

UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE PARIS 3

Département de littérature et linguistique françaises et latines

École doctorale 120 – Centre d'Études du Moyen Âge EA 173

Thèse pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Discipline : Littérature Française du Moyen Âge

Jean-François Poisson-Gueffier

LA CATHÉDRALE ROUGE

IMAGES DE LA MORT DANS *LE HAUT LIVRE DU GRAAL*

Sous la direction de Catherine Croizy-Naquet

Présentée et soutenue le 25 novembre 2016 devant un jury composé de :

Madame Catherine CROIZY-NAQUET

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Monsieur Francis GINGRAS

Université de Montréal

Madame Mireille SÉGUY

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Madame Michelle SZKILNIK

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Monsieur Jean-René VALETTE

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Uxori carissimae

« Hannibal de Bréauté, mort ! Antoine de Mouchy, mort ! Charles Swann, mort ! Adalbert de Montmorency, mort ! Baron de Talleyrand, mort ! Sosthène de Doudeauville, mort ! » Et chaque fois, ce mot « mort » semblait tomber sur ces défunts comme une pelletée de terre plus lourde, lancée par un fossoyeur qui tenait à les river plus profondément à la tombe ».

MARCEL PROUST, *Le Temps Retrouvé*, 1927.

La mort est digne de respect comme le berceau de la Vie, comme le sein du renouvellement. Mais opposée à la Vie et séparée d'elle, elle devient un fantôme, un masque, et pire encore. Car la mort prise comme une puissance spirituelle indépendante est une puissance fort dépravée dont l'attraction perverse est incontestablement très forte, et ce serait sans doute le plus effroyable égarement de l'esprit humain que de vouloir sympathiser avec elle.

THOMAS MANN, *La Montagne magique*, 1931.

1. Résumé

Ses principaux lecteurs n'ont cessé de concevoir le *Haut Livre du Graal* comme un roman des confins de la barbarie. L'éclatement des cadres de l'écriture arthurienne est prégnant dans ses épisodes les plus emblématiques, qui révèlent un hiatus irréductible entre une « haute écriture » et l'exaltation de la matérialité des êtres. Le roman semble soumis à une double postulation vers le haut et le bas, vers les convulsions du monde sublunaire et une mystique aussi présente que ténue. L'étude des manifestations et *senefiances* de la mort s'applique à saisir l'écriture de cet entre-deux, tout en privilégiant l'approfondissement de deux traits majeurs : la dimension visuelle inhérente à la représentation de la mort et les procédés d'écriture propres à esquisser les linéaments d'une « écriture funèbre ». Le paradigme visuel relaie la puissance évocatoire des morts narrées, tandis que la dominante funeste du récit semble être l'un des gages les plus viables de l'unité d'une œuvre dont les structures narratives se déroberent. Le parcours herméneutique de cette étude considère tout d'abord le vocabulaire de la *mort*, avant d'aborder les circonstances de l'instant mortel, les deux versants spirituel et temporel de la mort, et le lien toujours puissant qui unit les vivants et les morts. Après des considérations à la fois stylistiques, rhétoriques, historiques et anthropologiques, la deuxième partie déplace vers le champ de la poétique du texte la problématique d'une mort fondamentalement ubiquitaire.

Mots Clés :

Anthropologie, Arthur, Chapelle, Cimetière, Corps, Coutume, Démesure, Droit, Épique, Faide, Fantasmagorie, Fantastique, Héros, Histoire, Image, Magie, Mémoire, Miracle, Monde possible, Mort, Narratologie, Religion, Sacré, Sainteté, Symbolique, Vengeance, Vision.

2. Abstract

The main scholars always depicted the *High Book of the Grail* as a novel which borders on barbarism. The bursting of the frames of arthurian writing is significant in its most iconic episodes as well, which reveal a huge gap between "High Scripture" and a glorification of the materiality of beings. The novel seems based on a double postulation up and down, towards materiality and spirituality. The study of events and *senefiances* of death applies to grasp the writing of in-between, while emphasizing the study of two major elements : the inherent visual dimension to the representation of death and methods of its own writing which sketches the outlines of a "funeral writing." Visual paradigm relays the evocative power of the dead narrated while that fateful dominant narrative seems to be one of the most efficient guarantee of the unit of a work whose structure is relevant to illusion or *arcana*. The hermeneutic thought process of this study considers at first the vocabulary of death, before addressing the circumstances of the "instant mortel", the two spiritual and temporal sides of death, the always powerful unity of the living and the dead. After some stylistic considerations, as well as rhetorical, historical and anthropological ones, the last chapters move to the field of poetics, in a world where death appears fundamentally ubiquitous.

Key words :

Anthropology, Arthur, Chapel, Cemetery, Body, Custom, Death, Epic, Excessiveness, Faide, Spooky, Fantasy, Heroes, History, Holiness, Image, Law, Magic, Memory, Miracle, Narratology, Possible World, Religion, Revenge, Sacred, Symbolism, Vision.

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Madame Catherine Croizy-Naquet, pour sa bienveillance envers des méthodes de travail parfois peu orthodoxes, pour ses encouragements, sa disponibilité et la rigueur de ses conseils.

À mon épouse, dont la patience fut remarquable face à l'ascèse qu'exigea cette étude, et qui trouvera dans ces lignes l'expression de ma profonde reconnaissance.

À mes parents, dont l'enthousiasme indéfectible tient parfois de la déraison.

À Grégory, Hélène et Nicolas pour leur amitié et leur soutien dans ce *tripalium* dantesque.

Enfin aux Professeurs Francis Gingras, Mireille Séguy, Michelle Szkilnik et Jean-René Valette, qui m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie du jury de cette thèse.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
I. La Cathédrale Rouge	9
II. Images de la mort	11
INTRODUCTION	15
I. L'écriture de la mort	15
II. Influences et confluences	25
III. État de la critique	29
IV. Problématique et plan.....	32
PROLÉGOMÈNES. MORTS MÉDIÉVALES	38
Introduction	38
I. La mort aux XII ^e et XIII ^e siècles. Perspective diachronique.	39
II. La mort dans le <i>Haut Livre du Graal</i> . Une définition insaisissable	41
III. Le vocabulaire de la mort.....	45

PREMIÈRE PARTIE. LA MORT CONTÉE.

CHAPITRE I. CIRCONSTANCES DE L'INSTANT MORTEL	76
Introduction. Une mosaïque de significations	76
I. 1. La dialectique de l'éradicateur et de l'éradiqué.	79
I. 2. Temporalité et spatialité de l'instant mortel.....	113
I. 3. Aux origines de la mort, pratiques immémoriales et circularité	138
I. 4. L'instant létal en actes	149
Conclusion du chapitre I.	174
CHAPITRE II. COMPOSANTES MATÉRIELLE ET SPIRITUELLE DE LA MORT	179
Introduction. Une tension prolongée.	179
II. 1. Le versant matériel de la mort	181
II. 2. Le versant spirituel de la mort.....	242
Conclusion du chapitre II.	243

DEUXIÈME PARTIE. LA MORT ÉCRITE.

CHAPITRE III. LES CONSTITUANTS DE L'ÉCRITURE FUNÈBRE	247
Introduction. Motifs et thèmes et scénarios funèbres	251
III. 1. Les motifs funèbres et la christianisation du surnaturel	252
III. 2. Thème de la mort et construction d'un univers de violence	273
III. 3. Les scénarios de l'après-mort	278
Conclusion du chapitre III.	287
CHAPITRE IV. LES PRINCIPES NARRATIFS DE L'ÉCRITURE FUNÈBRE	290
Introduction. Forme et signification	290
IV. 1. La mort comme principe structurel	293
IV. 2. La mort comme principe de variété	300
IV. 3. Récit de mort, mort du récit	341
IV. 4. « Écriture funèbre » et négation des mondes possibles	346
Conclusion du chapitre IV	368
CONCLUSION	370
Annexe 1. Le vocabulaire de la mort	376
Annexe 2. <i>Quibus adminiculis</i>	394
Annexe 3. Les réactions face à la mort	402
Annexe 4. Le devenir du corps	408
Annexe 5. Allégorèse des morts	415
Annexe 6. Corpus pictural	418
BIBLIOGRAPHIE	427
Index des personnages et des œuvres	482
Table des matières détaillée	488

Avant-propos

I. La Cathédrale Rouge

La Cathédrale Rouge désigne, dans l'œuvre de Niki de Saint Phalle, un « relief assemblage » constitué de peinture, de plâtre, d'objets divers et de grillage¹. Cette création appartient à la série des « œuvres-tirs », réalisées à partir de coups de fusils qui font éclater sur la toile des jets de couleurs reproduisant « un assassinat sans victime. J'ai tiré parce que j'aimais voir le tableau saigner et mourir »².

Le caractère sacré de la cathédrale prend la forme d'une statue de saint en majesté surmontée de trois croix ; le pan central représente une façade d'édifice sacré tandis que l'ensemble de la composition intègre des éléments profanes, dont les figures mythologiques connotent l'opulence bourgeoise. Cette mise en regard du sacré et du profane répond à l'ambiguïté du lien qui unit l'artiste à la religion : « je n'ai jamais tiré sur Dieu ; j'éprouve une grande difficulté et une grande attirance. Je tire sur l'église. Je glorifie la cathédrale ». Une part d'anticléricalisme mâtiné d'une crainte révérencieuse semble présider à ce dispositif mêlant en un même geste peinture et sculpture.

