, en l'occurrence, la posture herméneutique).

La question non posée par Perceval, ainsi, postule un lien entre le silence de Perceval et la stérilité du royaume du graal. Mais à l'évidence, la nature de ce lien est une des grandes ombres qui planent sur le texte de Chrétien : elle a non seulement fait l'objet d'innombrables

⁵⁶¹ Cf. BLAISE, *Terres gastes. Fictions d'autorité et mélancolie*, p. 29.

⁵⁶² BLAISE, "Le nice et les terres gastes: de Chrétien de Troyes à T.S. Eliot", p. 212.

interprétations critiques, mais les variations mêmes de la question à poser, de texte en texte, attestent bien une volonté chez tous ceux qui ont écrit leur version du mythe, de donner une cohérence à ce lien *a priori* incompréhensible.

Chez Chrétien de Troyes, rappelons-le, les choses se passent de la façon suivante : Perceval, à la table du Roi Pêcheur, voit passer devant lui le cortège du graal, mais il s'abstient d'interroger son hôte, parce que, dit le texte, il se rappelle les recommandations de Gornemant, qui lui conseillait de savoir tenir sa langue (vv. 3244-7 et 3292-7). Le texte nous révèle pourtant la question qu'il ne pose pas : « Ne n'osa mie demander / Del graal cui l'en en servoit » (vv. 3244-5), puis « Ne li vallés ne demanda / Del graal cui on en servoit » (vv. 3292-3). Au sortir du château du graal, Perceval rencontre sa cousine. Elle lui apprend qui est le Roi Pêcheur, décrit le mal dont il souffre, et lui demande s'il a posé les questions qui auraient pu apporter un remède à ce mal : pourquoi la lance saigne et où se dirigeait le cortège du graal (vv. 3552-3 et 3568-9). L'évocation suivante des questions à poser est le fait de la Demoiselle Hideuse, qui fait irruption à la cour d'Arthur pour y accuser Perceval de son blâmable silence : les questions concernent alors la raison de la goutte de sang et la destination du graal (« quel preudome l'en en servoit ») (vv. 4657-61). La troisième et dernière mention des questions à poser advient lors de la visite de Perceval chez l'ermite, son oncle ; là encore, la question est double et porte d'une part sur la lance qui saigne et d'autre part sur « qui l'on sert » du graal (vv. 6410-4).

On peut supposer que dans le plan du roman achevé, Perceval serait revenu au château du graal, aurait posé les questions attendues et aurait, de ce fait, guéri le Roi Pêcheur ; mais en l'état on ne peut que se perdre en conjectures quant au lien logique qui associe ce questionnement à la guérison du roi. Le fait que l'ermite donne à Perceval les réponses à ces questions et que cela ne semble pas dispenser Perceval de devoir retourner au château du graal pour les poser tout de même indique assez que l'important ne réside pas tant dans la réponse elle-même, dans sa dimension informative, que dans le fait de poser la question.

Certains critiques ont imaginé que la question avait eu une logique tout à fait concrète dans des versions antérieures du récit, mais que Chrétien, suite à une déformation de la tradition, avait perdu de vue cette logique, et n'en avait conservé que le canevas extérieur. Selon Roger Sherman Loomis, ou, plus récemment, selon Jean-Claude Lozachmeur, ce serait un problème de traduction qui aurait occasionné la substitution, dans le graal, d'une hostie à ce qui en était

le contenu initial : une tête tranchée, selon le modèle de *Peredur*⁵⁶³. Cette tête tranchée présente l'intérêt d'expliquer de façon parfaitement rationnelle le lien entre la question et, sinon la guérison du roi, du moins la restauration de la santé du royaume : Perceval, en interrogeant le Roi Pêcheur (qui est toujours, d'une façon ou d'une autre, son parent) aurait eu connaissance d'un dommage infligé à son lignage et qu'il lui aurait appartenu de venger. Le remplacement de la tête par une hostie (si l'ermite de Chrétien de Troyes a raison lorsqu'il affirme que c'est une hostie que contient le graal...) rompt la logique archaïque d'une histoire de vendetta familiale pour lui substituer un modèle mystérieux, voire mystique.

Selon d'autres hypothèses critiques, le motif de la question magique serait une marque claire de la dimension rituelle primitive de cette scène, que certains (en tête desquels Jessie L. Weston) rattachent à un ancien rite de fertilité, d'autres à un culte d'intronisation royale, tous insistant spécialement sur la dimension symbolique et rituelle de la question à poser.

Creusant ce type d'hypothèses pour débusquer, derrière le symbolique ou le rituel, une logique archétypale, anthropologues et psychanalystes ont tenté de rendre compte du lien intime qui pouvait exister entre questionnement et fertilité : nous avons déjà évoqué précédemment la lecture de Lévi-Strauss, selon laquelle un lien profond existerait, à travers les cultures les plus diverses, entre la résolution de l'énigme et l'inceste (profil œdipien) et, de façon symétrique, entre le silence et la stérilité (profil percevalien)⁵⁶⁴. Dans le même passage, nous évoquions également les modalités selon lesquelles la psychanalyse freudienne rendait compte dans ses propres termes d'une même logique latente qui associe la parole à la sexualité et le mutisme à une inhibition de nature sexuelle (cf. p. 125).

Mais pour ce qui est des continuateurs immédiats de Chrétien de Troyes, le problème se posait dans des termes plus pratiques : comment comprendre ce motif de la question salvatrice et comment l'inscrire dans une narration cohérente et intelligible ?

Il semble qu'ils aient généralement été embarrassés par la figure du vieux roi auquel, chez Chrétien, était destiné le service du graal. Ni les *Continuations*, ni le *Perlesvaus*, ni le Didot-

⁵⁶³ Voici, en deux mots, le raisonnement : « Bran » signifie « corbeau » en gallois ; Bran le Béni, divinité celtique, est généralement considéré par les tenants d'une origine celtique de la légende, comme le modèle fonctionnel du Roi Pêcheur. Or, le nom « Bran le Béni » (ou « Bendigeit Vran », en gallois), traduit littéralement, donne « Corbénic » (un des noms du château du graal), c'est-à-dire « corbeau béni », puisque corbeau se dit *corb* (*cors* au cas sujet singulier). Mais *cors*, c'est aussi le corps : de là ce « corps béni » qui, dans une perspective chrétienne, appelle spontanément l'hostie ! Cf. JEAN-CLAUDE LOZACHMEUR, "Le Problème de la transmission des thèmes arthuriens à la lumière de quelques correspondances onomastiques", dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, vol. I, Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1980, pp. 221-3.

⁵⁶⁴ Cf. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale deux*, pp. 33-5.

Perceval ne retiennent cette figure, ce qui rend caduque, de fait, la question de savoir, à propos du graal, « qui l'on en sert ».

Dans la *Première Continuation*, le motif de la question demeure, mais il se trouve en quelque sorte dédoublé fonctionnellement par l'autre épreuve qualifiante, qui consiste à rassembler les deux parties d'une épée brisée. On se souvient que Gauvain ne parvient pas à ressouder l'épée, mais qu'il a tout de même le droit d'interroger le roi, à qui il demande alors des informations concernant la lance qui saigne, l'épée et la bière. Les questions ne portent donc pas sur le graal. Concernant la lance, la question que pose Gauvain consiste ici à savoir d'où vient le sang qui s'en écoule. A propos de l'épée et de la bière, les manuscrits divergent légèrement : dans le Ms L, Gauvain demande simplement que le roi lui révèle la vérité à propos de ces objets, mais dans les Mss A, S et P, il demande précisément :

*Et de l'espee et de la biere
Me dites tote la meniere,
Qui est li cors qui dedans gist,
Et se vos savez qui l'ocist* (vv. 7395-8)⁵⁶⁵

On trouve ici un mélange de traditions visiblement hétérogènes : le graal est bien présent, sous une forme très différente de celle qu'il avait chez Chrétien ; mais ce qui occupe le cœur du cortège, ce n'est plus le graal, mais un cercueil, et l'un des enjeux du questionnement est d'apprendre ce qui est arrivé au héros qui y repose. On trouve là un motif qui va clairement dans le sens de l'hypothèse formulée par Loomis et Lozachmeur (qu'ils partagent avec plusieurs autres, d'ailleurs), et la réminiscence d'une version antérieure de l'histoire où les questions engageraient le héros du graal dans une entreprise vengeresse constitue une explication plausible de la forme que prend la cérémonie du graal dans cette *Première Continuation*.

Relevons pourtant que, dans d'autres familles de manuscrits (regroupés sous les étiquettes de « rédaction longue » ou « rédaction mixte » - ceux que j'ai mentionnés précédemment appartenant à la « rédaction brève »), une autre scène du graal a été ajoutée dans la première branche du texte, c'est-à-dire bien avant celle que nous venons de voir, qui figure (dans ces manuscrits aussi) à la branche V. Cet ajout vise manifestement à ménager une transition entre la version de Chrétien et celle que nous venons d'évoquer : elle présente une scène tout à fait analogue à celle de Chrétien (lance qui saigne, portée par un valet, tailloir, « saint Graal a

⁵⁶⁵ *The First Continuation*; vol. III.1, Ms. L, vv. 7421-8 (p. 476), ou Mss. A S P vv. 7391-8 (p. 477).

discoverit »), si ce n'est que la porteuse du graal est en pleurs, et qu'au cortège s'ajoute une bière qui contient un corps et une épée brisée. Gauvain interroge le roi, qui se dit prêt à lui répondre s'il ressoude l'épée, ce qu'il ne parvient pas à faire, et pendant que le roi lui explique que ce sera pour la prochaine fois, Gauvain s'endort et se réveille dans un marais⁵⁶⁶.

Lors de l'autre visite au château du graal, à la branche V, le fait que Gauvain ne parvienne pas à ressouder l'épée n'empêche pas que le roi commence à répondre à un certain nombre de ses questions : il lui explique ainsi que la lance est celle qui perça le flanc du Christ ; il annonce qu'il racontera aussi le désastreux coup d'épée dont fut frappé le chevalier qui gît dans la bière, mais il commence par raconter l'histoire des origines du graal, et Gauvain s'endort au moment où le roi s'apprête à revenir à l'épée... Là aussi, il se réveille loin du château du graal. La terre sur laquelle il se trouve, qui était *gaste* la veille encore, a retrouvé ses cours d'eau, et la végétation y pousse à nouveau. Mais cette restauration n'est que partielle, parce que, nous dit le texte, Gauvain n'a pas posé toutes les questions, et, en particulier, n'a pas demandé « del Graal por quoi il servoit » (ms. L, v. 7779).

On voit donc dans cette *Première Continuation* se conjuguer de façon diffuse un modèle qui pourrait justifier la logique des questions par une vengeance à accomplir, avec un modèle où les questions préservent une dimension miraculeuse – le tout s'inscrivant dans un début de christianisation du graal et de la lance, désignés explicitement comme reliques de la passion du Christ.

Dans la *Deuxième Continuation*, les questions de Perceval portent sur le graal, la lance et l'épée. Pour la question relative au graal et à la lance, presque chaque manuscrit donne une leçon différente, marquant une oscillation visible entre « qui on en sert » et « à quoi il sert »⁵⁶⁷. Là aussi, Perceval doit ressouder l'épée avant d'avoir entendu toutes les réponses ; il n'y parvient pas tout à fait, et la *Continuation* s'achève à cet endroit.

Les questions de la *Troisième Continuation* (ou *Continuation Manessier*) varient aussi considérablement de manuscrit en manuscrit, mais on perçoit un déplacement de l'intérêt du côté de l'origine des objets qui constituent le cortège, et la question de savoir « d'où ils viennent » se retrouve généralement, renforcée par une réflexion de Perceval sur l'origine des

⁵⁶⁶ Cf. *ibid.*, vol. I, Ms T, pp. 32-41 (vv. 1194-1509), ou vol II, Mss EMQU, pp. 106-16 (vv. 3631-3969).

⁵⁶⁷ Cf. [WAUCHIER DE DENAIN], *The Second Continuation*, p. 506.

jeunes filles qui portent ces objets et qui lui semblent « de haut lignage »⁵⁶⁸. Et de fait, la suite du texte renouera avec une histoire de restauration d'un lignage malmené, puisque Perceval apprendra que l'épée brisée a été utilisée par Partinal, le « mauvais frère » du Roi Pêcheur, pour tuer son autre frère, Goondesert. Le Roi Pêcheur, blessé par un morceau de cette épée, ne retrouvera la santé que lorsque ce crime aura été vengé.

Mais à mesure que progresse la christianisation du graal, les textes s'éloignent de plus en plus d'un archétype lié à la vengeance. Le graal, devenant le Saint Graal, perd tout souvenir de ses contenus primitifs supposés pour s'inscrire dans une eschatologie qui le rattache à la passion du Christ et l'oriente vers une finalité rédemptrice. Dans une telle perspective, la question « magique » perd également de son sens, et il devient difficile de faire d'un *questionnement* sur le graal l'objet ultime de la quête. Le régime mystique qui s'instaure à partir de Robert de Boron tend plutôt à substituer à ce questionnement difficilement assimilable un modèle où la vision du graal est l'aboutissement de la quête. Comme le note Mireille Séguy,

*un certain nombre de récits ont hésité entre question et vision du Graal. La Continuation de Gerbert de Montreuil et le Perlesvaus [...] inscrivent dans le fil même de leur récit cette hésitation au terme de laquelle le régime de la vision finit par se substituer à celui de la question.*⁵⁶⁹

Pourtant, un texte comme le *Perlesvaus* combine encore les deux tendances : les questions à poser sont doubles : « à quoi sert » le graal et « à qui on en fait le service »⁵⁷⁰. La première question renvoie plutôt à l'eschatologie propre à l'objet sacré, mais la seconde peut être entendue comme une réminiscence de cet archétype vengeur dont *Perlesvaus* porte plus d'une trace – jusque dans le nom même du héros, puisque son père a choisi de le nommer ainsi

*car le Seigneur des Marais lui avait enlevé la majeure partie des Vaux de Camaalot et il souhaitait que son fils s'en souvînt grâce à ce nom, si Dieu le laissait croître jusqu'à devenir chevalier.*⁵⁷¹

On sent bien ici l'amorce d'une dynamique qui portera Perlesvaus à tuer le Seigneur des Marais (de la délicate façon que nous avons évoquée à propos du *Déodat* de Michel Zink – cf. ci-dessus p. 317), puis encore le roi de Château Mortel, qui est le troisième frère de sa mère,

⁵⁶⁸ Cf. MANESSIER, *The Third Continuation*, dans *The Continuations of the Old French Perceval*, vol. V, éd. William Roach, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1983, p. 3.

⁵⁶⁹ SEGUY, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, pp. 84-5.

⁵⁷⁰ *Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, p. 157.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 167 – voir aussi p. 607.

dans lequel « il y avait autant de mal qu'il y avait de bien dans les deux autres »⁵⁷² (p. 131 – tout comme le Perceval de la *Troisième Continuation* tuera Partinal, le « mauvais frère »).

On trouve aussi chez Wolfram une trace visible de cette ligne vengeresse : contrairement à ce qui se passe chez Chrétien, la mère de Parzival livre à son fils, juste avant son départ, le nom de celui qui « massacra [ses] sujets et les fit prisonniers »⁵⁷³, et le jeune homme part en promettant à sa mère qu'il les vengera.

Nous retrouverons bientôt cette question de la vengeance ; mais restons pour l'instant à Wolfram, qui est nettement, parmi les auteurs médiévaux, celui qui apporte l'infléchissement le plus significatif à ce motif de la question. Chez lui, la question ne porte plus sur la fonction du graal ou sur son origine, mais directement sur l'état du Roi Pêcheur : « Bel oncle, quel est ton mal ? » – telle est la question que le Parzival de Wolfram doit poser et qui est explicitement liée à un geste de compassion⁵⁷⁴. Ce n'est plus ici par une quelconque vertu magique que la question ramènerait de l'eau dans les lits desséchés des rivières. Le contenu de la question importe peu ; l'essentiel est que Parzival soit capable de manifester, par un geste verbal, une disponibilité à la souffrance d'autrui. On sent s'ouvrir ici la voie qui sera poursuivie par Wagner, selon laquelle le cœur de la quête tient à l'ouverture d'un individu à la compassion. Le silence du Perceval de Chrétien, en ce sens, devrait être compris comme la marque d'un égoïsme et d'un manque d'empathie qui désignent comme objet de la quête une forme de perfectionnement moral.

6. *Gouttes de sang sur la neige*

Poursuivons donc notre parcours en abordant le motif déjà évoqué des gouttes de sang sur la neige. L'origine populaire de ce motif est attestée par les très nombreuses variantes qu'on en trouve dans des contes traditionnels de diverses régions de la terre, à commencer par *Blanche-Neige* ; Pierre Gallais relève que,

*au début du siècle, E. Cosquin en dénombrait trente quatre ; Bolte et Polivka en avaient signalé une quinzaine d'autres dans leurs « Remarques » sur les contes de Grimm, et on pourrait certainement en accroître le nombre.*⁵⁷⁵

⁵⁷² *Ibid.*, p. 131.

⁵⁷³ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, p. 48.

⁵⁷⁴ Cf. *ibid.*, pp. 95 et 178.

⁵⁷⁵ PIERRE GALLAIS, "Le Sang sur la neige (le conte et le rêve)", Poitiers: *Cahiers de civilisation médiévale (Xe-XIIIe Siècles)*, no 21 (1978), p. 37.

Il relève lui-même sept occurrences de ce motif dans la littérature directement liée à la tradition percevalienne : outre le *Conte du graal*, le *Parzival*, le *Peredur* et le *Perlesvaus*, il signale également un épisode du *Tristan en prose*, un autre de la *Tavola ritonda* italienne (dont le protagoniste n'est pas Perceval, mais Tristan), puis il mentionne enfin *Un Roi sans divertissement* de Jean Giono.

Dans la suite de cet article, Gallais insiste sur le fait que ce motif du sang sur la neige est presque toujours initial dans les contes populaires :

*C'est toujours au début du récit qu'il fait apparaître un manque, que le Sujet s'attachera à combler. Ce manque est celui d'un Objet à aimer. – Dans la majorité des cas (vingt quatre exemples sur les trente quatre de Cosquin), cet Objet est une belle jeune fille.*⁵⁷⁶

Dans cinq autres cas, la situation est inversée et l'Objet en question est un beau jeune homme ; quant aux cinq dernières occurrences, il s'agit d'un enfant qu'une jeune femme n'arrive pas à avoir. Presque toujours, le Sujet provoque une blessure qui donne lieu à la superposition de couleurs lui faisant souhaiter de trouver une jeune fille/un jeune homme/d'avoir un enfant dont le visage se caractérise par ces couleurs. Dans la quasi-totalité des cas, le Sujet est un prince ou une princesse et l'enjeu est de donner un héritier au royaume.

S'appuyant sur Bettelheim, Gallais précise que pour lui « il n'y a aucun doute que le symbolisme du spectacle lui-même soit d'ordre sexuel »⁵⁷⁷, et il interprète ainsi la scène, telle qu'elle apparaît dans le *Conte du graal* :

*Au fond, ce que décrit Chrétien dans cette page, ce n'est pas une extase, ni une hallucination, ni même une rêverie : c'est un rêve, un « rêve éveillé », qui fait apparaître le refoulé, l'oublié, sous une forme différente.*⁵⁷⁸

Même si cette scène n'est pas suffisamment ancrée dans ce que l'on peut interpréter comme le noyau du mythe pour être qualifiée de mythème, on voit pourtant qu'elle rejoint un archétype qui dépasse largement la fantaisie individuelle d'un auteur. J'ai, en outre, déjà signalé qu'elle apparaissait comme une sorte de condensation d'un réseau symbolique de couleurs qui parcourt l'ensemble du texte de Chrétien (cf. p. 167). On peut préciser, à cet égard, que la superposition du rouge au blanc est associée, au fil des pages, à deux images assez différentes : d'une part, le visage de Blanchefleur, ce qui est conforme au motif folklorique et

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

correspond à la lecture que Perceval fait lui-même, dans sa rêverie ou son « rêve éveillé ». Mais d'autre part, ce rouge sur ce blanc sont aussi les couleurs du sang s'écoulant sur la lance, lors de la scène du graal – ce que le texte précise à trois reprises (vv. 3197-8, 4657-8 et 6375-6). Perceval, devant cette neige teintée de rouge, n'aurait-il pas pu se remémorer aussi bien son étrange aventure au château du graal ? Ou alors, peut-être aurait-il pu laisser les deux « senefiances » se rejoindre dans cette « semblance » et comprendre alors ce qu'il pourrait y avoir de commun entre ces deux manifestations de couleurs identiques devant lesquelles il est resté muet. La psychanalyse n'a pas manqué de suggérer que l'association de ces couleurs au visage de Blanchefleur n'était qu'une forme d'euphémisme masquant que la véritable tache rouge sur fond blanc devait renvoyer plutôt à cette nuit où la jeune pucelle, jetant rapidement « un court manteau de soie écarlate » sur sa chemise, avait passé avec lui toute la nuit « bouche a boche, bras a bras » (v. 2068). Charles Méla note, en outre, que

la semblance de Blanchefleur est la mise en absence du Semblant de la Lance ; elle s'écrit sur la neige comme la métaphore du désir, quand le sang épanché d'une femme prévaut sur le Vermeil renoncé de l'Arme. Car Perceval, l'oublierait-on ? se dresse lui-même, immobile, en sa rouge stature parmi la prairie blanche : il s'appuie sur sa « lance », qu'appelle à la rime, pour la dérober au regard, la « semblance » des trois gouttes de sang [...].⁵⁷⁹

Qu'il s'agisse du souvenir d'un sang qui coula, occulté pudiquement derrière la semblance d'un visage, ou qu'il s'agisse d'une prise de conscience de ce qui a été manqué, cette scène fait en tous cas figure d'étape significative dans le développement personnel et affectif du jeune chevalier. Nous reviendrons sur ces questions dans la partie suivante (cf. ci-dessous p. 499).

On peut par ailleurs signaler que deux textes opèrent une jonction de la cérémonie du graal et du motif des trois gouttes de sang. Le texte allemand *La Couronne*, de Heinrich von dem Türlin (vers 1230), ainsi que le *Perlesvaus*. Chez Heinrich von dem Türlin, l'épisode prend place lors de la seconde visite de Gawein au château du graal. Après avoir défilé en cortège, les jeunes gens qui portent la lance et le « *tobliere* » (tailloir) posent ces objets sur une table, et c'est à ce moment que « par un mystère de Dieu la lance fit naître trois grandes gouttes de sang dans le plat qui se trouvait en dessous »⁵⁸⁰. Gawein en est émerveillé et il interroge son hôte, provoquant ainsi l'allégresse de tous les convives, dont le chevalier apprend alors qu'ils

⁵⁷⁹ MELA, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Etude comparée de littérature médiévale*, p. 40.

⁵⁸⁰ *Scènes du Graal*, trad. Danielle Buschinger et alii, Paris: Stock, "Moyen-Âge", 1987, p. 235.

attendaient leur délivrance depuis que, en punition pour un fratricide perpétré dans leur famille, ils étaient retenus dans un état entre vie et mort.

Dans le *Perlesvaus*, nous l'avons vu, la configuration est la suivante : Gauvain assiste à la cérémonie du graal, à laquelle Perlesvaus a déjà assisté sans avoir posé de question. Mais Gauvain, tout pénétré de la pensée de Dieu, s'abîme dans la contemplation de trois gouttes de sang sur la nappe, si bien que, malgré les invitations répétées des chevaliers présents (et au contraire du Gawain de *La Couronne*), il oublie de parler...⁵⁸¹

Étonnant réinvestissement d'un motif dans des circonstances à la fois tout autres et singulièrement voisines, si l'on admet que le rapport de couleurs contemplé par Perceval peut aussi être la semblance de la scène du graal, et si l'on considère la forme subtile de détournement qui, dans les deux cas, est liée à cette image troublante.

Robert Baudry se souviendra de cette configuration et la reprendra à son compte dans *Vers le Graal* : lors de la cérémonie, la lance perce le flanc de la « Dame-Oiselle » qui porte le graal, et

*Trois gouttes de sang pur s'éperlent par la Lance
Sur la nappe. – Et je tombe en un vertigineux
Rapt de mes sens, et de ma voix, mes yeux.*⁵⁸²

A la densité archétypale que l'on peut lire sous cet épisode du *Conte du graal* s'ajoute la simple beauté poétique de ce passage, qui a frappé plus d'un auteur moderne. Ainsi, Christian Bobin n'hésite-t-il pas à dater de ces quelques pages la naissance de la poésie : « la poésie commence là, dans ce chapitre, vers cette fin du douzième siècle, sur cinquante centimètres de neige, quatre phrases, trois gouttes de sang »⁵⁸³.

L'investissement de cet épisode par Jean Giono est plus profond. On en trouve une première occurrence explicite dans *Angelo* (achevé en été 1945), où l'on peut noter l'inversion du motif, puisque c'est ici le visage d'une femme qui évoque le souvenir littéraire du sang sur la neige et de cet épisode du *Conte du graal* : « [...] et maintenant, devant cette nuque de marbre et ces si beaux cheveux noirs, je suis hors de moi comme Perceval devant les sang des oies sur

⁵⁸¹ Cf. *Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, p. 350.

⁵⁸² BAUDRY, *Vers le Graal*, p. 61.

⁵⁸³ CHRISTIAN BOBIN, *Une petite robe de fête*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1991, p. 34.

la neige »⁵⁸⁴. L'image fixée par Chrétien de Troyes se présente ici comme un filtre à travers lequel un personnage perçoit la réalité, et c'est comme si le visage, qui était « senefiance » dans le texte médiéval, n'était plus ici que « semblance », support d'un mouvement qui porte l'observateur « hors de lui » et, pour ainsi dire, modèle prototypique de l'extase.

Cette dimension sera reprise et nettement accentuée dans *Un Roi sans divertissement*, qui ne s'en tient pas à l'allusion ponctuelle, mais présente une véritable réécriture de cet épisode. On trouve, à la fin de ce roman, une scène dont plusieurs éléments apparaissent comme de claires allusions intertextuelles : première neige hors de saison⁵⁸⁵, sang d'une oie sur la neige, devant laquelle un homme reste longtemps immobile, plongé dans une contemplation dont on essaie de le tirer sans succès.

Voici de quoi il retourne : la première partie du roman raconte comment le capitaine Langlois parvient à retrouver et à abattre un certain M. V., qui avait tué plusieurs personnes sans motif apparent. Dans la seconde partie, Langlois, au terme d'une longue chasse, abat un grand loup. Toutes ces scènes se passent sur fond de neige, autour d'un petit village du Dauphiné. Et à la fin de la troisième partie, voilà que Langlois arrive chez une fermière du village et lui demande d'aller chercher une de ses oies et de l'égorger. Il prend ensuite l'oie par les pattes et laisse couler son sang dans la neige, puis il reste planté là, immobile, pendant des heures, à contempler ce sang d'oie sur la neige. A deux reprises, la vieille Anselmie vient lui parler, mais il ne bouge pas et ne répond rien. Il rentre ensuite chez lui et sort pour fumer un cigare, mais au lieu du cigare, ce soir-là, il fume un bâton de dynamite... Et le roman se conclut sur cette question : « qui a dit : *Un roi sans divertissement est un homme plein de misères ?* »⁵⁸⁶.

Joël Grisward, analysant cette scène, dépeint le sentiment de Langlois face au sang sur la neige comme une fascination « pure de tout alliage » :

*Aucun symbole, aucun symbolisme ne l'altèrent ; toute image en est absente, nul visage ne se profile en filigrane. Au contraire de Perceval pour qui l'impression sensorielle n'est que le support d'une vision hallucinatoire, Langlois perçoit le monde tel qu'il est, son ravissement s'identifie avec l'ivresse splendide et primitive des sens.*⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ JEAN GIONO, *Angelo*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, vol. IV, éd. Robert Ricatte, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1977 [1958], p. 133.

⁵⁸⁵ Cf. JEAN GIONO, *Un Roi sans divertissement*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, vol. III, éd. Robert Ricatte, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1974 [1948], p. 603.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 606.

⁵⁸⁷ JOËL GRISWARD, "Com ces trois gouttes de sanc furent, / qui sor le blanche noif parurent. Note sur un motif littéraire", dans *Etudes de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Félix Lecoy*, Paris: Honoré Champion, 1973, p. 162.

J'ai pourtant de la peine à suivre Grisward lorsqu'il parle d'une Beauté pure, d'une fascination première, délestée de toute « surcharge symbolique » : s'agit-il vraiment du monde « tel qu'il est », dès lors qu'il est question, tout de même, d'égorger une oie et de répandre son sang dans la neige pour produire cette « ivresse primitive des sens » ? S'agit-il vraiment d'un pur alliage de couleurs, qui serait beau en soi, absolument ? Et, dans ce cas, Langlois fumerait un bâton de dynamite parce qu'il a atteint l'absolu de Beauté et ne souhaite plus rien vivre au-delà de ce moment extatique ? Certainement pas : c'est plutôt qu'il a compris, comme le dit Grisward lui-même, qu'il est gagné par « la contagion » de M. V. et qu'il est « sur le point de sombrer à son tour dans le *divertissement sanguinaire* »⁵⁸⁸. Peut-être est-ce là le sommet de la contemplation esthétique, mais certainement pas une « fascination pure de tout alliage ». Tout autant que pour Perceval, les gouttes de sang représentent pour Langlois un truchement vers quelque chose qu'elles ne font que symboliser, et en l'occurrence, on ne saurait douter que ce rouge est inséparable d'un goût de sang... C'est la violence brute de la beauté ou, à l'inverse, la beauté équivoque de la *cruauté* (au sens étymologique : *cruor*), et le dangereux « divertissement » qu'elle appelle.

Cet exemple me paraissait intéressant à évoquer, dans la mesure où il illustre un cas de figure particulier : celui où une incontestable réécriture intertextuelle d'un hypotexte mythique ne réinjecte pas le mythe source dans le texte nouveau. Ce n'est pas parce que Langlois se superpose précisément à Perceval au fil de ces quelques pages, pourtant fondamentales, qu'il devient une figure percevalienne. A l'évidence, nous sommes ici dans un cas de figure où l'on peut parler de reprise intertextuelle de Chrétien de Troyes, sans pour autant évoquer une quelconque réécriture du mythe.

D'un point de vue méthodologique, cet exemple confirme l'idée précédemment évoquée (cf. p. 58) que la redondance d'un mythème avec une structure fonctionnelle est nécessaire à ce qu'un texte puisse être considéré comme une nouvelle variante d'un mythe.

Mais plus encore que de nous rappeler ce critère de redondance, l'exemple de Giono me semble confirmer en outre la nuance qu'il m'a semblé bon de relever entre des « mythèmes » et de simples « motifs » (cf. ci-dessus p. 322). Le motif des gouttes de sang illustre très bien cette distinction entre des éléments qui appartiennent à la structure fonctionnelle du mythe et d'autres qui, quand bien même ils se trouvent rejoindre un soubassement archétypal, n'en demeurent pas moins accessoires par rapport à cette structure fonctionnelle. On voit en effet

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 159.

ce motif tantôt se reproduire dans une même position fonctionnelle (*Conte du graal, Peredur, Parzival*), tantôt subsister dans des textes relatifs à la même matière, mais à titre d'image frappante, ancrée en quelque sorte dans la mémoire de cette matière, plutôt que comme fonction définie (comme dans l'exemple du *Perlesvaus* ou de *La Couronne*), tantôt encore passer à une autre matière sans rien emmener avec elle du contexte narratif qui était le sien dans l'hypotexte (Giono ou Bobin, ce dernier utilisant surtout ce motif pour opposer la rêverie de Perceval à la « fatigue » de la course quotidienne, où on ne prend jamais le temps de se retrouver avec soi-même)⁵⁸⁹.

7. Autres motifs ponctuels

J'illustrerai encore cette faculté du motif à circuler de matière en matière par un bref exemple qui me paraît digne d'être mentionné parce qu'il engage des questions intéressantes sur le mode de narrativisation de certains textes bien particuliers : les vies de saints. En effet, un article très instructif de Josef Szövérfy indique une surprenante contamination de la « Vie de saint Christophe » par des motifs issus du modèle percevalien. La légende de saint Christophe connaît une nouvelle forme au XIII^{ème} siècle, attestée par trois sources, dont la première date des années 1230⁵⁹⁰ – c'est-à-dire à peu près la période des continuations de Manessier et Gerbert, et des grands cycles arthuriens en prose. Outre certains ajouts qui proviennent très manifestement de la légende de saint Julien l'Hospitalier, on trouve aussi les traits suivants : saint Christophe est décrit comme un géant qui, voulant s'illustrer dans le monde, cherche à s'engager au service du souverain le plus puissant qui soit : il commence par un ou plusieurs (selon les versions) représentant(s) de la noblesse séculière, puis se met au service du diable, mais, suite à sa rencontre avec un ermite, il découvre que le plus puissant maître est le Christ. Outre la séquence chevalerie terrestre / errance loin de Dieu / retour sur le chemin de la foi suite à la rencontre d'un ermite, on relèvera plusieurs points de détail intéressants : saint Christophe, comme Perceval, veut d'emblée prouver sa bravoure dans un monde dont il ne connaît ni les lois ni les valeurs, ayant été élevé à l'écart de celui-ci. Cette inadaptation, dans les deux cas, est marquée par un vêtement incongru. Mais il y a plus : dans un des manuscrits considérés, on apprend que le père de Christophe, qui est un roi, s'oppose à la volonté de son fils de quitter la cour pour voir le monde, si bien que « Christophe sort secrètement de la

⁵⁸⁹ Un autre exemple de cette problématique de la logique fonctionnelle nous sera fourni par l'épée brisée telle qu'elle apparaît dans les *Continuations* (voir ci-dessous p. 542).

⁵⁹⁰ La plus récente étant *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, qui date d'environ 1264.

maison et se cache dans une forêt où il voit un roi avec ses chasseurs et il décide de les suivre »⁵⁹¹.

Voilà donc un autre cas, plutôt anecdotique, où le rapprochement intertextuel semble assez net, mais où aucune dimension de réécriture du mythe n'apparaît, dans la mesure où les motifs repris, même s'il y en a plusieurs, sont tous puisés à la surface du texte et contribuent à donner une coloration narrative agréable à une vie de saint plutôt qu'à susciter entre deux figures une assimilation qui, en l'occurrence, serait probablement difficile à justifier.

Dans la série des motifs destinés à mener dans la littérature une vie indépendante de leur source, j'ai mentionné les motifs wagnériens du baiser révélateur, ou encore celui des filles-fleurs ou du jardin enchanté de Klingsor. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de motifs dont la littérature symboliste, wagnérisée à l'extrême, a usé sans réserve.

Nous avons déjà passé en revue, dans la partie diachronique, quelques textes qui actualisent le motif du baiser révélateur : d'Indy, Schuré, Dujardin et Matter.

Pour ce qui est des filles-fleurs, nous avons vu que Montesquiou et Dujardin mettaient tous deux en scène des « Floramyes » ; ce terme apparaît aussi sous la plume de Retté⁵⁹². Vielé-Griffin emploie, pour désigner ces filles-fleurs, un terme nettement plus suggestif : les « fleurs du mal » :

[...]
*Mais ta folle chanson ne berçait pas mon âme,
O Mer libidineuse, en ce lourd soir d'été ;
Je n'avais pas au cœur un nom rieur de femme,
Je n'ouvrais pas mon cœur à ta lubricité,*

*Et, comme Parsifal au jardin érotique
Parmi les fleurs du mal et leurs tentations,
Je n'ai songé, ce soir, qu'au Chef-d'œuvre authentique
Où doivent converger toutes nos passions.*⁵⁹³

Signalons encore, avant d'y revenir plus loin, les « jeunes filles en fleur » proustiennes.

⁵⁹¹ JOSEPH SZÖVÉRFY, "Deux héros féodaux : Perceval et Saint Christophe", *Aevum*, no 36 (1962), p. 266.

⁵⁹² Dans un quatrain du « Vers doré », le poète s'adresse à Titania en ces termes : « Ma Triste, que n'es-tu la seule Floramye / Qui tente un Parsifal troublé dans sa candeur : / Le Réel te redoute et le Rêve t'envie – / Et ton âme est en deuil au seuil noir de ton cœur. » (RETTÉ, *L'Archipel en fleurs*, p. 39).

⁵⁹³ FRANCIS VIELE-GRIFFIN, *Cueille d'avril*, dans *Œuvres I-II*, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1924], p. 14.

II. Structures relationnelles

Après ce rapide tour d'horizon des myèmes ou motifs centraux auxquels je ne reviendrai pas, la voie s'ouvre à présent vers ces deux massifs autour desquels j'ai choisi d'organiser la suite de mon parcours.

Le premier est sans nul doute un massif d'origine volcanique : sous une surface rugueuse gronde une écume bouillonnante, dont la trace ne s'exhale à l'air libre que par quelques fissures ou cratères dont les fumeroles avertissent le géologue qu'en-dessous, il se passe quelque chose.

Ainsi, c'est de façon tout à fait souterraine que se développe le lien qui semble rattacher le mythe de Perceval, au fil de ses réécritures, à certains enjeux relationnels et familiaux, dont les marques tangibles sont souvent à lire plutôt dans les creux des textes que dans leurs reliefs les plus saillants. Ce parcours commencera, une fois de plus, par le texte de Chrétien, entre les lignes duquel je tâcherai de lire la dimension proprement familiale de l'itinéraire de Perceval. J'élargirai ensuite cette lecture « en creux » à quelques autres textes médiévaux pour montrer à la fois la prégnance des questions familiales dans ces textes, et la dimension irrémédiablement problématique qui les caractérise.

Dans la littérature moderne, je tenterai ensuite de suivre l'évolution d'une relation toujours renouvelée, sous diverses formes, entre le mythe de Perceval et celui de son « inverse » toujours tentant : Œdipe. Sur ce chemin, nous rencontrerons en particulier Julien Gracq, à qui sera consacrée la seconde moitié de ce chapitre : la puissance de sa relecture du mythe de Perceval m'a paru justifier un traitement plus approfondi.

i. Le Perceval médiéval face à ses pères

1. Mythes familiaux

Peut-être convient-il de préciser d'entrée de jeu un point important : l'affinité congénitale qu'entretient le mythe avec les questions familiales, et dont les grands mythes de notre culture nous fournissent d'abondants exemples.

Après avoir évoqué les « égarements » dans lesquels « l'amour jeta [s]a mère » et la blessure d'amour dont mourut « Ariane, [s]a sœur », la Phèdre de Racine conclut : « Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable / Je péris la dernière et la plus misérable ».

La chose est entendue : l'amour, pour « la fille de Minos et de Pasiphaé », est une affaire de sang.

Lorsque l'Oreste d'Eschyle est gracié par le tribunal de l'Aréopage, la loi de la cité met fin à une malédiction qui pesait sur sa famille depuis Tantale : pendant cinq générations, les Atrides n'ont cessé de s'entretuer et de s'entredévorer par une sorte de fatalité familiale.

Et que dire de cette autre famille où Antigone meurt pour avoir voulu enterrer l'un de ses frères tué par l'autre, tous trois fils d'une mère qui est aussi leur grand-mère et d'un père qui est aussi leur frère : Œdipe, lequel avait tué son père avant d'épouser sa mère ?

La mythologie grecque est tout entière construite sur de telles histoires de famille. Les dictionnaires de mythologie sont truffés d'arbres généalogiques, et on y trouve bien peu de notices qui ne commencent pas par situer tel héros ou tel dieu dans une lignée familiale. Un regard large porté sur le corpus des grands mythes, de quelque région et de quelque culture qu'ils proviennent, fait ressortir avec évidence l'omniprésence d'une problématique généalogique ou familiale, et sans doute n'est-ce pas un hasard si Claude Lévi-Strauss, avant de se préoccuper de l'analyse structurale des mythes, avait commencé par appliquer les méthodes de la linguistique structurale aux systèmes de parenté.

Une telle affinité n'est d'ailleurs pas très étonnante, si l'on se remémore une fois de plus la définition du mythe que proposait Denis de Rougemont :

*une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes.*⁵⁹⁴

Quoi de surprenant à ce que ce « nombre infini de situations plus ou moins analogues » puisse s'incarner favorablement dans ces « relations constantes » que sont les relations familiales, qui sont le lot commun de tout être humain, puisque nous naissons tous d'un père et d'une mère face auxquels il nous faut nous définir, puis dont il nous faut nous émanciper pour aller jusqu'à devenir, nous-même, un père ou une mère ? Faut-il s'étonner de ce que les contes et les mythes, ces récits qui vont puiser dans les profondeurs de la psyché, se présentent volontiers comme des formalisations de ces enjeux familiaux, aussi universellement constitutifs de la construction de l'individu ?

⁵⁹⁴ ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, p. 19.

Il paraît bien naturel qu'un certain nombre des archétypes sur lesquels se construisent les récits mythiques doivent la persistance de leurs scénarios à l'universalité d'une expérience du monde unanimement partagée.

Le mythe qui illustre le mieux ce lien intime est évidemment celui d'Œdipe, interprété par Freud comme la mise en récit d'un scénario psychique fondamental d'une étape vécue par chacun dans sa construction en tant qu'individu.

Il va de soi que la problématique familiale se trouve largement surdéterminée dans le mythe d'Œdipe et que, comparativement, elle doit sembler presque absente du mythe de Perceval ; pourtant, une observation quelque peu attentive du corpus percevalien a tôt fait de nous convaincre du contraire, que ce soit à l'échelle de son texte fondateur, ou à travers le fil de ses réécritures successives. Rares sont les réécritures du mythe de Perceval où la question familiale n'est pas présente, à un degré plus ou moins explicite.

Pour rappeler en un mot les termes dans lesquels Lévi-Strauss formule son opposition des mythes de Perceval et d'Œdipe, disons que cette opposition porte sur la communication (au sens général : parole, relations humaines, sexualité), qui est caractérisée ici par l'excès ; là, par le manque (cf. ci-dessus p. 124).

Mais dans la comparaison des deux mythes, on peut aussi mettre l'accent sur quelques symétries. Par exemple, Lévi-Strauss oppose les deux épreuves centrales que sont d'une part la résolution de l'énigme par Œdipe, et d'autre part le silence de Perceval devant le graal. Mais ce qu'il faut aussi relever, c'est que, pour Œdipe arrivant à Thèbes comme pour Perceval arrivant au château du graal, la situation où le héros se trouve confronté aux limites de la parole est directement liée à un retour à la sphère familiale. Et dans les deux cas, l'intéressé ignore qu'il arrive dans sa famille au moment de cette épreuve de parole. On sait dans quelles circonstances tragiques Œdipe apprendra la chose, bien plus tard ; pour Perceval, la révélation arrivera lorsque l'ermite rencontré dans la forêt, après cinq années d'errances, lui dira, à propos du graal :

*Cil qui l'en en sert est mes frere,
Ma suer et soe fu ta mere;
Et del riche Pescheor croi
Qu'il est fix a icelui roi
Qu'en cel gr[a]al servir se fait. (vv. 6415-9)*

Le « croi » du 3^{ème} vers pose un problème de traduction et a suscité de nombreux débats : on le comprend *a priori* comme « je crois », mais la plupart des traducteurs, rebutés par l'incohérence qu'il y aurait à supposer que l'ermite n'est pas sûr de ce qu'il avance, ont opté pour un impératif : « crois-le ». J'y reviendrai.

En répondant à la question « qui l'on en sert », l'ermite révèle donc du même coup à Perceval que le Roi Pêcheur n'est autre que son cousin. Lui qui, nous l'avons vu, partait de Beurepaire pour aller retrouver sa mère, il est arrivé, sans le savoir, chez le frère de celle-ci (le vieux roi « esperitaus », père du Roi Pêcheur).

2. Problèmes de famille dans le Conte du graal

Mais commençons par isoler, dans le cours du texte de Chrétien, les principales amorces qui donnent prise à une enquête sur les questions familiales.

Le premier moment significatif à cet égard est le discours que la mère de Perceval tient à son fils au moment où elle comprend qu'elle ne pourra plus le retenir auprès d'elle, et qu'elle doit se résigner à le laisser partir pour la cour d'Arthur où il souhaite devenir chevalier. Dans ces circonstances, elle donne à Perceval quelques indications sur son père : il a été blessé « parmi les hanches » (ou « parmi les jambes », selon les manuscrits), ce qui l'a rendu incapable de maintenir le bon ordre sur ses terres qui se sont trouvées dévastées et ruinées ; il s'est alors enfui avec sa famille dans un manoir qu'il possédait au milieu de la « gaste forêt ». Perceval, de tout ce discours, « entent molt petit » – c'est-à-dire qu'il n'écoute rien ou ne comprend rien de ce que sa mère lui dit... Il n'écoute pas, car il est pressé de partir, et ce qu'il n'entend pas, c'est le message somme toute très ambivalent que lui délivre sa mère, qui, sous couvert de dire : « quel malheur que tu aies cette idée de devenir chevalier », pourrait bien tendre à son fils une invitation voilée : « tu es destiné à la chevalerie par deux lignages qui y ont excellé, mais qui ont subi des outrages qu'il t'appartient de réparer »⁵⁹⁵.

Bien qu'elle conseille à son fils de toujours demander le nom des personnes qu'il rencontrera, elle ne lui révèle pourtant aucun nom qui lui permette de se rattacher lui-même à une lignée. Perceval part donc pour la cour d'Arthur, vêtu de peaux et ne se connaissant pour nom que celui de « beau fils », marque du monde pré-cédictien dans lequel il vivait, en vase clos avec sa mère. S'il quitte celle-ci brutalement, la voyant tomber derrière lui sans revenir sur ses pas, il n'en reste pas moins complètement sous la coupe maternelle : l'image du père qui vient de

⁵⁹⁵ Passage des vv. 412-490. Sur l'ambivalence du discours maternel, voir REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal*, pp. 32-3.

lui être livrée est celle d'un homme invalide, atteint dans sa virilité (blessure « parmi les jambes »), et cette image castratrice est encore renforcée par celle des yeux crevés du frère aîné de Perceval (vv. 477-9)⁵⁹⁶.

On trouve, dans ce discours, quelques autres points surprenants. Par exemple, la déchéance de la famille de Perceval semble dater précisément de la mort d'Uter Pandragon (vv. 442-6). Uter étant le père d'Arthur, qui lui a succédé, on peut se demander comment il se fait que le père de Perceval ait eu à souffrir tant de maux suite à la mort d'Uter. Aurait-il choisi de se ranger sous une autre bannière que celle du jeune Arthur ? Une autre indication pourrait aller dans ce sens : l'un des deux frères de Perceval, nous dit la Veuve Dame, a été adoubé par le roi d'Escavalon (vv. 463-5). Or, d'une part, on peut s'étonner, avec Madeleine Blaess⁵⁹⁷, de ce qu'aucun des deux frères de Perceval n'ait été adoubé par Arthur, pourtant reconnu comme « le roi qui fait les chevaliers » (vv. 333 ou 494) ; d'autre part, dans un épisode bien postérieur, Gauvain, qui est le neveu d'Arthur, sera accusé par Guingambresil d'avoir tué, justement, le roi d'Escavalon. Et lorsque le nouveau roi d'Escavalon donnera à Gauvain un délai d'une année avant le duel qui doit l'opposer à Guingambresil, il lui imposera la mission de partir en quête de la lance qui saigne. Or, dans le passage en question, il est explicitement posé

*Que toz li roïames de Logres, [...]
Sera destruis par cele lance.* (vv. 6169-71)

Cette lance, appelée à détruire le royaume de Logres, c'est donc le Roi Pêcheur qui l'a en sa possession, et malgré l'utilisation apparemment pacifique qu'il en fait, il semble pourtant que cette arme représente une menace certaine pour Arthur. Faudrait-il lire, entre ces lignes, que la cité marchande d'Escavalon n'est pas dans les meilleurs termes avec la famille d'Arthur, voire qu'elle aurait des intentions belliqueuses à son encontre ?

⁵⁹⁶ Francis Dubost analyse cette énucléation comme une trace intertextuelle renvoyant à Œdipe : « détail inutile à l'intelligence de la situation, mais subtile verticalisation intertextuelle, cette *merveille* (v. 47[7]) répond à la mutilation du père d'une manière étrangement oedipienne » (FRANCIS DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Paris-Genève: Champion-Slatkine, "Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge", 1991, p. 247). L'idée de « verticalisation » renvoie à une figuration intéressante du texte du *Conte du graal* comme une croix où le niveau horizontal de l'enchaînement linéaire des actions dans un espace topographique naturel se trouve d'entrée de jeu croisé avec un axe vertical, qui se déploie dans un « espace culturel, vertical, poétique et paradigmatique » (p. 245).

⁵⁹⁷ MADELEINE BLAESS, "Perceval et les « Illes de mer »", dans *Mélanges Jeanne Lods*, vol. I, Paris: Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978.

J'ajoute au passage que dans la liste des onze frères du père de Perlesvaus figure un « Elinanz d'Escavalons »⁵⁹⁸. Par ailleurs, Wolfram von Eschenbach établit un lien familial explicite entre le roi d'Ascalon (l'équivalent, dans son texte, de l'Escavalon de Chrétien), et Parzival, puisque le roi en question est fils de la sœur de Gahmuret (le père de Parzival)⁵⁹⁹. Ainsi le roi d'Ascalon et Parzival sont-ils cousins.

Le même Wolfram attribue un autre cousin tout aussi inattendu à Parzival : Ither, le « Chevalier Vermeil », que Chrétien avait présenté comme l'ennemi le plus redoutable d'Arthur⁶⁰⁰.

- Carduino, Sir Percyvell : venger le père

Il n'est pas sans intérêt de signaler ici un texte italien de la fin du Moyen Âge, dont la première partie est directement empruntée au début du *Conte du graal* : le *Carduino*. Alors qu'à partir de l'arrivée du jeune Carduino à la cour d'Arthur, ce texte se rattache clairement au modèle du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu (qui est légèrement postérieur au *Conte du graal*), tout le début de l'histoire s'inspire directement de Chrétien : le jeune Carduino a été élevé par sa mère dans la forêt. Lorsqu'il lui demande qui est son père, celle-ci répond que c'est Dieu, et lui dit aussi qu'ils sont seuls au monde, Dieu excepté. Mais un jour, le jeune homme voit des compagnons d'Arthur qui chassent dans la forêt, découvrant ainsi qu'il y a d'autres hommes sur terre. Il demande à sa mère de l'amener en ville, ce qu'elle fait, et il y entend parler d'Arthur, auprès de qui il désire s'engager. Sa mère lui fait alors quelques recommandations, parmi lesquelles une incitation explicite à venger la mort de son père, dont elle lui explique les circonstances : Dondinello, le père de Carduino, était un des chevaliers les plus proches d'Arthur, mais il a été tué traîtreusement par Mordaretto (Mordret), Calvan (Gauvain) et leurs frères⁶⁰¹. Chez Chrétien, il est clair que Gauvain est le parangon de la chevalerie arthurienne, le porte-drapeau des valeurs courtoises ; même si les éléments structuraux qui l'opposent à Perceval semblent indiquer une forme de supériorité de ce dernier, Gauvain est si peu déprécié que l'auteur de la *Première Continuation* a pu choisir de

⁵⁹⁸ *Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal*, vol. I (Text, Variants, and Glossary), éd. William A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, New-York: Phaeton Press, 1972, p. 25.

⁵⁹⁹ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, pp. 153-8.

⁶⁰⁰ Cf. *ibid.*, p. 187. Il faut toutefois signaler qu'en certains passages de la fin du roman, Parzival et Gauvain se considèrent aussi comme des cousins, mais leur lien de parenté est moins clairement défini que les deux que nous venons d'évoquer, et il entre par ailleurs en contradiction manifeste avec les généalogies que l'on trouve chez Chrétien.

⁶⁰¹ Cf. ANTONIO PIOLETTI, *Forme del racconto arturiano. Peredur, Perceval, Bel Inconnu, Carduino*, Napoli: Liguori, 1984, pp. 181-3.

le mettre au centre de son texte, de préférence à Perceval. Dans le *Carduino*, la tension entre le lignage du jeune homme « percevalien » et la famille de Gauvain éclate au grand jour, et, en dépit du lien familial qui rattache Arthur à Gauvain, il apparaît que le bon droit est du côté de Dondinello. Sur ce point, le *Carduino* suit clairement l'influence du *Tristan en prose*, où ce sont aussi Gauvain et ses frères qui ont traîtreusement tué Pellinor, le père de Perceval. A la fin du *Carduino*, Arthur reconnaîtra le droit de Carduino à la vengeance, mais il parviendra malgré tout à obtenir que le jeune chevalier pardonne à Gauvain et à ses frères, et qu'il revienne s'installer à la cour, avec sa mère.

Quoi qu'il en soit, on voit à nouveau se conjuguer au modèle issu du *Conte du graal* une dynamique de vengeance familiale. Dans ce texte, comme d'ailleurs dans le *Sir Percyvell* anglais où l'affaire de famille est également centrale⁶⁰², le graal n'apparaît pas ; rien ne vient médiatiser une quête qui est ici à la jonction entre l'accomplissement d'une vengeance et l'acquisition d'une identité. Car l'autre modèle manifeste du *Carduino*, je l'ai dit, est le *Bel Inconnu*, dans lequel le personnage principal est aussi engagé dans une quête d'identité. Au début de ce texte, lorsque le jeune homme arrive à la cour d'Arthur, il ne connaît pas son nom, affirme que sa mère l'appelle « beau fils » et qu'il ne sait pas s'il a eu un père⁶⁰³. On retrouve là le schéma percevalien, avec ce détail commun de la dénomination « beau fils » comme seule identité reconnue⁶⁰⁴. Plus loin, après une série d'aventures qui n'ont plus guère de rapports avec celles de Perceval, le jeune homme conquiert son nom au terme d'une épreuve qualifiante : le « fier baiser » à l'issue duquel il apprend qu'il s'appelle Guinglain et que son père est Gauvain – Gauvain qui, dans le *Carduino*, est l'ennemi mortel de ce Carduino dont le modèle est pourtant Guinglain, fils de Gauvain...

- Figures paternelles

Mais revenons au *Conte du graal* pour poursuivre le parcours « familial » de Perceval. Celui-ci vient donc de quitter le monde maternel pour rejoindre le « roi qui fait les chevaliers » ;

⁶⁰² Percyvell commence sa carrière chevaleresque en tuant le chevalier rouge : ce faisant, bien qu'il l'ignore encore, il venge son père, que ledit chevalier avait tué.

⁶⁰³ RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd. G. Perrie Williams, Paris: Honoré Champion, "Classiques français du Moyen Âge", 1983, p. 4.

⁶⁰⁴ Notons toutefois que le passage du *Conte du graal* où Perceval dit aux chevaliers s'appeler « beau fils » ou « beau frère » ne figure que dans deux manuscrits : cf. CHRÉTIEN DE TROYES, *Li Contes del graal*, dans *Der Percevalroman (Li Contes del graal) von Christian von Troyes*, éd. Alfons Hilka, Halle: Max Niemeyer Verlag, 1932, p. 15. Cela pourrait porter à supposer qu'il s'agit d'une interpolation de ces deux manuscrits, dont la source serait le *Bel Inconnu* – mais Hilka rappelle (p. 622) qu'on trouve la même mention, presque textuellement, chez Wolfram von Eschenbach...

l'image paternelle qui vient de lui être communiquée est marquée par la faiblesse et l'impotence. On peut donc supposer qu'il a besoin de trouver ou de construire une nouvelle figure d'identification qui lui permette de sortir de l'identité de « beau fils » pour devenir « quelqu'un » – par exemple un chevalier, puisque c'est sur cette première et unique opportunité d'identification que le jeune homme a pour l'instant fixé son énergie⁶⁰⁵.

Or, à son arrivée à la cour d'Arthur, l'image de faiblesse que dégage ce roi muet et absorbé dans son inquiétude est bien loin de ce que Perceval en attendait, si bien qu'il refuse de croire qu'il s'agit bien de celui qu'il cherche :

*Cis rois ne fist chevalier onques.
Coment porroit chevalier faire,
Quant on n'en puet parole traire?* (vv. 928-30)

Au détour d'une allusion de plus à la problématique de la parole et du silence, Perceval marque ici sa déception de ne pas trouver la figure de force qu'il aurait pu prendre pour modèle. Il quittera donc la cour sans s'y être affilié d'aucune façon. Il la quittera pour aller chercher les armes vermeilles que, par plaisanterie, le sénéchal Keu lui dit d'aller réclamer à leur possesseur. Devant une telle requête, le Chevalier Vermeil éclate de rire, mais Perceval ne l'entend pas ainsi et lui décoche un trait de javelot qui le tue sur le coup. Il se pare ensuite des armes vermeilles, par-dessus les habits qu'il tient de sa mère et qu'il refuse de quitter. A travers cette parure, Perceval revêt, de fait, l'identité de celui qu'il a tué pour prendre sa place : il n'a toujours pas de nom, mais désormais, il sera lui-même « le Chevalier Vermeil »⁶⁰⁶.

On ne saurait nier qu'il y a, dans ce meurtre de la première figure de force virile qui se dresse sur son chemin, quelque chose d'intimement œdipien. Ce trait se trouve encore renforcé dans le *Parzival* de Wolfram, où, comme je l'ai dit, le Chevalier Vermeil est du lignage de Parzival.

Poursuivant son parcours, Perceval ne tarde pas à rencontrer une autre figure potentiellement paternelle : Gornemant, qui l'initie au maniement des armes nobles (lance et épée), et finit par

⁶⁰⁵ Je profite d'évoquer ce chevalier pour rappeler que dans la première rédaction (V.I) du *Tristan en prose*, le chevalier que Perceval rencontre dans la forêt n'est autre que son frère aîné Agloval (cf. ci-dessous p. 104).

⁶⁰⁶ Chez Adolf Muschg, le chapitre où Perceval devient le Chevalier Vermeil est titré « Der rote Ritter: wie Parzivâl einen Ritter totschrägt, um selbst einer zu werden » (ADOLF MUSCHG, *Der rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, p. 350).

le faire chevalier⁶⁰⁷. Cet épisode se présente clairement comme un correctif apporté à l'éducation maternelle. Cette dimension se laisse percevoir sur plusieurs plans : au niveau des armes, on a une substitution de la lance et de l'épée au javelot et aux poings nus ; au niveau des vêtements, malgré la résistance de Perceval, Gornemant le convainc de se défaire de l'habit cousu par sa mère pour revêtir les fines étoffes dont il lui fait don. Et puis, surtout, Gornemant substitue son autorité discursive à celle de la mère : s'il s'accorde plus ou moins avec la mère à propos de deux des trois conseils qu'elle avait donnés à son fils (attitude vis-à-vis des femmes et respect des lieux de prière), il ne réitère pas, en revanche, le troisième conseil (demander son nom à ceux avec qui il fait route, car « par le nom on connaît l'homme » (v. 562)). Au lieu de cela, il invite Perceval à ne pas trop parler, car « qui trop parole, pechié fet »⁶⁰⁸. Il lui recommande aussi de cesser de citer toujours sa mère et lui dit que, s'il doit se réclamer d'une autorité, il lui faut alors invoquer plutôt celle du vavasseur qui lui chaussa l'éperon. L'autorité discursive « officielle » change donc, en même temps qu'un conseil qui invitait à une parole active, à une interrogation sur le nom, se trouve remplacé par une mise en garde contre les abus de la parole et par une invitation indirecte au silence.

Les jugements de valeur portés par la critique sur cette rectification qu'apporte Gornemant aux conseils maternels sont très variables. Beaucoup s'entendent à considérer que cet épisode représente un moment important sur le chemin de l'accomplissement, une entrée dans l'univers de la chevalerie courtoise, qui n'est, certes, qu'une étape, mais une étape indispensable. D'autres, mettant en avant le lien direct qui existe entre les conseils du vavasseur et l'échec de Perceval devant le graal, considèrent Gornemant comme une figure de père castrateur : « mort le dévoreur de chambrières, qui va rester demain figé devant Blanchefleur, mort le poseur de question de la Gaste Forêt, qui restera silencieux devant le roi *méhaigné* », s'exclame Henri Rey-Flaud⁶⁰⁹.

• Révélation de la cousine

Toujours est-il que Perceval repart chevalier, et plus avisé qu'il ne l'était à son arrivée. Après l'épisode de Blanchefleur, il finit par atteindre le château du graal. Il y est accueilli par un

⁶⁰⁷ Wolfram marquera explicitement la dimension paternelle de la relation de Gurnemanz à Parzival (cf. WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, p. 61 ou 65). En outre, Adolf Muschg, dans *Der rote Ritter* (1993), donne pour titre au chapitre qui raconte la rencontre avec Gurnemanz « Der Vater: wie Parzival beigebracht wird, was er schon kann, und wie er einen Vater entdeckt » (MUSCHG, *Der rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*, p. 377).

⁶⁰⁸ Ed. Hilka, v. 1654. Roach donne « Qui trop parole, il se mesfait » (v. 1654), mais le manuscrit qu'il suit est le seul à ne pas évoquer la notion de « péché » ; je me permets donc exceptionnellement de ne pas le suivre.

⁶⁰⁹ REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal*, p. 57.

homme grisonnant, qui est blessé et ne peut marcher. Devant le cortège du graal, il se tait, et le lendemain matin, en quittant le château déserté, il rencontre sa cousine. Je rappelle le déroulement de cette scène : la cousine commence par s'étonner de ce que Perceval ait l'air frais alors que, dit-elle, « on pourrait chevaucher quarante lieues dans [cette] direction sans rencontrer de gête ». Perceval lui assure qu'il suffirait de crier fort pour qu'on les entende du lieu où il a dormi, et la cousine comprend alors qu'il a été hébergé par le « Riche Roi Pêcheur », dont elle apprend à Perceval qu'il a été blessé « parmi les hanches » (ou « jambes » ou « cuisses », selon les manuscrits). Elle lui demande ensuite s'il a vu passer le cortège du graal et lui dit qu'il a mal agi en ne posant pas de questions sur ce qu'il voyait. Puis elle lui demande comment il s'appelle :

*Et cil qui son non ne savoit
Devine et dist que il avoit
Perchevax li Galois a non,
Ne ne set s'il dist voir ou non (vv. 3573-6)*

Elle le blâme lourdement de son silence, et lui révèle que s'il avait interrogé sur ce qu'il voyait, il aurait guéri le roi blessé et rendu la fertilité à son royaume. Puis elle lui explique que c'est « por le pechié [...] de [s]a mere » (vv. 3593-4) qu'il s'est tu, et elle lui annonce que celle-ci est morte de chagrin à son départ.

Si la scène du graal elle-même était assez mystérieuse, il semble que cette rencontre de la cousine, plutôt que d'en éclaircir les enjeux, ne fait au contraire qu'accroître l'impression d'étrangeté qui y est attachée.

Le premier élément déstabilisant tient à l'ancrage spatio-temporel du château du graal : comment se fait-il que la cousine affirme d'abord à Perceval qu'il n'y a aucun château à moins de quarante lieues, avant de comprendre que, compte tenu de la proximité décrite par Perceval, il ne peut s'agir que du château du Roi Pêcheur ? Cette conclusion en rejoint d'ailleurs une autre, que le roi lui-même avait faite à Perceval lors de son arrivée : apprenant où celui-ci a passé la nuit précédente, le Roi Pêcheur suppose qu'il a dû partir bien avant que le guetteur « eüst hui main l'aube cornee », ce à quoi celui-ci répond qu'au contraire, il était déjà « prime sonee » (vv. 3127-8).

Ces indices nous invitent à douter de la matérialité du château du graal et, partant, de la « réalité » de la scène qui s'y est déroulée. Insistant également sur la façon étrange dont le château du graal apparaît soudainement à Perceval, plusieurs critiques ont formulé

l'hypothèse qu'il était situé dans cet « Autre Monde » celtique qui, dans la matière de Bretagne, jouxte toujours le monde réel, et qui est volontiers interprété par les critiques psychanalytiques comme l'expression d'une forme d'inconscient. Dans ce sens, lorsque Emma Jung interprète le *Conte du graal* dans les termes de la psychanalyse jungienne, elle considère la cousine comme une figure de l'« anima », qui met Perceval en rapport avec son inconscient⁶¹⁰.

Ainsi, une des interprétations qui ont été faites du « je crois » de l'ermite, auquel j'ai fait allusion précédemment (cf. p. 352), consiste à lire l'épisode du graal comme une séquence onirique : le doute de l'ermite ne porterait pas alors sur une question de paternité réelle, mais sur une lecture de rêve. C'est Gertrude Schoepperle Loomis qui fait cette hypothèse (si l'on en croit Jacques Roubaud), interprétant le « je crois » comme un « il me semble [...] que tu as vu, ou rêvé voir, sous les traits de ton hôte au château du Graal, le Roi Pêcheur, fils de mon frère (et neveu de ta mère) »⁶¹¹. Elle qualifie le Roi-Ermite de « plagiaire par anticipation de Sigmund Freud »⁶¹², et poursuit :

Nous assistons à un embryon d'analyse ou, mieux, à une « correction » de l'analyse « sauvage » à laquelle s'étaient livrées successivement la « cousine germaine » [...] et la « demoiselle hideuse ».

Puis, elle suggère que l'ermite, dans sa lecture, manifeste une « prudence bien nécessaire, puisque Perceval a, aussi, rêvé de son père sous les traits de ce Roi Pêcheur, et qu'il y a indiscutablement un mystère dans les relations familiales ». Ce mystère, elle tente de le sonder plus avant, comparant les différentes versions médiévales de la légende, pour en venir à la conclusion que les contradictions sont insurmontables. Elle envisage pourtant la possibilité d'une « solution logique », mais elle en abandonne immédiatement l'idée, la considérant comme « invraisemblable »⁶¹³.

Roubaud, qui cite tous ces passages dans sa « Généalogie morale des Rois Pêcheurs », prend alors le relais : après s'être demandé si, en 1926, « Gertrude a reculé devant l'audace de

⁶¹⁰ EMMA JUNG et MARIE-LOUISE VON FRANZ, *La Légende du Graal*, trad. Marc Hagenbourger et Anne Berthoud, Paris: Albin Michel, "Sciences et symboles", 1988 [1960], p. 141.

⁶¹¹ Cité dans JACQUES ROUBAUD, *Graal Fiction*, Paris: Gallimard, "N.R.F.", 1978, p. 189.

⁶¹² Cf. *idem* – mais est-ce vraiment G. Schoepperle Loomis qui utilise cette expression si prisée des Oulipiens ? Outre que la référence du texte cité par Roubaud m'est demeurée introuvable, je note par ailleurs que le cadre dans lequel cette « fiction théorique » place l'intervention de G. Schoepperle Loomis (« le dernier cours de G.S.L., professé à Bennington College durant le *spring term* de 1926 » (p. 188)), en dépit de sa grande précision, est rendu fort improbable par le fait que G. Schoepperle Loomis est décédée en 1921...

⁶¹³ *Idem*

l'hypothèse » ou si ses propos ont été censurés par Rose Peebles, supposée avoir retranscrit le contenu de cette leçon, Roubaud reprend à son compte la « solution invraisemblable »...

Je reviendrai sur son raisonnement un peu plus loin, mais comme celui-ci nous engagera à aborder la question sur la base de plusieurs textes médiévaux, je préfère continuer d'abord de saisir quelques-unes des perches que nous tend la cousine par son mystérieux discours, dans le texte de Chrétien.

Comme le suggère très justement « Gertrude Schoepperle Loomis », l'ermite a raison d'être prudent lorsqu'il suppose que c'est son cousin que Perceval a « rêvé voir ». Au stade de la lecture où nous en sommes à ce moment-là, il paraît clair, au contraire, que tout lecteur attentif aux récurrences de motifs ne peut s'empêcher de noter un rapprochement entre la figure du Roi Pêcheur et l'image que Perceval peut se faire de son propre père : tous deux ont subi une même blessure « parmi les hanches », et tous deux sont directement liés à une « terre gaste ». Or, il apparaît à l'évidence que ces deux motifs sont dans une relation d'étroite interdépendance et que ce n'est pas par hasard qu'ils se trouvent conjugués à deux reprises : l'approche anthropologique de Lévi-Strauss s'associe avec les lectures freudiennes pour cautionner l'évidente redondance que présentent ces deux images de stérilité. En outre, la configuration symbolique du cortège du graal, avec sa coupe et sa lance dont la pointe saigne, renforce encore, sans qu'il soit nécessaire de déployer de grands efforts interprétatifs, la connotation sexuelle d'une scène qui, dès lors, peut aisément être assimilée à l'une de ces séquences oniriques derrière lesquelles la psychanalyse s'attache à découvrir des sens latents. En l'occurrence, tout ce que nous savons de l'itinéraire personnel de notre jeune chevalier contribue à faire de ce récit du pain bénit pour le psychanalyste sur le divan duquel (ou pour l'ermite dans la chapelle duquel) Perceval raconterait ce « rêve ». Nous avons un jeune homme qui n'a pas connu son père et ne connaît guère de lui que sa blessure, qui a grandi dans le giron maternel dont il s'est dégagé brutalement pour se chercher lui-même ; après qu'un homme respectable a redirigé paternellement ses pas, il rencontre la plus belle femme du monde mais reste coi devant elle – et ce jeune homme « rêve » qu'il rencontre un homme grisonnant, souffrant de la même blessure que son père, qui le reçoit magnifiquement et qui, après lui avoir offert une épée (destinée à se briser en une occasion particulière), lui donne à voir une procession conjoignant une lance sanglante et une coupe d'apparence précieuse ; le jeune homme, devant ce symbole, reste muet, malgré son désir de savoir (*Wissendrang*)⁶¹⁴.

⁶¹⁴ Ces éléments fantasmatiques et la dimension onirique du cortège seront repris plus loin, sous un angle un peu différent, aux pp. 501 *sqq.*

Comment ne pas rapprocher la configuration de cette scène et la quête identitaire dans laquelle notre « vallet » est engagé, que l'on peut assez aisément scinder en deux démarches complémentaires : recherche d'une figure d'identification paternelle et tentative d'accéder à une maturité affective ? Comment ne pas interpréter le silence de Perceval comme la marque d'une inhibition d'ordre sexuel ?

Pourtant, si l'interprétation psychanalytique de cet épisode renforce en quelque sorte la lecture anthropologique en parvenant, par un autre biais, à le lire comme surdétermination d'une inhibition sexuelle dédoublée entre l'image du défaut de la parole et celle de la terre gaste, une telle interprétation ne fournit pourtant pas de réponse immédiate à la question de savoir quelle est la cause du silence de Perceval.

- Le pourquoi du silence

A ce titre, les « interprétations sauvages » de la cousine ou de la Demoiselle Hideuse s'ajoutent à la lecture de l'ermite, sans qu'aucune évidence ne parvienne à s'imposer.

La première justification qui apparaît dans le texte est celle que Perceval lui-même donne de son silence : il craint de contrevenir aux recommandations de Gornemant et choisit de se taire pour ne pas commettre d'inconvenance. En soi, on ne saurait lui reprocher ce choix : compte tenu de son parcours, la discrétion était en effet l'attitude la plus logique qu'il puisse adopter. La critique a consacré une énergie considérable à chercher l'explication de la « faute », sans toujours se demander *où* était la faute. On pourrait même aller encore un peu plus loin en mettant en question l'évidence de cette faute, pourtant largement proclamée par tant de voix dans le texte même. Car il ne faut pas oublier que c'est à l'issue de cet épisode que Perceval découvre son nom, ce qui est une étape hautement significative de la quête d'identité dans laquelle notre chevalier semble engagé. Cette découverte du nom est d'autant plus saillante qu'elle vient combler une lacune importante, qui non seulement a été thématifiée dans le texte (puisque la mère de Perceval, avant de le laisser partir sans nom, lui a appris que « par le sornon connoist on l'ome » (v. 562)), mais qui, en outre, construit la lettre du texte autour d'un non-dit pesant, dans la mesure où le héros du roman n'est nommé que par périphrases pendant plus de 3'500 vers. On ne saurait, dès lors, attribuer une valeur purement négative à l'épisode du graal et parler, comme le font la cousine, la Demoiselle Hideuse, l'ermite, et, derrière eux, une bonne partie de la critique, d'un échec. Si échec il y a, celui-ci est au moins tout relatif.

La mise en cause de cette notion d'échec est un des axes principaux qui traversent l'ouvrage très suggestif que Jean-Guy Gouttebroze consacre à l'analyse du *Conte du graal* en termes successivement psychocritiques et ethnologiques. Le principal point de contact des deux démarches semble être précisément de démontrer que Perceval devait se taire. Dans la partie psychocritique, le raisonnement est à peu près le suivant : il est nécessaire, pour Perceval, de se libérer de l'emprise maternelle. Le départ de la gaste forêt, que l'on peut assimiler à une forme atténuée de matricide, est une première étape brutale, ne pouvant qu'entraîner une forme de culpabilité qui portera Perceval à quitter rapidement Gornemant puis Blanchefleur pour retourner vers sa mère – retours que Gouttebroze considère comme autant de « réapparitions du refoulé maternel » et d'« appels à la régression »⁶¹⁵. Pour interpréter la scène du graal, Gouttebroze prend appui sur le lien établi par Lévi-Strauss entre la résolution de l'énigme et l'inceste (cf. ci-dessus p. 124), et note que le silence de Perceval, enfermé, à ce moment, au cœur de sa famille maternelle, répète en quelque sorte le geste d'émancipation qu'avait représenté son départ de chez sa mère :

*Une nouvelle fois, l'influence maternelle se trouve révoquée. Les deux explications qui apparaissent dans notre texte [616], loin d'être contradictoires, se superposent. Perceval a échoué parce qu'il a abandonné sa mère pour suivre la loi du père.*⁶¹⁷

Mais Gouttebroze note ensuite que l'analyse psychocritique donne une justification au geste de Perceval : pour pouvoir se développer harmonieusement, il *devait* partir et refuser la relation régressive et incestueuse dans laquelle l'aurait enfermé une soumission à la loi maternelle.

Il poursuit en notant comment, dans cet épisode, Perceval s'éloigne du modèle œdipien en inversant, par son silence, la dynamique de l'énigme résolue. En bonne logique, il en résulte un éloignement de la sphère maternelle qui s'oppose symétriquement au mouvement qui, chez Œdipe, suit la victoire sur le sphinx. C'est d'ailleurs après cette question non posée que Perceval apprend la mort de sa mère, ce qui vient en quelque sorte confirmer l'accomplissement de ce mouvement d'émancipation. Et c'est au terme de ce mouvement qu'il découvre son nom : on rejoint ici un modèle initiatique où l'acquisition d'un nouveau nom vient couronner symboliquement le franchissement d'une étape. Relevons toutefois que

⁶¹⁵ GOUTTEBROZE, *Qui perd gagne. Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Oedipe inversé*, p. 23.

⁶¹⁶ C'est-à-dire celle qui attribue le silence aux conseils de Gornemant et celle qui le lie au « pechié de la mere ».

⁶¹⁷ GOUTTEBROZE, *Qui perd gagne. Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Oedipe inversé*, p. 42.

ce n'est pas un « initié » (Roi Pêcheur ou cousine, tous deux représentants de la sphère maternelle) qui donne ou révèle à Perceval son nom, mais que celui-ci le découvre tout seul. Pourtant lorsque Perceval répond aux questions de sa cousine, tout se passe comme s'il sortait de la sphère orestienne où la dynamique du matricide le maintenait, pour entrer, tout de même, dans une sphère œdipienne : lorsque la cousine vitupère violemment Perceval au nom de la morale et prend fait et cause pour la partie maternelle, elle est assimilable, selon Gouttebroze, aux Érinys.

Mais pour être vraiment, et jusqu'au bout, une Erinys, la cousine de Perceval devrait le rendre fou. Il n'en est rien. Au contraire, il semble que Perceval lui échappe : se met-elle à lui poser des questions sur la cérémonie du Graal, Perceval lui répond avec une précision désarmante ; croit-elle l'embarrasser en lui demandant comment il se nomme, Perceval qui, jusqu'ici, ne connaît pas son nom le découvre de lui-même. Comment ne pas voir que l'Erinys véhémence, quand elle se prête au jeu des questions, devient le Sphinx et que Perceval, qui sait la confondre, n'est plus un Oreste, mais un Œdipe ?⁶¹⁸

Fort de ces patronages mythiques, Gouttebroze conclut la partie psychocritique de son analyse par un tableau qui présente Perceval comme la voie médiane (au sens de l'*aurea mediocritas*) entre deux tendances intenable incarnées dans la tradition littéraire par Œdipe et Oreste⁶¹⁹ :

Normalité	Anormalité	
Perceval	Oreste (dominante féminine)	Œdipe (dominante masculine)
Identification à la mère	Identification à la mère	-
Identification au père	-	Identification au père
Maturité	Maturité	Maturité
Réussite	Vaine recherche de l' <i>imago</i> paternelle. Échec	Connaissance de la mère. Échec

Dans la seconde partie de son ouvrage, Gouttebroze arrive à peu près aux mêmes conclusions, mais par un chemin tout différent : rappelant l'impact symbolique qu'avait eu le vol de la coupe d'Arthur par le Chevalier Vermeil, au début du roman, il interprète la coupe comme symbole de souveraineté : ainsi,

demandeur qui l'on sert avec le Graal – récipient de la souveraineté – revient à reconnaître l'autorité supérieure et exclusive de celui qui est seul à bénéficier de ses services, à savoir l'oncle maternel.⁶²⁰

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 44. Je reviendrai plus loin sur ce passage et sur cette assimilation œdipienne.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 68. Il faut lire les cases verticales comme une succession chronologique.

Et dans cette perspective, le silence de Perceval apparaît comme

*une façon d'ignorer la présence de l'oncle maternel, de sous-estimer son rôle et de ne pas reconnaître, par là, les obligations qui s'attachent à une structure de parenté matrilineaire.*⁶²¹

Cette structure matrilineaire se trouve d'ailleurs symbolisée par le cortège, puisque le graal, symbole de pouvoir, est entre les mains d'une femme, tandis que la lance, symbole guerrier et viril, est portée par un homme.

Ainsi, le texte de Chrétien porterait la marque d'une période de mutation des structures de parenté, et le silence de Perceval, dans ce contexte, aurait été une façon de rompre avec une dynamique endogamique, qui porte en elle le danger de l'inceste, pour proposer une formule révolutionnaire : le mariage d'amour, extra-familial, tel que Gouttebroze imagine qu'il aurait forcément conclu l'ouvrage de Chrétien, s'il avait été achevé :

*Sommé de se déterminer par rapport au cadre étroit des coutumes et des usages du groupe auquel il appartient, Perceval, par son manque d'à propos et aussi par son obéissance aux conseils que lui a donnés Gornemant, va, sans le savoir, choisir une solution étrangère à ce cadre. C'est ainsi qu'il innove. Plus avisé finalement qu'Édipe dont la perspicacité, qui n'est qu'apparente, provoque le malheur.*⁶²²

De quelque côté que l'on prenne le problème, un point est entendu pour Gouttebroze : Perceval a eu l'attitude la plus opportune en se taisant face au graal.

Il n'en demeure pas moins que toutes les voix qui se font entendre dans le roman, et qui semblent autorisées (la cousine, la Demoiselle Hideuse ou l'ermite semblent tous trois avoir accès à un savoir supérieur à celui du commun des mortels), sont unanimes à dénoncer la faute de Perceval ; mais si elles s'accordent sur l'idée qu'une question posée par Perceval aurait rétabli un ordre perturbé, il semble pourtant que toutes n'envisagent pas de la même façon la faute à laquelle est attaché ce silence.

On peut se demander, pour commencer, si la faute est dans ce silence lui-même ou si elle lui est antérieure – le silence de Perceval ne ferait alors que confirmer un état de « péché » dans lequel se trouve déjà le jeune homme, et ne serait qu'une sorte de révélateur d'une faute passée. C'est la piste sur laquelle semblent nous engager à la fois la cousine et l'ermite qui, tous deux, lient le silence face au graal à un « pechié ». Mais aucun des deux n'explique la

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶²¹ *Idem*

⁶²² Cf. *ibid.*, p. 127.

nature de ce lien. Dans l'ordre d'une logique réaliste, l'explication de Perceval est sans doute la seule valable : c'est parce qu'il a reçu tel conseil qu'il s'est comporté de telle sorte. Mais comment comprendre l'assertion de l'ermite selon laquelle c'est le péché qui a « tranché la langue » à Perceval, ou celle de la cousine qui associe le coupable silence au « pechié de la mere » ?

Faut-il supposer que c'est une logique d'ordre psychologique qui fait du silence la conséquence d'un péché antérieur, et qu'à ce titre, il ne saurait être surprenant que quelqu'un qui a vu sa mère tomber sans se retourner, ignorant si elle a survécu à son départ ou non, et donc incapable de faire son deuil, soit également incapable de manifester une maturité affective qui lui permettrait d'interroger la signification latente de l'image qui lui est livrée par l'étrange configuration du cortège du graal ? Si toute cette scène n'est qu'un de ces rébus derrière lesquels l'inconscient déguise, dans les rêves, des signifiés inexprimables directement, poser la question de ce qu'est le graal et de « qui l'on en sert » reviendrait à demander ce que *symbolise* le graal, ce qu'il *veut dire* dans cette configuration symbolique, et ce *à quoi il sert* dans l'économie de l'inconscient. En ce sens, poser ces questions serait manifester un degré de maturité affective dont Perceval est encore loin, et qui lui permettrait de se présenter au Roi Pêcheur comme quelqu'un qui puisse lui tenir lieu du fils que sa blessure l'empêche d'envisager – quelqu'un qui soit apte à lui succéder comme roi, ramenant du sang frais dans les veines d'un royaume qui dépérit du dépérissement de son souverain.

3. Lignages brouillés

Une telle hypothèse ramène incidemment des enjeux dont nous nous sommes un peu éloignés : s'il s'agit pour Perceval de se montrer apte à assurer la succession du Roi Pêcheur, nous retrouvons alors le modèle où le cœur de la cérémonie du graal est une affaire de restauration d'un lignage. Outre les textes où ce modèle est explicite et où il apparaît avec évidence que le but de la quête consiste à venger sa famille, la plupart des continuations ou réécritures médiévales de l'histoire de Perceval finissent par faire revenir celui-ci au château du graal, par lui faire poser les questions attendues et par le couronner roi du graal, successeur du Roi Pêcheur, qui est toujours présenté comme un parent.

Seulement, d'un texte à l'autre, le rattachement de Perceval à la famille du graal varie : si la plupart des textes l'y associent par une filiation maternelle, il faut pourtant signaler que le *Didot-Perceval*, suivant Robert de Boron, fait de Bron (le Roi Pêcheur), le grand-père

paternel de Perceval ; la *Continuation* de Wauchier de Denain, pour sa part, laisse imaginer que le Roi Pêcheur est l'oncle paternel de Perceval, dans la mesure où l'ermite dit explicitement être le frère du père de Perceval (éd. Roach, v. 23'921) ; quant au cycle de la Vulgate, il conjugue tant bien que mal ses sources et présente successivement l'une et l'autre de ces versions.

Prenant appui sur toutes ces inconséquences de la tradition, Jacques Roubaud, comme je le disais, se propose de poursuivre l'effort d'unification qu'il prête à Gertrude Schoepperle Loomis pour creuser résolument la seule hypothèse qui puisse rendre compte de tant de divergences. Cette hypothèse consiste à tenir pour fondées toutes les indications qui nous sont données au fil des textes et à essayer de tordre l'arbre généalogique de la famille des rois pêcheurs pour rendre compte de tous les éléments. Je précise encore que Roubaud regroupe ces réflexions sous l'étiquette de la « fiction théorique »⁶²³ ; ce qu'il nous propose, ce n'est pas

*une généalogie « vraie », provenant d'un texte original déformé mais plutôt une construction phantasmatique issue des affirmations apparemment contradictoires des « romans » et une généralisation de certaines de leurs suggestions.*⁶²⁴

Nous avons déjà passé en revue la plupart des passages du *Conte du graal* sur lesquels s'appuie Roubaud pour développer son argumentation. Il y ajoute pourtant le problème de la génération du Roi Pêcheur, considéré chez Chrétien comme le cousin de Perceval, bien qu'il paraisse manifestement plus âgé (cheveux grisonnants) ; Roubaud note que la critique est divisée entre ceux (Heinzel, Hilka, Frappier, Loomis) qui adhèrent à cette relation de cousinage, et ceux (Nutt, Lewin, Marx, Roach dans un premier temps, Nitze parfois) qui considèrent le Roi Pêcheur comme l'oncle de Perceval.

⁶²³ L'étiquette perturbante de « fiction théorique » jette le doute sur une frontière que les bibliographies de thèse en littérature ont coutume de figurer comme imperméable : celle qui sépare les « sources » de la « littérature critique » – et sans doute un de ses objectifs est-il de nous inviter à nous demander quelle est la part de fiction qui s'attache, peu ou prou, à toute entreprise de critique littéraire. (Ces problèmes m'ont porté à esquisser quelques réflexions dans : CHRISTOPHE IMPERIALI, "La Fiction théorique : regard sur une frontière", Genève: *Versants*, no 52 (2006)). On peut d'ailleurs noter que le *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* recense les textes de *Graal Fiction* (d'abord lors de leur publication dans *Change* en 1973, puis lors de la publication du volume Gallimard, en 1978) sous la rubrique « études critiques et historiques » ; et ce qui est plus surprenant, c'est que *Graal Théâtre*, en 1977, est classé sous cette même catégorie : sur plus de 300 titres que j'ai relevés dans cette rubrique en dépouillant plus de soixante ans de bulletins, ce sont les seuls textes « littéraires » qui apparaissent (ou en tous cas les seuls textes dont les auteurs soient reconnus comme écrivains et non comme critiques).

⁶²⁴ JACQUES ROUBAUD, "Généalogie morale des rois pêcheurs. Deuxième fiction théorique à partir des romans de Graal", Paris: *Change*, no 16-17: La critique générative (1973, sept), p. 241. C'est le premier état de la fiction théorique en question, qui a été reprise dans le volume *Graal Fiction* ; la similarité des titres cache en réalité deux textes très différents.

Roubaud porte ensuite plus précisément son attention sur le cycle de la Vulgate, où les difficultés généalogiques se compliquent d'une part à cause de la complexité de la tradition antérieure à intégrer, et d'autre part du fait de l'écriture à plusieurs mains qui le caractérise manifestement. Roubaud cite une page de Pauphilet où le critique signale la contradiction entre un passage de la *Queste* où Pellès et le Roi Pêcheur sont clairement dissociés et un autre où il s'agit d'une seule et même personne. Roubaud rapporte ensuite un extrait hautement problématique du *Lancelot propre*, dont il cite cinq variantes manuscrites illustrant bien à quel point ces questions généalogiques sont sujettes à d'importantes variations d'un manuscrit à l'autre, au fil des tentatives plus ou moins heureuses des copistes d'en donner une vision cohérente. Dans ce passage, auquel je reviendrai sous peu, les variantes citées par Roubaud posent Pellès, le roi « méhaignié », tantôt comme le père de Perceval, l'aïeul de Galaad, l'oncle de Galaad, ou encore le grand-père maternel de Galaad.

- L'inceste caché

Fort de tout ce matériau, Roubaud formule l'hypothèse suivante :

*Le mystère sur la généalogie des personnages de la famille du Graal chez Chrétien et dans tous les romans que nous avons cités est dû à la dissimulation d'une relation incestueuse. Par cette hypothèse est rendu possible : a) le fait que Perceval appartient à la famille du Graal tantôt par son père et tantôt par sa mère, b) l'identification implicite du Roi Pêcheur et du père de Perceval. S'expliquent aussi aisément : c) le flottement perceptible qui domine un peu partout sur les positions respectives des différentes générations, d) les contradictions et hésitations dont font preuve non seulement les scribes et auteurs médiévaux mais aussi les spécialistes modernes de ces textes.*⁶²⁵

Roubaud tente alors de dresser un tableau généalogique (« phantasmatique ») qui rende compte de cet « inceste héréditaire ». Le tableau lui-même, très touffu, ne me semble pas décisif, mais ce qui m'intéresse surtout, c'est la conclusion que Roubaud tire de tout cela : reconnaissant que la cohésion qu'il a essayé d'apporter à un ensemble hétéroclite est pour le moins arbitraire, et qu'il y aurait, à chaque fois, une foule d'explications ponctuelles plus probantes à avancer, il note pourtant qu'« une fois surgies, les bizarreries généalogiques demeurent, ne sont jamais entièrement oblitérées au profit d'une explication claire, cohérente et moralement acceptable » (p. 244).

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 233.

Il poursuit en précisant que si inceste il y a, c'est un inceste caché – caché dans le récit, et « *par le récit* même », ce qui en fait le contrepoint tacite d'un autre inceste, que le récit, au contraire, affirmera comme « moteur de la destruction du monde chevaleresque : celui d'Arthur avec sa sœur (la mère de Gauvain), dont naît Mordret, par qui viendra la catastrophe finale » (p. 245).

• Gauvain et l'attraction endogamique

Nous avons déjà vu que le silence de Perceval dans le *Conte du graal* pouvait être interprété comme un refus de l'inceste. Lévi-Strauss justifiait cette lecture par des arguments structuraux « larges », qui mettaient en relation des motifs anthropologiques archétypaux ; Gouttebroze parvenait à la même conclusion, comme nous l'avons vu, par deux biais différents. On pourrait ajouter à leurs observations quelques éléments fondés sur la composition même du texte de Chrétien. On a très peu parlé, jusqu'à présent, de la « partie Gauvain », bien qu'elle occupe environ la moitié du *Conte du graal*. Elle présente pourtant de nombreux intérêts, notamment si on la considère comme une sorte de miroir de la partie Perceval. Dans cette perspective, Antoinette Saly s'est livrée à une mise au jour aussi scrupuleuse qu'éclairante des « symétries inverses » entre les deux parties du roman. Son analyse comparée des épisodes de Beurepaire et d'Escavalon⁶²⁶ ou encore des deux scènes de « Pietà » sous un chêne et des enchaînements d'actions qui s'ensuivent⁶²⁷ illustrent assez que les deux parties du roman sont en très étroite relation.

Dans ce sens, il est une autre symétrie qui mérite d'être observée de plus près : celle qui place le « château des merveilles » en face du château du graal. Dans les deux cas, l'épisode commence par la rencontre d'un homme sur une barque : l'un d'eux indique à Perceval le chemin du château du graal, dans lequel il lui servira un magnifique festin ; l'autre, après avoir reçu richement Gauvain, le conduit lui-même jusqu'aux portes du château des merveilles. En chemin, ils croisent un « escacier » : un homme estropié dont une jambe est en argent fin, orné de pierres précieuses, qui est occupé à tailler un bâton, et avec lequel ils n'échangent aucune parole. L'apparition de ce personnage étrange, dont la fonction dans le récit paraît presque décorative, prend son sens si l'on songe qu'il conjugue en lui plusieurs caractères propres à ramener à l'esprit du lecteur une discrète réminiscence : richesse, occupation apparemment anodine, infirmité (dans la région des jambes), et enfin manque de la

⁶²⁶ ANTOINETTE SALY, "Beurepaire et Escavalon", dans *Polyphonie du Graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998.

⁶²⁷ SALY, "La Récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du *Perceval*".

parole : comment ne pas songer au Roi Pêcheur ? Ici aussi, d'ailleurs, le silence est thématique et imaginé comme l'inverse d'une parole possible puisque le nocher précise à Gauvain que s'il n'avait pas été en sa compagnie, l'« escacier » lui aurait parlé, pour lui donner de mauvaises nouvelles (vv. 7651-75). La première chose que voit Gauvain, en entrant dans le château, est un grand lit, au milieu de la pièce : « enmi le palais fu uns lis » (v. 7692) – qui, à nouveau, rappelle un autre lit, au milieu d'un autre palais : « Ens enmi la sale en un lit / Un bel pseudome seoir vit » (vv. 3085-6)⁶²⁸. Le lit, qui est aussi la première chose que Perceval voit en arrivant dans le château du graal, est intimement lié à la figure du Roi Pêcheur, puisque celui-ci est contraint par sa blessure à recevoir son hôte depuis son lit. De même que Perceval est invité par le Roi Pêcheur à s'asseoir sur ce lit, depuis lequel il verra passer le cortège du graal, de même, ici, Gauvain n'a qu'un désir : s'asseoir sur ce lit. C'est de ce geste que découlera l'épreuve du « lit de merveille », car à peine a-t-il tenté de s'asseoir que des centaines de flèches pleuvent sur lui, suivies d'un lion affamé, et ce n'est qu'après avoir triomphé de ces merveilles que Gauvain peut s'asseoir sur le lit.

Le succès rencontré par Gauvain dans cette épreuve lui vaut d'être accueilli comme celui qui était « molt atandu et desirré » (v. 7891) ; au contraire de Gauvain, Perceval, au château du graal, n'a pas accompli l'acte pour lequel il était pourtant, lui aussi, attendu et désiré. On pourrait même supposer que, d'une certaine manière, Gauvain lève la malédiction consécutive au silence de Perceval, dans la mesure où le château qu'il libère est occupé seulement par des femmes (et des jeunes valets – mais aucun chevalier n'y est jamais demeuré), qui pourraient bien être ces femmes dont la Demoiselle Hideuse annonçait qu'elles seraient privées de leurs maris et de leurs pères. Que l'on rapproche seulement les deux extraits suivants : d'une part, les paroles de la Demoiselle Hideuse :

*Dames en perdront lor maris,
 Terres en seront escillies
 Et puceles desconseillies,
 Qui orfenines remandront,
 Et maint chevalier en morront ;* (vv. 4678-82)

d'autre part, ce qui est dit ici des femmes qui habitent le château des merveilles :

*Et s'i a dames anciaines
 Qui n'ont ne maris ne seignors,
 Ainz sont de terres et d'onors*

⁶²⁸ Les mss B P Q et U donnent « Anmi la sale avoit .I. lit », qui est encore plus proche de la formulation du v. 7692.

*Desiretees a grant tort
Puis que lor mari furent mort.
Et damoiseles orfenines [...] (vv. 7574-9)*

Dans le vers suivant, « orfenines » rime avec « deus roïnes » : en effet, sur ce château, que l'on appelle aussi souvent « château des reines », règnent deux reines, mère et fille, ce qui appelle un évident parallèle avec le château du graal, dirigé par deux rois, père et fils. Ce détail n'est pas anodin, dans la mesure où il n'est pas fréquent que le pouvoir soit ainsi partagé par deux générations.

Mais au château des reines, une troisième génération est aussi présente, et la belle Clarissant, fille et petite-fille des deux reines, occupe une place qui reste vacante au château du graal, où la troisième génération n'est représentée que par la nièce du Roi Pêcheur⁶²⁹... à moins, évidemment, que cette position fonctionnelle ne soit occupée par Perceval. Mais pour l'occuper vraiment, sans doute eût-il fallu qu'il interroge le roi et, comme le suggère Gouttebroze, accepte par là même de prendre place dans le lignage. Au lieu de cela, le silence de Perceval le fait chasser du château qu'il trouve désert au matin, et dont le pont-levis se relève avant même que Perceval ne l'ait complètement franchi.

Au contraire, Gauvain est retenu au château des reines, et il apprend peu après son arrivée qu'il ne devra jamais en ressortir, même pour aller chasser dans les forêts giboyeuses qu'il aperçoit à l'horizon. Cette opposition entre un mouvement d'expulsion et un mouvement d'accaparement va de pair avec ce que je voudrais considérer comme l'élément structural le plus fondamental de cette symétrie inverse des deux épisodes : les forces respectivement centrifuge et centripète qu'exercent sur les deux héros la sphère familiale et, plus particulièrement, la sphère maternelle. En effet, nous apprenons bien vite qu'en entrant au château des reines, Gauvain arrive au cœur de la sphère maternelle, dans la mesure où la reine aux blanches tresses n'est autre que sa grand-mère (et la mère d'Arthur), la seconde reine sa mère, et par conséquent, la jeune Clarissant, sa sœur. Comme Perceval, il ignore qu'il arrive dans sa famille maternelle lorsqu'il pénètre dans ce château qui, ici aussi, pourrait bien apparaître comme un avatar de l'Autre Monde celtique – à plus forte raison du fait que la traversée d'une rivière, classiquement rattachée au passage dans l'Autre Monde, se dédouble ici du franchissement des « bornes de Galvoie » dont le nom suggère assez qu'il s'agit, pour Gauvain, d'une frontière intérieure. En outre, lorsque Gauvain apprend que la reine aux blanches tresses est la mère d'Arthur, il répond qu'Arthur n'a plus sa mère depuis longtemps ;

⁶²⁹ C'est elle qui fait don au Roi Pêcheur de l'épée que celui-ci remet à Perceval.

quant à Gauvain, il le connaît bien, dit-il, et il sait que sa mère est morte depuis au moins vingt ans. Peut-être se trompe-t-il ; mais il n'en demeure pas moins que, comme dans le cas du château du graal, la « réalité » du château des reines prête au moins à discussion.

Ce retour à la sphère maternelle⁶³⁰ prend par ailleurs une coloration nettement incestueuse dans la scène où Gauvain et sa sœur Clarissant sont assis côte à côte sur le lit de merveille, conversant doucement sous les yeux des deux reines qui trouvent ces deux jeunes gens fort bien assortis et formulent le souhait qu'il l'aime comme Enée aima Lavine et qu'il l'épouse.

Cette scène, qui est presque la dernière du roman « inachevé » de Chrétien, éveille par ailleurs le souvenir de deux autres scènes antérieures, qui présentaient une même image de deux jeunes gens assis côte à côte sur un lit : d'une part, celle où Perceval reçoit la visite nocturne de Blanchefleur, et où ils échangent de douces paroles et de tendres baisers. D'autre part, la scène où Gauvain conte fleurette à la sœur de Guingambresil, à Escavalon. Ces deux scènes, dont Antoinette Saly estime qu'elles sont « dans la relation de sujet à contre-sujet par rapport à un thème donné »⁶³¹, il pourrait être pertinent de les mettre en relation avec la problématique de l'inceste qui nous occupe. Je rappelle que Gouttebroze interprète le mariage d'amour de Perceval et Blanchefleur (qui lui paraît impliqué inévitablement par la logique du texte) comme une solution étrangère aux modèles d'une société visiblement matriarcale. Il relève, à cet égard, que la Veuve Dame, Blanchefleur et les reines du château des merveilles partagent ce trait commun d'être des femmes qui dirigent leur domaine sans homme ; en outre, la très nette prééminence des lignages maternels aussi bien de Perceval que de Gauvain renforce son idée qu'un modèle matriarcal est sous-jacent tout au long du *Conte du graal*, ce que confirmerait encore l'importance qu'occupent les oncles maternels, aussi bien de Perceval (ermite et « roi esperitaus ») que de Gauvain (Arthur), dont les pères brillent au contraire par leur absence.

Dans cette perspective, le parallélisme des scènes Gauvain-Clarissant et Perceval-Blanchefleur accentuerait l'opposition entre la dynamique exogamique dans laquelle Perceval se trouve engagé, et qui le portera à refuser tacitement d'entrer dans le jeu du Roi Pêcheur, et la dynamique endogamique qui caractérise le parcours de Gauvain, jusqu'à le ramener au cœur des limbes maternelles.

⁶³⁰ Pierre Gallais emploie l'expression *regressus ad uterum* pour désigner l'aventure de Gauvain au château des reines (GALLAIS, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIe siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la Continuation-Gauvain*, p. XXVIII).

⁶³¹ SALY, "Beaupaire et Escavalon", p. 136.