La Cathédrale Rouge peut, sous plusieurs rapports, être considérée comme un équivalent visuel du *Haut Livre du Graal*. Par une sorte de ressemblance tenant de l'ineffable, l'art des sons, l'art du visuel et celui de la parole entretiennent de mystérieuses correspondances, dont maints artistes, tel Kandinsky, se font l'écho³. Le rapprochement d'une œuvre picturale contemporaine et d'une œuvre médiévale dont le sens échappe volontiers n'est pas le fait d'une rhétorique artificieuse. Elle s'impose dans le partage d'un même saisissement au spectacle de la violence, qui étreint, ébranle, fascine.

La vision de cet assemblage composite, comme une série de miniatures enchevêtrées, peut faire pendant à l'hybridité inhérente au *Haut Livre du Graal*. La variété des sources, le

¹ NIKI DE SAINT PHALLE, *La cathédrale rouge*, 1962, peinture, plâtre, grillage et objets divers sur bois, 200 x 122 x 27 cm, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice.

² Cité dans *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Sophie DUPLAIX, Paris, Centre Pompidou, 2007.

³ VASSILY KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1995, p. 41 : « comme le final puissant d'un orchestre gigantesque, Moscou résonne. Le rose, le jaune, le vert pistache, le blanc, le bleu, le rouge flamboyant des maisons, des églises y chantent leur partition avec l'herbe d'un vert incroyable... la neige... l'enceinte des murs rouges du Kremlin ».

pacte de lecture flottant, au seuil de l'incohérence, se matérialise dans la diversité des objets d'une œuvre inclassable – la *Cathédrale Rouge* est aussi irréductible au cadre du Nouveau Réalisme que le *Haut Livre du Graal* au canon du roman arthurien⁴. Ces œuvres constituent, à leur manière, une glorification de la cathédrale – de l'édifice dans l'œuvre de Niki de Saint Phalle, de la foi chrétienne dans le « haut livre ».

L'une et l'autre sont hantées par l'imaginaire du sang – figuré dans ces sachets de couleurs qui éclatent sous l'impact des balles et maculent le relief de projections rappelant une scène de crime. Selon des modalités comparables au rouge tiré sur la cathédrale, le sang des personnages rejaillit sur le roman médiéval, tout en faisant partie intégrante de l'œuvre écrite. Cette couleur rouge semble consubstantielle au *Haut Livre du Graal*, relation d'ordre synesthésique dont Armand Strubel a dévidé l'écheveau des significations :

« Si l'écriture peut être dite colorée, en jouant sur les métaphores du blanc et du pourpre, le roman le plus « sauvage » du Graal semble se partager entre le rouge du sang et le noir des ténèbres propices aux apparitions fantastiques. [...] L'écriture de la *Queste*, par contraste, a été qualifiée de « blanche » (ses caractéristiques, définies depuis Pauphilet et Gilson, étant l'« abstraction », la rareté et la fonctionnalité des descriptions, l'absence de pittoresque, le décor stylisé, le refus de l'ornementation) ; ce dépouillement, cette netteté, conviennent, semble-t-il, à une œuvre à portée pédagogique affichée. On s'attend donc avec le *Perlesvaus* à un roman placé sous le « signe du rouge »⁵

La cathédrale, dont le texte ne compte aucun exemple, demeure un lieu emblématique du sacré. La comparaison de Marcel Proust, qui assimile l'écriture de son œuvre à l'édification d'une cathédrale, est assurément l'une des images les plus fructueuses qui soient, l'une de celles qui ont amené Jean Rousset à percevoir une intrication profonde de la forme et de la signification. Les échos, renvois, réponses et autres jeux d'écriture révélant d'un « paradigme du dédoublement »⁶ s'introduisent « dans l'espace écrit, dans l'épaisseur paginale du volume »⁷.

⁴ Patrick MORAN, « *Perlesvaus* et le canon arthurien : la construction de l'imprévisibilité », *Revue des langues romanes*, 118 : 1, 2014, p. 53-72.

⁵ Armand STRUBEL, « Écrire le Graal en prose et en vers : le *Perlesvaus* et les continuations », in *Littérature et révélation au Moyen Âge II. Écrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation*, Nanterre, Université de Paris X : Centre des sciences de la littérature française, *Littérales*, numéro 41, 2007, p. 12.

⁶ Armand STRUBEL, « Avant-propos », *Repenser le Perlesvaus*, op. cit. p. 5

⁷ Gérard GENETTE, *Figures II*, « La littérature et l'espace », Paris, Seuil, 1969, p. 46.

Si la structure du *Haut Livre du Graal*, entre fulgurances et voies erratiques, ne saurait être comparée à celle de la *Recherche*, elle n'en est pas moins parcourue de ces échos, qui reproduisent la résonance de la cathédrale⁸. Le procédé de l'entrelacement des aventures est en effet l'*analogon* scriptural de ces jeux d'écho dans l'immensité de l'édifice consacré. L'œuvre médiévale porte plus loin encore la comparaison car, précisément, elle relate l'histoire des chevaliers morts pour *essaucier* la Loi de Jésus-Christ et soutenir l'avènement et la pérennité de l'Église Catholique. L'image de la « cathédrale rouge » peut ainsi faire référence à la construction littéraire d'une Église édifée dans la douleur, maculée du sang des figures électives et réprouvées⁹.

II. Images de la mort

« J'appellerai image cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, des mots détournés de l'incarnation. Images, mondes-images, au sens, me semble-t-il, où l'entendait Baudelaire quand celui-ci écrivait, au moment le plus tourmenté de son intuition poétique : "Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion" »¹⁰.

Si le langage courant tend à accorder au mot « image » le sens de « représentation ou réplique perceptible d'un être ou d'une chose »¹¹, il revêt une dimension supérieure dans la littérature enluminée du Moyen Âge. L'image poétique ou rhétorique désigne « un sens à l'état naissant » qui, pour Gaston Bachelard, « fait rêver autrement »¹², tout en prenant une

⁸ On note que Jean Frappier a recouru à l'image de la cathédrale, dans son *Étude sur « La Mort le roi Artu », roman du XIII^e siècle, dernière partie* du Lancelot en prose. Paris, E. Droz, 1936, p. 107.

⁹ C'est suivant cette nomenclature, opératoire dès lors qu'elle restitue le clivage idéologique sur lequel se fonde le récit, que nous évoquerons d'une part les personnages du côté de la Nouvelle Loi et ceux qui se placent sous l'égide de l'Ancienne. Les « figures électives » comptent, outre le couple royal (Arthur, Guenièvre) et les chevaliers du Graal (Perlesvaus, Lancelot et Gauvain), un certain nombre de figures positives, telles la Veuve Dame, Méliot de Logres ou le Roi Ermite, maître à penser qui bénéficie d'une aura remarquable. Les « figures réprouvées » rassemblent une section plus large, dans laquelle se placent les opposants aux héros (Marin le Jaloux), les personnages aux connotations diaboliques (Cahot le Roux, le Chevalier Roux, le Seigneur des Marais, le Noir Ermite) ou ceux qui se vouent implacablement à la défense de l'Ancienne Loi (les chevaliers du Châteaux Enragé, pris d'une intense frénésie, le Roi de Château Mortel...).

¹⁰ Yves BONNEFOY, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Seuil, La Librairie du XX^e siècle, 1999, p. 26.

¹¹ Sauf mention contraire, les définitions des termes auxquelles nous recourons proviennent du portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/>), élaboré par le CNRS en collaboration avec l'Université de Nancy (UMR ATILF).

¹² Gaston BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 283.

dimension sensible dans la présence d'enluminures¹³. L'image est alors conçue comme une illustration du texte, à valeur de catéchèse ou pour redoubler le plaisir esthétique¹⁴ de la lecture. C'est l'un des mystères du *Haut Livre du Graal* que de ne présenter que très peu d'illustrations¹⁵, comme si la puissance visuelle dont le roman est investi était absolument congrue¹⁶. En effet, la lecture de la *fable* fait percevoir un flot d'images – les images qui sont la mise en mouvement des doctrines sacrées, la représentation de la matière biblique, mais aussi les images que procure un très puissant imaginaire de la vision¹⁷.

Le vocabulaire visuel du *Haut Livre du Graal* semble investi d'une fonction didactique, à la manière de Guillaume de Saint-Thierry lorsqu'il opère une distinction entre l'état animal, l'état raisonnable et l'état spirituel, et pose que « les sens ne doivent pas être des maîtres, mais seulement des valets »¹⁸. En ce sens, l'image tend vers le spectaculaire, l'hypotypose et l'*enargeia*¹⁹. Simultanément, l'écriture fait de l'image frappante le truchement d'une édification portée dès les premières lignes du texte. Suivant les traces

¹³ Sur cette question, consulter l'ouvrage de François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Le Léopard d'or, 1996 et celui d'Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen-Âge V-XVI^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, collection "Des travaux", 2008.

¹⁴ Le terme sera pris, dans l'ensemble de l'étude et sauf mention contraire, dans l'acception première de ce « qui est motivé par la perception et la sensation du beau » et de ce « qui répond à des exigences ou à des lois de beauté ».

¹⁵ Nous renvoyons sur ce point aux p. 105-106 de l'édition de référence, procurée par Armand Strubel.

¹⁶ La violence est peut-être l'une des raisons expliquant la radicale pauvreté du HLG en illustrations. On trouvera peut-être dans un texte assurément très postérieur, les *Grandes chroniques de France dites de Charles V (1370-1379)*, un élément de réponse. Christiane RAYNAUD, dans son article « Le langage de la violence dans les enluminures des *Grandes chroniques de France dites de Charles V* », *Journal of Medieval History*, Volume 17, Issue 2, 1991 p. 149-170, évoque les moyens mis en oeuvre par l'enlumineur pour éviter, y compris au sein des épisodes de violence, de montrer la moindre goutte de sang. Le refus (si tant est qu'il y en eût un et que cela relève d'un acte intentionnel) d'illustrer serait le degré supplémentaire d'une telle attitude rétive à l'exhibition de la violence.