Entre les deux, la scène d'Escavalon se présente comme une sorte d'intermédiaire symbolique : Gauvain a rencontré un jeune homme qui lui a promis son hospitalité et l'a envoyé auprès de sa sœur, en attendant son retour de chasse. Gauvain est à peine arrivé auprès de la jeune fille en question qu'il commence à la requérir d'amour, ce qu'elle lui permet volontiers, si bien qu'ils en viennent très rapidement à échanger des baisers. Ceux-ci, pourtant, tournent court, puisqu'à ce moment arrive un vavasseeur qui reconnaît Gauvain comme le pire ennemi de celui qui l'a hébergé sans le reconnaître : le seigneur du lieu, dont Gauvain est supposé avoir tué le père... Sans doute est-on là dans un mouvement tout à fait exogamique : non seulement la jeune fille n'est pas du lignage de Gauvain, mais elle appartient même à une famille ouvertement ennemie. Sur ce point, cette scène rejoindrait donc celle de Beurepaire, à laquelle elle s'oppose pourtant à plus d'un titre : opposition de la parole entreprenante de Gauvain au silence de Perceval ; restauration par Perceval de l'ordre compromis d'un domaine dévasté *versus* compromission par Gauvain de l'ordre établi dans une opulente cité, puisque sa présence suscite un soulèvement populaire.

Pourtant, il faut relever un point de détail qui pourrait bien avoir plus d'importance qu'il n'y paraît : le jeune prince, au moment où il invite Gauvain à se rendre auprès de sa sœur en attendant son retour, prend la peine de préciser à celui qui accompagne Gauvain d'inviter sa sœur à recevoir le chevalier de la meilleure façon,

*Et qu'autretant face de lui
Com de moi qui ses freres sui* (vv. 5737-8)

Qu'elle le traite, donc, comme elle traiterait son frère.

Gauvain part alors vers la bourgade, emmené par un jeune chevalier qui, en introduisant Gauvain auprès de la princesse, précise à son tour :

*Ne nel faites mie a envis,
Mais trestot ausi de bon cuer
Com se vos estiiez sa suer
Et com s'il estoit vostre frere.* (vv. 5796-9)

Cette recommandation, dont la répétition nous met la puce à l'oreille, ne tarde pas à prendre une curieuse connotation, sitôt que la sœur commence à embrasser son hôte. Ainsi, une première amorce de mouvement endogamique apparaît déjà en filigrane derrière cet épisode, qui vient en quelque sorte marquer une étape intermédiaire entre le modèle exogamique représenté dans la scène de Beurepaire et le modèle potentiellement incestueux qui transparaît dans la scène du château des reines.

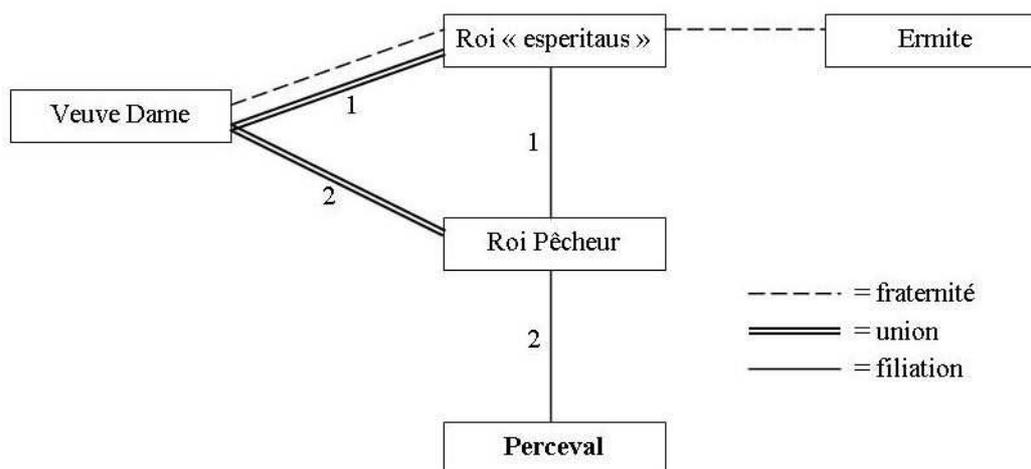
Ainsi, Perceval se distinguerait de Gauvain par sa résistance à une attraction vers les sphères incestueuses du monde maternel. Peut-être alors faudrait-il rapprocher cette lecture d'une expression que nous avons déjà évoquée (cf. ci-dessus p. 352) et qui a donné du fil à retordre aux traducteurs et aux critiques : le fameux « croi » de l'ermite. S'il devait y avoir inceste et, comme le suggère Roubaud, « inceste caché », il pourrait alors être logique que l'oncle ermite ne soit pas tout à fait sûr de ce qu'il avance lorsqu'il dit :

*Et del riche Pescheor croi
Qu'il est fix a icelui roi (vv. 6417-8)*

Ou alors, s'il faut tout de même entendre un impératif derrière ce « croi », on pourrait le comprendre comme un « crois-le : c'est cette version de la chose qu'il convient de retenir ; c'est ce cheminement dans l'arbre généalogique qu'il convient de privilégier par rapport à tous les autres possibles ».

• L'arbre généalogique du Conte du graal (fiction théorique)

S'il est évident que le jeu auquel se livre Roubaud sur l'ensemble des textes médiévaux relatifs au graal est une vue de l'esprit, peut-être est-il pourtant possible de suggérer, en réduisant l'échelle et au moins au titre de « fiction théorique », un arbre généalogique qui rendrait compte d'un certain nombre des incongruités plus ou moins visibles du *Conte du graal* :



Voilà qui expliquerait la superposition frappante de l'image que l'on se fait du père de Perceval et de la figure du Roi Pêcheur. Voilà qui compléterait le parallélisme entre les trois générations de reines, en filiation directe, au château des merveilles, et la masculinisation d'un semblable modèle au château du graal. Voilà qui rendrait compte, en outre, de la

similitude des termes que la mère de Perceval utilise pour lui décrire les deux lignages dont il descend, au début du roman :

*Es illes de mer n'ot lignage
Meillor del mien en mon eage* (vv. 425-6)

dit-elle, juste après avoir présenté le père de Perceval comme le chevalier le plus redouté et craint « en toutes les illes de mer » (v. 419)⁶³².

Dans une telle perspective, la lecture de Gouttebroze selon laquelle le silence de Perceval serait un saine geste de rupture prend une dimension plus concrète encore puisqu'il s'agirait non seulement d'échapper au poids de l'endogamie ou de sortir de la relation fusionnelle avec la mère, mais aussi de rompre avec une dynamique incestueuse qui est inscrite dans son propre lignage.

Sur ce point, Roubaud établit un parallèle entre la nécessité de rompre avec ce qu'il veut voir comme un inceste héréditaire et la chasteté requise du héros du graal, dans l'ensemble de la tradition médiévale, qui lui apparaît comme une « garantie souveraine contre l'inceste »⁶³³. Cette caractéristique, abondamment discutée, contestée, ou détournée dans la littérature percevalienne moderne, est très généralement abordée comme la conséquence directe de la christianisation du mythe et du remplacement de Perceval par Galaad ; mais s'il devait être question de rompre avec un cycle incestueux, elle prendrait assurément une autre signification.

• Quand la Vulgate s'emmêle

Cette version christianisée s'imposera nettement dans les cycles en prose postérieurs à la Vulgate, et en particulier dans *Le Morte Darthur* de Malory. Pourtant, la Vulgate porte encore les traces d'une transition difficile entre ce modèle et celui qu'elle hérite de la tradition antérieure et, en particulier, de Robert de Boron et du *Didot-Perceval*.

Revenons, à cet égard, sur l'extrait du *Lancelot propre* que Roubaud mentionnait comme hautement problématique par rapport aux questions généalogiques. S'il citait les variantes de cinq manuscrits, nous sommes aujourd'hui en mesure de comparer les leçons de toute la tradition manuscrite, Alexandre Micha ayant donné, en appendice du septième volume de son

⁶³² Madeleine Blaess tire argument de ces « îles de la mer » pour étayer son idée que la famille de Perceval est opposée à celle d'Arthur, s'appuyant sur le fait que le Chevalier Vermeil est présenté comme « li rois des illes » (v. 852) – cf. BLAESS, "Perceval et les « Illes de mer »". Notons aussi que le roi qui menace Blanchefleur s'appelle Clamadieu des Illes...

⁶³³ ROUBAUD, *Graal Fiction*, p. 190.

édition du *Lancelot*, 27 versions différentes de ce passage, issues de 31 manuscrits⁶³⁴. Dans ce passage, il est question des deux seules femmes qui pourront rivaliser en beauté avec la reine Guenièvre : Hélène sans pareille et Amite. Cette dernière est unanimement tenue par tous les manuscrits pour la fille du roi Pellès, qui est presque toujours considéré comme le « roi méhaignié » (sauf dans quatre manuscrits, où ce n'est pas précisé). Pellès, en outre, est toujours lié à celui qui vit « apertement » les aventures du Saint-Graal, qui « accomplit le siège périlleux » et mena à leur terme les aventures du royaume de Logres ; mais c'est sur les détails de ce lien familial que les divergences sont importantes.

Pour quatorze manuscrits, soit près de la moitié, c'est une version « purement percevalienne » qui est retenue : Pellès est le père de Perceval, lequel est présenté comme le héros qui s'illustrera dans les trois accomplissements mentionnés (graal, siège périlleux et fin des aventures) ; Amite est donc sa sœur. Mais on constate tout de suite que cette attribution de l'accomplissement des aventures à Perceval va à l'encontre de ce qui sera dit dans les volumes suivants, et en particulier dans la *Queste del Saint Graal*.

A l'autre bout de la chaîne, sept manuscrits gommant toute trace de Perceval et attribuent le mérite de la quête à Galaad : dans ces versions, Pellès est généralement considéré comme le grand-père de Galaad et Amite comme sa mère.

Entre deux, on trouve toutes sortes de combinaisons : deux manuscrits trouvent une habile façon de maintenir le lignage de Pellès du côté de Perceval, tout en ménageant une place libre pour Galaad : ils n'attribuent à Perceval qu'une part des accomplissements mentionnés, indiquant qu'il est destiné à accomplir « une partie des aventures du royaume de Logres » seulement. Élégante façon d'éluder le problème, puisqu'en effet Perceval sera l'un des deux compagnons de Galaad qui parviendront jusqu'au graal, même si Galaad seul accédera à la vision complète. Perceval peut donc rester le fils de Pellès sans que cela entre en contradiction avec le fait que la suite du texte attribuera à Galaad l'accomplissement complet des aventures.

Quatre manuscrits choisissent de taire diplomatiquement le nom de « celui qui vit apertement les merveilles... », ce qui est sans doute rusé, mais ne dispense pas de devoir formuler un lien de parenté entre Pellès et celui dont on tait le nom : le roi sera, selon les cas, soit le père de ce héros, lui-même frère d'Amite (version percevalienne), soit « lo oncle Parcevau (ce mot est barré) Galaad qui vit apertement... », soit encore le père de la mère de « celui qui vit

⁶³⁴ *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, pp. 462-76 du vol. VII.

apertement... », lequel est frère d'Amite (mss Cambridge 45 et Roy. 19 B VII). Dans ce dernier cas, on notera qu'Amite (qui est donc ici, comme partout ailleurs, la fille de Pellès) est à la fois la mère et la sœur du héros du graal, ou au moins sa tante et sa sœur, si l'on admet que la mère du héros du graal est une autre fille de Pellès...

Encore plus étrange : deux manuscrits associent simplement Pellès et Perceval, n'hésitant pas à dire, à quelques lignes d'intervalle, qu'Amite est la fille et la sœur de ce roi hybride qui se nomme « Pellés Perlesvaus » (ms B.N. 751) ou simplement « Perlesvax » (ms. Pierpont Morgan).

La dénomination de ce dernier manuscrit semble le prédestiner à être le plus porté sur l'inceste, mais ce qu'il faut surtout noter, c'est que les contorsions nécessaires pour ajuster diverses traditions donnent lieu à des généalogies de plus en plus perturbantes.

Je poursuis sur cette voie avec un autre exemple, encore plus déroutant. Dans le passage du *Lancelot-Graal* que nous venons d'observer, lorsqu'il est question de Perceval, son père est indiscutablement Pellès, et celui-ci est le roi « méhaignié ». On peut lire par ailleurs, dans une certaine tradition manuscrite (très minoritaire) du *Tristan en prose*, que le père de Perceval serait Alain, comme dans le *Didot-Perceval*⁶³⁵ ; pourtant, dans la plus grande partie aussi bien du *Lancelot-Graal* que du *Tristan en prose*, le père de Perceval n'est ni Pellès ni Alain : c'est Pellinor. Ce Pellinor nous est par ailleurs présenté comme étant le frère de Pellès et d'Alain. Chacun des trois frères se trouve donc, à un moment ou à un autre, désigné comme le père de Perceval.

Mais ce n'est pas tout : le *Merlin* du cycle Vulgate dédouble la figure du roi méhaignié entre Alain et Pellinor⁶³⁶ – tous deux étant frères de Pellès qui, contrairement à ce que dit le passage dont nous venons de comparer les versions, ne semble pas être lui-même méhaignié. La suite du *Merlin* éditée par Sommer sous le titre *Le Livre d'Artus* va encore plus loin et désigne trois rois méhaigniés, ajoutant à la liste un second Pellinor. Autrement dit, il y aurait donc deux Pellinor, dont l'un est frère d'Alain et Pellès, tandis que le second est leur cousin, et qui seraient tous deux méhaigniés ! Le texte est tout à fait explicite sur ce point, présentant Alain comme

⁶³⁵ Voir EILERT LÖSETH, *Le Roman en prose de Tristan, Le Roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Genève: Slatkine Reprints, 1974 [1890], p. 187.

⁶³⁶ Cf. *The Vulgate version of the Arthurian romances*, p. 125 du vol. II.

*le frere au roi Pellinor & le frere au roi Pelles du chastel de Corbenic qui cosin germain estoient au roi Pellinor le roi mehaignie de la cuisse de la lance ue[n]cher esse que li contes apele le riche roi pescheor [...]*⁶³⁷

Bien que le second Pellinor soit ici désigné comme le « riche roi pêcheur », Alain et l'autre Pellinor paraissent souffrir exactement de la même blessure et attendent la même délivrance :

*ne li rois Alains ne li rois Pelletor [⁶³⁸] ne li rois Pellinor ne garront de lor plaies tant que li cheualiers gise en lor ostel & ait demande cui len sert du Saint Graal.*⁶³⁹

Le père de Perceval, quel qu'il soit, est donc indiscutablement un roi méhaigné. Un peu plus loin, le texte ajoute encore qu'il « gisoit en langor des plaies que la lance uencheresse li fist parmi les cuisses ambedeus » (p. 236), et le rédacteur pousse le scrupule jusqu'à préciser que la « Veuve Dame » est appelée ainsi non pas parce que son mari est mort, mais parce qu'il est gravement blessé (p. 243). Et ce mari, le texte exprime clairement que c'est bien lui le « pêcheur » : en effet, les gens du pays s'adressent à Agloval (frère de Perceval) en ces termes :

de votre pere ne di ge mie fait chascuns car toz ses deporz sunt en soi faire nagier parmi ces riuieres granz & parfondez. por oblier ses plaies & sa dolor entre luj & le roi Alain son cosin. (p. 243)

On peut s'étonner de l'extraordinaire complication qui découle de l'ajout, dans l'arbre généalogique déjà fort complexe de la famille des rois pêcheurs, d'un second Pellinor, que bien peu de choses distinguent de son homonyme. Peu de choses, ou peut-être même rien... Ne s'agirait-il pas simplement d'un seul et même personnage, dédoublé par une erreur de scribe, comme Guerrehet et Gaheriet selon l'hypothèse de Delay et Roubaud ?⁶⁴⁰ Mais dans le cas de ces deux « frères scribaux », on peut facilement imaginer comment il est possible qu'un copiste prenne deux formes d'un même nom pour deux noms différents et comment un personnage peut naître dans ces conditions ; il est plus difficile d'imaginer ce qui peut donner naissance à deux personnages dotés exactement du même nom.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 146 du vol. VII.

⁶³⁸ Sommer remplace dans le texte édité « Pelletor » par « Pellinor », indiquant en note : « According to what is said on page 146, line 9 [i.e. dans le passage que nous venons de lire], this name must be Pellinor ». *Ibid.*, p. 147 du vol. VII.

⁶³⁹ Je note en passant qu'on retrouve ici le motif de la question dans la formulation qu'elle avait chez Chrétien, qui paraît étonnamment lointaine du contexte de la Vulgate, où la résolution de la quête ne passera nullement par une question.

⁶⁴⁰ ROUBAUD et DELAY, *Graal Théâtre. Gauvain et le Chevalier Vert*, p. 47. La situation serait en fait plutôt celle du lieutenant Kije de Tynianov, né de l'erreur d'un scribe, mais qu'il s'agit de doter d'une biographie, puisque son nom apparaît sur une liste officiellement signée par le tsar.

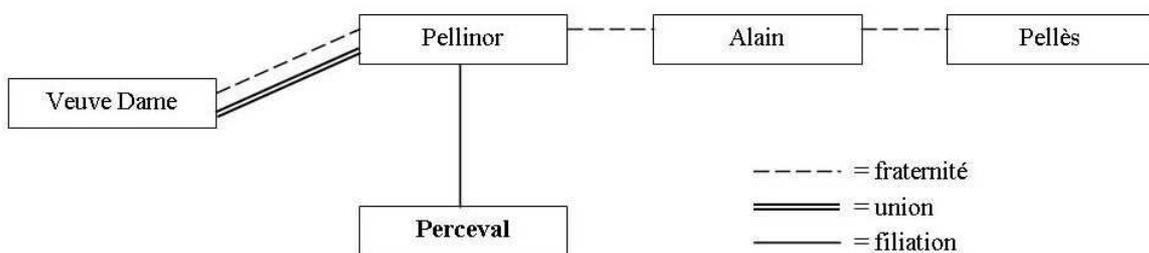
Peut-être une partie de ce mystère se dissipe-t-elle si l'on considère un autre passage : Agloval, le frère aîné de Perceval, vient de retrouver sa mère, et il lui demande des nouvelles de la famille :

& Agloval demanda se ses peres estoit nes point as[s]oagie. & la mere li dist. biaux filz coment as[s]oagera il. ia ne se demostrent mie encore les auentures du graal par quoi il doit garison auoir. & vostre frere roi Pel[l]inor du chastel de Corbenic coment le fait il. (p. 237)

Ce passage confirme donc que le père de Perceval est bel et bien blessé et attend sa guérison des « aventures du graal ». Mais surtout, ce qu'indique ce passage, c'est que la mère de Perceval a un frère, lequel n'est autre que « le roi Pellinor du château de Corbenic » ! D'un point de vue généalogique, cela impliquerait que la mère et le père de Perceval soient cousins germains, puisque les deux Pellinor le sont et que l'un d'entre eux est le frère de la « Veuve Dame ».

Mais il semble aussi que nous retrouvions ici une étonnante réminiscence de la superposition à laquelle le *Conte du graal* déjà nous invitait : les figures du père et de l'oncle maternel sont tellement proches qu'il est difficile de ne pas les confondre en une seule image. Aux éléments induisant ce rapprochement chez Chrétien s'ajoutent encore l'identité des noms, de même que quelques précisions quant à la similitude des blessures et des remèdes susceptibles de les guérir.

On pourrait ainsi tenter de reproduire sur cette base le tableau généalogique suivant :



Il ressemble singulièrement au tableau suggéré par le texte de Chrétien, avec une complexité moindre, puisqu'il ne semble pas y avoir ici de saut de génération. Mais de la même manière que le tableau relatif au *Conte du graal* s'appuyait sur la fusion du Roi Pêcheur et du père de Perceval en une seule case, celui-ci rassemble les deux Pellinor.

Quant aux deux autres frères de la Veuve Dame, je ne peux que rappeler que chacun d'eux a été considéré, dans certains textes, comme le père de Perceval, et que chacun d'eux a en outre été considéré comme méhaignié. Or mon premier tableau, justement, associait ces deux caractéristiques, donnant corps par là même à l'hypothèse d'un inceste de la mère. Et il se trouve que les trois filiations possibles de Perceval, dans le présent tableau, accèdent à nouveau l'idée d'une relation incestueuse...

Mais il est temps de laisser de côté cette petite enquête et d'en relativiser la portée : la question qui nous importe n'est évidemment pas de savoir si oui ou non la mère de Perceval a commis un inceste avec l'un ou l'autre de ses frères. Il va de soi qu'il ne saurait y avoir de vérité à découvrir derrière la lettre cryptique d'un ensemble de textes hétérogènes dont je ne suppose pas un instant qu'un modèle commun les fasse remonter tous à la même source.

En revanche, ce qui nous intéresse, c'est de noter la persistance, à travers les textes médiévaux, d'une généalogie problématique. Les motifs récurrents sont la faiblesse de la figure paternelle (père blessé ou mort), la présence forte, au contraire, de la mère, et la quête qui porte le fils à aller vers un homme blessé pour le rétablir dans sa santé ou dans son pouvoir. Certes, les caprices de la tradition manuscrite peuvent rendre compte, dans une certaine mesure, des collisions ou des lacunes qui expliquent ponctuellement telle ou telle difficulté généalogique, mais il n'en reste pas moins frappant que la question du lignage pose problème dans la quasi-totalité des récits percevaliens médiévaux, que ce soit par la résurgence d'un archétype de vengeance ou à travers des difficultés d'établissement d'un arbre généalogique acceptable.

Dès lors il ne semble pas abusif de supposer que la combinaison des motifs récurrents que je viens de mentionner induit en quelque sorte naturellement une problématique familiale. Si la lecture que nous avons faite du texte de Chrétien est globalement fondée, il paraît évident que la question familiale est au cœur du mythe de Perceval.

Les enjeux relatifs à la recherche d'un équilibre entre deux figures parentales fortement typées paraissent appartenir à la strate la plus profonde d'un récit dont les multiples parures ponctuelles ne parviennent qu'exceptionnellement à éluder cette forme première. De la même manière, la dimension de recherche de soi, qui consiste, en premier lieu, à se définir par rapport aux figures parentales, est si fortement liée à la quête de ce « graal » toujours mystérieux qu'une partie des textes du corpus percevalien moderne se refusent à définir l'objet de la quête comme une réalité purement extérieure au quêteur et ont tendance à

associer la quête à la recherche d'une maturité affective qui va de pair avec une résolution des tensions familiales.

- Gerhart Hauptmann : Parsival fils d'Amfortas

Un des meilleurs exemples modernes de cet ancrage de la quête dans une problématique familiale est certainement le *Parsival* de Gerhart Hauptmann. Ce texte, que l'auteur dédie à son fils⁶⁴¹, est une réécriture très libre de la quête percevalienne. Parsival vit seul avec sa mère Herzeleide ; il ignore tout du reste du monde, et sa mère lui explique qu'il existe d'autres hommes, mais qu'ils sont mauvais : « bleibe bei mir, meide die Menschenwelt ! »⁶⁴² recommande-t-elle à son fils. Mais celui-ci comprend que ce sont les hommes qui ont infligé à sa mère l'incurable blessure dont elle souffre et il décide de partir pour venger sa mère. Herzeleide a beau le supplier de rester, en lui affirmant que la blessure qu'elle a reçue n'est pas mortelle, contrairement à celle qu'il lui infligerait en partant, rien n'y fait. Mais après avoir entamé son opération vengeresse en battant l'Orgueilleux de la Lande, il cherche à revenir chez sa mère et trouve sa maison dévastée. Il rencontre un pêcheur qui lui promet qu'il recevra des informations sur sa mère dans un château dont il lui indique le chemin. Pour parvenir à ce château, Perceval traverse des terres paradisiaques où, parmi une faune et une flore abondantes, des perroquets s'adressent à lui : « Knabe Parsival, dein Vater erwachtet dich ! » (p. 571). Il parvient aux portes du château où il est accueilli amicalement, mais il répond très brutalement à cet accueil, reprochant au portier (qui n'est autre que Gornemant) la blessure de sa mère. Dans le château, il assiste à un cortège composé d'une coupe de cristal et d'une lance qui saigne, mais il se désintéresse de cette vision, préoccupé qu'il est par le seul sort de sa mère. Le texte présente ce cortège comme « eine Art Rätsel, dessen Lösung ihn für den Augenblick weniger anreizte » (p. 575), et quand Gornemant lui demande s'il ne veut rien apprendre à propos de ce mystère, il répond que non, que la seule chose qu'il veut savoir est où se trouve sa mère et qui a brûlé sa maison. Lorsque le maître des lieux arrive, Parsival s'adresse à lui avec la même dureté : à la question « weißt du nun, wer ich bin ? », Parsival répond sans hésiter : « du bist mein Feind » (p. 576). Le seigneur lui montre alors qu'il porte aussi à son flanc une blessure incurable :

⁶⁴¹ Bien que son fils soit âgé de douze ans, ce récit n'a pas grand-chose d'une adaptation pour la jeunesse. Grosse et Rautenberg, dans la biographie que j'ai déjà mentionnée, ne classent d'ailleurs pas cet ouvrage dans la rubrique « Bearbeitungen für die Jugend », mais dans « Erzählende und epische Bearbeitungen ».

⁶⁴² GERHART HAUPTMANN, *Parsival*, dans *Sämtliche Werke*, vol. VI, éd. Hans-Egon Hass, Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen, 1963, p. 561.

„Siehe, auch ich bin ein Mann, der mit einer unheilbaren Wunde behaftet ist. Aber da auch ich meinen Brüdern und Schwestern Wunden geschlagen habe, so habe ich mich dem Dienste des Versöhners ergeben und ihm alle Rache anheimgestellt. Aber nur an mir selbst, weil ich schuldig bin und Leiden verdiene. Ich habe keinen Feind in der Welt“ (p. 576)⁶⁴³

Parsival quitte donc le domaine du graal, sans avoir compris le sens de ce qu'il y a vu. Pendant plusieurs années, il erre à l'aventure, semant la mort autour de lui, suite à un invariable rituel qui le porte à interroger les chevaliers qu'il croise à propos de sa mère, et à conclure, devant leur incapacité à répondre : « Stirb, denn du weißt, wo der grausame Bluthund ist, der Herzeleidens Wunde geschlagen hat » (p. 583). Mais un jour, Parsival est battu par un mystérieux chevalier, qui lui recommande, plutôt que de chercher celui qui a blessé sa mère, de se mettre en quête du graal et d'essayer d'apprendre qui est son père. Peu après, Parsival arrive au château de Blanchefleur. Celle-ci lui conseille de poursuivre sa quête dans les vieux manuscrits de sa bibliothèque, qui recèlent sans doute bien des informations précieuses pour cette quête, et Parsival, qui est bien loin d'être un philologue averti, commence par apprendre à lire sous la houlette de la belle Blanchefleur. Au fil de cet apprentissage, Parsival découvre que chaque individu a non seulement une mère, mais également un père, et il se demande pourquoi sa mère lui a caché cela. Il en vient rapidement à comprendre qu'il a déjà rencontré son père sous les trois apparences du pêcheur (qui lui affirmait qu'il ne cherchait qu'« un seul poisson »), du roi blessé qui l'a reçu au château du graal, et enfin du chevalier qui est parvenu à le vaincre. Il décide donc de partir en quête, pour retrouver le château du graal, et les supplications de Blanchefleur, qu'il vient d'épouser, ne le font pas changer d'avis. Après quelque temps d'une quête infructueuse, Parsival revient au château de Blanchefleur, au moment même où la jeune femme est portée en terre. Mais ce qui déroute plus encore Parsival, c'est que Blanchefleur n'est plus une jeune femme : il apprend d'un passant qu'il interroge que celle-ci a passé trente ans à désespérer du retour de son époux, puis a fini par mourir de chagrin. Parsival a les cheveux blancs : sans s'en rendre compte, il a passé trente ans à errer. Il n'est revenu auprès de celle qu'il aime que pour la voir morte.

⁶⁴³ Figure maternelle appelant à la vengeance, figure paternelle perçue comme ennemie, mais révélant rapidement sa grandeur d'âme : il est difficile de ne pas songer aux thèmes centraux de la *Flûte enchantée* – d'autant que c'est un perroquet qui sert de messenger à ce jeune homme en quête d'initiation... Cette image fugace d'un Amfortas-Sarastro trouvera un écho indirect dans la mise en scène filmée que Bergman a donnée de la *Flûte enchantée*, où on aperçoit, dans la coulisse, le chanteur qui interprète Sarastro feuilleter une partition de *Parsifal*...

Il aperçoit alors un jeune chevalier magnifique dont il apprend qu'il est Lohengrin, son fils, dont on lui dit la chose suivante :

„Er hat das gütigste Herz in der Brust, und alle Welt liebt ihn und trägt ihn auf Händen. Nur einen haßt er und sucht er als ärgsten Feind : den, der seiner Mutter die unheilbare Wunde geschlagen hat.“ (p. 602)

Désespéré de comprendre qu'il est lui-même le seul être que son propre fils haïsse plus que tout et que son désir de trouver le graal l'a porté à infliger à son épouse cette même blessure incurable dont souffrait sa mère et qu'il a passé sa vie à venger, Parsival quitte ses armes et devient un mendiant. Un jour, il croise Lohengrin, l'invite à partager son modeste repas et lui révèle l'histoire de Parsival (en parlant à la troisième personne). Ce même jour, Gornemant vient chercher Parsival pour l'emmener au royaume du graal, où il est appelé à succéder à son père Amfortas.

Après tous les textes médiévaux où nous avons noté les nombreux indices d'une analogie entre le Roi Pêcheur et le père de Perceval, voici donc un texte qui n'hésite pas à faire d'Amfortas le père de Parsival. Ce point se trouve en outre renforcé par une construction tout à fait originale où notre mythe se trouve plus que jamais lu comme une affaire de famille. Occupé par une phase œdipienne beaucoup trop longue, puis par une recherche du père qui se mêle à la phase précédente sans la remplacer tout à fait, Parsival ne parvient pas à goûter la stabilité affective que lui offre Blanchefleur. Convaincu de bien faire, il part en quête en délaissant sa jeune femme. Et le verdict terrible tombe après ces trente années passées comme quelques jours : il a perdu sa vie, la femme qu'il aime est morte à cause de lui et son fils le hait aussi fort que lui-même a pu haïr les hommes qu'il ne connaissait pas, et pour la même raison.

ii. Œdipe inversé ?

Compte tenu des affinités consubstantielles que nous notions entre mythe et enjeux familiaux, il n'y a sans doute rien de surprenant à ce retour récurrent, dans le mythe de Perceval, d'une problématique familiale. Si cette dimension est moins directement visible, à la surface du texte, dans ce mythe que dans celui d'Œdipe, elle n'en est pourtant pas moins profondément ancrée dans les racines mêmes de ce qui fait de ce mythe un mythe – c'est-à-dire de ce par quoi il revêt une « dimension fascinante » (Dabezies), en allant puiser ses formes élémentaires dans les profondeurs de l'expérience humaine la plus partagée.

Nous avons déjà eu plusieurs occasions de mentionner ponctuellement les parallèles que Lévi-Strauss a relevés entre les mythes de Perceval et d'Œdipe. Nous avons vu que Gouttebroze, sous le titre *Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Œdipe inversé*, relativisait certaines conclusions de Lévi-Strauss et proposait plutôt de voir le mythe de Perceval comme une sorte de dépassement de la clôture œdipienne, comme un juste milieu entre Œdipe et Oreste (cf. le tableau reproduit ci-dessus, p. 363). Son idée, je le rappelle, est que Perceval, en sortant du château du graal, est prêt à quitter la phase orestienne de son développement personnel pour accéder à une phase œdipienne triomphante : il a réussi à garder le silence et à conjurer le consentement qu'aurait représenté une prise de parole devant le graal, ce qui lui permet d'échapper définitivement à la menace d'une régression œdipienne, et c'est donc la meilleure part d'Œdipe qu'il rejoint en parvenant à répondre aux questions de sa cousine – Érinye et sphinx à la fois.

Il me semble pourtant que cet épisode, observé sous un autre angle, participe au contraire à renforcer l'opposition structurale entre les deux mythes. En effet, après avoir gardé le silence, Perceval retrouve la parole pour fournir des réponses précises et pertinentes aux questions de sa cousine. Le sommet de la clairvoyance est évidemment atteint dans cette extraordinaire divination du nom, qui atteste l'accession à un degré plus profond de connaissance de soi. Or précisément, cet élément distingue radicalement Perceval d'Œdipe : lorsque la sphinge demande au jeune homme quel est cet animal qui marche le matin sur quatre pieds (*tetrapous*), à midi sur deux (*dipous*), et le soir sur trois (*tripous*), il répond triomphalement que cet animal est l'homme. Certes, il a raison, et la bête se précipite dans le vide ; mais n'y aurait-il pas eu une autre réponse à faire ? Lui Œdipe, lui *Oidipous*, l'homme au pied enflé (*oidos*), n'a-t-il pas, plus que quiconque, été *tetrapous* étant enfant, à cause, précisément, de ses pieds enflés ? N'est-il pas, à l'heure qu'il est, le *dipous* par excellence, campé fièrement

devant la sphinge qu'il défie de toute sa hauteur ? Et lorsque l'évidence qu'il ignore encore lui aura crevé les yeux, plus qu'à tout autre vieillard lui sera nécessaire l'appui d'un bâton ; plus que tout autre, il sera *tripous*. Il trouve que la réponse à la question est l'homme, mais il n'entend pas cette autre réponse que le corps même des mots lui crie : *Oidipous*, son nom⁶⁴⁴.

A l'inverse, c'est précisément son nom que Perceval découvre dans les questions de sa cousine. Œdipe, qui n'a vu que l'homme en général là où son nom particulier était caché, repart triomphant, mais sans savoir rien de plus sur lui-même ; il repart un « homme », simplement, qui va rencontrer une femme avec qui il aura des enfants... Perceval, au contraire, n'était jusqu'à présent qu'un « vallet », selon la désignation la plus neutre que lui attribue le texte, le « Chevalier Vermeil », selon une désignation qui appartient à l'ordre courtois et qui renvoie à une identité usurpée, ou encore « *biax filz* », selon une désignation qui le rattache à la sphère maternelle. Aucun de ces noms n'a la vertu de déterminer son identité spécifique, celle qui le distingue de tout autre. Toutes ces identités lui ont été données dans un contexte bien défini : la mère n'a nul besoin de le nommer autrement que par ce qu'il représente pour elle, et ce nom « déictique » ne saurait l'identifier dans quelque autre contexte que ce soit ; pour revêtir l'identité du Chevalier Vermeil, il a besoin d'Ivonet, le jeune écuyer de la cour d'Arthur sans lequel il ne serait jamais parvenu à ôter l'armure du corps de l'ancien Chevalier Vermeil et à s'en habiller. Et il doit à Gornemant la confirmation sociale de ce titre de « chevalier » qu'il portait sans en avoir le droit. Comme l'analyse fort bien Susan Aronstein, dans des termes foucaaldiens, l'identité du jeune homme se trouve tirillée entre différents discours, qui se disputent aussi la faculté de donner un sens au monde :

*Une fois que le jeune a reçu et accepté cette vision du discours courtois, Gornemant l'adoube et son identité change. Jusqu'à ce moment, le texte l'avait nommé «le valez», le Galois ou le fils de la Dame veuve. Une fois qu'il a été intégré avec succès dans cet ordre homosocial, il tire son identité de cet ordre.*⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Je signale ici que dans *La Forêt bruissante* de Retté (1896), Jacques Simple, que son nom désigne comme un avatar du *reine Tor* wagnérien, vainc le sphinx en lui disant qu'il est un homme, ce qui le distingue de tous ceux qui l'ont précédé, qui se disaient des héros : « Je te salue ô toi qui te connais toi-même ! [...] / Un simple ? Un homme ? ils se disaient héros / Les aventuriers de naguère » (ADOLPHE RETTE, *La Forêt bruissante*, Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1896, p. 28). Il donne donc au sphinx la même réponse qu'Œdipe, « un homme », mais ici, elle le concerne lui en particulier et s'inscrit donc dans un tout autre mouvement.

⁶⁴⁵ SUSAN ARONSTEIN, "« Chevaliers estre deüssiez ». Pouvoir, discours et courtoisie dans le *Conte du Graal*", dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, p. 20.

Lorsque Perceval découvre son nom, c'est donc la première fois que son identité n'est pas relative, n'est pas rattachée à un contexte donné et à un discours extérieur, mais est susceptible de le situer comme individu, dans quelque circonstance que ce soit.

Encore cette identité nouvellement acquise est-elle immédiatement mise en cause, nous l'avons vu : à peine a-t-il prononcé son nom que « Perceval le Gallois » s'entend dire que son nom est changé et qu'il se trouve aussitôt rebaptisé « Perchevax li chaitis » (le malheureux, l'infortuné).

Toujours est-il que la découverte du nom s'inscrit ici manifestement dans un mouvement de connaissance de soi dont elle représente une étape importante ; et, comme le relevait Gouttebroze, il n'est pas anodin que cette étape soit atteinte au moment où Perceval sort d'une situation où il n'a pas donné suite à une sollicitation muette qui lui était faite par sa famille maternelle. L'« échec » de Perceval au château du graal l'écarte donc de l'attraction endogamique.

A l'inverse, Œdipe, au sommet de sa gloire, ne fait pas de la résolution de l'énigme une étape décisive dans la connaissance de soi, et sa « victoire » le mène tout droit à l'irréparable inceste prévu par les oracles.

Cette réflexion sur les affinités structurales qu'entretiennent le mythe de Perceval et celui d'Œdipe va nous permettre d'aborder à présent quelques réécritures percevaliennes modernes. On ne peut qu'être frappés, en effet, de noter que les deux reprises de notre matière que je considère comme les plus riches (Wagner et Gracq) mettent toutes deux au cœur de leur lecture du mythe des structures relationnelles qui continuent de placer Perceval face à la figure d'Œdipe, toujours repoussée mais toujours présente, proche, voire menaçante. S'il est vrai que Perceval est un Œdipe inversé, il faut alors noter que ce miroir, qui renvoie une image symétriquement inverse, doit présenter à ses yeux un pouvoir d'attraction permanent pour revenir sur son chemin de manière si récurrente. Des textes médiévaux à Wagner, puis de Wagner à Gracq, on assiste en quelque sorte à une double radicalisation structurale. La trame percevalienne se défait de tout ce qui y est du ressort de la narration épisodique pour se concentrer sur des schèmes relationnels qui, en dernière instance, permettent de projeter le « mythe » de Perceval hors de l'« histoire » de Perceval.

C'est du moins ce que j'espère parvenir à montrer dans les pages qui suivent.

• Parsifal œdipien

Au début de l'été 1882, c'est-à-dire quelques semaines avant la création de *Parsifal* à Bayreuth, Victor Wilder publie quatre articles dans le journal *Le Parlement*, où il analyse et commente le poème et la musique de cet opéra. Il y fait une remarque qui paraît un peu surprenante en 1882, mais qui le serait encore bien davantage quelques années plus tard :

*Tout ce mysticisme du Moyen-Age est fort éloigné de l'esprit moderne et les souffrances d'Amfortas nous touchent infiniment moins que les tortures d'Œdipe ou de Prométhée.*⁶⁴⁶

Pourtant, les « tortures d'Œdipe » ne sont pas tout à fait absentes de *Parsifal* – du moins trouve-t-on dans cette œuvre bien des éléments qui nous rapprochent de ce qu'Œdipe deviendra à partir de Freud. Après l'ermite du *Conte du graal*, Wagner pourrait donc à son tour faire figure de « plagiaire par anticipation de Sigmund Freud » (cf. ci-dessus p. 359), tant il est vrai que, comme le relève Carl Dahlhaus,

*il est possible [...] que le 2ème acte de Parsifal et le 3ème de Siegfried aient exercé secrètement une influence sur le développement de la théorie psychanalytique.*⁶⁴⁷

Voyons plutôt : au premier acte, à l'arrivée de Parsifal, Gurnemanz lui pose une série de questions concernant son origine (« d'où viens-tu ? qui est ton père ? quel est ton nom ? »). Parsifal répond invariablement par un « das weiß ich nicht » qui porte Gurnemanz à lui demander s'il y a au moins une chose qu'il sache. A cette question, Parsifal répond : « j'ai une mère ; elle s'appelle Herzeleide ». Kundry confirme ses dires et lui apprend alors que sa mère est morte, ce qui provoque une vive réaction de Parsifal, qui se jette sur elle et la saisit à la gorge. Hans Jürgen Syberberg, dans la version filmée qu'il réalise de l'opéra, semble anticiper déjà l'acte suivant et donne un caractère ambigu à cette agression de Parsifal envers Kundry :

Nous infléchissons la tradition habituelle de manière que certes la méchanceté de Kundry dans l'annonce de la mort, comme Wagner le prescrivait, amène Parsifal à sauter à la gorge de la messagère de mort, mais aussi qu'une résolution différente apparaisse, consistant en ceci que Kundry transforme cet enlacement violent et provoqué par elle en une cérémonie d'enlacement amoureux, ce qui les conduit tous

⁶⁴⁶ Cité dans GEORGES SEVRIÈRES, *Richard Wagner jugé en France*, Paris: Librairie Illustrée, s.d. [probablement 1888-9], p. 243.

⁶⁴⁷ CARL DAHLHAUS, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, trad. Madeleine Renier, Liège: Mardaga, 1994 [1971], p. 156.

*deux à s'apercevoir étrangement qu'ils ont bien plus à faire l'un avec l'autre, bien plus de choses en commun qu'ils ne peuvent le saisir sur le moment.*⁶⁴⁸

Cet infléchissement avait d'ailleurs été, en quelque sorte, préparé par les images que Syberberg montre sur le prélude : on y voit la scène inaugurale au cours de laquelle l'enfant Parsifal est ébloui par trois chevaliers qui le soustraient à sa mère, que l'on voit d'abord avec son fils, puis reposant, morte. Mais ce qu'il faut surtout noter, c'est que l'actrice qui joue la mère de Parsifal est la même qui jouera par la suite le rôle de Kundry. Sans suggérer, bien entendu, que Kundry et Herzeleide ne feraient qu'une, Syberberg place d'entrée de jeu une amorce qui rende possible une forme de reconnaissance, ce qui autorise l'idée que Parsifal et Kundry ont « plus de choses en commun qu'ils ne peuvent le saisir » au moment de leur première rencontre. Et surtout, cette double amorce donne un poids supplémentaire à la façon dont Kundry, au deuxième acte, jouera explicitement sur ce qui la rapproche de Herzeleide pour attirer Parsifal dans ses rêts.

Au deuxième acte, en effet, après que « Parsifal a vaincu les Filles, leur gentil / Babil et la luxure amusante », comme dit Verlaine, voici qu'arrive « la Femme belle, au cœur subtil »⁶⁴⁹. Nous avons déjà évoqué cette scène à propos de la façon dont Wagner parvient à motiver d'un point de vue dramaturgique des récits d'événements passés (cf. p. 218). Après avoir relevé le « paradoxe d'un drame hagiographique » où le rôle le plus long est celui de Gurnemanz, tout à fait secondaire du point de vue de l'action, Dahlhaus note que

*un contre-exemple, ou une exception à ceci, est donné par le récit de Kundry au 2ème acte, à propos d'Herzeleide, la mère de Parsifal. Ce récit, apparemment un épisode, est en réalité un élément déterminant de la scène de la séduction, scène qui n'a pu être interprétée que sous la lumière de la psychanalyse.*⁶⁵⁰

Les filles-fleurs n'ont pas réussi à capturer Parsifal par leurs charmes. Au moment où celui-ci les repousse et cherche à s'enfuir, Kundry appelle Parsifal par son nom, alors que le jeune homme l'avait oublié⁶⁵¹. Lui qui a résisté aux parfums envoûtants des filles-fleurs, le voilà gagné par les effluves du souvenir : « Parsifal ?... So nannte träumend mich einst die Mutter »

⁶⁴⁸ HANS JÜRGEN SYBERBERG, *Parsifal. Notes sur un film*, trad. Claude Porcell, Paris: Gallimard, "Cahiers du cinéma", 1982, p. 69.

⁶⁴⁹ VERLAINE, *Oeuvres poétiques complètes*, p. 427.

⁶⁵⁰ DAHLHAUS, *Les Drame musicaux de Richard Wagner*, p. 156.

⁶⁵¹ La découverte tardive du nom, nous l'avons déjà noté, est un élément pour lequel Wagner renoue avec Chrétien, par delà Wolfram qui ne l'avait (presque) pas conservé. On peut toutefois noter qu'il y a en quelque sorte une inversion du mouvement relatif à la mère : si la découverte par Perceval de son nom, au sortir du château du graal, pouvait être lue comme une étape fondamentale dans son émancipation de la sphère maternelle, le nom lancé par Kundry plonge au contraire Parsifal au sein même de cette sphère maternelle. Dans ce dernier cas, le nom (re)découvert est celui qu'employait la mère, tandis que chez Chrétien, au contraire, il s'agit d'un nom qui se substitue au « beau fils » par lequel la mère avait toujours appelé son fils sans nom *propre*.

(et la musique isole ce mot : « die Mutter »). Kundry raconte à Parsifal comment elle l'a vu sur le sein de sa mère, la tendresse dont celle-ci entourait son enfant, qui lui était plus cher que la vie, les tourments qui étaient les siens lorsque, plus tard, ce fils tardait trop à rentrer de ses promenades en forêt, et les baisers farouches qui s'ensuivaient, puis enfin la douleur inguérissable qui navra son cœur au départ de ce fils, et la mort de chagrin qui s'ensuivit. Parsifal, accablé de douleur, tombe aux pieds de Kundry, qui, maternellement, lui prodigue de consolantes caresses, en évoquant le bel amour qui, jadis, unit Herzeleide à Gamuret. Puis Kundry reprend le rôle de messagère de Herzeleide qu'elle avait déjà endossé dans une réplique du premier acte, et elle offre à Parsifal, en guise de dernier salut de la bénédiction maternelle (« als Muttersegens letzten Gruß »), le premier baiser de l'amour (« der Liebe – ersten Kuß »).

Interprétant cette scène à la lumière de la psychanalyse freudienne, il est impossible de ne pas être frappé par la dimension œdipienne que recèle la stratégie de séduction menée par Kundry. Renonçant aux charmes sensuels qu'elle partage en commun avec les filles-fleurs, elle comprend que le baiser qu'elle tend à Parsifal comme un piège, elle ne l'obtiendra pas par une manœuvre de séduction habituelle. Ce n'est qu'en replongeant le jeune homme dans le monde de son enfance, où il ne faisait qu'un avec sa mère, et en avivant son remords et, partant, son affection pour celle dont il déplore le sort cruel, qu'elle parviendra à le mener jusqu'au baiser fatal.

Ainsi, la relecture wagnérienne retrouve-t-elle comme spontanément une structure qui, en son temps, n'avait guère de chance de renvoyer au mythe d'Œdipe, mais qui, après Freud, ne peut plus être lue autrement que liée intimement à ce mythe que Perceval rencontre donc à nouveau sur son chemin.

En resserrant sa narration sur quelques épisodes centraux et en amplifiant les caractères des personnages qui en sont les protagonistes, Wagner, nous l'avons vu, radicalise les éléments structuraux du mythe. S'il retient, ici ou là, quelques motifs ponctuels, ce n'est jamais à titre anecdotique ou décoratif, mais c'est parce que ces motifs sont en lien direct avec les grandes articulations symboliques qui sous-tendent l'œuvre. Comme nous l'avons vu, cette façon de faire le porte à représenter sur la scène des « types » humains plutôt que des personnalités individualisées, prises dans un contexte socio-historique donné. Au niveau des relations qui s'établissent entre ces personnages, de même, il est évident que Wagner ne s'intéresse guère à dessiner des interactions fondées sur une psychologie réaliste. Là aussi, ce qui l'intéresse, ce

sont des relations-type, dans lesquelles les enjeux relationnels sortent autant que possible du cas particulier pour tendre vers l'universalité. Dès lors, il n'est guère surprenant que le lien qui se crée entre Parsifal et Kundry rejoigne une sphère archétypale.

Dans un même ordre de réflexions, on peut faire un rapprochement entre la relation qui oppose Amfortas à Klingsor et celle qu'entretiennent, dans le *Ring*, Wotan (que Wagner appelle parfois « Licht-Alberich ») et Alberich (« Schwarz-Alberich ») : dans un cas comme dans l'autre, les deux personnages sont animés, au départ, par une volonté commune, mais ils ont choisi, pour accéder à leur but, des voies différentes. Alberich maudit l'amour pour se procurer le pouvoir de l'anneau, tandis que Klingsor se mutile pour mériter la possession du graal. Wotan et Amfortas, de leur côté, portent tous deux des stigmates qui attestent qu'ils n'ont pas gagné leur statut sans payer de leur personne. Tous deux attendent également la venue d'un simple, d'un pur, qui saura régénérer le monde sur lequel ils règnent, malgré leurs fautes ou leurs transgressions (tricheries de Wotan, « péché » d'Amfortas). Mais pour Siegfried comme pour Parsifal, la régénération du monde passera par la destruction de ce que l'on pourrait appeler l'ordre des pères. En effet, Siegfried, qui est doublement petit-fils de Wotan (puisque ses parents, Siegmund et Sieglinde sont frère et sœur), fait figure de celui qui rompt avec l'autorité paternelle (doublement, à nouveau) : d'abord en tuant Mime, qui l'a élevé et se prétendait son père, puis en suscitant l'effondrement du Walhalla et le « crépuscule des dieux ». Mais Wotan sait que la régénération du monde est à ce prix.

Amfortas, de son côté, sait aussi que la restauration de l'équilibre de son royaume implique son éviction par un être plus jeune que lui, qui se révélera capable de lui succéder. Mais cette capacité, le jeune homme devra l'acquérir sur un terrain qui est largement celui de l'imitation, c'est-à-dire en refaisant le même parcours qu'Amfortas pour en inverser le signe. « Die Wunde schließt / der Speer nur, der sie schlug » : Parsifal doit suivre les chemins que suivit Amfortas entre Montsalvat et le domaine de Klingsor ; il doit reprendre la lance que Klingsor a dérobée à Amfortas ; il doit, enfin, revenir à Montsalvat avec cette lance pour la plonger dans le flanc blessé d'Amfortas : guérison due à un geste qui se confond symboliquement avec un meurtre, et dont l'effet sera bel et bien de permettre à Amfortas de mourir. Certes, il serait abusif de parler de « meurtre du père », mais il est néanmoins certain qu'il s'agit ici d'un mouvement par lequel un jeune homme prend la relève symbolique d'un homme plus âgé auquel son parcours l'a nettement identifié⁶⁵².

⁶⁵² Nous retrouverons cette perspective, nettement accentuée, dans le *Roi Pêcheur* de Gracq, mais je voudrais signaler ici l'interprétation globale qui se dégage de la récente mise en scène de *Parsifal* proposée par Krzysztof

Au chapitre des gestes œdipiens associés à Perceval, il faut encore mentionner la pièce de Trevelyan à laquelle j'ai déjà fait allusion : *The Birth of Parsifal* (1905). Le personnage central de cette pièce est Frimutel, figure de révolte contre l'« ignoble superstition » qui fait du graal un objet d'obscurité et non de lumière. Il aime Herzeloida et ils donnent naissance à un fils. Mais Kundry lui apprend que le péché de cet amour interdit sera sanctionné et que, par la malédiction du graal, il sera tué par son propre fils, s'il ne le tue lui-même. On voit bien se dessiner ici un parallèle entre l'enfant qui vient de naître et le petit Œdipe – mais Frimutel, au contraire de Laïos, choisit de s'enfuir plutôt que de tuer son fils et il mène une vie sauvage. Herzeloida, chassée par son père à cause de sa faute, part à la recherche de Frimutel avec le petit Parsifal, et elle parvient finalement à le retrouver. Mais ce dernier refuse de sacrifier son fils ; il accepte au contraire d'être tué par ce fils, parce qu'il pressent que celui-ci accomplira une libération dont lui-même n'aura été que le précurseur :

*So thou art worthy, slay me, or in disdain
 To be the thrall of unjust fate, forbear.
 But thee how should I slay?
 Thou art not of the Grail: no part in thee
 Shall it usurp, nor in thy glory share.
 Truth shalt thou serve, not falsehood; for mankind,
 Not for that Heaven which man's own sick fears
 And self-contempt have dreamed, shalt thou endure
 And dare, aye, greater things than I have done.⁶⁵³*

Warlikowski à l'Opéra de Paris (mars 2008). Parsifal y est en quelque sorte dédoublé par un enfant. L'ensemble de ce qui se joue sur scène pourrait bien être une expression de l'imaginaire de cet enfant, dont il semble que le premier drame soit d'ordre familial. Aussi bien, le graal que Parsifal brandit fièrement dans la scène finale est-il un simple verre, sorti d'un panier à pic-nique ; à ce moment, Amfortas et Kundry s'embrassent avec tendresse, et le rideau tombe sur une table autour de laquelle Amfortas, Kundry, Parsifal et l'enfant partagent un repas simple, comme si tous les drames et toutes les fractures étaient réparées – rêve d'un enfant pour qui la traversée de la terre gaste s'achève au moment où Parsifal a su échapper à l'attraction maternelle de Kundry et guérir Amfortas en le tuant symboliquement.

⁶⁵³ La pièce n'a pas été éditée dans le volume théâtral des *Collected Works* où figurait *The New Parsifal*. J'ai téléchargé le texte dans une version informatique à l'adresse suivante : <http://www.library.rochester.edu/CAMELOT/trevpars.htm>.

iii. Le mythe de Perceval dans l'œuvre de Julien Gracq

L'auteur chez qui la part œdipienne du mythe de Perceval apparaît avec le plus de constance est certainement Julien Gracq. Il est d'ailleurs, de manière générale, l'auteur qui a le plus intensément investi ce mythe et qui en a tiré le parti le plus fort dans son œuvre. La richesse de cette intégration est telle qu'elle ne peut évidemment se résumer à la question de la tentation œdipienne, mais il me semble toutefois que l'enjeu essentiel des reprises gracquiennes du mythe de Perceval tient à une question de structures relationnelles. Mon idée est que Gracq a rencontré, au cours de la rédaction de son premier roman, le mythe de Perceval, et que celui-ci lui est apparu comme une formalisation exemplaire d'une structure relationnelle type qu'il ne cessera d'approfondir dans la suite de son œuvre, à une distance plus ou moins grande de la trame percevalienne de base.

Pour rendre compte de ce travail de fond, il m'est apparu nécessaire de suivre un parcours des œuvres de Gracq dans leur ordre de rédaction, et de prendre le temps d'une lecture attentive.

1. Au château d'Argol : une réhabilitation de Parsifal ?

La rencontre se produit dès le premier roman : *Au château d'Argol* est présenté, dans l'« avis au lecteur » qui le précède, comme une « *version démoniaque* – et par là parfaitement autorisée » du *Parsifal* de Wagner⁶⁵⁴. « Parfaitement autorisée », dans la mesure où, selon les termes de ce même « avis au lecteur », c'est une lourde erreur que de lire le « testament poétique » sur lequel « l'œuvre de Wagner se clôt » comme un « acquiescement du maître au mystère chrétien de la rédemption », alors que cette œuvre signifie manifestement « tout autre chose que l'ignominie de l'extrême-onction sur un cadavre d'ailleurs encore trop sensiblement récalcitrant » (p. 8).

Cet « avis au lecteur », toutefois, doit être considéré avec une certaine prudence : écrit quelques mois après le roman lui-même, il paraît marqué, tant dans son ton que dans les idées qu'il affirme, d'un esprit sensiblement différent de celui qui anime le reste de l'ouvrage. Bernhild Boie estime que ce texte

⁶⁵⁴ GRACQ, *Au château d'Argol*, p. 8.

*n'éclaire pas plus le processus de la genèse qu'il ne dévoile la vraie et unique signification de l'œuvre. Cette introduction est déjà une première lecture, exigée sans doute par la nécessité de prendre des distances « avec un ouvrage trop spontané ».*⁶⁵⁵

Toujours à propos de cet « avis », André Pieyre de Mandiargues parle d'« une sorte de bravade ou de mystification plus ou moins volontaire »⁶⁵⁶, et Michel Murat va jusqu'à le qualifier d'« agressif et manipulateur », lui supposant une fonction de « paratonnerre »⁶⁵⁷. Julien Gracq lui-même, dans un entretien qu'il accordait à Jean Paget en 1969, se remémore les choses de la façon suivante :

*La manière dont j'ai présenté ce petit livre, c'était un peu une manière de donner le change, car au fond, j'ai mis beaucoup de moi dans ce livre, c'est certain. J'en avais probablement conscience, et j'ai probablement eu besoin de prendre ce recul, un peu ironique tout de même, une fois le livre fait. C'est un alibi. En réalité, le livre n'a pas été écrit de cette façon du tout. [...] J'ai songé à écrire ce livre et j'ai commencé dans la demi-heure suivante, je crois, à écrire [...]. Il n'y avait pas [...] de volonté de faire un ouvrage de telle direction, de résoudre tel problème ; certainement pas, non. Et puis alors, cette préface est venue après, quand j'ai envisagé la publication seulement.*⁶⁵⁸

Plutôt que de tenir pour argent comptant l'affirmation qui fait d'Argol une réhabilitation de Parsifal, maltraité par Nietzsche et ses pairs, engageons-nous plutôt dans le roman lui-même en prêtant attention à toutes les marques qui le désigneraient comme une réécriture percevalienne.

Un premier indice, fort ténu, nous est donné dès la page de couverture, si l'on prête attention à la forme des signifiants. ARGOL et GRAAL⁶⁵⁹ renvoient tous deux à un château, et la dimension de quête liée au château du graal se trouve renforcée par le rapprochement avec Argo, qui est le navire sur lequel les Argonautes s'embarquèrent en quête de la toison d'or.

Dans le texte lui-même, une mention explicite est faite du château du roi Pêcheur (p. 109), à propos d'une combinaison d'objets (parmi lesquels une lance) qui semblent avoir une dimension emblématique et dessiner « le lieu géométrique même de l'Énigme » (p. 108). En

⁶⁵⁵ JULIEN GRACQ, *Oeuvres complètes I*, éd. Bernhild Boie, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1989, p. 1129. La citation entre guillemets renvoie aux termes de Gracq lui-même, dans un entretien avec J. Roudaut.

⁶⁵⁶ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, "Le Château ardent", dans *Julien Gracq*, éd. Jean-Louis Leutrat, Paris: L'Herne/Fayard, "Cahiers de l'Herne", 1997, p. 48.

⁶⁵⁷ MICHEL MURAT, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris: José Corti, 2004, p. 204.

⁶⁵⁸ Transcrit d'après une rediffusion radiophonique dans l'émission *Entretiens* de France Culture, le 24 août 2000.

⁶⁵⁹ Michel Murat a été très attentif à ces jeux de lettres chez Gracq et il a relevé, en particulier, la présence forte de la « matrice /A-R-G/ » dans l'ensemble de ses textes (cf. MICHEL MURAT, "*Le Rivage des Syrtes*" de Julien Gracq. *Etude de style*, vol. I. Le Roman des noms propres, Paris: José Corti, 1983, p. 43). On peut noter, si l'on admet cette attention forte au signifiant, qu'ARGOL se présente lisiblement comme une subversion du GRAAL.

un autre passage, le château d'Argol lui-même apparaît à son propriétaire comme appelant une visite : « il sembla à Albert que ce château somnolent *dût* être *visité*, ou périr, comme un château de légende entraînant sous ses décombres ses énigmatiques serviteurs endormis » (p. 55).

Mais au-delà de ces quelques indices ponctuels (qui, au demeurant, renvoient plus à Chrétien de Troyes qu'à Wagner), ce qui rapproche surtout ce récit du mythe de Perceval, ce sont des structures relationnelles.

Le texte débute par l'arrivée à Argol d'Albert, jeune homme qui se caractérise par sa soif avide de connaissances ; il a couru toutes les universités européennes en quête de savoir, et

partout il se fit remarquer par l'étendue de ses connaissances, par l'originalité brillante de ses aperçus, mais, s'il se fit peu d'amis, il étonna surtout par son constant dédain des femmes. (p. 16)

Dans le château qu'il vient d'acquérir, il se plonge avec délices dans la lecture de Hegel. Il parcourt, en particulier, les pages consacrées au mythe de la Chute, dans lesquelles il lit que l'esprit est à la fois ce qui blesse l'homme et ce qui le guérit de cette blessure :

« [...] la concorde alors est spirituelle, c'est-à-dire que le principe du rétablissement est trouvé dans la pensée et dans la pensée seule. La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit. »

Une joyeuse certitude semblait s'envoler de ces pages. Certes, la seule connaissance, et non un amour humiliant et naturel qu'Albert avait toujours su tuer par le défi, pouvait à jamais le mettre en repos avec lui-même : il doit en être ainsi, s'il ne se trompe lui-même : « Vous serez comme des Dieux, connaissant le bien et le mal », c'était là la cause de la chute, mais c'en était aussi la seule possible rédemption. (pp. 40-1)

Ne trouve-t-on pas dans cette formule frappante concernant la « main qui inflige la blessure »⁶⁶⁰ un écho direct de la phrase de *Parsifal* déjà mentionnée : « die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug » ? C'est la première occurrence, dans *Argol*, où la question de la faute et de son redressement est thématisée, dans une perspective plutôt euphorique, puisque « cette magnifique dialectique paraissait une réponse d'en haut aux inquiétudes d'Albert » (p. 41). On sera sensible, toutefois, à ce « *semblait s'envoler* », « *s'il ne se trompe* », ou à ce « *paraissait une réponse* »... Y aurait-il un doute à avoir ? Albert se confirme dans l'idée que « la connaissance seule délivr[e] » - mais il le fait comme s'il avait « besoin de se justifier »,

⁶⁶⁰ Une note de la Pléiade indique que nulle « main » n'apparaît dans le texte original, Hegel disant simplement que la pensée inflige et guérit la blessure. C'est dans la traduction anglaise de W. Wallace qu'apparaît cette formule sans conteste plus apte à frapper l'imagination du romancier. Cf. GRACQ, *Oeuvres complètes I*, p. 1151.

comme si les « fibres *romantiques* de son cœur » avaient déjà été attaquées par la forêt avoisinante (p. 41). On notera en outre que le récit, au moment où il évoque les « lieux nouveaux et sauvages », abandonne brusquement le passé simple pour le présent, comme si celui qui réfléchissait et celui qui « parcourt de long en large la terrasse d'un pas rapide » n'était pas/plus tout à fait le même.

Albert évoque ensuite Herminien, son ami de toujours, qui va venir lui rendre visite. Herminien est présenté comme très intimement lié à Albert, « le fantôme à la fois de son double et de son contraire » (p. 46) ; leur lien est de telle nature que

peut-être en étaient-ils venus déjà au point où ils ne pouvaient plus faire un butin qu'ils n'amenassent à leur commun repaire, où ils ne pouvaient voir de leurs yeux aucune chose humaine qu'ils eussent alors pénétrée comme un cristal vide, si l'Autre ne lui eût prêté l'écran de sa redoutable et intime hostilité. (p. 45)

En l'occurrence, le « butin » qu'Herminien amène dans le « repaire » d'Argol a pour nom Heide. L'effet qu'elle provoque sur le tandem Albert-Herminien ne tarde pas à se faire sentir : au milieu d'une conversation extrêmement soutenue, un jeu de lumière digne de Rembrandt nimbe tout à coup le visage de Heide :

Les yeux d'Albert et d'Herminien, attirés malgré eux par le foyer de cette féerie lumineuse, se croisèrent l'espace d'un éclair et se comprirent. Il y avait quelque chose de changé. (p. 61)

L'analogie que choisit Gracq pour décrire ce changement est celle de la catalyse, phénomène par lequel la vitesse d'une réaction chimique se trouve modifiée sous l'influence d'une substance (le catalyseur) « capable, par sa seule présence, de déclencher cette réaction sans subir elle-même d'altération finale » (selon la définition du Trésor de la Langue Française). Heide est donc ce catalyseur ; à partir de cette scène, un mécanisme est enclenché, dont dépendra toute la suite du récit. Heide est déjà une parfaite incarnation de ces femmes qui magnétisent l'ensemble des récits gracquiens. Comme le dit Gracq dans sa *Prose pour l'étrangère*, la femme est capable de « changer les signes »⁶⁶¹, c'est-à-dire de modifier magnétiquement le champ de signification du monde. Cette façon dont il investit la femme dans ses récits est d'ailleurs un des traits principaux qui relie Gracq au mouvement surréaliste. Dans *Le Surréalisme et la Littérature contemporaine*, Gracq écrit à propos des surréalistes ce qui pourrait aussi bien passer pour une profession de foi personnelle : « Dans

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 1037.

cette transfiguration de la conscience et du monde qui reste leur objectif dernier, ils se sont tournés vers la femme comme vers un des plus puissants intercesseurs »⁶⁶².

On ne peut s'empêcher de songer à la vision wagnérienne de la femme comme intercesseur. Si cette définition évoque peut-être plutôt l'Elisabeth de *Tannhäuser* que la Kundry de *Parsifal*, en voici une autre qui, en revanche, paraît presque une description fonctionnelle de Kundry : « [...] la médiatrice naturelle, celle dont la fonction par excellence est de rapprocher les choses de l'homme, de se dissoudre dans ce rapprochement même, *réalisé* »⁶⁶³.

Or, Heide correspond déjà parfaitement à cette vision de la femme, que Gracq revivifiera tout au long de son œuvre.

Aussitôt après cette scène d'altération se déroule le premier épisode que l'on peut mettre en lien direct avec l'intertexte wagnérien. Albert et Heide se retrouvent seuls sur la terrasse du château, dans la nuit :

Avec la lenteur d'une torture, elle noua ses doigts aux siens [...] avec force, avec frénésie, et attirant sa tête vers la sienne, elle le força à prendre un long baiser qui secoua tout son corps d'un éclair dévastateur et sauvage. (p. 64)

Le rapprochement de cette scène et du baiser de Kundry, au deuxième acte de *Parsifal*, est renforcé par la dimension très visiblement théâtrale dont est investie la scène :

Comme baignés de la lueur d'une rampe, les têtes rondes des arbres émergent partout des abîmes, serrées en silence, venues des abîmes du silence autour du château comme un peuple qui s'est rassemblé, conjuré dans l'ombre, et attend que les trois coups résonnent sur les tours du manoir. (p. 63)

En outre, dans les deux cas, l'initiative du baiser vient de la femme, et, dans les deux cas également, bien que de façon assez différente, l'homme repousse la femme. Ici, Albert ne repousse pas Heide tout de suite, comme le fait Parsifal, mais il se refuse pourtant à répondre à l'abandon de Heide :

Peut-être méprisait-il un triomphe pour lequel il n'avait pas combattu, et s'offensait-il de ce que sa volonté fût comptée pour rien par les caprices du sort qui remettait entre ses mains avec l'ironie d'une totale gratuité la plus ravissante des créatures. Mais surtout il lui semblait impossible qu'à Heide entre toutes pût convenir une solution d'une si équivoque facilité – que la possession de ce corps abandonné et splendide fût – à quelque égard que ce soit – une solution. (p. 76)

⁶⁶² *Ibid.*, p. 1019.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 913.

Ainsi, même si les « fibres romantiques » de son cœur se sont laissé entraîner par ce qui apparaissait comme une invitation, comme une attente de la nature environnante, Albert reste fidèle aux raisonnements dans lesquels l'avait plongé la lecture de Hegel, et il « parie » contre l'« amour humiliant et naturel » qu'il opposait alors à la « connaissance » (p. 40). J'emprunte cette notion de pari à Jean Markale, pour qui Albert « succombe à la raison logique héritée de sa culture » et ne voit pas que Heide « représente la solution de la quête »⁶⁶⁴. Il ne parvient pas à sortir de la rationalité polarisante de la culture gréco-latine pour entrevoir la possibilité d'une autre issue, ce qui le porte à faire, selon Markale, le « mauvais choix ».

En tous les cas, il apparaît clairement que la logique qui dicte à Albert son attitude est bien celle d'une quête de la connaissance, dont il demeure convaincu que la « solution » ne saurait être celle que Heide lui propose sur un plateau, « d'une si équivoque facilité ».

Ainsi, d'un point de vue fonctionnel, ce baiser intervient trop tôt dans le développement des personnages pour être porteur de la même signification que celui de Kundry : si Parsifal est mûr, au moment du baiser, pour vivre une révolution intérieure, Albert, manifestement, ne l'est pas encore, et ce baiser ne lui permet pas de comprendre le monde différemment.

Dans ce sens, cette scène s'apparente plutôt, fonctionnellement, à la visite de Perceval au château du graal, chez Chrétien de Troyes : là aussi, ce qui devrait être une révélation arrive trop tôt, et la transformation que pourrait ou devrait susciter l'expérience vécue par le jeune homme se solde par un silence (ou une autre forme d'inhibition), et par un maintien du *statu quo*.

Si la scène ne provoque pas chez Albert de prise de conscience profonde, Herminien, de son côté, resté seul dans la salle du château tandis que les deux autres sont montés sur la terrasse, comprend tout à coup le « caractère fatal » (p. 65) et « irrémédiable » (p. 66) de ce qui est en train de se jouer. Il comprend également qu'il n'a amené Heide à Argol que « pour en comprendre le prix lorsqu'elle lui serait enlevée » (p. 81), et il étouffe de la voir ainsi « séparée de lui par l'effet d'une malédiction atroce » (p. 82).

• L'instantané et son négatif

Le chapitre suivant est l'occasion d'une sorte de confirmation radicale, pour Herminien, du « prix » que Heide revêt à ses yeux – ses yeux ébahis par le spectacle de cette femme nue, plongeant dans l'écume des vagues : la « vivante cariatide », la Vénus naissant des flots, dans

⁶⁶⁴ JEAN MARKALE, "Julien Gracq ou le Celte janséniste", *Givre*, no 1 (1976, mai), p. 80.

cet instant d'une « volupté [...] insoutenable », révèle à « la surprise des spectateurs » « les mouvements désordonnés et fragiles d'une femme » (p. 89).

Herminien, resté sur le rivage, fixait en lui une orageuse vision. Il revivait cette minute où le soleil sortit des brumes et où ses flèches trop ardentes imprimèrent Heide d'un coup au fond de son cœur – et ses mouvements tragiques quand, la tête rejetée entre les épaules sous une atteinte trop aiguë, s'échappèrent d'elle comme un aveu involontaire les gestes de la possession. (p. 89)

Les lèvres de Heide, découvrant ses dents étincelantes, apparaissent à Herminien comme « une plaie enfin impossible à cacher » (p. 90).

Mais si Albert est l'autre « spectateur » surpris par cette vision, il ne ressent pourtant pas la violence de l'impression (au sens photographique du terme) qu'en retire Herminien, dont la vision annonce à l'évidence une autre image qui interviendra plus tard et qu'Albert, cette fois, n'aura plus le loisir de ne pas voir...

Suit un passage où Albert, dans un jour qui lui apparaît comme « un impossible *négligé de la nuit* » (p. 101), regarde le ciel renversé sous lui, dans le reflet de l'eau. Cette image iconise en quelque sorte le « retournement de la Chute » attaché à l'idée hégélienne que la connaissance du bien et du mal est à la fois « la cause de la chute », mais aussi « la seule possible rédemption » (p. 41). Et puis, par une après-midi orageuse, Herminien et Heide sortent dans la forêt. Albert, au crépuscule, part à leur recherche ; et tout à coup, arrivant à une source, il lui paraît « qu'en un éclair venait de s'imprimer au fond de son œil » une image sur laquelle « *il n'y eût pas à se tromper* » :

En un bond il fut sur pied, et contempla le corps entièrement nu de Heide. Ses cheveux flottaient en longues vagues dans la source et sa tête rejetée en arrière, et noyée dans l'ombre où luisaient seulement les dents nues de sa bouche, faisaient avec son corps un angle horrible et haussait vers le ciel ses seins gonflés et caressés par la lune avec l'élan d'une insoutenable ardeur. Du sang tachait, éclaboussait comme les pétales d'une fleur vive son ventre et ses cuisses ouvertes, plus sombre que les fleuves de la nuit, plus fascinant que ses étoiles. (p. 126)

L'objet est le même que celui dont la vision avait frappé Herminien : le corps nu de Heide, sa fluide chevelure, ses dents blanches ; seulement la miraculeuse « *verticalité* » qui caractérisait ce corps sous le soleil éblouissant du bord de mer (pp. 88-9) est ici relayée, dans la forêt nocturne, par une horizontalité dysphorique. La blessure qui demeurait figurée dans la scène du bain est ici atrocement tangible, réalisant d'un sang « sombre » mais « fascinant » cette « plaie » que le regard pénétrant d'Herminien avait alors débusquée derrière des gestes

involontaires. De même que le jour pouvait sembler à Albert un « impossible *néгатif de la nuit* », de même cette image nocturne apparaît comme le terrible « négatif » de l'image où Herminien avait lu les « gestes de la possession ». Mais la première photographie s'était imprimée, nous l'avons vu, dans le cœur d'Herminien, tandis que celle-ci s'imprime « au fond de l'œil » d'Albert : il n'y a plus ici de truchement affectif, c'est l'image brute de la réalité qui frappe les yeux d'Albert, qui, alors seulement, commence à *comprendre* ce qu'Herminien avait compris bien avant lui.

Avant de poursuivre plus avant et de préciser ce qu'il s'agit de comprendre pour Albert et Herminien, arrêtons-nous un instant sur cette configuration, qui est la deuxième à offrir quelques analogies avec l'intertexte wagnérien. Herminien a manifestement « mordu au fruit défendu », qu'Albert avait repoussé au moment où il était pourtant à sa portée. Si Albert avait estimé que la connaissance du bien et du mal, soufflée à l'homme par le serpent, ne devait pas passer par la connaissance de la chair, Herminien, pour sa part, a fait le pari inverse. Ce que le baiser de Heide n'a pas enseigné à Albert, il l'a appris à Herminien, qui en était exclu, et la vision du bain a confirmé ce dernier dans son statut d'« âme damnée ». Tandis qu'Albert a eu l'attitude de Parsifal en repoussant la tentation, Herminien, comme Amfortas, y a cédé. En ce sens, Heide se rapprocherait de Kundry, avec qui la faute a été commise, en dépit de la différence profonde qui oppose une séduction stratégique et malfaisante à un viol subi. Mais quelques indices textuels nous incitent par ailleurs à rapprocher Heide du graal. On peut noter les prémices de cette assimilation dans la description de Heide comme « une immobile colonne de sang » (p. 74) – or il sera de plus en plus manifeste dans ce texte que la première caractéristique du graal est le sang qu'il contient. Et ici, c'est le sang de Heide qui est au cœur de la vision d'Albert – ce sang qui « éclabousse comme les pétales d'une fleur vive », et dont une goutte roule le long d'un doigt « avec une lenteur insensée » (p. 126), qui rappelle cette autre goutte qui, dans la plupart de nos textes médiévaux, sourd de la pointe de la lance.

Un peu plus loin, l'évocation fantasmée de cette scène, à laquelle Albert ne peut échapper, renforce encore l'importance capitale qu'y prend le sang : le corps « ruisselant de sang » « giclant comme un fruit » semble contaminer Albert de sa blessure :

Il sentait venir à lui la blessure de son ventre. Il inondait ses paupières du sauvage, sauvage et aveuglant baptême de son sang, et [...] il suivait la route d'une goutte de sang sur un doigt. Et la vie de son âme paraissait maintenant suspendue à cette goutte dérisoire, et il lui semblait que tout ce qu'il avait aimé, tout ce qu'il avait cherché, roulait au fond de la source avec cette goutte sombre. Et, les yeux clos, il collait sa

bouche à cette fontaine rouge et, goutte après goutte, il en faisait ruisseler sur ses lèvres le sang mystérieux, délicieux. (pp. 131-2)

On renoue ici avec la position centrale qu'occupait la découverte de la blessure dans *Parsifal*, à cette différence près qu'au contraire de Parsifal qui voit la blessure se profiler derrière le baiser du Kundry, Albert n'a rien vu derrière le baiser de Heide, et c'est sans aucune médiation que la blessure lui apparaît ici dans toute sa crudité.

En outre, il faut relever que ce sang, qui paraît à Albert « tout ce qu'il avait cherché », se présente comme l'aboutissement de la quête, dans le sens que lui donne Herminien. Et si le pari qu'il fait est différent de celui d'Albert, ces deux « doubles » n'en poursuivent pas moins une semblable quête de connaissance.

La réunion en Heide de Kundry et du graal présente par ailleurs une autre spécificité, de première importance dans la relecture que Gracq propose de *Parsifal* : les passages que je viens de citer ne nous permettent guère de placer sans hésitation le sang de Heide de l'un ou de l'autre côté de la frontière (pourtant fondamentale chez Wagner) qui oppose radicalement le sang impur de la blessure au sang rédempteur que contient le graal⁶⁶⁵. Ici, les choses sont plus mêlées : le sang « baptismal » dont Albert, dans son fantasme, baigne sauvagement ses paupières, n'est-il pas le sang foncièrement impur issu d'un acte charnel d'une parfaite brutalité ? A l'inverse, ce sang qui gicle du fruit défendu⁶⁶⁶ n'est-il pas assimilable au Saint-Sang qui ruisselle dans le calice sacré ?

Si ce sang est associé au fruit défendu, ce qui ne fait guère de doute, peut-être faut-il à nouveau le rattacher à la vision hégélienne du mythe de la Chute : Albert a écarté Heide en estimant que la main qui inflige et guérit la blessure ne pouvait être que la pensée. Le fruit de l'arbre de connaissance doit, selon lui, être cherché dans et par l'exercice de la pensée. Herminien, pour sa part, cherche dans la chair l'accession à la connaissance. Or, si sa tentative devait vérifier la pensée hégélienne, il faudrait alors que la blessure infligée par la main d'Herminien puisse aussi se révéler, d'une façon ou d'une autre, propre à guérir, et l'assimilation des deux sangs irait alors dans ce sens. Si Kundry et le graal se trouvent rassemblés en un, ce sont les agents de la chute et de la rédemption qui, du même coup, se trouvent unis.

⁶⁶⁵ « Le sang pour le sang, la blessure pour la blessure – mais ici et là, quel abîme entre ce sang, cette blessure ! » (WAGNER, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, journal et lettres 1853-1871*, p. 162).

⁶⁶⁶ Le sang qui « gicle » (p. 131) est simplement celui d'« un fruit », mais le « fruit défendu » est évoqué à quelques lignes de là : « il lui semblait qu'il eût goûté à quelque fruit défendu de l'arbre de vie aux épines aiguës, et qu'il en sentît encore la saveur contre ses dents » (p. 130).

- *Felix culpa*

Certes, le lien intime qui relie la main qui blesse à celle qui guérit est plus facile à interpréter dans la logique hégélienne à laquelle Albert se range : la pensée, qui nous distingue de l'animal, est cause que nous souffrons de notre condition, mais c'est elle aussi qui nous permet de nous guérir de cette souffrance. C'est dans ce sens que la dialectique hégélienne revalorise le mythe de la Chute, considérant le péché sous sa forme la plus acceptable : goûter au fruit de l'arbre de la connaissance.

L'interprétation concurrente qu'implique l'acte d'Herminien porterait au contraire à regarder ce fruit dans sa dimension la plus charnelle. Mais du coup, la dialectique qui associerait blessure et guérison se fait plus complexe. Plutôt que blessure et guérison, il faudrait dire faute et rédemption ; dès lors, les choses s'éclaireraient d'elles-mêmes, puisque nous rejoindrions alors les réflexions des philosophes chrétiens (au premier rang desquels Thomas d'Aquin) sur la notion de *felix culpa* – réflexions que l'on peut résumer très simplement de la façon suivante : sans la faute d'Adam, le Christ eût été inutile. La faute d'Adam peut être dite bienheureuse, dans la mesure où elle appelle l'avènement d'un rédempteur. L'expression *felix culpa* apparaît dans l'*Exultet* de la vigie pascale : « *O felix culpa quae talem ac tantum meruit habere redemptorem* ». Elle est donc associée à l'office du Samedi saint, lendemain de ce Vendredi que, de Chrétien à Wagner, nous avons si souvent rencontré.

La dimension de *felix culpa* apparaît en filigrane derrière la plupart des textes médiévaux qui christianisent la quête du graal : depuis Robert de Boron, nous l'avons vu, la Table ronde est une *translatio* de la table de la Cène, et le siège périlleux est là pour que celui qui parviendra à s'y asseoir rachète la faute de Judas. A ce propos, on peut d'ailleurs noter une hésitation amusante, au fil des textes médiévaux : le *Joseph* de Robert de Boron semble balancer entre deux options, qui toutes deux seront suivies par certains textes postérieurs : le siège périlleux apparaît tantôt comme une *translatio* du siège de Jésus (et Galaad prendra donc la place symbolique du Christ – c'est ce que dit la *Queste*), tantôt comme le siège de Judas (et Galaad rachètera la faute en comblant le cercle brisé par la trahison de Judas – le *Didot-Perceval* suit cette voie).

Si l'on peut dire que cette notion était déjà présente depuis bien longtemps dans le corpus percevalien, il faut pourtant noter que Gracq la radicalise à un degré extrême. D'abord, en la sortant de son contexte chrétien, il transforme en quelque sorte sa dimension eschatologique

en une logique humaine infiniment plus douloureuse. L'échelle change, passant du plan large de l'humanité (ou au moins de la chrétienté) à un vécu individuel. Mais surtout, on ne regarde plus la faute depuis le même point de vue : dans l'eschatologie chrétienne, la faute est impliquée comme un « avant » nécessaire de l'histoire qui nous est racontée ; elle est reléguée dans un passé lointain et sa réalité n'est plus tangible qu'à travers les effets qu'elle implique – à savoir son redressement. Jamais la faute d'Amfortas n'avait constitué le présent d'un texte ; jamais elle n'avait été montrée avec la formidable violence que prend ici l'exhibition de l'acte perpétré par Herminien. Jamais non plus Perceval n'a-t-il eu sous les yeux les effets aussi immédiats de cette faute. Pourtant, c'est bien exactement cette dynamique qui est à l'œuvre, en deux temps, dans le *Parsifal* de Wagner : d'abord vision de la blessure ; ensuite, prise de conscience de sa signification par association d'une image (la blessure) avec un acte révélateur (le baiser). Dans *Le Roi Pêcheur* de Gracq, cette dimension sera centrale, mais nous en avons déjà une première variante dans *Argol* : Albert, moins apte qu'Herminien à voir l'image derrière l'image, ne se trouve plus ici devant un symbole, mais devant une réalité crue. Il n'est ni dans la position de Parsifal qui voit tout à coup se dresser, *derrière* la blessure d'Amfortas, la souffrance du monde, ni dans celle de Perceval, supposé décrypter le rébus constitué par le cortège du graal ou encore par la semblance du sang sur la neige.

C'est la première fois que, dans un brouillage temporel qui rend les quêtes de « Parsifal » et d'« Amfortas » exactement simultanées (au point qu'Herminien a pu croire, dans un premier temps, avoir perdu ce qu'il a finalement gagné par la force), la scène capitale, qui est à l'origine de tous les romans percevaliens, est portée, dans le présent du récit, sous les yeux de « Parsifal ».

Car Herminien a probablement déjà compris ce qu'Albert commence peu à peu à entrevoir : qu'ils sont en train de rejouer *Parsifal*.

- Parsifal évincé

Albert, donc, commence à dégager les implications de cet *instantané* fatal. S'il songe au « dogme catholique », c'est alors avec « une honte de pure forme » qu'il tourne ses yeux « vers celui qui paraissait alors l'ange noir de la chute et son dangereux héraut » (pp. 132-3). La philosophie, qui occupait si fort son esprit, ne l'aide guère, puisque

par-delà les discriminations pauvres du bien et du mal, par une dialectique vengeresse, son esprit embrassait [Herminien] dans une fraternelle connivence.
(p. 133)

Ce qui apparaît à Albert avec une douloureuse évidence, c'est le lien irréductible qui associe désormais Heide et Herminien,

scellés l'un à l'autre dans la clarté de foudre de l'incomparable Événement. Jusqu'à la consommation du temps ensemble, inséparables, plus complices que la victime et le couteau, unis et justifiés dans la fécondité de leur miracle, dans la lumière inconfondable de l'instantané unique qu'ils avaient enfanté. (p. 133)

Et lui, Albert, ne pourra jamais que se traîner « aux pieds de ce couple de marbre », réduit à revivre fantasmatiquement ce qui ne sera jamais plus. On songe ici à la belle notion de « primultimité » employée par Jankélévitch, qui désigne (selon la définition qu'en donne Genette) :

le fait que la première fois, dans la mesure même où l'on éprouve intensément sa valeur inaugurale, est en même temps toujours (déjà) une dernière fois – ne serait-ce que par ce qu'elle est à jamais la dernière à avoir été la première, et qu'après elle, inévitablement, commence le règne de la répétition [...] ⁶⁶⁷.

Dans tous les passages qui suivent, Albert endosse pourtant la charge de « rédempteur » : il soigne Heide, la ramène peu à peu à la vie, l'entoure de toute son affection. Herminien n'est pas revenu au château et ils ne savent rien de lui. C'est l'automne, les journées décroissent ; un jour, ils partent tous deux dans la forêt et s'enfoncent dans une longue « allée » qui finit par les mener à une sorte de rond-point, qui leur apparaît comme le lieu désigné d'un « rendez-vous, avec le double sens qu'implique [ce mot] » (p. 147). Et c'est là qu'ils découvrent Herminien, gisant sur le sol sans connaissance et marqué par une « blessure hideuse » « à son flanc, sous les côtes » (p. 149). La blessure répond à la blessure, et un lien de sang vient en quelque sorte matérialiser l'attache irréfragable dont Albert avait déjà pris conscience.

Un peu plus tard, Albert pénètre dans la chambre d'Herminien à son insu, poussé par le besoin de connaître le « secret » dont il est convaincu qu'Herminien possède la clef. Et c'est là qu'il trouve une gravure « dont les bords légèrement ondulés semblaient conserver les traces d'un maniement tout récent » (p. 161).

Elle représentait les souffrances du roi Amfortas. Au centre même d'un temple aux proportions gigantesques, [...] Parsifal touchait de la lance mystique le flanc du roi déchu. (p. 162)

⁶⁶⁷ GERARD GENETTE, *Figures III*, Paris: Seuil, "Poétique", 1972, p. 110.

Mais quelque chose trouble profondément Albert ; quelque chose qui tient à

la hiérarchie en tous points insolite que la composition de la scène finissait par imposer au spectateur. Il était visible que, dans ce couple pathétique, [...] la figure du divin sauveur pâlisait en présence de la blessure secrète de laquelle il avait pour jamais tiré son charme et son ardeur. Et, passant outre à une sacrilège équivalence, comme dans le délire d'une infâme inspiration, il était clair que l'artiste, que sa main inégalable n'avait pu trahir, avait tiré du sang même d'Amfortas, qui tachait les dalles de ses plaques lourdes, la matière rutilante qui ruisselait dans le Graal, et que c'était de sa blessure même que jaillissaient de toutes parts les rayons d'un feu impossible à tarir, et dont l'ardeur desséchait la gorge comme une soif inextinguible. (p. 163)

Parsifal est manifestement en retrait, et il apparaît qu'il ne saurait aspirer à « clore les révolutions augustes du Saint-Sang », mais que

à l'humiliation de celui qui n'avait erré au milieu des souffrances à travers le monde que pour raviver à jamais l'éclat de l'incomparable blessure et apporter l'aveu de sa désormais perpétuelle dépendance, il était possible de comprendre que l'artiste, pour sa propre glorification, avait obscurément voulu donner à entendre que la qualité de sauveur ne fût jamais obtenue, mais toujours donnée, et ne pût en aucun cas se mesurer aux mérites, mais uniquement à la permanence de ses inépuisables effets. Car, enclose à l'un des coins de la gravure dans un anneau de fer suspendu au mur, il avait paraphrasé lui-même son œuvre de l'amère devise qui semble à jamais clore – et ne clore à jamais sur rien d'autre que sur lui-même le cycle du Graal « Rédemption au Rédempteur ». (p. 164)

Nous voilà donc enfin arrivés de plain pied dans notre matière, et, plus spécifiquement, dans ce que l'« avis au lecteur » appelait une « version démoniaque » de *Parsifal* : car en « expliquant » de cette façon les derniers mots de l'œuvre de Wagner, il est certain que Gracq en propose une interprétation pour le moins hétérodoxe.

A moins qu'en vérité, il ne rachète cette œuvre, jetée « trop légèrement en pâture aux chrétiens » (p. 8). Et il faut reconnaître que, même si l'idée de réhabilitation qui transparaît à travers les lignes de l'« avis au lecteur » paraît plutôt fictive, une telle interprétation s'accorde pourtant avec certains éléments contenus dans le livret de Wagner. D'abord, la position de retrait dans laquelle se trouve relégué Parsifal correspond à une crainte bien réelle qu'a eue Wagner de ne pas parvenir à faire de Parsifal une figure aussi forte qu'Amfortas et Kundry (cf. ci-dessus p. 220). Nous avons vu comment la *Kunstreligion* avait pris le relais de la densification structurale des personnages pour permettre tout de même à Parsifal d'être la figure centrale du drame. Mais il n'en reste pas moins que Parsifal, au contraire de Kundry, d'Amfortas et même de Klingsor, ne vit pas de drame intérieur. Il ne fait que suivre d'abord

son instinct, puis la compassion qui s'éveille en lui et guide ses pas, mais dont on ne peut pas dire qu'il l'ait conquise de haute lutte. Au contraire, ce sont bel et bien Amfortas et Kundry qui lui offrent cette compassion en lui permettant de réaliser ce qui s'est passé entre eux et d'interpréter dans sa pleine signification la blessure d'Amfortas. Il n'est donc nul besoin d'extrapoler pour poser que chez Wagner, la capacité rédemptrice que Parsifal possède, par nature, dans son cœur de « pur fol », trouve l'occasion de se réaliser grâce à la faute d'Amfortas. Non seulement parce que c'est à la blessure entrevue, et donc à l'antécédent fourni par Amfortas, que Parsifal doit de n'avoir pas succombé aux charmes de Kundry, mais aussi, plus largement, parce que si Parsifal n'avait pas eu de faute à racheter, il serait resté un homme comme les autres – un peu plus fruste et impulsif, sans doute – et son sort n'aurait intéressé personne. *Felix culpa.*

- Révélation et mise à jour

Seulement, ici, les choses ne se passent pas si bien : certes, la faute apparaît comme nécessaire à ce que la rédemption puisse advenir. Mais ce qu'Albert comprend en observant la gravure, c'est que ce lien de dépendance hiérarchise irrémédiablement les valeurs, et que jamais le rédempteur ne pourra payer la dette qu'il a contractée vis-à-vis de la faute. La prise de conscience d'Albert avait commencé face au sang de Heide ; cet autre sang, mythique, représenté par l'art, confirme le piège.

Il le confirme tout en l'élevant à un degré de signification supérieur : à travers le truchement du mythe, c'est toute une configuration interrelationnelle qui se trouve dédoublée. Si l'analyse que nous menons présentement s'attache à relever, depuis le début du texte, les éléments qui associent les trois personnages d'*Argol* aux modèles mythiques qui figurent sur la gravure, il faut bien avoir en tête que la découverte de cette image, à moins de vingt pages de la fin du roman, produit pour le lecteur une véritable ouverture interprétative nouvelle. En effet, si l'on excepte l'« avis au lecteur », où les statuts de sauveur et de damnateur étaient présentés comme dialectiquement inséparables et mis en lien direct avec le *Parsifal* de Wagner (p. 8), aucune mention explicite de cette matière mythique n'avait affleuré à la surface du récit jusque-là.

Il est important de noter que cette ouverture se joue à un double niveau : d'une part, le lecteur prend conscience des similitudes de deux matières et peut, dès lors, entreprendre un travail interprétatif consistant à dégager la pertinence de cette superposition. Mais dans le cas

d'*Argol*, cette prise de conscience du lecteur se double d'une prise de conscience « intradiégétique » : à l'intérieur même du récit, un personnage réalise qu'il est un Parsifal.

Il est intéressant de dissocier, d'un point de vue théorique, les deux niveaux auxquels se joue la modification interprétative qu'implique l'assimilation d'une trajectoire personnelle avec un substrat mythique. Lorsque le personnage prend conscience – en l'occurrence, en même temps que le lecteur – de ce qui fait de lui l'incarnation d'une figure mythique, il est sommé de procéder lui-même à une forme de réinterprétation de sa trajectoire. Le mythe revêt alors une dimension révélatrice ; il permet aux personnages de comprendre le fond d'une situation dont ils ne percevaient que la surface – et aux lecteurs semblablement. A travers le miroir que lui tend la gravure, Albert réalise que les liens qui se sont développés depuis l'arrivée de Heide et Herminien à Argol les placent tous trois dans une situation qui a déjà été exprimée de façon particulièrement dense par un mythe. La réinterprétation de sa propre trajectoire par le personnage lui-même rejoint, à un autre niveau diégétique, la réinterprétation à laquelle le lecteur est convié. Dans les deux cas, le mythe fournit un filtre différent, un nouveau lexique pour désigner une situation qui n'avait pas encore été envisagée dans ces termes.

D'autre part, j'ai déjà suggéré (cf. ci-dessus p. 59) que lorsqu'un texte intègre un mythe, comme *Argol* le fait ici, un double mouvement se produit, par lequel le mythe enrichit le texte en même temps que le texte rafraîchit, d'une certaine manière, le mythe, ou lui ajoute une couche de sens. Nous avons ici une illustration particulièrement éloquente de ce double mouvement.

En effet, au moment où Albert découvre la gravure, il se produit en lui une révélation qui le porte à se relire lui-même à l'image du mythe mais qui, symétriquement, l'invite aussi à relire le mythe à sa propre image. Il comprend qu'il est Parsifal et sa situation s'en trouve éclairée sous un jour absolument nouveau ; mais, dans un même mouvement, il comprend aussi que Parsifal n'est pas celui qu'il croyait, et le mythe s'en trouve, par contrecoup, également revisité et révisé.

De même que, chez Chrétien, la découverte par Perceval de son nom est aussitôt suivie d'un correctif, de même ici, la découverte d'une figure d'identification entraîne à sa suite une immédiate correction de cette figure. Dans les deux cas, nous avons affaire à une péjoration, et on pourrait paraphraser Chrétien en reconstituant le monologue intérieur d'Albert au moment où il découvre la miniature : « Or celui-ci, qui ne connaissait pas son identité symbolique, la devine et dit "je suis donc Perceval le Gallois", mais aussitôt il poursuit : "ou

plutôt, Perceval le malheureux" ... »⁶⁶⁸ – non pas à cause d'un quelconque péché, en l'occurrence, mais, au contraire, à cause de cette position de « perpétuelle dépendance » et d'irréparable extranéité par rapport à l'Événement qui le constitue tout en l'évinçant.

Le lecteur, du coup, se trouve dans la même situation qu'Albert : s'il lui faut admettre que la superposition est pertinente, alors le mythe doit être « mis à jour » en conséquence et intégrer une configuration radicalement nouvelle. Cette gravure, dont la représentation se rattache manifestement au *Parsifal* wagnérien⁶⁶⁹, arrive à un moment où le texte a tissé un réseau d'associations suffisamment dense pour qu'il ne soit pas possible de la voir comme le simple import d'une image empruntée à Wagner. Faisant suite aux fantasmes d'Albert devant le corps meurtri de Heide, la lecture d'image à laquelle nous sommes conviés fait émerger un sens nouveau. La logique implacable qui porte Albert à voir, dans cette gravure, la prééminence hypnotisante de la blessure a été patiemment travaillée par le texte en amont, si bien qu'elle paraît parfaitement cohérente. Mais si nous lui accordons cette cohérence, nous devons aussi tenter d'intégrer celle-ci dans le contexte intertextuel où elle s'est elle-même placée, de par la transparence des allusions wagnériennes. Ainsi ne pouvons-nous pas éviter de questionner la pertinence d'une interprétation de *Parsifal* où une telle hiérarchie est possible. Et, plus globalement, il nous faut également élargir le champ du mythe de Perceval pour y intégrer une relecture qui modifie de façon significative les rapports interindividuels pensables en son sein.

- Rédemption au rédempteur

Mais revenons tout de même à *Argol*, pour les vingt dernières pages du roman. Albert et Herminien découvrent un souterrain secret qu'ils empruntent sans savoir où il mène. Ils se retrouvent dans la chambre de Heide.

La blessure d'Herminien, découverte au terme d'un trajet dans la forêt nocturne, faisait écho à la blessure de Heide, découverte dans un contexte similaire ; l'image qui frappe Albert, à ce moment, dédouble celle qui avait frappé Herminien lors du bain : les scènes capitales sont

⁶⁶⁸ Voir les vv. 3581-2 du *Conte du graal* (cf. ci-dessus p. 82).

⁶⁶⁹ On pourrait même la considérer comme une forme de mise en scène de la dernière scène de *Parsifal*. Une telle vision scénique serait assurément originale, mais je signale tout de même un rapprochement possible avec un passage du film de Syberberg (que nous avons déjà évoqué à propos de Verlaine) : le réalisateur propose comme une des représentations symboliques du graal une sorte de boule de pâte, qui n'est pas sans rappeler une hostie, mais d'où suinte un sang épais qui évoque à l'évidence la blessure d'Amfortas. Graal et blessure se trouvent donc conjugués dans un raccourci iconique que sa dimension à la fois fascinante et répulsive pourrait rapprocher de la vision gracquienne de la blessure.

souvent doublées dans ce roman, et à cet égard, l'arrivée dans la chambre de Heide dédouble la visite d'Albert dans la chambre d'Herminien. Dans les deux cas, il s'agit d'une de ces « chambres vides » dont Gracq dit, dans *Préférences*, qu'elles lui paraissent propres à faire *surgir* l'être absent

*du rassemblement des objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce de suspens des choses qui se mettent à rêver de lui tout haut, avec une force de conviction plus immédiate encore que sa présence.*⁶⁷⁰

Les deux exemples d'Argol confirment parfaitement cette description ; dans les deux cas, l'absence de celui qui habite la chambre est compensée par des marques de présence récente. Dans les deux cas, en outre, l'effraction ou la transgression permettent à Albert l'accès à un nouveau stade de conscience de sa situation. Après la gravure, dans la chambre d'Herminien, c'est ici une autre configuration visuelle qui est proposée au lecteur ; une fois encore, cette image dédouble en quelque sorte celle que présentait la gravure. Que voit-on ? Albert, dans un tremblement d'angoisse, contemple le lit où les formes de Heide sont encore imprimées. Pendant ce temps, Herminien, en retrait dans un recoin d'ombre, regarde Albert avec « un sourire aigu », qui atteste sa « maîtrise imperturbable » et son « entière lucidité » (p. 173). Une gravure mythifiante présenterait donc un Perceval tremblant devant le graal/blessure, tandis qu'un Amfortas imperturbable regarde se jouer dans le cœur du jeune homme un drame dont il devine chaque mouvement. Voilà qui fait déjà songer au *Roi Pêcheur*... La superposition de l'image représentée par la gravure et de la configuration visuelle composée par Albert et Herminien dans la chambre de Heide se trouve comme confirmée un peu plus loin, tandis que l'imagination fébrile d'Albert le porte à concevoir, dans la nuit, la scène suivante :

Sur ce lit de fête et de splendeur, tout paré de blanches draperies, qu'il avait entrevu un instant à la lueur d'une torche, vint se poser l'image de Heide nue, qu'il appelait de toutes les lèvres fraîches de sa bouleversante empreinte et, près d'elle, comme un ange sombre et déchaînant comme en se jouant toutes les frénésies, toutes les pétrifiantes délices du sacrilège, il lui sembla qu'Herminien, avec une terrible fixité, tenait son regard rivé à l'éblouissante blessure, - et tout, soudain, semblait s'abolir autour d'eux, - et entre lui et ce couple atroce et obsédant, des gouffres d'une nuit humide semblaient soudain rouler, et déchirer au plus profond un espace sans bornes, et le rejeter toujours plus loin, à jamais retranché, à jamais seul, à jamais séparé, sans recours, sans pardon, sans rédemption possible, loin de ce qui ne serait jamais plus. (p. 176)

⁶⁷⁰ GRACQ, *Oeuvres complètes I*, p. 853.