¹⁷ En effet, le texte comporte deux-cent quatre-vingt-une occurrences de la forme « voit », cent quarante-neuf de la forme « vit », et vingt-huit de la forme « esgarda ». La prégnance de la perspective narrative interne, à partir du regard des trois chevaliers (Lancelot, Gauvain et Perlesvaus), est l'un de ses traits constitutifs.

¹⁸ GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 223, 2004.

¹⁹ Sur l'origine antique et les sens attribués à cette figure, cf. différents articles que Perrine Galland-Hallyn lui a consacrée : « *L'enargia* chez Politien », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 49, 1987, p. 25-53 ; « Le songe et la rhétorique de l'enargeia », *Le Songe à la Renaissance*, Association Réforme-Humanisme-Renaissance, dans *Actes du colloque international de Cannes*, 29-31 mai 1987, Université de Saint-Étienne, 1989, p. 125-135 ; « De la rhétorique des affectés à une métapoétique : évolution du concept d'enargeia », dans *Renaissance-Rhetorik, Renaissance Rhetoric*, sous la direction de H. Plett, Berlin-New York, W. de Gruyter Verlag, 1993, p. 243-265.

des chevaliers qui répandent la foi chrétienne sur les terres d'Arthur, le lecteur est l'une de ces âmes portées à l'élévation par ce mouvement de piété en actes.

Le contexte de rédaction du *Haut Livre du Graal* et de la *Queste* rend plus présente encore cette problématique, qui s'accomplit en une période de l'histoire marquant une évolution dans la perception de l'image. En effet, la production arthurienne en prose de l'époque romane fait état de la « recherche d'une coïncidence entre le voir et le croire, à un moment où la fiction littéraire participe avec ses moyens propres à la construction d'un champ visuel du sacré »²⁰.

Si l'on glisse du domaine sacré au clivage fondamental qui met aux prises païens et chrétiens²¹, il semble que la dialectique du visible et de l'invisible (ou du caché) prend sa source dans l'institution juridique romaine de la *damnatio memoriae*²², revers néfaste de la *consecratio*, procédé de divinisation et d'exaltation de la mémoire d'un être éminent.

Dans le *Haut Livre du Graal*, certains noms de figures réprouvées tels Cahot le Roux²³ et le Noir Ermite sont répétés à l'envi comme autant d'*imitationes diaboli*, mais la majeure partie des personnages qui tombent sous les coups des bons chevaliers sont dépourvus de nom. L'effet de nombre seul prévaut, comme signe de la supériorité de Perlesvaus, Lancelot et Gauvain dans le domaine des armes. A l'image de leurs corps laissés sans sépulture, le souvenir de ces figures païennes s'évapore, leur rôle étant réglé par ce que l'analyse sémio-pragmatique nomme l'« effet-prétexte »²⁴. Leur image, pour ainsi dire inexistante en l'absence de caractérisation physique, vestimentaire ou morale autre que purement topique, est le signe d'une condamnation à la *memoria damnata*.

²⁰ Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal*, Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 561.

²¹ Cf. SAINT BERNARD, *Lettre CDLVII* : « la mort du païen exalte le Christ et empêche la propagation de l'erreur ».

²² La *damnatio* est symbolisée dans la destruction des effigies, l'interdiction de porter le nom du criminel et la suppression irrémédiable du souvenir, comparable à l'anathème. La fresque du Tintoret représentant les portraits des doges vénitiens en porte la marque, la représentation du cinquante-cinquième doge étant cachée par un rideau sombre, et portant l'inscription infamante : « *Hic est locus Marini Faliero decapitati pro criminibus* ». Le Tintoret et Domenico Tintorello, *Portraits des doges*, après 1577, Venise, Palazzo ducale, Sala del Magior Consiglio). Traduction : « *Ici est l'emplacement de Marin Falier, décapité pour ses crimes* », en référence à la conjuration de 1355, ourdie contre la République de Venise.

²³ Malgré la ténuité des descriptions physiques, tout entières ou presque condensées dans le nom, on retrouve l'idée selon laquelle les blonds héritent des traits attachés au lion, et les roux de la méchanceté associée aux renards (Pseudo-Aristote, *Physiognomonie*, 67). C'est pourquoi Perlesvaus est figuré en personnage thériomorphe assimilé à la figure du lion, dont il a le regard.

²⁴ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p. 171. Cet effet renvoie à une situation où « le personnage ne joue que sommairement de son effet-personne et de façon quasi-nulle de son effet-personnel »

INTRODUCTION

« Conduis ton char et ta charrue par-dessus les ossements des morts. Le Chemin de l'excès mène au palais de la Sagesse ».

WILLIAM BLAKE, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, « Proverbes de l'Enfer », 1790.

« ... Remis des vieilles fanfares d'héroïsme, — qui nous attaquent encore le cœur et la tête, — loin des anciens assassins, — Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas)... »

ARTHUR RIMBAUD, *Illuminations*, 1886, « Barbare ».

I. L'Écriture de la mort

Le *Haut Livre du Graal* (HLG) semble tenir, dans le déroulement *a priori* sans heurt des siècles et des mouvements littéraires, une place éminemment singulière, tel un *hapax* inspirant scepticisme et effroi. A l'instar des *Chants de Maldoror*, « jet d'une raideur et d'une force terrible »²⁵, de *Salammbô*²⁶ ou du *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, le récit médiéval frappe par sa violence déconcertante et archaïque, subordonnée aux rigueurs de la « loi du meurtre »²⁷. Pour saisir ce roman de l'éclatement des cadres et percer les clefs de cette

²⁵ La formule, qui tente de cerner en une notation exhaustive le caractère fondamentalement excessif, éclaté et inédit de la prose sauvage de Lautréamont, est due à Julien GRACQ, qui lui a consacré un essai dans le volume intitulé *Les Chants de Maldoror et œuvres complètes, précédées d'un essai de Julien Gracq*, Paris, La Jeune Parque, 1947, p. 15.

²⁶ Les premiers lecteurs de *Salammbô* ont reconnu en cette œuvre le « penchant pour les atrocités » de l'auteur (Froehner). Alcide Dusolier évoque « des cruautés inouïes, des supplices savants, des sacrifices exceptionnels réclamés par les divinités sanguinaires de l'Orient », tandis que Sainte-Beuve relève « une pointe d'imagination sadique ».

²⁷ Ces expressions sont employées par Octave MIRBEAU dans la préface du *Jardin des Supplices*, Paris, Editions du Boucher, 2003. Cet ouvrage, intimement lié à l'atmosphère raffinée et macabre du décadentisme, est assurément à replacer dans un cadre historique troublé (affaire Dreyfus, colonialisme et esclavage) dont il se fait la critique.

« parade sauvage »²⁸, sans doute la perspective diachronique s'impose-t-elle de prime abord, comme si le « *saintismes contes du Graal* » (HLG, XI, 1052, 7) s'intégrait à une généalogie imaginaire qui le relierait à d'autres œuvres également singulières²⁹.

« Conte barbare »³⁰ qui distille une « beauté sauvage et inhabituelle »³¹, le HLG relève de l'énigme³². Son instabilité générique – épopée³³, roman arthurien, parabole, directoire spirituel, recueil d'*exempla*³⁴ – et son imaginaire semblent échapper à l'entendement. Au sein du corpus arthurien, et qui plus est dans le massif des « Hauts Livres du Graal »³⁵, l'ouvrage également connu sous le nom de *Perlesvaus* fait figure d'« outsider »³⁶. En effet, son imaginaire excède très largement le domaine des *mirabilia* de la littérature arthurienne³⁷. Le roman s'ouvre sur les conséquences de la faute originelle de Perlesvaus à la cour du Roi Arthur, plongée dans une acédie élargie aux dimensions du Royaume de Logres. Après une première branche³⁸ essentiellement consacrée au personnage d'Arthur,

²⁸ La formule rimbaldienne figure dans la dernière phrase de « Parade » d'Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, 1873-1875.

²⁹ On pense, si tant est qu'un *analogon* musical puisse être trouvé au *Haut Livre du Graal*, au propos tenu sur la *Messe Glagolitique* de Leoš Janáček par Milan KUNDERA, « Les Chemins dans le brouillard », *L'Infini*, n° 40, Hiver 1992, p. 54 : « cette messe ne ressemble à aucune autre : c'est plutôt une orgie qu'une messe ; et c'est fascinant ».

³⁰ Jeanne LODS, « Symbolisme chrétien, tradition celtique et vérité psychologique dans les personnages féminins du *Perlesvaus* », *Mélanges Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 505-522, citation p. 516.

³¹ « Wild and unfamiliar beauty », *Perlesvaus*, éd. William A. NITZE et T. Atkinson JENKINS, Chicago, 2 t., 1932-1937 [réimpr. New York, Phaeton Press, 1972], p. IX.

³² Hélène BOUGET, « *Enquerre* » et « *deviner* ». *Poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (fin du XII^e-premier tiers du XIII^e siècle)*, doctorat, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2007.

³³ Jean-René VALETTE, « Qu'est-ce qu'un roman épique ? Le cas du *Perlesvaus* », *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement au Moyen Âge. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, dir. Marylène POSSAMAÏ-PÉREZ et Jean-René VALETTE, Paris, Champion, 2013, p. 457-472.

³⁴ Telle est la perspective envisagée par Neal Carman dans son article consacré aux relations du *Perlesvaus* et de la *Queste del Saint Graal* (*The Relationship of the "Perlesvaus" and the "Queste del Saint Graal"*, Chicago, University of Chicago Libraries, 1936). Notre récit y est conçu comme un Nouveau Testament symbolique, recueil d'*exempla*. L'*exemplum*, forme à laquelle les critiques américains semblent particulièrement sensibles, a pu être défini comme une « illustrative story », pour reprendre l'expression de T. F. CRANE, dans *The Exempla, or Illustrative stories from the sermons vulgares of Jacques de Vitry*, Londres, D. Nutt, 1890.