Les motifs visuels et symboliques des deux scènes se mêlent, rendant encore plus inextricables les associations que la gravure avait suscitées dans l'esprit d'Albert. Le nœud coulant du mythe se resserre, et même si le mythe de Perceval n'est pas, comme le dit Gracq lui-même dans l'avant-propos du *Roi Pêcheur*, un mythe « tragique », fermé, il se trouve pourtant ici que la confirmation du rapprochement entre les positions de Parsifal et d'Albert referme sur ce dernier un piège dont il comprend qu'il ne pourra pas réchapper. L'absence de « rédemption possible » qu'affirme ce passage donne un accent encore plus inquiétant à l'expression « rédemption au rédempteur » que la gravure reprenait à son compte. Comme le dit Jean-François Marquet, « la blessure, en s'obstinant à rester béante, condamne paradoxalement le médecin au crime, et le sauveur à la damnation »⁶⁷¹ : le « jamais plus » sur lequel se conclut la citation que nous venons de lire engage en effet une suite d'actions sur lesquelles va se conclure l'ouvrage, et qui contribuent à accentuer le trouble que l'on sent poindre derrière cet appel à la rédemption.

On s'est beaucoup interrogé sur le sens des mots qui concluent le *Parsifal* de Wagner : pourquoi faut-il demander une rédemption pour le rédempteur ? Pour quel rédempteur, d'ailleurs ? Ici, la formule tend à se clarifier, en même temps que son sens s'assombrit : si le rédempteur a besoin de rédemption, c'est parce que ce statut de rédempteur est intenable et parce qu'en effet, Albert ne supportera pas de s'y tenir. Ainsi donc, en pleine nuit, répétant à mi-voix un « jamais plus » qui le tire de sa délirante rêverie, il s'empare d'un poignard et se rend dans le salon, à l'endroit d'où part le souterrain qu'il a emprunté quelques heures plus tôt.

L'ellipse qui suit ne laisse guère de doute sur ce qui s'est produit ensuite : le lendemain matin, on retrouve Heide mourante.

Près d'elle, une fiole encore à demi remplie d'un liquide sombre indiquait assez à quel tout-puissant secours elle s'était fiée dans ces instants pour quitter une vie dont les attaches dernières, les seules qu'elle voulût à jamais reconnaître pour valables, s'étaient rompues pour elle en cette nuit même d'une manière si fatale et si imprévue.
(p. 177)

Albert comprend combien ce geste de Heide constitue « contre lui à la face du ciel et des hommes un stupéfiant témoignage » et il s'effondre dans les « sanglots amers et enflammés de la damnation » (p. 178).

⁶⁷¹ JEAN-FRANÇOIS MARQUET, "Au Château d'Argol et le mythe hégélien", dans *Julien Gracq*, éd. Jean-Louis Leutrat, Paris: L'Herne/Fayard, "Cahiers de l'Herne", 1997, p. 58.

Ils enterrent Heide, puis Herminien annonce son départ et, alors qu'il s'éloigne du château, « les pans flottants de son manteau l'environn[ant] comme des ailes noires », il entend derrière lui des pas qu'il reconnaît « comme s'il les eût attendus de toujours » ; il se met à courir, les pas le suivent et, « dans la toute-puissante défaillance de son âme, il sentit l'éclair glacé d'un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige » (p. 182).

Tout est donc consommé. La machine infernale qui s'est mise en marche avec l'arrivée d'Herminien et Heide à Argol a patiemment façonné le trio à l'image d'une configuration mythique qui s'est ensuite révélée pour apparaître aussitôt comme intenable, et qui n'est apparue à la surface du récit qu'au moment où elle était sur le point d'exploser. Le mythe apporte au récit un miroir qui lui est fatal.

Il est difficile de se faire une idée définitive sur la genèse de cette rencontre entre la structure narrative d'Argol et le mythe de Perceval. L'« avis au lecteur » laisse entendre que l'idée d'une réhabilitation du *Parsifal* de Wagner pourrait bien être à l'origine du projet. J'ai tendance à penser que le récit, dont Gracq nous dit qu'il a commencé à l'écrire sur un coup de tête⁶⁷², a démarré sans aucun lien préconçu avec le mythe de Perceval, mais que la structure percevalienne, telle qu'elle apparaît spécifiquement chez Wagner, s'est imposée d'elle-même comme un horizon possible du texte. Il semble que le mythe ait été en quelque sorte appelé par le caractère à la fois simple et fortement symbolique de l'action, cristallisée autour d'enjeux profonds qui sont naturellement proches de la sphère mythique.

Si les choses se sont bien passées ainsi, il faut alors souligner que ce serait la rencontre entre deux structures relationnelles qui aurait cautionné la superposition des deux systèmes. C'est parce qu'Albert et Herminien se retrouvent dans des positions symboliques similaires à celles qu'occupent, dans le mythe, Perceval et Amfortas, et face à des enjeux analogues, que la rencontre a tout à coup produit une étincelle, et que le mythe a pu devenir l'emblème ou la mise en abyme du récit, et le récit, corollairement, une réécriture voire une correction d'un mythe qu'il n'était pourtant pas originellement destiné à rencontrer.

Michel Murat partage d'ailleurs cet avis, lorsqu'il écrit que

⁶⁷² « J'ai songé à écrire ce livre et j'ai commencé dans la demi-heure suivante, je crois, à écrire » (entretien avec Jean Paget déjà cité) ; ou encore « une heure avant de le commencer, je n'y songeais pas » (entretien avec Gilbert Ernst, publié dans le Cahier de l'Herne sur Julien Gracq, p. 212).

*l'équivalence ne génère pas le texte mais l'interprète par une rationalisation a posteriori. La démarche est distincte de celle du Roi Pêcheur, auquel seul convient le terme de « version ».*⁶⁷³

Mais il me paraît incontestable que si la seule vraie « version » est bien *Le Roi Pêcheur*, la constitution même de cette pièce et la réorientation qu'elle propose des enjeux principaux du mythe sont directement tirées d'*Argol*. En tant que version, *Argol* serait trop partiel ; il reste trop à dire pour tirer les conséquences complètes du changement de perspective que ce texte engage par rapport au mythe. Il faut donc, si la matière en vaut la peine, remettre l'ouvrage sur le métier, mais sous une forme différente. En ce sens, *Le Roi Pêcheur* apparaît comme une prolongation d'*Argol*, où plusieurs des enjeux majeurs de la pièce sont déjà présents, à commencer par la place centrale accordée à Amfortas, par le statut fascinant de la blessure, ou par la difficulté, voire l'impossibilité de conclure la quête.

- Errances critiques sur *Argol*

La lecture que je viens de faire de la présence du mythe percevalien dans *Au château d'Argol* me paraît relever d'une simple attention à la lettre du texte, orientée par un regard sélectif. Je ne peux donc que m'étonner de constater que de nombreux commentateurs ont, semble-t-il, été déroutés par cette présence de l'hypotexte mythique dans ce roman, et en ont donné des interprétations très surprenantes. Un tour d'horizon de ces points de vue me paraît intéressant d'une part pour montrer les difficultés qu'a pu soulever ce texte richement surchargé de symbolisme (malgré le « paratonnerre » de l'« avis au lecteur »), et d'autre part, parce que ce sera l'occasion pour moi de préciser ou d'affiner certains points de méthode.

Commençons ce petit tour d'horizon par Ross Chambers qui, dans un article par ailleurs très éclairant, affirme que

*Albert finira par comprendre qu'il ne peut posséder le Graal (Heide) qu'à la condition de sacrifier tout ce que représente Herminien-Amfortas, ce qui se traduira dans le ton violent de ce roman « noir » par un double assassinat. Il faut tuer Heide pour l'amour d'Herminien, et Herminien pour l'amour de Heide [...]*⁶⁷⁴

Il semble pourtant très clair, dans le texte (et les citations qui figurent dans les pages qui précèdent me paraissent on ne peut plus explicites sur ce point), qu'aucune « condition » ne

⁶⁷³ MURAT, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, p. 206.

⁶⁷⁴ ROSS CHAMBERS, "La Perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience théâtrale", *Australian Journal of french studies*, no V.1 (1968, janv.-avr.), p. 113.

permettra jamais à Albert de revenir sur ce qui a été et ne peut être effacé, même au prix de toute l'affection du monde, et même au prix d'un « double assassinat » dont je ne m'explique pas très bien ce qu'il serait supposé apporter, selon Chambers, à l'amour d'Herminien ou de Heide. D'ailleurs, Albert ne tue pas Heide ; Heide se donne la mort suite au geste nocturne d'Albert, évidente répétition de celui qu'Herminien avait fait *le premier*, parce que ce geste rompt les « attaches dernières » qui reposaient entre les mains rédemptrices d'Albert – ces mains qui ont tout à coup, « d'une manière si fatale et si imprévue » (p. 177), cessé de guérir la première blessure pour en répéter l'agression. Et ce n'est certainement pas pour l'amour d'Herminien qu'Albert se livre à cet acte : l'obscur et « fraternelle connivence » (p. 133) qui les associe tient à la dialectique de la faute et de la rédemption bien plutôt qu'à une quelconque forme d'amour.

Quelques critiques ont voulu lire dans la « version démoniaque » qu'évoque l'« avis au lecteur » une invitation à inverser les associations qui semblent se présenter naturellement à l'esprit. Ainsi, pour Catherine Clément,

*Heide serait l'inverse de Kundry : une sainte, à la place de la damnée qui riait sur le passage du Christ ; Albert serait la version sanctifiée d'Amfortas, le roi blessé par la syphilis venue de la femme ; Albert, refusant tout contact avec Heide, serait un Amfortas préservé. Reste Parsifal le pur : son envers serait donc Herminien l'impur, poignardé à la dernière page, au lieu d'être sauvé.*⁶⁷⁵

Dans une même perspective, André Peyronie, estime que, selon le point de vue dicté par la « version démoniaque »,

*Parsifal, le pur, deviendrait Herminien, le démoniaque (c'est lui le Visiteur, le Voyageur, le damnateur-rédempteur). Kundry, la noire, deviendrait Heide, la blanche, et Amfortas deviendrait Albert (le damné-rédimé).*⁶⁷⁶

Il semble que Clément et Peyronie ne considèrent pas comme un renversement (« version ») suffisamment puissant la conclusion que le roman donne à l'impasse exprimée par la gravure, qui rompt pourtant avec toute tradition antérieure ; il semble que le retournement radical de l'expression « rédemption au rédempteur » à travers l'idée que le rédempteur, de son intenable position, est fatalement poussé au crime, ne leur paraisse pas suffisamment « démoniaque » et qu'ils cherchent encore un autre moyen de renverser les motifs

⁶⁷⁵ CATHERINE CLEMENT, "Au Château d'Hegel", *Magazine littéraire*, no 179 (1981, déc.), p. 27.

⁶⁷⁶ ANDRÉ PEYRONIE, *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, Paris: Lettres Modernes, "Archives des Lettres Modernes" no 133, 1972, p. 62.

symboliques. Mais la superposition des deux structures, entre la gravure, la chambre de Heide et la fusion fantasmatique qui s'ensuit dans l'esprit enfiévré d'Albert, n'offre-t-elle pas assez de résistance à de telles lectures ? N'est-il pas assez évident que la position qu'Albert ne peut supporter est celle de ce rédempteur relégué à l'arrière-plan par la prééminence d'une blessure liée à la faute d'Amfortas/Herminien ?

Il est vrai qu'Herminien est le « Visiteur » (p. 168), et que, contrairement à la tradition percevalienne, c'est lui qui arrive dans le château d'Albert et non le contraire. Mais c'est aussi la première fois que « Perceval » et « Amfortas » sont contemporains et arrivent en même temps au même stade de leur quête. A mon sens, l'inversion de l'hôte et du visiteur est simplement une marque de l'absence de préméditation que j'évoquais précédemment : au moment où il commence son récit, Gracq ne sait pas encore qu'Albert sera Perceval et Herminien Amfortas, et il importe donc peu que ce soit Albert qui ait acheté le château. Il me paraît donc tout à fait infondé de lire dans cette inversion l'indice d'une interprétation que tout le reste du texte contredit. Le fait qu'Herminien soit qualifié de « mystérieux voyageur » (p. 182) ne suffit certainement pas non plus à en faire une figure percevalienne, et lui appliquer l'étiquette de « damnateur-rédempteur » me paraît un absolu contresens – de même nature que celui qui consisterait à poser Adam ou Judas en rédempteurs, du fait que leur faute implique et appelle la rédemption. De même, faire d'Albert un « damné-rédimé », c'est outrepasser très largement les bornes du texte, à la frontière ultime duquel celui qui n'avait cessé d'être en position de rédempteur plonge tout à coup dans celle de damné, dont rien n'indique qu'il sera rédimé.

Quant aux éléments sur lesquels Catherine Clément fonde son hypothèse de retournement, ils ne me paraissent guère plus solides : à quel titre peut-on affirmer que Heide est « une sainte » ? Serait-ce parce qu'elle subit une forme de martyre ? Voilà qui me semble tout à fait contraire à l'esprit de Gracq qui, à l'inverse, refuse de « jeter en pâture aux chrétiens » un mythe qui lui apparaît tout autre, comme il l'exprimera encore avec une parfaite netteté dans l'avant-propos du *Roi Pêcheur*. Non, Heide n'a rien d'une sainte. Quant à Kundry, elle est certes *aussi* une damnée, mais c'est réduire considérablement sa figure que de borner à cette détermination la profonde dualité qui habite celle qui est à la fois la tentatrice dominée par Klingsor (à l'acte II) et la servante dévouée du graal (aux actes I et III). Évidemment, en sélectionnant soigneusement un élément isolé d'une totalité complexe, on peut sans doute démontrer que n'importe quel point est le double ou l'inverse de n'importe quel autre. Qu'Albert soit la version « sanctifiée » (à nouveau : s'agit-il bien de sanctification ?) d'Amfortas parce qu'il se préserve de la syphilis est une bien étrange idée : outre que je ne

sais pas d'où vient cette idée d'une Kundry syphilitique, il saute aux yeux que, si ce qui distingue Albert d'Amfortas est son refus du contact avec Kundry/Heide, alors Albert est, tout simplement Parsifal, puisque c'est précisément au moment du baiser de Kundry que Parsifal dissocie sa voie de celle d'Amfortas.

Dans un cas comme dans l'autre, il me semble que c'est au prix de radicales simplifications que l'on peut poser des antithèses qui, outre qu'elles sont peu étayées, ne me paraissent pas apporter grand-chose à l'interprétation globale du texte.

On peut noter que Peyronie n'aborde que très tardivement, dans son essai, la question du rapport qu'entretient la gravure avec le reste du texte, comme si ce rapport ne lui paraissait pas central. Il n'est pas le seul dans son cas, et on ne peut que s'étonner de ce que plusieurs critiques s'en tiennent à évoquer Parsifal parmi une liste d'autres mythes qu'ils estiment tout aussi présents dans *Argol*.

C'est le cas, par exemple, d'Annie-Claude Dobbs, qui, comme Peyronie, n'aborde cette question qu'en toute fin de chapitre, et ne lui consacre qu'une demi-page (sur trente-cinq) ; à peine plus qu'à Faust ou même aux Argonautes. Et elle conclut cette demi-page en signalant que « la quête doit rester ouverte » (ce qui est vrai dans *Le Roi Pêcheur* mais pas dans *Argol...*) et que c'est pour cette raison que « Gracq s'inscrit contre l'épigraphe du graveur – « Rédemption au Rédempteur » – trop simpliste, trop confiante et trop rassurante dans l'optique gracquienne »⁶⁷⁷.

J'avoue ne pas très bien comprendre ce qu'il y a de simpliste dans cette formule dont l'interprétation n'a jamais cessé d'être problématique, et il me semble que Gracq, loin de « s'inscrire contre », prend au contraire à la lettre une épigraphe qu'il alourdit d'un sens nouveau – en tous cas inquiétant. Peut-être est-ce précisément parce qu'elle n'a pas saisi toute la douloureuse portée que prend cette formule aux yeux d'Albert qu'elle considère que « la mort de Heide [...] reste particulièrement mystérieuse »⁶⁷⁸, alors qu'à mon sens, il n'y a hélas aucun mystère sur les causes de cette mort.

Un autre critique qui noie Parsifal parmi plusieurs autres mythes est Jean-Paul Goux. Après avoir insisté sur le fait qu'*Au château d'Argol* ne se limite pas « à réécrire *Parsifal*, mais plutôt que la version de *Parsifal* est donnée comme exemplaire des versions de mythes

⁶⁷⁷ ANNIE-CLAUDE DOBBS, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris: José Corti, 1972, p. 47.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

qu'opère le texte », il cite la liste des mythes qui, selon lui, s'imbriquent dans le texte, et dont il faut « marquer par un tiret [la] coexistence » :

*Faust - Narcisse - Parsifal - La Chute - Le Lieu Clos - La Quête.
Aucun d'eux n'a d'existence autonome dans Argol : ils sont imbriqués, si bien qu'on ne peut entendre l'un sans entendre les autres en même temps.*⁶⁷⁹

Et la finalité de cette utilisation des mythes, pour Goux, est la démystification : « La version produit ici encore une démystification : une démystification par collisions de fragments soustraits à la logique de leur fonctionnement »⁶⁸⁰.

Outre que je m'étonne de voir un écrivain aussi sensible au mythe, de manière générale, que Julien Gracq soupçonné de démystification concertée, je suis surtout frappé par le manque absolu d'homogénéité d'une liste de « mythes » (si l'on accepte d'entendre le « Lieu Clos » comme un mythe, ce qui me paraît difficile⁶⁸¹) qui sont subsumés hâtivement sous l'étiquette de « fragments soustraits à la logique de leur fonctionnement ».

Que le mythe de Faust ou celui de Narcisse soient soustraits à la logique de leur fonctionnement, c'est une évidence, mais cela tient simplement au fait que ce ne sont que des mentions ponctuelles : le fait qu'Albert regarde son image dans l'eau ou qu'il soit surnommé par Herminien « docteur Faust » ne sont que des allusions qui ajoutent une épaisseur ponctuelle au récit. Mais il n'y a là nulle réécriture de ces mythes, et aucune redondance signifiante ne nous invite à considérer ces allusions uniques comme des indices sérieux d'un hypotexte mythique.

Cette mise au point me permet de revenir sur la polarisation que j'ai esquissée, d'un point de vue théorique, entre les textes qui utilisent ponctuellement la force d'un mythe pour densifier un épisode donné et ceux qui se livrent, au contraire, à une forme de réécriture qui implique une intégration, au moins partielle, de la logique fonctionnelle du mythe (cf. ci-dessus pp. 58). Dans *Argol*, je m'accorde volontiers avec Goux pour reconnaître que les mythes de Narcisse ou de Faust sont « soustraits à la logique de leur fonctionnement » lorsqu'ils sont intégrés dans le texte. En tant que « mytholecteurs », nous nous devons d'éprouver la nature de ces allusions mythiques et de tester la possibilité d'en faire un substrat qui dépasse le ponctuel.

⁶⁷⁹ JEAN-PAUL GOUX, *Les Leçons d'Argol*, Paris: Messidor/Temps Actuels, "Entaille/s", 1982, p. 61.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁸¹ Le « lieu clos » est typiquement ce que je considère comme un archétype ; l'absence de toute dimension narrative interdit de le placer sur le même niveau que les mythes de Parsifal, Narcisse, ou Faust. Quant à la Chute et à la Quête, ce sont des types un peu plus difficiles à définir, qui se situeraient, en quelque sorte, entre les archétypes et les mythes, dans la mesure où ils impliquent une narrativité, mais où ils sont eux-mêmes des entités complexes dont Faust ou Parsifal seraient des spécifications (puisque'ils incarnent des formes spécifiques de la Quête ou de la Chute, sans pour autant se confondre avec elles ni entre eux).

Ainsi, lisant qu'Herminien surnomme Albert « docteur Faust » (p. 42), nous devons nous interroger sur la portée de cette allusion. Elle arrive peu après le passage où Albert commente Hegel, se confortant dans l'idée que la pensée est la seule voie de salut. Albert songe alors à la venue prochaine d'Herminien qu'il décrit comme doté d'« un aplomb ferme sur la terre » qui les distingue tous deux ; et c'est en vertu de ce caractère « trop porté à planer dans les espaces enivrants et confus » (p. 41) qu'Albert reçoit d'Herminien ce surnom. Le contexte est donc celui d'une quête de connaissance, et plus spécifiquement d'une forme intellectuelle de cette quête dont Herminien semble se distinguer par un caractère plus pragmatique. Mais bien entendu, cette allusion invite à la superposition des figures : Albert étant Faust, Herminien sera donc Méphistophélès et Heide sera Marguerite. La dimension démoniaque d'Herminien y trouve son compte, et Heide incarne aussi volontiers l'« éternel féminin » que représente Marguerite chez Goethe. Mais n'oublions pas que cet éternel féminin est foncièrement rédempteur dans le *Faust* de Goethe (dont ce triangle est tiré), ce qui ne correspond guère à la position symbolique de Heide dans *Argol*. Et surtout, il me paraît fondamental, dans la logique du roman, qu'Albert et Herminien soient en rivalité sur le terrain d'une quête qui leur est commune, ce qui n'est en aucune manière le cas de Faust et Méphistophélès. En outre, Albert ne conclut aucun pacte diabolique. S'il est amené à la damnation, ce n'est nullement par une faute comparable à celle de Faust (qui, dans le modèle parsifalien, rejoindrait plutôt celle de Klingsor), mais bien parce qu'il y est acculé par la logique parsifalienne du « rédempteur dépendant ».

Il me semble donc que trop d'obstacles s'opposent à la superposition des deux logiques fonctionnelles pour que cette piste mérite d'être suivie plus loin. Si le texte y revenait, sans doute faudrait-il poursuivre l'investigation, alertés par cette redondance ; mais ce n'est pas le cas.

J'espère avoir suffisamment montré qu'il en va tout autrement du mythe de Parsifal, qui se conjugue au texte de Gracq d'un point de vue précisément fonctionnel. Goux perçoit pourtant bien la dimension de mise en abyme que revêt la gravure – or la mise en abyme, par définition, apparie des éléments qui présentent de fortes affinités de structure. N'importe quelle représentation artistique dans un texte n'est pas mise en abyme, et en l'occurrence il apparaît clairement que les structures communes que révèle le rapprochement entre les deux récits sont bien d'ordre fonctionnel. C'est essentiellement sur ce terrain de la fonction (au sens, du moins, où l'entendent les formalistes et les structuralistes) qu'Albert et Parsifal peuvent être associés, bien plus que par des affinités motiviques.

D'autres critiques semblent mieux cerner l'importance spécifique que revêt le mythe de Perceval dans *Argol*, tout en s'interrogeant sur la nature des associations *ad personam* que cette superposition implique. Jean-Louis Leutrat, par exemple, se demande qui est qui⁶⁸² ; Pierre Pruvot est plus téméraire et propose rien moins que cinq configurations qui distribuent différemment les trois personnages d'*Argol* dans leurs rôles symboliques :

*Avant le récit, c'est Albert (Am) qui a subi la séduction d'Herminien (K) alors que Heide (P) doit encore venir. Lorsque, le soir de son arrivée, Heide (K) force Albert (Am) à « prendre un long baiser », c'est la venue d'Herminien (P) qui constitue la menace. C'est par force également qu'Herminien (K) exerce sa séduction sur Heide (Am) qui, dérisoire femme-fleur, trouvera en Albert (P) un provisoire salut. Albert le lui offre en la lavant et en la soignant comme Kundry le fit pour Amfortas, alors qu'Herminien, par sa disparition, impose l'angoisse de son retour. Puis Herminien (Am) retrouvé blessé, il est guetté, sinon veillé, par Albert (K), tandis que Heide « fuit obstinément »...*⁶⁸³

Ces constructions tout à fait échevelées me paraissent dignes d'être mentionnées au moins dans la mesure où elles présentent un excellent exemple des débordements que peut provoquer le jeu des associations s'il n'est pas enserré dans un cadre méthodologique ferme. Le problème, en l'occurrence, porte surtout sur les motivations qui justifient la distribution des rôles. Dans le premier cas de figure, Albert est associé à Amfortas dans la mesure où il a « subi la séduction » d'Herminien, qui est donc Kundry. Mais d'une part, tout porte à croire que la relation des deux complices est bivalente (cf. pp. 44-6) ; le fait que la narration soit faite, dans un premier temps, du point de vue d'Albert biaise peut-être légèrement la présentation des choses, mais rien n'autorise à penser que la « séduction » est « subie » par Albert plutôt que par Herminien. D'autre part, cette « séduction » n'a strictement rien à voir avec celle, essentiellement sexualisée, que Kundry a exercée sur Amfortas. En outre, Kundry réitère sa manœuvre de séduction à l'égard de Parsifal, et ce n'est pas le fait de la « subir », mais celui d'y céder ou non qui distingue, à cet égard, Parsifal d'Amfortas. D'habitude, dans ce genre de surinterprétations, c'est soit la logique du texte qui est tirillée pour être collée sur celle du mythe soit, plus fréquemment, le contraire ; ici, la superposition tentée force à la fois la logique du texte et celle du mythe. Et dans cette configuration, tout ce qui fait de Heide un Parsifal, c'est qu'elle « doit encore venir »...

⁶⁸² JEAN-LOUIS LEUTRAT, "Bref essai sur l'univers humain des œuvres de Julien Gracq", *Cahiers du Sud*, no 382 (1965), pp. 276-7.

⁶⁸³ PIERRE PRUVOT, "Eclats acérés", *Givre*, no 1 (1976, mai), p. 45.

La deuxième configuration pose les mêmes problèmes : il n'y a pas qu'Amfortas que Kundry « force à prendre un long baiser », et dans *Parsifal* ce baiser, qui est le cœur de l'œuvre, est « subi » par Parsifal et non par Amfortas. Ici, Herminien est Parsifal parce que « sa venue constitue la menace » – mais quelle menace ? Quel rapport entre la menace que représente l'arrivée de Parsifal pour Kundry et celle qu'Herminien pourrait incarner aux yeux de Heide, alors que le premier rédimera Kundry en la repoussant, tandis que le second se damnera en violant Heide ?

La troisième superposition se fonde à nouveau sur l'idée que Kundry a fait violence à Amfortas, ce qui est une invention pure de Pierre Pruvot : entre la séduction et le viol, il y a, heureusement, un monde. Ici, donc, Heide serait Amfortas, parce qu'elle a subi la violence d'Herminien/Kundry, et elle trouve en Albert « un provisoire salut ». Mais le salut apporté par Parsifal à Amfortas est tout sauf provisoire, et c'est justement son caractère définitif qui le distingue de tous les bains et tous les baumes tentés pour apaiser « provisoirement » la blessure d'Amfortas en attendant le rédempteur qui lui offrirait un salut définitif.

Inutile, je pense, de poursuivre. Bornons-nous à relever que dans les deux dernières configurations, Herminien puis Heide sont successivement Parsifal, le premier parce qu'il « impose l'angoisse de son retour », et la seconde parce qu'elle « fuit obstinément ». Si Pierre Pruvot était un auteur du début du XIII^{ème} siècle, les érudits s'attacheraient à reconstituer la source, assurément perdue, dans laquelle il a pu lire l'étrange variante de l'histoire de Perceval qui transparait à travers les diverses associations qu'il propose !

La conclusion à tirer de tout cela, du point de vue de la méthode, est qu'il faut impérativement, dans le jeu du dépistage de structures mythiques, s'imposer quelques solides garde-fous. Il est évident que la superposition ne peut être parfaite, sans quoi la réécriture serait une simple copie. Tout l'intérêt de la variation réside dans ce qui change plutôt que dans ce qui reste. Mais tout n'est pas variation de tout, et le premier devoir herméneutique consiste à construire fermement ce qui fonde l'identité avant de réfléchir plus longuement à ce qu'apporte l'altérité. Dans ce sens, la meilleure base, sinon même la seule viable lorsque cette identité reste implicite, est à nouveau le critère de redondance ou de convergence. Un motif récurrent ou un faisceau de motifs convergents me paraissent l'indispensable base sur laquelle s'appuyer pour élaborer des analyses qui dépassent la simple remarque ponctuelle.

Si j'ai consacré quelques lignes à commenter les fantaisies de Pierre Pruvot, c'est d'une part pour les leçons méthodologiques qu'elles nous proposent malgré elles, mais c'est aussi parce qu'un critique gracquien aussi chevronné que Bernard Vouilloux leur fait l'honneur de les

citer de façon quasi exhaustive et d'en faire le support d'une argumentation que je vais rapidement évoquer, pour conclure ce tour d'horizon des curiosités critiques relatives à *Argol*. Selon Vouilloux, donc, la critique a eu tort de se laisser abuser par l'assimilation d'Albert à Parsifal, au moment où celui-ci découvre la gravure.

Ce n'est pas l'équation en son principe qui est contestable, mais la forme définitive qu'on lui donne. Il est certain que la description de la gravure fonctionne comme une mise « en abyme » de la diégèse, et s'il n'est pas faux, en un certain sens, d'affirmer qu'elle renverse les relations entre les personnages décrites dans le cadre de l'histoire, que la mise « en abyme » et le récit premier sont l'inverse l'un de l'autre, c'est à la condition d'ajouter aussitôt que le schéma actanciel de l'une comme de l'autre est non pas duel, mais triangulaire, incluant d'une part Kundry et de l'autre Heide, et que l'inversion, loin de se résoudre dans un simple renversement [...], prolifère par séries réversibles, chaque personnage de l'histoire occupant successivement les différents pôles définis par la légende, de telle manière que les oppositions ne sont jamais arrêtées, que les différences ne cristallisent pas dans un système statique, en d'autres termes que le triangle hypertextuel ne mord pas sur le triangle hypertextuel.⁶⁸⁴

Je ne sais pas exactement à quels critiques Vouilloux fait allusion, mais je ne crois pas que le problème majeur soit vraiment le passage du « duel » au « triangulaire » : le roman est assez massivement marqué par le chiffre trois (du nombre des personnages au poids latent de la triade hégélienne) pour que personne ne songe à évincer Heide de la distribution symbolique, même s'il est manifeste qu'elle y joue un rôle de « catalyseur » (cf. p. 62) ou de révélateur d'enjeux qui concernent prioritairement les deux figures masculines.

Je ne vois pas non plus quels critiques ont pu poser que « la mise "en abyme" et le récit premier sont l'inverse l'un de l'autre » : voilà qui me paraît aller complètement à l'encontre du mouvement du récit où, au contraire, c'est la frappante et désespérante similitude des deux structures qui scelle le dénouement fatal du drame. En quoi y aurait-il opposition ? S'il y a une opposition de surface, c'est précisément cette opposition qui se détruit dans l'esprit d'Albert au moment même où il en prend conscience. S'il y avait opposition, Albert pourrait triomphalement se proclamer un « anti-Parsifal » ; au lieu de cela, il actionne pour la seconde fois le mécanisme secret du souterrain...

⁶⁸⁴ BERNARD VOUILLOUX, *Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris: Lettres Modernes, "Archives des Lettres Modernes" no 248, 1991, p. 27. L'essentiel de l'argumentaire développé ici figurait déjà dans *De la peinture au texte*, Genève : Droz, 1989, pp. 239-46, mais j'ai choisi de citer le texte le plus récent.

Vouilloux cite ensuite, à l'appui de ses dires, les cinq configurations de Pruvot, « le seul, jusqu'ici, à avoir perçu le caractère essentiellement mobile et fluctuant de ces corrélations », puis il reproche à

*la critique gracquienne dans sa majorité [...] d'avoir rabattu la corrélation qui s'impose à cette étape de la série narrative sur toutes celles qui la précèdent et la suivent, d'avoir indûment privilégié une séquence au détriment des autres.*⁶⁸⁵

Dans des termes manifestement derridiens, il blâme ceux qui cherchent à « retotaliser la diversité, l'obliquité du texte, quand tout son travail consiste à réversibiliser les relations interpersonnelles »⁶⁸⁶.

Mais le problème, à mon sens, est de déterminer si cette « réversibilisation » des relations interpersonnelles est véritablement fondée par le texte. Vouilloux évoque d'« autres » séquences que celle qui fige Albert dans la posture de Parsifal, mais les seuls exemples qu'il fournit sont ceux de Pruvot. Sans doute est-ce une question d'école, mais j'avoue que pour ma part, j'ai tendance à considérer qu'il faut accorder au texte une sorte de « présomption de cohérence », quitte à montrer ensuite que cette cohérence est brisée et que la dissémination du sens prend le pas sur une hypothétique interprétation totalisante. Or Vouilloux, en mettant sur le même plan les configurations construites par Pruvot et celle que donne à voir la gravure, ne respecte pas le texte. Nous avons vu à quel point la configuration de la gravure était surdéterminée par plusieurs autres passages du texte : l'évocation fantasmée du viol (pp. 131-3), la scène dans la chambre de Heide (p. 173) et la superposition fantasmée de cette dernière scène avec la gravure (pp. 175-6). A cette avalanche d'éléments concordants, Vouilloux oppose tout simplement les hypothèses fragiles et arbitraires de Pruvot, et il faudrait, sur cette base, que nous adhérons à son idée de « réversibilité des séries » ?

Il illustre ensuite cette réversibilité en montrant comment le sang circule entre les personnages et forme, lui aussi, un cycle. Cette lecture, qui n'implique nullement la circulation des personnages aux trois pointes du triangle, est tout à fait probante, mais elle révèle toutefois une erreur de lecture plutôt troublante. Retraçant la chaîne des sangs, Vouilloux évoque celui « qui coule dans la déchirure de la jouissance », et renvoie aux pages 74 à 76, qui disent si manifestement, au contraire, la pression farouche de ce sang que Heide parvient à peine à contenir, mais qui, malgré tout, ne coule pas :

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

Il lui semblait que ses veines fussent incapables de contenir un instant de plus le flux épouvantable de ce sang [...] et qu'il allait jaillir et éclabousser les arbres (p. 74).

Il lui paraissait que son corps [...] allait s'entr'ouvrir comme une pêche mûre [...] et sa chair la plus secrète s'arracher aussi depuis le fond d'elle-même en lambeaux convulsifs et jaillir dans ses mille replis comme un drapeau claquant de sang (pp. 75-6).

Mais Albert reste insensible à cet abandon, refusant une « solution d'une si équivoque facilité » (p. 76) ; devant ce don de soi qui lui paraît « un subterfuge particulièrement grossier », il « appelait Heide avec les noms d'une tendre et désormais inséparable amitié et la ramenait vers le château où les attendait Herminien » (p. 77). Peut-on être plus clair ? Albert ne permet pas à ce sang de s'écouler ; il ramène Heide vers Herminien qui, lui, saura trouver la voie de ce sang qui éclaboussera « le ventre et les cuisses ouvertes » de Heide « comme les pétales d'une fleur vive » (p. 126).

Malgré cela, Vouilloux comprend que Heide a été « déflorée par Albert, puis violée par Herminien »⁶⁸⁷, ce qui, évidemment, rend tout à fait obscure la raison pour laquelle Parsifal est écarté du graal !

L'idée de réversibilité défendue par Vouilloux ou Pruvot n'est pas incohérente en soi : je ne nie pas que, pour un lecteur attentif à l'intertexte wagnérien, plusieurs séquences du texte rappellent des scènes de *Parsifal* où l'assimilation *ad personam* n'est pas homogène. J'ai évoqué un rapprochement fonctionnel entre la découverte par Albert de la blessure de Heide et la révélation, pour Parsifal, de la blessure d'Amfortas au moment du baiser de Kundry : dans ce sens, Heide serait un Amfortas... Et on peut sans difficulté sortir du triangle et relever que la lucidité manipulatrice et démoniaque dont fait preuve Herminien dans tous les derniers épisodes du récit le rapproche ponctuellement de Klingsor. Sans doute pourrait-on poursuivre longtemps la liste des analogies possibles. Mais la question est de déterminer dans quelle mesure ces associations sont pertinentes pour la compréhension du roman. J'ai déjà évoqué le critère de redondance nécessaire d'éléments convergents, ainsi que celui qui tient à la logique fonctionnelle d'un élément par rapport à la structure dans laquelle il est enserré. A ce double titre, il me paraît clair que la seule superposition pertinente est celle que présente la gravure et que ce n'est en aucune manière un choix arbitraire que de se focaliser sur cette séquence au détriment de celles qui précèdent et ne vont pas dans le même sens.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

A cela s'ajoute un autre argument : s'il est vrai que la rencontre entre la narration d'*Argol* et le modèle parsifalien ne s'est faite qu'à un moment où le récit était déjà bien avancé, il est alors parfaitement logique que la superposition ne fonctionne pas sur tous les points. Si Gracq avait construit ses personnages en les pensant d'emblée comme des avatars de Parsifal, Amfortas et Kundry, sans doute faudrait-il alors mesurer tout décalage comme un geste potentiellement signifiant. Mais les flottements mêmes que relèvent Pierre Pruvot ou Bernard Vouilloux me semblent plaider en faveur de l'hypothèse d'une rencontre tardive. A ce titre, il est bien naturel que toutes les configurations antérieures ne correspondent pas strictement au modèle imposé par la gravure. Pourtant, ce modèle est à l'évidence le seul qui parvienne à faire entrer dans le roman la logique d'un mythe qui ne mérite qu'alors d'être sérieusement considéré comme un hypotexte pertinent. Les autres configurations ne sont, à mon sens, que des coïncidences de motifs comme on peut en trouver dans bien des textes, et qui n'ont rien d'une réécriture de *Parsifal*.

- L'étincelle de la rencontre

Pour ma part, ce que je voudrais surtout mettre en avant, c'est que ce premier roman de Gracq, même s'il ne se présente pas véritablement comme une « version » du mythe de Perceval, en est pourtant, à mon sens, la relecture la plus profondément subversive qui ait été produite. Plusieurs auteurs proposent des radicalisations parfois extrêmes de certains aspects du mythe, mais aucun ne se livre à une telle relecture « de l'intérieur ». C'est-à-dire que Gracq, comme je l'ai suggéré, part d'une gravure qui pourrait être une représentation fidèle de la scène finale du *Parsifal* de Wagner et, par une lecture d'image préparée par toute la dynamique du texte, parvient à retourner complètement la signification de la scène et les enjeux relationnels qui y sont liés, sans pour autant sortir de l'image elle-même. Il ne renverse pas le mythe en peignant les personnages de toute autre façon ou en imaginant un avant ou un après qui en redessinent les contours ; il se contente de modifier les valeurs symboliques, de « changer les signes ».

En dépit de certains apparents défauts de jeunesse, *Au château d'Argol* se présente comme un tour de force au niveau de la pensée du mythe. Si Gracq a pu écrire à propos de Wagner, dans l'avant-propos du *Roi Pêcheur*, que « des forêts sombres prises à la glu de sa musique il semble que ne puisse plus s'envoler après lui aucun oiseau »⁶⁸⁸, il avait pourtant déjà

⁶⁸⁸ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 14.

démontré vigoureusement par son premier roman qu'il n'en était rien, et que, sur *Parsifal* au moins, il restait encore bien des choses à dire.

Et ces choses, Gracq ne les a manifestement pas toutes dites dans *Argol*, puisque, cinq ans après ce premier roman, il choisira ce même mythe de Perceval comme sujet de sa première et unique pièce de théâtre. Entre les deux, Gracq écrit *Un beau ténébreux*, qui n'est pas exempt de quelques résidus percevaliens, et dans lequel la question des structures relationnelles présente aussi un certain intérêt ; mais il me semble plus pertinent d'y revenir plus tard, dans la mesure où ce n'est guère que par un regard rétrospectif qu'il est possible de discerner dans ces structures une sorte de passerelle entre *Argol* et *Le Rivage des Syrtes*.

Une des principales raisons pour lesquelles je me suis livré à une étude aussi détaillée du premier roman de Gracq tient au fait que j'envisage cette œuvre comme une rencontre dont la fécondité portera ses fruits à travers toute l'œuvre romanesque de Gracq.

Lorsque je cherchais à définir, d'un point de vue théorique, les principes selon lesquels établir une hiérarchie dans le traitement des reprises d'un mythe, j'ai esquissé cette notion de « rencontre » (cf. p. 70), entendue comme « l'étincelle produite par la rencontre d'un auteur et d'un mythe ». L'« étincelle » est revenue spontanément sous ma plume lorsque j'évoquais la rencontre féconde entre Wagner et le texte de Wolfram (cf. p. 212). Ici, à nouveau, c'est bien cette notion de rencontre qui me paraît s'imposer pour décrire ce qui se passe dans *Argol*.

Il est évident que Wagner a trouvé dans le *Parzival* de Wolfram, tel qu'il l'a interprété et transformé petit à petit, une matière qui lui fournissait la possibilité d'exprimer plusieurs éléments profondément ancrés dans son imaginaire. Les rapprochements thématiques ou structuraux que l'on peut faire entre *Parsifal* et les œuvres antérieures de Wagner illustrent bien ce point, mais il faut aller plus loin. Si *Parsifal* n'est pas une simple redite des drames antérieurs, c'est aussi parce que Wagner a trouvé dans ce mythe un chemin qui a pu le mener au-delà du point où il se trouvait au moment où il l'a découvert.

Cette dimension est peut-être encore plus facile à saisir chez Gracq, dans la mesure où les hasards de la biographie font que Wagner rencontre Parsifal pour son ultime drame, tandis que c'est dans son premier roman que Gracq fait cette rencontre. Mais, dans un cas comme dans l'autre, ce qu'il faut souligner, c'est que le mythe n'est pas seulement un moyen d'exprimer quelque chose qu'ils portent en eux, mais aussi, et peut-être surtout, un moyen de découvrir cette chose, de la faire advenir. Le mythe, en ce sens, n'est pas seulement la matrice narrative qu'y voit Durand, mais aussi une force fécondante, qui, lorsqu'elle entre en contact

avec un imaginaire qui y est réceptif, donne naissance à quelque chose qui n'aurait pu naître en dehors de cette rencontre et serait certainement resté à l'état de latence dans l'imaginaire d'un auteur qui, pour s'exprimer, aurait trouvé d'autres voies.

Si *Parsifal* illustre, dans une certaine mesure, l'essai *Religion und Kunst*, les conceptions exprimées dans cet essai auraient été impossibles sans *Parsifal*. Il est peut-être vrai que « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement », mais, comme disait Ponge, « ce qui ne se conçoit pas bien [...] appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même »⁶⁸⁹. Le problème de la relation entre conception et expression, qui se pose au niveau de la langue, trouve son pendant exact dans le domaine de la narration mythique : le mythe peut servir à illustrer une conception qui lui préexiste, mais, bien souvent, il contribue à l'élaboration de cette conception.

Ainsi, la rencontre, au cours de la rédaction d'*Argol*, du mythe de Perceval serait ce qui a permis à Gracq non seulement de projeter son premier roman dans la sphère du mythe⁶⁹⁰, mais aussi de poser les premiers fondements d'une recherche qui se poursuivra patiemment, de roman en roman, et qui tient fondamentalement à une question de structures relationnelles. Cette recherche se révèle d'autant plus riche que les relations envisagées sont des relations complexes ; Gracq, en outre, ne les reprend pas telles qu'elles se présentent à lui, mais les adapte au moment même où il les adopte.

Si mon hypothèse d'une entrée tardive du mythe percevalien dans la trame d'*Argol* est exacte, il se pourrait bien, alors, que cette absence de préméditation ne soit pas pour rien dans l'originalité de la relecture. Ainsi, par exemple, personne n'avait imaginé, jusque-là, que Perceval et Amfortas puissent vivre leurs quêtes simultanément, et même que Perceval puisse avoir la première chance. Jamais non plus Perceval et Amfortas n'avaient sérieusement été posés comme deux faces d'une même réalité, comme deux voies partant du même point avec les mêmes objectifs ; jamais ce qui distingue, voire oppose ces deux destins n'aura paru si casuel. Tout comme le fait qu'Albert/Perceval soit le possesseur du château où Herminien/Amfortas vient lui rendre visite, ces éléments me paraissent attester un plan narratif antérieur à la « rencontre » du mythe. Cette vie des personnages précédant la superposition mythique pourrait expliquer que la rencontre soit instantanément une révision.

⁶⁸⁹ FRANCIS PONGE, *Le Peintre à l'étude*, dans *Oeuvres complètes*, vol. I, éd. Bernard Beugnot, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 122.

⁶⁹⁰ Dans l'article du *Magazine littéraire* déjà mentionné, Catherine Clément imagine les personnages d'*Argol* comme « trois khâgneux [...] en vacances de Pâques en Bretagne, décidant de jouer aux grands » (CLÉMENT, "Au Château d'Hegel", p. 28) – et peut-être en effet le roman se réduirait-il, en fin de compte, à quelque chose de cet ordre s'il n'était aussi une relecture subversive du mythe de Perceval.

A aucun moment il n'y a assimilation entre Albert et le héros triomphant sur le couronnement duquel s'achève l'opéra de Wagner, bien que ce soit précisément sur l'image de cette scène que la fusion s'opère. C'est directement dans l'échec que la figure tutélaire se donne à lire ; la miniature ne porte pas à relativiser l'éclat d'une position symbolique qu'Albert aurait déjà occupée précédemment, mais elle construit directement cette position dans le manque.

De la pondération respective des convergences et des divergences entre les deux structures dépend le choix du lecteur critique de placer une telle mention du mythe du côté de la reprise fonctionnelle d'une structure mythique ou de la simple allusion ponctuelle. Nous avons vu que certains critiques rechignaient à aller jusqu'au bout des implications de cette mise en abyme et à superposer des structures fonctionnelles. Sans doute ont-ils estimé que les divergences entre les deux structures étaient trop importantes pour qu'une telle superposition soit possible ; dès lors, ils ont choisi de s'en tenir à une interprétation ponctuelle de l'intertexte. Pour faire le pari inverse, il faut, c'est évident, accepter de redessiner les contours de ce qu'a été le mythe jusque-là, en y intégrant cette nouvelle variante et la « reprise du sens » qui l'accompagne.

Les raisons pour lesquelles je ne doute pas qu'il soit pertinent de choisir cette seconde option sont doubles : d'une part, j'espère avoir montré qu'à l'intérieur même du roman, la superposition fonctionnelle fournissait une clef de lecture d'une grande richesse et d'une grande cohérence. D'autre part, la persistance, dans la suite de l'œuvre de Gracq, de certains des motifs issus de cette rencontre invite également à ne pas la tenir pour simplement passagère.

2. La « version » complète du Roi Pêcheur

Venons-en donc à cette suite de l'œuvre. Après *Un beau ténébreux*, donc, *Le Roi Pêcheur*. Comme pour *Argol*, l'avant-propos a été rédigé *a posteriori*, en l'occurrence en 1947, soit quatre ans après la fin de la rédaction et une année avant la création scénique de la pièce. Gracq prend la peine d'y préciser que le titre choisi vise à mettre en lumière un déplacement du centre d'intérêt de Perceval à Amfortas, en vertu du « tête-à-tête sans rémission » que le Roi Pêcheur mène « avec ce que de lui-même il a tiré de plus pur » (p. 16). On retrouve donc ici le déplacement qui avait été opéré dans *Argol*. En revanche, Amfortas est rétabli dans son statut d'homme mûr, tandis que Perceval est un très jeune homme. La tradition se trouve donc partiellement rétablie, par rapport au premier roman, mais la position centrale accordée à

Amfortas et, ici encore, à la blessure, implique une narration qui se situe quelque part entre *Parsifal* et *Argol*. C'est comme si Gracq avait ressenti le besoin de reprendre la « version » percevalienne de son premier roman pour elle-même, en la sortant du contexte narratif dans lequel elle s'était révélée dans toute sa force, mais qui, néanmoins, ne lui permettait pas de se déployer pleinement. En reprenant le mythe dans une réécriture autonome où il ne fonctionne pas comme double d'une autre strate narrative, Gracq pouvait ainsi accentuer plus librement les aspects qui lui paraissaient dignes d'être accentués.

La scène s'ouvre, comme chez Wagner, sur l'attente des chevaliers de Montsalvage. Ce qui occupe leur conversation, c'est la blessure d'Amfortas, comparée à une bouche dotée de « son éloquence à elle » (p. 21) et présentée comme le cœur de toutes les préoccupations. Ils attendent la venue du Simple qui viendra « fermer la bouche d'Amfortas » (p. 22). Dans le monde ralenti de Montsalvage, comparé à des limbes où se meuvent des fantômes, « Amfortas a pris la place du Graal ». « Le château coule à pic [...], mais il coule pavillon haut – il élève à sa poupe, comme un drapeau, la blessure d'Amfortas ! » (p. 34).

La première leçon d'*Argol* est donc bien poursuivie : le monde du graal vit et respire par la blessure qui en est la principale raison d'être. Mais c'est une raison d'être profondément ambiguë ; elle jette un jour trouble sur le désir (manifesté de diverses façons par les chevaliers, par les suivantes, par Kundry, et par Amfortas lui-même) que vienne le Pur qui fera à nouveau resplendir le graal dans tout son éclat.

A ce titre, la position d'Amfortas fait l'objet d'un très notable approfondissement par rapport à ce qu'elle était dans *Argol*. Si, dans le roman, c'était essentiellement la supériorité d'Herminien sur Albert qu'attestait la gravure, les termes, ici, sont plus complexes, et le profil d'Amfortas est beaucoup plus ambivalent. Il apparaît d'abord comme une figure de souffrance, mais on comprend assez vite qu'il accepte cette position avec une certaine complaisance. Lors de sa première apparition dans la pièce, il ne cesse de geindre, et ses gémissements organisent le monde autour de sa blessure :

Posez la litière à sa place habituelle. Là ! le long du mur. Pour l'amour de Dieu, - doucement ! – doucement ! – (il gémit). Ahaah ! Couvrez-moi les jambes : j'ai froid Aaah ! (un silence). Kaylet, donne-moi à boire, j'ai soif. (p. 36)

Il supplie le Seigneur de lui envoyer l'Élu qui guérira sa blessure, mais on sent une pointe d'amertume dans sa voix lorsqu'il dit « il faut qu'il monte, et que je descende »⁶⁹¹ (p. 41). Et lorsque Kaylet, pour le divertir, lui raconte l'histoire d'une princesse qui ne peut être tirée de son sommeil que par un vaillant chevalier, Amfortas « prête l'oreille et joue nerveusement avec les cordons de son manteau » – surtout lorsque Kaylet évoque le souci du fiancé de cette princesse :

« S'il ne vient la délivrer, mon âme languira dans mon corps et je laisserai fuir ma vie, mais s'il la délivre, si cher après sera-t-il au cœur de ma princesse qu'elle n'aura plus souci de moi. » (p. 43)

Lorsqu'il se retrouve seul, Amfortas répète cette phrase machinalement, puis s'exclame : « Suis-je donc à ce point malade de corps et d'âme que la tentation la plus vile m'ait parlé par la bouche d'un enfant ? » (p. 45).

Dans la scène suivante, Clingsor arrive auprès d'Amfortas pour lui annoncer ce qu'il feint de considérer comme une bonne nouvelle, mais qu'en réalité il ferait tout pour empêcher : la venue du Pur. Et s'il se rend auprès du roi, c'est précisément parce qu'il sait que cette nouvelle sera pour lui à double tranchant. « Songe à cela, Amfortas : tu vas cesser de souffrir » lui souffle-t-il sur « un ton ambigu » auquel Amfortas répond en avouant qu'il a « presque peur », que sa « blessure est [son] lien avec les autres hommes », ce qui le « rend visible » (p. 49) ; et Clingsor de renchérir en lui annonçant qu'il ne sera « plus que cette chose à peine supportable ; un pauvre homme ordinaire, avec son corps valide et son banal pourcentage de chances de salut » (p. 51).

Mais Amfortas le chasse en annonçant qu'il renoncera : « Je retournerai à mon néant. Je le veux. Je veux le vouloir. » (p. 52).

Tel est donc le dilemme où se trouve Amfortas. Wagner avait déjà accentué très fortement le drame d'Amfortas en enfermant le prêtre déchu dans l'insoutenable antichambre d'une mort que le graal lui interdit. Mais Gracq franchit un pas de plus : ce qui était chez Wagner le poids écrasant d'une punition devient un véritable dilemme, dans la mesure où Amfortas, ici, est partiellement maître de son jeu et va devoir choisir s'il mettra son énergie à favoriser ou à entraver la venue de l'Élu. Lui faut-il accepter de disparaître pour laisser le graal resplendir à nouveau ?

⁶⁹¹ Nous avons déjà entendu ces mots, empruntés à Jean-Baptiste (« Il faut qu'il croisse, et que je diminue », Evangile de Jean 3.30) dans la bouche de l'Aubron de Ghéon (cf. ci-dessus p. 290).

La première carte qu'il abattra contre Perceval, ce sera sa blessure, qu'il exhibera à la vue du jeune homme comme un repoussoir tout en lui en révélant obliquement la nature : « Kundry ne soigne que les blessures qu'elle a faites [...] (*Avec un rire sauvage*). Je suis là pour qu'on voie ! Je suis celui par qui le scandale arrive ! » (p. 103).

Tel est le « piège ignoble » (p. 104) que le Roi Pêcheur tend au Pur, lequel s'enfuit et fait seller son cheval, dégoûté de tout ce qu'il a vu dans ces lieux. Lorsque Kundry le lui reproche amèrement, Amfortas révèle toutefois un autre aspect de la question. Si l'on en croit son discours, il n'a pas agi ainsi par pur égoïsme, pour préserver son douloureux privilège d'être le centre d'un monde, mais son souci était aussi de préserver ce monde : « Montsalvage s'est habitué à dormir – et il dort bien à mon ombre. Je ne suis pas si sûr que toi qu'il ait envie de se réveiller » (p. 108), dit-il à Kundry avant de préciser que ce n'est pas seulement d'envie qu'il s'agit, mais peut-être aussi de survie :

Je sais comme l'espoir est confortable et comme on s'y fait, et comme on y dort au chaud, et comme on y fait de beaux rêves [...]. L'espoir en la Promesse n'est plus une planche de salut, c'est un plancher où on marche. On y campe, puis on s'y installe. Et quand l'espoir est devenu un vice, il y a à l'exaucer, crois-moi, le danger le plus grave. [...] On ne réveille pas sans précaution un somnambule sur un toit. (pp. 108-9)

Amfortas se présente alors comme le sacrifié qui permet au monde de ne pas brûler sous la lumière trop vive du graal. « La terre a reçu un don qui lui pèse..... un hôte qui n'a de place dans aucune maison. Je le loge..... je le cache..... je m'y brûle les mains et le cœur » (p. 110).

Il n'est guère possible de déterminer clairement, à la lecture, quelle est la part de sincérité et la part de stratégie dans l'argumentation d'Amfortas – et c'est ce qui fait l'intérêt, au niveau psychologique, d'un personnage qui se refuse à une saisie univoque. De ce qui précède (et notamment de la scène du conte), il apparaît clairement que la crainte de perdre son statut, de cesser d'« être visible », angoisse profondément Amfortas, mais la description qu'il donne de Montsalvage, de l'équilibre précaire dans lequel ce petit monde se cantonne autour de la blessure et de l'espoir d'une guérison, n'en est pas moins très crédible. Cet équilibre a beau être malsain, il n'en demeure pas moins qu'il est vivable, que l'air y est respirable, alors qu'on ne sait pas comment les poumons habitués à cette atmosphère de brouillards humides, comment les yeux accoutumés à cette pénombre permanente pourront supporter l'éclat violent du graal⁶⁹². Comme Amfortas, Clingsor et Kundry savent qu'ils n'y survivront pas, car « tout

⁶⁹² Je rappelle que c'est une question de même nature que posait Cocteau à travers ses *Chevaliers de la Table Ronde* : en permettant à Galaad/Parsifal de désintoxiquer le monde du graal, et en plongeant la cour arthurienne dans la réalité brute, il soulève la question de savoir si cette réalité est vivable, si son air est respirable.

ce qui est impur se dessèche où brille le Graal » (p. 141), mais tandis que les deux premiers, chacun à sa manière, redoutent cette issue, Kundry, au contraire, y aspire de tout son être.

C'est la raison pour laquelle elle supplie Perceval de rester après qu'Amfortas lui a dévoilé sa blessure ; elle parvient à le convaincre, et c'est l'occasion pour Amfortas d'abattre sa dernière carte : exposer à Perceval, sans détour, ce que c'est que de régner sur le graal. Il annonce donc au jeune homme qu'il pourra, s'il le souhaite, devenir ce soir même le roi du graal ; Perceval, dont le graal est la seule préoccupation depuis une année qu'il s'est mis en quête, n'en croit pas ses oreilles : « j'ai peur de me réveiller d'un rêve », dit-il. « N'aie pas peur » répond Amfortas, « tu y entres au contraire, et c'est un rêve dont tu ne t'éveilleras plus » (p. 138).

Il lui explique qu'il ne le reverra jamais « de ces yeux qui interrogent encore ».

Tu baigneras dans la certitude, et c'est une chose qui dispense de regarder.

[...]

Tu n'auras plus d'aventures. Il n'en est plus à qui possède tout. Ton aventure finit ce soir, Perceval ! Tu verras l'étrange chose que c'est de lui survivre. (p. 139)

L'amitié et l'amour seront supplantés par l'adoration ; l'espoir finira là où commencera la possession. « La terre sera pleine comme un œuf – chaque chose à sa place – et plus une place à changer » (p. 141).

A nouveau, il est évident qu'Amfortas plaide en quelque sorte sa propre cause. Il ne s'en cache pas, d'ailleurs, puisqu'il avoue à Perceval qu'il a tenté de l'écartier en exhibant sa blessure et qu'à présent, il vient jouer la dernière carte qu'il lui reste « contre » le jeune homme (p. 136). Mais là encore, la description qu'il fait de la possession du graal est désespérante de vérité – ou au moins, de vraisemblance.

Amfortas apparaît à la fois comme un égocentrique qui cherche à conserver ses sinistres privilèges, et comme une figure altruiste qui accepte de souffrir pour empêcher que le monde de Montsalvage ne périclite d'une clarté trop vive et que le jeune homme plein de vie qu'il a en face de lui ne soit écrasé par le don pétrifiant de l'accompli.

Si Amfortas continue, comme dans *Argol*, à occuper le centre de l'image, ce qui motive cette position s'est considérablement modifié. Il ne s'agit plus ici d'une supériorité liée à un acte dont il a eu la primeur et qui relèguerait Perceval dans une position d'irréversible dépendance. Ce qui lui confère cette position centrale tient à ce qu'il est le cœur d'un monde dont la question principale de la pièce est de déterminer s'il est appelé à changer ou non. A ce titre, Amfortas est lui-même le lieu d'un véritable déchirement, que l'avant-propos résume en

cette « exaltante et désespérante formule : "Je ne puis vivre ni avec toi, ni sans toi" » (p. 16). Cette formule, d'ailleurs, Gracq l'associe à la scène où Amfortas, dans le *Parsifal* de Wagner, « élève le feu rouge du Graal dans un geste de ferveur et d'espoir » : il s'agit de la première cérémonie du graal, à la fin du premier acte. Dans *Argol*, au contraire, c'est la seconde cérémonie du graal, à la fin du troisième acte, qui était représentée sur la gravure. Dans ce dernier cas, Parsifal a donc déjà franchi toutes les étapes qui font de lui le rédempteur attendu, tandis que dans la scène parallèle du premier acte, il n'est encore que ce « jeune oison » que Gurnemanz chasse sans ménagement, dépité qu'il n'ait apparemment rien compris de ce qu'il a vu.

Cette différence entre les deux « instantanés » centraux auxquels s'attachent l'un et l'autre des récits correspond tout à fait à la différence de position symbolique dans laquelle se trouve Perceval par rapport à Amfortas. Albert était allé jusqu'au bout du chemin, endossant la parure du rédempteur pour se rendre compte, mais un peu tard, qu'elle était insoutenable ; le Perceval du *Roi Pêcheur*, en revanche, est seulement « celui qu'on attend », dont on se demande s'il est vraiment le Simple, le Pur, l'Élu. La condensation de l'action en vingt-quatre heures empêche la tripartition wagnérienne qui sépare l'amorce, la compréhension et la résolution. Ici, tous les éléments permettant à Perceval de *comprendre* lui sont délivrés au cours de la pièce, ce qui débouche sur un dilemme pour lui aussi : il a le choix, au moment où débute la cérémonie du graal, entre poser la question que l'on attend du « rédempteur » ou se taire et repartir comme il est venu.

C'est cette seconde option qu'il choisit, ce qui permet à la pièce de s'achever, de façon presque circulaire, sur les voix des veilleurs qui disent l'attente et l'espoir :

Espérance dans le Sauveur !

Délivrance[/Rédemption] à Montsalvage ! (pp. 19 et 150)

Pas plus que dans *Argol*, la quête n'a ici trouvé l'issue triomphale que lui réservait Wagner. Mais, alors que dans le roman nous avons à faire à une conclusion bien réelle, qui était un constat d'irréversible échec, *Le Roi Pêcheur*, au contraire, se contente en quelque sorte de reporter la conclusion. Peut-être Perceval n'était-il pas l'Élu ? C'est en tous cas ce que dit Amfortas : « celui que Montsalvage attendait – c'était un simple » (p. 150). Or, Perceval a compris qu'il lui fallait se taire, qu'il lui fallait repartir en laissant Montsalvage dans l'état où il l'avait trouvé. Bien différent en cela de Galaad, éblouissant « robot » forgé pour achever la quête, Perceval est essentiellement un chemin.

Le jeune homme a donc en quelque sorte été vaincu par Amfortas, mais ce qui est fondamental, c'est qu'il a lui aussi eu à trancher son dilemme, et qu'il a choisi. Ainsi Amfortas peut-il dire à Kundry :

Je l'ai traité mieux qu'un messie, mieux qu'un élu, mieux qu'un prophète. Je l'ai laissé choisir. Tu le poussais au Graal les yeux bandés, comme le bétail glorieux du sacrifice. J'ai préféré le traiter comme un homme. (p. 150)

Amfortas reproche à Kundry une forme d'égoïsme : c'est pour satisfaire le désir de son cœur qu'elle est prête à sacrifier Perceval, sans mesurer que le geste qu'on attend de lui fera son malheur.

Pourtant, le désir de Kundry, au contraire de celui d'Amfortas, n'a rien à voir avec son propre bien-être : elle sait bien ce que lui vaudra le retour du graal, mais elle n'hésite pas un instant à l'appeler de ses vœux les plus ardents : « Je sais que la venue du Graal se paie. Je sais que lorsqu'il brillera ici, je n'y vivrai plus. (*Avec un grand élan*). Mais même à ce prix, entends-tu, je le désire ! » (p. 111).

A partir de la discussion entre Amfortas et Kundry qui suit l'exhibition de la blessure, les positions incarnées par l'un et l'autre se clarifient : l'ambivalence initiale d'Amfortas demeure en arrière-plan, comme une mauvaise conscience diffuse, mais il est manifeste, à présent, que le roi a choisi d'écarter Perceval pour préserver son propre statut, le repos du royaume, ou encore le bonheur de Perceval. Kundry, qui connaît aussi bien qu'Amfortas les dangers que représente le graal pour eux, est d'emblée dans la position inverse. Elle l'avait manifesté vigoureusement dès la discussion qu'elle avait eue avec Clingsor, au premier acte :

J'aime mieux fouiller le sol de mes ongles et déterrer les racines avec mes dents, et voir le soleil dessus, à sa vraie place, et l'ombre ramper dessous comme sous une bête qui se soulage, et ne plus dormir éveillée, dans un marais de songe, entre un eunuque et un mort-vivant. (p. 35)

Amfortas et Kundry vont tous deux, à leur façon, tenter d'influencer Perceval. Amfortas, nous l'avons vu, joue la première manche, et il s'en faut de peu qu'il n'emporte la partie en dévoilant sa blessure au jeune homme ; Kundry parvient pourtant à ramener Perceval, tant bien que mal, mais elle ne profite pas de son avantage momentané pour faire à celui-ci des révélations qui pourraient être décisives. En particulier, elle ne mentionne aucunement le graal, dont elle sait pourtant qu'il est au cœur des préoccupations de Perceval. Mais peu avant

la cérémonie, Perceval attend la venue de Kundry, et c'est Amfortas qui vient, l'ayant prise de vitesse : « Kundry ne viendra pas. Ce qu'elle avait sans doute à te dire, j'ai préféré venir te le dire moi-même » (p. 136). Et c'est là qu'il joue sa dernière carte, apparemment décisive.

- Figures parentales : le retour d'Œdipe

Dans les stratégies que l'un et l'autre mettent en place pour tenter de convaincre Perceval, on peut noter un étrange point commun : tous deux jouent sur l'incarnation d'une figure parentale. Dès leur première discussion, Amfortas dit à Perceval qu'il pourrait être son fils. Perceval répond qu'il n'a jamais connu son père, que celui-ci était roi, mais que sa mère l'a élevé seul. Amfortas, « sombre » :

Mieux vaut pour toi ne l'avoir jamais connu. Tous les fils rêvent de la mort de leur père. Et pourtant il est doux d'avoir un fils. (Un temps). Mais qu'importe ! Tu es beau et jeune, tu siègeras à ma droite ce soir à Montsalvage, et tu seras traité comme mon enfant. (pp. 81-2)

C'est à ce moment qu'entre Kundry, à qui le roi demande d'emmener Perceval au château, précisant qu'il convient de le traiter comme son fils. Perceval est alors ébloui par la beauté de Kundry et, quelques répliques plus loin, il compare le regard de Kundry à celui de sa mère. Kundry répond alors : « Il sied donc que je veille sur vous à sa place et que je vous conduise au château. Le roi a donné ordre qu'on vous traite comme son fils » (p. 86).

Plus loin, lorsqu'elle parvient à obtenir que Perceval vienne la voir avant son départ, elle s'appuiera à nouveau sur une position maternelle pour le convaincre de rester. Cette scène apparaît comme un emprunt manifeste au deuxième acte de *Parsifal*, mais la logique en est en quelque sorte inversée. Alors que chez Wagner, Kundry utilise l'attrait de la figure maternelle pour séduire Parsifal et lui barrer la route vers le graal, en le faisant trébucher à l'endroit même où Amfortas avait failli, ici, au contraire, Perceval a déjà compris le sens de la blessure. « Sifflant de colère », il parle très durement à Kundry : « Me proposes-tu aussi de m'ouvrir ton lit ? De me souffler ton venin dans la bouche. De faire de moi une réplique du bel Amfortas ? » (p. 118).

Et ce n'est qu'à ce moment que, pour l'apaiser, Kundry évoque la figure maternelle :

Regarde-moi dans les yeux – regarde s'ils peuvent mentir en ce moment. Tu m'as dit qu'ils ressemblaient aux yeux de ta mère. Alors, au nom de ta mère qui est morte – ne te fâche pas, Perceval, – écoute-moi. (p. 119)

Et si elle tend cette image apaisante à Perceval, ce n'est pas, comme chez Wagner, pour détourner Perceval du graal, mais au contraire pour l'y conduire.

Si *Argol* avait évincé la question familiale de son « triangle », du fait que ses trois personnages avaient le même âge, voilà que la deuxième reprise gracquienne du mythe percevalien revivifie une assimilation de ses trois personnages centraux aux trois membres d'une famille. Comme dans plusieurs autres textes que nous avons passés en revue, Amfortas incarne à nouveau ici une figure paternelle pour Perceval.

En outre, Gracq dédouble ce trait, emprunté au fond ancien du mythe, en y adjoignant le motif spécifiquement wagnérien qui fait de Kundry une figure maternelle. Mais chez Wagner, ce n'est que très indirectement qu'il est possible de lire en Amfortas une figure de père, alors que Gracq, comme nous l'avons vu, pose la chose très explicitement.

Ce faisant, il conjoint deux aspects familiaux latents derrière les structures relationnelles propres au mythe de Perceval. Wagner avait en quelque sorte redessiné le cœur de la problématique percevalienne sous la forme d'un triangle : dans les textes médiévaux, les structures relationnelles avaient toujours été tissées avec plus de fils. Perceval était pris, du côté féminin, entre sa mère, son amie (Blanchefleur/Condwiramurs) et ces figures de révélatrices que sont la cousine/Sigune ou la Demoiselle Hideuse/Cundrie ; du côté masculin, il y a bien sûr le père absent, et tous ceux qui, à un moment donné, d'une façon ou d'une autre, prennent sa place : Arthur, Gornemant/Gurnemanz, le Roi Pêcheur/Amfortas, ou encore l'oncle ermite/Trevrizent. Wagner, nous l'avons vu, réduit les données : Arthur ne l'intéresse pas davantage que l'oncle ermite, dont les révélations compliquent une trame qu'il cherche au contraire à épurer. En faisant de Gurnemanz un indispensable narrateur, rattaché au monde du graal dont il connaît tout le passé, il le sort, de fait, d'un ancrage symbolique qui était beaucoup plus fort dans les textes de Wolfram ou de Chrétien. Du côté féminin, ce n'est pas l'éviction qui lui permet de simplifier la ligne, c'est la condensation : comme nous l'avons vu (cf. p. 220), Kundry combine en elle certaines caractéristiques fonctionnelles de la Demoiselle Hideuse (servante du graal, un peu sorcière, dotée d'un caractère presque animal), de la cousine (pour la révélation du nom surtout) et d'Orgeluse (pour la blessure infligée à Amfortas). C'est aussi elle qui reprend à son compte, par le biais détourné d'une manœuvre de séduction, les attributs maternels. Dans *Parsifal*, elle est *la* femme – toutes les femmes (y compris Hérodiade, Marie-Madeleine, etc.).

Chez Wagner, tout se joue donc dans ce triangle que forment Parsifal, Amfortas et Kundry. C'est ce triangle qui, au contact des trois personnages d'*Argol*, avait été revisité une première

fois par Gracq dans son premier roman. C'est ce triangle, à nouveau, qui occupe ici le centre de sa première pièce.

Mais c'est comme si les deux triangles antérieurs se combinaient dans *Le Roi Pêcheur*, en radicalisant certains de leurs enjeux : de *Parsifal*, on retient surtout le drame d'Amfortas, mais aussi l'amorce œdipienne qu'engage la redéfinition de la figure de Kundry. Du triangle d'*Argol* restent d'abord la primauté accordée à la blessure, et l'impossibilité de conclure la quête. *Le Roi Pêcheur*, en outre, confirme quelques traits qui apparaissaient, à des degrés divers, aussi bien dans *Parsifal* que dans *Argol* : la similitude des parcours d'Amfortas et de Parsifal, par exemple, est un trait que Gracq renforce beaucoup dans son roman, en rendant contemporaines leurs deux quêtes ; ce trait était toutefois déjà présent chez Wagner dans la similitude rétrograde des itinéraires géographiques et des épreuves qui en découlent. Dans *Le Roi Pêcheur*, en dépit du rétablissement de la différence de génération entre les deux hommes, leur ressemblance est exprimée clairement par le texte. Amfortas sait qu'il fascine Perceval et lui en explique la cause : « Parce que tu m'as vu, parce que ce que j'ai fait tu pourrais le faire, et tu l'as désiré dans ton cœur, et que tu sais maintenant que je te ressemble » (p. 99).

Comme Perceval semble surpris de cette idée, il poursuit :

Tu m'as déjà reconnu. Rappelle-toi le bord du lac. Nos ombres se mêlaient dans l'eau. [...] je sais, moi, que si tu te retournais maintenant pour regarder ton ombre, (Il se lève en face de Perceval)..... c'est moi que tu reconnaîtrais, et tu comprendrais que je te suivrai toujours. (p. 100)

Puis, un peu plus loin, au moment où il lui fait voir sa blessure : « ce que tu as désiré, je l'ai fait » (p. 103).

On sent, dans ces extraits, combien se mêlent les leçons de *Parsifal* et d'*Argol*. L'expression « ce que tu as désiré, je l'ai fait », clamée par Amfortas au moment même où il montre à Perceval sa blessure et lui révèle qu'elle vient de Kundry, ne peut pas ne pas faire songer à la trame de base d'*Argol*. En outre, l'image ponctuelle des deux ombres de Perceval et d'Amfortas qui se rejoignent sur la surface de l'eau évoque spontanément celle des « images réfléchies [d'Albert et Herminien] se rejoignant au centre même de la rivière unie comme un miroir »⁶⁹³.

Mais par ailleurs, le moment où Amfortas se dresse devant Perceval pour lui imposer l'évidence de leur ressemblance rappelle le mouvement par lequel Parsifal réalise une pareille ressemblance au moment où, suivant les traces d'Amfortas, il parvient au cœur du danger : le

⁶⁹³ GRACQ, *Au château d'Argol*, p. 104.

baiser de Kundry. C'est d'ailleurs en premier lieu à ce baiser que le Roi Pêcheur fait allusion lorsqu'il dit avoir fait ce que Perceval a désiré.

La définition de cette ressemblance en termes d'ombre portée est une image saisissante : Amfortas est l'ombre de Perceval, que celui-ci ne voit pas parce qu'il ne se retourne jamais, gardant le regard fixé sur l'horizon lumineux. Seulement, au moment où Parsifal, chez Wagner, aperçoit soudain cette ombre et toute la souffrance qui l'accompagne, c'est pour s'en défaire aussitôt et entrer sur le chemin au terme duquel elle sera définitivement dissipée dans la lumière du graal. Chez Gracq, la chose est plus ambiguë : l'ombre est montrée à Perceval par celui qui l'« incarne », et qui invite le jeune homme à bien comprendre ce qu'elle signifie. Mais si, dans un premier temps, c'est précisément cette ombre qui fait fuir Perceval (c'est-à-dire la reconnaissance de sa ressemblance avec la figure de repoussoir qu'est Amfortas), ce sera finalement par crainte de la lumière trop vive qui la dissiperait que le jeune homme repartira sans avoir posé la question attendue.

A propos des raisons qui motivent ce départ, Claude Dandrea note :

*La fascination qu'[Amfortas] exerce sur Perceval est telle qu'il réussira à désespérer le jeune homme dont le départ, à la fin de la pièce, n'est nullement motivé, comme l'ont cru certains critiques, par son refus de l'accomplissement ou le sentiment de son indignité, mais bien par son impuissance à résister victorieusement à la figure du père qu'incarne Amfortas. Trente ans avant les interprétations psychanalytiques du Conte du graal, qui se multiplient ces derniers temps, Gracq faisait déjà s'affronter le fils orphelin à l'image castratrice du père.*⁶⁹⁴

De fait, les passages qui posent Perceval en figure filiale par rapport successivement à Amfortas et à Kundry marquent de façon assez nette l'effusion d'une structure œdipienne dans le triangle percevalien tel qu'il se synthétise dans *Le Roi Pêcheur*. Dans *Parsifal*, seule la moitié « maternelle » de la relation œdipienne apparaissait au grand jour ; mais le déplacement opéré par *Argol* rendait en quelque sorte nécessaire le meurtre d'Herminien/Amfortas par Albert/Perceval. Cette dynamique, une fois réengagée dans une structure où les générations sont rétablies, produit naturellement une opposition forte entre figure paternelle et figure filiale, qui doit se solder soit par le meurtre du père (si le fils va jusqu'au bout du mouvement dans lequel il est engagé), soit, comme c'est finalement le cas

⁶⁹⁴ CLAUDE DANDREA, "Le Roi Pêcheur devant la critique", dans *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*, Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 41.

ici, par le retrait du fils, impuissant à résister, comme le dit Dandrea, au poids écrasant du père.

Je reviendrai sur cette interprétation, pour l'étayer, lorsque nous aborderons *Le Rivage des Syrtes* ; mais ce qu'il faut noter dès à présent, c'est que le triangle percevalien, tel qu'il est posé dans *Le Roi Pêcheur*, présente naturellement une forme qui le rend hautement perméable à une contamination de la structure œdipienne. Nous avons un homme jeune, ou plutôt un enfant qui est précisément en train de devenir un homme ; un homme plus âgé, doté d'une autorité symbolique forte – attachée, en l'occurrence, à la royauté, mais aussi, plus secrètement, à un vécu (il a *fait* ce que le jeune homme *désire*) ; une femme, enfin, que son âge indéterminé rend susceptible de séduire ou de fasciner l'un et l'autre des hommes.

- Le panachage des couleurs

Avant de quitter *Le Roi Pêcheur*, récapitulons un peu plus précisément le panachage des « couleurs » représentées dans la pièce : Kundry incarne l'attente de l'événement. Quoi qu'il doive lui en coûter, elle aspire sans réserve au changement, et son intercession consiste à faire jouer ses capacités de séduction pour convaincre Perceval d'aller jusqu'au bout de sa quête.

Amfortas, de son côté, incarne le compromis satisfaisant du *statu quo*. Il a organisé son monde autour de l'attente d'un événement qu'il a fini par ne plus souhaiter, autour d'une blessure dont il ne désire plus la guérison. Il connaît la fougue de Perceval, parce qu'il l'a lui-même vécue, mais il sait à présent que le monde a besoin d'un demi-jour fait d'espoir et de rêves plutôt que de l'éclat aveuglant d'un événement décisif.

A ce titre, Amfortas est en quelque sorte dédoublé, dans la pièce, par deux figures symétriques, qui toutes deux se sont aussi installées dans cette attente et y ont fait leur nid : comme Amfortas le dit à Clingsor :

toi et Trévrizent l'Ermitte, vous vous faites pendant. Vous êtes là, embusqués aux portes du château comme deux vieilles allégories vermoulues du bien et du mal. Le saint et le damné ! L'ascète et l'eunuque ! (p. 53)

On notera au passage que Gracq retire à la parole de l'ermite l'autorité dont elle était dotée chez Wolfram et Chrétien : il n'est plus qu'une voix, parallèle à celle de Clingsor, et tous deux sont relégués « aux portes du château ». Il y a là une volonté, de la part de Gracq,

d'« arracher le sacré à la transcendance », comme le dit Michel Murat, qui associe ce geste à une « nécessité tactique » que Gracq partage avec Breton⁶⁹⁵.

Bien qu'elle n'ait jamais été dépeinte de cette façon, la position de Clingsor n'est pas particulièrement surprenante par rapport à la tradition : il ne souhaite pas voir le graal briller à nouveau, parce que cela ne ferait que raviver l'exclusion dont il est frappé. Contrairement à ce qui se passe chez Wagner, Clingsor n'est pas ici une étape indispensable sur le chemin de Perceval ; il ne possède pas la lance qu'il s'agirait de lui reprendre, il n'a plus aucun pouvoir sur Kundry, et le « Château Noir » où il loge ne possède nul jardin magique. Il a été rejeté par le graal, en a tiré la force d'une obscure sorcellerie qui lui a permis de se venger en provoquant la chute d'Amfortas. « Le Graal s'est éteint [...] et le monde est devenu pour moi respirable » (p. 29). Mais le seul avantage qui lui en reste est de n'être le proscrit que d'un monde terne, plutôt que de la lumière du graal, et c'est la raison pour laquelle il redoute plus que tout le retour de cette lumière.

La position de Trévrizent est plus intéressante et plus originale. Le discours qu'il tient est empreint de cet idéal ascétique chrétien qui exaspérait si fort Nietzsche. Il incarne « le renoncement, la soumission à la règle commune, et le salut », que son discours oppose à « l'orgueil, le choix singulier, la solitude, et la mort » vers lesquels se dirige Perceval s'il continue sur cette voie (p. 64). L'ermite met en garde Perceval contre l'orgueil qu'il y a à se croire désigné pour une si haute mission ; il essaie aussi de lui indiquer que toutes les difficultés ne peuvent pas être résolues par le combat : « enfant que tu es, qui vois une porte fermée et ne sais rien que foncer l'épaule en avant », dit-il à Perceval, avant de lui suggérer que « les combats les plus rudes ne sont pas ceux de l'épée » (p. 68). On ne saurait nier qu'il y a, dans ce discours, de la sagesse. Gracq ne caricature pas un discours chrétien qui serait ridicule ou irrecevable ; il donne à l'ermite une position qui est différente de celle d'Amfortas, mais qui, elle aussi, a sa logique et indique une voie possible.

Cette voie le porte également à vouloir détourner Perceval de sa quête. L'ardeur que Perceval met à la quête confirme Trévrizent dans la méfiance qui l'anime vis-à-vis du graal : « Plus je t'entends, plus je me méfie du Graal, Perceval. Le sang du Christ est pour le Graal une bonne excuse qui ne me rassure pas » (p. 67). C'est lui-même qui rejette l'interprétation chrétienne du graal pour en faire le symbole d'une tentation qu'il ne saurait approuver.

Car pour sa part, il se reconnaît comme appartenant au « parti qui a renoncé » (p. 68). En cela, il ressemble à Amfortas, mais ses raisons sont différentes. Il hait Perceval parce que celui-ci

⁶⁹⁵ MURAT, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, p. 225.

se présente comme « un lever de soleil au matin de la route », alors que lui a « déjà choisi » ; contre « la vie », il a choisi « la mort tranquille – la certitude »⁶⁹⁶. « Le désir trouble toujours, Perceval. J'ai vécu dix ans ici, seul, et j'ai réussi à engourdir le monde sous mon regard » (p. 69). Comme Amfortas, comme Clingsor, il est de ceux qui ont accoutumé leur œil au demi-jour, qui ont su construire un équilibre personnel dans ce monde, qui ont appris à y respirer, et qui, pour toutes ces raisons, craignent l'événement auquel Kundry aspire tant.

Entre ces deux groupes, Perceval est celui qui arrive. Il ne connaît rien du monde dans lequel il pénètre – ni, d'ailleurs, du monde en général. Il sent le mystère profond, oppressant, qui pèse sur ce pays : les brouillards humides et le demi-jour sans soleil s'adjoignent aux énigmes de paroles toujours incomplètes, lestées de quelque obscur secret :

[...] ici tout me dévisage si ironiquement. Tout est si vieux, sans âge – si plein de secrets et de mystère..... et je me sens tout seul, comme un enfant ignorant dont le cœur bat trop vite. (p. 92)

Perceval est donc d'abord celui qui pénètre dans un monde mystérieux, dont il ne comprend pas les lois, mais qui le fascine et l'opresse tout à la fois. Il est celui en qui se joue ce combat, matérialisé dans le monde par les « couleurs » contrastées de Kundry et d'Amfortas, entre la tentation d'aller jusqu'au bout, de franchir ce qui se présente comme une très imprécise barrière, ou alors de renoncer à cette transgression qui tient peut-être de l'orgueil (p. 63), peut-être de la lubie sans fondement (p. 67), ou qui, peut-être, présente un danger trop grand : la certitude, la possession, la fin des aventures (pp. 139-43). Il est « celui qui n'est pas encore devenu » (p. 81), comme le dit Amfortas, dans une expression parfaitement synthétique.

3. Le Rivage des Syrtes : le mythe comme structure muette

Cette structure relationnelle est exactement celle que l'on retrouve, encore accentuée, dans le roman suivant de Julien Gracq : *Le Rivage des Syrtes*.

Cette fois-ci, toute mention explicite du mythe de Perceval est absente, mais le dépistage systématique auquel nous avons soumis les structures relationnelles d'*Argol* et du *Roi Pêcheur* ne nous permet pas d'ignorer cette frappante similitude. Et si les hypothèses que j'ai formulées quant à la genèse de cette cristallisation sont fondées, il faut alors lire ce

⁶⁹⁶ Voilà qui rappelle bien la discussion de Parsifal et du pénitent dans le texte de Lienhard évoqué précédemment (cf. ci-dessus p. 273).

mouvement comme une étape fondamentale dans l'intégration du mythe de Perceval – une étape où le mythe conforme en profondeur le récit sans apparaître aucunement à sa surface.

- Affinités thématiques

Lorsque je cherchais à définir la place de la mythocritique parmi les différents chemins de la théorie littéraire, j'ai accordé un intérêt particulier à la critique thématique, suggérant que le mythe pouvait bien, dans certains cas, faire office de ce « thème » sur lequel se fonde l'entrée des thématiciens dans une œuvre (cf. ci-dessus p. 64). Je rappelle ici la définition que Jean-Pierre Richard donne du thème : « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde »⁶⁹⁷. A mon avis, le « triangle percevalien » tel qu'il se diffuse dans l'œuvre de Gracq remplit parfaitement cette fonction de « schème » autour duquel se déploie un monde.

Gracq lui-même, d'ailleurs, s'est exprimé de façon très claire sur la façon dont il concevait le travail d'imagination d'un romancier, et ses propos rejoignent nettement ceux des thématiciens. En 1954, trois ans après la publication du *Rivage des Syrtes*, Gracq précisait dans « Les Yeux bien ouverts » son attrait spontané pour

*certaines images, certains mouvements, très simples presque toujours (ce qui leur permet de réapparaître sous mille déguisements en éveillant toujours le même timbre). Ces images alors lèvent une espèce d'émotion singulière, une lueur d'apparition, elles sont douées d'un très grand pouvoir d'ébranlement...*⁶⁹⁸

Gracq parle aussi d'« images élues » et définit la rêverie créatrice comme une

*faculté d'accrocher, à quelques images capables d'électriser toutes les autres, un énorme coefficient émotif ; c'est à partir de là que toute la masse de matériaux empruntés au donné pourra s'échauffer, se colorer de proche en proche, par contact.*⁶⁹⁹

Gracq mentionne ensuite quelques-unes de ces images : le voyage, l'instance de départ, le lieu élevé, la chambre vide... Par rapport au voyage (le premier thème qu'il mentionne), Gracq avoue que tout ce qui, pour lui,

vraiment en vaut la peine, se présente toujours en imagination au bout d'un voyage [...] Je remarque d'ailleurs que les grandes légendes qui me parlent directement sont

⁶⁹⁷ RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 24.

⁶⁹⁸ GRACQ, *Oeuvres complètes I*, pp. 847-8.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 855.

*toujours celles qui placent au centre un voyage magique ou angoissant, de l'issue duquel tout va dépendre : celle du Graal, bien entendu, en tout premier lieu.*⁷⁰⁰

Gracq insiste par ailleurs sur le fait que ces images sont celles qui reviennent de façon insistante dans la rêverie (dont il donne une définition très bachelardienne). Dans le cas de l'écrivain (c'est-à-dire de celui qui fixe ses rêveries), il se trouve qu'« à la fin forcément ses livres le renseignent, en même temps d'ailleurs qu'ils renseignent le public »⁷⁰¹ quant à ces « plis de l'imagination ». L'attrait profond de Gracq pour un motif comme la chambre vide, par exemple, lui a été révélé par ses livres, dit-il – ce qui confirme, si besoin était, le *credo* des thématiciens selon lequel le texte est propre à donner à une conscience le moyen de s'apparaître à elle-même, dans le geste de configuration d'un monde.

- Le triangle percevalien comme matrice

Il est évident que le « triangle percevalien » ne saurait être considéré comme une « image élue », mais il me semble pourtant que ce schème fonctionne exactement sur le même principe et peut être interprété selon les mêmes présupposés. Il s'agit aussi d'un élément « capable d'électriser les autres » par son « énorme coefficient émotif ». De même que l'intrusion dans la chambre d'autrui est une situation type dotée d'une forte capacité électrisante, le « triangle percevalien » constitue une structure type propre à « colorer de proche en proche » tout un récit. C'est même plus en profondeur qu'un tel schème influencera le texte, dans la mesure où la chambre vide ou le lieu élevé ne représentent que des moments d'un récit – des moments, certes, capitaux, mais qui restent néanmoins des épisodes isolés.

En revanche, pour reprendre la liste des images mentionnées par Gracq, l'instance de départ ou le terme du voyage apparaissent comme des motifs plus intimement structurants, au niveau narratif – c'est-à-dire au niveau de la constitution et du déploiement d'un monde. Il en va de même, à plus forte raison, de notre triangle relationnel. Si l'instance de départ contient un embryon de structure narrative, les relations types que nous avons définies comme la base du « triangle percevalien » de Gracq impliquent non seulement la présence dans le récit de trois personnages correspondant aux caractéristiques relevées, mais aussi une situation qui permette à chacun d'eux d'investir le rôle symbolique attribué à sa pointe de triangle. Ainsi, la définition des rôles paraît impliquer la présence, dans l'univers diégétique, d'une limite

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 849.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 848.

caractérisée par un au-delà inconnu et attirant qui s'oppose à un en deçà connu et rassurant. C'est autour de cette limite à franchir que se constitue le récit ; elle apparaît comme un appel que la femme, spontanément attirée par l'au-delà, entend et répercute, que l'homme mûr ne veut plus entendre, et qui est le déchirement de l'homme jeune.

Cette structure, c'est bien celle du *Roi Pêcheur* ; c'est aussi, sortie de la sphère de la légende atemporelle et mêlée à une vision hégélo-spengliérienne de l'histoire, celle du *Rivage des Syrtes*.

- Mort ou transfiguration

Dans ce roman, la situation de départ est celle d'une cité accablée par la vieillesse. Dès les premières lignes, on peut lire, à propos de la Seigneurie d'Orsenna :

*Elle est semblable à une personne très vieille et très noble qui s'est retirée du monde et que, malgré la perte de son crédit et la ruine de sa fortune, son prestige assure encore contre les affronts des créanciers ; son activité faible, mais paisible encore, et comme majestueuse, est celle d'un vieillard dont les apparences longtemps robustes laissent incrédule sur le progrès continu en lui de la mort. Les charges publiques et le service de l'État [...], dans cet état d'infirmité conservent donc peu d'attraits pour ce qu'il y a de bouillonnant et d'illimité dans les impulsions de la jeunesse [...]*⁷⁰²

La jeunesse, affligée d'un « bâillement précoce » sent flotter dans l'air « quelque chose de romanesque et d'inemployé » (p. 556).

Dès la première page est donc posé le cadre rêvé pour l'avènement d'une structure percevalienne : il y aura une Kundry, attentive surtout à cet « inemployé » et à l'« illimité » qu'une pensée audacieuse se doit d'en tirer ; elle tentera de pousser un Perceval à écouter cette tentation que susurre l'« ennui supérieur » (p. 556) ; en face, un Amfortas, installé avec complaisance dans cette vieillesse qui n'est pas sans grandeur, cherchera à calmer la fougue du jeune homme.

Une note de l'édition Pléiade, dès cette première page, renvoie à un passage du *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler, où il est question de la distinction entre culture et civilisation :

La civilisation est le destin inévitable d'une culture. [...] Les civilisations sont les états les plus extérieurs et les plus artificiels auxquels puisse atteindre une espèce humaine

⁷⁰² JULIEN GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, dans *Oeuvres complètes*, vol. I, éd. Bernhild Boie, Paris: Gallimard, 1989, p. 555.

supérieure. Elles sont une fin ; elles succèdent au devenir comme le devenu⁷⁰³, à la vie comme la mort, à l'évolution comme la cristallisation, au paysage et à l'enfance de l'âme [...] comme la vieillesse spirituelle [...]. La civilisation pure, en tant que fait historique, consiste dans une exploitation graduelle des formes devenues anorganiques et mortes.⁷⁰⁴

Il est certain que les termes de Spengler sont parfaitement en phase avec la situation de cette « civilisation » déclinante dans laquelle s'enracine le récit. Il me semble toutefois qu'il faudrait placer en face de ces termes ceux qu'emploie Hegel pour poser sa philosophie de l'histoire. Ses réflexions sur l'histoire renvoient maints échos qui évoquent l'univers du *Rivage des Syrtes* au moins autant que ne le fait l'ouvrage de Spengler. Mais la grande différence qui dissocie ces deux pensées de l'histoire est que, pour Hegel, il n'est nullement question du « déclin de l'Occident », mais, au contraire, d'un perpétuel progrès. Si Spengler ne voit pas de renaissance possible après la mort d'une civilisation, Hegel, au contraire, utilise volontiers l'image du Phénix pour illustrer la façon dont l'Esprit s'incarne dans l'histoire, insistant sur le fait qu'au contraire du Phénix, « l'Esprit réapparaît non seulement rajeuni, mais aussi plus fort et plus clair. [...] Un Esprit plus pur sort des cendres de la forme antérieure »⁷⁰⁵.

En vertu de son fameux principe dialectique, Hegel conçoit ce que Spengler appelle « civilisation » comme un moment riche de promesses, parce qu'attestant une tension forte entre l'Esprit du temps et les formes institutionnelles dans lesquelles il s'incarne, entre l'État (considéré comme « individu spirituel », comme réceptacle de l'Esprit du peuple⁷⁰⁶) et la société civile. Il y a un lien étroit entre les volontés individuelles et l'Esprit supérieur du peuple ; ainsi, « un État est bien ordonné et fort en lui-même quand l'intérêt privé des citoyens est uni à la fin générale de l'État »⁷⁰⁷. Les grands hommes, les « héros » selon Hegel, sont ceux qui saisissent le mieux l'Esprit de leur temps et parviennent à y concilier leurs actions individuelles. Sa définition des « individus historiques » ne peut que retenir l'attention du lecteur du *Rivage des Syrtes* : ils sont

ceux qui ont voulu et accompli non une chose imaginée et présumée, mais une chose juste et nécessaire et qu'ils l'ont comprise parce qu'ils ont reçu intérieurement la

⁷⁰³ On songe à nouveau à cette formule d'Amfortas pour désigner Perceval dans le *Roi Pêcheur* : « celui qui n'est pas encore devenu » (p. 81).

⁷⁰⁴ Cité dans GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, p. 1366.

⁷⁰⁵ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *La Raison dans l'histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Paris: Plon, "10/18", 1965, pp. 54-5.

⁷⁰⁶ Cf. *ibid.*, pp. 134-40.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 109.

*révélation de ce qui est nécessaire et appartient réellement aux possibilités du temps.*⁷⁰⁸

Quand on voit qui sont ceux que Hegel considère comme de « grands hommes » (Alexandre, César, Napoléon, etc.), on perçoit bien à quel point l'histoire se condense pour lui autour des phases de conflits. Seules les contradictions et les collisions font l'histoire; les périodes d'harmonie ne sont pas à proprement parler des périodes historiques. Cela s'explique, selon Hegel, par le fait que, l'Esprit étant en perpétuelle évolution, les principes des constitutions changent sans cesse. Or, les périodes de calme sont des moments pendant lesquels les constitutions elles-mêmes ne changent pas, les institutions se reposant dans la jouissance de l'accomplissement. Il en résulte qu'un fossé de plus en plus grand se creuse entre le Concept et la situation effective, puisque l'Esprit continue d'avancer. Une fois que ce fossé est assez large, il se peut qu'un élan énergique permette encore de le franchir : c'est la révolution ; il se peut aussi que le peuple ne trouve pas la vigueur suffisante pour cela, et alors l'État dépérit dans ses structures désuètes, jusqu'à ce que, légitimement, il soit envahi par un État dont l'Esprit est supérieur.

Ce rapide survol de la philosophie de l'histoire professée par Hegel vise surtout à replacer en face de Spengler un autre modèle, qui ne me paraît pas moins important pour appréhender la dynamique propre au *Rivage des Syrtes*. La critique est souvent revenue sur l'influence spenglérienne, en bonne partie sans doute parce que Gracq lui-même y a souvent fait allusion⁷⁰⁹, mais cette influence n'implique pas que la lecture gracquienne de l'histoire engage la notion de déclin. *Le Rivage des Syrtes*, à cet égard, conserve une réserve discrète et ne nous permet pas de déterminer si l'« événement » vers quoi tend tout le récit doit déboucher sur la nuit la plus obscure ou sur le lever d'un soleil nouveau. Ce n'est manifestement pas ce qui intéresse Gracq : même si, pendant longtemps, il avait pensé conclure son roman par une bataille navale⁷¹⁰, première répercussion tangible de la transgression (car la *limite*, dans ce

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 121. Je note, en passant, qu'on retrouve ici, sous une formulation différente, une idée que Rudolf Steiner appliquait à Perceval, lorsqu'il le décrivait comme celui qui est capable de comprendre « cet agent souterrain, ce qui a dirigé la marche de notre histoire », et qui demeure « inaccessible au savoir traditionnel » (cf. ci-dessus p. 282).

⁷⁰⁹ Notons toutefois que c'est presque toujours sur le mode du « bien que... » que Gracq mentionne Spengler : « Je ne crois pas aux théories de Spengler, stimulantes pour l'esprit » (JULIEN GRACQ, *Oeuvres complètes II*, éd. Bernhard Boie, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1995, p. 1173) ; « [...] un livre qui n'est pas parole d'Évangile en ce qui concerne la science mais qui est extrêmement excitant » (GRACQ, *Oeuvres complètes II*, p. 1195) ; « J'ai une dette envers Spengler, qui triche plus d'une fois avec les faits, mais dont la mise en écho généralisé de l'histoire m'a beaucoup séduit » (GRACQ, *Oeuvres complètes II*, p. 1215).

⁷¹⁰ « *Le Rivage des Syrtes*, jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée » (GRACQ, *Oeuvres complètes II*, p. 152).

roman, sera franchie, comme nous le verrons), il a finalement arrêté son élan au moment où, dans une ville qui lui semble un « théâtre vide », le narrateur-personnage constate qu'il sait « pour quoi désormais le décor [est] planté » (p. 839). On retrouve ici l'idée que Gracq évoquait à propos de sa fascination pour le voyage : il n'y a qu'au bout d'un voyage, dit-il, qu'« il peut être vraiment question [...] que *le rideau se lève* »⁷¹¹. Ce même mouvement se retrouve d'ailleurs dans *Un Balcon en forêt*, qui s'achève au moment où débutent les opérations militaires dont la menace et l'attente occupaient tout le récit.

Je voudrais encore citer ici une autre métaphore utilisée par Hegel pour marquer le passage d'un état du monde à un autre : la naissance d'un enfant. Dans la préface de *La Phénoménologie de l'Esprit*, le philosophe note que son temps est « un temps de gestation » ;

*Il en est ici comme dans le cas de l'enfant ; après une longue et silencieuse nutrition, la première respiration, dans un saut qualitatif, interrompt brusquement la continuité de la croissance seulement quantitative, et c'est alors que l'enfant est né ; ainsi l'esprit qui se forme mûrit lentement et silencieusement jusqu'à sa nouvelle figure, désintègre fragment par fragment l'édifice de son monde précédent ; l'ébranlement de ce monde est seulement indiqué par des symptômes sporadiques ; la frivolité et l'ennui qui envahissent ce qui subsiste encore, le pressentiment vague d'un inconnu sont les signes annonciateurs de quelque chose d'autre qui est en marche. Cet émiettement continu qui n'altérerait pas la physionomie du tout est brusquement interrompu par le lever du soleil, qui, dans un éclair, dessine en une fois la forme du nouveau monde.*⁷¹²

• L'attente

On croirait lire du Gracq. On retrouve ici deux métaphores que l'écrivain apprécie tout particulièrement : dans *Le Roi Pêcheur*, en particulier, le lever du soleil est systématiquement associé à la figure de Perceval. Quant à la métaphore de l'enfantement, elle sera, parmi bien d'autres occurrences, la dominante du saisissant sermon de Noël prêché en l'église de Saint-Damase, dans *Le Rivage des Syrtes* :

« ... Reportons-nous en notre cœur, avec tremblement et espérance – et ceci nous est plus facile qu'à bien d'autres –, à cette nuit profondément décevante qui est jour, à cette aube qui se roule encore comme un voile autour de la Lumière incréée. Déjà de

⁷¹¹ GRACQ, *Oeuvres complètes I*, p. 849.

⁷¹² GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *La Phénoménologie de l'Esprit*, vol. I, trad. Jean Hyppolite, Paris: Aubier, "Bibliothèque philosophique", 1941, p. 12. Une mention de cet ouvrage dans *Le Surréalisme et la littérature contemporaine* indique que Gracq l'avait probablement lu (GRACQ, *Oeuvres complètes I*, p. 1015).

cette naissance pressentie la terre est grosse, et pourtant, ce qu'elle a choisi pour s'y cacher, c'est la nuit du trouble conseil et des mauvais présages [...] » (pp. 709-10)

Indépendamment même du contexte précis dans lequel il s'insère dans *Le Rivage des Syrtes*, cet extrait montre que la position incarnée par la sphère religieuse a changé depuis *Le Roi Pêcheur* : au contraire de Trévrizent, qui se rangeait dans le « parti qui a renoncé » (p. 68), le prédicateur de Saint-Damase « dénonce les sentinelles de l'éternel Repos » (p. 710). Il est du côté de ceux qui attendent le changement, et son discours, mêlant vertigineusement les références à l'Apocalypse et à l'Avènement de ce « Roi qui apportait non la paix, mais l'épée » (p. 711)⁷¹³, est tout entier tourné vers l'au-delà de l'événement. Maudissant « l'homme tout tissu aux choses qu'il a faites », sa « complaisance » et son « consentement » (p. 709), il « adore la Voie ouverte et la Porte du matin », invitant la foule à « vouloir [...] aveuglément ce qui va être » (p. 711).

Mais revenons-en plutôt à la trame du *Rivage des Syrtes*. Le narrateur, Aldo, qui appartient à la jeunesse désœuvrée d'Orsenna, est envoyé comme « observateur » dans la province des Syrtes. Au-delà de la mer des Syrtes (« là-bas », comme disent les hommes du lieu), il y a le Farghestan, cette puissance rivale avec laquelle Orsenna est en guerre – mais, « ce qui ôtait de la gravité à la chose, c'est qu'elle était en guerre depuis trois cents ans » (p. 560), sans qu'aucune opération militaire ni aucun échange d'une autre nature n'ait eu lieu pendant toutes ces années.

A son arrivée sur les lieux, Aldo découvre la forteresse de l'Amirauté, et celui qui la commande, le capitaine Marino. D'emblée, Aldo se prend d'une affection sincère pour Marino, mais il comprend tout de suite aussi combien ils sont différents l'un de l'autre.

Leur première rencontre est peu bavarde, et Aldo note une « mimique » qui devait devenir, « intensément significative : nos yeux, fixés sur le large, se fuyaient plus commodément » (p. 568). Mais ce n'est pourtant pas le même regard que l'un et l'autre portent sur le large ; de la même façon, l'attrait qu'exerce sur eux la « chambre des cartes » n'est pas de même nature : si Marino trouve dans les cartes les tracés nets d'une « terre rassurante et limitée » (p. 571), Aldo se complaît surtout à suivre de l'œil cette ligne rouge qui, au milieu des eaux, démarque le territoire d'Orsenna de celui de son voisin.

⁷¹³ Je note au passage que cette figure de Christ martial, qui transparait derrière le passage de saint Matthieu auquel il est ici fait allusion, n'est pas sans rappeler certains accents que l'auteur du *Perlesvaus* prêtait à son personnage. Lorsque, par exemple, sa mère l'invite au pardon et à la recherche d'une issue pacifique au conflit qui l'oppose au Seigneur des Marais, Perlesvaus réplique : « Dame, [...] il en va ainsi : il faut faire la guerre contre ceux qui font la guerre, et faire la paix avec les gens pacifiques » (*Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, p. 609).

Ce navire endormi que Marino s'employait si bien à ancrer à la terre appareillait, sous mon regard neuf, comme de lui-même vers les horizons [...]. Tout dormait à l'Amirauté, mais de ce sommeil atterré et mal rassurant d'une nuit grosse de divination et de prodiges ; [...] je me sentais de la race de ces veilleurs chez qui l'attente interminablement déçue alimente à ses sources puissantes la certitude de l'événement. (p. 580)

Marino, sans doute, perçoit ces aspirations latentes d'Aldo et, bien qu'il ait une profonde affection pour le jeune homme, il semble aussi en avoir un peu peur, depuis qu'il l'a vu arriver aux Syrtes, doté d'une « vraie auréole [...], le rond de la torche électrique dans le brouillard » (p. 589) – une auréole qu'il faut probablement envisager comme marquée de cette même ambiguïté que nous relevions dans le sermon de Saint-Damase : celui qu'on attend n'amène pas forcément la paix, à laquelle Marino aspire pourtant sans réserve. C'est cette auréole qui fait peur à un homme qui se présente comme « un barrage d'obstination douce et tenace à l'inattendu, au soudain, à l'ailleurs » (p. 588).

Les motifs de cette peur se confirment d'ailleurs assez vite lorsque dans une « conversation » qui donne son titre au troisième chapitre du roman, Aldo laisse tomber, « dans un silence de catastrophe », le nom fatal : Farghestan. « C'était moi qui l'avais nommé. Aussi bien, il n'avait jamais été question d'autre chose ». Voici donc consommée une première transgression : celle de la nomination, qu'Aldo (au contraire de Phèdre) prend à sa charge et qu'il assène à Marino comme un coup de fouet. La réaction de « fierté dure », presque hostile, de Marino montre qu'Aldo a touché un point sensible, mais le capitaine retrouve vite ses esprits et cherche à apaiser Aldo :

Tu es jeune, et je te comprends. J'ai été comme toi, plein de zèle pour le service. Plein de zèle très égoïste plutôt. J'ai pensé comme toi qu'il devait m'arriver des choses singulières. Je m'y croyais destiné. Tu vieilliras comme moi, Aldo, et tu comprendras. Il n'arrive pas de choses singulières. Il n'arrive rien. Peut-être n'est-il pas bon qu'il arrive quelque chose. Tu t'ennuies à l'Amirauté. Tu voudrais voir lever quelque chose à cet horizon vide. J'en ai connu d'autres avant toi, tout jeunes comme toi, qui se levaient la nuit pour voir passer des navires fantômes. Ils finissaient par les voir. [...] L'imagination est de trop dans les Syrtes, je t'en avertis [...] (p. 591)

Marino se reconnaît dans Aldo ; il reconnaît les tentations de sa jeunesse, auxquelles il sait pourquoi il a renoncé. Pour aider Aldo à faire de même, il insinue que celui-ci est le jouet de son imagination, et surtout, il cherche à gommer la singularité que l'« auréole » lui avait pourtant fait soupçonner chez Aldo.

On retrouve ici une problématique déjà esquissée dans *Le Roi Pêcheur* : l'égoïsme de la quête. Les paroles de Marino rejoignent celles par lesquelles Trévrizent blâmait Perceval de se sentir appelé à conquérir le graal. Il y a de l'orgueil à se croire, en tant qu'individu, destiné à changer le sort du monde. En outre, la question de l'égoïsme renvoie au dilemme d'Amfortas : pour qui est-il bon que le graal brille à nouveau ? Kundry estime que « même si c'est pour quelques-uns seulement – même si c'est pour un seul », il faut que cela advienne – mais dans ce cas, ne serait-ce pas un acte profondément égoïste ?

Marino, comme Trévrizent, dénonce les méfaits de l'imagination. Si le premier décrète qu'elle « est de trop dans les Syrtes », l'ermite du *Roi Pêcheur* disait à Perceval : « Tu as rebâti le château du Graal à ta convenance. Tu es un guerrier, Perceval. N'as-tu pas appris qu'à la guerre, l'imagination est toujours punie ? » (p. 67).

Dans *Le Rivage des Syrtes*, Fabrizio, un jeune homme qui fait partie du contingent des Syrtes, reproche aussi à Aldo son imagination. A propos du Farghestan, il lui dit :

Moi, j'y pense comme à une terre en face, comme les autres, une terre comme toutes les autres. Toi, tu en fais un vice. Tu y penses pour toi. Tu en as besoin. Tu l'inventerais à l'occasion. Tu inventes Croquemitaine pour te faire peur. (p. 606)

Dans la première discussion entre Aldo et Marino, ce dernier, après avoir tenté d'apaiser l'ardeur qu'il sent en Aldo, lui conseille de partir :

*« Il y a ici un équilibre que je maintiens. C'est une chose difficile, et cela exige qu'on retire ce qui d'un côté pèse trop lourd.
- Et qu'est-ce qui pèse trop lourd ?
- Toi. »* (p. 592)

Marino illustre sa pensée par une analogie physique très éclairante : « Il y a un comble d'inertie qui tient depuis trois siècles cette ruine immobile, la même qui fait crouler ailleurs les avalanches » (pp. 592-3).

Puis il reproche à Aldo « de ne pas être assez humble pour refuser les rêves au sommeil de ces pierres » (p. 593). Comme l'imagination, le rêve est dangereux.

- Aldo, Marino, Vanessa

Il ne fait pas de doute que l'opposition d'Aldo et Marino est une première évidence qui s'impose à la lecture, et que cette polarité oriente l'ensemble des forces qui constituent le

récit. Il faut pourtant se garder de forcer le trait dans ce sens et de réduire à une pure opposition un rapport qui est plus ambivalent. D'une part, nous l'avons déjà observé, il y a plus d'affection que d'inimitié entre les deux hommes. Il est évident que chacun d'eux comprend l'autre et l'aime profondément, en dépit de leurs irréductibles différences de points de vue. Le statut de narrateur d'Aldo nous donne maintes occasions de mesurer à la fois l'affection qu'il a pour son aîné et la finesse avec laquelle il le comprend ; Marino, quant à lui, exprime clairement la chose à Aldo : « Je t'aime parce que je te connais mieux que tu ne penses » (p. 788), lui dit-il.

La raison pour laquelle il le comprend si bien est certainement à chercher dans une profonde ambivalence que le vieil homme a étouffée autant que possible, mais qui reste néanmoins perceptible à certains détails. Ainsi, par exemple, lorsque les deux hommes partent en mer sur le *Redoutable*, ancien bateau de guerre désaffecté, le regard de Marino, « ce regard rassis et froidement lucide, s'enfiérait légèrement, comme aux premiers effluves de l'atmosphère subtilement magnétisée de l'action » (p. 601). Sur la passerelle, Aldo devine que se réveille chez Marino « le vieux sang des corsaires » et, dans ce moment, ils apparaissent tous deux comme « deux chasseurs lancés à travers la nuit » : « tout le bateau sous nos pieds tressaillant comme à une bourrasque d'une brusque fièvre d'aventure » (p. 601).

Dans le même ordre d'idées, Fabrizio révèle à Aldo qu'un soir, il a cherché sans succès un livre sur le Farghestan dans la bibliothèque de l'Amirauté. « Et pourtant il y en a plusieurs dans le catalogue. Ils n'y sont pas » (p. 607), pour la bonne raison qu'ils sont tous dans la chambre de Marino.

De même, Vanessa (la « Kundry » du *Rivage des Syrtes*) est certaine de bien comprendre la raison pour laquelle Marino se rend régulièrement dans la bourgade de Maremma, qui est le principal foyer de propagation des bruits diffus relatifs à un changement à venir : ce n'est pas, comme Aldo semble le penser, pour recueillir des renseignements, mais « pour chercher sa drogue » :

Il revient ici parce qu'il est écœurant de trop dormir, parce que dans un sommeil trop lourd on se retourne sur son lit pour chercher une place moins molle et moins creuse, et qu'il a besoin pour vivre de s'aviser vaguement que les équipages d'Orsenna ne sont pas voués de toute éternité au sarclage des pommes de terre. (p. 643)

A un moment donné, cette ambivalence prend une forme très équivoque, qui ressemble presque à un aveu : lorsque Aldo rentre de Maremma, au lendemain du sermon de Noël que nous avons déjà évoqué, il trouve toute l'équipe de l'Amirauté en train de préparer le

Redoutable pour une sortie en mer. On lui remet alors un mot de Marino, où celui-ci explique qu'il a dû s'absenter et qu'il a donné des ordres pour une patrouille de nuit qu'Aldo dirigera. Étant donné que ces patrouilles étaient loin d'être monnaie courante, et compte tenu de l'exaltation qui semblait s'être emparée des deux hommes lors de la précédente (et seule) expédition de ce genre, il semble difficile de ne pas lire derrière ce geste une forme tacite d'invitation.

Quoi qu'il en soit, Aldo comprend à ce moment que l'irréversible va se produire cette nuit-là, sous sa conduite, et lorsqu'il rassemble les cartes nécessaires à l'expédition, écrasé par une honte comme il n'en avait jamais ressentie, il se fait cette remarque : « j'appartenais maintenant à ce viol sans retour » (p. 724). Cette expression, qui rappelle tout à coup le souvenir d'*Argol*, nous permet de mesurer combien ce texte paraît ici lointain et combien, par l'intermédiaire du *Roi Pêcheur*, les enjeux des réécritures percevaliennes de Gracq ont été peu à peu transformés, sans perdre pour autant, dans cette progression sans rupture, leur attache à une source commune.

Lors de cette expédition, Aldo franchit en effet la ligne des patrouilles. Lorsqu'il est très proche des côtes du Farghestan, dans la nuit épaisse, le *Redoutable* est la cible de trois coups de canon. Peu après, Aldo reçoit la visite d'un individu qui, au nom de la Chancellerie de Rhages, l'invite à manifester explicitement aux autorités farghiennes que cette violation de territoire était « involontaire, accidentelle, et comme telle dénuée de toute *signification* » (p. 756). Après une visite d'Aldo à Vanessa, sur laquelle je reviendrai, c'est le retour de Marino. Aldo lui avoue son incartade, dont Marino n'est pas surpris : « j'ai toujours su que tu irais là-bas » (p. 786), dit-il. Il annonce ensuite que la Seigneurie le chasse de l'Amirauté, et c'est écrasé par lourde détresse que le vieil homme essaie encore de comprendre : « Tu ne pouvais plus vivre ici ? » (p. 789) demande-t-il douloureusement à Aldo. Les deux hommes échangent encore quelques propos, tout en faisant le tour des casemates, puis Aldo, se rappelant le moment où Marino lui avait suggéré de partir, dit : « vous avez raison [...]. Il n'y avait pas de place pour nous deux ici » (p. 797), ce que Marino confirme d'une voix étouffée. Et tout à coup, Aldo sent une brusque impression de danger et se jette à terre, quelque chose trébuche contre sa jambe, puis, après quelques secondes d'un « silence surnaturel », « avec un bruit flasque, un corps gifla les eaux calmes » (p. 797). Marino n'est plus là. Les recherches entreprises toute la nuit et les jours suivants ne permettent pas de retrouver son corps.

A propos de cette mort, Michel Murat formule quelques réflexions très suggestives. Il insiste d'abord sur la cohérence qu'il y a à ce que Marino disparaisse dans les « fonds de vase gluante de la lagune » (p. 798), dans la mesure où il est lié à la fois à la terre et à l'eau. Son nom même en fait un marin, et plusieurs passages du texte confirment cette détermination ; mais d'autres passages marquent, au contraire, la dimension profondément terrienne, paysanne, et même, dans la scène de l'enterrement du vieux Carlo (pp. 784-5), « paysagère » du personnage.

Mais Michel Murat attribue également une autre signification symbolique à cette mort :

Marino – c'est une autre motivation, plus marginale, de son nom – est le « mari trompé » [p. 675] que Vanessa « escamote » avant d'« enlever » Aldo dans l'île de Vezzano pour y perpétrer un acte qui relève autant de l'inceste que de l'adultère : dans l'ordre symbolique, Vanessa est aussi mère d'Aldo ; et Marino se pose face au héros, explicitement, comme père : « je vais te donner un conseil... de père »⁷¹⁴. [...] La figure triangulaire Marino-Vanessa-Aldo, outre qu'elle rend compte des rapports d'« intimité et d'ironie » que celle-ci entretient avec le capitaine, permet à travers le triangle homologue du Roi Pêcheur, Amfortas-Kundry-Perceval, de lire la disparition de Marino comme meurtre du père camouflé par la « version officielle » de l'accident : « il n'y avait pas de place pour nous deux »⁷¹⁵ ; d'autant qu'Aldo lui succède à la tête de l'Amirauté, conformément à la légende du prêtre de Némi, évoqué par la Préface du Roi Pêcheur, qui devait pour être intronisé, avoir tué son prédécesseur.⁷¹⁶

Nous avons vu comment *Le Roi Pêcheur* jouait explicitement du lien père/fils et mère/fils qui s'établissait entre Perceval et respectivement Amfortas et Kundry (cf. ci-dessus p. 431). Si Perceval préférait alors s'enfuir plutôt que de « tuer le père », Aldo fait ici, au moins symboliquement, le choix contraire. Cette éviction symbolique, avant de prendre la forme d'un accident, avait déjà commencé à se manifester plus tôt dans le récit sous les allures de la trahison ou du reniement. Lorsque les hommes de l'Amirauté s'échauffent à l'idée d'entreprendre des travaux de rénovation, Aldo comprend que Marino a besoin de son appui pour pouvoir résister à cette pression. Le capitaine sollicite son avis sur la question : « je sentis avec un pincement au cœur que Marino jouait sa dernière carte. Je me levai un peu pâle. J'allais le trahir deux fois » (p. 658).

⁷¹⁴ « [p. 591] : c'est ainsi qu'il tente de chasser Aldo de l'Amirauté. Marino est d'ailleurs le père de tout le "petit groupe" des officiers qui en son absence reste "orphelin" [p. 782]. » (note de Michel Murat)

⁷¹⁵ « Aldo-narrateur laisse planer le doute sur la cause de la mort de Marino [...] Mais l'ensemble des configurations symboliques, textuelles et extra-textuelles, ne laissent pas de doute sur la *signification*, et désignent Aldo comme auteur, sinon comme fauteur. » (note de Michel Murat).

⁷¹⁶ MURAT, "Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. *Etude de style*, p. 35.

La troisième trahison, sans repentir possible, se présentera au moment crucial de l'expédition vers les côtes farghiennes. Fabrizio est pris d'une crainte soudaine et il évoque la réaction de Marino, sans le nommer. Aldo prend alors conscience qu'il n'a rien fait d'autre, toute la nuit, que de conjurer ce nom ; il « siffle entre [s]es dents » : « C'est ennuyeux, mon petit, [...] qu'on s'abrite toujours derrière le nom de Marino quand on a peur ». Puis il note : « maintenant, je l'avais renié ; maintenant seulement tout était dit, la route libre, la nuit ouverte » (p. 738). Qu'après cela Marino disparaisse mystérieusement n'est plus que la matérialisation d'un meurtre symbolique déjà effectué. Aldo craint sans doute un peu la réaction de Marino, mais la barrière que représentait son autorité « paternelle » est rompue ; le capitaine cesse de faire obstacle.

Pour ce qui est de Vanessa, un des éléments qui permettent à Michel Murat d'en faire la mère symbolique d'Aldo est d'ordre onomastique : Vanessa *Aldobrandi*, le seul des personnages principaux à posséder un prénom et un nom de famille, porte lisiblement Aldo en elle, mimant en quelque sorte dans son nom cette gestation qui est si centrale dans le récit.

*Vanessa devient ainsi la vraie mère de son amant, aidée en cela par l'histoire, qui avait commodément escamoté, au détour d'une incidente et dès la première page du récit, la mère « réelle » de celui-ci.*⁷¹⁷

Pour poursuivre cette réflexion onomastique, peut-être est-il possible d'aller un peu plus loin dans cet « Aldobrandi » pour suggérer que Vanessa, entre « père » et « fils », porte aussi en elle au moins une part de Marino. Le rapprochement entre ce dernier et Amfortas fait de « Marino » le « marin » un avatar du Roi Pêcheur. Or, j'ai déjà signalé que la critique celtisante a beaucoup insisté sur le lien qui rattache ce Roi Pêcheur à la divinité celtique Bran le Béni. Ce dernier possède un chaudron d'abondance et, dans certaines versions, il a été blessé par une lance empoisonnée. On peut noter, en outre (en rapport au *Peredur* gallois, surtout) que la tête de Bran, après sa mort, a été exposée et a continué à proférer des oracles. Bran est fils de Llyr (Lir en irlandais), qui est un dieu marin, tenu par certains pour le fils de la mer⁷¹⁸.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 14. On notera que cette mort prématurée de la mère est un trait percevalien de plus, et que l'on retrouve ici, sous une forme différente, la dynamique wagnérienne par laquelle la séductrice tend à se substituer symboliquement à la mère morte.

⁷¹⁸ Dans un entretien publié dans le premier numéro de la revue *Givre*, en 1976, Gracq répond à la question de savoir s'il connaissait les mythes celtiques au moment de la rédaction d'*Argol* : « Je les connaissais surtout à travers les romans de la Table Ronde, et j'étais venu à cette lecture surtout par Wagner. J'ai lu depuis les ouvrages de Markale, qui m'ont ouvert d'autres perspectives » (p. 26). Les ouvrages en question ont été écrits après *Le Rivage des Syrtes*, mais compte tenu de l'essor des études celtiques au moment où Gracq écrivait son roman (cf ci-dessus p. 285), il est assez vraisemblable qu'il ait eu l'occasion de rencontrer Bran au détour de quelque page.

Vanessa ALDO-BRAN-di porterait donc en elle quelque chose d'Aldo et quelque chose de Marino.

Mais la relation de Vanessa avec Aldo se définit avant tout dans un registre de séduction amoureuse et surtout d'encouragement à l'action. Vanessa est sans doute la plus haute incarnation du type de la femme médiatrice qui traverse l'œuvre de Gracq. Lorsque tout est consommé, Aldo se retourne sur ses actes et prend conscience de ce que Vanessa a représenté pour lui :

Je comprenais pourquoi maintenant Vanessa m'avait été donnée comme un guide, et pourquoi, une fois entré dans son ombre, toute la partie claire de mon esprit m'avait été de si peu de prix : elle était du sexe qui pèse de tout son poids sur les portes d'angoisse, du sexe mystérieusement docile et consentant d'avance à tout ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit. (p. 807)

Cette aspiration à la transgression était déjà le lot de Kundry, dans *Le Roi Pêcheur*. Lorsque Amfortas lui représentait que la lumière du graal la brûlerait, elle s'écriait :

Qu'il me détruise, mais que je le voie – mais que ma soif s'apaise ! Qu'il brûle la terre comme une lave – qu'il lave les cœurs comme un ruisseau de feu ! et même si le monde en gémit d'épouvante, même si c'est pour quelques-uns seulement – même si c'est pour un seul – qu'une fois au moins les voiles tombent, la bouche se désaltère, le rêve se fasse pain solide, et que le cœur soit rassasié !⁷¹⁹

Vanessa ne pourrait-elle pas en dire de même ? Cette réplique de Kundry est d'ailleurs citée en note dans l'édition de la Pléiade, par rapport au passage où Vanessa admire les mains d'Aldo et déclare que dans ces mains « qui tiennent la joie et la perte », « on voudrait se confier et se remettre, même si c'était pour tuer, pour détruire – même si c'était pour finir » (p. 702). Dans les deux cas, la femme, intuitivement, transcende les frontières du bien et du mal qui, dans certaines circonstances, paraissent bien étriquées. La force de l'Événement rend caduque toute morale préconstruite : Vanessa et Kundry le savent, au plus profond de leur cœur de femme⁷²⁰.

⁷¹⁹ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 111.

⁷²⁰ Ce brouillage des catégories morales est d'ailleurs également associé à des mains dans un passage d'*Un Beau Ténébreux* : Gérard regarde les mains d'Allan sur le volant de sa voiture ; il imagine que ces mains pourraient, à l'instant, le « lancer contre un platane » sans que rien ne transparaisse sur le visage impassible d'Allan, qui apparaît alors comme un « homme qui indifféremment – également – tue et sauve : le chirurgien penché sur le scalpel – le soldat qui perce une dure poitrine. C'est la même chose » (JULIEN GRACQ, *Un Beau Ténébreux*, dans *Oeuvres complètes*, vol. I, éd. Bernhild Boie, Paris: Gallimard, 1989, p. 153).

Vanessa s'en remet donc aux mains d'Aldo – ou plutôt au potentiel de transgression qui sommeille dans ces mains et dont elle sent bien qu'il ne tardera plus à se réveiller. Son adhésion aveugle à cet événement à venir, Aldo la reprochera plus tard à Vanessa comme une forme d'instrumentalisation : « tu l'as voulu ! non pas moi... » (p. 778). Mais Vanessa lui répond alors par une métaphore tout à fait symptomatique : « quand un coup de vent par hasard a poussé le pollen sur une fleur, il y a dans le fruit qui grossit quelque chose qui se moque du coup de vent » (p. 779). Toujours est-il que Vanessa a été ce coup de vent, et que sans son intercession lancinante, jamais Aldo n'aurait franchi le pas de la transgression, dont il prend l'ultime résolution guidé par l'image de Vanessa :

Le sourire de Vanessa, ce sourire d'ange noir qui semblait flotter sur un vertige, se recomposait pour moi brusquement [...] : ce qui me restait à faire, je l'accomplirais maintenant. (p. 728)

Peut-être est-ce là que réside la profonde différence qui fait qu'Aldo poursuit sa route là où Perceval avait choisi de rebrousser chemin : Perceval, dans *Le Roi Pêcheur*, n'a pas succombé à la séduction de Kundry. La question ne s'est d'ailleurs pas posée en ces termes, contrairement à ce qui se passe aussi bien dans *Le Rivage des Syrtes* que dans *Argol* ou dans le *Parsifal* de Wagner. La Kundry du *Roi Pêcheur* est plus maternante que séductrice, ce que facilite la prime jeunesse du Perceval de la pièce.

Avec cette Vanessa qui conjugue en elle les traits de la mère et ceux de la séductrice, nous renouons avec l'ambivalence relationnelle dans laquelle nous plongeait le deuxième acte de *Parsifal*. Mais surtout, nous retrouvons ici dans son extension presque complète le modèle œdipien, dont nous avons observé de multiples traces dans les réécritures du mythe de Perceval depuis Chrétien de Troyes. Au fil de notre progression dans les enjeux relationnels liés à notre mythe, nous avons été sans cesse confrontés à Œdipe – qu'il soit inversé, conjuré, ou insidieusement présent.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, le triangle percevalien propre à Gracq (jeune homme aspirant à la transgression / vieil homme y ayant aspiré, mais incarnant à présent le renoncement / femme séductrice favorisant les énergies transgressives) se trouve presque parfaitement superposé au triangle œdipien classique (« fils » accomplissant la transgression / « père » éliminé comme obstacle / « mère-épouse » qui est à la fois l'objet du désir transgressif et le moyen d'un avènement, d'une naissance). La simple tentative de mettre des étiquettes sur les trois pointes de chacun des deux triangles fait apparaître comme une sorte d'évidence la proximité des

deux structures. On dirait que la principale différence qui subsiste entre les deux modèles est du même ordre que celle qui distingue l'indicatif du conditionnel : ce qui, chez Perceval reste tourné vers un avenir incertain se trouve réalisé chez Œdipe. Le Perceval gracquien aspire à la transgression ; Œdipe la réalise en vainquant le Sphinx et en épousant Jocaste. Amfortas se présente comme un obstacle sur le chemin de Perceval, avec lequel il doit composer ; Laios tombe sous le fer d'Œdipe. Kundry cherche à aiguiller Perceval vers son avenir ; Jocaste enfante Étéocle et Polynice.

Cela explique en bonne partie la raison pour laquelle *Le Rivage des Syrtes* contient le plus œdipien des « triangles percevaliens » de Gracq : c'est le seul de ses textes où « Perceval » va jusqu'au bout de la voie transgressive, s'assimilant ainsi à Œdipe. Albert aussi achève la transgression, mais il le fait comme une revanche trop tardive, à une heure où son échec est déjà scellé ; ce n'est qu'une désolante duplication d'un geste qui a perdu toute sa valeur. Perceval, quant à lui, choisit de repartir en laissant Amfortas en place. Aldo, le premier, franchit la limite, au prix de la trahison et du meurtre symbolique du père, et il donne naissance à un « cauchemar » (p. 729) dont l'image de Thèbes ravagée par la peste et criblée de coups fratricides se présente comme un lointain écho.

4. *Quand Perceval se retourne*

Ce cauchemar de l'« après » est évoqué par Aldo dans le cadre d'un passage assez déroutant où le narrateur, l'espace de deux pages, révèle la distance temporelle qui le sépare des événements qu'il raconte :

Quand le souvenir me ramène – en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite – à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens [...] (p. 729)

Si Gracq a choisi de supprimer la bataille navale dont il envisageait de faire son dernier chapitre pour conclure au moment où le rideau est sur le point de se lever, il nous livre tout de même ici un bref aperçu des conséquences de la transgression d'Aldo.

Ce passage est profondément ambigu, à plusieurs égards. D'abord, en insistant sur le caractère nécessaire de la transgression, mais en mettant l'accent, parallèlement, sur le « rougeoiement » crépusculaire de la catastrophe, Gracq évite résolument de se positionner sur un terrain moral. A nouveau, le geste transgressif transcende les frontières du bien et du mal : en opposant « le blâme civique incolore que dispensent sans chaleur les manuels d'histoire » à une « complicité intimement ressentie » qui « ravive une plaie ouverte »

(p. 729), Gracq retrouve presque les termes qui, dans *Argol*, cautionnaient l'éviction d'Albert et l'élection d'Herminien. Rappelons-nous : Albert prenait conscience douloureusement de ce que les « discriminations pauvres du bien et du mal » avaient de fondamentalement insuffisant face à l'événement qui avait rendu Heide et Herminien « plus complices que la victime et le couteau »⁷²¹. On peut noter qu'Aldo, dans cette configuration, occupe le rôle fonctionnel d'Herminien. Et de fait, dans le passage en question, il se trouve clairement attiré par le pôle amfortasien : il est présenté comme une de ces « figures vêtues d'ombre », une de ces « figures hantées » qui s'apparentent à celles

d'un malade assiégé de mauvais songes qui ressent, non comme une froide obligation morale, mais comme la morsure d'une fièvre qui ronge son sang, le besoin de se délivrer du mal. (p. 730)

Ces figures exercent en outre une profonde « fascination », qui tient au sentiment qu'elles ont été, « pour quelques secondes » et « fût-ce pour le pire », haussées à une « instance suprême de la vie » (p. 730) : comment ne pas songer, à nouveau, à Herminien – rapprochement qui est encore renforcé par l'emploi d'une expression qui était attachée à Herminien : une « *âme damnée* » (p. 730), que l'on retrouve ici avec les mêmes italiques que dans *Argol*⁷²².

Nous avons, par ailleurs, noté la dynamique par laquelle, dans *Le Roi Pêcheur*, Amfortas se présente comme l'ombre de Perceval, que ce dernier ne voit pas, parce qu'il ne se retourne pas (cf. ci-dessus p. 434) ; Amfortas, en lui désignant cette ombre, parvient à l'impressionner au point que, dans un geste de panique, il porte la main sur le roi⁷²³. Juste avant de se présenter lui-même comme cette ombre, Amfortas avait dit à Perceval :

*Si les hommes se retournaient seulement une bonne fois, ils verraient se dresser derrière eux autant de Sodomes et de Gomorrhes levées de chacun de leurs pas et capables de les changer en statues de sel.*⁷²⁴

Mais Perceval, par essence, est celui qui ne se retourne pas.

C'est peut-être sur la base d'une telle observation qu'il est possible de rendre compte de ces deux pages qui rompent de façon si déroutante avec la temporalité du récit. J'ai toujours été

⁷²¹ GRACQ, *Au château d'Argol*, p. 133.

⁷²² *Ibid.*, p. 182.

⁷²³ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 100. On retrouve, dans notre passage du *Rivage des Syrtes*, l'idée d'« ombre projetée », appliquée cette fois à ces hommes qui, comme Aldo, sont « plus étroitement tissés à la substance même de tout un peuple que s'ils en étaient l'ombre projetée » (p. 730).

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 99.

surpris de cette rupture brutale et de cette annonce pour le moins inattendue de la catastrophe qui adviendra au-delà des limites du récit, et ce d'autant plus que ce passage constitue peut-être le seul véritable regard en arrière de toute l'œuvre romanesque de Gracq, ou en tous cas le plus lourdement marqué comme tel. Ces deux pages font l'effet d'une dissonance radicale, qui n'est ni préparée ni vraiment résolue, et dont on ressort pour reprendre le fil du récit en se demandant si l'on n'a pas rêvé.

Après ce passage, le texte reprend sur la phrase suivante : « le hublot resté ouvert vint battre soudain contre la paroi, comme si le navire eût viré brusquement » (p. 730). En effet, quelque chose, indéniablement, a « viré brusquement » ; un « hublot » a été ouvert, dont le texte nous dit qu'il ne s'est pas refermé : et de fait, l'horizon de lecture se trouve singulièrement modifié. Ce dont il importe de prendre conscience, c'est que cette rupture temporelle permet de placer Aldo dans la seule position où il soit susceptible de se retourner : après l'Événement. Tant que la « quête » est en marche, Aldo, pas plus que Perceval, ne peut se retourner. Ce n'est que dans un très hypothétique au-delà temporel qu'un tel regard en arrière est possible. Si le Perceval du *Roi Pêcheur* choisit de continuer à regarder en avant, plutôt que de se retourner sur son ombre ou de s'immobiliser dans la certitude, Aldo, de son côté, en faisant le choix du franchissement, enfante non seulement l'Événement, mais aussi son après. Il se donne la possibilité de se retourner, un jour, pour constater que, dans son cas au moins, Amfortas n'aurait pas eu tort d'annoncer des Sodomes et des Gomorrhes levées sous ses pas. Telle apparaît, en effet, la désolation et la ruine qu'Aldo découvre dans son sillage, lorsqu'il se retourne sur sa « détestable histoire » (p. 729).

Mais pour pouvoir contenir ce *retournement*, il fallait évidemment que le récit intègre l'au-delà temporel de l'Événement, ce qui est tout à fait contraire aux affinités spontanées de Gracq, lesquelles le portent toujours, nous l'avons vu, à terminer son récit juste avant le « lever de rideau ». Ne pourrait-on pas voir la motivation de ce passage proleptique dans la tension qui se crée entre l'attrait d'une telle fin, la plus « gracquienne » qui soit, et le désir, néanmoins, de placer quelque part un regard rétrospectif ?

Dans ce cas, il faudrait se demander pourquoi l'intérêt de ce regard en arrière a été assez fort pour justifier une balafre aussi marquée dans le corps du récit. Compte tenu de l'angle d'approche qui est le nôtre, il est possible de suggérer deux éléments de réponse. D'une part, l'évocation de la catastrophe qui doit découler du geste d'Aldo permet d'entretenir l'incertitude que nous évoquions précédemment entre les deux perspectives historiques incarnées respectivement par Spengler et Hegel (cf. ci-dessus p. 441). Gracq aurait-il ressenti

que la dynamique du récit favorisait trop la lecture hégélienne selon laquelle Aldo, l'homme du destin, était le nécessaire instigateur d'un renouvellement salutaire ? En tous les cas, le tableau cauchemardesque qu'il dresse de l'« après » redonne quelque crédit à l'idée du déclin d'une « culture » en « civilisation », bien que la métaphore hégélienne du Phénix n'empêche nullement de voir le « rougeoiment » de la patrie détruite comme celui d'un feu crépusculaire dont les cendres, à l'instar de celles du Walhalla, produiront sans doute un monde meilleur. La question de savoir si Aldo a été touché par la grâce ou par « sa caricature grimaçante » (p. 729), reste entière à l'issue de ce passage ambigu.

Mais d'autre part, il n'est pas impossible qu'une autre motivation de ces deux pages réside dans le déplacement qu'elles opèrent au sein des modèles fonctionnels que le mythe fournit au récit : l'accumulation d'un vocabulaire renvoyant à Amfortas ou à Herminien dans ce passage pourrait porter à le lire comme le lieu où se révèle, dans l'au-delà de l'Événement qui sépare Perceval d'Amfortas, la profonde réversibilité de leurs rôles. Aldo, en assumant le rôle qui fait de lui « celui par qui le scandale arrive », franchirait-il, au moins d'un pied, la frontière qui sépare Perceval d'Amfortas ? L'acte réalisé, la quête aboutie, en plus de rapprocher Perceval d'Édipe, gomme aussi une part de ce qui le distingue d'Amfortas : que serait un Perceval qui ne cherche plus et qui se retourne sur son parcours ?

5. *Celui par qui le scandale arrive*

Pour poursuivre cette réflexion, à notre tour regardons en arrière ; maintenant que la ligne percevalienne a été suivie jusqu'au *Rivage des Syrtes*, revenons-en au deuxième roman de Gracq : *Un beau ténébreux*. Comme je le suggérais précédemment, je ne pense pas qu'il soit pertinent de considérer que les positions du « triangle percevalien » soient incarnées de façon stable dans cet ouvrage. On discerne pourtant plusieurs traits qui rapprochent indéniablement Allan d'Amfortas et Gérard de Perceval, si on considère ces figures mythiques dans les formes que leur a données Gracq au fil de son œuvre (notamment postérieure). On peut ainsi établir une distinction entre certains traits relationnels qu'*Un beau ténébreux* doit à *Argol*, et d'autres, qui ne se manifesteront dans leur éclairage « percevalien » que plus tard, dans *Le Roi Pêcheur* ou *Le Rivage des Syrtes*.

Dans la première catégorie, on peut placer en particulier l'aura puissante mais non dénuée d'ambiguïté dont Allan est d'emblée entouré. L'arrivée d'Allan et Dolorès rappelle beaucoup celle d'Herminien et Heide à *Argol*, et revêt un semblable poids symbolique : « la voilà, c'est

elle – le voilà, c’est *lui* »⁷²⁵. Allan est celui par qui le changement arrive, comme Herminien. Certains motifs plus particuliers accentuent encore ce rapprochement : ainsi, par exemple, lors de la nuit à la fin de laquelle il se donnera la mort, selon un projet longuement prémédité, Allan évoque-t-il un poème écrit dans sa jeunesse où il était question d’une « coûteuse blessure » à son côté, « par où le sang perdu a refroidi cette pièce triste jusqu’à la mort » (p. 257). Voilà qui place Allan, symboliquement, sur la ligne de sang qui va d’Herminien à l’Amfortas du *Roi Pêcheur* – d’autant plus qu’une note de Bernhild Boie nous indique que l’extrait de ce « poème de jeunesse » d’Allan est en fait tiré d’un poème en prose de Gracq, resté à l’état de fragment, qui renvoyait à la légende du graal et évoquait la blessure d’Amfortas⁷²⁶. Un peu plus loin, à la question de Christel qui lui demande s’il pense qu’elle pourra lui survivre, Allan répond qu’il le pense, parce que, dit-il, « la main qui fait la blessure peut aussi la fermer » (p. 262). La note de la Pléiade, cette fois-ci, mentionne bien entendu l’intertexte d’*Argol*, et suggère que cette phrase empruntée à Hegel « permet à Allan de parler de sa propre mort comme de la source et de la fin d’un scandale » (p. 1209). Une fois de plus, on retrouve ce terme de « scandale » : Albert mesurait le « couple de marbre » constitué par Heide et Herminien à l’aune de la « pierre de scandale »⁷²⁷ ; Amfortas évoquera « celui par qui le scandale arrive »⁷²⁸ ; Allan cite également ici cette phrase de l’Évangile : « "malheur à celui par qui le scandale arrive", une telle formule n’encourage guère la casuistique, vise beaucoup moins le moteur que l’instrument. » (p. 222)

Cette formule nous ramène à Aldo et nous permet de reprendre le fil de la réflexion entamée à propos d’un éventuel rapprochement, à travers le « scandale », entre Perceval et Amfortas. La façon dont Allan glose la citation de l’Évangile, mettant en avant l’instrument, opposé au moteur, fait beaucoup penser à Aldo et à la dynamique hégélienne que nous évoquions précédemment, qui apparaît aussi dans *Un beau ténébreux* à travers quelques réflexions sur « l’homme du moment » (p. 201) ou « l’homme du destin » (p. 221).

Mais ce rapprochement a quelque chose de paradoxal : il est évident, en effet, que celui par qui le scandale arrive est ici Allan, comme c’était Herminien dans *Argol* et comme ce sera Amfortas dans *Le Roi Pêcheur*. Autrement dit, dans ces trois textes, c’est la figure amfortasienne qui est chargée de cette lourde fonction, tandis que dans *Le Rivage des Syrtes*, au contraire, la figure amfortasienne est celle qui tente de retenir le « Perceval » d’endosser

⁷²⁵ GRACQ, *Un Beau Ténébreux*, p. 127.

⁷²⁶ Cf. GRACQ, *Oeuvres complètes I*, p. 1209.

⁷²⁷ GRACQ, *Au château d’Argol*, p. 133.

⁷²⁸ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 103.

cette fonction. Dans ce sens, *Le Rivage des Syrtes* marque une étape cruciale dans la réécriture du mythe de Perceval par Gracq : tandis que les trois premiers opus entérinaient tous, d'une façon ou d'une autre, la position centrale d'Amfortas et le caractère irrémédiablement second de Perceval, *Le Rivage des Syrtes* retourne la perspective et parvient à remettre, en quelque sorte, Perceval au centre de son mythe. Et il paraît manifeste que c'est à travers cette figure d'« homme du destin » que la balance se renverse.

Mais le retournement n'est pas tout à fait subit ; de même que la révolution, selon cette perspective historique, n'est que la réalisation d'une progressive évolution, de même l'avènement de Perceval en position d'homme du moment a été en quelque sorte préparée au fil des textes. Dans *Argol*, la situation est très tranchée : Herminien est celui qui agit et Albert ne peut qu'avouer son éviction. *Un beau ténébreux* reprend plus ou moins cette structure où Allan occupe incontestablement la place centrale. *Le Roi Pêcheur* aussi maintient la prépondérance de la blessure et s'achève sur l'incapacité de Perceval à renverser Amfortas, qui reste donc au centre du monde ; mais une subtile différence s'est introduite, qui tient essentiellement à une question de temporalité : dans les deux premiers textes, « Amfortas » et « Perceval » sont contemporains, tandis que le Roi Pêcheur de la pièce est déjà établi depuis longtemps dans un monde stabilisé lorsque le jeune homme arrive. Si son drame reste au cœur du récit, il se produit néanmoins un changement de perspective : la part active qui était prioritairement dévolue, jusque-là, au personnage amfortasien, se reporte sur Perceval. Lorsqu'il dit qu'il est celui par qui le scandale arrive, Amfortas n'a peut-être pas tout à fait raison ; il devrait plutôt dire qu'il est celui par qui le scandale *est arrivé*. Mais le scandale en question est aujourd'hui établi ; il est la réalité quotidienne, avec laquelle on compose. Que reste-t-il, au fond, de ce scandale dans la vie bien réglée de Montsalvage ? Le vrai scandale ne serait-il pas plutôt que brille à nouveau l'éclat du graal ?

En tous cas, contrairement à ce qui se passe dans les deux premiers textes, ce n'est plus Amfortas, dans *Le Roi Pêcheur*, mais bien Perceval qui se présente comme le possible « homme du moment ». Seulement, il renonce à ce rôle et choisit de repartir sans poser la question que tout ce qui l'entoure le pousse à formuler. C'est dans ce sens que Jacqueline Chénieux définit Perceval comme un héros tragique, qu'elle oppose à Aldo, héros épique. Ce dernier, selon elle, suit un « ordre fatal et nécessaire » et « est jugé dans son rôle » (c'est-à-dire qu'il assume un rôle dicté par une pression qui le dépasse), tandis que Perceval, au

contraire, est celui qui « se crée son destin lui-même » et « apparaît comme *personne* »⁷²⁹. Elle poursuit :

*Ainsi, Perceval, déchiré, crée-t-il en effet son propre destin : celui d'un échec. Les personnages tragiques prennent pour un déguisement la chape de leur rôle et, la rejetant, ils affrontent le destin avec les seules ressources de leurs aptitudes personnelles, minées par les contradictions psychologiques, dans un conflit intérieur qui devient tragique par la disproportion entre une force psychique et un devoir épique.*⁷³⁰

Perceval choisit donc de rejeter un *rôle* pour rester une *personne* – c'est-à-dire *personne* ; il disparaît comme il était venu, et les veilleurs reprennent leurs gardes inutiles. Aldo, au contraire, endosse le rôle pour devenir quelqu'un, au sens le plus impersonnel du terme : comme le lui disait Vanessa pour relativiser la portée de son geste : « *quelqu'un* est allé là-bas. Parce qu'il n'y avait pas d'autre issue. Parce que c'était l'heure. Parce qu'il fallait que quelqu'un y aille... » (p. 768). Aldo et Perceval sont désignés comme le « *quelqu'un* » potentiel du moment, l'« homme de la situation » ; mais le second renonce à ce statut, ce qui, en effet, le maintient derrière Amfortas. Aldo, au contraire, est le premier, parmi les avatars percevaliens de Gracq, qui franchit la limite et devient, de ce fait, celui par qui le scandale arrive, reléguant « Amfortas » dans le rôle secondaire de celui qui tente de préserver la relative quiétude de l'ordre établi.

6. De la blessure à la transgression

A ce titre, *Le Roi Pêcheur* se situe à la croisée des deux régimes de la réécriture percevalienne de Gracq : celui qui repose sur la primauté écrasante de la blessure, et celui qui procède de la transgression d'une limite.

De façon moins nette, on pourrait dire qu'*Un beau ténébreux* conjugue également ces deux tendances : si la « blessure » d'Allan demeure le centre autour duquel tourne le récit, maintenant les autres personnages dans un statut second, la dimension de limite est extrêmement présente à travers tout ce récit. Dès les premières pages se manifeste très fortement l'impression qu'on est à la frontière de quelque chose : frontière temporelle de l'arrière-saison qui voit ce lieu de vacances se transformer en une sorte de « fantôme en plein jour » (p. 99) où la vie n'est plus qu'un souvenir ; frontière physique, ensuite, où les éléments

⁷²⁹ JACQUELINE CHENIEUX, "La Tentation dans l'oeuvre de Gracq", *Revue des Sciences humaines*, no 157/1 (1975), p. 110.

⁷³⁰ *Idem*

se disputent la possession d'un lieu amphibie, véritable « avant-poste de la terre » (p. 150). Même si ces lieux n'étaient pas bretons, on ne pourrait s'empêcher de songer ici à l'influence de cet Autre Monde celtique, qui, sur un mode où se discerne aisément l'influence surréaliste, semble être toujours à portée de main⁷³¹.

Je reviendrai plus loin sur les implications que la proximité d'une telle frontière engage en termes de lecture des signes du monde ; mais il faut surtout noter que la limite autour de laquelle tout s'organise est la mort, dont on sent très rapidement qu'elle habite Allan, contribuant beaucoup à le parer de ce prestige ambigu qui fascine tous ceux qui l'entourent. Il apparaît « resplendissant, caché de tout [son] manteau de sang – mêlé à lui comme un roi à sa pourpre royale » (p. 262). Ce sur quoi Allan a mis la main, ce dans quoi il a fondu son destin comme Herminien dans la « connaissance » ou Amfortas dans le « graal », c'est la mort. C'est cette mort également qui conditionne les rapports d'Allan à Gérard, définis (dans des termes qui rappellent évidemment ceux d'Argol) comme ceux du diable au saint qui tente de le sauver. Cette métaphore est avancée par Gérard au moment où il tente de dissuader Allan de poursuivre sur la voie où il le sent engagé :

Une des dernières chances, des plus redoutables chances du diable n'est-elle pas de montrer soudain au saint après coup, changeant brusquement ses batteries, l'énorme bénéfice que peut lui procurer sa conversion ? (p. 219)

Cette parabole demeure ambiguë, brouillée par un jeu de pronoms qui pourrait engager une troublante multiplication du sens, mais il ne fait guère de doute qu'il est question, en dernier ressort, de la grande problématique d'Argol selon laquelle « la qualité de sauveur [n'est] jamais obtenue, mais toujours donnée »⁷³². Et comme Gérard est, en quelque sorte, en train de jouer sa dernière carte pour retenir Allan, on voit se reproduire en filigrane la dynamique qui était au cœur d'Argol.

7. Question d'empathie

Il y a pourtant une distinction importante à faire : contrairement à ce qui se passe dans Argol, la « quête » qu'Allan a en quelque sorte menée à son terme en apprivoisant la mort n'est

⁷³¹ Cf. par exemple : « j'eus le sentiment très net d'un de ces déraillements du rêve où l'on franchit insouciant une porte accueillante – et tout à coup, derrière, s'étend à perte de vue un paysage glacé, insolite, une campagne de peste et de cauchemar, sous une lumière triste » (p. 119) – voilà une « gaste terre » qui n'est peut-être pas sans rappeler quelques souvenirs aux lecteurs de Chrétien de Troyes...

⁷³² GRACQ, *Au château d'Argol*, p. 164.

nullement partagée par Gérard. Ils ne sont pas concurrents, et Gérard n'intervient que dans l'espoir d'aider Allan. Par cette intercession, on renoue avec un trait qui n'avait pas sa place dans *Argol*, mais qu'*Un beau ténébreux* paraît retrouver dans la tradition percevalienne médiévale : le motif de la question. Toute la grande discussion entre Allan et Gérard est orientée par une question à poser. Allan présente d'emblée cette rencontre comme un « interrogatoire » (p. 209), mais il faut attendre une douzaine de pages pour en venir, finalement, à la question qui clôt cet entretien : « Mis devant des *conséquences*, qui peuvent être imprévisibles, ce *rôle*, qui vous dépasse sans doute, vous sentez-vous le droit de l'assumer ? » (p. 222).

Suit la brève réponse d'Allan, sous forme de question : « et pourquoi non ? », puis une dernière réplique de Gérard : « c'est bien, je ne vois rien de plus à vous dire », et un « silence pesant ».

De façon tout à fait significative, c'est là que s'achève le journal de Gérard. Depuis la troisième page du récit, le lecteur suivait ce journal ; pour les quelques dizaines de pages qui restent, le narrateur principal reprend la parole et termine le récit sur la base de fragments de lettres et de toutes les informations qu'il a obtenues en interrogeant Gérard et quelques autres. Tout se passe comme si, après avoir posé la question qu'il avait à poser, Gérard se dessaisissait ou était dessaisi de sa voix.

Cette question – la suite du roman nous l'apprend – n'aura pas la vertu magique qu'est supposée avoir la question percevalienne, et peut-être le rapprochement, d'ailleurs, est-il quelque peu hasardeux. Mais on relèvera néanmoins, outre la place stratégique qu'occupe cette question, la dynamique qui veut qu'elle soit posée dans le but de « refermer la blessure d'Amfortas » (si les parallèles esquissés sont valables). Et cette question, de surcroît, est en lien direct avec la compassion : Gérard manifeste de la compassion en comprenant le sens de la « blessure » et en parvenant à aller jusqu'à poser cette question difficile dont il pense qu'elle pourrait « sauver » celui à qui il la pose. Et d'autre part, c'est justement de la compassion que Gérard réclame d'Allan lorsqu'il lui parle des conséquences de son acte : il l'exhorte à sortir de l'égoïsme dans lequel son rôle le retient pour penser au bien-être de ceux qui l'entourent. En ce sens, la question que pose Gérard pourrait bien ressembler à celle que Perceval devrait poser à Amfortas, dans *Le Roi Pêcheur* : lui demander s'il mesure bien les *conséquences* que son *rôle* induit pour le monde.

Et surtout, avec le retournement de perspective que nous avons évoqué, cette question s'adresse plus favorablement encore à Perceval lui-même. Dans *Le Roi Pêcheur*, comme nous l'avons vu, il répond par la négative et délaisse son rôle pour ne pas avoir à en affronter les conséquences. Aldo, au contraire, est celui que tout pousse à se poser cette question, et qui se la pose en permanence, finissant par y répondre positivement, comme Allan. Mais, entre les deux, il y a cette différence qui découle du déplacement de la question depuis la sphère amfortasienne vers la sphère percevalienne : Allan répond « et pourquoi non ? » parce qu'il n'entre pas dans le raisonnement empathique que lui propose Gérard. Il ne sort pas de ses frontières individuelles et choisit de poursuivre jusqu'au bout un rôle qu'il s'est lui-même taillé. Aldo, en revanche, ne s'est donné aucun rôle ; il ne fait que suivre un courant qui l'entraîne et le dépasse ; il s'identifie « de tout [son] être aveugle à [son] Heure »⁷³³. C'est plutôt par excès que par défaut d'empathie qu'il ne répond pas négativement à cette question ; parce qu'il sent qu'il faut bien que « quelqu'un » y réponde positivement, et que ce rôle auquel il se sent appelé doit inévitablement échoir à quelqu'un.

Un beau ténébreux, en fin de compte, se révèle très instructif pour nous, dans la mesure surtout où il offre plusieurs points de contact avec le mythe percevalien, sans entrer pour autant dans un moule qui pourrait le contraindre trop. On peut considérer, à ce titre, que les points de convergence qu'on y observe appartiennent de plein droit à l'imaginaire gracquien, indépendamment de toute soumission à un canevas mythique contraignant ; ils indiquent bel et bien des affinités de structure qui sont indépendantes d'un quelconque projet de réécrire ponctuellement un épisode mythique.

J'évoquais précédemment l'idée d'une rencontre non préméditée, au cours de la rédaction d'*Argol*, entre une structure relationnelle et un modèle mythique. On pourrait faire une supposition analogue pour *Un beau ténébreux*, en notant que la plupart des traits qui renvoient plus ou moins explicitement à un intertexte percevalien n'arrivent qu'en fin de volume. Les motifs de la question à poser, de la rédemption (donnée plutôt qu'obtenue), ou de « celui par qui le scandale arrive » sont tous trois cantonnés dans la discussion avec Allan, qui se situe environ aux trois-quarts du récit. Quant aux motifs encore plus précis de la blessure au flanc et de la main qui inflige et soigne la blessure, ils n'arrivent que dans les toutes dernières pages.

⁷³³ GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, p. 741.

S'il est impossible de parler d'une véritable réécriture, il semble pourtant qu'il y ait à nouveau une rencontre féconde, qui n'avait vraisemblablement pas été envisagée d'entrée de jeu.

8. Le Roi Cophetua : motifs et structure

Peut-être faudrait-il, avant de quitter les terres gracquiennes, évoquer encore la nouvelle « Le Roi Cophetua », troisième partie de *La Presqu'île*. Michel Murat comme Hubert Haddad n'ont pas manqué de relever certains points de rapprochement entre le canevas de cette nouvelle et la trame percevalienne. Le premier parle d'une « variante de l'histoire de Perceval »⁷³⁴ ; le second d'une « reprise occulte du *roi pêcheur* »⁷³⁵. Certaines convergences sont en effet observables : comme dans *Le Roi Pêcheur*, l'histoire est organisée autour d'une nuit dans laquelle se tient une énigmatique cérémonie. Les deux récits s'ouvrent peu avant l'arrivée d'un personnage dans un lieu plein d'un mystère un peu angoissant, et s'achèvent avec son départ qui, dans les deux cas, s'apparente à une fuite. Une allusion à « ces théories féminines [...] qui dans les miniatures du Moyen Âge attendent en cortège le chevalier au-delà du pont-levis, pour le désarmer, le nourrir, le baigner »⁷³⁶, fait aussi songer à la scène, au début du quatrième acte du *Roi Pêcheur*, où les suivantes parent Perceval pour la cérémonie du graal. Le caractère cérémoniel et rituel avec lequel est mené le service du repas, dans « Le Roi Cophetua », de même que les passages répétés et silencieux de la femme au flambeau, rappellent en outre la scène du graal telle qu'elle apparaît chez Chrétien.

Pourtant, en dépit de ces éléments de convergence, j'avoue ne pas être convaincu que s'impose une interprétation de même nature que celles que j'ai proposées jusqu'ici... Nueil serait un Amfortas parce qu'il est le maître des lieux, parce que la peinture de Burne-Jones le place symboliquement en position du roi absent que peut-être, ce soir, il s'agira de remplacer ; parce qu'il semble tirer les ficelles, aussi, et tendre autour de son hôte une sorte de piège. Mais on ne sait rien de lui, ce qui empêche de l'intégrer d'une quelconque façon dans la succession des caractères amfortasiens dessinés d'Herminien à Marino. Il en va de même pour la femme, qui est évidemment proche de Kundry par son caractère envoûtant, sa capacité à entraîner le narrateur dans son sillage silencieux, sans que la « partie claire » de l'esprit de ce dernier ne lui soit d'aucun secours, comme disait Aldo à propos de Vanessa. Mais cette figure de la femme médiatrice n'est pas spécifiquement attachée à Kundry ; ces caractéristiques sont celles de la femme gracquienne, dont Kundry et ses avatars ne sont que des cas particuliers.

⁷³⁴ MURAT, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, p. 280.

⁷³⁵ HUBERT HADDAD, *Julien Gracq. La forme d'une vie*, Begles: Castor Astral, 1986.

⁷³⁶ GRACQ, *Oeuvres complètes II*, p. 508.s

Quant au narrateur, en faire un Perceval présente peu d'intérêt : nul désir, chez lui, de transgression ; nulle tension entre une force qui le porte vers l'avant et des entraves qui le retiennent⁷³⁷. Entre ces trois personnages dont l'un est absent et dont une autre tient presque de l'apparition, la construction relationnelle ne reproduit pas les articulations récurrentes que nous avons observées dans les textes précédents.

Bien que « Le Roi Cophetua » soit peut-être le texte de Gracq qui est le plus marqué par l'imaginaire celtique et, à ce titre, le plus proche de l'atmosphère de la cérémonie du graal telle qu'on la lit chez Chrétien, je ne le vois pas comme une étape supplémentaire dans la réécriture percevalienne de Gracq, dont je préfère fixer la borne ultime au *Rivage des Syrtes*.

9. Rencontre avec un mythe (fable)

Pour conclure ce long parcours à travers l'œuvre de Gracq, récapitulons-en les principales articulations à travers une tentative de narration fictive d'une « rencontre » entre un écrivain et un mythe. Tout commence par l'exaltation d'un jeune homme à qui vient tout à coup l'idée d'écrire un roman et qui, dans la demi-heure, met à exécution ce projet. Il commence à écrire avec enthousiasme, sans avoir prémédité de plan détaillé. Un château dans la forêt ; deux hommes en quête de connaissance, à la fois semblables et opposés, et, entre eux, une femme. Le récit avance, les positions symboliques respectives se précisent, engageant çà et là quelque rappel ponctuel – le baiser de Heide fait songer au deuxième acte de *Parsifal* ; peut-être la quête de connaissance est-elle une forme de quête du graal. Et puis, peu à peu, quelque chose se précise : à mesure que la plume avance, le rapprochement se fait de plus en plus net, et tout à coup, le mythe est là, transformé mais bien identifiable. C'est peut-être à travers le sang de Heide que la rencontre se scelle : oui ! Albert, en refusant de consommer l'abandon de Heide, s'est montré tel que Parsifal, au contraire d'Herminien qui, faisant le pari d'Amfortas, se trouve lié au sang de la blessure. Et en même temps qu'Albert, peut-être, c'est Gracq lui-même qui réalise que ce sang est profondément ambigu (cf. ci-dessus p. 399), sa « primultimité » dissolvant en elle toute norme morale et scellant un lien irrémédiablement exclusif. Le retournement hégélien de la Chute prend alors tout son sens, à travers une radicalisation de la notion de *felix culpa* : le rédempteur doit la grâce de son statut à celui qui a commis la faute. Voilà peut-être le sens profond de cette mystérieuse conclusion du *Parsifal* : rédemption au rédempteur... *Argol*, dès lors, va s'attacher à illustrer, à l'aide d'une

⁷³⁷ Et lorsque Hubert Haddad écrit : « comme Perceval, le narrateur convoite innocemment l'épouse du châtelain absent » (HADDAD, *Julien Gracq. La forme d'une vie*, p. 178), j'avoue ne pas bien saisir de quel Perceval il parle...

gravure en abyme, ce que cette formule a de cruellement nécessaire – et le roman, du même coup, s’engage tardivement sur la voie de ce qui est affiché, dans l’avant-propos, comme une « version démoniaque » de *Parsifal* et une réhabilitation de Wagner.

Certes, plusieurs éléments qui appartiennent au schéma initial du roman ne sont pas assimilables dans une pure trame percevalienne (cf. ci-dessus p. 423), et il semble que les deux premiers tiers du roman ne rencontrent cette trame qu’accidentellement ; mais le dernier tiers surdétermine si massivement la présence du mythe sous la surface du texte que ces divergences se trouvent gommées et qu’il ne fait guère de doute qu’en fin de compte, *Au château d’Argol* doit être lu comme une variante du mythe de Perceval.

Mais il n’en reste pas moins que cette rencontre, trop tardive dans le fil du texte pour qu’il soit possible d’en mesurer toute la portée, laisse comme un léger arrière-goût d’inabouti. Peu importe : le second roman sera tout différent. Il parlera d’un petit groupe de vacanciers ; l’un d’eux dégage cette aura particulière de celui qui a apprivoisé la mort. Mais à nouveau, quelques références percevaliennes affleurent à la surface du texte, incidemment : telle image de « terre gaste » (cf. p. 460) ou telle allusion à la quête du graal reviennent titiller la mémoire du texte, et puis, dans le dernier quart du récit, à nouveau, ladite mémoire se précise à travers les motifs de la question à poser, de la rédemption offerte au rédempteur, de la blessure au côté ou encore de la main qui inflige et soigne la blessure (cf. p. 462).

La structure percevalienne, temporairement oubliée, revient donc au galop ; et à nouveau, on note la position centrale occupée par la figure amfortasienne. Peut-être l’heure est-elle venue pour Gracq de prendre toute la mesure de ce mythe vers lequel sa plume l’entraîne pour la seconde fois. En même temps qu’il achève *Un beau ténébreux*, Gracq met sur le métier *Le Roi Pêcheur*. Peut-être le théâtre lui a-t-il paru la voie tout indiquée pour faire revivre le mythe, dans le temps de la représentation et sur l’espace de la scène. A ce propos, on peut relever que, paradoxalement, ce choix de la forme dramatique ne porte pas Gracq, au contraire de Wagner, à exhiber le graal, qui reste dans la pièce un pur objet discursif : la cérémonie du graal fait bien partie des moments représentés, mais elle se déroule dans un espace qui échappe au regard du spectateur, lequel ne voit que Kaylet, juché à une fenêtre, qui décrit à Kundry ce qu’il voit. Jean-Louis Backès, s’interrogeant sur les affinités du mythe et de la représentation théâtrale note que

*si on demande que le mythe continue à vivre, qu'il soit une écriture, et non seulement un contenu, il n'est peut-être pas d'autre issue que l'écriture de type dramatique, celle qui vient se placer dans la bouche d'un récitant et l'incite à faire ou à rêver quelques gestes symboliques [...]*⁷³⁸

Le paradoxe tiendrait alors à ce que Gracq ait choisi la forme la plus propice à faire revivre le mythe grâce à la représentation (ou à la « re-présence »), tout en exilant le « geste symbolique » le plus prégnant hors de l'espace représenté.

Quoi qu'il en soit, il se confronte cette fois-ci directement aux figures mythiques elles-mêmes ; il ne s'agit plus de les utiliser comme miroirs, mais de les faire revivre dans leur contexte propre. Du coup, certains enjeux se précisent : la position centrale d'Amfortas et l'éclat insoutenable de la blessure sont en quelque sorte les leçons d'*Argol* et d'*Un beau ténébreux* ; mais ils se trouvent replacés dans un contexte où ils se combinent avec d'autres éléments du mythe que les œuvres antérieures n'avaient pas réactivés. Il en va ainsi, par exemple, de la ressemblance entre Perceval et Amfortas, déjà éprouvée par *Argol* : replacée dans une structure où la différence de génération entre les deux hommes est restaurée, elle permet de retrouver un rapport symbolique père/fils, avec la charge œdipienne qui y est potentiellement attachée.

La différence de génération engage également la problématisation d'un aspect central, mais qui était jusque-là resté dans l'ombre : ce qui distingue le plus fondamentalement Perceval d'Amfortas, ce sont leur positions respectives face à l'Événement. Perceval incarne l'aspiration aveugle au changement, tandis qu'Amfortas est le très lucide gardien du *statu quo*. De cette vision naît entre ces deux figures une tension puissante, qui n'avait jamais été illustrée avec autant de force dans la tradition percevalienne. La succession d'Amfortas, dès lors, prend une dimension de meurtre symbolique.

J'ai parlé précédemment de deux régimes de la réécriture que Gracq fait du mythe de Perceval, attachés respectivement à la centralité de la blessure et à la tension entre transgression et *statu quo*. La reconfiguration que propose *Le Roi Pêcheur* conserve le premier régime tout en le fondant dans la dynamique plus large attachée au second. La blessure reste le centre du monde dans lequel évolue Amfortas, mais la question qui se pose ici porte sur la légitimité même de ce monde. Doit-il être interprété comme un moindre mal, une sorte de « meilleur des mondes possibles » que le candide Perceval devrait admettre

⁷³⁸ JEAN-LOUIS BACKES, "Quelles réécritures pour les mythes antiques", dans *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, éd. Peter Schnyder, Paris: Orizons, "Universités - Domaine littéraire", 2008, p. 50.

comme tel, ou alors la salubrité exige-t-elle la dissipation des moiteurs brumeuses de Montsalvage au profit de l'éclatante lumière du graal ?

La question est d'autant plus brûlante que la réponse est loin d'aller de soi. Perceval choisit de se sauver – c'est-à-dire de fuir, mais aussi d'échapper au dessèchement que lui promet Amfortas⁷³⁹. Cette attitude implique le choix de la quête plutôt que de son aboutissement. Mais il n'empêche que Kundry, qui « porte les couleurs » de Gracq (comme il le dit dans l'« avant propos »), aspire de toute sa force à la transgression.

Serait-ce, alors, que la conclusion du *Roi Pêcheur* appelait sinon un rectificatif, du moins un contrepoids ? De même que le statut d'Amfortas à Montsalvage est menacé par le choix que doit faire Perceval, de même la position centrale qu'occupe le Roi Pêcheur dans la relecture gracquienne du mythe, issue de la dynamique de la blessure indépassable, se trouve confirmée *in extremis* par le retrait de Perceval, après avoir été potentiellement remise en cause. Alors que la relégation d'Albert au second plan était irrémédiable, le Perceval du *Roi Pêcheur*, en revanche, choisit délibérément de renoncer à un premier plan qu'une simple question lui aurait permis de reconquérir sur Amfortas.

Peut-être restait-il alors à prendre la mesure des nouvelles configurations ouvertes au sein du mythe pour tenter un nouveau récit, dans lequel Perceval franchirait la limite ? *Le Rivage des Syrtes*, à ce titre, estompe presque complètement le régime de la blessure (si l'on excepte le motif ponctuel des doigts coupés de Marino) pour suivre résolument le schéma triangulaire mis au jour dans *Le Roi Pêcheur* autour du régime de la transgression.

Après en avoir été écarté dans *Argol*, après y avoir renoncé dans *Le Roi Pêcheur*, Perceval atteint finalement le « graal » dans *Le Rivage des Syrtes*. Mais bien malin qui pourra dire si c'est pour le bien ou pour le mal que, ayant éliminé le « père » pour répondre aux muettes instances de la femme (et de tout un peuple derrière elle), « Perceval » aura achevé sa quête.

Ce survol récapitulatif, en plus de ressaisir l'essentiel de ce qui fonde la réécriture du mythe de Perceval par Gracq, permet de bien mesurer à quel point cette réécriture est essentiellement orientée par les questions de structures relationnelles qui sont l'objet du présent chapitre.

Comme je le suggérais en abordant, à propos de cette question, le versant moderne de mon corpus (cf. ci-dessus p. 385), il me semble que la radicalisation progressive de certains types

⁷³⁹ Celui que, dès la première réplique de la pièce, on attend comme « le Sauveur » se sauve en renonçant à son rôle de Sauveur... Rédemption au rédempteur ?

relationnels à travers Wagner et Gracq permet de parvenir, avec *Le Rivage des Syrtes*, à une dissociation radicale du « mythe » de Perceval et de son « histoire ». *Le Rivage des Syrtes* ne nous raconte en aucune manière l'histoire de Perceval ; compte tenu, en outre, de la rareté d'éléments renvoyant à un intertexte externe à l'œuvre de Gracq, rien ne nous aurait permis de dépister la présence de Perceval dans ce roman sans passer par un parcours méticuleux de l'œuvre gracquienne, texte après texte. Si Gracq avait brûlé tous ses textes pour ne livrer à la publication que *Le Rivage des Syrtes*, jamais nous n'aurions trouvé dans ce roman la moindre trace du mythe percevalien. Pourtant, j'espère avoir su montrer de façon convaincante que, malgré la discrétion de cette présence du mythe, *Le Rivage des Syrtes* apparaît bel et bien comme une réécriture particulièrement riche du mythe de Perceval, même si aucun indice explicite ne permet de prouver cet intertexte.

10. Engendrer du récit

D'un point de vue théorique, un tel exemple illustre à merveille le caractère de « matrice narrative » que Durand attribue au mythe. Dans le devenir historique du mythe de Perceval, on a pu noter que les textes médiévaux avaient perdu, au fil des siècles, cette capacité à fonctionner comme matrice : tout au plus étaient-ils, du temps de la *Bibliothèque Universelle des Romans* ou de Creuzé de Lesser, une texture narrative propre à stimuler l'envie de raconter, mais ce n'est qu'après la renaissance du mythe orchestrée par Wagner que cette matière redevient véritablement un creuset où les écrivains pourront à nouveau puiser.

A l'évidence, ce n'est pas seulement pour des questions d'affinités avec tel ou tel modèle symbolique que le mythe de Perceval fait son retour sur la scène des arts après Wagner : la structure dense exhumée par la *Verdichtung* wagnérienne réinjecte le mythe dans l'histoire de Perceval, ramenant celle-ci à une « forme simple » (comme dirait Jolles) propre à engendrer à nouveau du récit. Et c'est cette forme simple qui féconde l'imaginaire gracquien, pour en faire nôtre les textes que nous venons d'observer.

La notion durandienne de « matrice narrative », tout comme l'idée de « rencontre » suggérée précédemment, évoque une métaphore de fécondation que nous trouvons déjà en germe tout au début du texte de Chrétien, lorsque l'auteur se présentait comme celui qui « semme et fait semence » (v. 7). Suivant le fil de cette métaphore, Sébastien Douchet présente les quatre continuations comme autant de branches entées sur l'arbre planté par Chrétien, et il insiste en particulier sur un point :

*La question de la filiation des héros y est posée avec une acuité dont nous pensons qu'elle est en relation directe avec la façon dont ces romans perpétuent le lignage littéraire de Chrétien.*⁷⁴⁰

Il relève en outre que le texte de Chrétien s'achève

*en un moment où la question généalogique menaçait de déboucher sur un vertigineux gouffre narratif. En effet, ce qui s'annonçait n'était rien moins que les retrouvailles d'Arthur avec une improbable mère défunte, la regrettée Ygerne, et celles de Gauvain avec sa mère et sa sœur. Reprendre le fil de ce scénario familial et redonner à la ligne brisée du chef-d'œuvre de Chrétien la continuité qu'elle appelait, c'était bien sûr accorder au roman une seconde vie, mais surtout insister sur le caractère éminemment métatextuel des lignées de protagonistes.*⁷⁴¹

Il montre ensuite comment les différents continuateurs parviennent à illustrer dans le traitement qu'ils font des questions généalogiques quelque chose qui a trait à leur propre rapport au « père » Chrétien de Troyes. Mon idée n'est pas de le suivre sur cette voie, mais plutôt de prendre appui sur cette lecture pour passer des questions généalogiques qui nous ont occupés tout au long de ce chapitre à ce qui sera le sujet du suivant : le caractère métadiscursif que beaucoup d'auteurs ont prêté au mythe de Perceval, en l'utilisant comme un miroir dans lequel se reflète, comme nous le verrons, aussi bien l'acte de lecture que l'acte d'écriture.

⁷⁴⁰ SEBASTIEN DOUCHET, "Paroles du père au fils. Généalogie et filiation littéraire dans la *Continuation* de Wauchier de Denain", dans *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, éd. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, "Interférences", 2007, p. 232

⁷⁴¹ *Idem*

III. Lecture/écriture

i. Le graal comme texte

1. A propos d'un baromètre célèbre

Après avoir utilisé, tout à l'heure, l'image du « baromètre littéraire » pour illustrer une des fonctions que j'attribuais au mythe dans la diachronie, je voudrais à présent m'arrêter un instant sur un autre « baromètre littéraire » – un objet singulier qui, par un concours de circonstances pour le moins paradoxal, est peut-être devenu le plus remarqué de tous les baromètres qui habitent l'espace littéraire : je veux parler du baromètre de Madame Aubain : « un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons », écrit Flaubert à la première page d'*Un Cœur simple*.

Le paradoxe sur lequel repose la renommée de ce baromètre tient à ce qu'il ne réapparaît pas dans la suite du conte ; il ne symbolise rien, ne revêt aucune fonction particulière dans la structure narrative, ne mesure aucune forme de pression. Sa seule fonction est d'*être là*, au sens le plus neutre du terme, et la signification même de cette présence tient précisément à son insignifiance.

C'est du moins en ces termes que Roland Barthes analyse ledit baromètre dans un article célèbre intitulé « l'effet de réel »⁷⁴² : « plage insignifiante », « détail inutile », « notation structurellement superflue »... Et voici ce discret et timide baromètre promu porte-drapeau de ce que Barthes baptise alors un « effet de réel », désignant ainsi un élément dénué de toute fonction spécifique dans la narration, si ce n'est d'appuyer l'« illusion référentielle ».

Cette expression d'illusion référentielle s'inscrit, pour Barthes, dans le cadre d'une négation de toute capacité référentielle de l'écriture littéraire. Les livres ne renvoient pas au monde, comme le dira aussi Riffaterre : « s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel – loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes »⁷⁴³. Une telle position rejoint un argument avancé par les logiciens, selon lequel la possibilité même de la référence est l'existence de l'objet auquel se référer. Du point de vue de la logique, la référence implique une présomption d'existence que ne remplit pas le baromètre flaubertien, à proprement parler. Pourtant, sa présence dans le texte n'est pas dictée par une exigence interne au texte même, et elle ne se justifie que comme référence – c'est-à-dire comme illusion de référence.

⁷⁴² ROLAND BARTHES, "L'Effet de réel", dans *Littérature et réalité*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, "Essais", 1982. L'article avait été publié originellement dans *Communications*, 11, 1968.

⁷⁴³ MICHAEL RIFFATERRE, "L'Illusion référentielle", dans *Littérature et réalité*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, "Essais", 1982.

Mais pour que cette illusion fonctionne, il faut bien que la référence soit vécue par le lecteur comme vraisemblable et que, donc, une certaine forme d'existence potentielle soit prêtée à l'objet dont il est question. Aucun lecteur ne pourra renouer le lien entre notre baromètre et l'objet ayant appartenu à Mme Aubain, qui n'a elle-même pas de référent dans la réalité ; mais tout lecteur, lisant cette phrase, se figurera un baromètre appartenant à ce qu'il s'est figuré comme étant Mme Aubain. L'objet et sa propriétaire n'ont donc pas d'existence réelle, mais une existence dans ce que les théoriciens de la fiction désignent souvent comme un « monde possible ».

Le baromètre de Mme Aubain, pour simplifier, se présente donc au lecteur comme un objet aisément rattachable à un référent virtuel, qui n'occupe dans le récit aucune fonction stratégique, sinon celle de connoter *le réel*⁷⁴⁴.

2. Le graal comme « effet d'étrangeté »

Dans le texte de Chrétien de Troyes, il est un objet qui me paraît être presque exactement la symétrique inverse du baromètre de Mme Aubain – un objet dont tout porte à croire qu'il n'était pas du tout évident pour les lecteurs/auditeurs de l'époque de le rattacher à un référent précis, mais qui paraît le cœur fonctionnel du récit : je veux bien sûr parler du graal.

Il est attesté que Chrétien n'a pas inventé le mot « graal », mais il n'est pas moins clair que ce mot posait déjà un problème de compréhension à ses contemporains, et que le référent auquel était supposé renvoyer ce mot était tout sauf spontanément accessible au lecteur. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir les changements de forme qu'a subis la chose dès les premières réécritures ou continuations, et les gloses auxquelles le mot a tout de suite donné lieu. Avant de revenir à quelques solutions apportées par les auteurs à ce problème de référent, je voudrais m'arrêter un instant sur le problème en lui-même, et sur les perspectives interprétatives qu'il ouvre.

⁷⁴⁴ « La vérité de [l'illusion référentielle] est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que de le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée » (BARTHES, "L'Effet de réel", p. 89).

Car si le baromètre de Mme Aubain a pour raison d'être essentielle de connoter le réel, il semble bien que le graal, chez Chrétien, fasse en quelque sorte l'effet inverse, amenant un élément de radicale altérité dans une scène dont le statut référentiel est par ailleurs homogène. Que l'univers dans lequel se déroule cette scène soit « réaliste » ou non ne change pas le problème : ce « monde possible » est, quoi qu'il en soit, sous-tendu par une unité du lien référentiel. Que les mots renvoient à des choses du monde réel ou du monde merveilleux dont on accepte tacitement les lois au seuil de la lecture, il est de fait qu'ils renvoient toujours à un référent intelligible, que notre imagination est apte à construire. Comme il se doit, les éléments moins familiers à l'imagination quotidienne sont décrits avec plus de détails, pour que l'image puisse se construire au mieux. Songeons par exemple à la Demoiselle Hideuse ou encore au Lit de Merveille, que des descriptions minutieuses nous aident à nous représenter. Mais dans le cas du graal, il n'en est rien et le lecteur ne dispose que du contexte pour pallier ce qu'il doit bien considérer comme une lacune lexicale de sa part. Cette impression de lacune personnelle est encore renforcée par la façon tout à fait naturelle dont le mot est introduit, comme s'il allait de soi :

*Un graal entre ses deus mains
Une damoisele tenoit,
Qui avec les vallés venoit,
Bele et gente et bien acesmee. (vv. 3220-23)*

Pourtant, le contexte directement utilisable pour recomposer une image précise de cet objet est assez ténu. Le texte dit qu'il est en or, incrusté de pierres précieuses, et qu'il semble destiné au service de quelqu'un vers qui on suppose que le cortège se rend. Cette description peut être celle d'une coupe ou d'un plat, mais on peut aussi, en s'en tenant à ces détails, imaginer une pierre, voire un livre précieusement orné...

L'apparente désinvolture avec laquelle ce mot est introduit ici ne saurait, au demeurant, donner le change sur le statut absolument central de l'objet qu'il désigne, et il convient de ne pas oublier que le titre de « conte du graal » n'est pas le fait de copistes tardifs, fascinés après coup par cet objet mystérieux, mais qu'il est donné dans le texte même de Chrétien, puisque, dès les derniers vers du prologue, le conte que Chrétien s'applique à rimer pour le compte du comte de Flandres est appelé :

*[...] le meillor conte
Qui soit contez a cort roial:*

Ce est li CONTES DEL GRAAL (vv. 63-5).

A plus forte raison, donc, s'il est vrai que le statut référentiel du « graal » diffère de celui de tous les autres mots qui l'entourent, il faut noter cet écart comme un geste crucial – non seulement pour le mystère qu'il fait planer sur le référent, mais aussi parce que c'est l'ensemble de l'énonciation qui, pour le coup, s'en trouve bouleversé.

Le contrat de lecture passé au seuil du texte nous permettait de nous attendre à un certain type de relation référentielle (à bon droit : nous avons lu les autres romans de Chrétien et nous savons à quoi nous en tenir) ; mais le fait qu'un mot, un seul, échappe à ce contrat, équivaut à exhiber ledit contrat, à le montrer du doigt. On avait accepté une « suspension volontaire de l'incrédulité » comme disait Coleridge (« willing suspension of disbelief ») ; on était entré sans sourciller dans l'illusion référentielle, et voici que ce mot vient tout compromettre. L'illusion référentielle n'est-elle pas mise à mal par l'irruption d'un mot qui n'est pas traduisible en image mentale ? Ce mot ne crée-t-il pas un blanc dans la représentation iconique qui se joue dans la tête du lecteur/auditeur au moment de la lecture ? En tous cas, il semble bien impliquer une redéfinition du contrat de lecture ; un tel écart nous force à interroger la littéralité de ce que nous lisons, à remettre en question ce que nous pensions être le rapport du texte au monde.

Tranchant sur un fond homogène d'illusion référentielle, ce mot produit donc quelque chose que, par opposition à l'« effet de réel » barthésien, j'appellerais volontiers un « effet d'étrangeté ». Cette expression conserve discrètement une trace de la dialectique complexe que Freud, au fil d'un minutieux parcours lexicologique, décrypte derrière le terme *Unheimliche* (que l'on traduit par « inquiétante étrangeté ») : quelque chose d'intimement familier, mais qui, après avoir été refoulé, resurgit sous une forme angoissante⁷⁴⁵. Nous avons déjà eu l'occasion de lire la scène du graal en termes de « retour d'un refoulé » (cf. ci-dessus p. 361 *sqq.*). D'autre part, si l'on se réfère à l'archétype vengeur selon lequel le « graal » contenait une tête tranchée, le lien avec la décollation rapproche spontanément le graal de cet *Unheimliche* dont le premier exemple fourni par Freud, *L'Homme au sable* de Hoffmann, concerne précisément l'angoisse de castration (dont il est évident, pour la psychanalyse, que la décollation est une symbolisation privilégiée).

⁷⁴⁵ Cf. SIGMUND FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris: Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1985, p. 246.

Mais ce qui importe surtout, ici, sans forcer les termes, c'est de relever la difficulté d'intégration de l'élément « graal » dans le contexte narratif où il apparaît. Sans doute une double tradition a-t-elle masqué à nos yeux l'« inquiétante étrangeté » de cette apparition soudaine : d'une part, la longue postérité du graal fait que nous savons tous aujourd'hui, plus ou moins, ce qu'est le graal (mais peut-être un peu moins ce qu'est *un* graal ?) ; d'autre part, le travail philologique a accoutumé les spécialistes à ne tenir aucun mot pour évident, ce qui atténue nettement l'hétérogénéité qui pouvait être perçue entre ce mot et ceux qui l'entourent. Mais il faut néanmoins s'interroger sur la façon dont ce passage pouvait être lu par un lecteur qui aurait glissé sur la surface lisse du texte (au niveau d'un premier degré de compréhension lexicale) et aurait soudain buté sur cette unique fissure...

3. *L'« écriture » de l'épée*

Cette image d'une surface lisse troublée par une unique fissure trouve une saisissante illustration dans les dernières pages de la *Deuxième Continuation*. Je rappelle qu'après bien des aventures en quête de la tête du blanc cerf et du brachet, Perceval est enfin revenu au château du Roi Pêcheur ; il y voit défiler le cortège, qui se compose ici non seulement du graal et de la lance, mais aussi d'une épée brisée. Le roi promet de répondre à toutes les questions de Perceval sitôt que celui-ci aura ressoudé l'épée, prouvant ainsi sa parfaite valeur. Perceval s'y essaie,

*Et li aciers ansamble prant
 Si bellemant et si a droit
 Que lou jor qu'elle faite estoit
 Ne sambla estre plus nouvelle,
 Ne miauz forbie ne plus belle ;
 Mais que tot droit an la jointure
 Fu remese une creveüre
 Petitet[e], non mie granz. (vv. 32'552-59)*

Il parvient donc à ressouder l'épée presque parfaitement, à l'exception de cette très légère « creveüre » qui subsiste, et à cause de laquelle le roi ne peut que dire à Perceval qu'il est, à n'en pas douter, le meilleur des chevaliers du monde, mais qu'il n'est pas encore arrivé tout à fait au terme de son perfectionnement. Sans réussir à être plus conclusif que Chrétien et que son premier continuateur, Wauchier de Denain achève la *Deuxième Continuation* par l'image de cette fissure qui subsiste sur la lame de l'épée, et par l'annonce du travail de perfectionnement qu'elle engage.

C'est donc à ce passage que Manessier entera sa continuation, et Gerbert fera de même, puisque la *Quatrième Continuation*, je le rappelle, s'insère comme une « jointure » entre la continuation de Wauchier et celle de Manessier (cf. ci-dessus p. 107). Tous deux tentent donc de souder un nouveau tronçon à un texte qui, à l'image de l'épée que Perceval ne parvient pas à ressouder intégralement, n'a pas encore atteint sa perfection.

Ces termes illustrent déjà une analogie symbolique assez parlante entre la parfaite régularité de la lame, la parfaite droiture morale du héros, et le parfait achèvement de la ligne du récit. Mais il y a plus : au lieu de « Fu remese une creveüre », au vers 32'558, le manuscrit P de la *Deuxième Continuation* donne : « Avoit une seule escriiture » !

Au lieu de la fêlure, la ligne infime qui interdit que la boucle soit enfin bouclée est une « écriture ». Selon cette leçon, on peut établir un parallèle entre l'incapacité du héros à achever l'aventure à laquelle il est appelé et la faille d'une écriture qui ne peut mener à son terme le récit de cette aventure.

Nous aurons l'occasion de poursuivre plus loin ces considérations lorsque nous essaierons de dégager les éléments qui lient la quête de Perceval au travail poétique, mais je voudrais pour l'instant revenir à l'association que je suggérais entre cette « écriture » et l'objet graal, en insistant sur le fait que ces deux éléments s'inscrivent comme *différence*, presque invisible à l'œil nu, par rapport à ce qui les entoure. Et dans les deux cas, cette altérité interdit que ce dont elle diffère (la lame de l'épée ou l'univers référentiel) ne se constitue en unité parfaite.

4. *Le graal-aleph*

Cette altérité radicale du graal dans le texte de Chrétien a porté Marie Blaise à le rapprocher, d'un point de vue fonctionnel, du « ptyx » mallarméen, cet « aboli bibelot d'inanité sonore », « seul objet dont le néant s'honore » :

*Le ptyx semble [...] tenir dans le poème la même fonction que le graal pour Chrétien de Troyes ou le Léviathan dans le livre de Job ou dans Moby Dick : sa rencontre détermine la chaîne des significations en interrogeant l'incomplétude du symbolique, à travers la mise à l'épreuve des éléments de la composition et du réseau imaginaire qui la soutient, sous la forme d'un « drame » ou d'une « fiction ».*⁷⁴⁶

Le ptyx et le Léviathan seraient donc deux analogues fonctionnels possibles du graal de Chrétien ; Denis Hüe, de son côté, en propose deux autres :

⁷⁴⁶ BLAISE, *Terres gastes. Fictions d'autorité et mélancolie*, p. 77.

*Le Graal évoque pour moi deux objets tout à fait différents, et qui n'ont de commun que d'être des objets «littéraires». Le Vistemboir tout d'abord, que l'on rencontre dans une nouvelle de Jacques Perret ; cet objet n'est pas indescriptible, il n'est pas décrit ; son usage est inconnu ; il ne ressemble à rien de ce que l'on connaît ; il suffit pourtant à focaliser l'attention, l'inquiétude et toutes sortes d'interrogations, suscitant tout à la fois la poésie et la littérature. L'Aleph ensuite, tel qu'on le voit dans un conte de Borges : point étrange à partir duquel le monde se révèle, miroir et porte de tous les savoirs et de toutes les rêveries.*⁷⁴⁷

Ptyx, Léviathan, Vistemboir et Aleph ont pour premier point commun d'être de purs « objets littéraires », dont le référent ne peut se construire qu'à partir du texte dans lequel ils se trouvent engagés – et ne peut se construire que de façon essentiellement incomplète. Le texte en question, dans chaque cas, se construit autour du creux que l'objet irreprésentable (ou au moins irreprésenté) dessine en son cœur, d'où émane un irréductible fascination.

Même sans radicaliser le propos jusqu'à imaginer que le graal de Chrétien échappe à toute représentation figée⁷⁴⁸, on ne saurait mettre en doute le statut profondément troublant qui s'attache à ce mot – et ce à un simple niveau linguistique, en deçà de toutes les questions relatives à sa dimension symbolique.

Dans la tradition française, la lecture chrétienne a très rapidement imposé son sceau sur la question du graal : à défaut de pouvoir facilement régler son statut symbolique, encore fluctuant au fil des textes, elle a au moins classé assez rapidement le problème strictement référentiel qui se posait, en indiquant clairement que le graal est une coupe. Du Didot-Perceval ou de la *Première Continuation* aux grands cycles de prose, l'affaire est entendue et les enlumineurs ne doutent pas de la façon dont ils doivent représenter le graal.

Pourtant, les divergences qui se manifestent par exemple dans les questions que le héros est censé poser à propos du graal (cf. ci-dessus p. 335 *sqq.*) montrent bien que si la forme est à peu près fixée, la nature intime de l'objet continue de rester mystérieuse, et il y a peu de rapport factuel entre la coupe qui s'élève d'elle-même dans les airs et assure toute seule le

⁷⁴⁷ DENIS HÜE, "Polyphonie du Graal - Introduction", dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, p. 7.

⁷⁴⁸ On se souvient de la définition de « gradalis » que proposait Hélinand de Froidmont au début du XIII^e siècle (cf. ci-dessus p. 193), selon laquelle un « graal » serait un simple plat dans lequel on sert de la nourriture. Il faut aussi noter qu'on trouve dans la *Première Continuation* (v. 4047 du ms L : *The First Continuation*, p. 268 du vol. III.1) « des graals » disposés par dizaines sur une table de banquet et garnis de têtes de sanglier ; ces graals correspondent à la définition tout à fait séculière que propose Hélinand. Mais il faut aussi relever que l'apparente évidence de cette définition n'a pas empêché qu'*aucun* texte ne décrit « le graal » comme un simple plat ; au contraire, les descriptions varient beaucoup de texte en texte, et le mot lui-même a fait l'objet de toutes sortes de gloses dès les premières réécritures de Chrétien, ce qui atteste à l'évidence que son sens n'allait pas de soi. Et sans doute n'est-ce pas que par l'effet d'une déformation impliquée par la tradition que personne n'a eu l'idée de traduire le titre de l'ouvrage de Chrétien *Le Conte du plat à poissons...*

service des convives dans la *Première Continuation* et celle qui est au cœur de la vision extatique sur laquelle s'achève la *Queste*.

Le fait que le graal soit représentable comme une coupe offre, certes, l'avantage d'attribuer un référent stable à ce mot dans l'ordre des objets du monde, ce qui permet de combler le blanc que la méconnaissance lexicale creusait dans l'image. Mais ce n'est qu'une forme vide que l'on colle sur ce blanc, sans que rien ne garantisse que cette greffe prenne et que cette coupe trouve à s'intégrer de façon vivante sur le fond des autres objets qui l'entourent. Le fait que Perceval, en tant que personnage du récit de Chrétien, n'ait pas à s'interroger sur la forme visible de l'objet qu'il a vu passer, « trespasser » et « retrespasser » devant ses yeux n'empêche pas que le cœur de sa quête consiste tout de même en une question portant sur ce signe qu'il ne sait interpréter.

5. *L'écriture du graal*

C'est ce statut toujours problématique du graal au cœur des récits dont il est l'objet qui a porté Mireille Séguy à s'atteler au projet suivant :

Il s'agit pour nous d'essayer de montrer que le Graal n'est pas un simple sujet d'écriture parmi d'autres, mais qu'il informe l'écriture même des romans que nous étudions ; qu'il n'en est pas la simple occasion, mais qu'il les génère et les constitue ; bref, qu'il existe un lien essentiel – dont il nous appartiendra de déterminer précisément la nature – entre l'extraordinaire efflorescence des récits construits autour du Graal et le Graal lui-même.⁷⁴⁹

De même, c'est l'intuition de ce lien inextricable entre le graal comme objet d'écriture et l'écriture même de cet objet qui portait Roger Dragonetti à lire le graal comme « signifiant de la littérature »⁷⁵⁰ et à en faire la source de ce « manque à dire » qui, sur fond de silence, « met en branle la narration et la force à s'interrompre »⁷⁵¹.

Pour ma part, plutôt que de les suivre sur ces pistes, je continuerai à me tenir du côté de Perceval plutôt que du graal. Mais si le graal est investi d'une dimension textuelle, il faut bien alors que Perceval, confronté à l'énigme de ce signe à déchiffrer, devienne, en quelque sorte, un emblème du lecteur, voire de l'herméneute.

⁷⁴⁹ SEGUY, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, p. 11.

⁷⁵⁰ DRAGONETTI, *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, p. 226.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 239.

Lorsqu'il tente de ressouder l'épée, Perceval apparaît comme une figure du scripteur ; lorsqu'il s'agit de déchiffrer le mystère d'un signe complexe, il se présente plutôt comme une figure du lecteur.

Ici encore, je me borne à indiquer une piste que je rejoindrai plus tard : après Perceval-lecteur, Perceval-poète – tel est le programme. Mais avant d'y parvenir, je voudrais commencer par suivre un peu plus loin la piste ouverte par la perspective référentielle sur laquelle nous nous sommes engagés.

- De quelques graals médiévaux qui ne sont pas des coupes

S'il est vrai que la littérature française du graal, à la suite de Robert de Boron, s'est assez vite entendue sur ce qu'il fallait en penser et a rapidement associé le graal à la coupe dans laquelle Joseph d'Arimathie avait recueilli le sang du Christ, il est intéressant d'observer ce qu'est devenu ce graal dans d'autres traditions issues également de Chrétien, mais prélevées à la base de ce tronc, en deçà des premières branches françaises qui en redéfinissent l'orientation. Deux textes correspondent à ces critères : tout d'abord, bien sûr, le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, et ensuite la *Parcevals Saga* islandaise.

Bien que ce dernier texte date probablement du début du XIV^{ème} siècle, on suppose qu'il est la version islandaise d'une traduction norvégienne du XIII^{ème} siècle (qui ne nous est pas parvenue), et la forme même du texte atteste à l'évidence que la source unique est Chrétien. En particulier (et ce détail est à lui seul une preuve suffisante), le texte de la *Saga* s'arrête exactement là où se termine ce que nous considérons aujourd'hui comme le texte de Chrétien, ce qui n'est le cas d'aucune autre adaptation de l'époque et qui ne se trouve, par ailleurs, dans aucun manuscrit conservé. De là l'intérêt que les philologues n'ont pas manqué d'accorder à cette *Saga*, qui atteste une version de la tradition manuscrite antérieure à tous les témoignages que nous possédons. Aussi Hilka l'utilise-t-il dans la constitution du stemma des manuscrits de Chrétien et mentionne-t-il systématiquement en notes les leçons qu'elle retient ; Fourquet, de son côté, note que

*pour situer dans le stemma le ms. qu'a utilisé Wolfram, nous n'avons d'autre ressource qu'une comparaison portant sur les variantes de la tradition directe et de la Saga.*⁷⁵²

⁷⁵² JEAN FOURQUET, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal. Les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte de Parzival*, Paris: P.U.F., "Etudes et méthodes", 1966, p. 16. L'hypothèse de Fourquet est que Wolfram a travaillé sur la base de deux manuscrits, le

Car Wolfram écrit son *Parzival* dans les toutes premières années du XIII^{ème} siècle, c'est-à-dire à peu près en même temps que sont composés la *Deuxième Continuation*, le Didot-*Perceval* et (si l'on s'en tient à la datation « haute ») le *Perlesvaus*. Il n'a donc très vraisemblablement pour source que le texte de Chrétien et la *Première Continuation*⁷⁵³. Or si la christianisation du motif apparaît dès la *Première Continuation*, il est probable que les quelques passages qui vont dans ce sens soient des interpolations plus tardives, en particulier celui, manifestement inspiré de Robert de Boron, où le Roi Pêcheur raconte à Gauvain que Joseph d'Arimatee a recueilli le sang du Christ dans le graal⁷⁵⁴. Pour comprendre la représentation que Wolfram se fait du graal, il faut donc supposer qu'il a eu sous les yeux un manuscrit de la *Première Continuation* qui ne contenait pas cette interpolation.

Car le graal de Wolfram, rappelons-le, n'est pas une coupe, mais une pierre. L'auteur est manifestement tombé dans le piège de ce trou référentiel que je décrivais précédemment, et n'a pas réussi, sur la base du texte de Chrétien, à se représenter le graal. Fourquet formule l'hypothèse que par suite d'une corruption du manuscrit sur lequel il se fonde, Wolfram n'a pas compris que l'objet non identifié appelé « graal » était en or, et il estime qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'« un objet inconnu, fait d'or et de pierres précieuses, soit devenu un objet inconnu, fait d'une pierre précieuse »⁷⁵⁵. Wolfram n'a pas compris que le graal n'était pas un nom propre, et il le désigne, lors de sa première apparition, comme « ein dinc, daz hiez der Grâl »⁷⁵⁶ – un objet (on pourrait presque dire, pour rejoindre Jacques Perret que citait Denis Hüe, un « machin ») appelé « le Graal ». Dans ce passage du livre V, Wolfram reste prudemment dans le vague et précise très peu les contours de cette « chose » qu'il décrit plutôt par ses effets. Comme le note Janine Delcourt-Angélique,

cortège et repas sont [...] les deux éléments que Wolfram va développer pour dissimuler son ignorance fondamentale. Avec un sens du grandiose et du fastueux fort éloigné de l'intimisme raffiné de Chrétien, il réussit à fondre dans le décor l'« objet non identifié » qui, par ce procédé astucieux, acquiert une certaine densité, une réalité

premier ne contenant que le texte de Chrétien et le second (auquel Wolfram aurait eu accès plus tard, à un moment où il était déjà bien avancé dans sa rédaction) comportant aussi la *Première Continuation*.

⁷⁵³ Pour le détail des manuscrits que l'on peut supposer que Wolfram avait à sa disposition, voir *ibid.*, p. 135 et « Conclusion ».

⁷⁵⁴ *The First Continuation*, pp. 478-90 du vol. III.1. Je cite les références du ms L, me fiant à la démonstration de Pierre Gallais qui soutient que c'est de loin le meilleur manuscrit dont nous disposions – c'est-à-dire le plus proche de l'original.

⁷⁵⁵ FOURQUET, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal. Les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte de Parzival*, p. 47.

⁷⁵⁶ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, p. 239.

*enfin, dans la mesure où la profusion des impressions visuelles témoigne de sa matérialité.*⁷⁵⁷

Mais la description se précise par la suite, et les révélations de l'ermite, au livre IX, donnent une image plus nette du graal comme d'une pierre, appelée « lapsit exillís » (et qui est « aussi appelée graal », précise le texte), à la fois pourvoyeuse d'abondance et investie d'une haute valeur spirituelle. On retrouve ici certaines réminiscences assez nettes de ce graal qui, dans la *Première Continuation*, voletait de convive en convive pour fournir à chacun viandes et boissons, à l'exception du fait, central pour la représentation plus que pour la valeur symbolique, qu'il ne s'agit nullement d'une coupe, mais d'une pierre.

Rappelons encore que sur cette pierre apparaît périodiquement un texte. Ainsi, en particulier, le graal désigne lui-même ceux qui sont destinés à son service au moyen d'une mystérieuse inscription, qui disparaît sitôt qu'elle a été lue.

Or, il se trouve que, par une curieuse coïncidence, la façon dont l'auteur de la *Parcevals Saga* se tire d'un problème de référent similaire à celui qu'a rencontré Wolfram engage aussi une « textualisation » du graal. En effet, voici la façon dont est rendu le passage où Chrétien mentionne le graal pour la première fois :

*Aussitôt après entra une belle pucelle, qui portait dans ses mains quelque chose qui ressemblait tout à fait à un textus ; et dans la langue welche on l'appelle braull ; quant à nous, nous pouvons l'appeler ganganda greiða (service ambulante).*⁷⁵⁸

Voilà qui suscite plusieurs réflexions. D'abord, cet élément corrobore une fois de plus l'idée que le référent auquel renvoie ce mot n'est ni connu ni immédiatement déductible du contexte. La difficulté s'accroît, ici, du fait d'un problème de lecture qui fait lire « braull » probablement pour « graal ». Ce mot n'apparaît qu'une fois dans le texte : partout ailleurs, il est remplacé par ce « *ganganda greiða* » qui, à l'instar du « *lapsit exillís* » de Wolfram, est l'autre nom du graal⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ JANINE DELCOURT-ANGELIQUE, "Le Graal de Chrétien de Troyes: pour Wolfram von Eschenbach, un "objet non identifié" au livre V; au livre IX, une pierre baptisée lapsit exillís. Au terme de quelle évolution?" dans *Chrétien de Troyes et le graal. Colloque arthurien belge de Bruges*, Paris: Nizet, 1984, p. 90.

⁷⁵⁸ Je cite la traduction proposée par Jean Fourquet (FOURQUET, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal. Les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte de Parzival*, p. 44).