³⁵ Suivant la dénomination choisie par Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie, XII^e-XIII^e siècle*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 85), 2008, qui réunit sous cette expression les romans en prose que sont le *Perlesvaus*, *La Queste*, *L'Estoire del Saint Graal* et la trilogie attribuée à Robert de Boron.

³⁶ « Introduction », *Le Haut Livre du Graal*, éd. Armand STRUBEL, p. 10.

³⁷ Cf. Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal*, op. cit. p. 257-259.

³⁸ L'une des particularités les plus immédiatement visibles dans la composition du *Haut Livre du Graal* est cette partition des aventures en onze branches. Sur cet aspect du texte, on pourra se reporter à Emmanuèle BAUMGARTNER, « Les techniques narratives dans le roman en prose »,

le récit relate les aventures de Perlesvaus, Lancelot et Gauvain³⁹. La quête du Graal, qui s'achève sur la transfiguration de l' élu Perlesvaus, apparaît comme l'un des mobiles de l'aventure tandis que l'avènement de la Nouvelle Loi chrétienne sur les ruines de l'Ancienne (qui réunit rites païens, religions judaïque et sarrasine⁴⁰) confère à la fable son unité d'un double point de vue littéraire et religieux⁴¹, par-delà une dispersion des aventures autour d'actes vengeurs continuellement entrelacés.

Du *HLG*, la critique a éclairé certains passages emblématiques, qu'ils participent d'une préfiguration du fantastique ou d'une glorification de la barbarie. Deux écueils menacent ce type d'approche : adopter une vision lacunaire, restituant de la mort une image erronée, alors même qu'elle se caractérise par sa variété ; d'autre part, tendre vers l'*affective fallacy*⁴² en suivant les premières lectures critiques, polarisées sur une exubérance macabre conduite *ad nauseam*. Rejeté dans les marges de la littérature arthurienne, le récit est alors entrevu comme un épiphénomène fantasmatique, œuvre d'un cas limite au sens psychiatrique, suivant l'interprétation controversée de Roger S. Loomis⁴³.

Le *HLG*, vraisemblablement écrit au début du XIII^e siècle (1200 ?-1250 ?), sous le règne de Philippe Auguste ou saint Louis, comporte des traits de langue picards, auxquels s'associent des éléments wallons et lorrains, selon les recherches menées par William Nitze, lequel a procuré, en plus d'une édition du texte (1932-1937), une étude de grande ampleur⁴⁴.

The legacy of Chrétien de Troyes, éd. Norris LACY, Keith BUSBY et alii, t. 1, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 179-180, ou Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus, a structural study*, Genève, Droz, 1974, pp. 41-53.

³⁹ De ces trois grandes figures chevaleresque, Perlesvaus ressort comme le plus à même de réussir dans sa quête. Son élection est d'emblée signifiée par un lignage prestigieux, car le héros descend de Joseph d'Armathie par sa mère et de Nicomède par son père.

⁴⁰ Sur l'imprécision des peuples placés sous la bannière de l'Ancienne Loi, et pour mieux comprendre les mentalités médiévales ayant trait à cette problématique de l'altérité, se reporter à Philippe SÉNAC, *L'image de l'autre. Histoire de l'occident médiéval face à l'Islam*, Paris, 1978, p. 37-59, qui rappelle que la pensée occidentale mêlait en une même entité apparentée à l'Antéchrist les religions de la violence, de la perversion et du désir.

⁴¹ Armand STRUBEL, *Grant senefiance a*, allégorie et littérature au Moyen Âge. Paris, Champion, 2002 (Moyen Âge. Outils de synthèse, 2), p. 73 .

⁴² Par cette expression, les membres du *New Criticism* dénoncent l'abus qui consiste à juger un texte littéraire en fonction de l'effet émotionnel qu'il produit sur le lecteur (de là une confusion coupable entre « *what it is* » et « *what it does* »).

⁴³ Roger Sherman LOOMIS, *The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol*, Cardiff/New York, University of Wales Press/Columbia University Press, 1963, « *Perlesvaus : Welsh Talismans and a Welsh Elysium* », p. 97-134.

⁴⁴ William A. NITZE, *The Old French Grail Romance "Perlesvaus": A Study of its Principal Sources*, Baltimore, Murphy, 1902, rééd. Hardpress Publishing, 2013.

Le texte est conservé dans un corpus de huit manuscrits, dont trois ont été édités. La première édition, incomplète, fut établie par Charles Potvin (1866) à partir du manuscrit 11145 de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne à Bruxelles. Le manuscrit de base auquel recourt l'édition de référence⁴⁵, présentée et traduite par Armand Strubel, est le Manuscrit P. L'éditeur s'est autorisé des emprunts au manuscrit d'Oxford (Hatton 82, Bodleian Library), dont William Nitze a édité le texte, pour suppléer les lacunes de P. D'autres manuscrits ont été édités à l'état fragmentaire⁴⁶ et l'on compte deux traductions en français moderne : l'une partielle due à Christiane Marchello-Nizia, l'autre complète réalisée par Anne Berthelot⁴⁷.

La perspective d'une étude de la mort dans le *HLG* incite à ne plus lire l'aventure comme un « étrange monstre »⁴⁸ chimérique, mais comme une variation sur la quête du Graal dont l'étrangeté fait sens. Sans doute l'incomplétude et les faiblesses de son principe allégorique⁴⁹ ont-elles contribué à sa marginalisation, corrélée à son isolement *a priori* hors de tout cycle romanesque⁵⁰. Si la *Queste* réduit la part de la narration au profit d'une interprétation mystique des aventures, le *HLG* prend la forme de ramifications complexes, d'un entrelacs barbare d'actions et de morts dans lequel semble se perdre le fil de l'allégorie⁵¹.

⁴⁵ Pour une étude des manuscrits du *Perlesvaus*, se reporter à William A. NITZE, dans la section « Examination of the Mss. » de sa thèse, *The Old French Grail Romance "Perlesvaus": A Study of its Principal Sources*, op. cit. p. 3-19.

⁴⁶ James P. CARLEY, « A fragment of Perlesvaus at Wells Cathedral Library », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 108, 1992, p. 35-61 ; William Roach, « A new Perlesvaus fragment », *Speculum*, 13:2, 1938, p. 216-220 ; John Thomas LISTER, "Perlesvaus", Hatton Manuscript 82, Branch 1, Menasha, Collegiate Press et Banta, 1921.

⁴⁷ *Perlesvaus, le haut livre du Graal*, trad. fr. Christiane Marchello-Nizia, dans *La légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde*, Paris, Laffont (Bouquins), 1989, p. 117-309 ; *Perlesvaus, le haut livre du Graal*, roman en prose du XIIIe siècle, traduit de l'ancien français par Anne Berthelot, Greifswald, Reineke (Reinekes Taschenbuch-Reihe, 18), 1997.

⁴⁸ L'expression est empruntée à Corneille qui l'emploie dans l'adresse À Mademoiselle M. F. D. R. à propos de cette « *galanterie extravagante qui a tant d'irrégularités* » qu'est *L'Illusion Comique* (1660) : « *Mademoiselle, voici un étrange monstre que je vous dédie* ».

⁴⁹ Armand STRUBEL rappelle à ce titre que dans le *Perlesvaus*, contrairement à la *Queste*, « ni la place ni le poids de l'exégèse ne paraissent décisifs dans le dispositif romanesque », « Conjointure et senefiance dans le *Perlesvaus* : les apories du roman-parabole », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees ii. Hommage à Francis Dubost, Etudes recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 601.

⁵⁰ Il est permis de ne pas partager l'hypothèse émise par Nitze d'une inscription de l'œuvre dans un cycle. L'œuvre représente bien plutôt un univers parallèle, comme une excroissance pourvue d'une unité et d'un imaginaire qui lui sont propres.

⁵¹ Contrairement à l'*entrelacement*, procédé narratif par lequel « des épisodes antérieurs, laissés provisoirement de côté, prolongent des ramifications » (Ferdinand LOT, *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1918, p. 17), l'*entrelacs* ne relève pas du vocabulaire de l'analyse littéraire. Le terme

Cum mortuis in lingua mortua⁵²

« La mort est un fantôme, une chimère, puisqu'elle n'existe que quand elle n'existe pas »⁵³. Ce paradoxe de Feuerbach, qui suit les pas d'Épicure et de Lucrèce, prend la mesure du problème de la mort tel qu'il se pose dans la littérature, car son essence relève de l'inconnaissable. La mort ne s'éprouve que dans l'espace du seuil et de l'imaginaire qu'engendre le mystère sur lequel se fondent à la fois son essence et son sens. Dérivée de l'accusatif *mortem*, du latin *mors*, elle coïncide avec la cessation de la vie, phénomène intrinsèque à la condition animale, humaine et végétale. Figure allégorique, elle est considérée comme une force cosmique, à la fois intérieure et extérieure à l'être qui en fait l'expérience : extérieure dans les représentations et doctrines qui emplissent l'imaginaire, intérieure dans l'arrêt irréversible des fonctions vitales, engageant l'inéluctable décomposition du corps. La valeur divergente des périphrases et allégories qui la nomment (« *vieux capitaine* »⁵⁴, « *dame à la faux* »⁵⁵) manifeste l'ignorance de sa nature, et ce bien que toutes ces locutions tentent de ramener l'impensable à de rassurants concepts⁵⁶ susceptibles d'appriivoiser la plénitude de l'infini⁵⁷. Parce qu'elle ne peut constituer qu'un savoir relatif fondé sur l'intuition ou la foi, la mort ne cesse d'apparaître comme un événement effroyable, dont l'angoisse imprègne en grande partie la civilisation occidentale⁵⁸.

désigne un « réseau de fils se croisant les uns les autres » et « un enchevêtrement, une imbrication » (définition CNRTL). Dans cette étude, si l'entrelacement renvoie au principe de mise en sommeil et de reprise d'une aventure, l'entrelacs définit l'imbrication des vengeances et des morts.