⁷⁵⁹ Le mot « braull » n'apparaît qu'une fois dans le texte islandais. On peut supposer, du coup, qu'il en était de même dans le texte norvégien, où le mot « graal » aurait été remplacé partout ailleurs par sa périphrase. Le passage de « graal » à « braull » proviendrait alors d'un mauvais déchiffrement par le rédacteur islandais de cette

Le sens de cette périphrase (« service ambulante ») pourrait nous amener à supposer, avec R.S. Loomis⁷⁶⁰, que le traducteur avait dû entrer en contact, d'une façon ou d'une autre, avec la *Première Continuation*, seul texte à présenter un graal qui justifierait cette idée de « service ambulante ». Les limites du texte retenu par la *Saga* prouvent pourtant de façon certaine que la source utilisée était un manuscrit sans continuation – mais comment puiser chez Chrétien cette notion de « service ambulante » ?

Quoi qu'il en soit, ce qui nous importe surtout est de relever que cette notion ne s'accorde pas avec l'idée véhiculée par le *textus* mentionné et que, de ce fait, la version proposée par la *Saga* est une radicalisation de ce qui apparaît déjà, dans la *Première Continuation* et chez Wolfram, comme une dualité intrinsèque du graal, dans lequel s'associent une vertu nourricière et une dimension sacrée. Ici, la fracture interne qui sépare ces deux aspects du graal se réalise dans un dédoublement des termes qui servent à le situer. Mais parmi les deux termes qui encadrent ce « braull », qui n'est qu'un pur signifiant, l'un renvoie au référent par analogie (le graal « ressemble tout à fait à un *textus* »), tandis que l'autre rebaptise l'objet, lui attribuant un nom que motive sa fonction nourricière (nous l'appellerons « *ganganda greiða* »).

Ce dédoublement semble indiquer la difficulté dans laquelle se trouvait l'adaptateur de rendre par un seul mot (et peut-être même par un seul objet) la réalité complexe qu'il comprenait derrière ce « graal »⁷⁶¹. Il lui a donc fallu d'une part resémantiser le nom de cet objet en faisant porter à la périphrase « *ganganda greiða* » la fonction nourricière du graal. Mais ensuite, une fois cette allégeance rendue à ladite fonction, il lui restait à construire l'image de cet objet ; or, la comparaison à un *textus*, qui remplit ce rôle, loin de renforcer le rattachement fonctionnel du nom, semble au contraire dissocier radicalement le mot de la chose.

occurrence unique – alors que le traducteur norvégien aurait difficilement pu commettre une telle erreur de lecture sur la base du texte français, où le mot « graal » apparaît souvent.

⁷⁶⁰ ROGER SHERMAN LOOMIS, "The Grail in the *Parcevals Saga*", *The Germanic Review*, no 39 (1964, mars), pp. 99-100.

⁷⁶¹ C'est aussi ce qui se passe dans *La Couronne* de Heinrich von dem Türlin. Le graal y est porté par la plus belle jeune fille qui soit au monde : « elle tenait devant elle, dans une précieuse étoffe de soie aux fils d'or, un joyau qui avait la forme d'un sous-plat en or rouge : dessus était un autre joyau dont la forme et la façon – c'est vrai – ne couvrent pas de déshonneur : c'était une pierre précieuse ornée d'or ; il ressemblait à un reliquaire qui se trouve sur un autel ». Un peu plus loin, la jeune femme soulève le couvercle du reliquaire et Gawein voit qu'il contient « un petit morceau de pain », que son hôte rompt et mange (*Scènes du Graal*, pp. 235-6). On retrouve ici une forme de démultiplication comme principe de définition de l'objet : plat, pierre précieuse, reliquaire contenant un pain qui évoque une très sobre eucharistie...

Il n'en demeure pas moins que la représentation mentale qu'il convient de se faire du graal, quelle que soit l'utilisation à laquelle il est voué, est bien ici celle d'un *textus*. Qu'est-ce donc qu'un « *textus* » ? En latin vulgaire, le terme *textus* est utilisé pour désigner un évangéliste. Dans son *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (1678), Du Cange en donne la définition suivante : « Liber seu Codex Evangeliorum [...] auro gemmisque ut plurimum exornatus », et il semble que le pluriel *texti* était couramment employé dans le domaine scandinave pour désigner les livres sacrés. Le caractère « auro gemmisque exornatus » sur lequel insiste Du Cange permet, en outre, de mieux saisir comment l'or et les pierres précieuses qui figurent dans la description que Chrétien donne du graal peuvent se combiner avec l'image d'un livre. Il est évident que la dimension presque liturgique du cortège du graal pouvait laisser imaginer que le seul objet susceptible d'en occuper le centre était un livre saint. Mais on peut supposer par ailleurs que le traducteur a eu une autre raison de construire cette image : l'étymologie du mot graal a fait l'objet de bien des conjectures, et celle qui le rapproche de « graduel » n'est sans doute pas la plus invraisemblable. Il se trouve que, précisément, le dictionnaire de l'ancienne langue française de Godefroy (1881-1902) donne « graduel, livre d'église » comme définition de *grael* (dont il mentionne aussi la graphie *graal*)...

- Le « livre latin » de Paulin Paris

Survolons l'océan des âges : lors de la grande redécouverte de la littérature médiévale, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, l'hypothèse étymologique que l'on peut prêter au traducteur scandinave du *Conte du graal* réapparaît comme un argument philologique : dans la longue introduction qu'il donne à ses *Romans de la Table Ronde mis en nouveau langage*, Paulin Paris renvoie justement au dictionnaire de Du Cange pour démontrer que le graal n'est autre, à l'origine, qu'un livre.

La quatrième partie de l'introduction de Paulin Paris est intitulée « Sur le livre latin du Graal et sur le poème de Joseph d'Armathie ». Contestant les propos de Montalembert et de quelques autres qui affirment que les Bretons n'ont jamais manifesté de tendance schismatique, Paulin Paris soutient que les écrits relatifs au graal sont la meilleure preuve du contraire. Faisant pièce à plusieurs autres légendes hagiographiques nationales, l'histoire de Joseph d'Armathie contient, selon lui, un puissant ferment de schisme, dans la mesure où Joseph, « dépositaire du vrai sang de Jésus-Christ », est présenté dans ce texte comme « le premier évêque investi par le Christ du droit de transmettre le sacrement de l'Ordre aux

premiers clercs bretons »⁷⁶². Se référant donc essentiellement au *Joseph* de Robert de Boron, Paulin Paris estime que « les Bretons croyaient simplement avoir été faits chrétiens sans le secours de Rome » (p. 98). La seule raison, dit-il, pour laquelle le clergé breton n'a jamais « décliné la suprématie du souverain pontife, c'est qu'il n'avait pas connaissance du livre du Saint-Graal » (p. 99).

Il évoque ensuite les deux derniers rois bretons (c'est-à-dire les derniers descendants d'Arthur), Cadwallad et Cadwallader, racontant comment ils s'étaient rendus en Armorique pour fuir les Saxons, trouvant refuge respectivement chez les rois Salomon et Alain le Long ou le Gros. Bien entendu, il ne manque pas de tirer parti de ce nom d'Alain le Gros et de la proximité de « Cadwallad » et « Galaad » pour étayer son hypothèse d'une fusion de ces données historiques (qu'il tire, pour l'essentiel, de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth⁷⁶³) et d'une tradition encore relativement cachée qui raconte le transfert du Saint-Graal en Bretagne par Joseph d'Arimathie. Ainsi,

ce fut trente ans environ après la mort du roi Cadwallader, vers l'an 720, qu'un clerc du pays de Galles, prêtre ou ermite, s'avisa d'insérer dans un recueil de leçons ou de chants liturgiques l'ancienne tradition de l'apostolat de Joseph d'Arimathie et du précieux vase dont il avait été le dépositaire. Pour donner à ce Graduel (voyez Du Cange, à Gradale) une incomparable autorité, il annonça que Jésus-Christ en avait écrit l'original, et lui avait ordonné de le copier mot à mot, sans rien y changer.
(p. 102)

L'idée de ce livre latin, Paulin Paris la tire sans doute de ces quelques vers où Robert de Boron, pour asseoir l'autorité de sa parole, mentionne en effet un « grand livre » où il aurait lu tous ces « grands secrets » :

*Ge n'ose conter ne retreire,
Ne je ne le pourroie feire ,
Neis se je feire le voloie,
Si je le grant livre n'avoie
Ou les estoires sunt escrites,
Per les granz clers faites et dites.
La sunt li grant secré escrit*

⁷⁶² PAULIN PARIS, *Les Romans de la Table Ronde, mis en nouveau langage*, Paris: Techener, 1868-77, p. 96 du vol. I.

⁷⁶³ Voir MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, §§ 202-6. Notons que le surnom d'Alain mentionné par Paulin Paris (« le Large » ou « le Gros ») n'apparaît pas chez Geoffroy ni chez Wace (du moins dans les manuscrits ayant fait l'objet d'éditions modernes)...

Qu'en numme le Graal et dit. (vv. 929-36)⁷⁶⁴

A ce moment du texte, c'est la première fois qu'il est question du « Graal » ; nous avons eu à faire au « veissel mout gent ou Criz feisoit son sacrement » (vv. 395-6), mais ce n'est que bien plus tard que le nom de « Graal » sera attribué à ce « veissel », pour la raison qu'il « agréé » (vv. 2653-61). Au stade où le mot est écrit pour la première fois, il n'est associé qu'à ces « grands secrets » qui sont consignés dans un livre – ces secrets « qu'on nomme le Graal ». De là, sans doute, l'hypothèse selon laquelle le graal pourrait être à l'origine le nom de ce livre latin que Robert mentionne comme sa source. Cette origine, par ailleurs, expliquerait l'étymologie du mot graal (de « gradale ») de façon un peu plus crédible que celle que propose le texte lui-même (d'« agréer »).

Mais Paulin Paris ne s'arrête pas en si bonne voie. A propos de ce livre latin, il affirme que « le clergé breton sentit de bonne heure le danger d'en faire usage, et recula devant les conséquences du schisme qu'elle n'eût pas manqué de provoquer » (p. 103). Ce livre latin, au demeurant, il estime que Robert ne l'a pas eu sous les yeux, et il mentionne, comme preuve de ses dires, les quelques vers que nous venons de citer, les traduisant de façon erronée :

Je n'ose parler des secrets révélés à Joseph, et je voudrais les révéler que je ne le pourrais, sans avoir sous les yeux le grand livre où les grands clercs les ont rapportées et qu'on nomme le Graal. (p. 106)⁷⁶⁵

Erreur de traduction ou manipulation stratégique de la matière ? Il semble que l'une et l'autre aient pu être ponctuellement reprochées à Paulin Paris...⁷⁶⁶

On comprend, à la phrase suivante, pourquoi il lui paraissait naturel que Robert n'ait pas eu un accès direct au texte latin : « En sa qualité de chevalier, il ne devait pas entendre le latin, comme il l'a prouvé en transportant au vase de Joseph le nom du livre liturgique » (p. 106).

Voilà donc le cœur de la question et l'étonnante hypothèse (présentée comme un fait établi) de Paulin Paris : le graal, à l'origine, est un livre, et ce n'est que par une erreur de traduction du chevalier de Boron qu'il est devenu le vase que l'on sait.

Une erreur de traduction en compensant une autre, la *Parcevals Saga* serait donc revenue, sans le savoir, au sens originel de ce mot si problématique.

⁷⁶⁴ BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, p. 33.

⁷⁶⁵ A titre de comparaison, voici la traduction d'Alexandre Micha : « je n'ose dire ni dévoiler ces paroles et je ne pourrais le faire, en aurais-je l'intention, si je ne me référerais au Grand Livre où sont écrites les histoires relatées par de savants clercs. Là sont consignés les grands secrets qu'on nomme les secrets du Graal » (ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Histoire du Graal*, trad. Alexandre Micha, Paris: Honoré Champion, "Traductions des classiques français du Moyen Âge", 1995, pp. 29-30). Ce n'est donc pas le livre qu'on nomme « le Graal ».

⁷⁶⁶ Pour avoir quelques aperçus cinglants de la question, on pourra se référer à GÉNIN, *Lettre à M. Paulin Paris, membre de l'Institut*.

- Le graal comme livre

Notons encore que dans la littérature du graal au XX^{ème} siècle, quelques auteurs ont revivifié par leurs écrits cette assimilation du graal à un texte.

C'est le cas, par exemple, du très ésotérique René Guénon, qui affirme que le graal symbolise à la fois « l'état primordial » et « la tradition primordiale », de par

*le double sens qui est inhérent au mot Graal lui-même, car, par une de ces assimilations verbales qui jouent souvent dans le symbolisme un rôle non négligeable, et qui ont d'ailleurs des raisons beaucoup plus profondes qu'on ne se l'imaginerait à première vue, le Graal est à la fois un vase (grasale) et un livre (gradale ou graduale); ce dernier aspect désigne manifestement la tradition, tandis que l'autre concerne plus directement l'état lui-même.*⁷⁶⁷

C'est par un tout autre biais que Jean Ricardou propose, dans *Les Lieux-dits*, une lecture du graal qui le ramène aussi à un livre. Le texte mentionne explicitement le graal et Perceval :

*Quelque jour, écrit Chrétien de Troyes, Perceval assiste à un culte énigmatique, mais, en son ingénuité, il ne découvre pas que cette cérémonie se rapporte à l'objet même de sa quête ; ce n'est que plus tard, après s'être instruit au cours de diverses aventures qu'il pourra atteindre le Graal, sa coupe d'émeraude et son précieux liquide.*⁷⁶⁸

C'est le personnage principal de ce curieux récit qui parle. Par cette allusion à Chrétien de Troyes, il explique pourquoi il ne s'est pas encore rendu dans un lieu que tout lui désignait pourtant comme celui qu'il recherche : un certain laboratoire auquel il parvient finalement pour y trouver une fiole contenant le dernier échantillon, échappé d'un incendie, d'un formicide mis au point par un certain Gallois (dont le nom, évidemment, n'est pas indifférent). Voilà donc ce « précieux liquide » que Ricardou associe au graal de Chrétien de Troyes, bien qu'il ne soit évidemment question ni de coupe d'émeraude ni encore moins de liquide dans le *Conte du graal*. Le « précieux liquide » de Ricardou est clairement décrit par le directeur du laboratoire :

La superposition de l'émeraude et de la pourpre donne par transparence au fluide une précieuse allure d'encre noire. C'est pourquoi l'inventeur, par plaisanterie ou prudence, se plaisait à nommer tel flacon : son « encrier ». Mais je ne pense pas qu'il

⁷⁶⁷ RENE GUENON, *Le Roi du monde*, Paris: Gallimard, "Tradition", 1958, p. 45.

⁷⁶⁸ JEAN RICARDOU, *Les Lieux-dits. Petit guide d'un voyage dans le livre*, Paris: Gallimard, 1969, p. 141.

*eût été capable de prolonger l'allégorie jusqu'à tremper une plume pour composer un livre...*⁷⁶⁹

Voilà qui n'est pas certain... Sans chercher à résumer les imbrications très touffues qui constituent ce récit, essayons pourtant d'en dégager quelques lignes de force qui concernent notre problématique d'une textualisation du graal. Le liquide qui est associé au graal présente deux caractéristiques saillantes : sa fonction de formicide, et sa couleur noire qui le rapproche d'une encre. Mais cette couleur noire est obtenue par la superposition de l'émeraude et de la pourpre. Or cette opposition de couleurs est une ligne qui traverse tout le récit : lorsque les deux personnages principaux se rencontrent, Atta, vêtue de rouge et sortant d'une voiture rouge, commande un jus de tomates, tandis qu'Olivier demande une menthe. Le garçon se trompe en intervertissant les commandes, et Olivier, rétablissant l'ordre normal, remarque :

Le rouge vous convient si bien...

- Mieux, je suppose, qu'à vous le vert !

- Ne riez pas de mon choix : le rouge et le vert sont des couleurs complémentaires...

(p. 67)

Un peu plus loin, la couleur du « précieux liquide » et sa fonction se rejoignent, dans la mesure où nous retrouvons une opposition de couleurs similaire entre deux espèces de fourmis : des fourmis rouges et des fourmis « bleutées », qui sont en voie de disparition (p. 76)...

Dans le jeu des équivalences et oppositions, signalons que la fourmi est aussi opposée à la cigale : c'est le nom d'une librairie qui vient de brûler. Mais le libraire déclare à Atta et Olivier qu'il n'a pas perdu d'ouvrages importants, l'essentiel de ses richesses étant conservé dans un autre lieu, ce qui suscite l'allusion d'Olivier : « là-bas la cigale et ici la fourmi ». Le libraire répond alors que pour lui, « la cantatrice cigale, très simplement, c'était la poésie » (p. 99). Il ne précise pas ce que serait, alors, la fourmi, mais on retrouve la comparaison quelques pages plus loin, lorsque le libraire, présenté comme « allégorie de l'écrivain », explique à ses visiteurs qu'il se préoccupe de l'opposition entre les « deux genres antagonistes » que sont le guide touristique et le texte romanesque, et qu'il conçoit le livre comme « lieu et enjeu du réciproque litige des deux adversaires » – ce à quoi Atta réplique : « poésie contre réalisme, en somme [...]. Cigale contre fourmi... » (p. 107). Rapidement, le libraire avait toutefois constaté l'impossibilité de séparer les deux éléments ; son raisonnement fait alors appel à l'opposition de couleurs déjà relevée :

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 147.

Tel enchevêtrement a rendu impossible, dit-il, l'usage successif de l'encre bleue et de l'encre rouge que j'avais respectivement assignées, au départ, non sans naïveté, à chacune des forces. Il eût fallu bientôt introduire des lettres rouges à l'intérieur des mots bleus, des lettres bleues dans les mots rouges. (pp. 108-9)

Cet enjeu que le libraire attribue au livre envisagé se trouve également au cœur des *Lieux-dits*, apparaissant déjà dans la tension latente introduite par le sous-titre « *petit guide d'un voyage dans le livre. roman* », et marquant en outre toute la matière textuelle, tiraillée entre guide touristique et fiction romanesque, tout au long de ces lignes tracées à l'encre noire.

D'autre part, cette duplication des couleurs trouve encore un autre écho plus loin dans le texte : le libraire donne à nos deux « voyageurs » un étrange opuscule titré *Jardin des Oppositions*, qui a été rédigé par un ancien gardien de square soudain passionné par l'observation des fourmis, et qui ne craint pas d'affirmer que toutes les activités humaines ne sont qu'une « métaphore des conflits qui divisent les populations microscopiques ». La quête « de la creuse émeraude du Graal » apparaît ainsi comme « la réplique de la lutte impitoyable que se livrent, depuis des millénaires, les peuples des fourmis » (p. 133). L'auteur de ce *Jardin des Oppositions* consacre l'essentiel de son énergie à décrire des combats qu'il observe entre les fourmis rouges et les bleues. Olivier, cherchant à dégager la signification latente de ce texte, ne doute pas que

les lignes de fourmis rouges et bleues, avec leurs pattes dépassant de chaque côté de l'axe des mots, n'étaient [...] qu'une métaphore du texte, puisque l'auteur avait commencé à produire son écriture selon telles couleurs alternées. Obéir aux directives des fourmis, c'est donc, en dernier recours, puiser son inspiration dans le texte lui-même. (p. 136)

Grâce à une architecture formelle très élaborée, les *Lieux-dits* proposent donc, en quelque sorte, une figure de Perceval lecteur, à travers le personnage d'Olivier, traversant un monde saturé de signes qu'il met toute son ingéniosité à interpréter pour parvenir au terme de sa quête. Mais d'autre part, ce texte postule un lien direct entre le quêteur et l'écrivain, puisque l'objet de la quête est cette encre qui permet précisément à l'écrivain d'écrire la quête. Robert Baudry, à propos de ce roman, mentionne une lettre datée de juin 1995 (sans doute est-ce une lettre que Ricardou lui a adressée personnellement), sur la base de laquelle il explique la place qu'occupe le graal dans *Les Lieux-dits* de la façon suivante :

*Peu à peu s'insinue l'idée que les objets de la quête : la coupe et le liquide, s'apparentent au graal, l'un comme l'encrier, l'autre comme l'encre – encre et encrier qui permettent d'écrire... leur propre recherche.*⁷⁷⁰

Voici donc qu'est à nouveau problématisé le lien entre graal et livre, perçu, cette fois-ci, du point de vue de l'écrivain. Il n'y a plus là nul sens mystique ou pseudo-philologique qui impliquerait un quelconque « graduel » primordial, mais simplement une perspective que l'on pourrait qualifier de « poétique », dans la mesure où elle place le lien du graal au livre à l'origine de celui-ci, dans le mouvement même par lequel il lui est donné d'advenir.

Mentionnons encore un dernier exemple où le graal se trouve lié à un livre : il s'agit d'une petite nouvelle très intrigante de Jean-Claude Renault, titrée *L'Ubac du réel*.

Dans cette histoire, un chevalier sans nom parvient en un lieu où il sent que doit se produire l'événement de sa vie, qui consiste en la découverte de son identité. « Sans Nom... Il n'avait jamais eu de nom. Aussi loin que sa mémoire remontât, on l'avait toujours appelé ainsi »⁷⁷¹. Et comme il ne connaissait pas son lignage, il n'était pas sûr de mériter une place à la Table ronde et avait quitté la cour d'Arthur, en quête de lui-même. On retrouve, pour l'instant, le modèle qui est commun à Perceval et au *Bel Inconnu* ; la suite tire nettement du côté percevalien : notre chevalier parvient un jour à un château mystérieux, dont les murs sont immatériels. Il y pénètre et se retrouve devant un autel sur lequel reposent trois objets :

A gauche, une lance portait des traces de sang, un sang brillant comme si l'arme s'épanchait de sa propre vie. A droite, une coupe d'or buvait toute la lumière du soleil au point de plonger l'endroit dans une légère pénombre. Au centre, un livre, noir, dormait dans une paisible discrétion, sans doute pour éviter d'être vu. (p. 33)

Il comprend qu'il ne doit choisir « ni la vanité de la gloire guerrière, ni la richesse pervertie par la cupidité », mais se diriger résolument vers le troisième objet : ce livre mystérieux qui le rapprochera sans doute de l'objet de sa quête, le renseignant sur son identité. Il ouvre donc le livre... qui ne contient qu'un miroir, dans lequel il ne voit d'abord rien, puis il aperçoit une tombe. Après avoir réfléchi à ce que cela pouvait bien signifier, il s'en va. Mais sa monture n'est plus là ; à sa place, une tombe dont la stèle indique « Ci-gît le chevalier sans nom ». Pris de colère, il arrache la stèle, et, dans le trou ainsi dégagé, il trouve un coffret, dans lequel repose un parchemin. Il l'ouvre, fébrile, « mais... au lieu des mots, une lumière aveuglante lui

⁷⁷⁰ ROBERT BAUDRY, *Graal et littératures d'aujourd'hui, ou les échos de la légende du Graal dans la littérature française contemporaine*, Rennes: Terre de Brume, 1998, p. 164.

⁷⁷¹ JEAN-CLAUDE RENAULT, "L'Ubac du réel", dans *Les Chevaliers sans nom. Première époque*, éd. Georges-Olivier Châteaureynaud, Paris: Nestiveqnen, "Nouvelle donne", 2001, p. 32.

sauta au visage. Et le monde devint ténèbres absolues. » (p. 35). Suit un bref épilogue, non moins mystérieux que le reste, où l'on retrouve Joseph d'Arimathie qui, descendant le Golgotha avec, sous son manteau, la coupe sacrée, rencontre un « ange de lumière » qui lui donne « un livre noir avec, sur la couverture, un unique mot rouge ». Joseph le prend « de sa main libre, la gauche » (p. 36). L'être surnaturel disparaît et un cri gigantesque dévale la colline (« NON ! »). « Le jour survint à l'heure de la nuit... Et le cycle continua ainsi... » (p. 36).

Comme dans la *Parcevals Saga*, ce texte manifeste une tendance à scinder en plusieurs objets distincts les motifs symboliques véhiculés par le mot « graal ». A nouveau, cette séparation n'est pas explicite : si le livre ne servait, dans la *Saga*, que de comparant et n'était pas à proprement parler le graal, ici non plus, rien ne précise que le graal serait une conjonction du livre et de la coupe – laquelle assume le référent « officiel » du graal ainsi que ses fonctions habituelles, qui touchent à la fois à l'apparat (« richesse pervertie ») et à la captation lumineuse. Mais l'ajout du livre aux deux éléments consacrés que sont la lance et la coupe produit assurément un déplacement de la signification du « rébus » vers une dimension plus visiblement identitaire. S'il ne s'agit que d'une matérialisation de certains enjeux que nous avons pu dépister dès le texte de Chrétien, il n'en demeure pas moins significatif que cette matérialisation prenne la forme d'un livre, et que nous retrouvions ce motif, par un biais tout différent de ceux qui caractérisent les démarches de la *Saga*, de Paulin Paris, de Guénon ou encore de Ricardou.

Tous ces chemins semblent donc participer à mettre en évidence une tendance latente que le graal porte en lui, et qui le rapproche, d'une façon ou d'une autre, d'un livre.

Mais ce rapprochement, dont nous avons eu quelques aperçus, passe par des voies assez diverses : la *Saga* y parvient par son effort pour se représenter cet objet inconnu ; la démarche de Paulin Paris est de nature « philologique » et vise à percer le secret de l'origine du graal ; Guénon également tente de sonder la nature de l'objet graal, mais il le fait par la voie ésotérique, cherchant à définir le sens symbolique d'une réalité complexe plutôt que l'origine d'un objet littéraire. Ricardou, de son côté, retrouve le versant « poétique » de la question : le graal devient chez lui le coeur de la démarche littéraire ; tout écrivain est en quête d'une sorte de graal, et l'acte d'écrire est en soi une quête permanente. Enfin, avec Renault, nous sommes en quelque sorte à l'autre bout de la chaîne textuelle : le graal-livre est cette fois un objet de quête pour celui qui doit en lire et en comprendre le message.

Nous retrouvons donc, dans cette rapide déclinaison de quelques exemples de graals « textualisés », la dichotomie qui apparaissait déjà, dans les premières pages de ce chapitre, entre les visions du graal engagées par la métaphore de l'épée brisée d'une part, et de l'autre, par la vision du graal comme signe à déchiffrer. D'un côté, la quête de Perceval est associée à celle de l'écrivain ; de l'autre, à celle du lecteur.

6. *Semblance et senefiance*

Cette question du graal comme signe est au cœur de la réflexion que mène Mireille Séguy, tout au long de son ouvrage *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*. Réfléchissant à cette notion dans des termes qui étaient pensables à l'époque des textes en question, elle prend soin de bien distinguer les deux faces du signe que sont, dans le lexique médiéval, la *senefiance* et la *semblance*.

Il semble [...] que la semblance et la senefiance désignent deux caractéristiques contradictoires du signe. D'un côté le signe représente une chose ; il « fait signe » vers cette chose qui doit être reconnaissable à travers lui : il est senefiance. D'un autre côté, le signe possède une réalité qui lui est propre : il est semblance. [...] Le signe est par nature à la fois transparent et opaque. Transparent, il s'efface derrière cet autre dont il est la marque : il se rapproche alors de la senefiance aux dépens de la semblance. Opaque, il voile ce qu'il signifie au profit de ce par quoi il signifie : la semblance apparaît alors non plus comme le moyen par lequel la senefiance advient, mais comme l'écran derrière lequel elle vient s'obscurcir.⁷⁷²

Cette distinction me paraît parfaitement opératoire pour penser la séparation entre les figures de Perceval comme lecteur ou comme scripteur : dans le premier cas, il s'agit, pour notre personnage, de mettre une *senefiance* sous une *semblance* ; dans le second, de donner une *semblance* à une *senefiance*.

La quête du Perceval lecteur consisterait donc à mettre une *senefiance* sous une *semblance*, c'est-à-dire à réduire par un effort interprétatif l'opacité d'un signe, à accéder à la signification intime d'une forme. C'est l'image privilégiée, sans doute, qui se dégage du Perceval interrogateur, sollicité par l'opacité du « rébus » que représente à ses yeux le cortège du graal.

⁷⁷² SEGUY, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, p. 137.

La quête du Perceval scripteur, à l'inverse, consisterait à donner une *semblance* à une *senefiance*, c'est-à-dire à donner forme à une signification diffuse, à organiser ce que Saussure appelait « matière à signifier »⁷⁷³. L'appropriation des objets du monde par la nomination participe de ce mouvement, et la lecture de la scène du graal comme un rêve ou une rêverie irait également dans ce sens. Dans cette perspective, une signification latente préexisterait aux formes dans lesquelles un langage pourra les exprimer, que ce soit d'un point de vue psychanalytique ou simplement linguistique. Ainsi, dans le cadre d'un pur procès linguistique de nomination, l'objet « lance » existe indépendamment du nom que Perceval entend pour la première fois lorsqu'il questionne les chevaliers, dans la forêt ; mais lorsqu'il apprend ce nom, il suppose immédiatement qu'on « lance » un objet appelé lance (vv. 197-99) : la transparence du lien référentiel se trouve immédiatement opacifiée par la prise en compte du signifiant. L'objet nommé, du simple fait de ce nom, tisse avec le reste du monde des liens que son seul statut d'objet ne lui permettait pas de tisser. La réaction naïve du jeune Perceval s'apparente ainsi à un embryon de travail poétique, lequel consiste précisément, si l'on en croit la distinction quignardienne déjà évoquée (cf. ci-dessus p. 55), à opacifier autant que possible la langue transparente qui sert aux philosophes. Mettre un nom sur une chose, tout en tenant compte de l'épaisseur de ce nom, c'est ce que fait ici Perceval, et c'est sans doute une première approximation viable de ce qui est à la base du travail poétique. Un autre exemple de nomination, auquel nous reviendrons un peu plus loin, est évidemment le processus au terme duquel Perceval en vient à « deviner » son propre nom.

Le mouvement qui consiste à donner une *semblance* à une *senefiance* peut aussi être lu, d'un point de vue psychanalytique, dans l'idée que la scène du graal serait au moins partiellement une projection d'éléments qui habitent l'inconscient de Perceval. Dans ce sens, la formalisation de ces éléments fantasmatiques dans une succession d'images tient intimement de la construction d'une *semblance* susceptible d'exprimer une *senefiance* qui lui préexiste, ce qui la rapproche à nouveau du travail poétique tel que le considèrent par exemple les thématiciens ou les tenants d'une critique d'obédience psychanalytique.

⁷⁷³ MARIE-CLAUDE CAPT-ARTAUD, "De l'essence double de l'arbitraire: quelques "conséquences voilées"", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, no 60 (2007), pp. 55-72. Voici comment Marie-Claude Capt-Artaud présente l'intérêt qu'elle trouve à renouer avec cette notion saussurienne : « En préférant l'expression de "matière à signifier", Saussure rompt d'une manière très vive avec la notion philosophique de substance, se trouvant ainsi quitte du débat classique empirisme/idéalisme et définitivement à l'abri de toute contamination nominaliste. Car ce que semble recouvrir cette notion nouvelle n'a plus à voir avec l'idée d'un quelconque substrat préexistant qu'une forme devrait organiser, mais, au contraire, se présente comme du possible promis à signification, pour autant que le mode de saisie disponible puisse le faire advenir. » (p. 61). Cette idée de « possible promis à signification » correspond parfaitement à cette *senefiance* en attente d'une *semblance* susceptible de la « faire advenir ».

Selon le regard qu'on porte sur la scène du graal, celle-ci apparaît donc comme un modèle de l'élaboration métaphorique pratiquée par le poète, aussi bien que comme une symbolisation ramassée de la posture herméneutique. Perceval y est engagé soit dans la construction d'une *semblance*, soit dans le décryptage d'une *senefiance*, figurant ainsi aussi bien celui qui donne une forme écrite à cette scène, que celui qui lit cette scène et cherche à en comprendre le sens profond.

ii. Texte à lire

1. En quête du nom

Si l'on comprend la scène du graal comme une représentation fantasmée, Perceval peut donc apparaître à la fois dans la position de scripteur et dans celle de lecteur, à l'image du rêveur qui, au matin, cherche à interpréter le récit qu'il a lui-même composé dans son sommeil.

En ce sens, il faut peut-être revenir sur la première des implications directes de cette scène du graal : la découverte par Perceval de son nom.

Lorsque le jeune homme curieux, dans la gaste forêt, interroge les chevaliers, demandant, à propos de chacune des pièces de leur armement « ce que est et de coi vos sert? » (v. 214), il déduit du nom de la lance que c'est un objet qu'on lance. Mais le chevalier, en rabrouant gentiment Perceval, lui donne une sorte de leçon de linguistique qui relativise d'avance le précepte que lui livrera sa mère, selon lequel « par le sornon connoist on l'ome » (v. 562). Si un objet appelé « lance » ne se lance pas, comment, alors, pourrait-on connaître un homme par son nom ? Peut-être faut-il vraiment traduire « sornon » par surnom et admettre alors qu'à l'évidence le surnom « Desreez » dont est affublé Sagremor permet de connaître le tempérament colérique du chevalier. Mais sans doute n'est-ce pas en demandant à un chevalier qu'il rencontre quel est son nom, comme sa mère le lui recommande, que Perceval apprendra un tel surnom. Ce qu'il apprendra, en plus du nom à proprement parler, c'est peut-être le lignage – c'est-à-dire ce qui permet de situer un homme dans ce dictionnaire que serait le « who's who ? » (comme dit Roubaud⁷⁷⁴) du monde courtois. Le nom, en ce sens, attribue au personnage une identité qui dépasse sa situation ponctuelle dans le contexte immédiat. Ainsi Gauvain, à plusieurs reprises, est traité par ceux qui ignorent son nom de façon toute différente de ce qui se produirait s'il avait dévoilé son identité. Ici et maintenant, le personnage non nommé n'est que ce qu'il est ; son nom ajoute à ce qu'il est ce qu'il a fait, ce que ses pères ont fait avant lui, et lui attache une histoire, un passé.

Perceval, n'ayant pas de nom, n'a pas d'histoire autre que celle qu'il forge dans l'instant, ce qui le distingue radicalement de Gauvain, dont la question de l'identité est sans cesse problématisée : dans le premier épisode important de la partie Gauvain, à Tintagel, Gauvain est d'abord pris pour un marchand, avant de décliner, au moment de repartir, une identité dont il précise alors qu'il ne l'a jamais donnée sans qu'elle lui eût été demandée, mais qu'il ne l'a jamais tue à qui s'en enquêrait (vv. 5622-25) ; les rencontres de Guingambresil, de Greorreas

⁷⁷⁴ C'est le titre d'un des sections de *Graal Fiction*.

et de Guiromelant fonctionnent toutes trois sur un même modèle de reconnaissance tardive de Gauvain par ceux qui lui vouent une haine mortelle ; au château des merveilles, l'identité cachée de Gauvain autorise les reines à imaginer des choses qui auraient été impossibles si elles avaient su à qui elles avaient à faire.

D'autres indices, au fil du texte, renforcent le poids qui est accordé à la nomination : à l'extrémité de la « partie Perceval », la dernière image que nous avons de Perceval nous le représente écoutant les paroles que l'ermite lui chuchote à l'oreille : il s'agit d'une prière qui contient plusieurs noms de notre Seigneur, qu'il ne faut jamais prononcer à voix haute, sauf en péril de mort. Le nom du Père, ouï mais tu, est donc ce sur quoi se concluent les aventures de Perceval, marquant l'importance capitale que peut revêtir l'acte de nomination, investi ici d'une extrême solennité. Cette « conclusion » illustre en outre la distance parcourue par Perceval dans son rapport aux mots : lui qui est resté muet devant le graal, lui qui croyait qu'une lance, forcément, se lance, le voici à présent capable de retenir en son cœur des mots imprononçables, accédant ainsi à un degré de langage où les mots ne sont plus des outils imparfaits pour rendre compte du monde, mais de véritables actes symboliques dotés de la plus haute valeur spirituelle.

Mais l'accession à ce type de rapport au mot arrive au terme d'un très long parcours. A l'autre extrémité du texte, l'exemple de la lance n'était pas le seul à attester les déficiences lexicales du jeune Perceval. Lorsqu'il aperçoit les chevaliers dans la forêt, il les trouve si beaux qu'il les prend pour des anges de Dieu, qui, à ce que dit sa mère, sont les plus belles créatures qui soient au monde. Il demande donc au premier chevalier s'il est Dieu, puis, sur sa réponse négative, il insiste encore, et le chevalier répond « chevaliers sui » (v. 175). Un mot nouveau apparaît dans le lexique extrêmement restreint de Perceval. Pour penser une si belle apparence, il n'avait que deux mots : Dieu et les anges. Il découvre à présent, à travers ce mot « chevalier », un pan de monde jusqu'alors inconnu, et son mouvement spontané est une attraction irrésistible. Les questions qui suivent, qui portent sur les pièces de l'armement des chevaliers, montrent un jeune homme avide d'entendre de nouveaux mots qui lui permettent de s'approprier de nouvelles réalités.

Mais cette disponibilité ne fait pas de Perceval un déchiffreur habile, loin s'en faut : il se contente, pour l'instant, de coller des signifiants sur des signifiés de façon tout à fait mécanique. Ainsi, lorsqu'il rencontrera la jeune fille du pavillon, après avoir quitté sa mère, il prouvera à quel point il est encore un lecteur borné, incapable de dépasser une littéralité qui le

fait aller à l'encontre de l'esprit des recommandations maternelles pour être esclave de leur lettre. Voilà, au passage, une formule qui rappelle fort les leçons de saint Paul – à qui le prologue du *Conte du graal* attribuait une citation... de saint Jean, ce que Dragonetti interprète comme un « jeu de brouillage de l'écriture poétique et du processus pseudonymique »⁷⁷⁵ ; ce saint Paul, donc, que la lettre trahit en lui attribuant une citation dont Chrétien appuie la fausse paternité (« Sainz Pols le dist et je le lui » (=je l'ai lu), v. 49), mais dont l'esprit, par ailleurs, est bien présent dans ce prologue⁷⁷⁶ et, plus généralement, dans l'ensemble du texte dont un des enjeux centraux semble résider, précisément, dans cette capacité à dissocier la lettre et l'esprit. Mais en l'occurrence, contrairement à ce qui se produira dans la *Queste*, dont l'inspiration cistercienne doit à ce *distinguo* ses gloses continues⁷⁷⁷, cette dimension reste ici discrète et s'intègre plutôt dans la perspective d'un apprentissage progressif de Perceval.

Après l'épisode du pavillon, le respect borné de la lettre, au détriment de l'esprit, empêche Perceval de saisir que c'est ironiquement que Keu lui offre les armes du Chevalier Vermeil, si bien qu'il part pour s'en emparer, sûr de son bon droit.

Les signes, pour le jeune homme, n'ont aucune épaisseur ; ils ne font que renvoyer à une réalité, de façon radicalement univoque.

Le premier épisode où le rapport au signe se complexifie nettement est celui du graal. Le signe que Perceval perçoit alors est ininterprétable à ses yeux, et les conseils de Gormenant ont bridé cette ardeur interrogatrice qui caractérisait le jeune homme de la forêt, si bien que le signe conserve son entière étrangeté après sa disparition. On remarquera néanmoins que, par rapport aux questions que Perceval pose aux chevaliers, dans la forêt, la nature du signe s'est complexifiée : Perceval a reconnu que l'objet qui saigne est une lance. Le problème n'est plus de coller un signifiant sur un signifié, mais de comprendre le sens d'un signe complexe constitué par la conjonction d'une lance et d'une goutte de sang, ou même du signe encore plus complexe que forme la combinaison d'une lance qui saigne, d'un tailloir et d'un graal. Il en va de même, d'ailleurs, de ce graal : Perceval, apparemment, sait bien que cet objet qu'il a

⁷⁷⁵ DRAGONETTI, *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, p. 124.

⁷⁷⁶ Voir *ibid.*, pp. 124-8. Dragonetti insiste surtout sur l'éloquence quelque peu ambiguë qui caractérise Saint Paul et en fait un modèle pertinent pour le Chrétien du prologue.

⁷⁷⁷ Pour le dire en deux mots, la structure narrative récurrente de la *Queste* pourrait être présentée de la façon suivante : un chevalier vit une aventure ; peu après, il croise un ermite ou une recluse à qui il raconte son aventure ; l'ermite ou la recluse lui explique alors la *senefiance* de ce qu'il a vécu. Par exemple, Gauvain délivre le « château des Pucelles », qui est gardé par sept chevaliers : il apprend un peu plus tard que ces chevaliers représentent les sept péchés capitaux et que les pucelles sont les âmes pures enfermées à tort dans ce château, qui est la *semblance* de l'Enfer.

vu s'appelle ainsi ; il n'hésite pas à répondre positivement à sa cousine lorsque celle-ci lui demande s'il a vu le graal. Mais comme pour la lance, il s'agit d'aller au-delà de la simple nomination et de pénétrer la fonction d'un objet, dans laquelle réside son sens profond.

Pourtant, celui qui ne craignait pas de passer pour un sot en demandant si une lance se lance, aujourd'hui, reste muet et ne sait pas demander pourquoi une lance saigne. Le sens du signe complexe qui s'est livré à Perceval lui demeure donc obscur, mais cette question contenue, indirectement, produit un autre résultat : la découverte par Perceval de son nom. S'il y a une pertinence dans la perspective que j'adopte, qui consiste à voir le parcours de Perceval comme un apprentissage de la lecture, au sens le plus plein du terme (rappelons que *lego*, en latin et en grec, renvoie d'abord à l'action de cueillir, de choisir), il faut alors noter cette découverte du nom comme un moment crucial. Comment se fait-il que la scène du graal, qui figure un échec de la parole, tant d'un point de vue sémiologique que communicationnel, aboutisse pourtant à un tel résultat ? Car s'il est vrai que « par le nom on connaît l'homme », alors Perceval commence ici à se connaître soi-même, ce qui, si l'on en croit la fameuse sentence delphique (*gnôthi seauton*), est le but ultime vers lequel tendre.

Ce nom « inventé » (au sens latin encore : *invenire*), d'où peut-il donc venir ? Chrétien nous affirme que Perceval a deviné juste et que c'est bien là son nom ; du reste, après le doute qu'il marque à l'égard de ce nom au moment où il le prononce pour la première fois, Perceval l'accepte pleinement et n'hésite plus à se présenter sous ce nom, d'abord à Gauvain, puis à Arthur, puis enfin à son oncle ermite qui, à ce nom, le reconnaît, comme cela avait été le cas également de la cousine. Notons que la Demoiselle Hideuse sait aussi ce nom et interpelle Perceval nommément lorsqu'elle arrive à la cour d'Arthur. Bien qu'il ne rattache Perceval à aucun lignage et ne contribue pas à lui associer une histoire antérieure à celle qu'il s'est lui-même forgée dans les limites du texte, ce nom permet néanmoins de désigner celui que le monde arthurien ne reconnaissait, jusqu'alors, que par les armes vermeilles conquises sur celui qui était avant lui « le Chevalier Vermeil ».

Il n'en reste pas moins que ce nom paraît assez lourdement surdéterminé, et il faut ici mêler deux niveaux de réflexion pour tenter de rendre compte de ce point : s'il est sans doute partiellement vrai que, dans la vie d'un chevalier, un nom permet de situer un homme et donc, d'une certaine manière, de le connaître, l'assertion de la mère de Perceval à cet égard prend tout son sens lorsque le lieu dans lequel se produit cette rencontre et cet acte de nomination est un roman. Même si Chrétien est très loin du système qui, de façon relativement discrète dans le *Perlesvaus* et beaucoup plus massivement dans la *Queste*, consiste à faire de toute

aventure la *semblance* d'un sens transcendant, il n'en reste pas moins que tout personnage de fiction est, en quelque sorte, deux fois baptisé : par ses parents, évidemment (que le texte les évoque ou non), mais aussi par l'auteur qui écrit que ses parents lui ont donné ce nom. Et si, dans l'univers diégétique, on peut supposer que les parents ont leurs propres motifs pour donner à leur enfant un certain nom, l'auteur en a sans doute d'autres, dont ils ne se doutent pas...

Ainsi, par exemple, Dragonetti estime que le nom de Perceval est comme naturellement dicté par le contexte immédiat :

*Plusieurs motifs sont organisés de telle sorte qu'ils composent musicalement le nom du héros. Le regard du valet, qui « perce » pour ainsi dire les profondeurs de l'eau (eve) et de la vallée (val), associé aux divers accords allitératifs des mots, tous ces motifs font du texte le milieu résonnant à partir duquel Perceval devine son propre nom [...]*⁷⁷⁸

Remontant un peu plus haut dans le texte, on peut aussi relever d'autres prémices « harmoniques » de cette nature : ainsi, par exemple, « Perceval le Gallois », par trois fois, est désigné comme « le valet gallois » (vv. 791, 1299, 3850). Il ne manquerait alors à ce valet gallois qu'un « per » pour faire émerger son nom. Or n'est-ce pas précisément un père que Perceval vient chercher au fond de ce « val » (v. 3032) ?

Et puisque j'en suis à jouer sur les signifiants, j'en profite pour signaler un autre cryptage anticipatoire du nom, que suggère Michel Zink au terme d'une jolie prétérition : « si j'étais mon ami Charles Méla, je remarquerais » qu'un des seuls noms de lieux indiqués dans le roman est celui du détroit de Valdone⁷⁷⁹ : « le jeune homme ne sait pas qu'il s'appelle Perceval, mais il sait qu'il lui faut aller là où Perceval *donne* »⁷⁸⁰. Je reviendrai un peu plus loin (cf. ci-dessous p. 523) sur le contexte interprétatif dans lequel cette notion de don prend son sens. Mais pour poursuivre sur les interprétations du nom, Perceval peut aussi être celui qui perce le (secret du) val – toujours ce même val, dans lequel se trouve la château du graal ; ou encore celui qui perd ce val, hypothèse sur laquelle se fonde l'auteur du *Perlesvaus*, qui glose le nom de son héros en « perd les Vaux » de Camaalot, du nom de la propriété de son père qu'il lui appartient de récupérer. Rappelons encore que, bien plus tard, Parsifal/Fal Parsi

⁷⁷⁸ DRAGONETTI, *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, p. 28.

⁷⁷⁹ L'édition de Roach donne « Valbone » (v. 298), et il y a quelques autres variantes de ce nom, mais la plus représentée est bien Valdon(n)e, qui est par ailleurs repris par Gerbert dans sa *Continuation* (v. 2604). Ce nom désigne le lieu vers lequel Perceval dirige les chevaliers, tout au début du *Conte du graal*, lorsqu'il daigne enfin cesser de les interroger pour écouter ce qu'ils ont à lui demander.

⁷⁸⁰ MICHEL ZINK, "Le Graal, un mythe du salut", dans *Le Regard d'Orphée. Les Mythes littéraires de l'Occident*, éd. Bernadette Bricout, Paris: Seuil, 2001, p. 81.

signifiera « *reine Tor* » (cf. ci-dessus p. 326) : le héros wagnérien portera donc dans son nom la marque de son statut de « pur fol » mais aussi, de par l'inversion des syllabes, le retournement qui transcende cette détermination première pour porter le jeune naïf jusqu'au trône du graal.

Il y a donc toutes sortes d'excellentes raisons pour lesquelles Perceval s'appelle Perceval, mais ce qui est surtout significatif, dans la perspective qui nous occupe, c'est de noter que ce nom, Perceval le découvre par lui-même – ce qui, soit dit en passant, justifie l'autre nom que lui donne l'auteur du *Perlesvaus* : « Par-lui-fait ».

2. Écrit rouge sur blanc

Ce processus de construction de soi à travers les signes du monde continue dans la suite du texte : la scène des gouttes de sang sur la neige, que l'on peut interpréter comme une sorte de mise en abyme du geste interprétatif, est, à ce titre, une étape fondamentale. Pour la première fois, Perceval manifeste sa conscience d'une séparation entre *semblance* et *senefiance*. Loin de se borner à entériner un rapport d'équivalence directe entre un signifié et un signifiant, le signe qu'il a sous les yeux lui apparaît comme la *semblance* d'une altérité absente, que son esprit va rejoindre, à travers une sorte d'extase (au sens propre de « sortie de soi ») méditative. Une inscription, rouge sur blanc, fait signe vers un ailleurs dont elle n'est que l'amorce, plutôt que de signifier de manière immédiate. Cette scène marque le point culminant du trajet de Perceval en tant que déchiffreur. La maturité qu'il a atteinte lui permettra, peu après cet épisode, d'accéder à la cour d'Arthur, mais c'est peut-être aussi cette maturité qui le portera à la quitter aussitôt, ayant pris conscience de façon décisive de la défaillance dont il s'est rendu coupable devant le graal, en n'ayant pas été capable de comprendre le sens de ce qu'il voyait. D'en comprendre le sens, ou au moins de se donner les moyens de le comprendre, de manifester une forme de disponibilité ou d'ouverture qui lui aurait permis d'interroger les signes pour tenter de les comprendre.

Lue dans ces termes, la succession de la scène du graal et de celle des gouttes de sang figure, sous des *semblances* différentes, une *senefiance* plus proche qu'il n'y paraît. Et toutes deux, en outre, complètent un triptyque ouvert par la rencontre avec Blanchefleur. Nous avons déjà évoqué le jeu de couleurs qui relie ces scènes, toutes trois surdéterminées par cette superposition du rouge sur le blanc (cf. pp. 343). C'est ce que suggérait Jean-Louis

Backès (« Le lien se tisse avec la neige, / Avec le sang, avec la bouche, / Entretissés »⁷⁸¹), qui tirait de ce cycle des semblances l'idée d'un graal pluriel.

J'ai, en outre, relevé que la *semblance* du sang sur la neige, que Perceval lui-même associe au visage de Blanchefleur, pouvait aussi bien renvoyer au sang qui coule sur le fer blanc de la lance⁷⁸², lequel ne serait lui-même que la *semblance* d'un autre rouge, antérieur à tous ceux-ci et auquel les gouttes sur la neige pourraient aussi bien, en dernier ressort, renvoyer : ce sang dont le texte ne dit mot, qui a ou, au moins, qui aurait pu couler au cours de la nuit que Perceval passa enlacé avec Blanchefleur.

Comme le note Henri Rey-Flaud,

*devant trois lettres rouges écrites sur le blanc, Perceval a la révélation de sa bien-aimée : il la voit là où elle n'est pas, alors qu'il ne l'avait pas vue là où elle était. Parce que là où elle était, lui n'était pas encore.*⁷⁸³

« Wo Es war soll Ich werden » disait Freud : le « Moi » de Perceval, dans cet épisode, affleure à un degré de conscience nouveau. C'est par delà la double *semblance* du cortège du graal et des gouttes de sang sur la neige qu'il parvient à accéder à une *senefiance* latente. Et c'est donc bien une question d'herméneutique qui est en jeu. A supposer, en effet, que Blanchefleur soit bel et bien le signifiant ultime de ces séquences de rouge sur blanc, il faut alors noter que les trois scènes où Perceval est confronté à ce signe présentent des degrés croissants d'abstraction. Lorsqu'il se trouve vraiment face à Blanchefleur, c'est comme s'il avait à portée de main une littéralité dont il ne sait pas comprendre le vrai sens. C'est un peu ce que dit fort joliment Tressan, dans la seconde des miniatures de la *Bibliothèque Universelle des Romans*, lorsqu'il décrit Perceval quittant le château de Blanchefleur :

*Dès qu'il se fut éloigné du Château, il lui sembla qu'il venoit de perdre quelque chose. Sa pensée demuroit toujours derrière lui, & s'arrêtoit sur ce quelque chose. A la fin, son cœur le lui fit reconnoître ; son cœur ne pouvoit plus que tressaillir au souvenir de Blanche-Fleur.*⁷⁸⁴

Mais cette révélation différée dont Tressan imagine qu'elle éclaire le cœur de Perceval tout de suite après son départ de Beaurepaire, une lecture plus minutieuse du texte de Chrétien permet

⁷⁸¹ BACKES, *Fragments pour un Perceval*, p. 21.

⁷⁸² Notons d'ailleurs que chez Wolfram, les gouttes de sang évoquent pour Parzival un double souvenir : « la pensée du Graal et le souvenir de son épouse le tourmentaient fort, cependant c'est le poids de l'amour qui l'emportait » (WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, p. 111). Parzival est donc en situation d'opérer un choix, plus ou moins conscient, entre deux images auxquelles rattacher la semblance des gouttes de sang.

⁷⁸³ REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal*, p. 114.

⁷⁸⁴ *Bibliothèque Universelle des Romans*, nov. 1783, p. 83 (XVII, p. 333).

de supposer qu'elle se produit très exactement sur cette prairie enneigée, où une oie et un faucon ont laissé la trace d'une rapide étreinte.

Entre les deux, la scène du graal aurait peut-être pu présenter une autre semblance qui ramène Blanchefleur à l'esprit de Perceval. Nous avons déjà évoqué les éléments du cortège du graal qui permettent de l'interpréter comme une *semblance* et de supposer que le sens latent auquel il renvoie serait de nature sexuelle. Dans ce cas, il est possible d'en faire une « deuxième chance », pour Perceval, de comprendre ce qu'il avait à comprendre. Les éléments qui auraient pu le mettre sur la voie de ce refoulé se présentaient alors d'une façon assez narrative : juste avant la cérémonie du graal, Perceval a reçu du Roi Pêcheur (blessé, comme on sait, « parmi les hanches ») une épée dont on lui dit qu'elle lui sied fort bien et que, sans doute, « il saurait s'en servir en cas de besoin » – une épée, dont, en outre, nous apprendrons sous peu qu'elle est destinée à se briser à un moment crucial... Cadeau paradoxal, peut-être, d'un roi mutilé à un jeune homme vaillant, mais inexpérimenté.

Peu après arrive un jeune homme, porteur d'une lance au bout de laquelle coule une goutte de sang. La couleur blanche de la lance est précisée avec insistance et apparaît trois fois en six vers (vv. 3192-7). Notons aussi que le porteur de la lance est appelé « uns vallés » (vv. 3191 et 3200), et que Perceval, dont nous ne connaissons pas encore le nom, est lui-même qualifié de la sorte deux vers plus loin :

*Et jusqu'a la main au vallet
Coloit cele goutte vermeille.
Li vallés voit cele merveille [...] (vv. 3200-2)*

Plutôt que de marquer par quelque périphrase la distinction entre les deux « valets », le texte, au contraire, semble jouer de cette ambiguïté. Derrière ce valet arrivent deux autres jeunes gens qui tiennent des chandelles (« Qui candeliers en lor mains tindrent » (v. 3214)), suivis eux-mêmes d'une jeune fille tenant un graal⁷⁸⁵, puis encore d'une autre, portant un tailloir. Les symbolismes de la lance et du graal, désignés comme centraux par le texte lui-même, dans la mesure où c'est sur ces deux objets spécifiquement qu'auraient dû porter les questions de Perceval, sont aussi les plus clairement rattachables à une signification sexuelle latente, d'autant qu'ils sont portés respectivement par un homme et par une femme. Mais le tailloir

⁷⁸⁵ Charles Méla relève, en outre, la similitude entre les termes choisis pour décrire la porteuse du graal, « bele et gente et bien acesmée » (v. 3223), et pour décrire Blanchefleur, « plus acesmee et plus jointe / Que espreviers ne papegaus » (vv. 1796-7). Cf. MELA, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Etude comparée de littérature médiévale*, p. 37.

qui clôt le cortège peut aussi être interprété, dans une perspective psychanalytique, comme une matérialisation de la menace que la blessure du Roi Pêcheur fait planer sur toute cette scène : celle de la castration. Rey-Flaud cite Des Perrier et Estienne qui donnent tous deux *tailler* comme un synonyme « plus honnête » de *châtrer*⁷⁸⁶. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que ce tailloir ne donne lieu à aucune explication de la part de l'ermite ; par ailleurs, il est presque unanimement escamoté par les interprétations celtisantes ou christianisantes de la scène. La lecture psychanalytique qui consiste à le voir comme la matérialisation symbolique d'une inhibition qui se trouve au cœur du problème de Perceval paraît, en ce sens, une des seules à rendre compte de la présence de cet objet dans le cortège du graal. Et cette interprétation, en outre, confirmerait que la scène en question, d'un point de vue fantasmatique, est en lien direct avec ce qu'il y a eu d'inabouti dans le séjour de Perceval à Beurepaire.

Le cortège du graal, ainsi considéré, présente donc à Perceval une image ramassée, mais relativement lisible de ce qui apparaît comme un des enjeux psychologiques essentiels auxquels le jeune homme se trouve confronté. Dans la lecture des signes, nous serions donc passés d'une forme littérale (Blanchefleur présente) à une forme en quelque sorte allégorique, dans laquelle une substitution terme à terme des éléments du cortège par les motifs fantasmatiques qu'ils remplacent aurait pu raconter à Perceval sa propre histoire, lui permettant, par là-même, d'entreprendre d'en sortir. Mais à nouveau, c'est l'incompréhension et le silence qui accueillent cette séquence d'images, qui s'apparente nettement à une séquence onirique⁷⁸⁷.

Cette idée que toute la séquence du château du graal ne serait qu'une sorte de rêve de Perceval ou de projection fantasmatique (que nous avons déjà évoquée à propos des relations familiales dans lesquelles Perceval se dépêtre pour trouver son identité – cf. pp. 359), me paraît à nouveau très pertinente pour rendre compte de la progression de Perceval parmi les signes du monde. Lue de cette façon, elle occupe une position clef entre l'épisode de Beurepaire et

⁷⁸⁶ REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal*, p. 87.

⁷⁸⁷ Dans l'introduction qui précède son édition du *Roman du Graal* de Robert de Boron (c'est-à-dire de la trilogie en prose *Joseph – Merlin – Perceval* ; c'est le *Didot-Perceval*, mais édité selon le ms de Modène plutôt que selon le ms Didot), Bernard Cerquiglini retrouve d'ailleurs par un autre biais cette idée de rêve, qui le porte aussi à aller dans le sens d'une symbolisation de la lecture : « Comme les signes épars qu'assemble le dormeur, les légendes celtes pénètrent, au cours du XII^e siècle, la littérature de langue romane et l'informent. [...] Car à ce symbolique en lambeaux, la mise en écrit, en texte donne un sens : cette quête est celle d'une écriture, le Graal est un livre » (ROBERT DE BORON, *Le Roman du Graal*, éd. Bernard Cerquiglini, Paris: Union générale d'éditions, "10/18, bibliothèque médiévale", 1981, p. 7).

celui du sang sur la neige, qui n'apparaîtraient alors, de part et d'autre de cette vision centrale, que comme des indices textuels aidant à son interprétation. A travers le lien des couleurs se superposent trois moments bien distincts, mais qu'une lecture motivique nous porte à rapprocher par delà ce qui les sépare.

Outre ce lien des couleurs, on peut également relever, comme le propose Francis Dubost⁷⁸⁸, une récurrence d'un autre ordre entre les trois scènes : dans les trois cas, Perceval est en position où il est regardé regardant ; dans les trois cas également, on relève son silence.

Lors de la rencontre avec Blanchefleur, le texte évoque un petit groupe de chevaliers qui regardent Perceval face à leur reine, se demandant tout bas s'il est muet et déplorant ce silence incompréhensible (vv. 1852-76).

Lorsque Perceval est abîmé dans sa contemplation des gouttes de sang sur la neige, la cour d'Arthur le regarde, se demandant qui il est et ce qu'il fait. Et là aussi, son silence est remarqué, puisque successivement Sagremor et Keu viennent l'interroger et le prier de les suivre à la cour, sans parvenir à lui arracher un seul mot.

Bien que le *Conte du graal*, au contraire de plusieurs des autres versions médiévales de la scène du graal, ne précise pas que tout le monde regarde Perceval au moment où celui-ci regarde passer le graal, il n'en est pas moins évident que tous ceux qui attendaient que Perceval pose la question salvatrice doivent bien avoir les yeux rivés sur lui, au moment où le graal passe, *trespasse* et *retrespasse* devant ses yeux.

Je note au passage que l'hypothèse du rêve expliquerait d'une façon très simple que nous n'accédions pas, en tant que lecteurs, à l'image surplombante qui permettrait de voir les regards portés sur Perceval dans la scène du graal. Celle-ci, en effet, est racontée à partir du point de vue de Perceval. Le seul élément qui soit imputable à un narrateur omniscient est la description de la table du banquet (vv. 3262-74), dont il est dit qu'elle est construite d'une seule pièce, faite d'ivoire et posée sur des pieds d'ébène, ce que probablement Perceval n'aurait pas pu percevoir. Mais tout le reste est clairement orienté par la perception du jeune homme : les éléments du cortège ne sont évoqués qu'au moment où Perceval les aperçoit ; on nous dit qu'ils disparaissent dans une chambre, et le lecteur ignore aussi bien que Perceval ce qu'ils deviennent au-delà de ce seuil. En outre, le texte évoque à plusieurs reprises l'envie qu'a Perceval de savoir et les raisons qu'il se donne à lui-même pour se taire, alors qu'aucune autre pensée ni aucun autre point de vue ne sont décrits.

⁷⁸⁸ DUBOST, *Le Conte du Graal, ou l'art de faire signe*, pp. 72-3.

Ce mode de rédaction n'est d'ailleurs pas limité à la seule scène du graal, même s'il y est particulièrement significatif ; Barbara Sargent-Baur relève à juste titre que

*une part considérable non seulement de la narration mais aussi de la description est dispensée dans cette œuvre non par le narrateur mais par le personnage principal. Auditeurs ou lecteurs, nous voyons ce qu'il voit, comme il le voit; nous apprenons simultanément ce que, à tort ou raison, il en comprend. Parfois il s'est simplement trompé, organisant mal les informations qu'il a reçues. D'autres fois il ne réagit pas, ou tout du moins pas de la façon qui aurait été adaptée à la situation. Il voit, il entend, mais il ne retire de ces sensations que ce qui le concerne lui-même et ses besoins du moment. Et pourtant les sensations elles-mêmes nous sont rapportées avec une abondance de nuances extrêmement détaillées, à cause essentiellement d'une attention remarquable au point de vue situé dans la conscience du héros.*⁷⁸⁹

3. Le château rêvé

Cet argument du lien étroit entre le mode de description et le point de vue du personnage est un des principaux arguments avancés par Maurice Delbouille pour justifier son hypothèse selon laquelle le château du Graal n'a rien de merveilleux. Rappelons les faits : lorsque Perceval, sur le conseil du pêcheur qu'il a rencontré, a escaladé une colline pour voir, au-delà (« devant vos en un val », v. 3032), la *meison* où ledit pêcheur le convie pour la nuit, il regarde « tot entor lui » et ne voit « rien fors ciel et terre ». Il maudit le pêcheur qui lui a donné un faux conseil, et à ce moment, le texte dit :

*Lors vit pres de lui en [un] val
Le chief d'une tor qui parut. (vv. 3050-51)*

Quelques critiques, parmi lesquels en particulier Mario Roques et Jean Frappier, ont fait grand cas de cette soudaine apparition, adjointe aux difficultés géographiques que nous avons déjà partiellement évoquées⁷⁹⁰, et l'ont utilisée pour étayer l'hypothèse du caractère merveilleux de ce château, et de son lien à l'Autre Monde celtique. Delbouille, de son côté, conteste cette lecture, arguant qu'il ne s'agit que d'une simple question de perspective : Perceval ne voit pas, dans un premier temps, le château ; il continue à avancer un peu et, selon un effet

⁷⁸⁹ BARBARA SARGENT-BAUR, "« Avis li fu ». Vision et connaissance dans le *Conte du Graal*", dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 170-1.

⁷⁹⁰ Le Roi Pêcheur, bien que blessé, est déjà au château lorsque Perceval y arrive, alors que le chevalier vient de le quitter sur sa barque ; il suppose que Perceval a dû partir bien avant l'aube pour faire une si longue étape, alors que celui-ci affirme qu'il était déjà « prime sonnée » (v. 3128) ; la cousine, un peu plus tard, déclare qu'on pourrait chevaucher quarante lieues sans trouver d'endroit où dormir, alors que Perceval déclare que le château dont il vient est encore à portée de voix (vv. 3466-89).

d'optique tout à fait réaliste, il voit soudain le château apparaître⁷⁹¹. La réponse de Frappier⁷⁹² à l'article de Delbouille me paraît tout à fait décisive et démontre de façon très convaincante que la lecture réaliste de ce lieu ne saurait être satisfaisante. Pourtant, il me semble que l'hypothèse du rêve permettrait, tout en donnant raison à Frappier, de comprendre la scène un peu différemment : plutôt que d'imaginer que le château, en effet, apparaît soudainement, ne pourrions-nous pas envisager que Perceval, dans un premier temps, ne le voit pas, parce qu'en effet, il n'y est pas – mais qu'aussitôt après, il se le figure, tant était puissant en lui le désir de trouver une *meison*. Rappelons que Perceval, à ce moment, vient de quitter Beurepaire dans l'espoir de retrouver sa mère. Voyant la rivière, il se déclare convaincu que s'il pouvait la traverser, il trouverait, de l'autre côté, sa mère bien vivante (comme Gauvain trouvera la sienne, soit dit en passant, de l'autre côté de la borne de Galvoie)⁷⁹³. C'est à ce moment qu'il aperçoit la barque du pêcheur, au terme d'un de ces vers allitératifs dont Dragonetti supposait qu'ils appelaient musicalement le nom de Perceval :

*Atant vit aval l'eve aller
Une nef qui d'amont venoit* (vv. 2998-9).

Il demande au pêcheur où il pourra trouver l'hospitalité, et celui-ci répond « de che et d'el / Avriiez vos mestier, je quit » (« de cela et d'autre chose vous auriez besoin, je crois », vv. 3026-7).

Nous trouvons donc Perceval habité par un désir puissant de retrouver sa mère, et recevant l'hospitalité d'un homme qui, par une parole énigmatique (de quelle « autre chose » veut-il parler ?) a peut-être su relancer, en parallèle, un désir toujours latent de construire une figure paternelle. Ce contexte ne serait-il pas propice à créer dans l'esprit du jeune homme une attente excessive, qui justifierait d'une part la réaction trop rapide et trop brutale qu'il manifeste à l'encontre du pêcheur à peine est-il parvenu en haut de la colline (vv. 3040-49), mais aussi, d'autre part, la projection qui, si l'on accepte l'idée que je propose ici⁷⁹⁴, le porte à voir tout de même, dans un second temps, un château là où il ne voyait rien quelques instants auparavant ? Un château qui, au demeurant, contraste avec l'image que l'on pouvait attendre

⁷⁹¹ MAURICE DELBOUILLE, "Réalité du château du Roi-Pêcheur dans le *Conte del Graal*", dans *Mélanges offerts à René Crozet*, vol. II, éd. Pierre Gallais et Yves-Jean Riou, Poitiers: Société d'Etudes Médiévales, 1966, pp. 910-1.

⁷⁹² « Féerie du château du Roi Pêcheur », dans FRAPPIER, *Autour du Graal*, pp. 307-22.

⁷⁹³ Nous avons déjà observé, à propos de la borne de Galvoie précisément, la dimension symbolique qui s'attache, dans la tradition celtique, au passage d'une rivière, qui est souvent un accès à l'Autre Monde (cf. ci-dessus p. 370).

⁷⁹⁴ Je tiens à préciser que cette lecture n'est évidemment pas exclusive d'autres interprétations de l'épisode et ne prétend nullement saisir *la vérité* d'un texte si manifestement ouvert à la pluralité des lectures.

de la *meison* d'un pêcheur, puisque le texte précise qu'on ne trouverait pas jusqu'à Beyrouth de plus belle tour. En outre, la vision en est immédiatement très précise, puisque Perceval distingue instantanément l'emplacement de la grande salle et des loges de ce château qui vient de lui apparaître dans le lointain.

En effet, la description est liée à la perception de Perceval (à ce qu'il « perçoit en aval » ?), mais il n'en reste pas moins évident qu'il y a dans ce passage une rupture, un changement de nature, dont l'entrée dans l'Autre Monde est une explication possible ; dont le rêve, plus ou moins éveillé serait une autre lecture, nullement contradictoire d'ailleurs, si l'on s'accorde avec Emma Jung pour associer étroitement l'Autre Monde des romans bretons avec des manifestations de l'inconscient⁷⁹⁵. Frappier insiste sur le mélange tout à fait caractéristique, dans la scène du graal, d'éléments réalistes et de quelques enclaves de merveilleux qui y sont intégrées sans rupture de la continuité ontologique du monde décrit ; cette description correspond aussi parfaitement à l'univers onirique, et ce à plus forte raison s'il est possible de proposer une interprétation probante du « rêve » en lien avec ce que l'on sait du « rêveur ».

On peut d'ailleurs noter que dans *Graal Théâtre*, Florence Delay et Jacques Roubaud attribuent à Perceval, au sortir du château du graal, une interrogation sur le caractère onirique de la scène qu'il vient de « vivre » :

*Il n'y a plus de château plus de lit. Où suis-je ? [...] Mais pourquoi chercher des raisons aux événements du rêve. Je rêve peut-être encore. Peut-être ne rêvais-je pas alors et c'est maintenant que je rêve.*⁷⁹⁶

J'ouvre ici une parenthèse pour préciser d'abord que lorsque j'emploie ici le mot « rêve », cela n'implique pas forcément que Perceval s'endort. Par ce terme, je suppose simplement que nous avons affaire à une configuration élaborée par l'« inconscient de Perceval » plutôt qu'à une scène qui se déroule dans l'« univers réel » dans lequel le chevalier évolue.

Mais encore est-il important de préciser que lorsque j'emploie des expressions telles que « l'inconscient de Perceval » ou « l'univers réel », il faut bien sûr les entendre comme des simplifications qui posent l'univers fictif écrit par Chrétien de Troyes comme un univers réel dans lequel les personnages sont des êtres complets dotés d'un inconscient. Il va de soi que derrière toutes ces expressions, il faut toujours sous-entendre un dédoublement du registre

⁷⁹⁵ Emma Jung note en particulier que, plutôt que de comparer le domaine du graal au royaume des morts, comme certains l'ont fait, il lui semble « plus fécond de considérer ce lieu comme le royaume de l'inconscient. [...] dans la mesure où l'inconscient contient des éléments vivants et en devenir, c'est-à-dire des potentialités, il est bien plus qu'un simple royaume des morts, ou qu'un lieu où s'accumulent les expériences passées. » (JUNG et FRANZ, *La Légende du Graal*, p. 54)

⁷⁹⁶ ROUBAUD et DELAY, *Graal Théâtre*, p. 239.

narratif. Ainsi l'expression « l'inconscient de Perceval » devrait être traduite par quelque chose comme « le dépôt, entre les lignes du texte relatif à Perceval, d'amorces donnant prise à une lecture de nature psychanalytique »⁷⁹⁷.

- Réalité du Roi Pêcheur ?

Ne nous arrêtons donc pas en si bonne voie et tentons de pousser un peu plus loin cette hypothèse selon laquelle la scène du graal serait un « rêve » de Perceval. Dans ce cas apparaîtrait alors un doute portant sur la « réalité » (dans l'univers diégétique, donc) du Roi Pêcheur. Si son existence était attestée par ailleurs dans le conte, extérieurement à Perceval, il faudrait alors envisager la question dans d'autres termes, et se demander, par exemple, comment comprendre le dédoublement entre rêve et réalité d'une telle figure ; peut-être, en fin de compte, faudrait-il abandonner cette piste interprétative. Mais rien dans le texte ne nous « prouve » l'existence du Roi Pêcheur, si l'on excepte les propos le concernant tenus par la cousine, la Demoiselle Hideuse, puis encore l'ermite⁷⁹⁸.

Ces personnages, au demeurant, sont tous trois susceptibles d'être interprétés comme des messagers d'un autre niveau de réalité, si ce n'est même comme des voix intérieures de Perceval. C'est particulièrement le cas de la cousine et de la Demoiselle Hideuse, toutes deux détentrices d'informations ponctuelles auxquelles on peut se demander comment, réalistement, elles auraient pu avoir accès – et qui, soit dit en passant, sont toutes deux considérées par Emma Jung comme des expressions de l'*anima* de Perceval. La cousine devrait d'ailleurs logiquement faire encore partie du même rêve, dont Perceval ne sortirait qu'au moment où il la quitte. Cette idée s'impose si l'on considère qu'elle livre à Perceval des éléments qui semblent devoir appartenir à la signification latente de son rêve, comme par exemple l'annonce du fait que l'épée se brisera, qui ajoute une ambiguïté symboliquement tout à fait pertinente à cet objet transmis par le Roi Pêcheur à Perceval.

⁷⁹⁷ L'expression « entre les lignes » comme la définition de cette forme d'inconscient déposé dans le texte renvoient à la notion d'« inconscient du texte » telle que l'a développée Jean Bellemin-Noël. Cette notion me paraît intéressante pour tenter d'épingler cette forme d'inconscient textuel qui ne renvoie pas plus à l'inconscient de Chrétien de Troyes qu'à celui de Perceval, mais prête néanmoins le flanc à une interprétation orientée par la psychanalyse freudienne (voir en particulier la synthèse proposée dans JEAN BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris: P.U.F., "Quadrige", 1996, pp. 237-75, ou certains passages de JEAN BELLEMIN-NOËL, *Interlignes 3. Lectures textanalytiques*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, "Objet", 1996).

⁷⁹⁸ Je note, à ce propos, que dans *Merlin oder das wüste Land* de Tankred Dorst, Parzival rencontre le Roi Pêcheur, mais on comprend assez vite qu'il s'agit de Merlin lui-même, déguisé. Le Roi Pêcheur n'existe pas, et la preuve en est, d'ailleurs, qu'en dépit des répliques qui lui sont attribuées dans la pièce, il n'apparaît pas dans la liste des personnages.

Quant à l'ermite, les connaissances qu'il manifeste posent moins de problème : rien ne s'oppose logiquement à ce qu'il soit au courant de ce qu'il révèle à Perceval, si en effet le Roi Pêcheur est son neveu. Mais rien, en soi, n'interdit qu'on le conçoive comme une expression matérialisée d'un apaisement qui se fait, après cinq années d'errances, dans le cœur de Perceval – comme une sorte de voix intérieure, même si sa parole n'a pas ce caractère oraculaire qui marque les vérités incontestables proférées par la cousine ou la Demoiselle Hideuse⁷⁹⁹.

Le caractère fantasmé du Roi Pêcheur et de son château expliquerait, comme nous l'avons déjà vu, les difficultés géographiques que le texte propose ouvertement à notre sagacité ; il rendrait également logique la similitude frappante qui se dessine, à travers le motif de la blessure parmi les jambes, entre cette figure et le père de Perceval, la représentation que le texte nous donne du Roi Pêcheur correspondant certainement à la meilleure image que Perceval puisse se faire de son propre père, à partir de ce qu'il en sait.

En outre, une autre difficulté du texte serait évacuée par cette hypothèse poussée dans ses derniers retranchements : si Perceval a rêvé toute cette scène, il n'est pas surprenant qu'il ne soit plus question, dans la suite du texte, de l'épée que le roi lui a donnée. Nous verrons un peu plus loin (cf. ci-dessous p. 542) que plusieurs interpolations ont été tentées à propos de cette épée, suscitées en particulier par l'importance qu'elle revêt dans les *Continuations* ; mais le fait que l'épée de Perceval ne se brise pas lors du combat qu'il mène contre l'Orgueilleux, plutôt que d'être imputé à une négligence de l'auteur, comme les interpolateurs le suggèrent implicitement, devrait plutôt être lu comme la meilleure preuve que tout cela n'était qu'un rêve. Au contraire du Perceval de la *Quatrième Continuation* qui pourra s'assurer de ne pas avoir rêvé son passage au Paradis terrestre grâce au *brief* qu'il en ramène (cf. ci-dessous p. 515)⁸⁰⁰, au contraire de Cahus qui, au début du *Perlesvaus*, ressort de son rêve avec un couteau réellement planté dans le cœur, Perceval, ici, ne garde pas dans son fourreau l'épée belle mais friable qui, dans son rêve, lui avait été remise par cette figure paternelle méhaignée...

⁷⁹⁹ Rappelons l'interprétation de « Gertrude Schoepperle Loomis », selon laquelle l'ermite se livrerait à une analyse de rêve : dans ce cas, le « je crois » du v. 6417 (cf. ci-dessus p. 352) irait précisément dans le sens de l'irréalité du Roi Pêcheur, du moins tel que Perceval se l'est représenté.

⁸⁰⁰ Francis Dubost compare d'ailleurs le château du graal et le Paradis terrestre de la *Quatrième Continuation*, suggérant que le premier pourrait bien partager avec le second l'intermittence de ses manifestations (DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, p. 365).

De nombreux éléments se conjuguent donc pour étayer l'hypothèse selon laquelle la scène du graal peut être lue comme un rêve de Perceval. Ceci nous ramène à la question du décryptage : si Perceval parvenait à adopter l'attitude interrogative que sa cousine et la Demoiselle Hideuse lui reprochent si fort de ne pas avoir adoptée, sans doute trouverait-il les moyens d'interroger la *senefiance* du signe complexe qui s'est livré à lui. Mais en renonçant à interroger, sous l'influence de l'instance surmoïque incarnée par Gornemant, il prête le flanc aux reproches de ces « voix intérieures » qui aspirent à ce que le « moi » advienne là où le « ça » est en train de se manifester.

4. A propos d'un faucon matinal

Perceval franchit donc un pas supplémentaire dans son apprentissage de la « lecture » lorsqu'un peu plus tard, il se révèle capable de voir apparaître, derrière trois gouttes de sang tachant la neige, le visage de sa bien-aimée, c'est-à-dire en mesure de décrypter un signifiant caché sous la lettre d'une *semblance* qu'il a désormais les moyens d'appréhender comme telle. C'est donc le visage de sa bien-aimée que Perceval voit émerger du champ neigeux. Or, comme nous l'avons déjà suggéré, tout porte à croire que ce n'est pas, en dernier ressort, du *visage* de Blanchefleur qu'il s'agit et que le signifiant ultime de cette *semblance* est à chercher un peu plus loin – ce que Perceval ne perçoit pas encore, ou que Chrétien voile pudiquement. Peut-être cette idée semblera-t-elle induite par un regard excessivement tributaire d'une approche psychanalytique, mais le texte lui-même nous donne plusieurs indices allant dans ce sens. Ainsi le mot *jante* (oie sauvage) évoque-t-il volontiers l'épithète *gente*, régulièrement appliqué aux *damoiselles* ; ainsi, le verbe *defouler*, employé ici pour décrire l'état de la neige après la mêlée du faucon et de l'oie, signifie-t-il aussi « jouir d'une femme » : Godefroy, dans son dictionnaire, donne deux exemples d'emplois où cette connotation est explicite dans des textes du XIII^{ème} siècle. Ajoutons que rien n'obligeait Chrétien à donner une description si détaillée d'une scène qui semble n'avoir d'intérêt que par son effet : si l'important était que des taches de sang apparaissent sur la neige, était-il besoin de préciser que le faucon, après avoir abattu l'oie, choisit de ne pas « consommer » sa victoire et de s'envoler ?

*Si l'a si ferue et hurtee
Que contre terre l'abati;
Mais trop fu main, si s'en parti,
Qu'il ne s'i volt liier ne joindre. (vv. 4180-83)*

Le faucon s'en va parce que « trop fu main », c'est-à-dire parce qu'il est trop matin, trop tôt. Certains manuscrits donnent, au contraire, « trop tart », mais d'une part ils ne sont pas majoritaires, et d'autre part, la leçon « trop main » bénéficie du critère de la *lectio difficilior*⁸⁰¹ : il est aisé d'imaginer qu'un copiste, ne comprenant pas « trop main », remplace l'expression par « trop tart », se figurant que le faucon n'a « pas été assez rapide », comme le traduit Jacques Ribard⁸⁰². Le contraire est plus difficile à imaginer, tant il est vrai que le sens de ce « trop main » n'est pas évident à déterminer. Lucien Foulet traduit « mais l'heure était trop matinale pour le faucon qui dédaigne de se joindre et s'attacher à sa proie »⁸⁰³ ; Henri de Briel donne : « mais il était encore trop tôt le matin pour qu'il voulût descendre la ramasser, et il continua son vol »⁸⁰⁴. Voilà donc un faucon qui ne travaille pas en-dehors des heures ouvrables ! Charles Méla traduit simplement « il était trop matin » ; Michèle Gally et Jean Dufournet indiquent qu'« il était trop tôt ». Mais évidemment, la question qui se pose est de savoir en vertu de quoi l'heure matinale a pu dispenser un faucon, qui avait pourtant jugé bon de se mettre en chasse, de venir « se joindre et s'attacher » à sa proie – deux verbes qui, d'ailleurs, ne laissent pas de surprendre dans un pareil contexte...

La meilleure explication ne consisterait-elle pas à comprendre que ce ne sont pas seulement les gouttes de sang qui plongent Perceval dans la rêverie, mais aussi la séquence par laquelle elles en sont venues à tacher la neige ? Car Perceval a observé toute la scène : le verbe « voir » apparaît aux vers 4174 et 4185, encadrant de près l'épisode en question.

Essayons donc de conjuguer les éléments présents : une *gente/jante* chassée par un faucon, la neige *defoulée* sur laquelle les deux oiseaux ne se sont pourtant pas *liés* ni *joint*s, car il était *trop matin* pour le faucon, et puis, résultat de tout cela, trois gouttes de sang sur la neige. Les raisons pour lesquelles Perceval pense si fort à Blanchefleur ne seraient-elles pas surdéterminées par un contexte qui, tout autant que les gouttes elles-mêmes, ramène à son

⁸⁰¹ C'est probablement pour cette raison que Hilka, dont l'édition suit prioritairement le ms A (BNF 794), qui donne « trop fu tart », choisit de retenir pour ce vers la leçon « trop fu main ». Daniel Poirion, dans son édition de la Pléiade, s'étonne de ce choix : « on ne voit pas pourquoi des éditeurs comme Hilka ont préféré pour ce comportement l'explication de certains copistes : *trop fu main* » (CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, dans *Oeuvres complètes*, texte édité par Daniel Poirion, trad. Daniel Poirion, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1994, p. 1356). Il y a pourtant plusieurs bonnes raisons à cela : à l'exception des mss A et B (lequel donne un vers tout différent), tous les (13) autres mss donnent « main ». Si l'on ajoute à cela le critère de la *lectio difficilior*, il paraît au contraire difficile, d'un point de vue philologique, de retenir « trop fu tart »...

⁸⁰² CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal (Perceval)*, trad. Jacques Ribard, Paris: Honoré Champion, "Traductions des Classiques français du Moyen Âge", 1983, p. 87. La traduction proposée se base sur l'édition de Félix Lecoy, qui suit le ms A.

⁸⁰³ CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, trad. Lucien Foulet, Paris: Stock, "Moyen Âge", 1991 [1978], p. 126.

⁸⁰⁴ CHRETIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, trad. Henri de Briel, Paris: Klincksieck, "Le Roi Arthur", 1971, p. 60.

esprit une scène vécue ? Une scène, pourtant, dont le caractère inabouti lui a laissé des traces si profondes qu'il l'a déjà revécue fantasmatiquement, sur le mode de l'*Unheimliche*, au château du Roi Pêcheur, sans la reconnaître pourtant ?

Voilà donc pourquoi il est trop tôt pour ce faucon : c'est parce qu'il représente aux yeux de Perceval un moment antérieur où, pour lui-même, il était trop tôt. Il n'avait pas compris, alors, ce qu'il comprend maintenant et qui le plonge si profondément en lui-même qu'il ne faut pas moins de trois tentatives et de toute l'habileté de Gauvain pour parvenir à le ramener au monde. Et ce retour au monde coïncide avec son intégration au cercle arthurien, puisque c'est au bras de Gauvain, ce parangon des valeurs courtoises, qu'il gagne alors la cour d'Arthur, y faisant en quelque sorte sa véritable entrée, après le simulacre d'une première tentative rapidement avortée. Pourtant, il n'y restera pas longtemps : l'irruption de la Demoiselle Hideuse (retour du refoulé ?) viendra très vite marquer l'impossibilité pour lui d'en rester là et de s'assimiler aux autres chevaliers – ce qu'indique bien le fameux *tot el* que nous avons déjà évoqué plus d'une fois.

Et c'est à ce moment, précisément, que le texte quitte Perceval pour s'attacher aux traces de Gauvain ; nous ne retrouverons Perceval, brièvement, que pour sa rencontre avec l'ermite, qui lui confiera les noms secrets de Dieu.

5. Polyphonie et quête du sens

Cette scène du sang sur la neige, tout comme celle du graal, nous met donc dans une situation où Perceval est en position de « lecteur », appelé à décrypter le sens d'une *semblance* qui s'apparente à un texte à déchiffrer. Dans les deux cas, par conséquent, il est possible de tracer un lien de nature analogique ou spéculaire entre la position de Perceval dans le texte et celle dans laquelle, en tant que lecteur, nous nous trouvons au même moment. Cette spécularité est nettement renforcée par le fait que, dans un cas comme dans l'autre, nous percevons l'image par les yeux de Perceval, ce qui nous empêche d'en savoir plus que lui et d'avoir accès à d'autres informations. Le moment où cette dépendance étroite entre le savoir du lecteur et celui du personnage apparaît le plus clairement est évidemment la découverte par Perceval de son nom que, comme lui, nous ignorions jusqu'alors. Mais il faut noter que, dans cette occurrence, le narrateur intervient pour certifier que Perceval a deviné juste et que son personnage s'appelle en effet « Perceval le Gallois ». C'est donc qu'il le savait ! Il y a donc un narrateur omniscient – ou du moins un narrateur dont le savoir dépasse celui du personnage et celui auquel le texte nous donne généralement accès. Mais il faut relever son

extrême discrétion : une telle intervention de l'autorité auctoriale visant à confirmer ou contredire l'opinion d'un personnage demeure tout à fait exceptionnelle dans le texte, si bien que le lecteur ne dispose en général que du point de vue de Perceval ou de paroles rapportées pour se faire une religion sur la plupart des enjeux importants du récit.

L'exemple le plus visible de cette problématique est la justification du silence de Perceval devant le graal. Perceval lui-même, sur le moment, pense aux conseils de Gornemant et décide donc de se taire ; la cousine, ensuite, évoque le « péché de la mère », et l'ermite, à son tour, parle d'un péché qui « trancha la langue » au jeune homme. Qui a raison, qui a tort ? Ces interprétations sont-elles conciliables ? Le lecteur consciencieux cherchera à creuser sous la surface du texte en employant des outils appropriés pour cela ; des considérations anthropologiques ou psychanalytiques lui permettront de sonder les arcanes d'un sens latent, mais la lettre du texte ne lui donnera que des voix auxquelles il pourra plus ou moins se fier. En cela également, il se trouve dans une situation tout à fait analogue à celle de Perceval qui, lui aussi, doit chercher un sens au monde qui l'entoure et à sa propre vie.

La critique, souvent, ne s'est pas assez avisée de ce problème de point de vue, et on peut lire très fréquemment des assertions du type : « la raison du silence de Perceval est telle ou telle », sans que soit précisé « si l'on en croit la cousine, l'ermite, les propres motivations que Perceval se donne, etc. ». Ainsi, une bonne partie de la critique a-t-elle adopté les explications de l'ermite comme la « vérité », parce que c'est, au moment où Perceval les entend, ce qui lui paraît à lui la meilleure façon de comprendre une vérité qui lui échappe. Après cinq années d'errances qui semblent marquées par une perte de repères et un désarroi profonds, la parole rassurante de l'ermite se présente à Perceval comme une perche tendue pour redonner un sens (une signification, mais aussi une direction) à sa vie. Comme le dit Susan Aronstein, « Perceval choisit de comprendre selon ces termes parce qu'ils proposent la lecture la plus vraisemblable du Graal et de ses propres aventures dans le monde du Graal »⁸⁰⁵, ce qui n'implique nullement que ce soit la Vérité.

Nous avons déjà relevé que les explications de l'ermite n'évoquent que le graal et la lance, sans parler, par exemple, du tailloir dont la présence se justifie très difficilement s'il est vrai que le graal ne contient qu'une hostie... En outre, si l'ermite évoque la lance, ce n'est que pour signifier à Perceval qu'il aurait dû poser une question la concernant, mais il ne dit pas un mot à propos de son origine ou de sa destination. Pourtant, peu avant l'épisode de l'ermitage, nous venons de quitter Gauvain qui prêtait serment de mettre toute son énergie à chercher la

⁸⁰⁵ ARONSTEIN, "« Chevaliers estre deüssiez ». Pouvoir, discours et courtoisie dans le *Conte du Graal*", p. 26.

lance qui saigne, à laquelle le roi d'Escavalon semble attacher tant de prix et dont il est dit qu'elle est destinée à détruire tout le royaume de Logres (vv. 6168-71). En aucune manière les explications de l'ermite ne font allusion à cette dimension menaçante de la lance. Et quant au graal lui-même, si l'on apprend « qui l'on en sert », il n'est pas certain que nous soyons beaucoup plus avancés pour comprendre la signification à accorder à cet objet textuel.

Or on constate qu'une importante partie de la critique, à l'instar de Perceval, ne remet pas en question les assertions de l'ermite, et ne relève pas même les lacunes que je viens de signaler rapidement. Cette fin « monologise » pourtant de manière radicale un discours qui, à mon sens, se caractérise par une forme de polyphonie à peu près aussi aboutie que celle que Bakhtine analyse chez Dostoïevski⁸⁰⁶. Plusieurs décennies d'études critiques les plus diverses et les plus fouillées sur le *Conte du graal* montrent assez l'impossibilité pour le lecteur de clore le sens de ce texte, de la même manière qu'il était peut-être impossible à Chrétien de terminer son ouvrage par une conclusion fermée et qu'il ne fallut pas moins de quatre continuateurs et de plusieurs dizaines de milliers de vers pour en arriver à *une* conclusion – certainement pas définitive si l'on considère la multitude des auteurs qui ont jugé bon de rouvrir le dossier...

Et toutes ces difficultés, à l'évidence, découlent d'un fait relativement aisé à observer : Chrétien, dans les limites de son texte, ne livre rien qui soit de l'ordre d'une « vérité supérieure ». Lecteurs ou continuateurs, nous en sommes, lorsque le roman s'achève, exactement au même point que Perceval, momentanément soulagés (si on ne creuse pas trop) par l'ébauche de solution apportée par l'ermite, mais fondamentalement empêtrés dans des signes indéchiffrables.

• La lisibilité des signes chez Gerbert de Montreuil

Cette problématique du lien de Perceval à la lecture est à nouveau centrale dans la *Quatrième Continuation*. Sébastien Douchet insiste à juste titre sur le fait que « le trajet du héros a lieu

⁸⁰⁶ Mais chez le Dostoïevski des *Frères Karamazov*, par exemple, la tentation de donner le « dernier mot » au discours religieux a sans doute fourvoyé plus d'un lecteur sur les voies périlleuses d'une « morale de l'histoire »... Il en va de même, par exemple, du livret, hautement polyphonique lui aussi, de la *Khovantchina* de Moussorgski : le prestige et l'impression de sagesse qui émane de l'autorité religieuse sont difficiles à considérer comme « une voix parmi d'autres » plutôt que comme une vérité supérieure aux discours partisans des instances laïques. Or si une telle lecture est évidemment pertinente dans bon nombre de textes, au premier rang desquels on pourrait placer la *Queste del Saint Graal* (où il est indubitable que les ermites ont toujours « raison », du point de vue de la « vérité du texte »), elle me paraît pourtant aussi erronée dans le *Conte du graal* que dans les deux exemples russes mentionnés.

dans un monde composé de signes à déchiffrer »⁸⁰⁷ et il signale un épisode où cette dimension est explicitement mise en avant : Perceval arrive à un carrefour et, devant choisir où aller, il découvre un parchemin sur lequel figurent, en lettres d'or, des indications sur les deux voies possibles :

*Perchevaus les letres regarde,
Puis s'en perchoit et s'en prent garde
De che que les letres disoient
A chiaus qui par iluec passoient,
Car il avoit a lire appris.*⁸⁰⁸

Commentant ce passage de Gerbert, Sébastien Douchet poursuit :

*Ce brevet de parchemin signale que l'orientation dans le monde géographique et romanesque est affaire de lecture et de déchiffrement, qu'elle est résultat d'une activité sémiologique. [...] Sans cette lisibilité des signes inscrits dans le paysage, le monde devient un espace de confusion qui met en péril la mission du chevalier.*⁸⁰⁹

De fait, la *Continuation* de Gerbert semble placer au cœur de sa problématique la question de la lisibilité des signes. Plusieurs épisodes font de Perceval le champion de cette lisibilité, qui est perçue comme la condition indispensable d'un ordre social et moral, comme l'a fort bien montré Mireille Séguy, qui résume ainsi la « fonction » dévolue au Perceval de Gerbert :

*[...] (re)donner leur véritable identité aux êtres et aux choses auxquels il se trouve confronté, c'est-à-dire faire la lumière sur des semblances (la plupart du temps langagières) qui obscurcissent et/ou pervertissent ce que le texte nomme de manière récurrente le voir [i.e. « le vrai »].*⁸¹⁰

Cette quête acharnée du vrai derrière des formes trompeuses ou ambiguës est associée à une dimension morale, la lisibilité des mots étant en quelque sorte garante de la transparence des choses :

Clarifier les signes, c'est aussi tenter d'instaurer un rapport d'univocité et d'immutabilité entre la semblance et la sénéfiance à laquelle elle est censée

⁸⁰⁷ SEBASTIEN DOUCHET, "Et par maintes fois m'ont dechut les diversitez qu'ai veües. La *Continuation* de Gerbert de Montreuil: une esthétique de la diversité", Amiens: *Médiévales*, no 7 (2005), p. 90.

⁸⁰⁸ GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, p. 43 du vol. II, vv. 8265-69. Il est à noter que Perceval a dû apprendre à lire entre la *Deuxième Continuation* et celle de Gerbert, puisqu'il est précisé dans le texte de Wauchier que « Percevaus nou savoit lire » ([WAUCHIER DE DENAIN], *The Second Continuation*, p. 476, v. 31'623).

⁸⁰⁹ DOUCHET, "Et par maintes fois m'ont dechut les diversitez qu'ai veües. La *Continuation* de Gerbert de Montreuil: une esthétique de la diversité", p. 91.

⁸¹⁰ SEGUY, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, p. 327.

*correspondre. Le rôle du Perceval de la Continuation de Gerbert va ainsi consister à remettre, littéralement, les choses à leur « juste » place, selon [les] normes de la coutume et de la religion.*⁸¹¹

De nombreux épisodes du texte montrent Perceval en lutte contre toute forme d'inadéquation du signifiant au signifié. Cette lutte prend par exemple la forme de vigoureuses condamnations du *losengier* (flatteur), que l'ermite, invitant Perceval à se confesser, compare au renard :

*Rous est, si a la gorge blanche ;
Si vous ferai une samblanche
du gorpil et du losengier (v. 14'245).*

Elle donne également lieu à une diatribe de Perceval contre les avocats qui

*Par deniers sostient les cas :
Iluec lor ames vendent, voir,
Qui lor fera infer avoir. (vv. 9934-36).*

Dans les deux extraits que nous venons de lire, le discours trompeur de celui qui est incriminé se trouve explicitement confronté au discours vrai : le *voir* que Perceval glisse dans son discours (v. 9935) marque bien l'opposition entre la parole fausse qu'il dénonce et la vérité de son propre discours ; de même, la *semblance* utilisée par l'ermite pour bien se faire comprendre s'oppose aux faux-semblants de celui qui, précisément,

*Fait a la gent sovent sambler
Que si dit soient veritable,
Mais au faire devient tot fable (vv. 14'254-56)*

La *semblance*, utilisée à bon escient, est un moyen de serrer une chose au plus près par le moyen des mots, mais ces mêmes mots sont aussi la source de grands dangers lorsqu'ils ne font que *ressembler* à la vérité. Nous touchons ici au cœur d'un débat qui a beaucoup occupé les pères de l'Église, qui consistait à distinguer le caractère figuratif du texte biblique de celui de n'importe quelle fiction allégorique ou métaphorique. Dans un cas, la *semblance* est du côté du « veritable » ; dans l'autre, elle est de l'ordre de la « fable ».

C'est bien autour de cette opposition de deux types de relations entre *semblance* et *senefiance* que s'organise la mission « clarificatrice » du Perceval de Gerbert. Un autre épisode mérite, à

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 334.

ce titre, d'être signalé : un jour, Perceval rencontre Sagremor et Agravain, pris de folie : ils ne savent plus leurs noms, parce qu'ils ont succombé à une épreuve qui consistait à interroger sur son identité un démon enfermé dans un pilier. A la question « quist laiens ? » (qui est là ?) posée devant le pilier, tous les chevaliers perdent l'esprit et, en particulier, l'identité qui leur est conférée par leur nom. Ainsi, Sagremor et Agravain, qui sont pourtant des amis, sont-ils en train de s'affronter dans un combat mortel. Perceval les tire de ce mauvais pas en leur restituant leur bon sens par un moyen bien particulier : il leur pose sur la tête un écrit qu'il a reçu d'un *preudome* aux portes du Paradis terrestre. Ce *brief* présente quelques caractéristiques bien particulières :

*Mais qui s'en volsist entremetre
Del lire, et en sofrist ahan
Que d'ui en cest jor en un an
N'aroit il pas contruit le brief
Et si en sont li mot molt brief.* (vv. 424-6)

Il a beau être très court, personne ne pourra jamais le lire en entier, parce qu'il se présente comme « *petit et roont, tot a compas* » (v. 239). Comment ne pas songer, devant cet écrit circulaire doté d'un pouvoir de rétablissement des signes, à la forme que prend la *Continuation* de Gerbert, qui s'achève exactement là où elle avait commencé, formant ainsi une boucle parfaite dont la principale mission consiste peut-être, justement, à rectifier le tracé amorcé par les *Deuxième* et *Troisième Continuations* ?

Aussitôt revenus à eux, Sagremor et Agravain s'empressent de demander à Perceval son nom, et celui-ci répond par une formule qui insiste assez lourdement sur la vérité qui est attachée au nom :

*[...] on me suelt apeler
Percheval le Galois por voir.
Or vous en ai conté le voir,
Et les puceles m'ont conté
De vostre non la verité :
Bien me cognoissiez et je vous.* (vv. 1079-85)

A propos de cet épisode, Mireille Séguy écrit :

*A la fin de cette aventure, nous savons donc que le diabolique œuvre essentiellement à priver le discours de sa relation au vrai en perturbant la fonction de désignation qui lui est dévolue.*⁸¹²

Pourtant, à mesure que le texte avance, il semble que cette belle machine à générer de la transparence et de la lisibilité se grippe quelque peu. J'ai déjà mentionné (ci-dessus p. 246) cet épisode très étonnant qui fait intervenir Tristan dans la *Quatrième Continuation*. Celui-ci est déguisé en ménestrel et apparaît comme une sorte d'opposé de Perceval en termes de rapport aux signes. La confrontation entre les deux chevaliers, aussi étonnant que cela puisse paraître, ne tourne pas à l'avantage manifeste de Perceval, mais surtout, il semble que notre pur chevalier soit comme contaminé par le rapport tristanien aux signes : dans la suite du texte, nous le verrons par exemple utiliser le mensonge pour tromper le diable en le prenant à son propre piège (vv. 14'351-556), se moquer d'un adversaire avec une ironie sarcastique qui ne lui ressemble guère (v. 16'354), et même chercher à se tirer d'un mauvais pas par un mensonge plus directement utilitaire, lorsque, tombé entre les mains des fils du Chevalier Vermeil, il raconte de façon pour le moins incomplète les circonstances dans lesquelles il a tué ledit chevalier (vv. 11'016-67).

Il semble donc que l'entreprise de clarification des signes ne soit pas si facile à mener et que même un héros aussi vaillant que Perceval se trouve en permanence confronté à la duplicité et à l'épaisseur de signes qu'il ne parvient jamais à rendre parfaitement transparents. Sans doute est-ce aussi ce qui fait l'intérêt du personnage, si on le compare au Galaad de la *Queste*, qui ne laisse rien subsister dans une ombre que le récit s'attache à répudier systématiquement, avec l'abondant concours de ses armées d'ermes et de recluses... Si Perceval apparaît fondamentalement comme un déchiffreur toujours susceptible de se tromper, Galaad, de son côté, amène avec lui le dessèchement d'une lettre toute entière exhaussée et rendue inutile par l'épiphanie d'un sens qui est son seul fondement.

Ainsi, la *Quatrième Continuation* paraît confirmer la pertinence qu'il y a à percevoir Perceval comme une figure de lecteur : ce n'est qu'après avoir « appris à lire », comme le dit explicitement Gerbert (v. 8269), que Perceval pourra revenir chez le Roi Pêcheur et souder pour de bon l'épée brisée, masquant ainsi parfaitement cette « escripture » qui persistait à maintenir son opacité entre *semblance* et *senefiance* et, par cela même, à relancer le récit dans une quête de sens toujours renouvelée.

⁸¹² *Ibid.*, p. 329.

• *Semblance en soi / pour soi*

Forts de cette confirmation apportée par Gerbert, revenons donc, pour un dernier regard, à la scène des gouttes de sang sur la neige. Lorsque Perceval se trouve devant cette *semblance* derrière laquelle il voit le visage de son amie, il est, symboliquement, dans la même position que le lecteur qui lit que Perceval contemple trois gouttes de sang sur la neige. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit d'interpréter un sens caché derrière une image. La différence entre les deux tient au fait que pour le lecteur, la présomption d'un sens derrière toute image littéraire est un principe de lecture qui doit lui éviter de passer « à côté » du texte. Pour le personnage, en revanche, la question se pose de savoir en vertu de quoi un sens serait caché dans une image. Dans le cas qui nous occupe, la motivation psychologique semble déterminante pour établir l'existence d'un sens latent. Il est tentant, à cet égard, de supposer entre les deux cas une différence de nature qui tiendrait à ce qu'un sens latent réside, de façon immanente, dans l'image poétique que nous livre Chrétien de Troyes, tandis que ce n'est que le regard de Perceval qui constitue en signe une image neutre du monde. Mais cette distinction n'est peut-être pas opératoire ; on peut préférer penser la chose en d'autres termes et considérer que, dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à une perche à laquelle le « lecteur » (c'est-à-dire aussi bien Perceval que celui qui lit le texte de Chrétien) pourra s'agripper ou non, indépendamment du caractère intentionnel de sa constitution. Qu'importe, finalement, ce à quoi l'homme Chrétien de Troyes a véritablement pensé au moment où il consignait par écrit cette image forte. Qu'importe, de même, qu'une volonté divine ait imposé à la nature une neige hors de saison et calculé la conjonction, sur cette neige improbable, d'un faucon trop matinal, d'une oie sevrée du troupeau et d'un jeune chevalier enfin prêt à la contemplation. Qu'importe, autrement dit, que le signe soit là parce qu'il y a été posé, ou qu'il soit là, tout simplement, *pour* celui qui est prêt à le lire. L'intentionnalité qui doit nous importer ici n'est pas tant celle par laquelle un signe aurait été consciemment émis que celle qui désigne, selon la phénoménologie husserlienne, l'appréhension par une conscience d'un objet du monde. Si une image peut être lue comme une *semblance*, c'est qu'elle est porteuse d'un sens – peu importe que la fécondation ait été antérieurement préméditée par ailleurs, ou qu'elle soit exactement simultanée à l'avènement de ce sens sous un regard neuf⁸¹³.

⁸¹³ C'est en ce sens que la phénoménologie distingue l'« en soi » et le « pour soi ». Notons par ailleurs que cette séparation n'est pas une frontière hermétique et que Husserl lie intimement la réaction suscitée par un objet aux propriétés intrinsèques de celui-ci. Sartre décrit très bien cette idée : « Ce sont les choses qui se dévoilent soudain à nous comme haïssables, sympathiques, horribles, aimables. C'est une *propriété* de ce masque japonais que d'être terrible, une inépuisable, irréductible propriété qui constitue sa nature même, – et non la somme de

Le lecteur, selon cette perspective, se trouverait donc bien dans une position analogue à celle de Perceval. Ce dernier, en fonction de son vécu et de son habileté à déchiffrer des images, voit apparaître le visage de Blanchefleur derrière cette composition de couleurs ; nous, lecteurs, nous entendons cette interprétation et en prenons acte. Mais dans un cas comme dans l'autre, il reste peut-être un petit résidu d'incomplétude, une petite impression que tout n'a pas été dit, et rien ne nous empêche d'aller chercher au-delà ; et sans doute est-ce précisément ce résidu qui maintient éveillés l'intérêt de l'image et sa capacité à revenir, diversement éclairée, sous d'autres formes, à d'autres moments.

6. La lecture critique sous le signe percevalien

C'est là, peut-être, que réside la principale distinction entre le simple lecteur et le lecteur critique : le premier peut s'en tenir aux impressions premières et aux présomptions de sens qui s'y sont agrégées sans que rien ne le contraigne à aller plus loin. Le lecteur critique, en revanche, est celui qui s'impose, pour une raison ou pour une autre, d'aller plus loin et de se donner les moyens de mieux comprendre cette première émotion suscitée par le texte. En ce sens, peut-être Perceval est-il plus proche du critique que du simple lecteur, dans la mesure où, comme le premier, il est poussé par des enjeux particuliers à aller plus loin que la simple reconnaissance d'une émotion. C'est dans cette perspective que l'on peut noter une forme de progression entre la scène du graal et celle du sang sur la neige. Dans le premier cas, Perceval sent bien que cela le concerne, sans qu'il soit capable d'aller plus loin ; à l'inverse, l'évocation du visage de Blanchefleur ressemble à la première étape d'une sorte d'anamnèse : elle apparaît comme une première prise de conscience de ce que certaines formes ou images peuvent le concerner lui, et avoir quelque chose à lui dire quant à sa propre vie. Pour la première fois, il « lie la séduction à sa base formelle », comme le dit Jean Starobinski pour décrire cette étape cruciale de la démarche critique qui consiste à dépasser l'émoi d'une impression première pour construire un sens.

Je cite longuement le paragraphe dans lequel est développée cette idée. Outre la magnifique vision qu'il propose de la critique, il me paraît particulièrement susceptible d'accentuer le rapprochement entre Perceval, spectateur fasciné de deux *semblances* successives, et ce moment particulier de la lecture critique :

nos réactions subjectives à un morceau de bois sculpté. Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. » (JEAN-PAUL SARTRE, *Situations philosophiques*, Paris: Gallimard, "Tel", 1990 [1947]).

L'œuvre, antérieurement à la lecture que j'en fais, n'est qu'une chose inerte : il m'est loisible, toutefois, de revenir aux multiples signes objectifs dont est composée cette chose, car je sais que j'y trouverai les garants matériels de ce qui fut, à l'instant de la lecture, ma sensation, mon émotion. Rien n'empêche donc que, désireux de comprendre les conditions dans lesquelles s'est éveillé mon sentiment, je me tourne vers les structures objectives qui l'ont déterminé. Il faudra pour cela non pas renier mon émotion, mais la mettre entre parenthèses, et traiter résolument en objets ce système de signes dont j'ai subi jusqu'à présent sans résistance et sans retour réflexif la magie évocatoire. Ces signes m'ont séduit, ils sont porteurs du sens qui s'est réalisé en moi : loin de récuser la séduction, loin d'oublier la révélation première du sens, je cherche à les comprendre, à les « thématiser » pour ma propre pensée, et je ne puis le faire avec quelque chance de réussite qu'à condition de lier étroitement le sens à son substrat verbal, la séduction à sa base formelle.⁸¹⁴

Ce passage de l'émotion première à une attitude plus consciente est aussi celui par lequel on évolue « d'une dépendance aimante à une indépendance attentive »⁸¹⁵. Telle est la définition la plus ramassée de la position du critique, une fois franchie l'étape fusionnelle : une indépendance attentive. Encore convient-il de préciser qu'il s'agit d'une attention libre, dégagée de tout *a priori*, qui ressemble bien plus à cette attention flottante à laquelle j'ai déjà fait allusion qu'à l'attente dirigée d'un technicien spécialisé dans l'utilisation de certains outils spécifiques.

En outre, Starobinski relève l'attitude fondamentalement interrogative qui est requise du critique :

Quand bien je sais ne pouvoir jamais atteindre l'auteur antérieur à son œuvre, j'ai le droit et le devoir d'interroger l'auteur dans son œuvre en demandant : qui parle ? Et je dois aussitôt me demander vers quel destinataire [...] se dirige cette parole : à qui ou devant qui est-il parlé ?⁸¹⁶

Face à une telle description du « trajet critique », ne serions-nous pas tentés de faire de Perceval le patron des critiques ? Selon les vues développées par Starobinski, le critique ne ressemble pas à cet Œdipe forceur d'énigmes qu'une certaine critique positiviste pourrait revendiquer pour modèle, mais bien plutôt au Perceval interrogateur. C'est d'ailleurs justement en pensant à Perceval qu'Yves Bonnefoy déclare :

⁸¹⁴ JEAN STAROBINSKI, *La Relation critique. Essai*, Paris: Gallimard, "Le Chemin", 1970, pp. 16-7. J'ai précédemment cité cet essai tel qu'il a été réédité en 2001 sous une forme nettement augmentée. Par rapport à la perspective qui m'intéresse ici, je reviens aux termes de l'essai original, qui me sont plus immédiatement utiles.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁸¹⁶ *Ibid.*, pp. 23-4.

*C'est l'honneur déjà de la pensée conceptuelle que de questionner plutôt que de répondre. C'est l'honneur de toute pensée. L'Occident a mal commencé avec Œdipe.*⁸¹⁷

Bonnefoy, d'ailleurs, compare aussi la lecture à l'errance du chevalier :

*Lire peut être errer de façon presque aussi aventureuse que le chevalier arthurien lui-même dans l'épaisse forêt de l'érudition, avec ses longs parcours arides à des moments, telle thèse, mais aussi d'étranges châteaux, des fulgurances sur leurs remparts.*⁸¹⁸

Et le meilleur exemple de cette « errance liseuse » est évidemment ce jeune homme qui,

*au début du roman de Chrétien de Troyes, [...] à peine sort de l'enfance, à peine perd l'enveloppement de la langue maternelle, antérieure au concept, et risque bien de se fourvoyer, sur le chemin de la vie, avant de devenir témoin de l'Être.*⁸¹⁹

Que ce soit à travers sa capacité à interroger, à travers son parcours métaphorique dans l'« épaisse forêt » de la connaissance, ou encore à travers son lien au langage conceptuel, Perceval se trouve à nouveau associé de près à l'acte de lecture, ou même à l'émergence de la pensée conceptuelle – lui qui, pourtant, entamait son parcours enrobé dans la parole « pré-conceptuelle » de la mère. Et nous rejoignons ici à nouveau Starobinski, lorsque ce dernier, opposant la réflexion critique à un savoir-faire technique, insiste sur le fait que la première « consent à partir de plus bas – c'est-à-dire d'un parfait non-savoir, d'une parfaite ignorance – afin d'accéder à une compréhension plus vaste »⁸²⁰.

C'est donc bien à la fois la position interrogative face à un signe complexe et la progression dans ce déchiffrement, à partir de très bas, qui font de Perceval un modèle pour la critique : savoir interroger le texte et fonder cette interrogation sur une réflexion qui, prenant le relais d'une émotion première, se construit à partir d'une « parfaite ignorance ». Cette émotion face au texte, précisons-le, peut être de l'ordre de l'émerveillement naïf (comme c'est le cas, par exemple, de Perceval rencontrant les chevaliers), mais peut prendre une tournure plus extatique (comme Perceval devant les gouttes de sang), ou encore se présenter comme une fascination moins euphorique, de l'ordre de l'*Unheimliche* (Perceval devant le graal). Voilà

⁸¹⁷ « L'acte et le lieu de la poésie », dans YVES BONNEFOY, *L'Improbable*, Paris: Mercure de France, 1959, p. 171.

⁸¹⁸ YVES BONNEFOY, "L'Attrait des romans bretons", dans *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, éd. Michèle Gally, Paris: P.U.F., "Perspectives littéraires", 2000, pp. 17-8.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁸²⁰ STAROBINSKI, *La Relation critique. Essai*, p. 32.

bien que nous retrouvons, à travers ces trois positions successives du Perceval interrogateur, trois modes différents de ce corps à corps avec le texte, qui est le premier et indispensable moment du travail critique, précédant la distance lucide, l'« indépendance attentive ».

On peut en outre relever que, parmi ces trois scènes percevaliennes, celle qui engage le rapport le plus complexe entre « lecteur » et « texte » est à n'en pas douter la scène du graal. C'est elle qui revêt le poids de mystère le plus lourd, qui paraît la plus difficile à décrypter, mais aussi qui met en jeu la structure narrative la plus complexe et qui, en fin de compte, est dotée de la plus grande capacité de fascination.

Nous retrouvons ici ce terme que nous avons emprunté à Dabezies (cf. ci-dessus p. 32) pour caractériser un des aspects fondamentaux du mythe littéraire. Si le mode de lecture du très jeune Perceval face aux chevaliers peut être comparé aux premiers émois d'un enfant à qui est lu un roman de chevalerie qui l'exalte (telles ces nombreuses adaptations pour enfants qu'évoque Bonnefoy⁸²¹), bien qu'il s'en représente mal les référents – si le lecteur extatique que représente Perceval face aux gouttes de sang peut ressembler au lecteur captivé qui se retire « anywhere out of the world » (comme disait Baudelaire) pour déguster la plus haute poésie – le Perceval qui contemple le graal, en revanche, évoque volontiers le lecteur d'un récit mythique, le cortège du graal condensant en quelque sorte les caractéristiques de ce que nous avons défini comme un mythe littéraire : une forme de récit simple, surdéterminé symboliquement et revêtant une dimension fascinante.

• L'attention

Si Bonnefoy élargit la figure du Perceval interrogateur jusqu'à en faire un modèle de la pensée conceptuelle moderne, d'autres biais permettent de lier cette faculté de questionner à une forme d'attention qui n'est pas requise uniquement face aux textes. L'herméneutique phénoménologique d'un Ricœur insiste assez sur la dimension de connaissance de soi qu'implique l'acte de *comprendre* un texte. Ce lien postulé entre l'interprétation (ou la « reprise du sens ») d'un texte et une progression dans la connaissance de soi rejoint également la dynamique que nous avons observée dans le cadre de la découverte du nom qui résulte de la scène du graal. Mais, comme nous l'avons vu, cette connaissance de soi pourrait bien produire dans cette scène un effet tangible sur le monde. Si Perceval se reconnaissait

⁸²¹ « L'attrait des romans bretons aura été dans mon existence aussi ancien que leur première rencontre, ce qui remonte donc à fort loin, puisque le roi Arthur et ses chevaliers, et Perceval et même quelques mentions du Graal, font partie de ce dont on parle aux enfants. » (BONNEFOY, "L'Attrait des romans bretons", p. 15)

pleinement, c'est-à-dire s'il interrogeait correctement le signe que figure à ses yeux le cortège du graal, il pourrait « guérir » le Roi Pêcheur... La question de savoir « qui l'on en sert » est tout à fait symétrique de celle que Starobinski propose de poser au texte : « à qui est-il parlé ? ». Elle peut évidemment appeler une information ponctuelle, évoquant le vieux roi qui se trouve dans la chambre du fond ; mais elle peut aussi susciter une autre forme de réponse, car si celui à qui on sert l'*objet* graal est peut-être un vieux roi « esperitaus », celui à qui on sert le *signe* graal, en revanche, est assurément le questionneur lui-même. Et s'il avait vraiment fallu que la question de Perceval restaure un ordre perturbé, sans doute est-il plus fondé de supposer que la réponse l'aurait concerné lui plutôt que le vieux roi, et que c'est de sa propre transformation que le geste rédempteur aurait pu venir.

C'est plus ou moins cette dynamique que conserve Wagner, en dépit de la suppression de la question. Ce n'est que lorsqu'il comprend que la cérémonie du graal le concerne, dans la mesure où le concerne la souffrance humaine, que Parsifal accède à ce statut d'intercesseur qui lui permet d'offrir à Amfortas et à Montsalvat la rédemption. Cette lecture des choses, je le rappelle, était en germe chez Wolfram qui, le premier, liait explicitement à la compassion la faculté magique de la question « bel oncle, quel est ton mal ? ». Si Parzival ne la pose pas, nous l'avons vu, c'est certainement qu'il n'est pas encore assez ouvert à l'autre et assez disponible pour faire preuve de cette empathie dont le pouvoir est si grand.

Ce modèle interprétatif, nous le retrouverons au XX^{ème} comme base de certains investissements nouveaux du mythe de Perceval.

Ainsi, dans une lettre qu'elle écrit à Joë Bousquet en 1942, Simone Weil pose-t-elle le problème de la façon suivante :

L'attention est la forme la plus rare et la plus pure de la générosité.

Il est donné à très peu d'esprits de découvrir que les choses et les êtres existent. Depuis mon enfance je ne désire pas autre chose que d'en avoir reçu avant de mourir la révélation complète. [...]

Cette découverte fait en somme le sujet de l'histoire du Graal. Seul un être prédestiné a la capacité de demander à un autre : « Quel est donc ton tourment ? » Et il ne l'a pas en entrant dans la vie. Il lui faut passer par des années de nuit obscure où il erre dans le malheur, loin de tout ce qu'il aime et avec le sentiment d'être maudit. Mais au bout de tout cela il reçoit la capacité de poser une telle question, et du même coup la pierre de vie est à lui. Et il guérit la souffrance d'autrui.⁸²²

⁸²² SIMONE WEIL et JOË BOUSQUET, *Correspondance*, Lausanne: L'Age d'Homme, "Le Bruit du temps", 1982, pp. 18-9.

Michel Zink, commentant avec enthousiasme ce passage, relève que l'opposition, chère à Simone Weil, entre l'attention et la volonté lui paraît parfaitement pertinente pour comprendre le cœur du texte de Chrétien : Perceval, en effet, ne prête jamais attention aux autres,

*ni aux chevaliers qui l'interrogent dans la forêt et auxquels il ne répond pas ; ni au désespoir de sa mère et à l'histoire familiale qu'elle lui conte ; ni à cette mère, tombée devant le pont-levis ; ni aux larmes de la demoiselle de la tente ; ni à la mélancolie du roi Arthur ; ni à la détresse de Blanchefleur ; ni au regard que pose sur lui le Roi Pêcheur, à la langue et aux membres liés. Voilà la cause de son échec.*⁸²³

Au contraire, le jeune homme est tout entier guidé par sa propre volonté, qui le lance droit devant lui sans égard pour ce qu'il piétine dans son élan.

C'est dans ce contexte interprétatif que prend place la glose du nom « Valdone », que nous avons déjà évoquée : Perceval, après avoir assailli les chevaliers de questions, dans la Gaste Forêt, consent enfin à les écouter et les met sur la piste qu'ils demandent, laquelle passe par le détroit de Valdone. Bien que le jeune homme ne sache pas encore son nom, le texte nous indique donc déjà, selon Michel Zink, que la voie à suivre est celle où « Perceval donne »⁸²⁴.

Bonnefoy, réfléchissant à la place de la poésie dans la société, se rapproche de cette idée d'attention, mais sa perspective inverse en quelque sorte le lien de causalité. Après avoir suggéré que « T.S. Eliot dans *The Waste Land* a formulé le vrai mythe de la culture moderne »⁸²⁵, il se demande si la terre désolée qu'est le « réel [...] réalisé », au lieu d'être l'origine du désespoir de l'homme, ne doit pas plutôt être vue comme son effet : la « stérilité métaphysique » ne serait alors que « la conséquence d'une "morne incuriosité" »⁸²⁶. Nous retrouvons d'ailleurs dans ces deux orientations causales une distinction que nous observions déjà dans les textes médiévaux : tandis que la plupart des textes présentent, plus ou moins implicitement, la terre gaste comme un état de fait que la question de Perceval pourrait modifier, le *Perlesvaus* adopte pourtant un point de vue plus proche de celui de Bonnefoy en

⁸²³ ZINK, "Le Graal, un mythe du salut", pp. 79-80.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁸²⁵ Sur ce point, on peut relever une convergence de points de vue entre Yves Bonnefoy et Tankred Dorst, qui déclare à propos de son *Merlin oder das wüste Land* : « das Stück behandelt einen europäischen Mythos. Und doch ist es eine Geschichte, die man überall verstehen kann: der Anfang und das Ende von Zivilisation... In *Merlin* ist das ja ein Thema: das wüste Land, die unbehaute Welt, über der ein dünner Teppich von Zivilisation liegt, der sehr leicht wieder zerreisst » (cité dans WASIELEWSKI-KNECHT, *Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*, p. 262).

⁸²⁶ BONNEFOY, *L'Improbable*, pp. 170-1.

insistant sur le fait que la décrépitude du royaume est la conséquence du silence de Perlesvaus (cf. ci-dessus p. 91)⁸²⁷.

- Déliasion mélancolique

Au début du *Perlesvaus*, l'état de dérélition du monde arthurien, outre qu'il est décrit comme découlant du silence de Perlesvaus, est aussi intimement lié à l'état d'*acedia* dans lequel se trouve plongé le roi Arthur. Je l'ai dit (cf. ci-dessus p. 335), l'*acedia* peut être considérée comme l'équivalent, dans le lexique médiéval, de ce qui sera appelé plus tard « mélancolie ». Or, il me semble que nous retrouvons ici, par un autre biais, l'idée d'un lien intime entre la question destinée à restaurer l'équilibre de la terre gaste et la « traversée de la mélancolie » que nous évoquions. Ne peut-on pas, en effet, comprendre de cette façon les « années de nuit obscure » pendant lesquelles il faut « erre[r] dans le malheur [...] avec le sentiment d'être maudit », selon Simone Weil, pour recevoir enfin « la capacité de poser une telle question » ? Nous retrouvons ici le mouvement qui, selon Marie Blaise, oriente en profondeur *The Waste Land* d'Eliot. Ce que Bonnefoy considère comme « le vrai mythe de la culture moderne » serait alors une traversée victorieuse de la mélancolie. Et à nouveau, cette victoire serait intimement liée à une capacité herméneutique dont Perceval peut servir de modèle. En effet, Marie Blaise établit un parallèle étroit entre la figure percevalienne du *nice* et la place que le texte d'Eliot assigne à son lecteur :

*Le lecteur subit l'épreuve de la dissociation du sens ; selon le fonctionnement du motif, il est donc celui qui peut rendre au système des représentations son efficacité. La présence des langues étrangères, le labyrinthe des significations créé par les notes, tout cela revêt, sous cet angle, un autre aspect : l'effet ainsi produit a pour conséquence de placer le lecteur toujours en deçà de la possibilité d'assembler les diverses significations pour produire un sens définitif. Tout fonctionne alors comme s'il s'agissait d'une mise en scène du défaut de savoir, assurant au lecteur la place du « nice ».*⁸²⁸

Une lecture du poème attentive à son inscription dans la tradition des romans du graal révèle en effet que tous les « caractères principaux du cycle » s'y retrouvent, « à l'exception d'un seul... Perceval. A moins que la place accordée au lecteur ne *réalise* dans le texte celle du

⁸²⁷ Un autre texte où cette aptitude à questionner se trouve problématisée de façon centrale est le *Voyage au pays sonore, ou L'art de la question* de Peter Handke (*Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*, 1989). Mais étant donné que ce texte propose une vision de Perceval comme figure d'auteur plutôt que de lecteur, je ne pose ici qu'une pierre d'attente, et nous retrouverons Handke un peu plus loin (voir p. 572).

⁸²⁸ BLAISE, *Terres gastes. Fictions d'autorité et mélancolie*, p. 299

nice à travers sa vacance même »⁸²⁹. Ainsi, le lecteur se trouverait-il face au poème dans la position de Perceval face au cortège du graal. Qu'il le veuille ou non, le texte, en l'invitant à un questionnement susceptible de restaurer un sens compromis, circonscrit l'espace fictionnel dans lequel il doit s'inscrire et lui assigne une fonction qu'il lui incombera de relever. Peut-être repartira-t-il, comme Perceval, sans avoir su trouver la bonne question, et en continuant à se demander ce que tout cela peut bien signifier. Mais ce qu'il importe de relever, c'est que la posture herméneutique que le poème dessine n'est pas celle d'un érudit susceptible de déjouer toutes les ruses du texte, mais bien celle d'un *nice* – Marie Blaise insiste sur ce point :

*La place du lecteur est interne à l'œuvre et ce qui la rend telle c'est l'indétermination, l'ouverture même de cette œuvre. Il doit remettre en ordre, composer le sens. Comme le nice devant le monde courtois qu'il ignore, le lecteur en effet, quel que soit son degré de savoir, ne peut tout connaître (et reconnaître) des citations et des langues qu'il a devant lui. Il est donc toujours en deçà du texte, toujours dans un degré d'ignorance. Et c'est avec ce degré d'ignorance qu'il doit composer pour donner un sens à l'œuvre. Comme Perceval, il doit interroger le texte depuis son ignorance.*⁸³⁰

- Klingsor, Amfortas, Parsifal : trois types de lecteurs

Par un tout autre biais, nous rejoignons ici un trait caractéristique de la vision wagnérienne de Parsifal : l'ignorance indispensable à la bonne lecture. Il est probable, d'ailleurs, que Parsifal, à l'instar du Perceval de la *Deuxième Continuation*, ne sache pas lire ; mais, comme nous l'avons observé, il s'en faut de beaucoup que cette lacune soit une tare aux yeux de Wagner qui, je le rappelle, définissait son personnage comme un « garçon fou, dépourvu d'érudition, sans académie, ne comprenant rien que par la compassion »⁸³¹. Sans doute est-il illettré, mais peut-être justement cette absence de soumission à la « lettre » sera-t-elle son moyen de bien lire. Sans même en avoir conscience, il s'écarte de toutes les lectures déjà configurées, des chemins de compréhension tout tracés, que suivent certainement tous les autres chevaliers, incapables pourtant de guérir Amfortas. De ce fait, il se présente comme le dernier à pouvoir comprendre, et lorsqu'il reste planté sans rien dire après avoir assisté à la cérémonie du graal et répond négativement à Gurnemanz qui lui demande s'il sait ce qu'il a vu, le vieux chevalier le chasse avec dépit : « laisse les cygnes en repos désormais, et cherche, oison, l'oie de ton

⁸²⁹ BLAISE, "Le nice et les terres gastes: de Chrétien de Troyes à T.S. Eliot", p. 205

⁸³⁰ *Ibid.*, pp. 203-4

⁸³¹ GAUTIER, *Auprès de Richard Wagner. Souvenirs (1861-1882)*, p. 246.

désir »⁸³². Il serait tentant, s'il est vrai que « les cygnes comprennent les signes »⁸³³, de faire cette lecture décalée de l'invective de Gurnemanz : « laisse les signes en repos », ne te mêle pas de lire, jeune sot, et va plutôt batifoler avec tes semblables. Mais il n'est pas question pour Parsifal de batifoler avec qui que ce soit et, échappant aux caresses des filles-fleurs et à l'étreinte de Kundry, c'est pourtant lui seul qui saura lire et qui comprendra. Cette compréhension, il l'atteindra « durch Mitleid » ; sa lecture ira au-delà de la lettre – ou plutôt, il éprouvera la lettre, il la vivra. C'est comme s'il faisait l'économie de la compréhension littérale pour accéder directement au sens « spirituel », pourrait-on dire pour reprendre la dichotomie si largement pratiquée par l'herméneutique biblique inspirée de saint Paul.

A l'inverse, Klingsor, en exégète trop analytique, est resté captif de la lettre et n'a pas su la dissocier de l'esprit. Et puisque nous parlons d'herméneutique biblique, disons qu'il est semblable en cela au jeune Origène. Sans doute est-ce là un étonnant paradoxe, mais celui qui est considéré comme le père de l'exégèse biblique, qui a été le premier à mettre en place la théorie des trois sens de l'Écriture (littéral, moral, spirituel⁸³⁴), a pourtant, dans sa jeunesse, succombé à une lecture trop littérale des Évangiles. En particulier, lisant dans Matthieu (XIX, 12) que certains hommes se sont faits eunuques pour accéder au Royaume des Cieux, ou encore dans Marc (IX, 43) « si ta main est pour toi une occasion de chute, coupe-la », Origène aurait porté la main sur lui-même pour se garantir contre la tentation. C'est sans doute cet acte qui lui valut de ne jamais avoir été canonisé, en dépit du rôle capital qu'il a joué dans la mise en place de la technique d'exégèse biblique.

C'est donc à ce même geste que Klingsor a eu recours pour garantir sa pureté et se rendre digne du graal, mais le graal l'a rejeté. Autrement dit : Klingsor a pris ses dispositions pour ne pas succomber aux appâts du texte, pour pouvoir lire la tête froide – mais le texte s'est refusé à lui, l'a repoussé. Il n'a lu qu'avec la tête, ce qui ne saurait être satisfaisant, car si une intelligence lucide permet d'appréhender au plus près la lettre du texte, sans doute une telle lecture laisse-t-elle dans l'ombre bien d'autres aspects fondamentaux.

⁸³² RICHARD WAGNER, *Parsifal*, trad. Marcel Beaufils, Paris: Aubier Montaigne, "Bilingue", 1964, p. 115.

⁸³³ Comme l'affirme haut et fort un bourgeois dans *Les Misérables* (partie V, livre 1, chap. 16). Bien entendu, le jeu de mots ne fonctionne pas en allemand. Ce décalage est symptomatique de la position que j'adopte dans ce sous-chapitre wagnérien : contrairement à ce que j'ai cherché à faire dans la plus grande partie de mes analyses, je ne m'attache pas ici à utiliser le mythe comme outil optique pour rendre compte d'une réalité intime de l'œuvre. C'est plutôt, au contraire, certaines structures de l'œuvre que j'utilise parce qu'elles me paraissent susceptibles de nous aider à penser une problématique extérieure, qui a trait, en l'occurrence, à la position du lecteur face au texte. Le fait, pourtant, que je trouve dans *Parsifal* un outil pour penser cette question me semble un élément à mettre à l'actif de l'hypothèse formulée d'un lien récurrent, au fil des siècles, entre le mythe de Perceval et une problématique de lecture des signes.

⁸³⁴ La tradition patristique ajoutera bientôt un quatrième sens, « eschatologique », aux trois sens d'Origène.

Transposée dans la sphère de la lecture, une telle attitude donnerait un profil de lecteur d'une très grande acuité, capable d'analyses très pointues et rationnellement inattaquables, mais qui se serait coupé de cette émotion première que Jean Starobinski place à la source de la démarche critique. Pour reprendre ses termes, le lecteur klingsorien sera tout entier du côté des « structures objectives » du texte, sans en avoir goûté la « magie évocatoire » (cf. ci-dessus p. 519).

C'est une telle vision de Klingsor qui se dégage des différents textes que la matière parsifalienne a inspirée à Andreï Biely, que nous avons déjà mentionnés (cf. ci-dessus p. 283) : un être chez qui les facultés intellectuelles ont étouffé toute velléité de lecture affective, chez qui l'esprit a émasculé le cœur.

Amfortas, de son côté, représente peut-être l'excès inverse : une sorte de dilution de l'esprit dans le cœur. Il a succombé à la tentation d'un texte fait chair ; lecteur trop avide, il s'est perdu dans un corps à corps avec le texte à déchiffrer. Il a écouté le serpent ; « eritis sicut dei scientes bonum et malum ». Voulant comprendre, il a pris, à bras-le-corps. Si le graal a partie liée avec la connaissance (et « wissend » ne laisse guère de doute sur ce point), alors comment ne pas créditer la lecture d'Amfortas, au moins, d'une certaine cohérence ? Pourquoi reste-t-il, au cœur de l'Eden, un arbre dont on ne peut manger les fruits ? Et, d'autre part : pourquoi reste-t-il une femme de chair dans le royaume du graal ? – Pourquoi ne pas goûter à ce fruit ? Klingsor, comme le serpent, est ici l'occasion de chute : c'est lui qui dirige la femme ; mais Parsifal ne trébuchera pas là où Amfortas est tombé. Amfortas est donc celui qui se laisse entraîner trop loin dans le texte ; il écoute la voix qui lui susurre qu'une plongée, corps et âme, dans la beauté du texte lui permettra d'accéder à une connaissance parfaite. Lecteur absolu (ou absolutiste), il plonge et en retire une inextinguible blessure que la mort refuse d'apaiser.

Gracq, au moins, comprendra quel avantage irremplaçable cette blessure procure à Amfortas. Il la paie chaque jour de son sang, mais il n'est pas exclu qu'il ait « gagné », que sa lecture soit la plus totale – et dans ce cas, il faut sans doute se prémunir contre les dangers de la lecture totale.

A ce titre, nous retrouvons ici une assimilation entre Amfortas et Adam, que nous avons déjà esquissée à propos de la notion de *felix culpa* (cf. ci-dessus p. 400). Un des autres apports fondamentaux d'Origène au commentaire théologique a été précisément de mettre en place les fondements d'un principe directeur de l'exégèse biblique : en vertu des trois niveaux de lecture, il est possible de considérer le Nouveau Testament comme une manifestation de

l'Ancien. Pour s'opposer aux thèses gnostiques d'un Marcion, selon lesquelles l'Ancien Testament se trouve annulé par le Nouveau, Origène et ses condisciples de l'école d'Alexandrie ont développé l'idée que le Nouveau Testament est à l'Ancien ce que l'esprit est à la lettre. Selon cette lecture, qui guide l'essentiel du discours théologique au moins jusqu'à Thomas d'Aquin, Adam ne serait qu'une esquisse annonciatrice du Christ – ce que disait déjà Paul (*Rom*, V, 14).

Ainsi, notre figure de lecteur « adamique » trouve-t-elle son pendant dans celle d'un lecteur « christique », Parsifal, qui est capable de « corriger » une lecture certes fautive, mais sans laquelle il n'aurait pas même eu l'occasion de tenter sa propre lecture...

Parsifal paraît donc bien, chez Wagner et selon ce point de vue, un lecteur idéal. Il n'a pas usé son armure étincelante sur les bancs des clercs ; personne ne lui a appris à lire, et c'est certainement pour cela qu'il sait lire. Il n'est pas pris au piège du code : ne le connaissant pas, il le méconnaît et accède sans truchement au cœur de la signification. Il est celui qui lit le monde avec son instinct, en dépit des normes, un « bon sauvage » qui ne se laisse pas abuser par les masques. Et c'est ainsi qu'il accède au sens spirituel du texte, par delà le sens littéral (*wissend* pur), et par delà le sens « charnel » (impliquant le rapport fusionnel du *Mitleid*). Klingsor, par la mutilation qu'il s'est imposée, a renoncé à vivre la face charnelle ou sensuelle de la vie ; cette renonciation lui donne, en échange, un pouvoir et une puissance redoutables (comme la renonciation à l'amour en donne à Alberich, dans l'*Anneau du Nibelung*), qui vient peut-être de ce que son esprit n'est plus troublé par les sollicitations de sa chair.

Mais la fusion complète dans l'autre, que ce soit à travers l'acte charnel ou à travers une pleine compassion, n'est pas sans présenter aussi quelque danger. La raison permet de maintenir les frontières interindividuelles qui sont indispensables à l'équilibre de l'individu. On dit souvent, en termes schopenhaueriens, qu'au moment où il comprend la blessure d'Amfortas, Parsifal parvient à déchirer le voile de Maya, c'est-à-dire à briser les frontières de la conscience individuelle dans laquelle la Volonté nous maintient enfermés. Peut-être, mais il ne faut pas oublier pour autant que c'est à ce moment précis que Parsifal devient pleinement lui-même ; son mouvement le porte à la fois à se fondre en Amfortas, puisqu'il comprend dans sa chair la souffrance du roi, et à s'en distinguer radicalement, puisque c'est en ne suivant pas la même voie qu'il parviendra à accomplir sa mission rédemptrice. Dans le baiser de Kundry, on pourrait dire que l'identité individuelle se dissipe et s'affirme à la fois. Car la fusion totale dans la souffrance du monde n'est sans doute pas vivable, et il est certain qu'on

ne saurait être un rédempteur qu'en maintenant, dans la compassion même, sa différence et sa singularité.

En termes de lecture, il en va de même : la participation totale et fusionnelle ne saurait être le meilleur mode d'appréhension d'un texte. Non seulement, elle empêche la prise de distance nécessaire à la lucidité d'un regard critique, mais elle engage en outre le lecteur dans des dangers dont l'Hidalgo de la Manche nous fournit un bon exemple, mettant à mal le contrat de « feintise ludique partagée » qui, selon Jean-Marie Schaeffer, permet de

*bloquer le passage des mimèmes vécus en état d'immersion au module mental qui, en l'absence de ce « frein moteur » pragmatique [i.e. l'accord de feintise ludique partagée], les traiterait comme les représentations qu'ils se bornent à imiter.*⁸³⁵

Parsifal, malgré ce qui le rapproche peut-être de Don Quichotte, ne tombe pas dans ce piège ; la compassion qui le gagne ne l'amène pas à saigner vraiment de la blessure d'Amfortas ni à porter sur ses épaules la croix de toute l'humanité souffrante. Il comprend le sens le plus intime des signes qu'il lit, mais il parvient à se préserver d'une noyade dans leur étouffante emprise.

Une fois de plus, Wagner, sur cette question, se montre plus conclusif, voire plus triomphaliste, que les auteurs médiévaux : là où le Perceval de Chrétien et de ses continuateurs se démène tant bien que mal dans une forêt de signes complexes, le Parsifal wagnérien passe d'un seul coup d'un aveuglement profond à une clairvoyance presque absolue. Le doute, ce « *zwîvel* » si important chez Wolfram, n'obscurcit guère que les entractes de l'œuvre. Parsifal n'est plus le déchiffreur anxieux ; il est le lecteur triomphant, plus proche, en cela, du Galaad que du Perceval médiéval, dont on pourrait dire qu'il se substitue à Perceval au moment où le quêteur cesse d'être essentiellement celui qui cherche pour devenir celui qui trouve.

- Remise en question gracquienne

Mais ce que Parsifal trouve grâce à Wagner ne lui est pas acquis pour l'éternité, et il va bientôt recommencer à chercher, à questionner, à décrypter. Ainsi, le Perceval gracquien est-il très clairement, à nouveau, un déchiffreur. C'est certainement pour cette raison que, dans *Le Roi Pêcheur*, il repart de Montsalvage sans avoir posé la question attendue : parce qu'elle

⁸³⁵ JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris: Seuil, "Poétique", 1999, p. 192.

aurait transformé son espoir en possession, son avide regard interrogateur en regard blasé de certitude. La crainte de recevoir une réponse empêche la question et relance la quête.

Dans *Argol*, plusieurs moments de la quête qui anime les deux personnages masculins s'apparentent à un exercice de déchiffrement. C'est le cas, en particulier, de la lecture d'image à laquelle se livre Albert au moment où il découvre la gravure représentant la cérémonie du graal – épisode crucial au terme duquel il comprend enfin ce qu'Herminien avait déjà compris avant lui. Ce n'est pas la première fois, dans le roman, qu'Herminien se montre un lecteur plus pénétrant qu'Albert. Rappelons-nous la scène du bain, dans laquelle Herminien voit dans la bouche de Heide une « plaie impossible à cacher » et un « aveu involontaire [des] gestes de la possession » (pp. 89-90). Cette bouche convoque au fond de lui un autre signifié, qu'il trouvera l'occasion de faire advenir en infligeant à la jeune femme la vraie blessure dont il n'avait perçu, lors du bain, que la *semblance*. Albert, de son côté, ne perçoit alors nulle *semblance*, mais il ne tardera pas à être mis face à la blessure elle-même – c'est-à-dire au signifié brut, dans toute la violence de son immédiateté (cf. ci-dessus p. 401).

Si l'on admet une lecture psychanalytique des gouttes de sang de Chrétien, on peut alors remarquer que cette scène renvoie à peu près au même signifié fantasmatique que celle d'Albert face à la blessure de Heide ; mais, entre la *semblance* poétique la plus douce, et la violence brutale de la chose même, le mode de présentation est presque diamétralement opposé. Et ce qu'il faut noter, en outre, c'est que dans les deux cas, la position qu'occupe « Perceval » devant l'image du sang rejaillit en quelque sorte directement sur le lecteur : dans un cas, à l'instar du Perceval de Chrétien, il devra lire l'image poétique que lui délivre le texte comme la trace visible d'un signifié absent qu'il lui incombera de recomposer par un travail de mise en relation de motifs convergents. À l'inverse, le lecteur de Gracq, dans cette scène, se trouvera confronté, comme Albert, à une image d'une grande violence, difficile à assimiler comme telle, et il lui faudra faire un effort de mise à distance, laisser la première impression se décanter, pour voir peu à peu se dégager le sens de cette image. Le geste de construction d'un sens ne consiste pas ici à passer de l'abstraction d'une image à une vérité cachée en elle ; au contraire, il s'agit de rendre assimilable la monstration non médiatisée de ce qui, chez Chrétien, était l'indicible, le défaut de parole autour de quoi se construisaient les représentations.

Dans ce sens, le « Perceval » à l'œuvre dans Albert conserve en lui une part œdipienne : plutôt que d'interroger une configuration mythique, il doit se confronter à la *chose*, au

monstre (au sens étymologique) et tenter de percer le sens de son énigme. Il ne se trouve plus devant un sens à construire, mais devant un sens déjà entièrement verrouillé, dont il comprendra peu à peu qu'il l'exclut radicalement, sans qu'aucune ouverture ne lui soit laissée pour s'y immiscer à nouveau. Il est trop tard pour interroger ; il ne reste qu'à prendre acte.

Dans le *Rivage des Syrtes*, toutefois, Aldo retrouve une posture plus interrogative, et l'essentiel de sa quête consiste bel et bien à lire et interpréter les signes du monde. Toute cette rumeur que charrie l'air du temps, il doit tenter d'en saisir les enjeux et de transformer ceux-ci en une forme de question. Aldo, au fil du texte, est toujours celui qui interroge, qui cherche à comprendre ; le franchissement même de la ligne des patrouilles se présente comme une question, dont la réponse se décline d'abord sous la forme d'un triple coup de canon, puis se poursuit par la visite de l'envoyé du Farghestan. Dans cet entretien aussi, Aldo est dans une position majoritairement interrogative. Sa dernière question, en particulier, mérite d'être mentionnée : l'envoyé lui a précisé qu'un désaveu de la part d'Orsenna permettrait de faire passer cette expédition nocturne pour « une espèce... d'insomnie »⁸³⁶ et d'en désamorcer les conséquences. Au moment précis où l'envoyé s'apprête à partir, Aldo lui demande : « mais où vous adresser la réponse ? » – ce à quoi l'autre répond : « vous ne vous rendez pas justice. Il n'y en aura pas », avant de s'éclipser, laissant la porte battre « silencieusement sur la nuit » (p. 763). Cette réplique est symptomatique d'un équilibre symbolique où Aldo est celui qui pose les questions ; pas celui qui donne les réponses.

La dernière trace de cette position interrogative arrive à la dernière page du roman : le vieux Danielo résume de la façon suivante tout le mouvement qui est à présent lancé et qui ne s'arrêtera pas :

Il ne s'agissait pas de bonne ou de mauvaise politique. Il s'agissait de répondre à une question – à une question intimidante – à une question que personne encore au monde n'a pu jamais laisser sans réponse, jusqu'à son dernier souffle. [...] Qui vive ?
(p. 839)

Cette question, c'est le monde qui y répond ; Aldo, de son côté, n'a fait que la poser.

En ce sens, s'il subsistait une part d'Œdipe en Albert dans son rapport au signe, toute la dimension œdipienne d'Aldo se trouve transférée dans les structures relationnelles, comme nous l'avons vu (cf. pp. 453), mais son rapport aux signes du monde est intimement celui du quêteur percevalien.

⁸³⁶ GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, p. 762.

iii. En lisant en écrivant

Selon cette optique, *Un beau ténébreux* demeure plus proche d'Argol que du *Rivage des Syrtes*. La voix dominante, en termes de lecture des signes, semble être celle de l'« amfortasien » Allan. Nul Perceval ne lui impose de véritable démenti lorsqu'il présente la quête du graal comme suit :

*La quête du Graal fut une aventure terrestre. Cette coupe existait, ce sang ruisselait, de la vue duquel les chevaliers avaient faim et soif. Tout cela on pouvait le voir. De quels yeux autres que ces yeux de chair pourrais-je jamais appréhender la merveille ?*⁸³⁷

Dans une perspective « thomasienne » extrêmement volontariste, Allan se fait l'apôtre d'une présence réelle de la merveille, qu'il exprime de façon plus radicale encore lorsqu'il propose d'

envisager, très matériellement, une recherche [...] des centres nerveux de la planète, une espèce d'acupuncture tellurique. Telle a été l'idée de siècles entiers [...]. La terre gardait son mystère, mais ce mystère pouvait être forcé, comme on force une femme de façon tout autre que métaphorique. Il y avait un paradis terrestre, mais non pas taillé dans l'étoffe molle de la rêverie, mais non pas viande creuse de symbole – mais au contraire avec ses feuilles vertes de vrais arbres [...] (p. 147)

On entend là le pari d'Herminien, et la façon « tout autre que métaphorique », en effet, dont il a mordu au fruit de l'« arbre de la connaissance ». A nouveau, ce mode de lecture du mystère se rapproche beaucoup plus de celui que privilégie Œdipe, le forceur d'énigmes, que de la position interrogative de Perceval.

Ces propos d'Allan font suite à une discussion sur le jeu d'échecs, qui met en relation de façon particulièrement féconde les perspectives de la lecture et de la quête. Ainsi, Allan estime-t-il qu'on peut tracer, « de manière analogique », un parallèle entre les échecs et « l'expérience courante » ; selon lui,

on peut ressentir [...] le monde comme ce carré d'hiéroglyphes d'un problème d'échecs où un mécanisme secret est enseveli, dissous dans l'apparence – où un certain foyer découvert bouleverse pour l'esprit la puissance des pièces, la perspective des cases, comme un coup donné à un kaléidoscope. Il suffit de poser la pièce sur cette case que rien ne désigne pour que tout soit changé. Vue d'un certain angle, il y a là

⁸³⁷ GRACQ, *Un Beau Ténébreux*, p. 148.

une opération absolument magique. La démarche de l'esprit qui compose ainsi à grand peine un monde fermé uniquement pour y rendre son efficacité à un coup de baguette magique est d'ailleurs quelque chose d'extrêmement révélateur. Il s'agit d'un monde suspendu, aux apparences brouillées, dont l'existence même, l'armature, à y regarder de près, ne tient qu'à la révélation qui s'y embusque. (p. 145)

Cette citation est intéressante à plus d'un titre. Il me semble y discerner comme une ligne de démarcation discrète séparant deux registres d'analogie. Au début de son parallèle, Allan évoque clairement le rapport du jeu d'échecs au monde dans lequel il vit. Il est ici dans la droite ligne de la « forêt de symboles » de Baudelaire, parcourue de ces forces magnétiques dans lesquelles se meuvent des personnages plus ou moins habiles à sentir et à décrypter ces signes latents. Allan, particulièrement sensible à « ces relations secrètes de case à case qui sommeillent sur l'échiquier, cette puissance explosive latente qui dort dans chaque pièce » (p. 144), traque aussi ce type de « relations secrètes » dans le monde, lui qui, d'une certaine manière, mène sa vie comme un jeu d'échecs. Donc, l'« opération absolument magique » dont il parle serait liée à la présence, dans le monde, de ces foyers (chers au Surréalisme) où tout peut se trouver bouleversé d'un seul coup.

En ce sens, il est donc possible d'envisager « très matériellement » une telle recherche dans le monde. Mais peut-être faut-il préciser que le monde d'Allan n'est pas le nôtre, puisque ce dernier évolue dans un univers romanesque. Du coup, il me semble difficile de ne pas sentir une forme de « métalepse narrative », comme dirait Genette⁸³⁸, lorsque le personnage parle d'un « esprit qui compose [...] un monde fermé » – un monde « dont l'existence même [...] ne tient qu'à la révélation qui s'y embusque ». Cette impression d'une perturbation des niveaux narratifs se retrouve un peu plus loin, lorsque Allan évoque l'opinion de « gens qui n'étaient pas fous, qui ont cru pouvoir affirmer que ce monde était un rêve » (p. 147). Or, selon Allan, « aussi loin [...] que nous puissions remonter, il n'a jamais existé de songe sans la croyance à une *clé des songes* » (p. 146). Il faut donc chercher cette « clé des songes » dans le quotidien, conclut Allan, qui évoque alors la recherche de la merveille tangible (paradis terrestre, quête du graal, etc.).

Mais il y a dans le raisonnement d'Allan comme un court-circuit : c'est manifestement par un raisonnement syllogistique qu'Allan rapproche ces deux affirmations pour poser qu'il est possible à chacun, « très matériellement », de mettre la main sur le mystère. Car si le monde est un rêve, nous faisons nous-mêmes partie de ce rêve ; or, la clé des songes, par essence,

⁸³⁸ GENETTE, *Figures III*, p. 244. L'expression désigne une transgression de niveau narratif, c'est-à-dire un échange entre deux univers narrativement hétérogènes, comme le sont le monde du personnage et celui du lecteur.

repose sur la recherche d'un espace commun entre le monde du songe et un autre monde (qu'il soit celui de l'inconscient ou le monde réel). Jamais un personnage de rêve ne peut, sans sortir du rêve dans lequel il respire pour y appliquer un regard extérieur, trouver la clé du songe auquel il participe.

Ce n'est donc qu'en présence de deux niveaux de réalité différents qu'il est possible d'évoquer une clé des songes. Et sans doute en va-t-il de même de cette « clé d'or » qu'évoque Allan, « sur laquelle il suffirait de poser le doigt pour que tout à coup *tout change* ». D'ailleurs, il poursuit : « Il est pour moi depuis longtemps hors de doute qu'il existe dans toute œuvre d'art, dans un livre par exemple, une telle clé » (p. 146). Voilà donc que nous touchons, peut-être, au cœur du problème : Allan serait-il semblable à ces ermites de la *Queste* qui confondent vertigineusement l'explication des aventures vécues par les « vrais » chevaliers qui viennent les voir, et l'explication du *texte* dans lequel ces aventures sont racontées, et dont ils sont, en même temps que les exégètes, les personnages ? Le sens qu'il cherche dans le monde où il évolue ne ressemblerait-il pas plutôt au sens qu'un lecteur devrait chercher dans le monde textuel où Julien Gracq le fait évoluer ? De fait, la suite des propos d'Allan ressemble à une vraie poétique de la lecture :

Je suis convaincu que si je pouvais voir sous son vrai jour cette phrase, peut-être ce mot central, focal, qui m'échappe toujours et que pourtant me désignent, courant à travers la trame du style, certains orbes grandioses et concentriques, comme d'un milan qui plane au dessus d'une vaste étendue de campagnes – alors je sentirais changer ces pages dont le secret enseveli me bouleverse, et commencer le voyage sans retour de la révélation. (p. 146)

N'est-ce pas là une belle définition de la lecture, à son idéal sommet ? Mais cette définition, à l'évidence, découle directement d'un type de poétique bien particulier, et s'applique plus favorablement à certains types de textes qu'à d'autres. Comment ne pas être sensible à ce qui, dans cette esthétique de la lecture, est profondément en phase avec les spécificités de l'écriture gracquienne, toujours si attentive à ces forces souterraines, et si habile à dessiner ces « orbes » invisibles autour de son foyer enfoui ? Il suffit, pour s'en convaincre, de relire telles pages d'*André Breton* où Gracq parle d'

appliquer au chaos brouillé des données mentales et des petits accidents de la vie qu'on mène, un procédé de lecture, une grille qui permette de lire le sens de la vie « en tant qu'elle échappe à notre influence », en tant non plus qu'on la mène, mais qu'inexplicablement elle apparaît menée d'ailleurs [...] : en d'autres termes il s'agit

*de la tentative insolite de superposer vive à l'enregistrement de la vie quotidienne l'écriture progressive d'un destin.*⁸³⁹

On songe encore à ce passage de *Préférences* où Gracq évoque le sentiment, propre aux heures de rêverie, « que des portes battent tout à coup de tous côtés », et sa conviction que de telles heures peut sourdre « un grand courant imaginatif : un livre, par exemple »⁸⁴⁰.

Ces extraits corroborent l'idée qui consiste à interpréter la métalepse d'*Un beau ténébreux* comme une poétique implicite, qui fait découler un mode de lecture (du texte) d'un mode d'écriture qui découle lui-même d'un mode de lecture (du monde). La suite des propos d'Allan se développe dans ce sens :

Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit. Toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique. (p. 146)

Ainsi fonctionne sans doute le mythe de Perceval dans l'œuvre de Gracq : texte effacé dont les structures guident plus ou moins inconsciemment la plume du poète à reparcourir certaines lignes, de texte en texte, à se couler dans quelques ornières qu'elle continue de creuser afin d'en affiner la courbe ou d'en approfondir la trace.

1. Du lecteur au scripteur

Bien que ce ne soit pas directement Perceval qui figure ici le lecteur ou le poète, il me paraissait intéressant de nous arrêter un instant sur *Un beau ténébreux*, d'abord dans la mesure où, tout de même, un des référents métaphoriques proposés pour rendre compte du mode de lecture ou d'écriture évoqué est la quête du graal ; et ensuite, parce que, précisément, les arguments que j'en ai tirés me permettent de passer sans rupture du Perceval lecteur qui nous occupait jusqu'ici au Perceval scripteur auquel les pages suivantes seront consacrées. Selon l'esthétique gracquienne, telle qu'elle transparaît dans les extraits que nous venons de lire, écriture et lecture sont deux faces d'un même écu – le simple titre *En lisant en écrivant*, que Gracq donnera à l'un de ses principaux ouvrages critiques, est d'ailleurs assez éloquent à cet égard. Si l'écriture se définit comme la quête patiente d'un tracé magique enfoui, qui doit en magnétiser chaque mot, il est alors logique que la lecture soit une tentative de reproduire cette

⁸³⁹ GRACQ, *Oeuvres complètes I*, pp. 451-2.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 845.

quête, de suivre pas à pas le poète dans sa catabase, et de retrouver sous ses mots la force de ce « texte magique » effacé.

Or, à travers l'histoire de ses reprises, le mythe de Perceval a également pu être investi par certains auteurs comme métaphore de l'acte d'écriture. Si le Perceval lecteur se caractérisait essentiellement comme le héros d'une quête de sens, c'est plutôt du côté de la quête poétique, on s'en doute, que se situe le Perceval scripteur⁸⁴¹. Selon la dichotomie que je proposais précédemment, il ne serait plus celui qui cherche à mettre une *senefiance* sous une *semblance*, mais celui qui tente de donner une *semblance* à une *senefiance*, c'est-à-dire de trouver les mots permettant de pénétrer au cœur d'une réalité difficile à saisir.

Un des motifs sur lesquels se construit l'analogie symbolique entre la quête de Perceval et l'écriture littéraire tient, comme nous l'avons déjà vu (cf. ci-dessus pp. 491 *sqq.*), dans l'apprentissage progressif que celui-ci fait de l'acte de nomination.

J'ai suggéré également que la scène du graal, si on la lit comme une construction mentale de Perceval, peut être comprise comme une métaphore de l'acte poétique : construire, à partir d'un signifié indicible, une représentation exprimable, qui soit susceptible d'engager une véritable quête de sens. Tel serait le texte que Perceval se compose à lui-même dans la vision qu'il se donne du graal ; tel, aussi, le texte que Chrétien de Troyes produit, suffisamment fascinant pour que des générations d'« amoureux fervents » (les continuateurs littéraires) et de « savants austères » (les critiques)⁸⁴² s'appliquent à le réinterpréter sans relâche.

2. Fin des aventures et fin du récit

A cet égard, il faut insister sur le rôle décisif qu'a joué, dans la fortune littéraire et critique de ce texte, l'absence de conclusion fermée de la part de Chrétien. Au-delà du mystère obsédant que cet inachèvement laissait peser, cette spécificité a sans doute beaucoup favorisé une dynamique visant à associer la quête de Perceval à l'acte d'écriture, lui-même conçu comme une quête potentiellement infinie vers une conclusion sans cesse différée. Un Perceval triomphant d'une seconde cérémonie du graal, succédant au Roi Pêcheur, épousant Blanchefleur, vivant heureux et ayant beaucoup d'enfants n'aurait sans doute pas prêté le

⁸⁴¹ Je précise que j'emploie ce terme de « scripteur » pour sa relative neutralité : « poète » conviendrait bien dans son sens premier, mais tire trop, dans le lexique courant, du côté de la poésie ; quant à « écrivain », le terme me paraît impliquer une légère connotation d'ancrage social, de métier, qui n'est pas pertinente ici.

⁸⁴² L'étiquetage baudelairien de ces deux catégories de continuateurs est emprunté à Jacques Roubaud : ROUBAUD, *Graal Fiction*, p. 58.

flanc à une telle métaphorisation ; mais l'ouverture laissée par le texte de Chrétien était une invitation à la fois à la poursuite des aventures de Perceval, à la poursuite de l'écriture, et à l'instauration d'un lien analogique entre ces deux poursuites. Le parallèle en question se trouve au cœur des quatre *Continuations* de Perceval, qui, à leur façon, thématisent toutes cette problématique. Comme le dit Mireille Séguy,

*dans les quatre Continuations, le retour du héros au château du Graal représente [...] tout à la fois l'enjeu essentiel du récit et le risque de sa fin, puisque l'on ne peut achever (compléter) l'aventure du Graal sans du même mouvement achever (mettre à mort) le récit.*⁸⁴³

Les stratégies développées par les unes et les autres varient : la *Première Continuation* multiplie les aventures annexes au détriment du fil principal. Celle de Manessier est la plus conclusive : son optique consiste clairement à boucler autant de pistes que possible pour pouvoir enfin considérer le récit comme achevé. Les stratégies de la *Deuxième* et de la *Quatrième Continuations* sont plus intéressantes dans la perspective qui nous concerne. Dans la *Deuxième Continuation*, on a l'impression que l'auteur fuit volontairement la conclusion qu'impliquerait un retour de Perceval au château du graal. Pourtant, à deux reprises, la voie de ce château est indiquée clairement à Perceval, qui manifeste bien l'intention de s'y rendre. Mais à chaque fois, il se trouve détourné de son chemin. Le premier passage arrive très tôt dans le texte : un nocher indique à Perceval le chemin qui le mènera « sanz nul trestor » (v. 20'097)⁸⁴⁴ à la cour du Roi Pêcheur, mais Perceval s'en détourne « car sus la riviere trova / le biau chastel que je vos dis » (vv. 20'100-101) – c'est-à-dire un autre château qui lui semble fort beau et auquel il décide de se rendre avant d'aller chez le Roi Pêcheur. C'est dans ce château qu'il rencontrera la demoiselle à l'échiquier, pour laquelle il partira en quête du blanc cerf, oubliant le graal pendant bien longtemps⁸⁴⁵.

Lorsque, au terme d'un bon nombre d'aventures, Perceval revient au château de l'échiquier magique, ayant accompli sa « quête secondaire », la demoiselle qui l'y avait engagé lui indique comment se rendre au château du Roi Pêcheur. Et voilà ce que dit le texte :

*A Perceval voil repairier,
Qui lou grant chemin a laissié
Que celle li a anseignié,
Qui vet au boen Roi Pescheor.* (vv. 28'239-43)

⁸⁴³ SEGUY, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, p. 286.

⁸⁴⁴ [WAUCHIER DE DENAIN], *The Second Continuation*, p. 41.

⁸⁴⁵ A ce propos, on peut signaler que dans *Graal Théâtre*, Perceval dit à Bohort, à propos de la quête : « le cerf blanc n'y conduit pas Bohort il vous en détourne il vous perd » (ROUBAUD et DELAY, *Graal Théâtre*, p. 477).

Nous ne saurons jamais pourquoi Perceval décide à ce moment de laisser le « grant chemin » qui devait lui permettre de parvenir⁸⁴⁶ au château du graal pour emprunter une autre voie, « durement erbose et espinouse et anniose ». Mais à la lecture de ce passage, on a la nette impression d'une fuite devant la conclusion – fuite de Perceval devant la conclusion des aventures (« une petite dernière, et après, j'y vais... ») ou fuite du poète devant la conclusion du texte. L'une et l'autre sont intimement liées, et la poursuite de la quête est l'occasion de continuer à parler. Comme Shéhérazade, le poète doit relancer les aventures pour ne pas avoir à se taire.

- Ressouder l'épée

En fin de compte, Wauchier ramène pourtant Perceval au château du graal. Le chevalier y est reçu en grande pompe par le Roi Pêcheur. A la fin du repas, celui-ci demande à Perceval de ressouder l'épée brisée qui suit le graal et la lance dans le cortège décrit par Wauchier. Comme nous l'avons vu, Perceval y réussit presque parfaitement (cf. ci-dessus p. 474), laissant toutefois subsister une très légère « creveüre » ou « escriiture » – une imperceptible « écriture » qui permet de ne pas boucler tout à fait le récit et de relancer, précisément, l'écriture des aventures. Comme le dit Charles Méla⁸⁴⁷ :

*Cette mince « écriture » suffit à ce que Perceval venu pour savoir continue de manquer à savoir. Peut-être lui faut-il voir dans cette fêlure le secret de son désir qui fait sa vérité et devons-nous entendre par cet exemple et par ce mot que l'écriture n'est rien d'autre que la ligne de faille du savoir.*⁸⁴⁸

La présence d'une écriture sur l'épée, rappelons-le, était déjà évoquée par Chrétien (v. 3137), et là aussi, cette écriture révélait un point de contact entre l'épée et le texte : ce que le Roi Pêcheur apprend de cette écriture, en effet, c'est à la fois la très haute valeur de l'épée, mais probablement aussi le fait qu'elle est destinée à se briser dans un moment capital. Cette épée est la dernière œuvre d'un forgeron extraordinairement habile, qui mourra sans en avoir forgé d'autre...

Si l'on accepte de se placer dans la séduisante perspective amorcée par Roger Dragonetti dans *La Vie de la lettre au Moyen-Age*, et que l'on fait de Chrétien, comme le propose Denis Hüe,

⁸⁴⁶ Je pourrais ici paraphraser Michel Zink (cf. ci-dessus p. 497) et écrire que « si j'étais mon professeur Charles Méla, je me demanderais si Perceval souhaite vraiment y "parvenir" ou s'il ne désirerait pas plutôt n'y "pas revenir" » (un peu à l'image de l'Ulysse de Giono)...

⁸⁴⁷ Le vrai, cette fois-ci !

⁸⁴⁸ CHARLES MELA, *La Reine et le Graal*, Paris: Seuil, 1984, p. 41.

« l'inventeur *conscient* [...] d'une nouvelle chausse-trape littéraire : l'œuvre inachevée »⁸⁴⁹, on peut alors ajouter cette mise en abyme au nombre des indices que le texte donne de son propre inachèvement : à l'instar de l'épée, qui est la dernière œuvre du forgeron Triboët (Trébuchet), c'est le récit lui-même, cette dernière œuvre de Chrétien, qui est appelé à se briser à un moment décisif.

Voilà qui explique peut-être en partie la place centrale que cette épée brisée occupera dans une grande part de la littérature du graal des décennies suivantes. Dès la *Première Continuation*, l'épée brisée est ajoutée au cortège du graal et Gauvain s'essaie, sans plus de succès que le Perceval de la *Deuxième Continuation*, à la ressouder.

Et puisque la métaphore de l'épée brisée renvoie manifestement à une question de « conjointure », il est intéressant de regarder de plus près la façon dont les *Troisième* et *Quatrième Continuations* viennent se greffer sur la deuxième, peu après l'épisode où Perceval ressoude l'épée.

Dans six des sept manuscrits que nous possédons de la *Troisième Continuation* (celle de Manessier, donc), celle-ci s'enchaîne directement à la *Deuxième*. Dans le dernier manuscrit, et dans un autre qui semble configuré de la même façon, mais dont la partie Manessier est presque totalement perdue, la *Continuation* de Gerbert se glisse entre la *Deuxième* et la *Troisième Continuation*.

Or, au niveau de la conjointure, le début du texte de Manessier ne laisse pas de surprendre quelque peu : dans la *Deuxième Continuation*, Perceval venait de réussir *presque* à ressouder l'épée, mais la petite fêlure qui subsiste le plonge dans un profond désespoir et il pousse de si grands soupirs que toute l'assemblée en est peinée. Le roi, pourtant « grant joie an a » ; il témoigne à Perceval son attachement indéfectible et, tandis qu'on emporte l'épée, « Percevaux se reconforte »⁸⁵⁰.

Et sans aucune transition (ni saut de ligne, ni grande majuscule), le texte de Manessier enchaîne ainsi :

*Qui de l'avanture a tel joie
Que je ne cuit mie que j'oie
Jamés de tel joie parler.*⁸⁵¹

⁸⁴⁹ HÜE, "Polyphonie du Graal - Introduction", p. 7.

⁸⁵⁰ [WAUCHIER DE DENAIN], *The Second Continuation*, p. 512.

⁸⁵¹ MANESSIER, *The Third Continuation*, p. 1.

Le roi fête Perceval comme un sauveur et répond aux questions relatives à la lance et au graal, au cours du repas le plus riche que l'on puisse imaginer.

Comment ne pas songer ici à poursuivre une métaphore qui ne saurait guère être mieux illustrée que par cette transition : la ligne de partage entre les deux continuateurs est presque invisible à l'œil nu, dans les manuscrits qui enchaînent ces deux parties ; pourtant, ne subsiste-t-il pas une faille dans ce passage inopiné de la plus profonde détresse à la plus grande joie qui fut jamais ? Certes, la joie manifestée par le roi à la fin du texte de Wauchier et le réconfort que Perceval en retire ramènent déjà le texte vers une note plus euphorique, mais il n'en reste pas moins que Perceval n'a pas réussi à ressouder l'épée. Le fait qu'il y soit presque parvenu le désigne, certes, comme le meilleur chevalier du monde, et le dépit qu'il ressent devant son échec montre peut-être au roi une volonté de perfectionnement qui le réjouit, mais il paraît clair, au terme de la *Deuxième Continuation*, que le Roi Pêcheur ne répondra pas tout de suite aux questions de Perceval.

Or chez Manessier, on gomme le « presque » ; on ne retient que le succès et la joie qui en résulte, et c'est sans autre forme de procès que le roi commence à répondre aux questions de Perceval.

C'est donc à un double titre que la faille est effacée par Manessier : d'abord, au niveau de l'histoire narrée, il oublie purement et simplement la fissure qui subsiste sur l'épée, comme si elle n'avait jamais existé ; et ensuite, au niveau de la narration, la soudure du récit est dissimulée sous un enchaînement qui ne laisse aucune trace visible. Ainsi poursuit-il et mène-t-il jusqu'à leur terme les aventures de Perceval. Dans l'épilogue qu'il donne à son texte, il rappelle que sa propre contribution à cette somme « comença au soudement / de l'espee » (vv. 42'660-61), après quoi il trace enfin l'« explicit de Perceval le Galois ».

La critique, je l'ai dit, n'a pas réussi à trancher de manière définitive la question de la chronologie relative des deux dernières continuations : Gerbert écrit-il avant ou après Manessier, ou leurs travaux sont-ils contemporains et indépendants l'un de l'autre ?

Récemment, Sébastien Douchet⁸⁵² soutenait l'hypothèse d'une datation tardive de la *Quatrième Continuation*, qui placerait l'œuvre de Gerbert aux alentours de 1240, soit une dizaine d'années après celle de Manessier. Cette datation tardive est aussi proposée par

⁸⁵² SEBASTIEN DOUCHET, *L'Écriture de l'espace au Moyen Âge. Étude des Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*, thèse de doctorat: Paris IV-Sorbonne, dir. Dominique Boutet (date de soutenance: 2005-6), à paraître chez Honoré Champion.

Philippe Ménard, qui note en particulier que Gerbert avait connaissance du *Tristan en prose*, dont la première rédaction est à peu près contemporaine de la *Continuation* de Manessier⁸⁵³. On peut ajouter que si Manessier écrivait après Gerbert, le « soudement » dont il parle serait alors celui sur lequel s'achève la *Quatrième Continuation*. Mais dans ce cas, il serait surprenant d'une part que l'épée ressoudée par Tribüet se brise à nouveau⁸⁵⁴, et d'autre part, que Perceval retourne alors auprès de ce même Tribüet, qui ressoude son épée (vv. 38'923-39026), alors que chez Gerbert, le forgeron était mort aussitôt après avoir ressoudé l'épée⁸⁵⁵. La question est assez complexe : le manuscrit T de la *Troisième Continuation* (manuscrit qui contient aussi le texte de Gerbert) propose une interpolation selon laquelle ce serait ici le fils de Tribüet qui ressoude l'épée de Perceval, ce qui permet d'enchaîner les deux textes sans contradiction manifeste – à condition de dédoubler les épées. C'est ce que propose Marie-Noëlle Toury, suggérant que

*les deux épées ont recouvré, à la fin du roman de Manessier, leur beauté originelle mais surtout elles sont emblématiques des deux axes du récit : l'épée réparée par Tribüet sert, en coupant la tête de Partinal, à accomplir la vengeance, tandis que l'autre, restaurée par Perceval, est attachée au Graal et à ses manifestations miraculeuses.*⁸⁵⁶

Mais l'affaire se complique, du fait que l'épée ressoudée par Tribüet est celle que, chez Chrétien, le Roi Pêcheur a donnée à Perceval. La chose est explicite, puisque c'est la cousine de Perceval qui, au sortir du château du graal, lui annonçait que l'épée qu'il venait de recevoir se briserait et serait ressoudée par Tribüet près du lac de Cothoatre (vv. 3673-83) – ce qui se produit exactement chez Gerbert (vv. 600-1 et vv. 869-77). C'est donc cette épée qui, selon Marie-Noëlle Toury, serait liée à la vengeance, tandis que celle qui est dans la bière de la *Première Continuation*, paradoxalement, serait associée non à la vengeance, mais au graal, alors que cet épisode apparaît pourtant comme l'émergence la plus brute, dans l'ensemble des continuations, de cet archétype de vengeance auquel est aussi attribuable la décapitation de

⁸⁵³ Cf. PHILIPPE MÉNARD, "L'Histoire du *Chevalier au Cygne* dans *La Continuation du Perceval* de Gerbert", dans *Marginalité et littérature. Hommage à Christine Martineau-Géniéys*, éd. Maurice Accarie et alii, Nice: ILF-CNRS, 2000, p. 256.

⁸⁵⁴ MANESSIER, *The Third Continuation*, p. 34, v. 33'493.

⁸⁵⁵ GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, p. 29, v. 907. Dans le même ordre d'idées, Manessier aurait aussi « oublié » que Perceval a épousé Blanchefleur chez Gerbert... Mais ces remarques peuvent aisément être retournées : si Gerbert avait lu Manessier, n'aurait-il pas aussi pu éviter ses divergences et tenir compte non seulement de ce qui précédait son texte, mais aussi de ce qui le suivait ? La chose ne va pas de soi, même s'il n'est pas aberrant de supposer que l'ardeur rectificatrice de Gerbert (que nous évoquerons plus loin) a pu le porter à dresser sa parole contre celle de Manessier, par exemple en corrigeant (de façon anticipée) l'« oubli » du mariage de Perceval et Blanchefleur...

⁸⁵⁶ MANESSIER, *La Troisième Continuation du Conte du Graal*, texte édité par William Roach, trad. Marie-Noëlle Toury, Paris: Honoré Champion, "Champion classiques", 2004, p. 28.

Partinal (cf. ci-dessus p. 341). L'attribution inverse des épées, évidemment, serait plus logique, mais le texte nous l'interdit. Manifestement, nous sommes dans un cas où l'épée brisée n'est plus qu'un motif isolé de sa fonction première. Trace, peut-être, de la littérisation du mythe, elle perd sa valeur fonctionnelle et symbolique d'archétype pour se constituer en signe métaréflexif d'une écriture. Elle apparaît comme un motif que l'écriture est parvenue à réinvestir d'une valeur littéraire qui le détourne probablement de sa fonction première, mais en assure non seulement la pérennité, mais aussi une nette mise en valeur : l'épée brisée, à partir de la *Première Continuation* et dans toute la suite du corpus, rejoint en effet le graal et la lance au cœur du mystère que Perceval se doit de percer.

L'importance qu'a prise ce motif dans la suite du texte ne pouvait qu'éclairer, par contraste, les lacunes qui le caractérisaient chez Chrétien. En effet, après que le Roi Pêcheur a offert l'épée à Perceval et que la cousine de celui-ci lui a annoncé qu'elle se briserait au combat, Chrétien ne revient plus sur la question. La place centrale prise par l'épée brisée et le dédoublement de ladite épée dans les continuations ont porté plusieurs copistes à anticiper dès le *Conte du graal* le problème de disjonction qui ne manquerait pas d'apparaître si le terrain n'était pas préparé. A peine a-t-il quitté sa cousine que Perceval livre un combat contre l'Orgueilleux de la Lande : pas moins de trois interpolateurs ont ajouté dans ce combat une narration où l'épée se brise. Certains ont même imaginé que le Roi Pêcheur avait envoyé à la suite de Perceval quelque valet chargé de récupérer l'épée et de la rapatrier au château pour qu'elle puisse s'y trouver lors de la visite de Gauvain, dans la *Première Continuation* (s'il s'agit bien de la même)⁸⁵⁷.

Pour revenir à notre lecture métaphorique de l'épée brisée, signalons que la plus courte de ces interpolations montre Perceval ramassant soigneusement les fragments épars de l'épée brisée et les remettant dans le fourreau, ce que Roger Dragonetti interprète comme une mise en abyme du fonctionnement rhétorique du récit :

Pareils aux verres colorés d'un kaléidoscope, les débris de l'Épée aux Étranges Liens et de ses inscriptions mystérieuses composent la texture anagrammatique d'un

⁸⁵⁷ Sur ces interpolations et les problèmes qu'elles posent, voir FOURQUET, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal. Les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte de Parzival*, pp. 91-5. Les trois interpolations sont publiées par Hilka en appendice : CHRETIEN DE TROYES, *Li Contes del graal*, pp. 457-74.

*nouveau récit en faisant miroiter, dans un désordre apparent, les couleurs de la première structure rhétorique.*⁸⁵⁸

Et lorsque Gerbert amène Perceval auprès de Trébuchet⁸⁵⁹, le continuateur anticipe en quelque sorte cette métaphore de façon saisissante :

*Les pieces prist et affina,
Si l'a reforgiee si bien
Que onques n'i parut de rien
Que ele eüst esté brisiee ;
L'espee qui tant fu prisiee
Bien brunist et refait la letre
Puis la fait el fuerre remetre.*⁸⁶⁰

A nouveau, il est difficile de penser que c'est sans intention analogique que l'auteur évoque ici la « lettre » ressoudée – et ce à plus forte raison si l'on imagine qu'il a écrit son texte après Manessier, en ayant conscience de séparer deux tronçons dont la soudure n'était pas parfaite, d'ajouter à la lame un segment, et de ressouder le tout pour lui donner, enfin, sa *perfection*. Car dans l'hypothèse où il a volontairement conçu sa continuation comme une jointure entre Wauchier et Manessier, il faut alors imaginer qu'il a été sensible à ce que je décrivais comme une fissure mal cachée, et qu'il a voulu la combler. Son texte, je le rappelle, se termine exactement où il avait commencé, formant une boucle de plus de 17'000 vers pour s'achever sur une répétition des quatorze derniers vers de la *Deuxième Continuation*, ce qui permet au texte de Manessier de démarrer exactement au même endroit (« [...] Percevaux se reconforte // Qui de l'avanture a tel joie [...] »), avec toutefois une différence majeure : en arrivant après le texte de Gerbert, la joie de Perceval n'a plus rien de surprenant, puisque cette fois-ci, le héros a vraiment réussi à ressouder l'épée, sans y laisser subsister cette faille que Gerbert, en fin de compte, aura mis 17'000 vers à effacer...

Peut-être est-ce là prêter une initiative bien « roussélienne » à l'auteur de cette continuation, dont la réputation, en partie injuste à mon sens, tire plutôt du côté d'une rigidité dogmatique. Mais que Gerbert ait connu ou non le texte de Manessier, et, le cas échéant, qu'il ait consciemment ou non intercalé sa continuation avant celle de son prédécesseur, il se trouve que son texte est placé à cet endroit dans les deux manuscrit que nous en possédons. Même si l'initiative d'une telle conjointure devait ne pas être le fait du poète Gerbert, mais d'un scribe

⁸⁵⁸ DRAGONETTI, *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, p. 153.

⁸⁵⁹ Je note à chaque fois le nom du forgeron tel qu'il apparaît dans le texte que je suis en train d'évoquer, mais il s'agit évidemment toujours du même personnage.

⁸⁶⁰ GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, v. 872-78.

habile qui en aurait eu l'idée, il n'en reste pas moins que c'est à cette configuration textuelle que nous sommes confrontés et qu'à ce titre, il n'est pas interdit de formuler à son propos une hypothèse de sens qui entre en résonance avec d'autres faits observables. Et en effet, cette hypothèse rejoint la sensibilité manifeste de Gerbert face à une problématisation de l'acte d'écriture qui donne à son texte une richesse métaréflexive que les trois autres continuations sont assez loin d'atteindre. Ainsi, à travers les métaphores de l'épée brisée et du *brief* « *petit et roont, tot a compas* » que nous avons déjà évoqué, il manifeste une conscience aiguë du procès d'écriture et, plus spécifiquement, de continuation.

Rappelons que c'est ce *brief* qui, par une vertu miraculeuse, guérit Sagremor et Agravain de leur folie, leur rendant leur capacité de lecture des signes ; or ce texte circulaire, si on accepte de le lire comme une mise en abyme de la *Continuation* de Gerbert, consciemment inscrite dans cette fissure imperceptible qui subsiste entre Wauchier et Manessier, peut fort bien se présenter comme le texte « vrai » qui rectifie les tracés erratiques des autres continuateurs.

Je suggérais précédemment l'idée que Gerbert pouvait avoir le désir de corriger l'« oubli » de Manessier relativement au mariage de Perceval et Blanchefleur, qui lui semblait peut-être impliqué par la logique du texte. Il faut signaler que le continuateur, par la voix de Gornemant, établit un lien étroit entre l'accomplissement par Perceval de cette promesse de mariage et celui de toutes les épreuves liées au graal⁸⁶¹. Dire que s'il épouse Blanchefleur, Perceval pourra ressouder l'épée, n'est-ce pas également soumettre à cette condition la possibilité même de conclure un récit qui ne saurait laisser Blanchefleur de côté, comme le font les trois autres continuateurs ?

Il apparaît de plus en plus clairement qu'au fil des étapes successives de cette « forgerie » que sont les *Continuations* du *Conte du graal* s'esquisse une superposition étroite entre la quête que mène Perceval et celle que poursuivent, de leur côté, les poètes qui tentent de rendre compte de ces aventures.

- Relances du discours

On peut imaginer que les ruses trouvées par les continuateurs pour éviter de clore les aventures ont une autre motivation que celle du plaisir de raconter ; une motivation plus immanente, qui serait de ne pas trahir la matière dont ils se font les porte-parole. Tant qu'ils accumulent les boucles et les digressions, au moins ne courent-ils pas le risque de clôturer le

⁸⁶¹ Cf. *ibid.*, vv. 5169-76.

sens du texte d'une façon inadéquate. Outre la peur de se taire, il y aurait donc sans doute aussi la peur de clore le sens.

Cette peur, au demeurant, est loin de se limiter aux auteurs médiévaux, et on peut constater dans le corpus moderne une séparation entre ceux qui choisissent de conclure leur version du mythe de façon fermée, et ceux qui maintiennent une fin ouverte. Parmi les grands exemples que nous avons déjà rencontrés, Gracq (celui du *Roi Pêcheur* en particulier, mais les autres récits aussi se terminent sur des points de suspension) est le meilleur représentant du second groupe ; pour le premier, on songe spontanément à Wagner, chez qui la quête est aboutie et la boucle parfaitement bouclée sur une conclusion qui ne semble pas appeler de suite. Pourtant, nous avons vu Péladan imaginer Parsifal cinquante ans après la consécration sur laquelle s'achevait le drame wagnérien. Car si la version wagnérienne apparaît bien comme foncièrement conclusive, il n'en reste pas moins que son récit ne nous conduit pas jusqu'à la mort de Parsifal. Au contraire du Hollandais et de Senta, d'Elisabeth et de Tannhäuser, de Siegfried et de Brünnhilde, d'Isolde et de Tristan, Parsifal n'est pas de ceux que l'on voit mourir.

Bon nombre d'auteurs ne mènent pas leur Perceval jusqu'au trône du graal, mais parmi ceux-là mêmes qui le portent jusqu'à ce stade, rares sont ceux qui s'aventurent au-delà. Comme le note Michel Zink,

*il n'y a rien après le succès au château du Graal. Rien pour le monde arthurien que la fin des aventures et un épilogue tragique. Rien pour le vainqueur que le choix entre la jouissance d'un règne aussi monotone que le paradis sur terre, dans la suite des jours, et l'accès par la mort au vrai paradis dont l'autre n'est qu'une anticipation ou un redoublement fade.*⁸⁶²

Et pour l'auteur, que reste-t-il à raconter ? Fabrice Bourland, dans une nouvelle intitulée *Le Bateleur*, imagine la cour d'Arthur après la fin de la quête : il y règne une apathie qui s'accroît de jour en jour et porte les chevaliers à des conduites de moins en moins chevaleresques. Et puis, un jour, arrive un mystérieux bateleur ; il trace sur le sol un rectangle de fumée d'où s'échappent toutes sortes de créatures monstrueuses qui sortent de la salle et vont peupler la forêt voisine, et tous les chevaliers (sauf Bohort) s'empressent vers mille nouvelles aventures. Mais le bateleur, si l'on en croit Morgane, n'est autre que Belzébuth... Les merveilles et les aventures seraient alors une occupation diabolique, une forme de « divertissement » (au sens pascalien) dont Perceval et Galaad ont eux-mêmes été les victimes, puisque Morgane montre

⁸⁶² MICHEL ZINK, "Vieillesse de Perceval : l'ombre du temps", dans *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris: Honoré Champion, "Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge", 1988, p. 285.

à Bohort le vrai graal, affirmant que « Perceval veille sur un simulacre et que la Quête ne fut jamais qu'une singerie navrante »⁸⁶³.

Cette notion de graal comme divertissement est également présente dans *Graal-Romance* de Jean-Pierre Le Dantec. Lancelot raconte comment la cour d'Arthur en est venue à entendre parler du graal pour la première fois. C'est Merlin, qui avait simplement demandé à la cantonade :

« Et le Graal, mes amis ? Où en êtes-vous avec le Graal ? Avez-vous mesuré que le Graal est le symbole de la Nouvelle Alliance, tout comme l'Arche l'était de l'Ancienne ?... Tu as pris du retard, roi Arthur ! Tous les autres rois chrétiens sont déjà sur sa trace ! »

*Personne ne savait au juste ce qu'était ce Graal dont le nom même sonnait bizarrement, mais la Cour s'ennuyait : elle eut tôt fait d'en faire la fiction.*⁸⁶⁴

Le graal devient donc immédiatement un objet discursif de première importance, d'abord parce qu'il n'a d'existence attestée que comme mot, et que les discussions vont bon train pour déterminer un référent : « premièrement, fut-il décidé [...], il ne pouvait s'agir que d'une des saintes reliques de Jésus » ; on s'entend ensuite sur le calice de la Cène, dont on trouve bientôt une « dimension cachée à la ferveur vulgaire » (p. 108), en imaginant que c'est aussi dans ce ciboire qu'a été recueilli le sang du Christ. Comme le dit encore Lancelot, « on lance d'abord un mot, ensuite on crée l'histoire ! » (p. 109).

Outre les réflexions sur le référent de ce mot inconnu, le graal apparaît donc surtout comme matrice propre à générer du discours. La cour s'ennuie : elle construit le graal comme « fiction ».

Calice par-ci, chaudron par-là, et moi je suis prêt à parier, et moi je tiens d'un tel, et quant à moi ma conviction est faite..., ce Graal dont personne un an plus tôt n'avait entendu mot occupait à présent le centre des conversations, il tenait chacun et chacune sous son empire, faisant et défaisant les amitiés, et suscitant des gloses à n'en plus finir (p. 107), raconte encore Lancelot.

Des fictions aux gloses, voilà que tout le monde parle du graal. Parmi les éléments que les uns et les autres amènent dans la discussion, on voit se mêler allégrement des motifs issus de la

⁸⁶³ FABRICE BOURLAND, "Le Bateleur", dans *Les Chevaliers sans nom. Première époque*, éd. Georges-Olivier Châteaureynaud, Paris: Nestiveqnen, "Nouvelle donne", 2001, p. 16.

⁸⁶⁴ JEAN-PIERRE LE DANTEC, *Graal-Romance*, Paris: Albin Michel, "Les Grands Mythes fondateurs de l'Occident", 1985, pp. 107-8.

tradition littéraire du graal et d'autres qui sont du ressort de la critique moderne, selon un procédé que nous avons déjà observé à propos de Delay et Roubaud (cf. ci-dessus p. 310). Par exemple, après avoir déterminé la nature de l'objet, il s'agit de s'entendre sur une localisation :

Ce fut à ce point que les avis divergèrent. Oh ! certes, chacun se mit d'accord sur un nom : Corbennic, et sur un roi-pêcheur censé en assurer la garde en expiation de fautes anciennes : le très fameux Bendigeit Vran nommé plus souvent Bran ou Bron, simplement, remplit fort à propos cet office. Mais dès qu'il s'agit de lui fixer un domicile, les choses s'envenimèrent [...] (p. 108)

Quoi qu'il en soit, sur une telle matière, le type de discours importe moins que le fait même de produire du discours. Le mystère du graal appelle aussi sûrement l'avènement d'un quêteur que celui d'un récit de cette quête et d'une glose de ce récit. Qu'il s'agisse d'un récit, d'une glose, ou encore d'un mélange de l'un et de l'autre ne change pas fondamentalement les données. Comme le relevait de façon très suggestive Michel Butor,

*critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux genres différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles.*⁸⁶⁵

Cette activité dont parle Butor, c'est la *continuation*, qui est impliquée par le sentiment, commun aux deux types de « continueurs », qu'il reste quelque chose à dire pour compléter l'œuvre. Cette relance du discours repose donc sur une sorte de présomption d'inachèvement que Butor affirme clairement : « il faudrait d'ailleurs n'avoir jamais écrit soi-même pour croire qu'il puisse exister un achèvement absolu »⁸⁶⁶. A nouveau, la quête inachevée que nous propose Chrétien de Troyes dans son roman inachevé peut fonctionner comme une sorte de symbolisation de cette relance permanente de l'activité d'écriture.

N'est-ce pas, d'ailleurs, cette dynamique d'écriture et de réécriture permanente qu'illustre Italo Calvino en plaçant Parsifal au terme d'un des tarots de son *Château des destins croisés* ?

Je ne sais depuis combien de temps (des heures ou des années) Faust et Parsifal s'appliquent à retrouver leurs itinéraires, tarot après tarot, sur la table de la taverne. Mais chaque fois qu'ils se penchent sur les cartes, leur histoire se lit d'une autre

⁸⁶⁵ MICHEL BUTOR, *Répertoire III*, Paris: Minuit, 1968, p. 17.

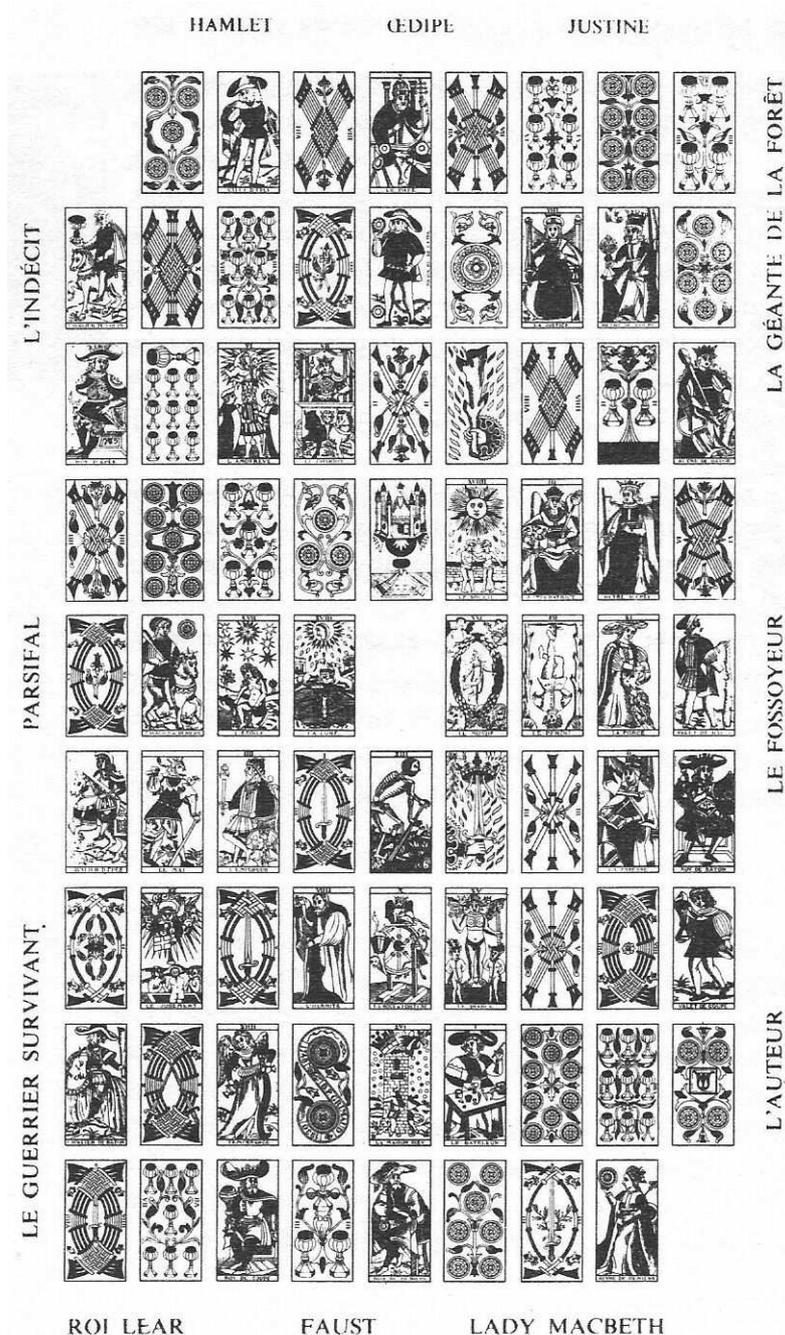
⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

façon, elle subit des corrections, des variantes, elle se ressent des humeurs de la journée et du cours des pensées, elle oscille entre deux pôles : tout et rien.⁸⁶⁷

Puis il évoque ce qui serait « la conclusion (toujours provisoire) de Parsifal » :

« Le noyau du monde est vide, le principe de ce qui se meut dans l'univers c'est l'espace du rien, ce qui existe se construit autour d'une absence, au fond du graal il y a le tao. »

Et [Parsifal] montre le rectangle vide, au centre, qu'entourent les tarots. (p. 109)



⁸⁶⁷ ITALO CALVINO, *Le Château des destins croisés*, trad. Jean Thibaudeau et Italo Calvino, Paris: Seuil, 1976 [1973], p. 108. L'illustration reproduite ici est à la page 110.

Le noyau vide du monde correspond donc au blanc qui est au cœur du récit (puisque dans ce roman, tous les récits sont racontés à l'aide de tarots). Dans la représentation visuelle de la table, symptomatiquement, les trois blancs marquent le début, la fin, et le centre du dispositif narratif. Les deux premiers illustrent l'inachèvement constitutif de ces histoires à recommencer sans cesse, puisqu'elles subissent à chaque fois « des corrections, des variantes », dans cet espace considérable compris entre « tout et rien » ; mais l'absence de la pièce centrale symbolise la raison profonde qui motive ce recommencement permanent. Le cœur est encore et toujours à dire, tout « ce qui existe se construit autour de [son] absence » ; et si l'on en croit la citation ci-dessus, ce qui tient lieu de ce cœur, fonctionnellement, c'est le graal.

Ainsi Parsifal, montrant du doigt ce vide, est-il ici l'emblème de la relance permanente du récit, de la nécessité de continuer à écrire, ou d'écrire pour continuer.

A ce titre, et bien que le lien à la quête du graal ne soit pas explicite dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, on ne peut que s'accorder avec le rapprochement que propose Sindy Langlois entre ce texte et la quête percevalienne : selon elle, le récit de Calvino, qui apparaît comme « l'histoire métaromanesque de l'écriture d'un roman », « évoque la poursuite haletante d'un Graal inaccessible dans la mesure où le personnage principal, nommé le Lecteur, s'engage dans une quête... celle de la suite »⁸⁶⁸.

Cette dimension métaréflexive du récit de quête, abordée par Calvino sous un aspect plutôt ludique, apparaît chez d'autres auteurs comme une véritable forme d'art poétique. Ainsi trouve-t-on plus d'un trait commun entre les passages de Calvino dont nous venons de prendre connaissance et la belle lecture que Bernard Noël fait du *Roi Pêcheur* de Gracq :

Attendre, mais en remontant l'attente, et l'on tourne le dos à la fin - à toute fin, pour aller vers l'origine. La quête s'inverse : Perceval remet ses pas dans ses pas, non pour rentrer chez soi, mais pour pénétrer dans sa propre recherche. Il choisit au lieu de se laisser porter par ce qui l'a choisi. La quête rentre en elle-même : elle s'écrit, cependant que l'auteur, comme Amfortas, renonce à guérir. « Ma blessure, dit-il, est mon lien avec les autres hommes... c'est elle qui me rend visible. » Le mythe doit sa force à la pluralité des lectures ; chacune l'enrobe d'une nouvelle épaisseur, mais sa transparence, loin de s'en troubler, s'intensifie. Il y a dans le Roi pêcheur un si profond passé mental qu'on peut y croiser beaucoup de sens. Écrire aussi est

⁸⁶⁸ SINDY LANGLOIS, "Si par une nuit d'hiver un voyageur: quand la fiction dépasse la fiction", Rimouski (Québec): *Tangence*, no 68 (2002), p. 24.

*gouverné par le désir du Graal, mais le silence qui rayonnerait de l'objet saint fermerait la blessure d'où coulent les mots. Écrire est gouverné par le désir de tarir sa source. On voudrait dépenser toute sa mémoire. Quelque chose pourtant s'ajourne, car, malgré soi, on n'en finit pas de se souvenir.*⁸⁶⁹

Comme Calvino, Noël touche à la question de la multiplicité des lectures du mythe et de la relance permanente de l'écriture. Mais surtout, bien que la perspective adoptée soit toute différente, on retrouve ici le lien entre la parole et la quête. L'idée n'est plus, comme chez Calvino, que le graal représente l'absence autour de laquelle se construit l'écriture, mais plutôt que le graal est, profondément, la *fin* de l'écriture : c'est-à-dire à la fois sa finalité, son but ultime, mais aussi le point limite qu'elle ne saurait atteindre sans s'annihiler elle-même. Le graal, compris ici dans une perspective qui est celle de la pièce de Gracq, c'est le silence d'un monde où plus rien ne reste à dire. Tel est, du point de vue de l'écriture, le corollaire de cette certitude accablante dont Amfortas menace Perceval. L'écrasante clarté du graal ne ferme pas seulement les yeux de Perceval (« tu baigneras dans la certitude, et c'est une chose qui dispense de regarder »⁸⁷⁰) : elle ferme aussi, si l'on en croit Bernard Noël, « la blessure d'où coulent les mots ».

Ce silence associé au graal semble répondre à un double mouvement : d'une part, comme nous l'avons déjà suggéré à propos des *Continuations*, la fin des aventures (« tu n'auras plus d'aventures. Il n'en est plus à qui possède tout », dit Amfortas⁸⁷¹) doit logiquement coïncider avec la fin de l'écriture. Mais d'autre part, il y a dans le propos de Noël une dimension plus intimement liée à une poétique de l'écriture : écrire est, *en soi*, « gouverné par le désir du Graal » - c'est-à-dire par « le désir de tarir sa source ». Le lien direct qui relie l'aboutissement de la quête à l'achèvement du récit qui raconte cette quête se trouve ici renforcé par le fait que tout récit poétique est potentiellement une quête au terme de laquelle se dresse un graal.

3. Quête du sens en abyme

De ce fait, l'équation qui lie l'aboutissement de la quête et la fin de l'écriture se décline sur deux plans hétérogènes : d'un côté, il y a l'idée que la richesse de la matière percevalienne est

⁸⁶⁹ BERNARD NOËL, "L'Avènement du nom", *Givre*, no 1 (1976, mai), p. 6. Ce « quelque chose » qui s'ajourne est sans doute la raison pour laquelle le freux pouvait dire à Perceval : « Jamais tu ne triompheras / De ce récit interminable », dans les *Fragments pour un Perceval* de Jean-Louis Backès (BACKÈS, *Fragments pour un Perceval*, p. 23). Nombreux sont les auteurs qui ont pris acte du caractère foncièrement « interminable » de ce récit.

⁸⁷⁰ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 139.

⁸⁷¹ *Idem*

telle qu'aucune conclusion définitive ne saurait lui être imposée sans nuire gravement à la multitude des sens qu'elle recèle ; de l'autre, une perspective plus large invite à sortir de la matière percevalienne proprement dite pour s'intéresser à ce qui rapproche toute écriture poétique d'une quête du graal.

Il est certain que, de prime abord, la première de ces perspectives ne paraît pas concerner en propre le mythe de Perceval : tous les grands mythes se caractérisent par un excès du sens latent sur le sens exprimé, qui les porte à n'être jamais conclus que très provisoirement pour être rouverts à la première occasion. On se rappelle la crainte de Rougemont que Wagner ait « achevé » le mythe de Tristan en en donnant une version définitive : « *Vixit* Tristan ! Et s'ouvre l'ère des fantômes »⁸⁷² ; on se souvient également que Gracq, dans l'avant-propos du *Roi Pêcheur*, va dans le même sens lorsqu'il écrit que Wagner, ayant « fait main basse » sur la matière de Bretagne, « de cette vendange semble d'un coup avoir extrait tout le suc »⁸⁷³. Les mythes de Tristan ou de Perceval, à ce titre, peuvent être considérés de la même façon – de même que n'importe lequel des grands mythes qui ont traversé l'histoire, sans cesse réinvestis de sens nouveaux.

Mais par rapport à tous ces mythes, celui qui nous concerne possède au moins deux particularités qui le rendent spécialement susceptible d'illustrer ce lien entre l'achèvement du sens et la fin de l'écriture. La première tient à ce que l'histoire même que nous raconte le mythe de Perceval est celle d'une quête de sens. Tous les mythes auxquels les civilisations ont accordé une certaine pérennité sont *en eux-mêmes* des quêtes de sens, pourrait-on dire ; c'est à ce titre qu'ils se transmettent, au fil des « reprises » de ce sens, comme dit Ricoeur. Pourtant, rares sont ceux qui mettent aussi parfaitement en scène cette quête de sens. C'est pour cela que, d'un point de vue métaréflexif, le graal apparaît comme une symbolisation particulièrement favorable de ce sens ultime auquel tend le mythe même, mais dont la complète révélation cautionnerait fatalement le silence, puisque tout serait dit – fermée, alors, la « blessure d'où coulent les mots » selon Noël ; comblé, le vide central des tarots de Calvino ; parfaitement ressoudée, l'épée des continuateurs. « *Vixit* Perceval ! »

Mais justement, Perceval ne meurt pas. Au contraire de Tristan, au contraire d'Œdipe, au contraire de Don Juan, sa fin ne fait pas partie de son mythe. Et cela tient entre autres à la seconde des particularités que je voulais évoquer : l'inachèvement qui est profondément attaché au mythe de Perceval. Cette détermination, *a priori*, paraît relever de la pure

⁸⁷² ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, p. 253.