⁵² Nous empruntons ce titre au quatorzième numéro des *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgsky, inspiré du tableau de Viktor Hartmann, *Les Catacombes de Paris*, date inconnue, Musée d'Etat de Russie, Saint Petersburg.

⁵³ Ludwig FEUERBACH, *Pensées sur la mort et l'immortalité*, in *Sur la religion*, trad. J. Roy, Vrin, Paris, 1978.

⁵⁴ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, « Le Voyage », VIII, 1857.

⁵⁵ Du nom de l'ouvrage de SAINT-POL-ROUX, *La Dame à la faux*, Mercure de France, 1899.

⁵⁶ C'est ce que suggère la plume toujours incisive d'E. M. CIORAN, *Précis de Décomposition*, « Visage de la décadence », Paris, Gallimard, Tel, 1949 : « C'est l'usage du concept qui nous rend maîtres de nos frayeurs. Nous disons : la Mort – et cette abstraction nous dispense d'en ressentir l'infini et l'horreur ».

⁵⁷ L'expression « mort apprivoisée » figure dans l'essai de Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil (collection « Points Histoire »), 1975. Cette expression rend compte de la conviction qui s'impose au mourant de sa fin imminente. Ce dernier prend alors ses dispositions et organise – dans le cas où il est conscient – les détails de ce qui s'apparente à une cérémonie publique. Cette familiarité des êtres avec la mort favorise la coexistence des vivants et des morts, élément qui va à l'encontre des mœurs de l'antiquité classique en la matière.

⁵⁸ Jean DELUMEAU, dans son étude, *La peur en Occident, XIV^e-XVII^e siècles*, Paris, 1978, distingue la peur, qui concerne l'appréhension d'éléments connus (pêle-mêle « la peste [...], Satan [...], le

Il convient dès lors d'estimer la distance qui, irréductiblement, sépare les conceptions médiévales et contemporaines de la mort. La mort est au Moyen Âge une donnée familière, elle n'est ni étrange ni étrangère et maintient cette continuité avec l'existence que la pensée actuelle s'applique à briser. En effet, pour reprendre le vocabulaire de Jean Baudrillard, le « refoulement de la mort » va de pair avec le « contrôle social », qui « est cette barre entre la vie et la mort, ce péage et ce contrôle entre les deux rives »⁵⁹.

Au Moyen Âge, la mort s'inscrit avant tout dans un rituel : le parcours mortel procède par étapes, du renoncement aux *temporalia* à l'enfouissement éternel du trépassé, parallèlement à l'accession de l'âme pure au royaume spirituel de Dieu. L'évolution du thème de la mort dans la littérature médiévale fait apparaître un infléchissement de la mort sacrificielle de l'épopée à la mort courtoise, pour se fixer dans une image indistincte, vecteur de dérision ou d'effroi⁶⁰.

Suivant le sillon tracé par les historiens⁶¹, les chercheurs en littérature médiévale se sont largement voués au domaine thanatologique⁶². La mort arthurienne a fait l'objet de nombreuses études, qui concernent principalement *La Mort Artu*⁶³. Les ressources symboliques liées à la ruine du monde arthurien semblent avoir occulté une étude de la mort dans toutes les composantes qui participent à sa définition. Étudier la mort dans le *HLG* revient à considérer ce qui, dès la première lecture, relève de l'évidence – le roman regorge de massacres, d'exécutions sommaires et de combats.

Turc, le juif, l'hérétique, la femme, le sorcier »), et l'angoisse, dont le champ est celui de l'inconnu.

⁵⁹ Jean BAUDRILLARD, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 200-201.

⁶⁰ La poésie de François Villon, au XV^e siècle, est à cet égard exemplaire : cf. Jean DUFURNET, *Villon, ambiguïté et carnaval*, Champion, Paris, 1992.

⁶¹ Comme l'écrit Jacques Le Goff en 1980, « la mort est à la mode » (Préface de Jacques CHIFFOLEAU, *La Comptabilité de l'au-delà, Les hommes, les morts et la religion dans la région d'Avignon, à la fin du Moyen-âge*, Ecole Française de Rome, 1980, p. V)

⁶² On note néanmoins un retour progressif à cette préoccupation, que traduit l'organisation de plusieurs colloques : *La mort du héros dans la littérature française du Moyen Âge à nos jours* : actes du colloque, 13 et 14 décembre 1996, réunis par Jean-Pierre LANDRY, CEDIC, 1997 ; Estelle DOUDET, éd., *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Cultures et civilisations médiévales, 30), 2005 ; et tout récemment Jean-François KOSTA-THEFAINE, *La Mort dans la Littérature française du Moyen-âge*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2013.

⁶³ Cf. notamment *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, éd. Jean DUFURNET, Paris, Champion (Unichamp, 41), 1994 ; Fanni BOGDANOW, « The changing vision of Arthur's death », *Dies Illa : Death in the Middle Ages*, éd. Jane Taylor, Liverpool, Cavins, 1984, p. 107-123 ; Virginie GREENE, *Le sujet et la mort dans La mort Artu*, Saint-Genouph, Nizet, 2002.

La loi jhesu crist essaucier⁶⁴

Si la mort fait partie intégrante de la littérature arthurienne, ses modalités et enjeux ont une tout autre portée dans le *HLG*, continuation en prose⁶⁵ du *Conte du Graal*. Dans les romans de Chrétien de Troyes, la mort va épisodiquement de pair avec la sauvagerie – ainsi la série de pieux aiguisés (*pex aguz*) laissant *paroir testes desoz chascun* dans l'épisode de la Joie de la Cour d'*Erec et Enide*⁶⁶ ; il n'en reste pas moins que le caractère primitif de cette disposition rituelle s'inscrit dans une aventure féerique⁶⁷. Lorsque Perceval tue le Chevalier Vermeil dans *Le Conte du Graal*, ce geste fondateur marque le seuil de son éducation chevaleresque, comme le rappelle Emmanuèle Baumgartner, qui perçoit une « pulsion de violence »⁶⁸ favorisant l'intériorisation du code courtois : « la violence est nécessaire au roman arthurien comme le crime au roman policier »⁶⁹.

La mort violente, donnée, reçue ou accidentelle, se dissimule dans les marges du récit courtois et devient la source d'épisodes à venir – de la mort du roi Ban procède l'éducation de Lancelot prodiguée par Viviane, après la mort d'Esclados est célébrée l'union d'Yvain et de Laudine. De surcroît, la *merci* accordée par le chevalier vainqueur à celui qu'il défait atténue le nombre de morts au fil de l'épée⁷⁰. La courtoisie, si elle n'exclut en rien la violence, semble engager une mise à distance de la mort.

⁶⁴ *HLG*, I, 126, 6-8

⁶⁵ Cette modalité d'écriture, dans l'évolution de la littérature médiévale, est un trait d'importance : la rupture ne se situe pas uniquement sur un plan formel, son influence se ressent également sur le cours de la narration. Comme l'écrit Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972 [2000], p. 123, par opposition au vers, « la prose se trouve revêtue, de façon explicite, d'une autre fonction : elle accentue, par opposition au vers, l'aspect de témoignage de la parole ; elle élimine, entre auteur et auditeur, un effet de réfraction dépersonnalisant, un voile de fictivité ». Sur cette question, se reporter également à l'article d'Armand STRUBEL, « Écrire le Graal en prose et en vers : le *Perlesvaus* et les continuations », art. cit.

⁶⁶ CHRETIEN DE TROYES, *Erec et Enide, Œuvres Complètes*, éd. Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne BERTHELOT, Peter F. DEMBOWSKI, Sylvie LEFEVRE, Karl D. UETTI et Philippe WALTER, Paris, NRF Gallimard, 1994, p. 141, v. 5776 et 5779.

⁶⁷ Sur ce point, cf. notamment Philippe MÉNARD, *De Chrétien de Troyes au Tristan en Prose, Études sur les romans de la table ronde*, Chapitre, IX, « Chrétien de Troyes et le merveilleux », Genève, Droz, 1999, p. 113.

⁶⁸ Emmanuèle BAUMGARTNER, *Le Conte du Graal : Perceval*, Paris, PUF, 1999, p. 65.

⁶⁹ Propos recueilli par Bénédicte MILLAND-BOVE, « Barbarie et courtoisie : le motif de la tête coupée ou l'écriture de la violence dans le roman arthurien, du vers à la prose », *Littérature et folklore dans le récit médiéval*, Actes du colloque international de Budapest, les 4-5 juin 2010, édités par Emese Egedi-Kovacs, Collège Eotvos Jozsef Elte, Budapest, 2011, p. 58.

⁷⁰ De cet usage de la clémence, on trouve la trace dans la leçon d'armes et d'éthique que dispense Gornemant à Perceval dans *Le Conte du Graal* : « *Ice vos voldroie proier / Se vos en vaignez au desus / Que vers vos ne se puise plus / Desfandre ne contretenir / Ainz l'estuise a merci venir / Qu'a esciens ne*

Le cadre temporel de l'œuvre n'est pas étranger à ce *retour du refoulé*, se situant trois générations après la Passion du Christ, à une époque « où la christianisation de la Grande-Bretagne est présentée comme un phénomène relativement récent, et un objectif encore extrêmement actuel »⁷¹. Le *Haut Livre du Graal*, titre que nous préférons à celui de *Perlesvaus*⁷², s'inscrit dans un autre imaginaire, *a priori* plus épique que véritablement romanesque⁷³, dans lequel la mort obéit à d'autres nécessités, diégétiques et religieuses. L'originalité des figurations de la mort dans le *HLG* tient, bien plus qu'à la violence de certains épisodes, au nombre considérable des morts narrées. La richesse des procédés létaux se démarque de la relative monotonie des morts chevaleresques⁷⁴, et ce en écho à la variété des intertextes⁷⁵ dont s'inspire le récit.