⁸⁷³ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 14.

conjoncture : si Chrétien de Troyes avait achevé son *Conte du graal*, le mythe de Perceval serait, à ce titre, semblable à tous les autres, c'est-à-dire que son « inachèvement » (au sens que Butor donne à cette notion) tiendrait seulement à la « surdétermination sémantique » dont parlait Ricœur (cf. ci-dessus p. 48), qui permet de toujours rouvrir le dossier pour le présenter sous un jour nouveau. Mais en l'occurrence, nul besoin de rouvrir quoi que ce soit : le dossier « original », celui dont tous les autres découlent, n'a jamais été fermé. À défaut de l'autorité supérieure du premier auteur, il ne s'agit pas ici de réinterpréter le sens que peut revêtir la mort d'Antigone ou de Siegfried, mais bien de décider ce que Perceval a bien pu faire après avoir quitté son oncle ermite. L'absence de conclusion du *Conte du graal*, en ne donnant pas d'autorité par rapport à laquelle se positionner, accroît de façon vertigineuse la marge de « liberté » accordée à chaque successeur pour finir (ou ne pas finir) les aventures.

C'est donc là que réside cette spécificité forte du mythe de Perceval : la quête fait partie du mythe ; son aboutissement non. Les raisons pour lesquelles il en est ainsi sont peut-être fortuites, mais ce trait n'en apparaît pas moins comme profondément signifiant, et si certains ont choisi de conclure l'histoire de Perceval, nous avons vu aussi que bien des auteurs ont estimé que l'inachèvement de la quête était en quelque sorte constitutif du mythe.

Parce qu'il met en scène une quête et parce que cette quête est inachevée, le mythe de Perceval se révèle donc plus propice qu'aucun autre à illustrer une poétique où l'écriture est pensée comme une recherche permanente.

Mais il faut insister encore sur une autre spécificité qu'implique l'inachèvement de notre mythe : le fait que certains intègrent cet inachèvement dans le mythe même, tandis que d'autres construisent la fin qui est conforme à la poétique qu'ils y projettent permet au mythe de Perceval de fonctionner comme le modèle de poétiques très variées et de servir de miroir à des esthétiques aussi diverses que la *Kunstreligion* wagnérienne ou, à l'autre bout du spectre, l'écriture angoissée d'un Peter Handke.

iv. Texte à écrire : quelques « arts poétiques percevaliens »

Pour rendre plus tangible cette diversité, je voudrais passer rapidement en revue quelques exemples d'œuvres qui, plus ou moins explicitement, utilisent le modèle percevalien dans une optique métaréflexive.

Peut-être faut-il préciser que les textes abordés sous cette rubrique des « arts poétiques » percevaliens » entretiennent avec le mythe de Perceval une relation en quelque sorte indirecte, qui ne tient pas fondamentalement à la reprise d'un contenu narratif, mais exploite plutôt la portée symbolique du mythe.

1. Kunstreligion wagnérienne

Le premier exemple, en l'occurrence, conjoint une réécriture complète et explicite du mythe à l'art poétique qu'il en tire. Il s'agit du *Parsifal* de Wagner. Nous avons déjà noté que le compositeur, au moment où il travaillait à *Parsifal*, élaborait parallèlement une réflexion sur la notion de *Kunstreligion* (cf. ci-dessus p. 222). Nous avons relevé également comment cette œuvre sur la rédemption a été largement accueillie par le public comme une œuvre rédemptrice. Wagner, à l'apogée de sa gloire, n'hésite pas à conclure *Parsifal* par une apothéose où, de façon moins ambiguë que dans toutes ses autres œuvres, le geste rédempteur est porté à son sommet.

Le simple parallèle que l'on peut établir entre la rédemption représentée par le livret et celle que l'opéra met en œuvre dans son rapport avec le public, comme je l'ai déjà suggéré, tend déjà à faire de *Parsifal* une sorte de *mise en scène* de la démarche artistique. A cet égard, un rapprochement entre la structure de *Parsifal* et celle des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* se révèle éclairant, dans la mesure où cette dernière œuvre est celle qui prend le plus manifestement une allure d'art poétique. La question des règles de l'art est en effet le sujet principal de cet opéra. Si *Tannhäuser* déjà, à travers la scène du concours de chant, problématisait certains aspects de la création artistique, partagée entre le respect des règles et une spontanéité impulsive, les *Maîtres Chanteurs* font un pas de plus dans le sens de l'art poétique, dans la mesure où le concours de chant, mise en pratique de positions théoriques divergentes, se trouve encadré par toute une série de discussions sur la pratique artistique.

Pour résumer l'essentiel de l'action en quelques mots : Walther, jeune chevalier, s'éprend d'Eva et apprend qu'elle est promise à celui qui gagnera le concours de chant qui se prépare. Walther souhaite donc être admis à ce concours, et il se présente aux Maîtres-Chanteurs, qui

acceptent de l'entendre, après l'avoir interrogé et avoir appris qu'il a suivi pour tout enseignement le chant des oiseaux... Son chant, évidemment, est totalement hors des règles sacro-saintes selon lesquelles « il faut » composer, et Beckmesser, le plus dogmatique des Maîtres, a tôt fait de remplir son ardoise de traits indiquant les fautes contre la tablature. Les Maîtres, dans l'ensemble, ne comprennent rien à l'hymne enflammé de Walther, même si certains sont troublés ; seul Hans Sachs entend dans ce chant une beauté certes confuse, mais puissante. Il s'attachera à instruire Walther des règles indispensables pour cadrer son génie naturel ; ils travailleront ensemble à préparer la pièce grâce à laquelle Walther remportera aisément le concours.

Sans qu'il soit nécessaire d'entrer dans le détail de la poétique qui résulte de cette construction, on peut noter simplement que les *Maîtres Chanteurs* racontent comment l'art formel et sclérosé des Maîtres doit être rénové par une puissance créatrice instinctive, acceptant toutefois de couler son énergie dans un moule qui rende cet art nouveau recevable pour le grand nombre – car ce ne sont pas que les Maîtres qui acclament Walther à la fin de l'opéra, mais le peuple dans son entier.

Dans *Parsifal*, la question de l'art n'est pas posée directement ; les réflexions contemporaines autour de la notion de *Kunstreligion* nous invitent toutefois à prêter une oreille attentive à d'éventuels échos d'art poétique qui pourraient, néanmoins, s'en dégager.

A ce titre, la comparaison avec les *Maîtres Chanteurs* est très éclairante. Dans un cas comme dans l'autre, le 1^{er} acte présente l'arrivée d'un jeune homme intuitif et « dépourvu d'érudition, sans académie », comme disait Wagner à propos de Parsifal. Dans les deux cas, le jeune homme suscite l'espoir d'un homme plus âgé, soupçonnant qu'il est peut-être celui que l'on (que l'art/que le monde du graal) attend, mais la première épreuve à laquelle il est soumis se solde par un échec. Dans les deux cas, pourtant, il semble que l'échec ne soit pas irrémédiable, et si Gurnemanz, contrairement à Sachs, perd l'espoir qu'il avait initialement nourri, il faut se rappeler pourtant que Parsifal, au plus fort de la plainte d'Amfortas, a vivement porté la main à son cœur, comme le précise la didascalie.

A cela succède un apprentissage, qui prend des formes très différentes dans les deux cas : Walther doit suivre les leçons de Sachs pour intégrer les règles qui lui permettront de rendre son chant communicable. Parsifal, de son côté, reçoit sa leçon sans passer par un quelconque maître, et ce que Walther assimile lors de son rapide passage sur les bancs d'école, Parsifal l'intègre d'un seul coup par le truchement du baiser de Kundry. On peut relever que, dans les deux cas, la « leçon » consiste à rediriger quelque chose qui a trait à un instinct sensuel brut : l'attraction érotique de Kundry, ou le rêve empreint de sensualité sur lequel Walther compose

les strophes de son chant. Dans des tonalités assez différentes, les deux jeunes gens accèdent donc à une forme de maturité affective qui leur permettra de revenir sur les lieux de leur premier échec pour tenter l'épreuve une seconde fois.

Ainsi Walther triomphe-t-il finalement lors du concours de chant, ouvrant à l'art (allemand) la voie d'une régénération ; ainsi Parsifal parvient-il à guérir la blessure d'Amfortas et à rédimer le monde du graal. Dans les deux cas, l'être d'instinct, après une rapide maturation, se pose en restaurateur d'un ordre compromis.

La différence la plus nette entre les deux parcours semble être que Walther produit une forme de régénération purement artistique, tandis que Parsifal est un rédempteur au sens religieux du terme. Mais cette première impression ne saurait résister face à l'interpénétration des sphères artistique et sociale qui apparaît déjà de façon manifeste dans le monologue de Sachs sur lequel s'achèvent les *Maîtres Chanteurs*, qui fait du « saint art allemand » la sauvegarde spirituelle d'un état menacé de désagrégation.

Et surtout, la perspective encore plus synthétique de la *Kunstreligion* affirme fortement le lien entre la rédemption « religieuse » qu'incarne Parsifal et une rédemption artistique qui en est indissociable. J'évoquais précédemment l'idée que le public devait recevoir *Parsifal* comme Parsifal reçoit le baiser de Kundry – comme une pleine révélation par l'émoi des sens de ce qu'un discours rationnel ou dogmatique ne saurait révéler que de façon partielle.

Ainsi, il apparaît clairement que *Parsifal* contient bel et bien un art poétique, et se présente comme la mise en abyme de la quête artistique aboutie. Walther l'artiste et Parsifal le prêtre se fondent dans l'image du dernier Wagner, produisant avec son *Bühnenweihfestspiel* l'œuvre d'art rédemptrice qui est le sommet de sa quête artistique.

2. Quête du graal et Recherche du temps perdu

Si l'on en croit Jean-Jacques Nattiez, cette dimension rédemptrice de l'œuvre d'art est un des éléments principaux qui contribuent à rapprocher *Parsifal* d'une œuvre qui, selon lui, repose sur un idéal artistique similaire : *A la Recherche du temps perdu*. « Car ces deux œuvres de Wagner et de Proust ne se contentent pas de raconter une quête, elles se veulent porteuses d'un message salvateur »⁸⁷⁴.

⁸⁷⁴ JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Proust musicien*, Paris: Christian Bourgois, 1984, p. 68.

- Rapprochements ponctuels

Mais ce n'est pas seulement dans une conception générale de l'œuvre d'art que *Parsifal* et la *Recherche* présentent des similitudes. Relevons quelques autres motifs sur lesquels se rencontrent ponctuellement les deux œuvres : j'ai déjà suggéré que les « jeunes filles en fleurs » évoquaient spontanément les « filles-fleurs » parsifaliennes. Elles remplissent la même fonction de dévoiement du héros et incarnent une forme de tentation qui, dans un cas comme dans l'autre, se révèle finalement constructive. Comme le relève Pierre-Louis Rey dans l'introduction qu'il écrit pour *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*,

*les jeunes filles de Balbec ne sont qu'en apparence un obstacle sur le chemin qui mène le héros vers l'Art. Un chevalier enrichit en effet son initiation d'expériences négatives : à plus forte raison aucune expérience n'est à proprement parler négative dans l'initiation d'un écrivain du moment qu'on la lit au sein de l'œuvre qui figure sa réussite.*⁸⁷⁵

En outre, on peut relever quelques références explicites attestant l'intertextualité. C'est le cas par exemple, toujours dans les *Jeunes filles en fleurs*, lorsque le narrateur fait état de son trouble à l'attente de Mme Swann, dans « ce petit salon d'attente où le feu me semblait procéder à des transmutations, comme dans le laboratoire de Klingsor »⁸⁷⁶. En outre, les « filles-fleurs » de *Parsifal* sont évoquées à plusieurs reprises dans *Le Côté de Guermantes*, à propos des nombreuses jeunes filles que le narrateur rencontre lors de sa soirée chez les Guermantes. Il commence par noter, à son arrivée, l'impression d'« un changement de décor comparable à celui qui introduit tout à coup Parsifal au milieu des filles-fleurs » (t. II, p. 716). Il quitte le décor maternel, avec ses « bourgeoises rechignées qui [le] traitaient en enfant » pour entrer dans un univers nouveau. On pressent que l'allusion à Parsifal est plus qu'un simple motif, et indique que cette soirée pourrait être un passage au « deuxième acte » de l'ouvrage.

Le narrateur revient sur cet intertexte wagnérien un peu plus loin, lorsque le duc l'entraîne « vers une autre des filles-fleurs » (t. II, p. 721, puis encore t. II, p. 833).

Ce rapprochement ponctuel est étayé par quelques autres similitudes : ainsi Nattiez établit-il un parallèle entre le baiser d'Albertine, point fort du mouvement par lequel le narrateur se défait des illusions du sentiment amoureux, et le baiser de Kundry. Il observe en outre un rapprochement entre les noms de Gurnemanz, qui guide Parsifal jusque dans Montsalvat, et de

⁸⁷⁵ MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1987-89, pp. 1298-9 du tome I.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 518 du tome I.

Guermantes, dans la bibliothèque de qui le narrateur accédera à la pleine révélation artistique. Il poursuit : « on ne peut manquer de noter que, dans les deux cas, la révélation a lieu après une *marche* qui matérialise concrètement la quête »⁸⁷⁷ – *Verwandlungsmusik* de *Parsifal*, avec son changement de décor à vue, et marche dans les rues de Paris, suivi de l'épisode des pavés inégaux, dans le *Temps retrouvé*. Nattiez attire encore notre attention sur une frappante similitude

*entre l'attitude du Narrateur exposé pour la première fois à la Sonate dont le caractère religieux a été soigneusement évoqué au cours de la soirée Saint-Euverte, et celle de Parsifal, spectateur d'une cérémonie qu'il ne comprend pas.*⁸⁷⁸

Tous ces éléments, associés à la grande ligne qui fait de la *Recherche* « une moderne *Quête du Saint-Graal* », comme le disait Pierre Costil⁸⁷⁹, ont autorisé Nattiez à formuler l'hypothèse que c'est chez Wagner que Proust aurait trouvé « le modèle du sujet fondamental de la *Recherche* : la quête de l'absolu par l'œuvre d'art » (pp. 56-7).

Dans la notice qu'ils consacrent, dans l'édition de la Pléiade, au *Temps retrouvé*, Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers ajoutent encore quelques éléments :

*Peut-être l'immolation de Swann est-elle aussi nécessaire à l'accomplissement de la destinée du héros proustien que celle d'un cygne au héros wagnérien. On relèvera enfin qu'après la révélation incomplète due à la petite madeleine, survenue par une froide journée d'hiver, c'est au printemps que, comme Parsifal, le héros proustien reçoit l'illumination décisive.*⁸⁸⁰

Un peu plus tard, préfaçant à nouveau *Le Temps retrouvé*, pour la collection folio, Rey et Rogers iront encore plus loin :

*Si l'on admet l'hypothèse que Proust a tenté, avec la Recherche, une sorte de réécriture de Parsifal, on conclura qu'il a masqué son modèle, puis œuvré pour qu'on ne soupçonne pas son roman d'être la réplique d'une œuvre musicale, quelle qu'elle fût.*⁸⁸¹

⁸⁷⁷ NATTIEZ, *Proust musicien*, p. 67.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁷⁹ Cité dans *ibid.*, p. 58.

⁸⁸⁰ PROUST, *A la recherche du temps perdu*, p. 1162 du tome IV.

⁸⁸¹ MARCEL PROUST, *Le Temps retrouvé*, éd. Pierre-Louis Rey et alii, Paris: Gallimard, "Folio", 1990, p. XIII.

• Parsifal en palimpseste

Pour donner encore un peu plus de crédit à de telles hypothèses, il faut dire quelques mots de la démarche visant à « masquer » un modèle parsifalien qui était primitivement plus visible. La publication de tout un matériel génétique lié à la *Recherche* a permis de lever un coin du voile sur l'atelier de Proust. De façon tout à fait significative, on retrouve *Parsifal* en palimpseste à la fois derrière le capital septuor de Vinteuil et derrière la scène non moins capitale de la bibliothèque de l'Hôtel de Guermantes. La publication par Henri Bonnet d'une *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, issue des cahiers préparatoires du *Temps retrouvé*, atteste en effet non seulement que ces deux passages, séparés par plusieurs centaines de pages dans la *Recherche* définitive⁸⁸², étaient initialement réunis, mais aussi que la scène où ils étaient associés entretenait un lien direct avec *Parsifal*.

Voici comment se présente le passage de la *Matinée chez la Princesse de Guermantes* qui nous intéresse directement, à savoir le chapitre intitulé « L'Adoration perpétuelle ». Comme dans l'épisode semblable du *Temps retrouvé*, le narrateur est arrivé à l'Hôtel de Guermantes en proie à des doutes profonds : suite à une discussion avec Bloch sur la littérature, il doute d'avoir véritablement ce don pour les lettres que d'aucuns lui prêtent. Il se remémore un moment récent où, voulant décrire un paysage magnifique, il avait été frappé de l'ennui qui s'échappait de ses mots, de l'absence de joie éprouvée face à ce spectacle, dont découlait une incapacité à communiquer cette joie qu'il ne ressentait pas.

*Ô arbres vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous ressent plus, mon œil constate la ligne qui vous divise en parties d'ombre et de lumière avec une froideur telle qu'il serait bien vain de transcrire ces notes, trop ennuyeuses pour moi pour pouvoir plaire à personne.*⁸⁸³

Il relève ensuite le même ennui et la même froideur dans l'observation des caractères et même dans la discussion esthétique ; se penchant enfin sur la mémoire, il est tout aussi incapable d'en faire sourdre quelque émotion, et c'est sur le constat désabusé de son manque de « cette imagination qui chez les poètes transfigure la réalité et la leur rend si belle » (p. 124) et de son absence de « don poétique » qu'il arrive à l'Hôtel de Guermantes. C'est à ce moment que se situe l'épisode des « pavés inégaux » : en sentant sous son pied l'irrégularité des pavés, le narrateur retrouve soudain la « mémoire involontaire » qu'il avait déjà goûtée dans le fameux

⁸⁸² L'exécution du Septuor est racontée dans *La Prisonnière* (t. III, pp. 753 sqq.) ; les méditations de la bibliothèque des Guermantes sont au milieu du *Temps retrouvé* (t. IV, pp. 446 sqq.).

⁸⁸³ MARCEL PROUST, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, éd. Henri Bonnet, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1982, pp. 122-3.

épisode de la madeleine ; si cette dernière l'avait projeté à Combray, les pavés inégaux, à présent, le ramènent impérieusement à Venise, devant le baptistère de Saint-Marc, avec la même joie profonde et diffuse. Dans *Le Temps retrouvé*, à ce moment, le maître d'hôtel introduit le narrateur dans un petit salon « jusqu'à ce que le morceau qu'on jouait fût achevé »⁸⁸⁴. Ce morceau de musique, indéfini dans *Le Temps retrouvé*, était très clairement nommé dans la *Matinée chez la Princesse de Guermantes* : il s'agissait du 2^{ème} acte de *Parsifal*, dont la Princesse avait organisé chez elle la première audition parisienne. Le narrateur est bien content de pouvoir rester seul dans la bibliothèque de la Princesse, pour se donner le temps de suivre la piste ouverte par cette joie soudaine suscitée par les pavés inégaux. Deux autres échos de cette même mémoire involontaire interviennent aussitôt après, confirmant l'état d'extrême disponibilité dans laquelle se trouve le narrateur : le tintement d'une cuiller contre une assiette, puis encore la texture d'une serviette avec laquelle il s'essuie la bouche.

Je relève, au vol, quelques réflexions qui occupent l'esprit du narrateur, tandis que se poursuit, dans la pièce voisine, la musique de *Parsifal*. Sur la trace de ces émotions liées à des réminiscences, il note sa propension ancienne à toujours chercher sous une image qui lui fait impression – « un nuage, un triangle, une tour, une fleur, un caillou » (p. 155) – quelque vérité cachée qu'il doit « tâcher de trouver » comme on décrypte des « caractères hiéroglyphiques ».

Sans doute ce déchiffrement était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens mais dont nous pouvons dégager l'esprit. (p. 156)⁸⁸⁵

N'oublions pas que, pendant ce temps, c'est le deuxième acte de *Parsifal* qui est joué dans le salon... Rien ne nous indique que le narrateur entend la musique, mais la précision avec laquelle il entendra, un peu plus loin, un passage pourtant très doux nous permet de supposer qu'au moins quelques impressions auditives parviennent à son oreille. Or, quoi de plus parsifalien que cette distinction entre les vérités perçues par l'intelligence et celles qui proviennent d'une impression sensorielle, et surtout que la supériorité reconnue aux secondes ?

⁸⁸⁴ PROUST, *A la recherche du temps perdu*, p. 446 du tome IV.

⁸⁸⁵ Le passage est conservé dans *Le Temps retrouvé*. Proust y ajoute l'importance que prend à ses yeux l'interprétation de ces sensations « comme les signes d'autant de lois et d'idées » qu'il s'agit de « faire sortir de la pénombre » pour les « convertir en un équivalent spirituel ». Et il ajoute : « or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? » (IV, 457).

Un peu plus loin, reprenant l'idée de cette signification latente des images, le narrateur se remémore toutes ces fois où il est « tombé en arrêt » devant une image qu'il sentait « n'être qu'un couvercle bien qu'elle parût faite de temps semblable aux autres ». Il évoque ensuite

tant d'images que j'avais rapportées dans ma pensée et qui y étaient le plus souvent restées comme des ornements inutiles, incompréhensibles, dont je n'avais pas eu la force de recréer en moi ce qu'ils signifiaient. (p. 167)

Et un peu plus loin :

C'était toujours sous des images que je pressentais la vérité précieuse, sur une figure de fleur, de forêt, de château, de poignard, d'oiseau, quelquefois une simple figure géométrique, un parallélogramme, un triangle, tout ce grimoire compliqué et fleuri, plein de formes naturelles, comme des hiéroglyphes pour l'intelligence de qui personne ni moi-même ne pouvait me donner de règle, sa lecture consistant en un acte de création, de résurrection auquel rien ne peut suppléer, pour qu'un moment paraisse la réalité même et la vie. Mais c'est aussi le seul livre que nous ait vraiment dicté la réalité, l'impression qu'elle nous a faite c'est la griffe de son authenticité. L'image rencontrée par hasard au dehors qui déclenche automatiquement s'il s'agit de réminiscences, la résurrection d'un moment passé, est le contrôle même de leur vérité, puisque nous en ressentons la joie de la réalité retrouvée, son effort pour remonter à la lumière, avant qu'il n'y ait eu intervention de notre volonté et de notre intelligence. (pp. 168-9)

Ce passage est intéressant à plus d'un titre pour nous. D'une part, il marque une convergence opportune avec les remarques que je faisais à propos de la poétique gracquienne présentée comme une quête de sens, à l'intersection de la lecture et de l'écriture. Il en va de même ici : nous approchons du terme de cette quête que scellera le « temps retrouvé », et dont le lieu privilégié se présente comme une sorte d'interface entre la lecture et l'écriture. Le premier mouvement de cette poétique est bien de l'ordre de la lecture, dans la mesure où tout repose sur ces hiéroglyphes que le monde me tend, m'appelant à soulever le « couvercle » de leur apparence objective pour « recréer en moi » leur signification profonde. Ce déchiffrement seul donne « quelque vérité à lire ». Cette vérité est tout à fait personnelle et subjective : pour nul autre que pour le narrateur de la *Recherche*, un pavé inégal ne pourra signifier ce qu'il signifie pour lui. Mais l'authentique lecture des signes du monde consiste en « un acte de création », capable de faire surgir soudain, dans le *livre* à écrire, « la réalité même de la vie ». Cette alchimie, c'est exactement celle qui se joue dans la *Recherche*, où le lecteur, même s'il n'a pas lui-même senti sur sa langue le goût de la madeleine, éprouve néanmoins pleinement l'impact du temps retrouvé. Dans la version définitive du *Temps retrouvé*, le narrateur

renforce encore cette dimension en précisant que le « livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire »⁸⁸⁶.

Mais il y a dans ce passage un autre aspect qui me retient. Une « image rencontrée par hasard au dehors qui déclenche automatiquement [...] la résurrection d'un moment passé » ; un effort qu'elle fait « pour remonter à la lumière, avant qu'il n'y ait eu intervention de notre volonté et de notre intelligence » : ne lisons-nous pas là quelque chose qui pourrait fort bien s'apparenter à un commentaire de l'épisode des gouttes de sang sur la neige ? Sans doute la littérature n'est-elle pas avare de scènes qui pourraient correspondre à une telle description. Mais si nous prêtons une oreille attentive à la suite de signes que Proust aligne pour illustrer cette image du monde à décrypter, on ne peut qu'être surpris d'une frappante coïncidence : « une figure de fleur, de forêt, de château, de poignard, d'oiseau, quelquefois une simple figure géométrique, un parallélogramme, un triangle [...] ». Or chez Chrétien, qu'avons-nous ? Un *triangle* formé par trois points rouges sur fond blanc, à l'orée d'une *forêt* ; cette forme a été causée par l'offensive d'un *oiseau* sur un autre, et ce qu'elle porte à « remonter à la lumière », c'est le visage de *Blanchefleur*. Certes, ces éléments appartiennent tous à un registre symbolique assez général et le rapprochement n'a rien d'un indice sérieux d'intertextualité. Il n'en reste pas moins que ce que le narrateur proustien est en train d'essayer de dégager, à partir de son expérience de la mémoire involontaire, évoque de façon saisissante la scène des gouttes de sang sur la neige. Comment ne pas être frappés de cette parenté, à nouveau, lorsque nous lisons, un peu plus loin :

Mais comme dans ces moments les plus lucides nous ne vîmes qu'une faible partie vraie [...] – qui nous donne tant de joie – d'une chose dont le reste demeurerait pour nous opaque, simple objet d'observation, il faudra aller chercher à des années d'intervalle et dans des lieux différents, une heure favorisée où une autre partie de la même chose nous fut révélée pour la faire glisser à côté de l'autre [...] (p. 176)

Voilà donc qu'apparaît sous l'angle du symbole (*symbolon*), la scène de réminiscence – gouttes de sang ou madeleine. Les éléments du monde qui semblent faire signe ne seraient que les fragments visibles d'une vérité qu'il s'agit de recomposer en joignant chacun de ces éléments à l'« autre partie » qu'il appelle. Telle serait donc la tâche qui incombe personnellement au Perceval lecteur, face aux gouttes de sang dans lesquelles il sent affleurer

⁸⁸⁶ PROUST, *A la recherche du temps perdu*, p. 469 du tome IV.

une vérité profonde. Mais ici, les choses sont orientées un peu différemment. Comme je l'ai suggéré, lecture et écriture sont intimement imbriquées ; juste avant la phrase que je viens de citer, on peut lire :

Quant à ces minutes de particulière allégresse où nous sentîmes tout d'un coup en une chose les qualités, l'essence incarnée d'une autre, elles nous fourniraient ce qui en est l'équivalent dans le langage, une métaphore. (p. 176)

Quelques pages plus tôt, nous trouvons encore cette même idée :

On peut faire succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit. La vérité ne commence que quand l'écrivain prend deux objets différents, pose leur rapport et les attache indestructiblement par un lien indestructible, une alliance de mots. (p. 158)⁸⁸⁷

Une fois de plus, on voit se dessiner clairement le lien qui existe entre la quête de sens à travers les signes du monde, et la quête artistique. La découverte soudaine d'une vérité, grâce au rassemblement des membres d'un *symbole* brisé, est non seulement le but d'une quête de soi, mais aussi l'objectif artistique que doit se fixer le poète. Les continuateurs du *Conte du graal*, jouant du motif de l'épée brisée, nous fournissaient une première métaphore allant dans ce sens ; la poétique proustienne de la mémoire poursuit cette voie, beaucoup plus loin.

Mais il faut insister à présent sur ce qui, au-delà de simples convergences esthétiques, est intimement parsifalien dans cette révélation proustienne. Je rappelle que, pendant tout le temps où le narrateur médite sur ces questions, c'est le deuxième acte de *Parsifal* qui est joué dans le salon de la Princesse. C'est dire qu'à un moment donné, tandis que le narrateur formulait mentalement une de ces réflexions que nous avons lues, Parsifal s'écriait, à quelques pas de là, « Amfortas ! die Wunde ! », saisissant d'un seul coup, en deçà de tout raisonnement intellectuel, le sens profond de la scène du graal. Que fait-il alors, sinon rassembler deux termes disjoints d'un sens qui en émerge soudain avec une évidence éblouissante ? Que fait-il, sinon vivre dans sa chair la « métaphore » sous laquelle se cache sa

⁸⁸⁷ Je cite le passage équivalent du *Temps retrouvé* : « On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à ce qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. » (IV, 468).

plus intime vérité ? Et cela, au moment même où le narrateur, dans la pièce voisine, découvre que toute la vérité artistique réside dans cette capacité à rendre vivante ladite métaphore.

• Des trois actes de *Parsifal* au septuor de Vinteuil

Quelques indices précis viennent étayer ce raisonnement et indiquer que les rapprochements esquissés ne sont certainement pas fortuits. Le premier est une lettre que Proust écrit à Jacques Rivière en février 1914, c'est-à-dire peu après la publication, en 1913, de *Du côté de chez Swann*. Les volumes suivants ne sont pas encore publiés. Il semble que Jacques Rivière, bien que très enthousiaste (contrairement à une grande partie de la critique), ait pourtant été dérouté par la conclusion que Proust donnait à son volume. Ce dernier répond en précisant :

*Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume [...] est le contraire de ma conclusion.*⁸⁸⁸

Et il illustre sa pensée à l'aide d'un parallèle bien choisi :

Si on en induisait que ma pensée est un scepticisme désenchanté, ce serait exactement comme si un spectateur ayant vu à la fin du premier acte de Parsifal, ce personnage ne rien comprendre à la cérémonie et être chassé par Gurnemantz, supposait que Wagner a voulu dire que la simplicité du cœur ne conduit à rien.

Il poursuit en évoquant l'épisode de la madeleine, dont il dit qu'il ne donnera l'explication qu'« à la fin du troisième volume », acceptant d'avance l'idée que certains lecteurs tiennent pour sa vérité ce qui n'apparaîtra comme des erreurs que dans le troisième volume, après que le « malentendu » aura encore été renforcé dans le deuxième.

Cette lettre est extrêmement intéressante pour nous. D'abord, il est évidemment significatif que Proust choisisse justement l'exemple de *Parsifal* pour illustrer la dynamique qu'il souhaite donner à son ouvrage. Mais on peut noter, en outre, que cette dynamique, au moment de la publication de *Du côté de chez Swann*, se décline selon un modèle en trois temps : s'il compare la fin de son premier volume à « la fin du premier acte de *Parsifal* », il annonce aussi que le malentendu quant à la « vérité » profonde de son propos subsistera encore dans le deuxième volume et que la pleine révélation ne viendra que dans le troisième. Voilà donc un plan, en trois actes, qui est tout à fait conforme à celui du *Parsifal* wagnérien. On se

⁸⁸⁸ MARCEL PROUST, *Correspondance*, vol. XIII, éd. Philip Kolb, Paris: Plon, 1985, p. 99.

rappellera, au passage, le « changement de décor comparable à celui qui introduit tout à coup Parsifal au milieu des filles-fleurs »⁸⁸⁹ mentionné par le narrateur dans *Le Côté de Guermantes*, et on se demandera si ces éléments ne renforcent pas l'hypothèse d'une influence très réelle de l'hypotexte parsifalien, estompé petit à petit au fil de l'écriture.

Cette réflexion sur le nombre des parties que comportera l'œuvre achevée fait songer à l'hypothèse, formulée par Butor, selon laquelle le nombre d'instruments du septuor de Vinteuil renverrait au nombre de volumes de la *Recherche*. Nattiez, après avoir exposé les termes de la discussion⁸⁹⁰, se prononce en faveur de cette hypothèse,

*car, du point de vue de la signification de l'œuvre, il semble acquis que le Septuor de Vinteuil représente l'œuvre à faire : pour le Narrateur, il est bien l'image rédemptrice d'une œuvre imaginaire à écrire dans un langage utopique qui, telle la musique, réussirait à se situer au-delà du langage humain [...]*⁸⁹¹

Selon lui, en outre, il ne fait aucun doute que le septuor de Vinteuil vient remplacer fonctionnellement *Parsifal*, dans sa dimension de modèle de l'œuvre rédemptrice.

*A partir du moment où Proust eut l'idée que la révélation au Narrateur de l'absolu artistique se ferait par le truchement d'une œuvre musicale [...], il n'y avait plus aucune raison de conserver, dans le Temps Retrouvé, une référence concrète à Parsifal : il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une œuvre d'art imaginaire, car dans la logique du roman, une œuvre réelle est toujours décevante : la saisie de l'absolu ne peut être suggérée que par une œuvre désincarnée, irréaliste et idéale.*⁸⁹²

De fait, les cahiers d'esquisses nous montrent à l'évidence que le septuor (à un moment où il n'était encore qu'un quatuor) devait initialement prendre la place du deuxième acte de *Parsifal* dans la scène de la bibliothèque. On trouve en effet, dans une esquisse publiée en annexe de la *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, un texte où se trouvent associées les réflexions du narrateur sur l'œuvre de Vinteuil et une évocation des réminiscences suscitées par les pavés inégaux et le bruit de la cuiller⁸⁹³.

⁸⁸⁹ PROUST, *A la recherche du temps perdu*, p. 716 du tome II.

⁸⁹⁰ NATTIEZ, *Proust musicien*, pp. 133-7.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁹² *Ibid.*, pp. 64-5.

⁸⁹³ PROUST, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, pp. 292-6.

Mais revenons-en à ce stade antérieur, où non seulement le quatuor de Vinteuil ne s'était pas élargi en septuor pour migrer dans les pages de *La Prisonnière*, mais où ce quatuor n'avait même pas encore remplacé *Parsifal* dans la scène de la bibliothèque.

Deux autres éléments viennent renforcer le lien intime qui existait, à ce stade, entre les réflexions que mène le narrateur dans la bibliothèque des Guermantes et la musique du deuxième acte de *Parsifal* qui se déroule en même temps dans le salon voisin.

Le premier est plutôt anecdotique, mais vaut tout de même la peine d'être signalé : lorsqu'il tente de sonder la façon dont nous traitons mentalement les sensations de joie que nous apporte parfois la vie, le narrateur évoque un épisode de sa jeunesse qu'il avait laissé fuir sans en fixer l'impression, sans tenter de se « rendre maître de ce que cette joie avait de si nouveau et de si doux » :

*Quand Maria m'avait pour la première fois appelé par mon prénom, semblant ainsi me dévêtir de toutes mes écorces et coques sociales, et prendre ainsi mon être, avec délicatesse, entre ses lèvres [...]*⁸⁹⁴

Si l'on songe, à nouveau, que c'est le deuxième acte de *Parsifal* qui est joué dans le salon, on pourra relever le lien entre cette évocation et ce que vit Parsifal au moment où Kundry, dispersant les filles-fleurs, retient le jeune héros en l'appelant par ce nom qu'il avait oublié, par ce nom qui, instantanément, le plonge dans une sorte de réminiscence émue : « Parsifal ?... So nannte träumend mich einst die Mutter ». Parsifal non plus, à ce stade, ne parvient pas à se « rendre maître de ce que cette joie avait de si nouveau et de si doux ».

• L'illumination « à la Parsifal »

Le second élément qui renforce les liens entre le salon et la bibliothèque est tiré des notes de Proust relatives à ce passage, dans lesquelles le rapprochement en question est exprimé avec force :

*Capital : De même que je présenterai comme une illumination à la Parsifal la découverte du Temps retrouvé dans les sensations cuiller, thé etc, de même ce sera une 2^e illumination dominant la composition de ce chapitre, subordonnée pourtant à la première [...] qui me fera soudain apercevoir que ttes (sic) les épisodes de ma vie ont été une leçon d'idéalisme [...]*⁸⁹⁵

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 162. Une note précise que Maria est « une jeune fille en fleurs de la première version de la *Recherche* ».

⁸⁹⁵ *Ibid.*, pp. 318-9.

C'est donc explicitement que Proust associe la révélation qui constitue l'aboutissement de la *Recherche* (cette « vérité » finale qu'il annonçait à Jacques Rivière au terme de son « troisième volume ») avec l'illumination qui permet à *Parsifal* d'aller au terme de sa quête.

Si l'on admet l'idée que Proust envisageait, au moment où il écrit à Jacques Rivière, un parallélisme de construction entre son roman et le drame de Wagner, il pourrait alors sembler paradoxal que la musique qui se joue dans le salon de la Princesse de Guermantes soit le deuxième et non le troisième acte de *Parsifal*.

En réalité, les choses ne sont pas tout à fait aussi simples : plongé dans ses réflexions, le narrateur entend tout à coup la musique qui se joue au salon, et il reconnaît le passage en question comme l'Enchantement du Vendredi saint. Or l'Enchantement du Vendredi saint n'est pas au deuxième, mais au troisième acte de *Parsifal*. Plusieurs critiques, devant cette confusion, ont conclu que Proust s'était simplement trompé. On ne saurait l'exclure ; mais il n'est pas interdit de penser, compte tenu de la très bonne connaissance que Proust avait des opéras de Wagner, qu'une telle « erreur » ait pu être tout à fait volontaire : s'il est certain que la réflexion que mène le narrateur rattache son illumination à celle que Parsifal vit au deuxième acte de l'opéra, au moment du baiser de Kundry, il n'en reste pas moins que le moment où Parsifal est vraiment prêt à assumer les conséquences concrètes de cette illumination est, précisément, l'Enchantement du Vendredi saint. C'est à ce moment-là, tandis que le printemps s'étend sur toute la nature, qu'il peut se mettre en marche pour retourner à Montsalvat et achever triomphalement sa mission. Ne faut-il pas, dès lors, imaginer que Proust condense volontairement les deux moments, pour suggérer que, contrairement à ce qui se passe pour Parsifal, la révélation que reçoit son narrateur, préparée de longue main, lui permet de se mettre tout de suite en marche vers l'accomplissement que cette lumière nouvelle lui désigne ? Tandis que la révélation porte d'abord Parsifal à assécher le jardin de Klingsor et à faner toutes les fleurs avant que le vrai printemps ne ramène la nature à la vie, on aurait ici un court-circuit en vertu duquel l'illumination entraîne directement la mise en marche vers l'aboutissement de la quête : le livre à écrire.

Quoi qu'il en soit, la façon dont le narrateur décrit l'impression que lui procure la musique de l'Enchantement du Vendredi saint montre bien le lien étroit qui existe entre ses pensées du moment et la musique de Wagner. Il est en train de s'interroger sur la possibilité pour un individu de reconnaître une vérité qu'il n'a jamais connue mais qu'un artiste est parvenu à

saisir par son art. Et c'est à ce moment que la musique de Wagner lui apporte l'exemple d'une parfaite réussite dans cette saisie artistique d'une vérité :

*Avec son archet Wagner semble se contenter de la découvrir, de la rendre visible comme une peinture effacée qu'on dégage [...] à laquelle [les instruments] n'eussent pas pu ajouter un seul trait, sans que nous eussions senti que Wagner ajoutait, qu'il mentait, qu'il cessait de voir et cachait son obscurcissement par des parcelles de son cru.*⁸⁹⁶

Il se demande en quoi consiste la « parenté certaine » qui existe entre cette musique et « le premier éveil du printemps », et il décrit l'attitude dans laquelle se trouve plongé l'auditeur en cet instant de pure vérité artistique (dans des termes qui, à nouveau, ne sont pas sans rappeler l'attitude de notre Perceval contemplatif, devant une neige éphémère) :

Et on restait extasié et muet, comme si on eût du compromettre par un mouvement le prestige délicieux et fragile qu'on voulait admirer encore tant qu'il durerait et qui dans un moment allait s'évanouir. (p. 173)

Ce qui, en tous cas, n'a pas tardé à s'évanouir derrière la stratification dense du palimpseste proustien, c'est la trace du lien profond qui relie la révélation décisive sur laquelle débouche la *Recherche* avec le modèle parsifalien. Les rares vestiges intertextuels qui ont survécu à cet effacement progressif (remplacement de Wagner par Vinteuil et de *Parsifal*, à ce moment stratégique, par une œuvre instrumentale de ce dernier, puis déplacement du septuor du *Temps retrouvé* à *La Prisonnière*) n'autorisent guère que des rapprochements ponctuels ; mais le travail génétique permet de creuser les sous-sols du texte pour y retrouver des strates anciennes, dont le tracé reste toutefois secrètement perceptible.

S'il est vrai, comme le dit Allan dans *Un beau ténébreux*, que « toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique », alors peut-être *Parsifal* est-il ici ce texte magique... Quoi qu'il en soit, malgré toutes les modifications apportées au texte, il me semble indubitable que le « morceau » de musique non identifié, évoqué aux deux extrémités des cinquante pages⁸⁹⁷ de réflexions que mène le narrateur dans la bibliothèque des Guermantes, ne saurait être que le *Parsifal* de Wagner.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁸⁹⁷ PROUST, *A la recherche du temps perdu*, p. 446 et p. 496 du tome IV.

Ainsi, après Wagner (et, semble-t-il, *d'après* Wagner), Proust construit-il également un ouvrage qui se donne à lire comme une forme d'art poétique, et qui fait de Parsifal le héros de cette quête qu'est l'entreprise de création artistique.

Dans les deux cas, nous avons à faire à un éthos globalement euphorique, dans la mesure où les deux quêtes artistiques en question sont des quêtes abouties : de même que Parsifal réussit, à travers son « illumination », à guérir la blessure d'Amfortas, de même Wagner parvient-il à créer avec son ultime opus, l'œuvre rédemptrice qui couronne sa *Kunstreligion* – de même, le narrateur proustien accède-t-il à la vérité dont sortira le livre rêvé ; et de même Marcel Proust écrit-il ce livre.

3. Bonnefoy : « l'angoisse du vrai lieu est le serment de la poésie »

Quelques décennies plus tard, un autre poète utilisera la figure de Perceval dans une sorte d'art poétique. Nous l'avons déjà évoqué : il s'agit d'Yves Bonnefoy.

La quête, cette fois-ci, n'est plus perçue à travers le prisme triomphal de son aboutissement, mais elle est un mouvement permanent qui sous-tend l'activité d'écriture.

Lors d'une conférence prononcée au Collège Philosophique, Bonnefoy commence par exposer clairement son objectif : « je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir »⁸⁹⁸. Il pose ensuite cette belle formule : « le mot est l'âme de ce qu'il nomme » – son âme « toujours intacte », car

*s'il dissipe dans son objet le temps, l'espace, ces catégories de notre dépossession,
[...] c'est sans porter atteinte à son essence précieuse et pour le rendre à notre désir.
(pp. 149-50)*

Il en est ainsi de Dante *nommant* la Béatrice absente et, de ce fait, construisant pour elle, par le langage, « un château de présence, d'immortalité, de retour » (p. 150). Bonnefoy se déclare ensuite prêt à

affirmer follement cet ici et ce maintenant qui sont déjà, c'est vrai, un là-bas et un autrefois, qui ne sont plus, qu'on nous a volés, mais qui, éternellement dans leur finitude temporelle, universellement dans leur infirmité spatiale sont le seul bien concevable, le seul lieu qui mérite le nom de lieu. (pp. 174-5)

⁸⁹⁸ BONNEFOY, *L'Improbable*, p. 149.

Certes, l'événement (« le plus profond, le plus grave, un oiseau a chanté dans le ravin de l'existence » (p. 173)) est perdu, et le « voile du temps » atteste aussitôt notre fatal exil, mais « il y a eu un don » ; nous l'avons vu.

Sans doute sommes-nous ce Lancelot de la Quête du saint Graal qui, venu à une chapelle close et endormi près du seuil, la voit soudain dans sa nuit s'éclairer du plus grand feu, voit le Graal en franchir les grilles, entend un chevalier brusquement surgi de l'ombre s'écrier Ha, guéri suis ! mais demeure, lui, dans la léthargie de son mauvais sommeil loin de Dieu.

Et pourtant, au-delà de cette occasion manquée, nous ne sommes plus les mêmes, nous ne sommes plus aussi pauvres, il nous demeure un espoir. (p. 173)

La parole poétique est donc une tentative de retrouver ce graal qu'on a aperçu et qui nous fait percevoir et orienter le monde différemment, mais dont la présence nous a été ravie. Si le Lancelot de la *Queste*⁸⁹⁹ a en effet entrevu le graal sans pouvoir y accéder, c'est évidemment à plus forte raison le cas du Perceval du *Conte du graal*, qui voit « apertement » le graal passer et repasser sous ses yeux.

Poursuivant ses réflexions sur la capacité de la parole poétique à *évoquer* (au sens le plus plein) une présence, Bonnefoy retrouve le graal, considéré, cette fois-ci, dans son cortège :

Il y a dans la poésie française moderne un cortège du Graal qui passe, les objets les plus vifs de cette terre – l'arbre, un visage, une pierre – et ils doivent être nommés. Il en va de notre espoir. (p. 175)

A défaut de pouvoir réaliser la présence, au moins la parole poétique pourra-t-elle la célébrer, par tout le pouvoir des mots. « La poésie se poursuit dans l'espace de la parole, mais chaque pas en est vérifiable dans le monde réaffirmé », car si le « seul objet ou seule étoile » du poète se situe « au delà de toute signification dicible », il n'en est pas moins évident que « sa recherche requi[ert] toute la richesse des mots » (p. 184).

Car il s'agit bien, dans les termes de Bonnefoy, d'une recherche et même d'une quête.

Nous qui avons découvert, maintenant, que le voyage, l'amour, l'architecture, toutes les tentatives de l'homme, ne sont que des cérémonies pour accueillir la présence, nous avons à les ranimer jusque sur le seuil même de ce pays plus profond. (p. 181)

Ce « pays plus profond », Bonnefoy le nomme « le vrai lieu ». On rejoint, d'une certaine façon, cette « vérité » que Proust cherche à découvrir à travers la réminiscence ; ici aussi, le vrai lieu est considéré comme un « objet de mémoire », envers lequel on a contracté un

⁸⁹⁹ Bonnefoy a traduit de larges extraits de ce texte pour compléter le travail d'Albert Béguin.

engagement, « qui est de toujours chercher » (p. 181). C'est donc vers ce vrai lieu que toute quête poétique doit tendre.

Je prétends que rien n'est plus vrai, et plus raisonnable ainsi, que l'errance, car – est-il besoin de le dire ? – il n'est pas de méthode pour revenir au vrai lieu. Il est peut-être infiniment proche. Il est aussi infiniment éloigné. [...]

Le vrai lieu est donné par le hasard, mais au vrai lieu le hasard perdra son caractère d'énigme.

Déjà, pour celui qui cherche, et même s'il sait bien qu'aucun chemin ne le guide, le monde autour de lui sera une demeure de signes. Le moindre objet, l'être le plus fugitif, par le bien qu'ils feront, réveilleront l'espoir d'un bien absolu. [...] Sous les espèces du vrai lieu, des réalités élémentaires découvrent qu'elles débordent lieu et instant ; qu'elles sont moins de la nature de l'être que de celle du langage ; qu'elles peuvent entraîner tout ce qui apparaît auprès d'elles à nous parler à voix basse d'un imprévisible avenir. J'ai retrouvé ce point où, par la grâce de l'avenir, réalité et langage ont rassemblé leurs pouvoirs. Et je dis que l'angoisse du vrai lieu est le serment de la poésie. (pp. 181-2)

Que l'on substitue, dans cette belle profession de foi, « le vrai lieu » par « le château du graal », et voilà que, sans aucun effort supplémentaire, la quête percevalienne devient « le serment de la poésie ».

Si je rappelle, en outre, que c'est dans cette même intervention que Bonnefoy définissait *The Waste Land* de T.S. Eliot comme « le vrai mythe de la culture moderne » (p. 170), enchaînant sur une apologie de la faculté d'interroger qu'il appuyait sur la question à poser au roi méhaigné (p. 171), il devient de plus en plus manifeste que c'est bien le mythe percevalien qui est au cœur de cet « art poétique » que nous livre ici Bonnefoy. Je dis « mythe percevalien » plutôt que « mythe du graal », parce que, même si la référence faite au Lancelot de la *Queste* était fondée sur un graal plus ou moins détaché de Perceval, cette référence ponctuelle se trouve contrebalancée doublement par le motif de la question (presque tout à fait absent de la *Queste*) et par celui du cortège, beaucoup plus nettement illustré chez Chrétien que dans la *Queste*. Par ailleurs, Bonnefoy mentionne explicitement Perceval : juste après avoir dit que « l'Occident a mal commencé avec Œdipe », il évoque une question qui porterait « sur la présence et non plus sur la nature des choses » (p. 171).

Le Perceval en nous d'une conscience à venir n'aurait pas à se demander ce que sont les choses ou les êtres, mais pourquoi ils sont dans ce lieu que nous tenons pour le nôtre et quelle obscure réponse ils réservent à notre voix. (p. 171)

Perceval doit donc interroger les signes du monde, tenter d'en décrypter le sens – mais un sens « subjectif », dépendant de la question plus que de l'« obscure réponse » en soi.

Et ce Perceval interrogateur est clairement ici une figure de poète. Sa vocation consiste en un questionnement et en un décryptage des signes ; cette attitude ne symbolise pourtant plus la démarche du lecteur ou de l'herméneute, mais bien celle du poète : errer parmi le hasard de ces « réalités élémentaires » qui, à l'approche du « vrai lieu », se comportent de plus en plus comme des mots, parlent « à voix basse », font signe vers une présence toute proche qui, « en dehors de toute signification dicible », est la « seule étoile » susceptible de guider ses pas.

Plusieurs éléments de cet art poétique rappellent la quête proustienne : dans les deux cas, il s'agit de rechercher une forme de vérité profonde cachée sous les formes du monde, qu'il importe de décrypter et de prendre comme guide pour se livrer à une plongée dans la mémoire. Mais, à la différence de ce qui se passe chez Proust et chez Wagner, le Perceval de Bonnefoy n'est pas celui qui a vécu l'illumination et qui, dans un printemps enfin retrouvé, se met en route vers Montsalvat pour sceller le succès de son entreprise. Au contraire, il est ce héros inquiet qui parcourt la *waste land* en quête d'une lumière éphémère qu'il s'agira de fixer aussi bien que possible avant de se remettre en quête⁹⁰⁰.

Même si le modèle de Bonnefoy demeure globalement optimiste, dans la mesure où il est fondamentalement mû par l'espoir, il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit sur un fond d'inquiétude et de doute ; il ne croit plus à la toute-puissance d'un art qui pourrait accomplir la quête, mais la quête est belle parce qu'elle est agie par l'espoir. Comme le Perceval du *Roi Pêcheur*, celui de Bonnefoy privilégie les « yeux qui interrogent » par rapport à la certitude « qui dispense de regarder »⁹⁰¹.

⁹⁰⁰ On pourra se remémorer, au passage, la « révélation relative » qui apparaissait pourtant comme la meilleure approximation d'une authentique réussite, dans *L'Enchantement du Vendredi saint* de Guérin (cf. ci-dessus p. 271). Cette « révélation relative » fait d'ailleurs songer à la notion de « succès relatif » que développe Ponge à propos du *Mythe de Sisyphe* de Camus : « Sisyphe heureux, oui, non seulement parce qu'il dévisage sa destinée, mais parce que ses efforts aboutissent à des résultats relatifs très importants » (FRANCIS PONGE, *Proèmes*, dans *Le Parti pris des choses, suivi de Proèmes*, Paris: Gallimard, "Poésie", 1991 [1948], p. 184). Dans ce sens, transposant les termes de Littré, il pose qu'« il faut concevoir son œuvre comme si l'on était capable d'expression, de communion, [...] et y travailler [...] comme si l'on se moquait ensuite de sa nostalgie d'absolu ». Voilà qui, dans des termes différents, rejoint bien l'essence de la démarche poétique proposée par Bonnefoy.

⁹⁰¹ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 139.

4. Handke : la question comme thérapie contre le silence

La capacité à interroger, au sens le plus plein du terme, est donc au cœur de la lecture que Bonnefoy donne de Perceval, modèle du poète. Cette capacité se trouve aussi problématisée de façon centrale par Peter Handke, dans un texte qui se présente également comme une sorte d'art poétique « en acte » et où Perceval, à nouveau, apparaît comme un double de l'écrivain.

Au début de cette pièce, intitulée *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land* (*Voyage au pays sonore ou l'art de la question*), Parzival/Perceval est décrit comme un enfant totalement coupé du monde, une sorte d'autiste incapable de communiquer.

Cette vision de Perceval comme un être socialement marginal n'est d'ailleurs pas nouvelle dans la littérature germanique : le Meta Theater de Munich présentait en 1978 une pièce du Werkhaus Moosach qui, sous le titre *Flechtungen – der Fall Partzifall*, dessinait Parzival comme un « outsider », un proscrit. Le Parzival de Wolfram y était relu à travers le prisme de la psychiatrie clinique (schizophrénie), l'histoire d'un malade se mêlant à la trame mythique. Le cœur de cette lecture, selon le programme des représentations, aurait été

*die Geschichte seines Zustandes : die anderen zum Narren haltend, der Norm entfliehend, ist er der Phantast, der versucht, das Wesen der Dinge zu begreifen ?*⁹⁰²

En outre, le Parzival de Handke ressemble beaucoup à ce jeune sauvageon que Tankred Dorst met en scène au début de *Merlin oder das wüste Land* (1981), que l'on voit notamment dépecer au couteau le Chevalier Vermeil à qui il vient de crever les yeux avec un bâton, pour sortir toute sa chair de l'armure, comme on extrait celle d'un homard de sa carcasse⁹⁰³. Et au moment où Handke achève son *Spiel vom Fragen*, Dorst est en train de réunir les scènes parsifaliennes du *Merlin* pour en faire un *Parzival, Ein Szenarium*, publié en 1990, dans lequel cette violence est encore renforcée : par exemple, alors que la scène où Parzival rencontre Jeschute (la demoiselle du pavillon) était une sorte de jeu de chatouilles enfantin dans le *Merlin*, dans *Parzival*, le jeune homme, pour s'emparer de l'anneau de Jeschute, arrache le doigt de la jeune fille⁹⁰⁴.

⁹⁰² Cité dans MÜLLER, "Parzival 1980 – auf der Bühne, im Fernsehen und im Film", p. 632.

⁹⁰³ Cf. TANKRED DORST, *Merlin ou La Terre dévastée*, trad. Hélène Mauler et René Zahnd, Paris: L'Arche, 2005, p. 87.

⁹⁰⁴ Cf. WASIELEWSKI-KNECHT, *Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*, p. 265. Ursula Ehler, la collaboratrice attitrée de Dorst, précise en avant-propos le changement de point de vue entre le *Merlin* et le *Parzival*, évoquant un déplacement du centre d'intérêt d'une perspective de purification et de rédemption à un conflit entre un Parzival « homme des bois » et une société complexe et surdéveloppée, qui induit chez lui une « Mutation von Naïvität und Kraft zu blindwütiger Brutalität » (cité dans *ibid.* p. 263).

Mais revenons à Handke : au début de la pièce, Perceval est ainsi décrit :

*Presque un enfant encore, les cheveux ras, les vêtements en lambeaux, les pieds nus. Comme banni pour toujours, il sautille en cercle dans le dernier coin resté libre sur la scène, et se tape la tête, d'abord contre le genou, puis, s'étant jeté à terre, contre les planches, la bave aux lèvres.*⁹⁰⁵

Les personnages de la pièce décident de se livrer à un jeu de questions. Lorsque vient le tour de Perceval d'être interrogé, il réagit très vivement aux premières questions, se raidissant quand « l'actrice » lui demande qui l'a chassé de sa maison, essayant ensuite de se dérober, puis commençant à se gifler et à se taper la tête contre le sol. Devant ce piètre résultat, l'actrice confesse qu'elle est une mauvaise questionneuse, se demandant s'il faut lier cette incapacité au fait qu'elle n'a jamais su consoler quelqu'un, jamais « trouvé la parole consolatrice qu'il fallait » (p. 35). C'est le « rabat-joie » qui prend le relais : il commence par être agressé par Perceval à qui il a demandé son nom et si sa mère est encore vivante, mais il trouve ensuite des questions qui l'apaisent : « comment était exposée ta chambre ? Le soleil rentrait-il le matin ou l'après-midi ? [...] Quel était ton endroit préféré à la maison ? [...] Quel était le recoin où tu n'avais pas peur ? » etc. Perceval sourit, commence à se calmer. Puis le rabat-joie poursuit sa « cure de chaud et froid » en revenant à des questions qui poussent à nouveau Perceval à une attitude agressive : « Qui porte la faute de ton incurable blessure ? Qu'est-ce qui te manque ? » (pp. 35-37).

Après cette cure de questions, Perceval commence à balbutier puis, de plus en plus distinctement, à aligner une suite totalement composite de segments de phrases manifestement issus d'un magma de souvenirs anciens, de lieux-communs, de mots particulièrement frappants, comme dans « une tentative forcenée d'exorcisme » (p. 42). L'apaisement qui en résulte permet à Perceval de rejoindre le groupe, « très lentement ». Mais le « rabat-joie » refuse de s'en tenir à ce genre de « guérisons miracle », de « solutions à bon compte », et il insiste pour que les questions continuent :

Nos centres interrogatifs sont devenus malades aujourd'hui. [...] Ne peuvent plus articuler de questions justes. Ont de ce fait éclaté dans nos têtes en rumeurs torturantes. Laquelle étouffe toutes les questions. Dévore les cœurs. Et va nous nettoyer, si nous n'essayons pas d'aller jusqu'au fond de cette blessure plutôt que de nous en détourner. (p. 44)

⁹⁰⁵ PETER HANDKE, *Voyage au pays sonore ou l'Art de la question*, trad. Bruno Bayen, Paris: Gallimard, 1993, p. 17.

On retrouve un souvenir des idées de Simone Weil (cf. ci-dessus p. 522) sur la vertu humaine de la question, portée ici au rang d'une véritable entreprise thérapeutique. Mais, dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas simplement d'une question, quelle qu'elle soit, mais de la « question vraie ». Dans les paroles de « l'actrice », on sent une intrication complexe de tensions autour du questionnement : rester « muets et sans questions », en cet « âge moderne prétendument sans honte », peut apparaître comme une « réticence [Scheu] originelle ». Dans ce monde de questions galvaudées, cette réserve, qui pourrait passer pour une forme de résistance, risque pourtant bien de faire « taire la bonne question au moment décisif ou poser à sa place une question pour de rire ». Mais quoi qu'il en soit, il apparaît qu'il est « toujours préférable de poser une mauvaise question que de ne pas questionner du tout : cela ne serait qu'une erreur [Fehler], ceci serait une faute [Schuld] » (p. 28). Aux questions vides qui habitent le quotidien s'oppose la question vraie, dotée d'une faculté salvatrice, aussi bien pour celui qui la pose que pour celui à qui elle est posée.

Dans la pièce, Perceval semble avoir été comme exilé hors du langage par cet amas de questions fausses. Dans la dernière partie, il prend la parole et exprime les motifs de son angoisse face à la question :

Passées les questions de la petite enfance, j'ai cessé de pouvoir questionner. Et si c'était à moi qu'on en posait, toujours je me mettais en colère. Toutes les questions, qui me furent posées, me semblèrent fausses, faux celui qui me la posait, faux comme elle sonnait, faux le moment, et faux l'endroit où elles étaient posées. Avec vos fausses questions, vous avez soufflé la poussière de mes ailes. Chaque question fausse qu'on m'a posée sur ce qui s'était passé a suffi à me faire perdre l'image de ce qui s'était passé. (p. 99)

Il dit ensuite avoir attendu instamment que quelqu'un vienne vers lui avec une question, non pas à lui « poser » ou à lui « faire subir », mais à lui « donner ». Puis il évoque son incapacité à questionner :

Et si je n'en posais pas, cela ne signifiait pas que je n'avais pas de questions. En moi les questions sont constantes, mais je ne pouvais jamais m'ouvrir, pas même par un regard ou par une attitude. L'impuissance à questionner : tout le problème de ma vie. (p. 100)

Ainsi, il est resté muet lorsque sa mère s'écroula sur le sol ; il a continué à déguster son dessert. Il manifeste qu'il aimerait maintenant poser des questions, mais à qui ? « Père et mère, maintenant que vous êtes morts, j'aurais tant de questions à vous poser ».

Dans son discours, on comprend qu'il a ensuite été traité pour ce problème ; il évoque des « foyers » où on lui a montré « les choses les plus bizarres pour amener celui qui est enfermé en lui-même à poser des questions ». On lui a même bandé les yeux, ne lui retirant le bandeau que devant une falaise nommée « Bocca di Inferno » – mais il n'a « pas pipé une seule question devant ce gouffre des enfers » (p. 101).

On voit donc de plus en plus clairement se préciser la dimension « clinique » de la question : d'Agrigente à Arkhangelsk en passant par Saragosse et Celje, Perceval a été soumis à des traitements qui s'apparentent à des thérapies adaptées à un enfant autiste.

Cette question de l'autisme, au demeurant, revêt une signification centrale pour Handke, dans son expérience d'écriture aussi bien que d'un point de vue personnel. Dans un entretien, il précise sa vision de la chose :

Autismus. Also dass man da hört die Leute, das ist wie hinter einen gläsernen Wand, hört man sie, man kann sich nicht mehr bewegen, man findet es schrecklich lächerlich und widerwärtig, was da geredet wird, kann auch nicht mitreden, kann nicht eingreifen, kann nicht losbrüllen... Die anderen merken das auch gar nicht und reden eigentlich um so routinierter und dümmer weiter, so scheint es einem jedenfalls. Aber man selber ist völlig handlungs- und sprechunfähig und wünscht sich ja, dass einer sagen würde: Ja was ist denn los mit dir, oder... – nicht in dem Sinn, sondern dass einer das Zauberwort fände, das einen wieder aus diesen gläsernen Berg, in dem man da eingeschlossen ist, befreit. Das ist mir oft und oft so gegangen. Geht mir auch jetzt immer noch so; mitten im Reden manchmal denk ich, was ist? da geht ja überhaupt nichts weiter. Es ist alles verloren, also es ist fast dramatisch. Also es hat nicht nur mit dem Schreiben glaub ich zu tun.⁹⁰⁶

Cette définition de l'autisme, que Handke donne dans un entretien, deux ans avant la publication de son *Spiel vom Fragen*, correspond étroitement à l'état du Parzival de la pièce.

Et il ne fait pas de doute que cette angoisse a partie liée avec l'écriture. Même si cela n'a pas *seulement* à voir avec l'écriture, Handke approuve la question que lui pose son interlocuteur, suggérant que cette expérience ne provient certes pas de l'écriture, mais qu'elle s'y trouve néanmoins intensifiée. La chose apparaît d'autant plus clairement si l'on considère comment l'entretien en est arrivé à la question de l'autisme : Handke vient d'évoquer la difficulté terrible qu'il a chaque fois qu'il s'agit de commencer à écrire, qui va jusqu'à lui provoquer des nuits d'angoisse et de sueurs froides, et qui empire à chaque nouveau livre. Ensuite, les

⁹⁰⁶ PETER HANDKE, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*, Zürich: Ammann, 1987, p. 181.

choses s'améliorent, dans le cours de l'écriture, mais il se sent à chaque fois, dit-il, comme quelqu'un qui se force à remonter dans une voiture après un accident, pour conjurer une peur qui pourrait l'empêcher définitivement d'y remonter. Et ce pas à franchir pour recommencer à écrire est comparé à ce qu'il qualifie d'« Angst vor der Sprachlosigkeit ». La *Sprachlosigkeit* (perte de parole) est une des pires expériences humaines, dit-il. Il le sait pour l'avoir personnellement vécue étant enfant, « also nicht im Schreiben nur, sondern auch im Sprechen oder im Dasein im Gesellschaft »; et il prononce alors lui-même le terme d'autisme qu'il définit dans l'extrait que j'ai cité plus haut.

On voit nettement se dessiner ici le terrain sur lequel Parzival prendra racine sous peu. C'est sa propre angoisse que Handke entend résonner derrière un mythe de Perceval qui en vient, de ce fait, à se charger d'une valeur quasi thérapeutique. Cette pièce rejoint ainsi les réflexions de Simone Weil sur la capacité à questionner vraiment, c'est-à-dire à manifester par des mots ce qui est de l'ordre d'une véritable *attention*. Mais si la dynamique, chez Weil, faisait du questionneur empathique une sorte de rédempteur, la perspective se complique ici du fait que la rédemption est au moins aussi nécessaire au questionneur qu'au questionné. « Rédemption au rédempteur », pourrait-on dire... Parzival a besoin de la question rédemptrice autant qu'Amfortas, et il n'est pas plus insoutenable de n'être pas questionné que de ne pas parvenir à questionner.

C'est donc par un biais résolument dysphorique que Handke en vient à établir un lien entre Perceval et l'acte d'écriture. L'essentiel point de rencontre entre le modèle mythique et la figure de l'écrivain tient dans cette lutte difficile que, tous deux, ils mènent pour parvenir à dire les mots justes, et pour les dire à *quelqu'un* qui soit susceptible de les recevoir, qui les attende – Handke insiste, dans l'entretien déjà mentionné, sur le fait qu'il ne s'autorise à écrire que s'il est intimement convaincu que ce qu'il a à dire concerne tout être humain. Le Perceval autiste qui doit trouver en lui la force d'interroger (et en particulier, évidemment, d'interroger le Roi Pêcheur) illustre ainsi la situation de l'écrivain qui doit surmonter l'inanité des mots et leur incapacité à *communiquer* vraiment – car c'est bien cette question du lestage des mots qui semble poindre derrière la sorte de défamiliarisation de ce « was ist ? », qui vient soudain isoler le locuteur derrière une paroi de verre.

5. Perec, entre « règle du jeu » et « recherche du temps perdu »

Je voudrais, pour conclure ce tour d'horizon de quelques réinvestissements de la figure de Perceval comme modèle de scripteur, aborder un autre auteur qui s'est trouvé confronté à la question du silence, pour qui l'écriture a aussi revêtu une dimension thérapeutique certaine, et chez qui quelques traces de Perceval sont néanmoins perceptibles, bien que plus discrètes : Georges Perec. Perceval apparaît surtout en filigrane derrière la vaste entreprise que représente *La Vie mode d'emploi*. Si je parle de filigrane, c'est parce que, hormis le chapitre XXII, auquel nous reviendrons, aucune trace intertextuelle n'est clairement identifiable. Mais chez Proust non plus, les traces intertextuelles explicites n'étaient pas suffisantes pour échafauder quelque hypothèse construite – et le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* suffirait à nous prouver que l'« identifiable », chez Perec, ne prend pas toujours des allures explicites.

Ce qui, en l'occurrence, met la puce à l'oreille, c'est de découvrir dans l'*index* de *La Vie mode d'emploi* que le prénom de Bartlebooth, le personnage principal du « romans », n'est autre que Percival⁹⁰⁷. Or ce prénom n'apparaît pas en tant que tel dans le corps du texte, ce qui le rend d'autant plus signifiant, puisqu'il est, en quelque sorte, caché aux yeux du « simple lecteur », lequel n'a droit qu'à une mystérieuse initiale...⁹⁰⁸

Il faut par ailleurs souligner que la mort de Percival Bartlebooth, le 23 juin 1975 peu avant huit heures du soir⁹⁰⁹, se produit au moment précis où débute, dans le monde « réel », la relation de Perec avec Catherine Binet – moment où il ressent clairement que « le vieil homme est mort ». David Bellos signale que Perec a dit cette phrase à Catherine, et selon Chris Andrews, il l'a même notée sous cette date dans son agenda. Ce critique suggère d'ailleurs un lien entre cette phrase et l'affirmation de saint Paul selon laquelle il faut que le vieil homme meure pour que puisse advenir l'homme nouveau⁹¹⁰. Le moment que Perec indique pour la mort de Percival Bartlebooth est donc indissociablement lié à une étape cruciale de sa propre vie.

On sait par ailleurs que Perec ne cesse de décliner sous différentes formes le deuil de ses parents, notant dans *W ou le souvenir d'enfance* que l'écriture est pour lui à la fois « le

⁹⁰⁷ GEORGES PEREC, *La Vie mode d'emploi*, dans *Romans et récits*, éd. Bernard Magné, Paris: Livre de Poche, "Classiques modernes", 2002, p. 1291.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 707.

⁹⁰⁹ Cf. *ibid.*, p. 1277.

⁹¹⁰ CHRIS ANDREWS, "Hide and seek: Autobiographical Secrets in the Work of Queneau and Perec", dans *Soi-disant. Life-Writing in french*, éd. Juliana De Nooy et alii: University of Delaware Press, 2005, p. 19. Nous retrouvons ici la dialectique paulinienne déjà évoquée à propos du lien entre Adam et le Christ...

souvenir de leur mort et l'affirmation de [sa] vie »⁹¹¹. Y aurait-il alors, d'une certaine façon, mort du père dans cette mort de Per...cival ?

Dans *La Vie mode d'emploi*, la mort de Bartlebooth apparaît comme le fruit d'une « longue vengeance [...] minutieusement ourdie » (p. 660) par Gaspard Winckler.

Or David Bellos relève de façon très suggestive le lien entre cette vengeance et le premier roman écrit par Perec, *Le Condottiere*, qui raconte comment Gaspard Winckler⁹¹², faussaire de génie, finit par tuer un millionnaire qui lui a commandé un faux Antonello da Messina⁹¹³. Rappelons que dans *La Vie mode d'emploi*, Gaspard Winckler est l'artisan que le richissime Bartlebooth paie pour fabriquer des puzzles à partir des aquarelles qu'il a peintes.

David Bellos suggère également un autre intertexte pertinent⁹¹⁴ : le « scénario pour un ballet », dans lequel Verlaine raconte comment le jeune orphelin Gaspard Hauser est adopté par un richissime anglais qu'il finit par tuer⁹¹⁵. On sait la fascination exercée sur Perec par ce Gaspard Hauser verlainien, modèle évident du Gaspard Winckler qui parcourt toute son œuvre.

Chez Verlaine, le lien de fausse filiation est explicite, et il s'agit bien d'un meurtre du (faux) père. Dans *La Vie mode d'emploi*, le meurtre, s'il faut le considérer comme tel, est beaucoup plus symbolique ; mais on peut tout de même mesurer la portée de la vengeance de Gaspard Winckler (qui est mentionnée dans le premier chapitre du livre) au dernier mot, et même à la dernière lettre du dernier chapitre : Bartlebooth est mort devant un puzzle auquel il ne manque plus qu'une pièce ;

Le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W. (p. 1279)

Plusieurs critiques ont suggéré que le X représente, pour Perec, le symbole du père mort⁹¹⁶. Et c'est cette forme que Bartlebooth ne peut combler, n'ayant plus en main que l'inassimilable

⁹¹¹ GEORGES PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris: Denoël, 1975, p. 59.

⁹¹² Ce nom revient de façon récurrente à travers les écrits de Perec.

⁹¹³ Cf. DAVID BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, trad. Françoise Cartano et David Bellos, Paris: Seuil, 1994, pp. 243-50.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 648.

⁹¹⁵ VERLAINE, *Oeuvres en prose complètes*, pp. 97-102.

⁹¹⁶ Par exemple : « Comme on l'a déjà relevé à plusieurs reprises, le X est de par son association avec saint André, apôtre crucifié en 62 à Patras sur une croix en X, également souvenir du père, prénommé André sur le certificat de baptême de 1943. Seule lettre écrite qui se confond avec l'objet qu'elle désigne, le X désigne, ironiquement, par son association avec le père, l'inconnu, ce qui est bien enlevé et rayé. » (MANET VAN MONTFRANS, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam: Rodopi, 1999, p. 193).

résidu d'un W – lettre évidemment surdéterminée notamment par la place qu'elle prend dans *W ou le souvenir d'enfance*.

Poursuivons : Rémi Schulz, dans un article⁹¹⁷ aussi suggestif que délirant, note que la suppression d'un chapitre⁹¹⁸ fait de ce chapitre XCIX (où meurt Percival) le chapitre C caché, ce qui amène le critique à lire en filigrane une succession « PERE – C » habilement dissimulée. L'hypothèse paraît bien hasardeuse, mais en cherchant à la vérifier, Schulz trouve dans le compendium du chapitre LI l'entrée suivante, au vers 73 : « L'ancêtre du docteur croyant avoir percé l'énigme du diamant » (p. 949). Et voici ce qu'il en tire :

Ancêtre peut être synonyme de père (nos pères...) et le diamant est un cristal de carbone pur, le symbole chimique du carbone étant C.

Il est admis que ce percé du vers 73 n'a rien d'accidentel, Perec ayant souvent recours au nombre 73 pour signifier sa naissance un 7/3, le 7 mars 36. Précisément le mot percé commence sur le 36e espace typographique de ce vers de 60 espaces [...]

Le chapitre auquel cette entrée du compendium fait allusion est celui qui raconte comment François Dinteville a cru découvrir une formule permettant de créer des diamants artificiels. On rencontre ici, à nouveau, l'idée de fabrication d'un faux qui faisait déjà la matière du *Condottiere* (et qu'on retrouvera dans *Un Cabinet d'amateur*). Si l'on se réfère au *Cahier des charges*⁹¹⁹, la tentative de fabriquer des faux diamants correspond à la contrainte « poursuivre une chimère » imposée pour ce chapitre XIV. Or, comme le note encore Schulz, la meilleure illustration de cette contrainte, à l'échelle du livre, semble bien être le projet de Percival Bartlebooth.

En effet, l'entreprise dans laquelle Bartlebooth est engagé est peut-être encore plus profondément chimérique que la tentative de fabrication de faux diamants, dans la mesure où elle n'est motivée que par ce caractère chimérique, sans qu'aucune retombée concrète n'y soit attachée. Avant même de prendre une forme bien définie, cette entreprise se présentait à l'esprit de Bartlebooth comme « un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même » (p. 803). Ce projet est issu de la question « que faire ? » et de la réponse

⁹¹⁷ REMI SCHULZ, "Le secret de La Vie, père C ?" (2003), <http://remi.schulz.club.fr/perec/secret.htm>.

⁹¹⁸ Le plan de l'immeuble compte 100 cases, mais la case inférieure gauche qui, selon l'ordre de succession impliqué par la « polygraphie du cavalier », devait faire l'objet du chapitre 66, est noircie et le chapitre est sauté.

⁹¹⁹ GEORGES PEREC, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartje et alii, Paris/Cadeilhan: CNRS/Zulma, 1993.

« rien » qu'y donne le jeune Bartlebooth de 20 ans, immensément riche mais totalement indifférent à « ce que la fortune permet généralement ».

Voici comment se définit le projet en question : après 10 ans d'apprentissage de la technique de l'aquarelle, Bartlebooth peint pendant 20 ans, faisant coller ses aquarelles sur une plaque de bois découpée en puzzle par Gaspard Winckler ; puis il reconstitue ses puzzles pendant 20 autres années, décollant ensuite l'aquarelle « retexturée » de chaque puzzle recomposé pour aller la tremper, à l'endroit où elle a été peinte, dans une solution qui l'effacera totalement pour ne laisser de tout ce travail qu' « une feuille de papier Whatman, intacte et vierge » (p. 804). Tout ce travail minutieusement accompli pendant un demi-siècle n'aboutit donc qu'à sa propre annulation.

Si cette entreprise doit être comparée à une sorte de quête du graal menée par Percival, il faut alors clairement lire la quête comme un chemin dont le terme n'importe pas.

Or, il se trouve que la quête du graal est présente, au chapitre XXII de *La Vie mode d'emploi* : elle prend la forme d'une trépidante aventure menée par James Sherwood (qui n'est autre que le grand-oncle de Percival) pour acquérir le graal, retrouvé grâce à d'habiles recoupements. Le point culminant de l'aventure prend une allure de réécriture manifeste du *Conte du graal*, au moment où Sherwood se réveille dans une « maison absolument déserte » ; les nombreux domestiques qui s'affairaient la veille ont disparu, de même que tous les objets d'art, ne laissant plus qu'« une suite de salles de danse et de salons vides » (p. 773). Le graal en question, évidemment, était un faux (un de plus !), pour lequel Sherwood avait dépensé des sommes astronomiques.

Mais le plus intéressant est peut-être l'hypothèse formulée par Ursula Sobieski, qui enquête sur cette aventure : selon elle, Sherwood aurait su dès le début que cette affaire était une supercherie et ne se serait prêté au jeu que parce qu'il y voyait un « dérivatif à sa mélancolie plus efficace encore que s'il se fût agi d'un vrai trésor » (p. 775). Une telle hypothèse rapprocherait Sherwood de son petit neveu en donnant à sa quête (du graal) une semblable apparence de gratuité symbolique – gratuité coûteuse, au demeurant, dans les deux cas...

Nous sommes donc bien face à un modèle de quête résolument détaché de toute finalité ; une « quête pour la quête », à la limite du divertissement tel que l'envisageaient un Le Dantec ou un Bourland (cf. p. 545 *sqq.*). Mais il faut insister sur le fait que ce divertissement remplit une fonction structurante essentielle pour ceux qui s'y livrent.

Après avoir trouvé chez Handke l'idée d'une écriture perçue comme lutte contre la menace du silence, nous serions ici face à une autre orientation thérapeutique de la quête et de l'écriture, qui s'assimilerait cette fois à une lutte contre la désagrégation.

Certes, on ne saurait attribuer à *La Vie mode d'emploi* une dimension d'art poétique comparable à celle que nous observons dans *Parsifal* ou dans la *Recherche* ; pourtant, il n'est pas sans intérêt de rapprocher la quête aussi gratuite que structurante que mène Percival Bartlebooth de la démarche d'écriture telle que la conçoit Perec. Le plan très précis et rigoureux que s'impose Bartlebooth pour donner un sens à son existence n'est pas sans rappeler à maints égards la poétique perecquienne : ce mélange de création artistique (l'aquarelle) et d'exercice combinatoire (le puzzle), cette propension à l'accumulation (cinq cents lieux peints, à travers le monde) ne sont-ils pas autant d'éléments qui font du projet de Bartlebooth une sorte de mise en abyme de *La Vie mode d'emploi* et, plus largement, de l'écriture perecquienne ? Lorsqu'il envisage sa grande entreprise, Bartlebooth expose trois principes directeurs. Le premier est « d'ordre moral » :

Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque ; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d'un bout à l'autre et qui, en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s'y consacrerait. (p. 803)

Le second, « d'ordre logique », exclut « tout recours au hasard », tandis que le troisième, « d'ordre esthétique », insiste sur la gratuité du projet : « sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient » (p. 804).

Or, le lecteur constate, au dernier chapitre de cette formidable construction formelle qu'est *La Vie mode d'emploi* (d'où le hasard est évidemment banni), que tout le récit n'était qu'une forme d'atermoiement et que le temps est arrêté depuis la première page – « perfection circulaire » d'un intarissable récit qui tient tout entier dans cet instant, peu avant huit heures le soir du 23 juin 1975, où Percival n'a pas pu achever le puzzle qui représentait « un petit port des Dardanelles près de l'embouchure de ce fleuve que les Anciens appelaient Maiandros, le Méandre » (p. 1274). C'est donc le port qui est au terme du Méandre que, symptomatiquement, Percival n'a pas réussi à achever, achevant par cet échec les méandres d'une écriture qui, comme le puzzle en question, s'élabore dans la tension entre le centre vide en X et le W résiduel – c'est-à-dire entre « le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma

vie ». « Le souvenir de leur mort », puisque cet X (père mort), au centre du puzzle, rappelle le vide autour de quoi se constitue, de manière récurrente, l'écriture perecquienne, et dont l'architecture formelle de *La Disparition*, tout entière construite autour de l'absence d'E/eux est l'illustration la plus éloquente ; et « l'affirmation de ma vie », dans la mesure où le W est intimement lié à l'effort de se construire une identité en dépit de cette absence, comme on peut le voir à travers Gaspard Winckler, figure de l'orphelin, aussi bien qu'à travers l'île de W, dont Perec dira que son nom original, Wilsonia, s'était imposé à son imaginaire d'enfant à cause de la séquence « [I] will [be a] son »⁹²⁰.

Il ne semble donc pas dénué de fondement d'affirmer que la « quête pour la quête » du Percival caché de *La Vie mode d'emploi* fonctionne comme une mise en abyme de ce « faux-semblant » vital qu'est l'écriture perecquienne, attachée à la fois à la mémoire (comme chez Proust ou Bonnefoy, mais par un biais tout à fait différent) et à la structuration de soi (comme chez Handke).

Dans une lettre de juillet 1969, Perec fait part à Maurice Nadeau de son impression que tous ses écrits ne sont que les échelons qui lui permettent à présent « d'aborder, enfin, quelque chose d'un peu plus ambitieux : Le Livre, qu'il soit *Recherche du temps perdu* ou *Règle du jeu* »⁹²¹ – à moins qu'il ne soit, ce qui est plus vraisemblable, l'un et l'autre à la fois. Ce grand projet, Perec le décrit assez précisément, et il me semble que la simple juxtaposition de cette description à celle du projet de Bartlebooth illustre mieux que n'importe quelle spéculation théorique l'idée de mise en abyme que je suggérais.

J'ai choisi, à Paris, douze lieux, des rues, des places, des carrefours, liés à des souvenirs, à des événements ou à des moments importants de mon existence. Chaque mois, je décris deux de ces lieux ; une première fois, sur place (dans un café ou dans la rue même) je décris « ce que je vois » de la manière la plus neutre possible, j'énumère les magasins, quelques détails d'architecture, quelques micro-événements (une voiture de pompiers qui passe, une dame qui attache son chien avant d'entrer dans une charcuterie, un déménagement, des affiches, des gens, etc.) ; une deuxième fois, n'importe où (chez moi, au café, au bureau) je décris le milieu de mémoire, j'évoque les souvenirs qui lui sont liés, les gens que j'y ai connus, etc. Chaque texte (qui peut tenir en quelques lignes ou s'étendre sur cinq ou six pages ou même plus), est, une fois terminé, enfermé dans une enveloppe que je cache à la cire. Au bout d'un an, j'aurai décrit chacun de mes lieux deux fois, une fois sur le mode du souvenir, une fois sur place en description réelle. Je recommence ainsi pendant douze

⁹²⁰ BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, p. 650.

⁹²¹ GEORGES PEREC, *Je suis né*, Paris: Seuil, "La Librairie du XXe siècle", 1990, p. 57.

ans, en permutant mes couples de lieux selon une table (bi-carrés latins orthogonaux d'ordre 12) qui m'a été fournie par un mathématicien hindou travaillant aux Etats-Unis.

J'ai commencé en janvier 1969 ; j'aurai fini en décembre 1980 ! j'ouvrirai alors les 288 enveloppes cachetées, les relirai soigneusement, les recopierai, établirai les index nécessaires. Je n'ai pas une idée très claire du résultat final, mais je pense qu'on y verra tout à la fois le vieillissement des lieux, le vieillissement de mon écriture, le vieillissement de mes souvenirs : le temps retrouvé se confond avec le temps perdu.⁹²²

Si l'on admet que Bartlebooth ne porte pas par hasard ce prénom de Percival⁹²³, et qu'il y a quelque pertinence dans l'analogie que j'ai proposée entre le Percival en question et son grand oncle, qui rejoue, dans le livre, le rôle de Perceval au château du graal ; si l'on reconnaît, en outre, la frappante proximité entre le projet perecquien exposé ci-dessus et celui que, quelques années plus tard, l'auteur prêtera à son Bartlebooth, il devient dès lors légitime de penser que Perec, dans *La Vie mode d'emploi*, place son écriture sous le signe de Percival – sous le signe d'une quête d'autant plus vitale qu'elle ne se définit pas par un quelconque aboutissement, mais par la permanence de son mouvement, contre l'immobilisation, l'oubli, la désagrégation et le vide.

⁹²² *Ibid.*, pp. 58-60.

⁹²³ Et le rapprochement sonore et graphique entre « PEREC » et « PERCE-VAL » n'a évidemment pas pu manquer de frapper un jongleur verbal comme Perec.

D. CONCLURE ?

1. Mettre un terme

Depuis les lignes lointaines où, en guise d'entrée en matière, je posais Perceval comme une « question sans réponse », 584 pages se sont écoulées. Nous avons suivi, depuis sa source, ce cours dont l'eau aura peut-être semblé parfois « une onde mauvaise à boire »⁹²⁴, mais parfois aussi, je l'espère, une « breuvage enivrant » (cf. ci-dessus p. 156), et qui, « de la belle aube au triste soir », nous aura permis de naviguer à travers les contrées les plus diverses. Sommes-nous donc arrivés à ce port de la mer Egée⁹²⁵ où le Méandre doit achever son cours ? Il resterait tant à dire... La raison veut pourtant qu'arrive l'heure de conclure.

Mais comment être conclusif face à une matière si profondément marquée par l'inachèvement ? La quête de Perceval est infinie ; le récit de cette quête, interminable : la glose de ce récit peut-elle, sans trahir son objet, se présenter comme une recherche close ? Comme le disait Bernard Noël : « Écrire est gouverné par le désir de tarir sa source. On voudrait dépenser toute sa mémoire. Quelque chose pourtant s'ajourne [...] »⁹²⁶. Et cet ajournement tient à ce qu'il reste toujours de l'innommé, gage de relance permanente d'une écriture qui continuera toujours à sourdre de l'inguérissable « blessure d'où coulent les mots »⁹²⁷. Tant qu'il restera dans la poésie ce « cortège du Graal » qu'évoquait Bonnefoy, dont les objets « doivent être nommés »⁹²⁸, la quête se poursuivra, pour le poète aussi bien que pour celui qui le lit. Tant qu'on n'aura pas *mis un terme* sur ces objets, il ne saurait être question de *mettre un terme* à l'écriture.

2. Regard en arrière

Tout au plus pourra-t-on interrompre un parcours fatalement inachevé, et marquer son seuil ultime par un regard rétrospectif porté sur le chemin parcouru – en espérant ne pas voir s'y lever ces Sodomes et ces Gomorrhes que le Roi Pêcheur de Gracq promettait à Perceval⁹²⁹. Ce

⁹²⁴ « Mon beau navire ô ma mémoire / Avons-nous assez navigué / Dans une onde mauvaise à boire / Avons-nous assez divagué / De la belle aube au triste soir » (Apollinaire, *Alcools*, « La Chanson du Mal-aimé »)

⁹²⁵ Contrairement à ce qu'écrit Perceval, le Méandre ne se jette pas dans les Dardanelles, mais bien dans la mer Egée, au Sud de l'île de Samos.

⁹²⁶ NOËL, "L'Avènement du nom", p. 6.

⁹²⁷ *Idem*

⁹²⁸ BONNEFOY, *L'Improbable*, p. 175.

⁹²⁹ GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, p. 99.

regard rétrospectif est peut-être la seule façon de comprendre le *sens* (s'il existe) de cette succession d'instantanés ; car comme disait Claudio Magris,

*ce qui crée de l'Histoire, ce n'est pas la succession de ces instants sans histoire, mais bien plutôt les corrélations et les ajouts apportés par ceux qui l'écrivent. La vie, disait Kirkegaard, ne peut être comprise qu'en regardant en arrière, même si elle doit être vécue en regardant en avant – c'est-à-dire vers quelque chose qui n'existe pas.*⁹³⁰

Cette réflexion de Claudio Magris s'inscrit dans le cadre d'un voyage sur le Danube, parcouru de sa source à son delta. La quatrième de couverture de ce livre décline sur trois modes le regard de celui qui descend le fleuve :

En touriste : il visite les paysages et les maisons, s'arrête, à Vienne, devant un simple escalier de bois. En érudit : il découvre les sites majeurs, les rites de la Mitteleuropa ; il croise, semble-t-il, Kafka, Canetti, Lukács, Joseph Roth [...]. En homme : il s'émeut, s'émerveille, s'interroge.

Ne pourrions-nous pas reprendre cette tripartition pour qualifier, *a posteriori*, notre parcours au fil du mythe ? N'avons-nous pas aussi effectué quelques haltes « touristiques » devant tel ou tel détail qui paraissait réclamer une attention ponctuelle ? N'avons-nous pas marqué un arrêt plus important sur les sites majeurs rencontrés en cours de route, et croisé, en ces occasions, Chrétien de Troyes, Richard Wagner, Julien Gracq ? N'avons-nous pas enfin, et peut-être surtout, effectué tout ce chemin sous les aiguillons permanents de la curiosité, de l'émotion, de l'émerveillement ?

- Fil rouge

Chrétien de Troyes, Richard Wagner, Julien Gracq : tels seraient donc les trois sites majeurs rencontrés en cours de route.

Le premier est bien entendu la source première. Tout ce qui suit découle de la construction prodigieusement élaborée et de la puissance de suggestion du *Conte du graal*, auxquels s'ajoute encore le mystère que l'inachèvement du texte livrait en partage à tout successeur potentiel.

Après une période de latence, l'apport de Wagner au mythe de Perceval est presque aussi fondamental (et fondateur) que celui de Chrétien. Tel le phénix, le mythe renaît de cendres

⁹³⁰ CLAUDIO MAGRIS, *Danube*, trad. Jean Pastureau et Marie-Noëlle Pastureau, Paris: Gallimard, "Folio", 1988, p. 55.

presque froides par ce *Bühnenweihfestspiel* : le feu sacré (*weih*) se rallume dans le temple de Bayreuth, au gré des « clartés maîtresses »⁹³¹ de cette rampe (*Bühne*) où se retrouve « intronisée la Légende »⁹³². Depuis le milieu du XIII^{ème} siècle, l'histoire de Perceval tendait à se défaire peu à peu de sa valeur mythique ; les rares réécritures traitaient Perceval comme n'importe quel autre chevalier, et peut-être aurait-il pu ne jamais ressortir du rang. Mais le travail de condensation (*Verdichtung*) pratiqué par Wagner sur cette matière a eu pour effet de ramener l'histoire de Parsifal à une structure simple et dense, dont chaque élément porte une charge symbolique confinant à la saturation. Ce faisant, Wagner dégage, sous les péripéties accessoires, le caractère exemplaire de cette trame narrative, et le contexte dans lequel il produit son ultime opéra (Bayreuth, notion de *Kunstreligion*, etc.) renforce encore la capacité de fascination qui se dégage d'un récit qui, à n'en pas douter, a enfin su renouer avec le mythe.

A ce titre, il est presque surprenant d'entendre Julien Gracq mêler sa voix à toutes celles qui dépeignent Wagner comme un « magicien noir » dont le génie est propre à décourager tout successeur. S'il est certain que l'ombre de Wagner a pesé lourdement sur toute une génération d'artistes, il faut néanmoins insister sur le fait que Wagner, loin d'avoir « achevé » le mythe de Perceval (comme Denis de Rougemont suggère qu'il l'a fait pour celui de Tristan), est au contraire celui qui rend ce mythe aux artistes, qui le reconfigure de telle sorte qu'il soit utilisable. La condensation radicale qu'il propose a pour effet d'attacher au nom de Parsifal une structure et un réseau de motifs potentiellement universels. A ce titre, il est infiniment plus aisé de réécrire le mythe de Perceval après la radiographie que Wagner a pratiquée sur cette matière qu'il ramène à une forme simple.

Gracq, à l'évidence, a été plus sensible que quiconque aux résultats de cette condensation : le mythe de Perceval, qui l'a occupé tout au long de sa carrière d'écrivain, lui a pour ainsi dire été livré sur un plateau par la réécriture wagnérienne. Sans la simplification pratiquée par Wagner, jamais Gracq n'aurait rencontré ce mythe et ne l'aurait retravaillé en profondeur comme il l'a fait. Sans la simplification pratiquée par Wagner, Proust non plus n'aurait pas rencontré ce mythe. Mais il y a, entre Proust et Gracq comme un mouvement inversé : Gracq découvre en cours de route combien le mythe va l'aider, et, avant de le métaboliser comme « structure invisible », il essaie de le traiter pour lui-même en toute lumière. Proust, au contraire, sait très tôt que le mythe va l'aider, et fait son possible pour dissimuler, en toute obscurité, combien il lui est redevable.

⁹³¹ MALLARME, *Oeuvres complètes*, p. 71.

⁹³² *Ibid.*, p. 544.

- Mytholectures

Ces « sites majeurs » occupent une place significative dans l'économie du présent travail. Ils sont pourtant loins d'être les seules étapes que nous ayons effectuées au fil de notre navigation sur le flot percevalien. Je reviens à cette métaphore d'une navigation (croisière, expédition scientifique ou odyssée) sur les méandres d'un grand mythe, parce qu'elle me paraît propice à ressaisir la notion de « mytholecture » que je proposais au terme de mon introduction méthodologique. On y retrouve l'idée d'un parcours dans lequel l'ordre d'apparition des éléments n'est pas fortuit : la descente d'un fleuve comme la poursuite d'un mythe dans la littérature implique une prise en compte de la diachronie. Mais, dans un cas comme dans l'autre, rien ne nous empêche pourtant d'observer, d'étape en étape, certaines récurrences qui nous invitent à regrouper différemment les éléments observés, lorsqu'il s'agit d'en rendre compte.

A propos de cette observation elle-même, il me semble encore que la métaphore du fleuve n'est pas sans intérêt : le tracé géographique du parcours à effectuer est, en quelque sorte, imposé par le mythe. Il passe par certains textes, mais pas par d'autres. On peut toujours creuser quelque canal pour rejoindre artificiellement un autre « bassin sémantique » (comme disait Durand⁹³³), mais si l'on cherche à ne pas forcer les textes, la marge de manœuvre est limitée. Pourtant, ce parcours déterminé ne préjuge en rien du choix que nous ferons de nous arrêter plus ou moins longtemps dans tel ou tel port. Et surtout, il ne nous dictera aucune méthode préconçue pour aborder les terres où nous aurons choisi de marquer une étape. Sur les eaux de ce fleuve, l'« attention flottante » chère aux thématiciens est de rigueur. Nous voici donc revenus à l'idée de « mytholectures » ponctuelles : à chaque étape, nous aurons à choisir si c'est plutôt en tant que touriste, en tant qu'érudit ou en tant qu'homme que nous foulerons le rivage où le mythe nous aura mené.

Lorsque je me demandais comment établir une hiérarchie des textes convoqués, j'en suis venu à comparer les intérêts très hétérogènes que présentaient pour moi la *Table Ronde* de Creuzé de Lesser et le sonnet « Parsifal » de Verlaine (cf. ci-dessus p. 71). Ces deux textes, en cours de route, ont suscité des analyses répondant à des modèles tout à fait différents : chez Creuzé, il s'agissait surtout d'observer la façon dont les motifs percevaliens commençaient à regagner leur place dans la sphère littéraire, sous une forme « plaisante » dont le mythe était à peu près

⁹³³ Pour cette métaphore fluviale, voir en particulier DURAND, "Pas à pas mythocritique", p. 241.

exclu ; chez Verlaine, une lecture influencée par la critique thématique a voulu renouer avec une sorte d'effusion spontanée, à la source du geste poétique, en essayant de dégager un réseau associatif constitué autour du vocabulaire emprunté au *Parsifal* de Wagner. Deux « mythol lectures » aussi différentes que possible, en termes méthodologiques, mais qui procèdent toutes deux d'une même orientation de départ, d'une même question, que l'on pourrait synthétiser par « pourquoi Perceval ? » – le « comment » étant toujours une étape nécessaire du « pourquoi ».

Cette question a guidé l'ensemble des lectures ponctuelles qui se sont succédé au fil de ces pages, pour lesquelles le terme de « mythol lectures » me paraît donc approprié. De même, les quelques pointages théoriques qui ont balisé mon parcours me portent globalement à réaffirmer, en fin de compte, la définition du mythe littéraire que j'ai proposée en introduction. Bien qu'elle ait été forgée sur la base d'une réflexion théorique générale, dans laquelle j'ai essayé de ne pas tenir compte de mon sujet particulier, il ne me semble pas que la fréquentation assidue du « mythe littéraire de Perceval » remette foncièrement en cause cette définition. Au contraire, il me semble même que ce mythe incarne d'une façon particulièrement saisissante la problématique centrale propre au mythe littéraire. C'est à cette question que je voudrais consacrer les dernières pages du présent travail.

3. *Perceval, mythe littéraire*

- De la (re)lecture à la (ré)écriture : vers un « cercle herméneutique »

Si l'on considère l'axe diachronique sur lequel se développe le modèle question/réponse que, suivant Jauss, j'attribuais au mythe littéraire (par opposition au mythe ethno-religieux), il va de soi que toute réécriture s'appuie sur une ou plusieurs réécriture(s) précédente(s). A propos de Gracq et de Proust, j'ai en outre évoqué l'imbrication étroite des gestes de décryptage herméneutique et de re-cryptage poétique. Chez ces deux auteurs, nous nous trouvons dans une configuration où il incombe à un « Perceval » lecteur *et* scripteur la double tâche d'interpréter une image du monde et de la revitaliser dans un geste créatif.

Un tel modèle, métaphoriquement, rend compte assez exactement de ce qui se produit lorsqu'un écrivain réécrit un mythe. La relecture et la réécriture de ce signe complexe qu'est un mythe sont les deux faces indissociables du geste de « continuation ». Peut-être l'équilibre

apparent entre l'une et l'autre permet-il de dissocier, dans la plupart des cas⁹³⁴, une réflexion critique (lecture visible et écriture transparente) d'une invention poétique (lecture masquée par l'épaisseur d'une écriture) ; il n'en reste pas moins que, dans un cas comme dans l'autre, l'interprétation de ce que le mythe a à *me* dire est la base de toute relance de l'écriture. J'insiste, une fois de plus, sur le pronom personnel, pour bien marquer que, comme chez Gracq ou Proust, comme dans la scène de Perceval lecteur des gouttes de sang, ce n'est pas tant la signification intrinsèque d'un signe qui est susceptible de produire une relance de l'écriture, mais bien l'étincelle qui se produit lors de la *rencontre* entre un signe et un individu qui est prêt à le recevoir. L'histoire de Perceval possède sans doute, en soi, une réserve de sens plus riche qu'un « pavé inégal », mais ce sens potentiel resterait *lettre morte* s'il ne rencontrait une subjectivité à qui il parlera dans une langue aussi certainement nouvelle que l'est la rencontre entre ce signe et cette conscience subjective. Si la rencontre entre une conscience individuelle et un mythe ne produit pas ce que Proust appelle une « illumination à la Parsifal », il ne saurait y avoir de véritable « reprise du sens » ni, partant, de nécessité de prendre la plume.

Nous retrouvons ici fort à propos cette notion de rencontre, sur laquelle j'ai beaucoup insisté. L'observation des rapports analogiques que divers auteurs ont pu tisser entre leur « quête » et celle de Perceval a le grand intérêt de nous ramener à cette notion dans les termes du mythe lui-même, qui se trouve, dès lors, engagé dans une sorte de spirale où il en viendrait à représenter sa propre réécriture en tant que mythe. Autrement dit, l'« illumination à la Parsifal » que Proust associe à la révélation du temps retrouvé est non seulement la marque d'un intertexte wagnérien et une mise en abyme de l'écriture dans l'image de la quête parsifalienne, mais aussi une illustration de cette rencontre féconde entre un individu et un mythe, qui produit simultanément la relance du sens de ce mythe et la révélation d'un sens pour cet individu. « Je dote d'un sens nouveau, exprimable par mon art, ce signe qui vient de me révéler une dimension de ma réalité que je n'avais pas perçue jusqu'à présent » : c'est ce que pourrait dire le narrateur proustien à propos d'une madeleine ; c'est aussi ce que pourrait dire Proust (et tous les autres) de leur rencontre avec ce signe qu'est le mythe de Perceval.

⁹³⁴ Mais nous avons vu les difficultés que pouvaient présenter des textes comme les « fictions théoriques » de Roubaud (cf. p. 366) ; en ce sens, l'interpénétration naturelle des catégories « critique » et « invention » que pose Butor (cf. p. 547) me paraît être inéluctable.

Ainsi, le mythe de Perceval se révèle capable d'illustrer le processus de « reprise du sens » que, suivant Ricoeur, je plaçais au centre de la définition du « mythe littéraire », et sur quoi j'appuyais sa spécificité par rapport au mythe ethno-religieux.

• La « question téméraire » de Perceval

Mais il y a plus : l'autre critique sur lequel je me suis appuyé pour affirmer l'importance de la diachronie dans le mythe littéraire, Hans Robert Jauss, définissait cette diachronie comme un « polylogue » (cf. ci-dessus p. 37) dont les interlocuteurs sont le poète qui réécrit le mythe, le ou les modèle(s) à partir desquels il compose sa réécriture, et le mythe, considéré comme un « tiers absent » qui

*resterait muet s'il n'était pas remis en discussion au moment où sa parole étrangère se trouve interprétée de façon nouvelle comme réponse à un questionnement présent.*⁹³⁵

A la dimension de reprise du sens, la vision de Jauss en ajoute une autre, nous l'avons vu, qui touche au renouvellement d'un *questionnement*. Le mythe littéraire se présente comme une réponse à diverses questions, et c'est le renouvellement de ce questionnement qui assure sa pérennité diachronique.

Jauss distingue deux modèles de réception du mythe : au caractère interrogatif de la « fiction esthétique » s'oppose le monologisme du mythe perçu selon une herméneutique théologisante qui consiste à rechercher sous sa lettre la révélation d'une « signification préalable, offerte dans sa pureté et sa plénitude originaires ».

Cachée dans la fiction esthétique, la question téméraire peut à sa manière dissoudre l'épouvante causée par les premiers âges et transgresser impunément le premier commandement de l'autorité mythique : « Jamais tu ne m'interrogeras. » Le procédé mythique qui rend ininterrogeable est renversé par l'emploi poétique du modèle question/réponse quand le discours du mythe, d'origine monologique, se trouve impliqué dans le dialogue interminable des poètes. (p. 43)

Je reprends ici ce passage déjà cité au moment où il s'agissait de définir le mythe littéraire. Tout le chemin que nous avons parcouru depuis ne lui donne-t-il pas une coloration nouvelle ? N'entendons-nous pas, à présent, comme un écho percevalien derrière ces éléments de pure théorie ?

⁹³⁵ JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 44.

Perceval n'apparaît-il pas comme celui qui, par excellence, porte en lui cette question téméraire ?⁹³⁶

Et son silence devant le graal n'apparaît-il pas, dès lors, comme une mise en intrigue de cette situation de lutte contre l'ininterrogeabilité ? Handke reprend à son compte, dans la perspective que nous avons observée, cette interdiction d'interroger ; son Perceval déclare : « toute question me paraissait une chose défendue – je ne sais pas par qui »⁹³⁷. Toute l'énergie du jeune homme doit s'orienter vers la transgression de cet interdit et du régime de terreur muette qu'il impose à celui qui s'y soumet.

Cette lecture ne fait que radicaliser un trait observé dans la grande majorité des versions du mythe, qui fait de Perceval le champion par excellence de la « question téméraire ». Œdipe n'a pas à interroger ; il doit répondre à des questions réputées difficiles, résoudre l'énigme. Perceval, au contraire, se trouve face à une énigme muette et c'est lui qui devrait trouver les mots non pas pour y répondre, mais pour l'interroger. Serait-il donc à la frontière de deux ordres du mythe ? Dans les termes de Jolles, on se trouverait ici à la limite des deux « formes simples » que sont l'énigme et le mythe, dont la première nous place en position de questionnés, tandis que le second fait de nous des questionneurs. Dans les deux cas,

*le faisceau des significations se noue au confluent de la question et de la réponse. Mais ce confluent, qui était dans le Mythe la vérité d'une prophétie, devient dans [l'Énigme] le déchiffrement d'une divination.*⁹³⁸

On rejoint alors la dichotomie que propose Jauss, en vertu de laquelle il distingue deux herméneutiques adaptées respectivement au déchiffrement d'une vérité préalable (herméneutique théologique, apte à interpréter le « mythe-énigme » monologique) et à l'*invention* d'un sens renouvelé (fiction esthétique, susceptible de relancer en permanence ce mythe dialogique que j'ai appelé « mythe littéraire »).

⁹³⁶ Je signale au passage que ce « jamais tu ne m'interrogeras », dans son allemand d'origine, donne un « nie sollst du mich befragen ! » que tout auditeur de *Lohengrin* ne peut qu'avoir dans l'oreille, avec le motif qui le caractérise, tant il est chargé de signification dans l'opéra de Wagner. Lohengrin, descendu du royaume du graal pour sauver Elsa, lui impose de ne jamais lui demander qui il est. Lorsqu'Elsa pose tout de même la question, Lohengrin révèle à tous son identité, puis quitte définitivement le monde des humains. Incarnation du mythe descendu parmi les humains, Lohengrin ne peut supporter d'être interrogé sur sa nature, et les questions téméraires d'Elsa le contraignent à repartir. Le fils de Parsifal représente donc parfaitement ce mythe vertical, où le bas ne saurait interroger le haut.

⁹³⁷ HANDKE, *Voyage au pays sonore ou l'Art de la question*, p. 101.

⁹³⁸ JOLLES, *Formes simples*, p. 106. Antoine Marie Buguet traduit *Rätsel* par « devinette », mais c'est bien le même mot qui est utilisé pour parler de l'énigme du Sphinx. Les divers cas traités par Jolles justifient peut-être de retenir le terme générique « devinette » plutôt qu'« énigme », mais dans l'utilisation ponctuelle que j'en fais ici, « énigme » me semble préférable.

Et si c'est le rapport entre question et réponse qui marque la frontière entre ces deux ordres du mythe, on peut alors se demander si le mythe *littéraire* n'attend pas précisément la question de Perceval pour advenir ?

Disons-le autrement : si l'on cherche à donner au mythe une dimension autoréflexive, alors le schéma œdipien nous place face à un modèle où le texte est pris comme une énigme qui nous invite à mettre en œuvre notre ingéniosité pour saisir le sens caché sous la lettre – pour répondre à la *question* posée par le texte. Le schéma percevalien, au contraire, donne à voir le texte comme une *réponse* qui invite le lecteur à un questionnement. Tous les éléments sont à notre portée, peut-être, mais on ne saurait reconstituer un sens cohérent sans prendre nous-mêmes la parole pour interroger le texte. Si toutes les données pertinentes sont dans l'énigme du Sphinx, et si Œdipe n'a qu'à faire preuve de clairvoyance pour répondre à la question, le cortège du graal, en revanche, ne livre pas la clef de son mystère. Il manque des éléments ; mais ces éléments, on peut les obtenir en interrogeant.

Or, précisément, interroger, c'est inverser les valeurs, « transgresser le premier commandement de l'autorité mythique », c'est-à-dire transformer le mythe en mythe littéraire en introduisant le dialogisme dans la structure primitivement monologique du mythe.

On comprend pourquoi un poète comme Bonnefoy peut estimer que « l'Occident a mal commencé avec Œdipe » (cf. ci-dessus p. 519)...

Ce serait donc le propre du mythe littéraire (par opposition au mythe ethno-religieux, favorablement interprété par une « herméneutique théologisante ») que d'être questionnable, et la « fiction esthétique » serait alors assimilable à un Perceval qui, interrogeant l'objet de son étonnement, transgressant un interdit mythique, donnerait naissance à cette catégorie spécifique qu'est le mythe littéraire.

• L'émerveillement

Dans les pages qui suivent ces réflexions sur la dialogisation du mythe dans la fiction esthétique, Jauss, adoptant une perspective heideggérienne, se livre à une sorte d'apologie du questionnement, qu'il considère comme la source de toute compréhension sérieuse :

Sans l'ouverture du questionnement [...] l'expérience en tant que prise de conscience de ce qu'on ne sait pas encore ou de ce à quoi on ne s'attendait pas ne serait pas possible. (p. 52)

Et ce questionnement, Jauss le fait naître de l'émerveillement,

ou plus précisément du pouvoir-s'étonner devant quelque chose qui, considéré en dehors de toute valeur pratique « paraît étonnant à quiconque n'en a pas encore examiné la cause » (Aristote, Mét. 983a). (p. 60)

On songe encore à Perceval, devant les chevaliers de la gaste forêt, d'abord, que son étonnement face à ces objets « considérés en dehors de toute valeur pratique » transforme en un questionneur intarissable ; puis, à nouveau, devant le graal où son émerveillement bridé ne se mue pas en question. Cet émerveillement (*thaumazein*), dans la tradition grecque, n'est d'ailleurs pas unilatéralement euphorique : il peut être *étonnement* aussi bien qu'*inquiétude*, comme le précise encore Jauss (p. 60)⁹³⁹. En ce sens, le *thaumazein* rejoint la *merveille* médiévale qui, selon Francis Dubost,

*occupe [...] tous les degrés d'une échelle de sensations et de sentiments qui va du simple étonnement devant l'imprévu jusqu'à la terreur panique provoquée par les prodiges les plus effrayants. Car la merveille ne déclenche pas seulement un ébranlement intellectuel. Elle s'accompagne aussi d'un trouble émotif : joie indicible, jubilation intense, certes, mais aussi angoisse et épouvante.*⁹⁴⁰

En outre, la *merveille* est aussi une remise en question d'une forme de monologisme, une « riposte de l'imaginaire à la vision chrétienne et officielle d'une création achevée une fois pour toutes »⁹⁴¹. Au contraire du *miracle*, qui « ferme l'investigation intellectuelle » et « comble », la *merveille* « suscite la curiosité », « ouvre un questionnement » et « creuse autour du héros l'espace incertain et périlleux de l'aventure »⁹⁴². Contre le monologisme théologique, elle ouvre donc le dialogisme questionneur d'une « relation esthétique ».

Tel nous apparaît donc Perceval : toujours porté vers de nouveaux rivages par sa capacité à s'émerveiller, mais confronté en permanence à cette « question téméraire » que tout porte à poser, mais que tout, en même temps, retient de poser. Depuis Chrétien de Troyes, les poètes n'ont cessé de rejouer la scène, pour tenter d'apporter leur réponse à la question de savoir si Perceval restera muet devant le graal ou s'il demandera, comme le suggérait Bonnefoy,

⁹³⁹ L'étonnement inquiet du *thaumazein* nous ramène incidemment à cet *Unheimliche* qui me paraissait une coloration dominante de la scène du graal.

⁹⁴⁰ DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, p. 76.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 87.

« pourquoi [les choses ou les êtres] sont dans ce lieu que nous tenons pour le nôtre et quelle obscure réponse ils réservent à notre voix »⁹⁴³.

Mais ces réponses tentées jamais n'aboliront la question, que les poètes continueront de se transmettre comme le gage précieux d'une intarissable source d'écriture.

Que conclure de tout cela, sinon qu'au terme de notre « enquête », Perceval se présente toujours à nous comme une question sans réponse ?

⁹⁴³ BONNEFOY, *L'Improbable*, p. 171.

Bibliographie

Sommaire de la bibliographie :

1. Théorie et méthode
 - a. Autour du mythe littéraire
 - b. Théorie littéraire générale

2. Moyen Âge
 - a. littérature primaire
 - i. éditions
 - ii. traductions
 - b. littérature secondaire

3. Moyen Âge aux XIX-XXème siècles : philologie et réception

4. 1530 à 1882 : de la *Tresplaisante et Recreative Hystoire* au *Parsifal* de Wagner (compris)
 - a. littérature primaire
 - b. littérature secondaire

5. 1882 à 1938 : du *Parsifal* de Wagner au *Château d'Argol* de Gracq (non compris)
 - a. littérature primaire
 - b. littérature secondaire

6. 1938 à aujourd'hui
 - a. littérature primaire
 - b. littérature secondaire

7. Études générales ou transversales

8. Divers

1. Théorie et méthode

a. Autour du mythe littéraire

- *Mythes, images, représentations. Actes du XIVème congrès (Limoges 1977) de la Société Française de Littératures Générale et Comparée*, dir. Jean-Marie Grassin, Limoges/Paris: Trames/Didier érudition, 1981
- *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Paris: Rocher, 1988
- *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. Danièle Chauvin et alii, Paris: Imago, 2005
- PIERRE ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: Armand Colin, 1998 [1969]
- DIDIER ANZIEU, "Freud et la mythologie", Paris: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 1 (1970), pp. 114-145
- COLETTE ASTIER, *Le Mythe d'Oedipe*, Paris: Armand Colin, "U prisme", 1974
- JEAN-LOUIS BACKÈS, "Mythocritique, les effets d'un néologisme. A propos d'un livre récent", Paris: *Revue de Littérature comparée*, no 268 (1993), pp. 519-22
- JEAN-LOUIS BACKÈS, "De la fable au mythe", dans *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, éd. Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris: P.U.F., 2000, pp. 43-55
- JEAN-LOUIS BACKÈS, "Quelles réécritures pour les mythes antiques", dans *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, éd. Peter Schnyder, Paris: Orizons, "Universités - Domaine littéraire", 2008, pp. 41-52
- SYLVIE BALLESTRA-PUECH, "Quand les mythes deviennent jeux", dans *Comment la littérature agit-elle? Actes du colloque de Reims de mai 1992*, éd. Michel Picard, Paris: Klincksieck, 1994, pp. 207-21
- SYLVIE BALLESTRA-PUECH, "Longue durée et grands espaces: le champ mythocritique", dans *Le Comparatisme aujourd'hui*, éd. Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, Villeneuve d'Ascq: Ed. du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1999, pp. 23-33
- RÉGIS BOYER, "Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?", dans *Mythes et littérature*, éd. Pierre Brunel, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 153-64
- HANS BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996[1979]
- HANS BLUMENBERG, *La Raison du mythe*, trad. Stéphane Dirschauer, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de philosophie", 2005
- LUC BRISSON, *Platon, les mots et les mythes*, Paris: François Maspero, "Textes à l'appui", 1982
- PIERRE BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris: P.U.F., 1992
- CLAUDE CALAME, *Illusions de la mythologie*, Limoges: PULIM, "Nouveaux actes sémiotiques", 1991
- CLAUDE CALAME, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris: Hachette, "Hachette Université, Langues et civilisations anciennes", 2000
- ANDRÉ DABEZIES, "Des Mythes primitifs aux mythes littéraires", dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Pierre Brunel, Paris: Rocher, 1988, pp. 1177-86
- ALAIN DEREMETZ, "Petite histoire des définitions du mythe: un concept ou un nom?", dans *Mythe et création*, éd. Pierre Cazier, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 15-32
- MARCEL DÉTIENNE, *L'Invention de la mythologie*, Paris: Gallimard, 1981
- GILBERT DURAND, "Pérennité, dérivations et usure du mythe", dans *Problèmes du mythe et de son interprétation. Actes du colloque de Chantilly des 24-25 avril 1976*, éd. Jean Hani, Paris: Les Belles Lettres, 1978, pp. 27-50

- GILBERT DURAND, *Beaux-Arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris: P.U.F., 1989
- GILBERT DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris: Dunod, 1992 [1969]
- GILBERT DURAND, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Dunod, 1992 [1979]
- GILBERT DURAND, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris: Albin Michel, "Livres de poche, bibliographies", 1996
- GILBERT DURAND, "Pas à pas mythocritique", dans *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble: ELLUG, 1996, pp. 229-42
- GILBERT DURAND et CHAOYING SUN, *Mythe, thèmes et variations*, Paris: Desclée de Brouwer, "Sociologie du quotidien", 2000
- YVES DURAND, "La Formulation expérimentale de l'imaginaire et ses modèles", dans *Méthodologies de l'imaginaire. Etudes et recherches sur l'imaginaire*, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, no 1, Paris: Lettres modernes, 1969, pp. 151-238
- MIRCEA ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris: Gallimard, "Idées", 1957
- VÉRONIQUE GÉLY, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris: Honoré Champion, "Lumière classique", 2006
- VÉRONIQUE GÉLY, "Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction", *Vox Poetica* (2006, mai), <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>
- VÉRONIQUE GÉLY-GHEDIRA, "Avant-propos: Mythes et récits poétiques?" dans *Mythe et récit poétique*, éd. Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, "Littératures", 1998, pp. 7-18
- ANDRÉ GREEN, "Le mythe, un objet transitionnel collectif", Paris: *Le Temps de la réflexion*, no 1 (1980), pp. 99-131
- UTE HEIDMANN, "(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée", dans *Poétiques comparées des mythes. En hommage à Claude Calame*, éd. Ute Heidmann, Lausanne: Revue Etudes de Lettres, 2003/3, pp. 47-64
- MARIE-CATHERINE HUET-BRICHARD, *Littérature et mythe*, Paris: Hachette, "Contours littéraires", 2007
- ANDRÉ JOLLES, *Formes simples*, trad. Antoine Marie Buguet, Paris: Seuil, "Poétique", 1972 [1930]
- ÁRON KIBÉDI VARGA, "Mythe, texte, genre", dans *Mythe et récit poétique*, éd. Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, "Littératures", 1998, pp. 65-74
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, "Réponses à quelques questions", *Esprit*, no 322 (1963, nov.), pp. 628-53
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, Paris: Plon, 1964
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu*, Paris: Plon, 1971
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, Paris: Plon, 1983
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale deux*, Paris: Pocket, "Agora", 1996 [1973]
- FRÉDÉRIC MONNEYRON, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble: ELLUG, 1994
- DANIEL MORTIER, "Mythe littéraire et esthétique de la réception", dans *Mythes et littérature*, éd. Pierre Brunel, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 143-151
- JEAN POUILLON, "La Fonction mythique", *Le Temps de la réflexion*, no 1 (1980), pp. 83-98

- PAUL RICOEUR, "Structure et herméneutique", *Esprit*, no 322 (1963, nov.), pp. 596-627
- PAUL RICOEUR, "L'Interprétation philosophique [du mythe]", (partie C de l'article "Mythe"), dans *Encyclopédie Universalis*, Paris: Encyclopédie Universalis, 2002, pp. 814-21
- DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon, "10/18", 1972
- JEAN ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Paris: Armand Colin, "U prisme", 1978
- PHILIPPE SELLIER, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", *Littérature*, no 55 (1984, oct.), pp. 112-26
- ANDRÉ SIGANOS, *Le Minotaure et son mythe*, Paris: P.U.F., "Ecriture", 1993
- ANDRÉ SIGANOS, "Définitions du mythe", dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, éd. Danièle Chauvin et alii, Paris: Imago, 2005, pp. 85-100
- RAYMOND TROUSSON, "Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*", *Revue de Littérature comparée*, no 38 (1964), pp. 101-14
- JEAN-PIERRE VERNANT, "Le Mythe au réfléchi", Paris: *Le Temps de la réflexion*, no 1 (1980), pp. 21-5
- PAUL VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris: Seuil, "Points Essais", 1983

b. Théorie littéraire générale

- GASTON BACHELARD, *La Poétique de la Rêverie*, Paris: P.U.F., "Quadrige", 1984 [1960]
- ROLAND BARTHES, "L'Effet de réel", dans *Littérature et réalité*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, "Essais", 1982, pp. 81-90
- ROLAND BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985
- JEAN BELLEMIN-NOËL, *Interlignes 3. Lectures textanalytiques*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, "Objet", 1996
- JEAN BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris: P.U.F., "Quadrige", 1996
- BRUNO BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris: Robert Laffont, "Réponses", 1976
- CLAUDE BRÉMOND, "Les Bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français", dans *Sémiotique narrative et textuelle*, éd. Claude Chabrol et al., Paris: Larousse, "Collection L", 1973, pp. 96-121
- MICHEL BUTOR, *Répertoire III*, Paris: Minuit, 1968
- MARIE-CLAUDE CAPT-ARTAUD, "De l'essence double de l'arbitraire: quelques "conséquences voilées"", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, no 60 (2007), pp. 55-72
- ANTOINE COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979
- SERGE DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris: Denoël/Gonthier, "Méditations", 1966
- UMBERTO ECO, *La Structure absente*, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris: Mercure de France, 1972 [1968]
- SIGMUND FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris: Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1985
- GÉRARD GENETTE, *Figures*, Paris: Seuil, 1966
- GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris: Seuil, "Poétique", 1972
- GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, "Poétique", 1982

- CHRISTOPHE IMPERIALI, "La Fiction théorique : regard sur une frontière", Genève: *Versants*, no 52 (2006), pp. 97-120
- ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit, "Double", 1963
- HANS ROBERT JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris: Gallimard, 1988 [1982]
- JEAN MOLINO, "Interpréter", dans *L'Interprétation des textes*, éd. Claude Reichler, Paris: Minuit, "Arguments", 1989, pp. 9-52
- THOMAS PAVEL, *La Pensée du roman*, Paris: Gallimard, "N.R.F. Essais", 2003
- GEORGES POULET, *La Conscience critique*, Paris: José Corti, 1986 [1971]
- PASCAL QUIGNARD, *Rhétorique spéculative*, Paris: Calmann-Lévy, 1995
- JEAN-PIERRE RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Seuil, 1961
- PAUL RICOEUR, *Temps et récit*, Paris: Seuil, "Points Essais", 1991
- PAUL RICOEUR, *La Métaphore vive*, Paris: Seuil, "Points Essais", 1997
- MICHAEL RIFFATERRE, "L'Illusion référentielle", dans *Littérature et réalité*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, "Essais", 1982, pp. 91-118
- JEAN-PAUL SARTRE, *Situations philosophiques*, Paris: Gallimard, "Tel", 1990 [1947]
- JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris: Seuil, "Poétique", 1999
- JEAN STAROBINSKI, *La Relation critique. Essai*, Paris: Gallimard, "Le Chemin", 1970
- JEAN STAROBINSKI, *La Relation critique. Edition revue et augmentée*, Paris: Gallimard, "Tel", 2001

2. Moyen Âge

a. littérature primaire (Moyen Âge)

i. éditions

- *The Vulgate version of the Arthurian romances*, éd. Heinrich Oskar Sommer, Washington: Carnegie Institution, 1909-16
- *The Elucidation. A prologue to the Conte del Graal*, éd. Albert W. Thompson, New-York: Publications of the Institute of French Studies, 1931
- *The First Continuation*, dans *The Continuations of the Old French Perceval*, vol. I-III, éd. William Roach, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1949-55
- *Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal*, vol. I (Text, Variants, and Glossary), éd. William A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, New-York: Phaeton Press, 1972
- *Le Roman en prose de Tristan, Le Roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, éd. Eilert Löseth, Genève: Slatkine Reprints, 1974 [1890]
- *Bliocadran. A prologue to the Perceval of Chrétien de Troyes. Edition and Critical Study*, éd. Lenora D. Wolfgang, Tübingen: Niemeyer, 1976
- *Le Roman de Tristan en prose. Les deux captivités de Tristan*, éd. Joël Blanchard, Paris: Klincksieck, 1976

- *The Didot Perceval, according to the Manuscripts of Modena and Paris*, éd. William Roach, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1941]
- *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève: Droz, "Textes littéraires français", 1978-83
- *Le Roman de Tristan en prose*, éd. Philippe Ménard, Genève: Droz, "Textes littéraires français", 1987-97
- *La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu. Troisième partie du Roman du Graal*, éd. Fanni Bogdanow, Paris: Société des Anciens Textes Français, 1991
- *L'Estoire del saint Graal*, éd. Jean-Paul Ponceau, Paris: Honoré Champion, 1997
- *Le Roman de Tristan en prose (V.I)*, éd. Joël Blanchard *et alii*, Paris: Honoré Champion, "Classiques français du Moyen Âge", 1997-2007
- *Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, texte édité par Armand Strubel, trad. Armand Strubel, Paris: Livre de Poche, "Lettres gothiques", 2007
- [WAUCHIER DE DENAIN], *The Second Continuation*, dans *The Continuations of the Old French Perceval*, vol. IV, éd. William Roach, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1971
- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd. G. Perrie Williams, Paris: Champion, "Classiques français du Moyen Âge", 1983
- ROBERT DE BORON, *Le Roman du Graal*, éd. Bernard Cerquiglini, Paris: Union générale d'éditions, "10/18, bibliothèque médiévale", 1981
- ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. William A. Nitze, Paris: Champion, "Les Classiques français du Moyen Âge", 1983
- ROBERT DE BORON, *Joseph d'Arimathie. A Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, éd. Richard O'Gorman, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Li Contes del graal*, dans *Der Percevalroman (Li Contes del graal) von Christian von Troyes*, éd. Alfons Hilka, Halle: Max Niemeyer Verlag, 1932, pp. 1-414
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval, ou Le Conte du graal*, éd. William Roach, Genève: Droz, 1959
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval le Gallois ou le Conte du graal*, éd. Charles Potvin, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1866-71]
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, texte édité par Charles Méla, trad. Charles Méla, Paris: Livre de Poche, "Lettres gothiques", 1990
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, dans *Oeuvres complètes*, texte édité par Daniel Poirion, trad. Daniel Poirion, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1994, pp. 685-911
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou Le Conte du Graal*, texte édité par Jean Dufournet (d'après Hilka), trad. Jean Dufournet, Paris: GF Flammarion, "Le Moyen Âge", 1997
- GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, éd. Mary Williams (vol. 1-2) et Marguerite Oswald (vol. 3), Paris: Honoré Champion, 1922/1925/1975
- HELINAND DE FROIDMONT, *Chronicon (liber XLV)*, dans *Patrologia latina database (CD-Rom)*, vol. 212, col. 814-5, Cambridge [etc.]: Chadwyck-Healey, 1996
- MANESSIER, *The Third Continuation*, dans *The Continuations of the Old French Perceval*, vol. V, éd. William Roach, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1983
- MANESSIER, *La Troisième Continuation du Conte du Graal*, texte édité par William Roach, trad. Marie-Noëlle Toury, Paris: Honoré Champion, "Champion classiques", 2004
- WACE, *Le Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris: Société des anciens textes français, 1938

- WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, texte édité par Karl Lachmann, trad. Peter Knecht, Berlin/New-York: Walter de Gruyter, 1998

ii. traductions

- *La Quête du Graal*, trad. Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Paris: Seuil, 1965
- *Die Saga von Parzival und die Geschichte von Valver*, trad. Rudolf Simek, éd. Helmut Birkhan, Wien: Verlag Karl M. Halosar, "Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie", 1982
- *Scènes du Graal*, trad. Danielle Buschinger *et alii*, Paris: Stock, "Moyen-Âge", 1987
- *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde*, dir. Danielle Régnier-Bohler, Paris: Laffont, "Bouquins", 1989
- *La Légende du Graal dans les littératures européennes*, dir. Michel Stanesco, Paris: Le Livre de poche, "La Pochothèque", 2006
- ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Histoire du Graal*, trad. Alexandre Micha, Paris: Champion, "Traductions des classiques français du Moyen Âge", 1995
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, trad. Henri de Briel, Paris: Klincksieck, "Le Roi Arthur", 1971
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Roman du Graal*, trad. Jean-Pierre Foucher et André Ortais, Paris: Gallimard, "Folio", 1974
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal (Perceval)*, trad. Jacques Ribard, Paris: Champion, "Traductions des Classiques français du Moyen Âge", 1983
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, trad. Lucien Foulet, Paris: Stock, "Moyen Âge", 1991 [1978]
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, trad. Michèle Gally, Paris: Larousse, "Petits classiques", 2004
- THOMAS MALORY, *Le Roman du Roi Arthur et de ses chevaliers de la Table ronde (Le morte d'Arthur)*, trad. Pierre Goubert, Nantes: L'Atalante, 2002
- GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, trad. Laurence Mathey-Maille, Paris: Les Belles-Lettres, 1992
- WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, trad. Danielle Buschinger *et alii*, Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, "Médiévales", 2000

b. littérature secondaire (Moyen Âge)

- *Chrétien de Troyes*, Paris: Europe: revue littéraire mensuelle no 642, 1982, oct.
- *Les Manuscrits de / the Manuscripts of Chrétien de Troyes*, dir. Keith Busby *et alii*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1993
- *Perceval/Parzival. A Casebook*, dir. Arthur Groos et Norris J. Lacy, New-York & London: Routledge, 2002
- SUSAN ARONSTEIN, "« Chevaliers estre deüssiez ». Pouvoir, discours et courtoisie dans le *Conte du Graal*", dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 11-31
- EMMANUËLE BAUMGARTNER, *Le « Tristan en prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève: Droz, 1975

- MADELEINE BLAESS, "Perceval et les « Illes de mer »", dans *Mélanges Jeanne Lods*, vol. I, Paris: Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, pp. 69-77
- FANNI BOGDANOW, "The Transformation of the role of Perceval in some thirteenth century prose romances", dans *Studies in medieval literature and languages. In memory of Frederick Whitehead*, éd. W. Rothwell *et alii*, Manchester: Manchester University Press, 1973, pp. 47-65
- FANNI BOGDANOW, "Un nouvel examen des rapports entre la Queste Post-Vulgate et la Queste incorporée dans le Tristan en prose", *Romania*, no 118 (2000), pp. 1-32
- ANNIE COMBES et ANNIE BERTIN, *Écritures du Graal*, Paris: P.U.F., "Études littéraires - recto-verso", 2001
- MAURICE DELBOUILLE, "Réalité du château du Roi-Pêcheur dans le *Conte del Graal*", dans *Mélanges offerts à René Crozet*, vol. II, éd. Pierre Gallais et Yves-Jean Riou, Poitiers: Société d'Etudes Médiévales, 1966, pp. 903-13
- JANINE DELCOURT-ANGÉLIQUE, "Le Graal de Chrétien de Troyes: pour Wolfram von Eschenbach, un "objet non identifié" au livre V; au livre IX, une pierre baptisée lapsit exillîs. Au terme de quelle évolution?", dans *Chrétien de Troyes et le graal. Colloque arthurien belge de Bruges*, Paris: Nizet, 1984, pp. 89-105
- SÉBASTIEN DOUCHET, "Et par maintes fois m'ont dechut les diversitez qu'ai veües. La Continuation de Gerbert de Montreuil: une esthétique de la diversité", Amiens: *Médiévales*, no 7 (2005), pp. 88-101
- SÉBASTIEN DOUCHET, *L'Écriture de l'espace au Moyen Âge. Étude des Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*, thèse de doctorat: Paris IV-Sorbonne, dir. Dominique Boutet (date de soutenance: 2005-6), à paraître chez Champion
- SÉBASTIEN DOUCHET, "Paroles du père au fils. Généalogie et filiation littéraire dans la *Continuation de Wauchier de Denain*", dans *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, éd. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, "Interférences", 2007, pp. 231-44
- ROGER DRAGONETTI, *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, Paris: Seuil, "Connexions du champ freudien", 1980
- FRANCIS DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Paris-Genève: Champion-Slatkine, "Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge", 1991
- FRANCIS DUBOST, *Le Conte du Graal, ou l'art de faire signe*, Paris: Honoré Champion, 1998
- JEAN FOURQUET, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal. Les divergences de la tradition du Conte del Graal de Chrétien et leur importance pour l'explication du texte de Parzival*, Paris: P.U.F., "Etudes et méthodes", 1966
- JEAN FRAPPIER, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris: SEDES, 1972
- JEAN FRAPPIER, *Autour du Graal*, Genève: Droz, "Publications romanes et françaises", 1977
- PIERRE GALLAIS, "Le Mythe du Graal chez Chrétien de Troyes", dans *Formation et survie des mythes, Actes du colloque de Nanterre des 19-20 avril 1974*, Paris: Les Belles Lettres, 1977, pp. 81-9
- PIERRE GALLAIS, "Le Sang sur la neige (le conte et le rêve)", Poitiers: *Cahiers de civilisation médiévale (Xe-XIIIe Siècles)*, no 21 (1978), pp. 37-42
- PIERRE GALLAIS, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIe siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la Continuation-Gauvain*, Amsterdam: Rodopi, 1988
- PIERRE GALLAIS, "La "maison" du Roi Pêcheur", dans *Polyphonie du Graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 45-58
- GLENYS GOETINCK, *Peredur. A Study of Welsh Tradition in the Grail Legends*, Cardiff: University of Wales Press, 1975

- JEAN-GUY GOUTTEBROZE, *Qui perd gagne. Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Oedipe inversé*, Nice: Centre d'Etudes Médiévales de Nice, "Textes et essais", 1983
- JEAN GYÖRY, "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes", Poitiers: *Cahiers de civilisation médiévale: Xème-XIIème siècles*, no X, 3-4 et XI, 1 (1967-8), pp. 361-84 et 29-39
- SANDRA HINDMAN, "Perceval à l'image de saint Louis : vers une nouvelle lecture des manuscrits parisiens de Chrétien de Troyes", *Bulletin du bibliophile* (1994), pp. 249-72
- DENIS HÜE, "Polyphonie du Graal - Introduction", dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 5-9
- ROSEMARIE JONES, "Chrétien devant la critique anglaise contemporaine : questions de structure", dans *Réception critique de l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Revue Œuvres et critiques, no V,2 (hiver 1980-81), Paris: Jean-Michel Place, 1981, pp. 15-20
- ROGER SHERMAN LOOMIS, "The Grail in the *Parcevals Saga*", *The Germanic Review*, no 39 (1964, mars), pp. 97-100
- FERDINAND LOT, *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris: Honoré Champion, 1984 [1954]
- JEAN-CLAUDE LOZACHMEUR, "Le Problème de la transmission des thèmes arthuriens à la lumière de quelques correspondances onomastiques", dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, vol. I, Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1980, pp. 217-25
- JEAN-CLAUDE LOZACHMEUR et SHIGEMI SASAKI, "A propos de deux hypothèses de R.S. Loomis: éléments pour une solution de l'énigme du Graal", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, no 34 (1982), pp. 207-21
- CHARLES MÉLA, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Etude comparée de littérature médiévale*, Paris: Seuil, "Connexions du champ freudien", 1979
- CHARLES MÉLA, *La Reine et le Graal*, Paris: Seuil, 1984
- PHILIPPE MÉNARD, "La révélation du nom pour le héros du Conte du Graal", dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes. Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992)*, éd. Danielle Quéruel, Paris: Belles Lettres, "Annales littéraires de l'Université de Besançon", 1995, pp. 47-59
- PHILIPPE MÉNARD, "Problèmes et mystères du Conte du Graal, un essai d'interprétation", dans *Polyphonie du graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 59-75
- PHILIPPE MÉNARD, "L'Histoire du Chevalier au Cygne dans *La Continuation du Perceval* de Gerbert", dans *Marginalité et littérature. Hommage à Christine Martineau-Génieys*, éd. Maurice Accarie et alii, Nice: ILF-CNRS, 2000, pp. 249-62
- ALEXANDRE MICHA, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève: Droz, 1966
- ALBERT PAUPHILET, *Etudes sur la Queste del Saint Graal*, Genève: Slatkine Reprints, 1996 [1921]
- RUPERT T. PICKENS, *The Welsh Knight. Paradoxicality in Chrétien's Conte del Graal*, Lexington: French Forum, "French Forum Monographs", 1977
- ANTONIO PIOLETTI, *Forme del racconto arturiano. Peredur, Perceval, Bel Inconnu, Carduino*, Napoli: Liguori, 1984
- DANIEL POIRION, "Du sang sur la neige. Nature et fonction de l'image dans le Conte du Graal", dans *Polyphonie du graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 89-106
- DANIEL POIRION, "L'Ombre mythique de Perceval dans Le Conte du Graal", dans *Polyphonie du graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 77-88
- CHARLES POTVIN, *Bibliographie de Chrétien de Troyes. Comparaison des manuscrits de Perceval le Gallois*, Bruxelles: Librairie européenne de C. Muquardt, 1863
- HENRI REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal*, Paris: Payot, "Bibliothèque scientifique", 1998

- JACQUES RIBARD, "La symbolique du nom dans *Le Conte du Graal*", dans *Polyphonie du Graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 119-31
- AMELIA A. RUTLEDGE, "Perceval's Sin : Critical Perspectives", dans *Réception critique de l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Revue Œuvres et critiques, no V,2 (hiver 1980-81), Paris: Jean-Michel Place, 1981, pp. 53-60
- ANTOINETTE SALY, *Image, structure et sens, Etudes arthuriennes*, Aix-en-Provence: CUERMA, "Sénéfiance", 1994
- ANTOINETTE SALY, "Beurepaire et Escavalon", dans *Polyphonie du Graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 133-46
- ANTOINETTE SALY, "La Récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du *Perceval*", dans *Polyphonie du graal*, éd. Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 147-67
- BARBARA SARGENT-BAUR, "« Avis li fu ». Vision et connaissance dans le *Conte du Graal*", dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans: Paradigme, "Medievalia", 1998, pp. 169-79
- MIREILLE SÉGUY, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris: Honoré Champion, 2001
- ARMAND STRUBEL, *La Rose, Renart et le graal. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Genève-Paris: Slatkine, "Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge", 1989
- JOSEPH SZÖVÉRFY, "Deux héros féodaux : Perceval et Saint Christophe", *Aevum*, no 36 (1962), pp. 258-67
- RICHARD TRACHSLER, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève: Droz, "Publications romanes et françaises", 1996
- KARL D. UTTI, "Nouvelle critique et Chrétien de Troyes : quelques perspectives", dans *Réception critique de l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Revue Œuvres et critiques, no V,2 (hiver 1980-81), Paris: Jean-Michel Place, 1981, pp. 5-13
- JEAN-JACQUES VINCENSINI, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris: Honoré Champion, "Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge", 1996
- JESSIE L. WESTON, *The Legend of Sir Perceval. Studies upon its Origin Development and Position in the Arthurian Cycle*, vol. I, Genève: Slatkine Reprints, 1975 [1906]
- HARRY F. WILLIAMS, "Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes : positions critiques et nouvelles perspectives", dans *Réception critique de l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Revue Œuvres et critiques, no V,2 (hiver 1980-81), Paris: Jean-Michel Place, 1981, pp. 119-23
- MICHEL ZINK, "Vieillesse de Perceval : l'ombre du temps", dans *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris: Honoré Champion, "Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge", 1988, pp. 285-93

3. Moyen Âge aux XIX-XXème siècles : philologie et réception

- JOSEPH BÉDIER, "L'Académie et nos écrivains du Moyen Âge", dans *1635-1935: Trois siècles de l'Académie Française, par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot, 1935, pp. 399-410
- CÉCILE BOULAIRE, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, "Interférences", 2002
- BERNARD CERQUIGLINI, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris: Seuil, 1989
- ALAIN CORBELLARI, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Genève: Droz, "Publications romanes et françaises", 1997

- ALFRED FOULET et MARY BLAKELY SPEER, *On Editing Old French Texts*, Lawrence: The Regents Press of Kansas, 1979
- BARRY GAINES, *Sir Thomas Malory, An Anecdotal Bibliography of Editions, 1485-1985*, New-York: AMS Press, 1990
- SIEGFRIED GROSSE et URSULA RAUTENBERG, *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989
- PETER VON MATT, "Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur", dans *Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*, vol. III, éd. Rüdiger Krohn, Göttingen: Kümmerle Verlag, "Göttinger Arbeiten zur Germanistik", 1992, pp. 81-90
- ULRICH MÜLLER, "Parzival 1980 – auf der Bühne, im Fernsehen und im Film", dans *Mittelalterrezeption II, Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions "Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildener Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts"*, éd. Jürgen Kühnel et alii, Göttingen: Kümmerle Verlag, 1982, pp. 623-33
- URSULA SCHULZE, "Stationen der Parzival-Rezeption. Strukturveränderung und ihre Folgen", dans *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, éd. Peter Wapnewski, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, "Germanistische Symposien Berichtsbände", 1986, pp. 555-80
- CLAUDIA WASIELEWSKI-KNECHT, *Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, "Europäische Hochschulschriften", 1993

4. 1530 à 1882 : de la *Tresplaisante et Recreative Hystoire* au *Parsifal* de Wagner (compris)

a. littérature primaire (1530-1882)

- *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*, dans *Der Percevalroman (Li Contes del graal) von Christian von Troyes*, éd. Alfons Hilka, Halle: Max Niemeyer Verlag, 1932, pp. 481-614
- *Bibliothèque Universelle des Romans*, Genève: Slatkine Reprints, 1969 [1775-1789]
- JEAN CHAPELAIN, *De la lecture des vieux romans*, éd. Alphonse Feillet, Genève: Slatkine Reprints, 1968 [1870/1647]
- AUGUSTE CREUZÉ DE LESSER, *La Table ronde*, Paris: Amable Gobin et Cie, 1829
- AUGUSTE CREUZÉ DE LESSER, "Lettre sur les romans", dans *Le Roman des romans*, Paris: Allardin, 1837, pp. I-XL
- AUGUSTE CREUZÉ DE LESSER, *La Chevalerie, ou Les Histoires du Moyen Âge*, Paris: F. Ponce-Lebas et Cie, 1839
- JOACHIM DU BELLAY, *Deffence et illustration de la langue francoyse*, éd. Henri Chamard, Genève: Slatkine Reprints, 1969
- THÉODORE HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, "Les Poèmes gallois et les Romans de la Table-Ronde", *Revue de Paris*, no 34 (1841), pp. 266-82 et 335-48
- THÉODORE HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Les Romans de la Table ronde et les Contes des anciens Bretons*, Paris: Didier, 1861
- THÉODORE HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Le Barzazh-Breizh. Chants populaires de la Bretagne*, Paris: François Maspero, "La Découverte", 1981 [1867]

- MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*, dans *Oeuvres Complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1962
- PAULIN PARIS, *Apologie de l'Ecole romantique*, Paris: Dentu, 1824
- PAULIN PARIS, *Li Romans de Garin le Loherain*, Paris: Techener, 1833
- PAULIN PARIS, *Les Romans de la Table Ronde, mis en nouveau langage*, Paris: Techener, 1868-77
- EDGAR QUINET, *Merlin l'enchanteur*, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1860]
- CHARLES SOREL, *Histoire comique de Francion*, éd. Fausta Garavini, Paris: Gallimard, "Folio classique", 1996
- EMILE SOUVESTRE, *Le Foyer breton*, Rennes: Terre de brume, "Bibliothèque celtique", 2000 [1844]
- GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, dans *Oeuvres complètes*, vol. 2, Genève: Slatkine Reprints, 1967 [1861]
- LOUIS-ELISABETH DE LA VERGNE TRESSAN, *Tristan de Léonois, fils de Meliadus*, dans *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, vol. I, Paris: Pissot, 1782
- LOUIS-ELISABETH DE LA VERGNE TRESSAN, *Œuvres Choisies*, Paris: Rue et hôtel Serpente, 1788

b. littérature secondaire (1530-1882)

- *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris: Honoré Champion, "Sources classiques", 2004
- JACQUES-CHARLES BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Genève: Slatkine Reprints, 1990 [1863]
- M. CADOT, "De Perceval à Candide ou la simplicité d'esprit dans la littérature", dans *Moyen Age et Littérature comparée. Actes du septième congrès national de la Société Française de Littérature Comparée*, Paris: Didier, 1967, pp. 113-22
- JEAN-PIERRE CAVAILLÉ, "Galanterie et histoire dans l'Antiquité moderne". Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, 1647", *XVII^e siècle*, no 200 (1998, juil-sept.), pp. 387-415
- NICOLE CAZAURAN, "Les Romans de chevalerie en France: entre "exemple" et "récréation"", dans *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, éd. M.T. Jones-Davies, Paris: Jean Touzot, 1987, pp. 29-48
- CAMILLE ESMEIN, "Les "vieux romans" entre contre-modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Âge dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^e siècle", dans *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, éd. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris: Les Belles Lettres, 2004, pp. 459-69
- JEAN FRAPPIER, "Les Romans de la Table Ronde dans les lettres en France au XVI^e siècle", dans *Moyen Âge et Littérature comparée. Actes du septième congrès national (Poitiers, 1965)*, Paris: Didier, "Études de littérature étrangère et comparée", 1967, pp. 83-102
- THÉOPHILE GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, dans *Oeuvres complètes*, vol. 1, éd. Anne Geisler-Szmulewicz, Paris: Champion, 2004
- FRANÇOIS GÉNIN, *Lettre à M. Paulin Paris, membre de l'Institut*, Paris: Firmin-Didot, 1851
- FRANCIS GOURVIL, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz" (1839-1845-1867). Origines, éditions, sources, critique, influences*, Rennes: Oberthur, 1960
- HENRI JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris: P.U.F., 1932

- DONATIEN LAURENT, "Aux origines du Barzaz-Breiz : les premières collectes de La Villemarqué (1833-1840)", Brest: *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, no 102 (1974), pp. 173-221
- DONATIEN LAURENT, *Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple*, Douarnenez: ArMen, 1989
- JEAN-PIERRE LEROY, "La littérature médiévale dans la Bibliothèque française de Charles Sorel", dans *Moyen Âge et Littérature comparée. Actes du septième congrès national de la Société Française de Littérature Comparée*, Paris: Didier, 1967, pp. 103-12
- CHARLES MAGNIN, "Compte-rendu sur *Le Barzaz Breiz* (3ème éd.) de Hersart de La Villemarqué", Paris: *Journal des Savants* (1847, août), pp. 257-71 et 449-65
- ROBERT MANDROU, *De la Culture populaire aux XVIIème et XVIIIème siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris: Imago, 1999
- ANGUS MARTIN, *La Bibliothèque Universelle des Romans, 1775-1789. Présentation, table analytique, et index*, Oxford: Voltaire Foundation, "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", 1985
- HENRY MARTIN, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris: Plon, 1887
- HENRI-JEAN MARTIN, "Ce qu'on lisait à Paris au XVIe siècle", Genève: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, no 21 (1959), pp. 222-30
- GEORGES MAY, *Le Dilemme du roman au XVIIIème siècle*, New Haven et Paris: Yale University Press et P.U.F., 1963
- DANIEL MORNET, "Les Enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no 17 (1910), pp. 449-96
- PIERRE ORECCHIONI, "Le Moyen Âge dans le roman populaire français du XIXème siècle", dans *Moyen Âge et Littérature comparée. Actes du septième congrès national tenu à Poitiers en 1965*, Paris: Didier, "Etudes de littérature étrangère et comparée", 1967, pp. 142-9
- CEDRIC E. PICKFORD, "Les Editions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, no 13 (1961), pp. 99-109
- LAURENCE PLAZENET, "L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1660", dans *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, éd. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris: Les Belles Lettres, 2004, pp. 35-63
- ROGER POIRIER, *La Bibliothèque Universelle des Romans. Rédacteurs, Textes, Public*, Genève: Droz, "Histoire des idées et critique littéraire", 1976
- ERNEST RENAN, "Compte-rendu sur *Les Romans de la Table Ronde et les Contes des anciens Bretons* de Hersart de La Villemarqué", *Journal des débats* (1860, 1er nov.)
- VÉRONIQUE SIGU, *Du manuscrit à la bibliothèque: la littérature médiévale dans la Bibliothèque universelle des romans, 1775-1789*, PhD en cours: University of Chicago, dir. Robert Morrissey (date de soutenance: 2008-9)
- MICHEL SIMONIN, "La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVIe-XVIIe siècles)", dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, vol. I, Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1980, pp. 363-9
- MARC SORIANO, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris: Gallimard, "Tel", 1977 [1968]
- FRANÇOISE VIELLIARD, "Qu'est-ce que le "Roman de Chevalerie"?", dans *Mémoires de chevaliers. Edition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVIIe au XXIe siècle*, éd. Isabelle Diu et alii, Paris: Ecole des chartes, "Etudes et rencontres", 2007, pp. 11-33
- MICHEL ZINK, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'oeil*, Paris: de Fallois, 1996

5. 1882 à 1938 : du *Parsifal* de Wagner au *Château d'Argol* de Gracq (non compris)

a. littérature primaire (1882-1938)

- *Très plaisante et recreative hystoire du très preulx et vaillant chevalier Perceval le Galloys*, éd. Guillaume Apollinaire, Paris: Payot, "Nouvelle Bibliothèque Bleue", 1918
- MAURICE BARRÈS, "Le Regard sur la prairie", dans *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris: 10/18, 1986, pp. 212-5
- JACQUES BOULENGER, *Les Romans de la Table Ronde*, Paris: Plon, 1922
- ALPHONSE DE CHÂTEAUBRIANT, *La Réponse du Seigneur*, Paris: Bernard Grasset, 1933
- PAUL CLAUDEL, *Le poison wagnérien*, dans *Oeuvres en prose*, éd. Gaëtan Picon, Paris: Gallimard, 1965, pp. 367-72
- PAUL CLAUDEL, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, dans *Oeuvres en prose*, éd. Gaëtan Picon, Paris: Gallimard, 1965, pp. 863-86
- LOUISE CLERMONT, *Perceval*, Paris: Institut Saint-Pierre, 1925
- JEAN COCTEAU, *Les Chevaliers de la Table ronde*, dans *Théâtre complet*, éd. Michel Décaudin, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2003, pp. 573-657
- COLETTE, *Claudine s'en va*, dans *Oeuvres I*, éd. Claude Pichois, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, pp. 531-668
- VINCENT D'INDY, *Fervaal. Action musicale en trois actes et un prologue*, Paris: A. Durand, 1895
- EDOUARD DUJARDIN, *Antonia, légende dramatique en trois parties (Antonia, Le chevalier du passé et La Fin d'Antonia)*, Paris: Mercure de France, 1899
- THOMAS STEARNS ELIOT, *Poésie (édition bilingue)*, trad. Pierre Leyris, Paris: Seuil, "Le Don des langues", 1969
- DANIEL GUÉRIN, *L'Enchantement du Vendredi Saint*, Paris: Albin Michel, "Le Roman littéraire", 1925
- GERHART HAUPTMANN, *Parsival*, dans *Sämtliche Werke*, vol. VI, éd. Hans-Egon Hass, Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen, 1963, pp. 553-607
- JULES LAFORGUE, "Lohengrin, fils de Parsifal", dans *Moralités légendaires*, éd. Daniel Grojnowski, Textes littéraires français, Genève-Paris: Droz, 1980, pp. 102-73
- JULES LAFORGUE, *Des Fleurs de bonne volonté*, dans *Oeuvres complètes*, vol. II, éd. Maryke de Courten et alii, Lausanne: L'Age d'Homme, "Caryatides", 1995
- FRIEDRICH LIENHARD, *Lichtland*, Stuttgart: Greiner & Pfeiffer, 1912
- PIERRE LOUÏS, *Oeuvres complètes*, vol. XIII, Genève: Slatkine Reprints, 1973 [1929-31]
- PIERRE LOUÏS, PAUL VALÉRY et ANDRÉ GIDE, *Correspondances à trois voix. 1888-1920*, éd. Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris: Gallimard, "N.R.F.", 2004
- STÉPHANE MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945
- FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *A bas le tango et Parsifal!*, dans *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, éd. Giovanni Lista, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973, pp. 351-2
- STUART MERRILL, *Poèmes (1887-1897)*, Paris: Mercure de France, 1897
- ROBERT DE MONTESQUIOU, *Les Chauves-souris*, Paris: G. Richard, 1907

- ROBERT DE MONTESQUIOU, *Le Chef des odeurs suaves*, Paris: G. Richard, 1907
- FRAMBOISE PARÉ, *Le Nouveau Sein-Graal, ou Les Nuits savoureuses de Perceval-le-François et des Quarante Vierges du Tour de France olympique et de la Féerie retrouvée*, Annemasse: Bibliothèque de la zone franche, 1934
- JOSÉPHIN PÉLADAN, *Constitutions de la Rose-Croix le Temple et le Graal*, dans *Oeuvres choisies*, Paris: Les Formes du secret, 1979, pp. 290-95
- JOSÉPHIN PÉLADAN, *La Pâque de Parsifal*, dans *Oeuvres choisies*, Paris: Les Formes du secret, 1979, pp. 123-34
- JOSÉPHIN PÉLADAN, *La Victoire du mari*, vol. VI de *La Décadence latine, éthopée*, Genève: Slatkine Reprints, 1979
- JOSÉPHIN PÉLADAN, *Le Secret des troubadours. De Parsifal à Don Quichotte*, Caen: Ker-Ys, 1989
- MARCEL PROUST, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, éd. Henri Bonnet, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1982
- MARCEL PROUST, *Correspondance*, vol. XIII, éd. Philip Kolb, Paris: Plon, 1985
- MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1987-89
- MARCEL PROUST, *Le Temps retrouvé*, éd. Pierre-Louis Rey et alii, Paris: Gallimard, "Folio", 1990
- CAMILLE QUIÉVREUX, *Le Triomphe du Graal*, Paris: Eugène Figuière, 1925
- OTTO RAHN, *La Cour de Lucifer, Les Cathares gardiens du Graal*, trad. René Nelli, Paris: Tchou, 1974 [1937]
- ADOLPHE RETTÉ, *L'Archipel en fleurs*, Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895
- ADOLPHE RETTÉ, *La Forêt bruissante*, Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1896
- EDOUARD SCHURÉ, "Les Légendes de Bretagne et le génie celtique", *Revue des deux mondes*, no 106 de la 3ème période (1891, juil-août), pp. 864-902
- EDOUARD SCHURÉ, *Vercingétorix. Drame en cinq actes*, Paris: Alphonse Lemerre, 1897
- EDOUARD SCHURÉ, *Merlin l'enchanteur, légende dramatique*, Paris: Librairie académique, 1924
- RUDOLF STEINER, *Le Christ et le monde spirituel. La Quête du Saint-Graal*, trad. Monique Durr, Paris: Triades, 1977
- ANDRÉ SUARÈS, *Sourire de la prairie*, dans *Sur la vie I*, Paris: Emile-Paul frères, 1925, pp. 43-8
- ROBERT CALVERLEY TREVELYAN, "The Birth of Parsival", (1905), <http://www.library.rochester.edu/CAMELOT/trevpars.htm>
- ROBERT CALVERLEY TREVELYAN, *The New Parsifal. An operatic fable*, dans *The Collected Works of R.C. Trevelyan*, vol. II (Plays), London: Longmans Green & Co, 1939, pp. 113-74
- MAURICE VAUCAIRE, *Le vrai roman de Parsifal*, Paris: Ollendorff, 1914
- PAUL VERLAINE, *Oeuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1962
- PAUL VERLAINE, *Oeuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1972
- FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN, *Cueille d'avril*, dans *Œuvres I-II*, Genève: Slatkine Reprints, 1977 [1924]
- RICHARD WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1912
- RICHARD WAGNER, *Lettres à Louis II de Bavière (1864-1883)*, trad. Blandine Ollivier, Paris: Plon, 1960

- RICHARD WAGNER, *Parsifal*, trad. Marcel Beaufils, Paris: Aubier Montaigne, "Bilingue", 1964
- RICHARD WAGNER, *Oeuvres en prose*, trad. Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris: Editions d'Aujourd'hui, "Les Introuvables", 1976 [1928]
- RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*, vol. 2, éd. Gertrud Strobel et Werner Wolf, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980
- RICHARD WAGNER, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, journal et lettres 1853-1871*, trad. Georges Khnopff, éd. Christian Rault, Paris: Parution, 1986
- TEODOR DE WYZEWA, *Valbert ou les récits d'un jeune homme*, Paris: Librairie Académique Didier, 1893
- TEODOR DE WYZEWA, *Le Cahier rouge, ou les deux confessions d'Etienne Brichet*, Paris: Librairie Académique Perrin, 1917

b. littérature secondaire (1882-1938)

- *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, éd. Roseline Bacou, Paris: José Corti, 1960
- *Wagner: Parsifal*, Paris: L'Avant-Scène Opéra no 38-9, 1982, janv-févr.
- JEAN-LOUIS BACKÈS, "Saint Graal et sang royal", dans *Verlaine 1896-1996. Actes du colloque international des 6-8 juin 1996*, éd. Martine Bercot, Paris: Klincksieck, 1998, pp. 33-41
- ROSAMUND BARTLETT, *Wagner and Russia*, Cambridge: Cambridge University Press, "Cambridge Studies in Russian Literature", 1995
- ROBERT BAUDRY, "De Chrétien de Troyes à Jean Cocteau ou les vengeances du mythe", dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes. Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992)*, éd. Danielle Quéruel, Paris: Belles Lettres, "Annales littéraires de l'Université de Besançon", 1995, pp. 351-60
- CHRISTOPHE BEAUFILS, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble: Jérôme Millon, 1993
- WILLIAM F. BLISSETT, "George Moore and Literary Wagnerism", *Comparative Literature*, no 13/1 (1961, hiver), pp. 52-71
- DANIELLE BUSCHINGER, *Le Moyen-Age de Richard Wagner*, Amiens: Presses du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, "Médiévales", 2003
- JEAN-FRANÇOIS CANDONI, *La Genèse du drame musical wagnérien. Mythe, politique et histoire dans les oeuvres dramatiques de Richard Wagner entre 1833 et 1850*, Bern, Berlin, Frankfurt, New-York, Paris, Wien: Peter Lang, "Contacts", 1998
- CARL DAHLHAUS, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, trad. Madeleine Renier, Liège: Mardaga, 1994 [1971]
- EDOUARD DUJARDIN, *Les premiers poètes du vers libre*, Paris: Mercure de France, 1922
- EDOUARD DUJARDIN, "La Revue Wagnérienne", *Revue musicale*, no 11 (1923, oct.), pp. 141-60
- PAUL DUKAS, "L'Influence wagnérienne", *Revue musicale*, no 11 (1923, oct.), pp. 1-9
- YVES-ALAIN FAVRE, *La Recherche de la grandeur dans l'oeuvre de Suarès*, Paris: Klincksieck, "Bibliothèque du XXème siècle", 1978
- RAYMOND FURNESS, *Wagner and literature*, Manchester: Manchester University Press, 1982
- DARIO GAMBONI, "Parsifal / Druidess: Unfolding a Lithographic Metamorphosis by Odilon Redon", *Art Bulletin*, no 89/4 (2007, déc.), pp. 766-96

- JUDITH GAUTIER, *Auprès de Richard Wagner. Souvenirs (1861-1882)*, Paris: Mercure de France, 1943
- MARTIN GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner au jour le jour*, trad. Raymond Barthe, Paris: Gallimard, "Idées", 1976
- CÉCILE LEBLANC, "Entre wagnérisme et symbolisme, les *Parsifals* français: *Briséis, Fervaal* et *Le Roi Arthur*", (2005)
- CÉCILE LEBLANC, *Wagnérisme et création littéraire en France (1883-1889)*, Paris: Honoré Champion, 2005
- ALFRED LORENZ, "Parsifal als Übermensch", *Die Musik*, no 1 (1902), pp. 1876-82
- STODDARD MARTIN, *Wagner to « The Waste Land ». A study of the Relationship of Wagner to English Literature*, London: Macmillan, 1982
- ALBERT MOCKEL, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles: Palais des Académies, 1962
- EMILIE DE MORSIER, *Parsifal de Richard Wagner ou l'idée de la rédemption*, Paris: Fischbacher, 1914
- ULRICH MÜLLER et PETER WAPNEWSKY, *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1986
- JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Proust musicien*, Paris: Christian Bourgois, 1984
- JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris: Christian Bourgois, "Musique/passé/présent", 1990
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Le Cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner*, trad. Jean-Claude Hémerly, Paris: Gallimard, "Idées", 1974
- GASTON PARIS, "Perceval et la légende du Saint-Graal. Réunion du 25 novembre 1882", *Bulletin de la Société historique et Cercle Saint Simon* (1883), pp. 98-102
- JOSÉPHIN PÉLADAN, *Le Théâtre complet de Wagner. Les XI opéras scène par scène avec notes biographiques et critiques*, Genève: Slatkine Reprints, "Ressources", 1981 [1894]
- JEAN PIERROT, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*, Lille: Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1975
- RÉMY POTIER, "Éloge de l'immaturité", *Topique*, no 94 (2006), pp. 57-72
- MARIO ROQUES, "Le Perceval le Gallois de Guillaume Apollinaire", dans *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Paris: Nizet, 1954, pp. 469-77
- EDOUARD SANS, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris: Klincksieck, 1969
- EDOUARD SCHURÉ, *Richard Wagner, son oeuvre et son idée*, Paris: Triades [Perrin], 2003 [1910]
- GEORGES SEVRIÈRES, *Richard Wagner jugé en France*, Paris: Librairie Illustrée, s.d. [probablement 1888-9]
- MICHEL STANESCO, "Chrétien de Troyes et le fondement du roman européen", dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes. Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992)*, éd. Danielle Quérueil, Paris: Belles Lettres, "Annales littéraires de l'Université de Besançon", 1995, pp. 361-8
- LÉON THÉVENIN, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris: Léon Vanier, 1897
- PAUL VALÉRY, *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1974
- COSIMA WAGNER, *Journal*, vol. III (1878-80), trad. Michel-François Demet, éd. Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1979
- HENRI WALLON, *Notice sur la vie et les travaux de M. Paulin Paris*, Paris: Firmin-Didot, 1882

6. 1938 à aujourd'hui

a. littérature primaire (1938-2005)

- JEAN-LOUIS BACKÈS, *Fragments pour un Perceval*, Paris: Les 4 Fils, 1983
- RENÉ BARJAVEL, *L'Enchanteur*, Paris: Denoël, "Folio", 1984
- ROBERT BAUDRY, *Vers le Graal*, [Charlieu]: La Bartavelle, "Le manteau du berger", 2005
- CHRISTIAN BOBIN, *Une petite robe de fête*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1991
- YVES BONNEFOY, *L'Improbable*, Paris: Mercure de France, 1959
- YVES BONNEFOY, "L'Attrait des romans bretons", dans *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, éd. Michèle Gally, Paris: P.U.F., "Perspectives littéraires", 2000, pp. 15-27
- FABRICE BOURLAND, "Le Bateleur", dans *Les Chevaliers sans nom. Première époque*, éd. Georges-Olivier Châteaureynaud, Paris: Nestiveqnen, "Nouvelle donne", 2001
- ITALO CALVINO, *Le Château des destins croisés*, trad. Jean Thibaudeau et Italo Calvino, Paris: Seuil, 1976 [1973]
- PIERRE COMBESCOT, *Les Filles du Calvaire*, Paris: Bernard Grasset, 1991
- HENRIETTE DIBON, *Les Témoins. Ratis*, Paris: Plon, 1972
- TANKRED DORST, *Merlin ou La Terre dévastée*, trad. Hélène Mauler et René Zahnd, Paris: L'Arche, 2005
- ROBERT FRANCÈS, *Parsifal ou l'espérance*, Paris: L'Harmattan, 1998
- ALBERT GÉRARD-KLOCKENBRING, *Perceval. Drame en trois actes*, Arques par Couiza: Cahiers d'Études Cathares, s.d.
- HENRI GHÉON, *La Quête héroïque du Graal. Action romanesque et féerique en cinq parties et dix tableaux*, Paris: André Blot, "Cahiers du théâtre chrétien", 1938
- JEAN GIONO, *Un Roi sans divertissement*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, vol. III, éd. Robert Ricatte, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1974 [1948]
- JEAN GIONO, *Angelo*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, vol. IV, éd. Robert Ricatte, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1977 [1958]
- JULIEN GRACQ, *Au château d'Argol*, Paris: José Corti, 1938
- JULIEN GRACQ, *Un beau ténébreux*, Paris : José Corti, 1945
- JULIEN GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, Paris: José Corti, 1948
- JULIEN GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, Paris : José Corti, 1951
- JULIEN GRACQ, *Oeuvres complètes I*, éd. Bernhild Boie, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1989
- JULIEN GRACQ, *Oeuvres complètes II*, éd. Bernhild Boie, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1995
- RENÉ GUÉNON, *Le Roi du monde*, Paris: Gallimard, "Tradition", 1958
- PETER HANDKE, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*, Zürich: Ammann, 1987

- PETER HANDKE, *Voyage au pays sonore ou l'Art de la question*, trad. Bruno Bayen, Paris: Gallimard, 1993
- MICHEL HOST, "Geste du jeune homme qui point n'ayant nom bien sut en l'âge moderne machiner s'en faire un de haut crédit & proufict", dans *Les Chevaliers sans nom, Première époque*, éd. Georges-Olivier Châteaureynaud, Paris: Nestiveqnen, "Nouvelle donne", 2001, pp. 89-106
- JEAN-PIERRE LE DANTEC, *Graal-Romance*, Paris: Albin Michel, "Les Grands Mythes fondateurs de l'Occident", 1985
- DAVID LODGE, *Un tout petit monde*, trad. Maurice Couturier et Yvonne Couturier, Paris: Rivages, 1991
- JEAN MATTER, *Parsifal ou le Pays romand*, Neuchâtel/Lausanne: La Baconnière (I-II)/L'Âge d'homme (III-IV), 1968 (I-II)/1982 (III)/1992 (IV)
- ADOLF MUSCHG, *Der rote Ritter. Eine Geschichte von Parzîvâl*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993
- GEORGES PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris: Denoël, 1975
- GEORGES PEREC, *Je suis né*, Paris: Seuil, "La Librairie du XXe siècle", 1990
- GEORGES PEREC, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartje et alii, Paris/Cadeilhan: CNRS/Zulma, 1993
- GEORGES PEREC, *La Vie mode d'emploi*, dans *Romans et récits*, éd. Bernard Magné, Paris: Livre de Poche, "Classiques modernes", 2002, pp. 642-1364
- JEAN-CLAUDE RENAULT, "L'Ubac du réel", dans *Les Chevaliers sans nom. Première époque*, éd. Georges-Olivier Châteaureynaud, Paris: Nestiveqnen, "Nouvelle donne", 2001
- JEAN RICARDOU, *Les Lieux-dits. Petit guide d'un voyage dans le livre*, Paris: Gallimard, 1969
- JACQUES ROUBAUD, "Généalogie morale des rois pêcheurs. Deuxième fiction théorique à partir des romans de Graal", Paris: *Change*, no 16-17: La critique générative (1973, sept), pp. 228-47
- JACQUES ROUBAUD, *Graal Fiction*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1978
- JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre. Gauvain et le chevalier vert, Lancelot du Lac, Perceval le Gallois, L'Enlèvement de Guenièvre*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1977
- JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre. Gauvain et le Chevalier Vert*, Marseille: Jeanne Laffitte, "Approches répertoire", 1979
- JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre. Joseph d'Armathie, Merlin l'Enchanteur*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 1981
- JACQUES ROUBAUD et FLORENCE DELAY, *Graal Théâtre*, Paris: Gallimard, "N.R.F", 2005
- ELSA SOLAL, *Armor*, Carnières-Morlanwelz: Lansman, "Beaumarchais", 1996
- HANS JÜRGEN SYBERBERG, *Parsifal. Notes sur un film*, trad. Claude Porcell, Paris: Gallimard, "Cahiers du cinéma", 1982
- SIMONE WEIL et JOË BOUSQUET, *Correspondance*, Lausanne: L'Age d'Homme, "Le Bruit du temps", 1982
- MICHEL ZINK, *Déodat ou la transparence. Un roman du Graal*, Paris: Seuil, 2002

b. littérature secondaire (1938-2005)

- CHRIS ANDREWS, "Hide and seek: Autobiographical Secrets in the Work of Queneau and Perec", dans *Soi-disant. Life-Writing in french*, éd. Juliana De Nooy et alii: University of Delaware Press, 2005, pp. 12-25

- GIOVANNA ANGELI, "Perceval le Gallois d'Eric Rohmer et ses sources", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no 47 (1995), pp. 33-48
- DAVID BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, trad. Françoise Cartano et David Bellos, Paris: Seuil, 1994
- CLÉMENT BORGAL, *Julien Gracq L'Ecrivain et les sortilèges*, Paris: P.U.F., 1993
- YVES BRIDEL, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981
- JEAN CARRIÈRE, *Julien Gracq*, Lyon: La Manufacture, "Qui êtes-vous?", 1986
- ROSS CHAMBERS, "La Perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience théâtrale", *Australian Journal of french studies*, no V.1 (1968, janv.-avr.), pp. 104-20
- JACQUELINE CHÉNIEUX, "La Tentation dans l'oeuvre de Gracq", *Revue des Sciences humaines*, no 157/1 (1975), pp. 103-19
- CATHERINE CLÉMENT, "Au Château d'Hegel", *Magazine littéraire*, no 179 (1981, déc.), pp. 27-8
- CLAUDE DANDREA, "Le Roi Pêcheur devant la critique", dans *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*, Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1981, pp. 40-6
- FLORENCE DELAY, "Gaal soixante-treize", dans *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, éd. Michèle Gally, Paris: P.U.F., 2000, pp. 39-45
- ANNIE-CLAUDE DOBBS, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris: José Corti, 1972
- JEAN-PAUL GOUX, *Les Leçons d'Argol*, Paris: Messidor/Temps Actuels, "Entaille/s", 1982
- JOËL GRISWARD, "Com ces trois gouttes de sanc furent, / qui sor le blanche noif parurent. Note sur un motif littéraire", dans *Etudes de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Félix Lecoy*, Paris: Champion, 1973, pp. 157-64
- HUBERT HADDAD, *Julien Gracq. La forme d'une vie*, Begles: Castor Astral, 1986
- JEAN-CHARLES HUCHET, "Gracq et le Graal, de l'échec au renoncement", dans *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, éd. Michèle Gally, Paris: P.U.F., "Perspectives littéraires", 2000, pp. 195-213
- ROBERT KANTERS, "Le Roi Pêcheur", *La Table Ronde*, no 18 (1949, juin), pp. 1015-8
- SINDY LANGLOIS, "Si par une nuit d'hiver un voyageur: quand la fiction dépasse la fiction", Rimouski (Québec): *Tangence*, no 68 (2002), pp. 23-32
- JEAN-LOUIS LEUTRAT, "Bref essai sur l'univers humain des œuvres de Julien Gracq", *Cahiers du Sud*, no 382 (1965), pp. 248-81
- ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, "Le Château ardent", dans *Julien Gracq*, éd. Jean-Louis Leutrat, Paris: L'Herne/Fayard, "Cahiers de l'Herne", 1997, pp. 47-9
- JEAN MARKALE, "Julien Gracq ou le Celte janséniste", *Givre*, no 1 (1976, mai), pp. 76-90
- PATRICK MAROT, "Mythe et écriture du roman", dans *Julien Gracq no 2: Revue des Lettres Modernes*, 1994, pp. 183-200
- PATRICK MAROT, "Le Roi-Pêcheur : le Graal ou l'envers de la représentation", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no 47 (1995), pp. 115-34
- JEAN-FRANÇOIS MARQUET, "Au Château d'Argol et le mythe hégélien", dans *Julien Gracq*, éd. Jean-Louis Leutrat, Paris: L'Herne/Fayard, "Cahiers de l'Herne", 1997, pp. 53-62
- WILL MCLENDON, "Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq", *French Review*, no XLI.4 (1968, févr.), pp. 539-48
- MANET VAN MONTFRANS, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam: Rodopi, 1999

- MICHEL MURAT, *"Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. Etude de style*, vol. I. Le Roman des noms propres, Paris: José Corti, 1983
- MICHEL MURAT, "Les Couleurs de la littérature. Note sur le Moyen Age de Julien Gracq", dans *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, éd. Michèle Gally, Paris: P.U.F., "Perspectives littéraires", 2000, pp. 217-24
- MICHEL MURAT, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris: José Corti, 2004
- BERNARD NOËL, "L'Avènement du nom", *Givre*, no 1 (1976, mai), pp. 5-8
- SABINE OBERMAIER, "Adolf Muschgs "Der rote Ritter" im Kontext der deutschsprachigen Parzival-Rezeption des ausgehenden 20. Jahrhunderts", dans *Parzival. Reescritura y transformación*, éd. Berta Raposo Fernández, Valencia: Universitat de Valencia, 2000, pp. 253-68
- ANDRÉ PEYRONIE, *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, Paris: Lettres Modernes, "Archives des Lettres Modernes" no 133, 1972
- PIERRE PRUVOT, "Eclats acérés", *Givre*, no 1 (1976, mai), pp. 41-5
- SIEGRID SCHMIDT, *Mittelhochdeutsche Epenstoffe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Göttingen: Kümmerle Verlag, 1989
- RÉMY SCHULZ, "Le secret de La Vie, père C ?" (2003), <http://remi.schulz.club.fr/perec/secret.htm>
- BERNARD VOUILLOUX, *Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris: Lettres Modernes, "Archives des Lettres Modernes" no 248, 1991

7. Etudes générales ou transversales

- *Perceval-Parzival hier et aujourd'hui*, dir. Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, Greifswald: Reineke-Verlag, "Greifswalder Beiträge zum Mittelalter", 1994
- *Graal et modernité. Colloque de Cerisy*, Paris: Dervy, "Cahiers de l'Hermétisme", 1996
- ROBERT BAUDRY, *Graal et littératures d'aujourd'hui, ou les échos de la légende du Graal dans la littérature française contemporaine*, Rennes: Terre de Brume, 1998
- MARIE BLAISE, *Terres gastes. Fictions d'autorité et mélancolie*, Montpellier: Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005
- MARIE BLAISE, "Le nice et les terres gastes: de Chrétien de Troyes à T.S. Eliot", dans *Les Personnages autour du Graal. Actes du colloque international et transséculaire des 7 et 8 juin 2007*, éd. Claude Lachet, Lyon: CEDIC - Université Jean Moulin-Lyon 3, 2008, pp. 195-216
- ISABELLE CANI, *Le Graal en question. Un mythe pour sortir de la modernité*, Paris: Dervy, "Bibliothèque de l'Hermétisme", 2005
- WOLFGANG GOLTHER, *Parzival in der deutschen Literatur*, Berlin: Walter de Gruyter, 1929
- ELWOOD HARTMAN, *French literary wagnerism*, New-York – London: Garland Publishing, 1988
- EMMA JUNG et MARIE-LOUISE VON FRANZ, *La Légende du Graal*, trad. Marc Hagenbourger et Anne Berthoud, Paris: Albin Michel, "Sciences et symboles", 1988 [1960]
- TIMOTHÉE PICARD, *Wagner, une question européenne: contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, "Interférences", 2006
- MICHEL ZINK, "Le Graal, un mythe du salut", dans *Le Regard d'Orphée. Les Mythes littéraires de l'Occident*, éd. Bernadette Bricout, Paris: Seuil, 2001, pp. 57-81

8. Divers

- *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, Paris: Société Internationale Arthurienne, 1941-
- GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *La Phénoménologie de l'Esprit*, vol. I, trad. Jean Hyppolite, Paris: Aubier, "Bibliothèque philosophique", 1941
- GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *La Raison dans l'histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Paris: Plon, "10/18", 1965
- CLAUDIO MAGRIS, *Danube*, trad. Jean Pastureau et Marie-Noëlle Pastureau, Paris: Gallimard, "Folio", 1988
- FRANCIS PONGE, *Proèmes*, dans *Le Parti pris des choses, suivi de Proèmes*, Paris: Gallimard, "Poésie", 1991 [1948], pp. 103-221
- FRANCIS PONGE, *Le Peintre à l'étude*, dans *Oeuvres complètes*, vol. I, éd. Bernard Beugnot, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, pp. 87-161
- FERDINAND DE SAUSSURE, *Le Leggende germaniche*, éd. Anna Marinetti et Marcello Meli, Este: Libreria editrice Zielo, 1986

Index diachronique des auteurs

Le présent index répertorie tous les textes abordés comme sources, mais n'intègre pas la littérature critique.

Les entrées sont classées par auteur, dans l'ordre chronologique, de sorte que cet index serve aussi à donner une vision surplombante de l'ensemble du corpus abordé.

1185 env. / Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*

3, 30, 77, 78, **80-84**, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 109, 110, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 129, 141, 142, 143, 144, 148, 149, 151, 152, 159, 167, 168, 169, 170, 173, 175, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 212, 215, 240, 241, 258, 266, 268, 278, 286, 287, 294, 298, 299, 302, 307, 311, 312, 318, 322, **324-25**, **331-32**, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, **342-43**, 345, 346, 349, **351-74**, 377, 378, 379, 383, 387, 393, 396, 400, 405, 432, 435, 452, 460, 463, 464, 468, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 485, 489, **493-512**, 517, 520, 523, 529, 530, 536, 538, 541, 542, 547, 552, 561, 570, 585, 593

1190-1200 env. / *Première Continuation du Conte du Graal*

84-5, 87, 99, 108, 121, **338-39**, 354, 476, 479, 480, 481, 537, 539, 541, 542

1200 env. / La trilogie de Robert de Boron (*Joseph d'Arimathie, Merlin et Perceval*)

86-7, 88, 98, 99, 100, 106, 266, 340, 365, 374, 400, 478, 479, 483, 484, 501

1200-10 env. / *Élucidation* (prologue au *Conte du Graal*)

98-99, 121, 123, 127, 266, 331

1200-10 env. / *Bliocadran* (prologue au *Conte du Graal*)

98-99, 121, 122, 266

1200-10 env. / Wolfram von Eschenbach, *Parzival*

76, 79, **93-98**, 99, 105, 108, 112, 122, 126, 127, 177, 178, 189, 194, 196, 212, 213, 216, 220, 248, 263, 266, 267, 268, 269, 282, **293-94**, 295, 296, 298, 305, 307, 310, 318, 341, 342, 347, 354, 355, 356, 357, 387, 422, 432, 435, 478, **479-80**, 481, 499, 506, 522, 529, 572, 575, 576

1200-1230 ?? / *Peredur*

109-10, 127, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 278, 337, 342, 347, 450

1205-10 / Wauchier de Denain, *Deuxième Continuation du Conte du Graal*

87-88, 89, 90, 98, 101, 106, 108, 110, 121, 196, 197, 199, 311, 312, 339, 366, 474, 475, 479, 513, 525, **537-44**

1210 env. / Didot-Perceval

86, **88-90**, 91, 93, 96, 98, 100, 101, 110, 134, 140, 162, 193, 266, 287, 288, 292, 323, 337, 365, 374, 376, 400, 476, 479, 501

- 1210 env. / *Perlesvaus* ou *Le Haut Livre du Graal*
76, **90-93**, 96, 98, 99, 119, 168, 199, 266, 268, 317, 335, 337, 340, 342, 343, 344,
347, 354, 376, 444, 479, 496, 497, 498, 507, 523, 524
- 1215-30 / *Lancelot-Graal* (cycle Vulgate)
86, 90, **99-102**, 103, 104, 105, 119, 132, 141, 165, 266, 270, 275, 278, 285, 292,
311, 323, 324, 327, 366, 367, **374-80**, 400, 476, 495, 496, 512, 516, 534, 555, 557,
569, 570
- 1230 env. / Heinrich von dem Türlin, *La Couronne*
110, 343, 481
- 1230-35 env. / Manessier, *Troisième Continuation du Conte du Graal*
106-07, 108, 109, 120, 121, 194, 339, 341, 347, 474, 515, 537, **539-44**
- 1230-35 env. / Gerbert de Montreuil, *Quatrième Continuation du Conte du graal*
106, **107-09**, 194, 199, 246, 266, 340, 347, 474, 497, 507, 512-16, 517, 537, **539-44**
- 1230-40 env. / *Le Roman du Graal* (cycle Post-Vulgate)
86, **102-05**, 106
- 1230-40 env. / *Tristan* en prose
102-05, 106, 165, 169, 342, 355, 356, 376, 541
- 1300-30 env. / *Parcevals Saga*
105, 282, 478, **480-82**, 484, 489
- 1370 env. / *Sir Percyvell of Gales*
110, 354, 355
- 1400-1450 env. / *Carduino*
110, 354, 355
- 1470 / Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*
105, 177
- 1530 / *Tresplaisante et Recreative Hystoire du Trespreulx et vaillant Chevallier Perceval le galloys*
99, 119, **120-8**, 129, 130, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 164, 166, 167,
168, 169, 191, 192, 269, 331
- 1775 / *Bibliothèque Universelle des Romans*, 1^{ère} miniature (attribuée au Marquis de Paulmy)
137-54, 156, 169, 174, 183
- 1783 / *Bibliothèque Universelle des Romans*, 2^{ème} miniature (attribuée au Comte de Tressan)
137-54, 156, 164, 165, 166, 167, 169, 172, 173, 174, 182, 183, 499
- 1811, rééd. 1829 / Auguste Creuzé de Lesser, *La Table Ronde*
71, **154-75**, 176, 182, 192, 290, 297, 307, 308, 323, 324, 468, 587
- 1841-61 / Théodore Hersart de La Villemarqué (divers textes, dont en particulier *Les Romans de la Table Ronde et les Contes des anciens Bretons*)
185-99, 201, 278

- 1868-77 / Paulin Paris, *Les Romans de la Table Ronde, mis en nouveau langage*
176, 177, 179, 180, 185, 186, **199-200**, 266, 270, **482-84**, 489
- 1882 / Richard Wagner, *Parsifal*
3, 78, 97, 203, 204, **205-28**, 229, 230, 231, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242,
243, 245, 246, 247, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 294,
295, 298, 300, 301, 302, 303, 307, 308, 322, **326-27**, 328, 330, 341, 385, **386-89**,
391, 393, 399, 400, 401, 403, 404, 406, 408, 409, 421, 422, 424, 425, 426, 429,
431, 432, 433, 434, 436, 450, 452, 465, 468, 522, **525-29**, 545, 551, **553-55**, 557,
563, 566, 567, 568, 571, 585, 586, 588, 591
- 1885-87 / Jules Laforgue, "Lohengrin fils de Parsifal", dans *Moralités légendaires* et
"XLVIII. Dimanches", dans *Des Fleurs de bonne volonté*
252, 329
- 1886 / Francis Vielé-Griffin, *Cueille d'avril*
348
- 1888 / Paul Verlaine, "Parsifal", dans *Amour*
71, **236-42**, 246, 257, 261, 387, 587
- 1889-1909 / Joséphin Péladan
(divers): 223, **251-54**, 255, **258-60**, 261, 271, 327, 545
1. *La Victoire du mari* (1889): **251-52**
2. *La Pâque de Parsifal* (1909): **258-60**, 261
- 1891-3 / Pierre Louÿs, "Le Geste de la lance", dans *Astarté + un projet de roman*
235-36, **257-58**, 271
- 1892 / Maurice Barrès, "Le Regard sur la prairie", dans *Du sang, de la volupté et de la mort*
225, **254-55**, 273
- 1892-4 / Houston Stewart Chamberlain, *Drei Parsifalmärchen*
261
- 1893 / Teodor de Wyzewa, *Valbert ou les récits d'un jeune homme*
223, 236, **255-57**
- 1893 (rééd. 1907) / Robert de Montesquiou, "Simples", "Filles-fleurs" et "Wahnfried", dans
Le Chef des Odeurs suaves et "Reine Thor", dans *Les Chauves-souris*
231-34, 236, 257, 348
- 1895 / Vincent d'Indy, *Fervaal*
248-51, 277, 291
- 1895 env. / Ernest Chausson, *Le Roi Arthus*
229, 230, **247-48**, 250, 257
- 1895-6 / Adolphe Retté, "Parsifal au Mont Salvat" et "Le Vers doré", dans *L'Archipel en
fleurs*, et *La Forêt bruissante*
232, 236, 257, 348, 384
- 1897 / Stuart Merrill, "Parsifal", dans *Poèmes (1887-1897)*
237

- 1899 / Edouard Dujardin, *Antonia, légende dramatique en trois parties*
236, 242, **243-46**, 257, 261, 348
- 1905 et 1914 / Robert Calverley Trevelyan, *The Birth of Parsifal* et *The New Parsifal*
78, 284, 308, **329-30**, 390
- 1909-22 / Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu* (+ *Matinée chez la Princesse de Guermantes*)
304, **555-68**, 569, 571, 577, 582, 586, 588, 589
- 1912 / Friedrich Lienhard, "Parsifal und der Büsser", dans *Lichtland*
273, 437
- 1912 / Richard von Kralik, *Der heilige Gral*
262
- 1914 / Filippo Tommaso Marinetti, *A bas le tango et Parsifal !*
263, **264-65**, 268, 274
- 1914 / Gerhart Hauptmann, *Parsival*
78, 263, **380-82**
- 1914 / Maurice Vaucaire, *Le Vrai roman de Parsifal*
267-68, 269, 327
- 1918 / Guillaume Apollinaire, édition de la *Tresplaisante et Recreative Hystoire* de 1530
263, **269-70**, 584
- 1922 / Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*
332-35, 523, **524-25**, 570
- 1925 / Daniel Guérin, *L'Enchantement du Vendredi saint*
270-72, 571
- 1925 / Louise Clermont, *Perceval*
271, **275-76**, 277, 283, 292
- 1925 / Camille Quiévreux, *Le Triomphe du Graal*
271, 275, **276-78**, 283, 292
- 1925(+ ??) / André Suarès, "Sourire de la prairie", dans *Sur la Vie*, et plan pour une pièce (*Le drame du Taurus*)
273-74
- 1933 / Alphonse de Châteaubriant, *La Réponse du seigneur*
286, 301, 302
- 1934 / Framboise Paré, *Le Nouveau Sein-Graal*
278, 279, **284-85**
- 1937 / Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*
286-87, 427
- 1938 / Henri Ghéon, *La Quête héroïque du Graal*
287-90, 426

1938-51 / Julien Gracq

(en général): 65, 76, 77, 216, 225, 229, 231, 234, 261, 273, 285, 286, 287, 294, 298, 322, 326, 330, 349, 385, 389, **391-468**, 527, **529-35**, 545, 549, 550, 551, 584, 585, 586, 588, 589

1. *Au château d'Argol* (1938): 234, 261, 285, 287, **391-424**, 425, 428, 429, 432, 433, 434, 437, 448, 450, 452, 454, 456, 457, 458, 460, 462, 464, 465, 466, 467, 530, 532

2. *Un beau ténébreux* (1945): 422, 424, 456, 457, **459-63**, 465, 466, 532, 535, 567

3. *Le Roi Pêcheur* (1948): 76, 229, 231, 274, 285, 322, 326, 401, 407, 408, 410, 412, 413, 421, **424-37**, 440, 441, 443, 444, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 529, 545, 549, 551, 571, 584

4. *Le Rivage des Syrtes* (1951): 422, 435, **437-53**, 454, 456, 457, 464, 467, 468, 531, 532

1941-66 / Henriette Dibon, *Les Témoins. Ratis*

291

1948 / Jean Giono, *Un Roi sans divertissement*

322, 342, **344-46**, 538

1959 / Yves Bonnefoy, "L'Acte et le lieu de la poésie", dans *L'Improbable*

519, 520, 521, 523, 524, **568-72**, 582, 584, 592, 593

1968-92 / Jean Matter, *Parsifal ou le pays romand*

296, **297-304**, 348

1969 / Jean Ricardou, *Les Lieux-dits. Petit guide d'un voyage dans le livre*

485-88, 489

1970 env. / Albert Gérard-Klockenbring, *Perceval*

294-5

1973 / Italo Calvino, *Le Château des destins croisés*

34, **547-49**, 550, 551

1978 / Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*

577-83, 584

1978 / Jacques Roubaud, *Graal Fiction*

292, 309, 359, 360, **366-67**, 373, 374, 493, 536, 589

1978 / *Monty Python and the Holy Grail* (film)

307, 308

1978 / Werkhaus Moosach, *Flechtungen – der Fall Partzifall*

296, 572

1979 / Andreï Tarkovski, *Stalker* (film)

328

- 1980 / Eric Rohmer, *Perceval le Gallois* (film)
307
- 1981-2005 / Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*
167, 292, **308-13**, 317, 377, 505, 547
- 1981-90 / Tankred Dorst, *Merlin oder das wüste Land* et *Parzival, ein Szenarium*
296, 506, 523, 572
- 1982 / Hans-Jürgen Syberberg, *Parsifal* (réalisation filmée de l'opéra de Wagner)
242, 280, 307, 308, 386, 387, 406
- 1983 / Jean-Louis Backès, *Fragments pour un Perceval*
313-15, 325, 328, 499, 550
- 1984 / René Barjavel, *L'Enchanteur*
292-93, 327
- 1985 / Jean-Pierre Le Dantec, *Graal Romance*
546-47, 580
- 1989 / Peter Handke, *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*
78, 296, 524, 552, **572-77**, 581, 582, 591
- 1991 / Pierre Combescot, *Les Filles du Calvaire*
306-07
- 1996 / Elsa Solal, *Armor*
292-93
- 1998 / Robert Francès, *Parsifal ou l'espérance*
296, **304-05**
- 2001 / Fabrice Bourland, "Le Bateleur"
545-46, 580
- 2001 / Jean-Claude Renault, "L'Ubac du réel"
488-89
- 2002 / Michel Zink, *Déodat ou la transparence. Un roman du Graal*
316, **317-18**, 340
- 2005 / Robert Baudry, *Vers le Graal*
316, 344

Table des matières

A. FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES	3
I. INTRODUCTION : PERCEVAL EN QUESTION	3
II. QU'EST-CE QU'UN MYTHE LITTÉRAIRE ?.....	6
1. Les « séduisantes hérésies » de la mythocritique	6
2. Mais d'abord, qu'est-ce qu'un mythe ?.....	7
3. Quelques définitions.....	9
4. Rompre avec l' <i>Urmythos</i>	12
5. Mythe littéraire et mythe « littérisé »	13
6. Le mythe littéraire selon Philippe Sellier	16
• Modèle inductif ou déductif ?.....	19
• L'éclairage métaphysique en question	21
7. Un récit fondateur.....	23
8. Croire aux mythes ?.....	24
9. La littérature comme « conservatoire des mythes ».....	26
• Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?.....	26
• Mythe contre <i>mythos</i>	27
• Mythe et oralité.....	30
10. Sortir de l'immanence	31
• Fascination.....	32
11. La réception du mythe.....	34
12. L'« Adam interrogateur » de Jauss	35
13. Vers une définition du mythe littéraire	37
• Historicisation.....	38
• Proposition de définition	41
III. LA DEMARCHE MYTHOCRITIQUE.....	42
1. Protée insaisissable.....	42
2. « Il catalago è questo ».....	43
3. Thème et variations : l'étape structuraliste	44
4. Structure et sens	47
5. Schème verbal et matrice narrative	51
6. Mythe de héros et mythe de situation.....	52
7. La trace et le corps	55
8. Présence du mythe dans le texte.....	58
9. Allusions superficielles ou affinités fonctionnelles	58
10. Un espace foncièrement dialogique	60
11. Détecter la présence du mythe	63
12. L'attention flottante de la critique thématique	64
13. Unifier le champ mythocritique ?.....	67
14. Diachronie et thématique.....	69
15. Une « rencontre » qui me regarde	70
16. « Mytholectures ».....	72

IV. A PROPOS DU « MYTHE DE PERCEVAL »	75
1. Un mythe foncièrement ouvert.....	76
B. PARCOURS DIACHRONIQUE	80
I. TRONC MÉDIÉVAL	80
1. La première graine	80
2. La <i>Première Continuation</i> (ou <i>Continuation Gauvain</i>)	84
3. La « trilogie » de Robert de Boron.....	86
4. La <i>Deuxième Continuation</i> (Wauchier de Denain)	87
5. Le <i>Didot-Perceval</i>	88
6. <i>Perlesvaus</i> ou <i>Le Haut Livre du Graal</i>	90
7. Le <i>Parzival</i> de Wolfram von Eschenbach.....	93
8. Les deux « pseudo-prologues » : <i>Bliocadran</i> et <i>L'Élucidation</i>	98
9. Le <i>Lancelot-Graal</i>	99
10. Le <i>Roman du Graal</i> et le <i>Tristan en prose</i>	102
• L'arrivée de Perceval à la cour d'Arthur	103
11. La diffusion européenne.....	105
12. La <i>Troisième Continuation</i> (Manessier)	106
13. La <i>Quatrième Continuation</i> (Gerbert de Montreuil).....	107
14. <i>Peredur</i>	109
15. ... et quelques autres encore.....	110
II. RAMIFICATIONS MODERNES	112
• Le mythe comme baromètre littéraire	113
i. De la Renaissance à Wagner	116
1. Les romans de chevalerie à la Renaissance.....	116
2. La <i>Tresplaisante et Recreative Hystoire</i> de 1530	120
• Un viol qui force le mythe.....	122
• Quand le récit dit « <i>tot el</i> »	126
3. Le sens du détour.....	128
4. La survie, entre antiquaires et colporteurs	130
5. La Bibliothèque Universelle des Romans	137
• Les deux Perceval de la <i>BUR</i>	139
• La question des sources	140
• Déplacement du point d'équilibre	143
• De Paulmy à Tressan : vers le « genre troubadour ».....	144
• Comprendre le chevalier amoureux.....	149
• L'absence de quête	150
• Que reste-t-il du mythe ?	151
6. La <i>Table ronde</i> de Creuzé de Lesser	154
• La chevalerie comme « mythologie des modernes ».....	154
• Matière nationale	156
• Les Anciens et les Modernes	158
• Le « bon vieux temps »	160
• Plaisante revalorisation.....	164
• Le « <i>tot el</i> » de Creuzé.....	166
• Un Perceval sans précédent	169
• La fin d'un rameau	173

7. Le souffle romantique	175
• La géographie arthurienne dans la première moitié du XIXème siècle	177
• Le Moyen Âge romantique.....	180
• Des Lumières au romantisme : un dégradé sans rupture.....	183
• Roman de chevalerie et industrie du livre	184
8. Hersart de La Villemarqué et la matière de Bretagne	185
• La querelle du <i>Barzaz-Breiz</i>	186
• Perceval le gallois rapatrié en petite Bretagne	189
• Le retour de la transcendance	191
• Perceval et Peredur	192
• Peredur, Peronik, Lez-Breiz : l'intelligence structurale de La Villemarqué	195
9. La mise en nouveau langage de Paulin Paris	199
10. 1860-70 : le retour des sources.....	200
• Imaginaire mythique et règle philologique.....	201
• Le structuralisme romantique	202
ii. Wagner et les wagnériens	205
1. Richard Wagner, ou la renaissance du mythe	205
• « Renouons avec notre Moyen Âge ! »	205
• De l'histoire du mythe	208
• Wagner face à Wolfram.....	212
• L'argument	214
• Les étapes du travail sur le mythe	216
• <i>Kunstreligion</i>	222
• Renaissance du mythe dans le temple de Bayreuth.....	227
2. Achèvement et point de départ.....	228
3. Poésie d'épigones	231
4. Eucharistie verlainienne	236
5. Comment peut-on être wagnérien, littérairement ?	243
• L'exemple de Dujardin.....	243
6. Parsifal contre Tristan	246
• A l'opéra : Chausson et d'Indy.....	247
• Le dilemme du mari.....	251
7. La Révélation parsifalienne.....	252
• Péladan, « second Constantin »	253
• Barrès : le culte du Moi	254
• Wyzewa : l'amour vrai	255
• Louÿs : le triomphe de l'art	257
8. La « continuation » de Péladan	258
9. Digérer la manne wagnérienne.....	260
iii. Après Wagner.....	263
1. La déwagnérisation	263
2. Retour aux sources	266
3. Quelle religion pour Perceval ?	270
• Révélation relative.....	271
• Pénitent ou surhomme ?	273
• Triomphes du christianisme	275
• Parsifal et la druidesse	279

• Lectures anthroposophiques	281
• Le Perceval celte n'est pas mort	284
• Désintoxication	286
4. Perceval adolescent	287
5. Un graal lourd à porter	290
6. Quelques années de répit	294
7. Perceval 1980	295
8. Un Parsifal romand	297
9. Autres miroirs, autres reflets	304
10. Perceval sur tous les fronts	307
11. Réception érudite	308
• L'érudition ludique de <i>Graal Théâtre</i>	308
• Paroles de chercheurs	313

C. APPROCHES THÉMATIQUES..... 319

I. LES MYTHÈMES PRINCIPAUX..... 319

1. Motifs et foyers de cristallisation	321
2. Le nice / l'idiot / le simple	323
3. Le simple et la quête	328
4. Le silence de la terre gaste	331
5. La question à poser	335
6. Gouttes de sang sur la neige	341
7. Autres motifs ponctuels	347

II. STRUCTURES RELATIONNELLES 349

i. Le Perceval médiéval face à ses pères 349

1. Mythes familiaux	349
2. Problèmes de famille dans le <i>Conte du graal</i>	352
• Carduino, Sir Percyvell : venger le père	354
• Figures paternelles	355
• Révélations de la cousine	357
• Le pourquoi du silence	361
3. Lignages brouillés	365
• L'inceste caché	367
• Gauvain et l'attraction endogamique	368
• L'arbre généalogique du <i>Conte du graal</i> (fiction théorique)	373
• Quand la Vulgate s'emmêle	374
• Gerhart Hauptmann : Parsival fils d'Amfortas	380

ii. Œdipe inversé ? 383

• Parsifal œdipien	386
--------------------------	-----

iii. Le mythe de Perceval dans l'œuvre de Julien Gracq 391

1. <i>Au château d'Argol</i> : une réhabilitation de <i>Parsifal</i> ?	391
• L'instantané et son négatif	396
• <i>Felix culpa</i>	400
• Parsifal évincé	401
• Révélation et mise à jour	404
• Rédemption au rédempteur	406

• Errances critiques sur <i>Argol</i>	410
• L'étincelle de la rencontre	421
2. La « version » complète du <i>Roi Pêcheur</i>	424
• Figures parentales : le retour d'Œdipe.....	431
• Le panachage des couleurs	435
3. <i>Le Rivage des Syrtes</i> : le mythe comme structure muette	437
• Affinités thématiques.....	438
• Le triangle percevalien comme matrice	439
• Mort ou transfiguration.....	440
• L'attente.....	443
• Aldo, Marino, Vanessa	446
4. Quand Perceval se retourne.....	453
5. Celui par qui le scandale arrive	456
6. De la blessure à la transgression	459
7. Question d'empathie	460
8. <i>Le Roi Cophetua</i> : motifs et structure.....	463
9. Rencontre avec un mythe (fable)	464
10. Engendrer du récit	468
III. LECTURE/ÉCRITURE.....	470
i. Le graal comme texte	470
1. A propos d'un baromètre célèbre	470
2. Le graal comme « effet d'étrangeté ».....	471
3. L'« écriture » de l'épée	474
4. Le graal-aleph.....	475
5. L'écriture du graal.....	477
• De quelques graals médiévaux qui ne sont pas des coupes.....	478
• Le « livre latin » de Paulin Paris	482
• Le graal comme livre.....	485
6. Semblance et senefiance.....	490
ii. Texte à lire	493
1. En quête du nom.....	493
2. Écrit rouge sur blanc	498
3. Le château rêvé.....	503
• Réalité du Roi Pêcheur ?	506
4. A propos d'un faucon matinal.....	508
5. Polyphonie et quête du sens	510
• La lisibilité des signes chez Gerbert de Montreuil	512
• <i>Semblance</i> en soi / pour soi	517
6. La lecture critique sous le signe percevalien.....	518
• L'attention	521
• Déliaison mélancolique	524
• Klingsor, Amfortas, Parsifal : trois types de lecteurs.....	525
• Remise en question gracquienne	529
iii. En lisant en écrivant	532
1. Du lecteur au scripteur	535
2. Fin des aventures et fin du récit	536
• Ressouder l'épée.....	538

• Relances du discours	544
3. Quête du sens en abyme	550
iv. Texte à écrire : quelques « arts poétiques percevaliens »	553
1. <i>Kunstreligion</i> wagnérienne	553
2. Quête du graal et <i>Recherche du temps perdu</i>	555
• Rapprochements ponctuels	556
• <i>Parsifal</i> en palimpseste.....	558
• Des trois actes de <i>Parsifal</i> au septuor de Vinteuil.....	563
• L'illumination « à la Parsifal »	565
3. Bonnefoy : « l'angoisse du vrai lieu est le serment de la poésie ».....	568
4. Handke : la question comme thérapie contre le silence	572
5. Perec, entre « règle du jeu » et « recherche du temps perdu »	577
D. CONCLURE ?	584
1. Mettre un terme	584
2. Regard en arrière	584
• Fil rouge.....	585
• Mytholectures	587
3. Perceval, mythe littéraire.....	588
• De la (re)lecture à la (ré)écriture : vers un « cercle herméneutique »	588
• La « question téméraire » de Perceval.....	590
• L'émerveillement	592
BIBLIOGRAPHIE.....	595
INDEX DIACHRONIQUE DES AUTEURS	617
TABLE DES MATIERES	623