Face aux autres récits du Graal, le « haut livre » fait aussi exception quant à l'identité des personnages qui tuent et de ceux qui sont tués. Si Galaad, dans la *Queste*, évite les effusions⁷⁶, Perlesvaus et Lancelot exterminent et massacrent. La mort s'inscrit dans l'économie romanesque de telle sorte que, de signe, elle devient motif⁷⁷, voire *leitmotiv*,

l'ociez » (v. 1600-1605). Perceval applique plus loin ce principe de clémence : quand Aguingueron propose, s'il obtient le dessous, de se rendre et de faire tout ce qui agréera à Perceval, ce dernier répond : « *Et daaz ait qui mielz requiert* » (*Le Conte du Graal*, v. 2208).

⁷¹ Anne BERTHELOT, « Le Graal en archipel : *Perlesvaus* et les illes de mer », *Mondes marins du Moyen-âge, Senefiance* n° 52, PUP, Aix-en-Provence, 2006, p. 57-67.

⁷² Outre le choix opéré par Armand Strubel de retenir le titre rhématique (*Haut Livre du Graal*) au détriment d'un titre thématique littéral élu par souci de simplification (*Perlesvaus*), l'arrivée fort tardive du *bons chevaliers* et la dénomination de *Haut Livre du Graal* sous la plume du conteur inclinent à préférer ce dernier titre. Pour une mise au point sur la fonction descriptive du titre selon Gérard GENETTE dans *Seuils*, cf. Vincent JOUVE, *La Poétique du Roman*, Paris, Armand Colin, Campus Lettres, 1997, p. 15.

⁷³ Jean-Charles PAYEN parle du *Perlesvaus* comme d'un « roman épique, qui flatte le vieux rêve de l'Occident chrétien, tel que l'exprime la chanson de geste. », *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1967, « Le Perlesvaus », p. 419-434, citation p. 423. Cf. Jean-René VALETTE, « Qu'est-ce qu'un roman épique ? Le cas du *Perlesvaus* », *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement au Moyen Âge. Hommage à J. C. Vallecalle*, op. cit. p. 457-472.

⁷⁴ Sur cette question, cf. Guillaume BERGERON, *Les Combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Berne, Peter Lang, 2008, qui s'applique à retrouver, derrière la variété des motifs narratifs décrivant les combats l'illustration « d'un conflit moral réglé par le même système de valeurs souverain ».

⁷⁵ À l'image du projet entrepris par Tiphaine Samoyault dans *L'Intertextualité*, Paris, Nathan, 2001, il s'agira d'élaborer une « poétique des textes en mouvement » dans le *Haut Livre du Graal*.

⁷⁶ Face à la vingtaine d'hommes en armes qui assaillent Perceval, Galaad vient au secours du chevalier par des coups d'une violence dissuasive mais non létale : « *Si le fait si bien en poi d'eure et as ruistes corps qu'il done et a la ruistece dont il estoit plains, qu'il n'i a si hardi qui a droit cop l'ost atendre, ains s'en vont fuiant li uns cha li autres la* » (*Le Livre du Graal*, Tome III, *La Queste del Saint Graal*, éd. Daniel Poirion et Philippe Walter, op. cit. p. 924-925).

⁷⁷ La définition du motif que nous retenons s'inscrit dans le droit fil des analyses développées par Jean-Jacques VINCENSINI, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 60 et 68. Le

comme dans la fantasmagorie structurante des têtes coupées⁷⁸. L'impression d'un amoncellement de morts doit ainsi être ramenée à l'examen rigoureux d'une typologie effectivement composite. La définition d'une logique sous-jacente qui donnerait sens à cet ascendant qu'exerce la mort appelle un regard entrecroisant perspectives rhétorique, théologique, historique et anthropologique⁷⁹. Le récit mêle, à la mort conçue alternativement comme signe ou symbole chrétien⁸⁰, une logique de la *faide* à partir du motif romanesque de l'*anemis mortuus*⁸¹, enfin un esprit qui rejoint celui de la croisade, bien que le terme ne figure pas dans le roman.

Le cri de ralliement des croisés (*Deus vult !*) se perpétue en un écho lointain, ne serait-ce que dans le châtimeut infligé au Seigneur des Marais (*HLG*, VIII, 812, 20-23). L'idéologie de la croisade telle qu'elle se manifeste dans le *HLG* participe d'un mouvement plus général, qui semble connaître son acmé à la fin du XII^e siècle. Il convient en ce sens de mentionner avec circonspection l'idée-force développée par Helen Adolf, selon laquelle les récits du Graal tirent leur origine profonde de l'émotion suscitée par la chute du Royaume de Jérusalem. Les récits de quête constitueraient partant un appel à la croisade⁸².

motif s'appréhende sous deux composantes distinctes : les figures, « une combinaison de traits de sens qui trouvent des expressions correspondantes mais variables au niveau du monde naturel » (p. 60), qui s'organisent en un parcours figuratif et le thème « plus profond (dans la construction du sens) [...] qui se caractérise par un investissement sémantique abstrait » (p. 68).

⁷⁸ Jean-René VALETTE, « Barbarie et fantasmagorie dans *Perlesvaus, le Haut Livre du Graal* », *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, dir. Jean-Yves Debreuille et Philippe Régnier, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 23-33.

⁷⁹ La mort peut en effet apparaître comme l'un des thèmes structurants de l'œuvre, comme le suggère Hélène BOUGET en conclusion de son article, « Le Fil de la mort rouge dans *Perlesvaus, le Haut Livre du Graal* », p. 18.

⁸⁰ Sur la distinction fondamentale entre signe et symbole, nous reprendrons les éléments d'analyse dégagés par Carl Gustav JUNG, *L'Homme et ses Symboles*, Robert Laffont, 1964, p. 55 : « Le signe est toujours moins que le concept qu'il représente, alors que le symbole renvoie toujours à un contenu plus vaste que son sens immédiat et évident. En outre, les symboles sont des produits naturels et spontanés. Aucun génie n'a jamais pris une plume ou un pinceau en se disant : maintenant, je vais inventer un symbole. »

⁸¹ Comme l'écrit R. Howard BLOCH, *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977, p. 68 : « La faide sanguinaire du Moyen-âge, à l'instar de la loi du talion de l'Ancien Testament, impliquait une réciprocité absolue dans le châtimeut : chaque acte de violence nécessitait une réponse égale à l'encontre de celui qui l'avait entrepris (...) Le chevalier qui vengeait la mort d'un "frère de sang", quelque soit le degré de paternité, était assuré que le fatum de la vengeance s'abattrait également sur lui » (trad. Inédite).

⁸² Helen ADOLF, *Visio Pacis, Holy City and Grail: An Attempt at An Inner History of the Grail Legend*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1960.

Sans adopter les principes d'une lecture si radicale, le *HLG* a retenu les leçons idéologiques de la croisade. Comme le montre Armand Strubel à la suite de Jean-Charles Payen, le narrateur semble avoir insufflé à Perlesvaus une ardeur prosélyte qui relève de l'esprit de la première croisade, dont les visées initiales furent infléchies en une guerre d'extermination. Le *HLG* replonge dans l'atmosphère des massacres à volonté des années 1096-1099, au cours desquels « les chevaux pataugeaient dans le sang jusqu'aux jarrets »⁸³. La proximité du *HLG* et de la pensée de Bernard de Clairvaux, qui a joué un rôle important dans l'« apologie de la guerre sainte »⁸⁴, ne saurait non plus être récusée. La mort des zéloteurs du Taureau de Cuivre dans la branche IX apparaît ainsi comme l'exemple d'une *translatio religionis* imposée par les armes⁸⁵. Une tension jaillit dès lors entre un « haut livre » marqué par un désir d'élévation et une perspective matérielle sensible dans le motif de la vendetta, souvent liée à la préservation de biens héréditaires, *temporalia* s'opposant à l'évanescence fantastique d'un Graal entouré d'anges : dans la mort se manifeste la dualité du terrien et du céleste.

Le presque-rien de l'acte mortel⁸⁶

Avant même de considérer la pluralité des causes qui mènent un personnage à la mort ou la combinatoire des effets qu'induit chaque mort, il convient de discerner la durée infime qui sépare l'être de l'avoir-été. La mort se définit par son irréversibilité et ne concède « nul recovrier » (*HLG*, *Vibis*, 372, 6-7). Elle apparaît de manière d'autant plus vive que les personnages positivement marqués hâtent le rituel funèbre, en escamotent les étapes préparatoires, réduisant la mort des mécréants au seul geste vindicatoire.

Si la mort de certaines figures, tel le Roi Pêcheur, induit une riche *senefiance*, la plupart des disparitions, particulièrement à partir de la branche VII, semblent précipitées, démultipliées en une frénésie macabre qui fait écho à l'exaspération de la chevalerie terrestre pratiquée dans la *Queste*. Le paradoxe de la mort dans le *HLG* tient à une absence

⁸³ Norman COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse*, trad. Simone Clemendot, Paris, 1962, p. 57.

⁸⁴ Jean FRAPPIER, « Le Graal et la chevalerie », *Romania*, LXXV, 1954, 89, p. 195. On lira les pages que consacre Camille BOZONNET aux « Guerres saintes du *Perlesvaus* », dans les p. 320 et suivantes de sa thèse, *La Violence et le Graal*, op. cit.

⁸⁵ A ce propos, se reporter aux articles de Christine FERLAMPIN-ACHER, « Fausse creance, mauvaise loi et conversion dans *Perlesvaus* », *Le Moyen Âge* CXI, 2005/2, p. 293-312 et Catherine NICOLAS, « *Dictionis granditate* : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIIIe siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, 9, 2011.

⁸⁶ Vladimir JANKELEVITCH, *La Mort*, op. cit., p. 256.

de réflexion sur l'au-delà qui rend des plus abstraite la perspective évangélistrice du roman. L'œuvre de Chrétien de Troyes, qui réduit à quelques épisodes emblématiques (Esclados le Roux, le Chevalier Vermeil, la Veuve Dame...) la mention des morts liées à l'univers de la chevalerie, accordait à chaque mort ou perspective de mort une dimension réflexive. À l'inverse des lamentos par exemple présents dans *Cligès*⁸⁷, la mort dans le *saintismes contes* revêt une importance fondamentale, alors même qu'elle demeure un ensemble vide d'un point de vue à la fois métaphysique et romanesque, comme événement qui s'insinue dans toutes ses dimensions mais qui somme toute, relève de l'infime.

II. Influences et confluences.

L'étude du *HLG* ne saurait être menée indépendamment d'œuvres propres à en éclairer le sens en termes d'analogie comme de disjonction. Les motifs et les thèmes⁸⁸, qui forment le creuset auquel puise tout récit médiéval⁸⁹, ont donné lieu à d'autres configurations, et c'est de ces variantes d'une même matière que le texte tire son originalité. *Le Conte du Graal*, écrit par Chrétien de Troyes vers 1180, s'impose comme l'hypotexte fondamental du *HLG*, qui se présente comme l'une de ses continuations. L'œuvre inachevée de Chrétien introduit à la fois le personnage de Perceval et le Graal. À la cour d'Arthur, Perceval reçoit l'éducation de Gornemant de Goort, dont il saisit bien imparfaitement les préceptes (« *Qui trop parole pechié fet* »⁹⁰), comme en témoigne son

⁸⁷ Certaines réflexions tiennent de l'apophtegme : « *Mes cele qu'an apele Mort / N'espargne home foible ne fort, / Que toz ne les ocie et tut* » (*Cligès*, v. 2579-2581) ; d'autres prennent la forme d'une apostrophe à la Mort, conçue comme une entité en mal de victimes expiatoires : *Morz, trop es male et covoteuse / Et sorprenanz et envieuse / Qui ne puez estre saoulee ! Onques mes si male golee / Ne pois tu doner au monde ! / Morz, qu'as-tu fet ?* (*Cligès*, v. 5775-5780). Sur le même modèle, apparaissent des qualifications convergentes : « *Morz, com es vilainne* » (*Cligès*, v. 6220), et « *Morz, tu es forssenee et ivre* » (*Cligès*, 6224).

⁸⁸ Les termes « motif », « thème », ainsi que celui de « scénario », font l'objet d'un développement qui structure le chapitre troisième, « Les constituants de l'écriture funèbre ».

⁸⁹ Comme le précise Paul ZUMTHOR, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 41, 1981, p. 9 : « Tout texte médiéval possède une généalogie, se situe à une place relativement précise, quoique mobile, dans un réseau de relations génitives et dans une procession d'engendrement. En ce sens, les relations intertextuelles au Moyen Âge tiennent de celles qu'instaurent, dans notre pratique moderne, le commentaire (rapport d'interprétation), voire la traduction (rapport de transposition) ». Philippe WALTER creuse la dimension sacrée que comporte toute réécriture en suggérant que le texte médiéval « tient à la fois de la mémoire et du grimoire », *L'Hostellerie de pensée, Etudes sur l'art littéraire au Moyen-âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, textes réunis par Michel ZINK et Danielle BOHLER, publiés par Eric HICKS et Manuela PYTHON, Paris, PUPS, 1995, p. 488.

⁹⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, v. 1652 [*Proverbes*, 10, 19].

silence face au cortège du Graal. C'est sur les prolongements funestes de cette faute originelle que s'ouvre le *HLG*, reprenant le récit des aventures de Gauvain, tandis que Perceval-Perlesvaus reste dans l'ombre pendant la première partie. Du *Conte du Graal*, le *HLG* a renouvelé certaines données, telle la survie de la Veuve Dame, la présence du personnage de Dandrane, sœur de Perlesvaus, et l'absence de Blanchefleur, vraisemblablement écartée pour permettre au héros d'accomplir sa quête, là où l'amour charnel envers Guenièvre refuse à Lancelot le titre d'élu⁹¹. Le *HLG*, s'il se démarque des *Continuations* du *Conte du Graal*, n'en révèle pas moins une convergence de motifs et de thèmes, à défaut d'une convergence de structure.

En effet, les *Continuations* proprement dites forment une œuvre foisonnante qui semble ne jamais devoir finir⁹², à l'inverse du *HLG*. Dans cette poétique de l'inachèvement continu, Alexandre Leupin a vu la marque d'une faute irrémédiable :

« Tout se passe comme si la faute originelle, la faille qui marque de façon indélébile, le récit de la naissance, avait induit une économie narrative qui ne peut trouver de butée d'arrêt : de vengeance en vengeance, de corps en corps, de récit en récit, la blessure initiale migre sans fin »⁹³.

La *Continuation* attribuée à Gerbert de Montreuil est la plus proche du *HLG*, partageant ce même « vocable fondamental » qu'est « l'imaginaire »⁹⁴. Plusieurs épisodes sont insérés parallèlement, à l'image de « la figure de la demoiselle traîtresse », illustrée par les *Males Pucelles*, que « Gerbert affectionne »⁹⁵, ou des visions allégoriques empruntées au *Perlesvaus*. Le *HLG* présente une parenté avec la *Continuation* de Manessier en termes de personnages et de scénario narratif, car elle infléchit la quête en récit d'une vengeance prise par Perceval sur Partinax, félon au service du roi Epinogre et assassin de Gondesert, frère du Roi Pêcheur. L'œuvre est empreinte de violence, compte nombre de *demoiseles esforciees*, et de sa lecture ne subsiste qu'un « entrelacs apparemment incohérent, incarné à

⁹¹ Le narrateur distingue ainsi les « *doi boen chevalier* » (Lancelot, Gauvain) et Perlesvaus, le « *tres bon chevalier* » (*HLG*, VIII, 506, 4-5). À son propos, la Reine au Cercle d'Or rappelle à ses chevaliers : « *vos savez bien qu'il fu prophetisié que li chevalier au chief d'or venroit et que par celui estriens nos sauvé, et veez le ci aloec ou il est venus* » (*HLG*, IX, 659, 23-25).

⁹² Voir la thèse de Sébastien DOUCHET, *Logiques du continu et du discontinu. Espace, corps et écriture romanesque dans les Continuations du Conte du Graal* (1190-1240), 2004.

⁹³ Alexandre LEUPIN, « La faille et l'écriture dans les Continuations du *Perceval* », *Le Moyen Age*, t. 88, 1982, p. 241-242.

⁹⁴ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1943, p. 7.

⁹⁵ Antoinette SALY, « Le *Perlesvaus* et Gerbert de Montreuil », *Mélanges Philippe Ménard*, Tome 2, Paris, Honoré Champion, p. 1175.

son paroxysme par le héros »⁹⁶. Cela étant, si la violence demeure un aspect fondamental du *HLG*, sa composante religieuse contribue à le rapprocher de la *Queste*, malgré l'antinomie des moyens mis en œuvre pour exalter la religion chrétienne.

La *Queste del Saint Graal* (*QSG*), roman en prose écrit entre 1220 et 1235, partage avec le *HLG* le cheminement de la quête. La divergence des voies de l'aventure n'a d'égale que la convergence des visées de la quête. A la recherche d'une vision du Graal, menée par Bohort, Lancelot, Perceval et l'élu Galaad⁹⁷ répond celle de Perlesvaus, champion du Graal, de Lancelot et de Gauvain. La *Queste* instaure la dualité, au sein du monde chevaleresque, du terrestre et du céleste. Selon une fréquence bien supérieure à celle du *HLG*, les ermites, qui orientent le récit vers l'allégorèse, proposent une élucidation mystique des aventures chevaleresques de manière très resserrée, quand certains épisodes du *Perlesvaus* font l'objet de lectures *a posteriori* en l'absence de tout signe inclinant l'interprétation vers un *plus haut sens*⁹⁸. Si le monde de la *QSG* est tout entier porté vers l'apaisement qui accompagne la conquête du Graal, le *Perlesvaus* donne à voir un univers d'apocalypse⁹⁹. Sur un plan lexical, « le caractère le plus souvent remarqué du style de la *Queste* est l'abstraction »¹⁰⁰, en effet « les personnages y flottent dans un décor étrange, impossible, et qui ne parle guère à la sensibilité ; les formes, les couleurs s'y dissolvent en abstraction »¹⁰¹. En regard, le *HLG* est bien davantage porté vers un vocabulaire de la

⁹⁶ Camille BOZONNET, *La violence et le Graal dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 2005, p. 394.

⁹⁷ Comme le rappelle Emmanuèle Baumgartner, *L'arbre et le pain. Essai sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1981, p. 14, le « nom de Galaad, [est un] nom d'origine biblique, l'un des mots mystiques qui désignent le Christ ». Perlesvaus, qui peut être conçu comme une sorte de double inversé (Galaad est le personnage de l'intériorisation, Perlesvaus celui de l'extériorisation jusqu'à l'expressionnisme le plus violent), partage cette dimension christique, sensible dans une ascendance remarquable. Le *Conte du Graal* évoque la prédestination du personnage, perceptible dans les propos prophétiques que lui adresse une jeune fille : "Vaslez, se tu viz par aage, Je pans et croi en mon corage Qu'an trestot le monde n'avra, N'il n'iert, ne l'an ne l'i savra Nul meillor chevalier de toi. Einsi le pans et cuit et croi » (*Conte du Graal*, v. 1039-1044).

⁹⁸ Ainsi de la représentation de Méliot de Logres enfant, sur un dragon, conçue au Château de l'Enquête comme la figuration du triomphe de la Nouvelle Loi sur l'Ancienne.

⁹⁹ Sur les réminiscences apocalyptiques du *Haut Livre du Graal*, cf. Catherine NICOLAS, « Retour sur la définition du style d'apocalypse: le sublime augustinien dans les *Hauts Livres du Graal* », Кентавр / Centaurus. *Studia classica et mediaevalia*, 7, 2010, p. 74-85, ainsi que la thèse de doctorat de Michaël O'HAGAN, *Joachimite apocalypticism, cistercian mysticism and sense of disintegration in Perlesvaus and the Queste del Saint Graal*, Vancouver, University of British Columbia, 1983.

¹⁰⁰ Bénédicte MILLAND-BOVE, « La prose de la *Queste del Saint Graal*, "pure et nete come la flor de lis ?" », *L'Information Grammaticale*, vol. 108, n° 1, 2006, p. 20.

¹⁰¹ Albert PAUPHILET, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, 1949, p. 174.

concrétude et une pensée de la matière. Perlesvaus ne saurait être vu comme la figuration sensible d'un symbole, comme un être désincarné qui ne serait qu'esprit ; son empire est en ce monde. Autre marqueur de différenciation, la mise en relation du « taux de pénétration de la prédication »¹⁰² entre le *HLG*, la *QSG* et l'*Estoire* fait apparaître une nette disproportion : le *HLG* comporte onze excursus à caractère religieux, la *Queste* en compte vingt (soit une fraction équivalente à 1/2) et l'*Estoire*, vingt-sept (soit une fraction proche de 1/3).

Le *HLG* partage avec la *Mort le Roi Artu (MRA)* cette atmosphère de ruines, le monde arthurien étant voué à retourner au néant, comme le suggérait déjà, au début de *Galehaut et la Fausse Guenièvre*, le rêve prémonitoire d'Arthur¹⁰³. Le second élément commun réside dans le récit des amours de Lancelot et Guenièvre, la vengeance du roi laissant le champ libre à la félonie de Mordred, tandis que la mort de Lohot précède celle de Guenièvre, elle-même à l'origine de l'incommensurable *doel* éprouvé par Lancelot à la fin de la branche IX. Aux noirceurs commises par les chevaliers de la Nouvelle Loi s'ajoute dans la *MRA* l'image frappante du parricide commis par un fils incestueux.

Enfin, l'*Estoire*¹⁰⁴ partage avec le *HLG* l'évocation de la mort du Christ ainsi que les figures tutélaires de Joséphé¹⁰⁵, Joseph d'Arimathie et Nicomède, ces deux derniers appartenant au lignage de Perlesvaus¹⁰⁶. L'*Estoire* relate le transfert du Graal d'Orient en Occident et la lente conversion des peuples païens. Les liens intertextuels qu'entretiennent L'*Estoire* et le *HLG* suffisent à rendre la diversité de ces emprunts, qui prennent la forme de thèmes (l'antagonisme de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi représenté par les guerres de Mordrain contre Crudel) et de motifs (l'insularité¹⁰⁷ représentée par l'île tournoyante et l'île du géant).

¹⁰² L'expression, due à Camille BOZONNET, *La Violence et le Graal*, op. cit. p. 285, désigne « toute unité narrative au contenu didactique [...] religieux »

¹⁰³ *Lancelot du Lac*, roman français du XIII^e siècle, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche. Lettres gothiques), 1991-2002, Tome III: La fausse Guenièvre. Texte présenté, édité et traduit par François Mosès, 1998.

¹⁰⁴ Michelle SZKILNIK, *L'archipel du Graal, étude de l'Estoire del Saint Graal*. Genève, Droz, 1991.

¹⁰⁵ Joséphé, évoqué dès les premières lignes du roman, « *mist en remembrance par la mencion de la voiz d'un angle* » (I, 126, 4-5) les épisodes du récit que l'on s'apprête à lire.

¹⁰⁶ « L'énumération des ancêtres de Perceval et de Galaad qui, fort significativement, constitue un leitmotiv dans les deux textes offre [...] au narrateur le triple avantage de mettre en perspective le temps présent de la fiction par rapport au temps biblique originel, de combler l'écart qui sépare ces deux pôles temporels, et d'affirmer le statut eschatologique du héros ». Mireille SEGUY, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, p. 387.

¹⁰⁷ Sur cette question, voir les articles d'Anne BERTHELOT, « Le Graal en archipel : Perlesvaus et les "illes de mer" », et Hélène BOUGET « Des rivages d'Arthur à l'Île des quatre cors: Perlesvaus au

III. État de la critique

Le *HLG* a procuré deux études de grande ampleur : celle de Thomas J. Kelly, consacrée aux structures narratives et thématiques du récit¹⁰⁸, l'autre qui forme le second volume de l'édition Nitze du *Perlesvaus*. Ces sommes fondatrices se font l'écho des jugements critiques portés sur une œuvre qui, dans son traitement de la mort, se distingue à de nombreux égards de la « vulgate » arthurienne. Les articles et chapitres d'ouvrages qui analysent le *HLG* tentent de cerner cette singularité : une partie de la critique porte l'accent sur l'intertextualité d'un récit à la fois « continuation of an earlier work and prelude to an announced sequel of its own »¹⁰⁹. L'interprétation controversée de Nitze, qui considère que le *HLG* s'inscrirait dans un cycle romanesque, va de pair avec une dominante comparatiste visant à montrer ce qui rapproche et sépare le récit des autres *arthuriana*¹¹⁰. De là une perspective allégorique et religieuse dont la critique moderne n'a eu de cesse d'interroger les ressources.

Armand Strubel, dans son étude de synthèse sur les trois allégories de la Rose, de Renart et du Graal, parle d'une « parabole intermittente »¹¹¹, Jean Frappier « une leçon de catéchisme en images et en mouvements »¹¹². En effet, le *HLG* « [supplante] le discours théologique par la force/violence brute de ses images, infiniment plus cohérentes et lancinantes que les arguties rhétoriques de l'allégorèse »¹¹³. Sont ainsi rendues manifestes les lacunes du système allégorique que comporte, à un degré de perfection beaucoup moins avancé que la *QSG*, une œuvre éminemment visuelle¹¹⁴, spectaculaire, cette dernière

gré des flots », *Mondes marins du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (*Senefiance*, 52), 2006, respectivement p. 57-67 et 69-78.

¹⁰⁸ Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A Structural Study*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 145), 1974.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 24.

¹¹⁰ Cet aspect, qui a fait l'objet de la dissertation de doctorat de William NITZE, présentée à Columbia University en 1903, a été repris dans l'étude qui accompagne l'édition du *Perlesvaus* réalisée avec la collaboration de Thomas A. JENKINS, éd. cit. p. 90-156.

¹¹¹ Armand STRUBEL, *La rose, Renart et le Graal : la littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1989, p. 267.

¹¹² Jean FRAPPIER, « Le Conte du Graal est-il une allégorie judéo-chrétienne ? », *Romance Philology*, t. 20, 1966, p. 29.

¹¹³ Anne BERTHELOT, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus : le Haut Livre du Graal* », *La Violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence (*Senefiance*, 36), 1994, p. 19-36 ; citation p. 35.

¹¹⁴ Tel est précisément l'un des paradoxes du *Haut Livre du Graal* : œuvre cinématographique avant la lettre, riche d'hypotypes, mais dont la fortune iconographique est des plus ténue, car

dimension semblant prévaloir : « of allegory, there is none in the *Perlesvaus* ; but of allegorization, there is a great deal »¹¹⁵.

La seconde perspective sur laquelle s'est portée la critique réside dans la violence inhérente à un récit marqué par une profusion de morts, dont certaines relèvent de ce qu'une sensibilité moderne assimilerait à la notion de barbarie¹¹⁶. Ainsi Charles Méla, liant les deux perspectives, voit-il dans le *HLG* un monde de l'entre-deux, « un intervalle de violence entre le péché originel et l'eschatologie »¹¹⁷.

Le renouveau des études consacrées au *Perlesvaus* est notamment perceptible dans la publication récente des deux tomes de la *Revue des langues romanes* intitulés « Repenser le *Perlesvaus* », qui ont pour vertu de poser les bases d'une pensée critique orientée vers l'avenir de la recherche : « trois cas de figure se présentent : les chemins ouverts qui se sont perdus dans la forêt, sans doute à la recherche d'une cohérence que le texte n'est pas à même de fournir sans distorsion ; les secteurs qui ont vu se renouveler le discours critique ; les questions délicates ou insolubles, peut-être parce qu'elles sont mal posées »¹¹⁸. Un vivier de chercheurs ayant accordé au *HLG* une place de premier ordre dans leurs travaux, contribue à l'approfondissement continu de son exégèse. Anne Berthelot, Francis Gingras, Alexandre Leupin, Mireille Ségué, Armand Strubel et Jean-René Valette renouvellent ainsi l'approche de l'œuvre.

« nous possédons en tout trois miniatures, dont une seule est liée directement à l'œuvre : une représentation, très abîmée, de Joseph écrivant sous la dictée d'un ange » (*Le Haut Livre du Graal*, éd. Armand Strubel, p. 105). L'hypothèse d'une violence qui se soustrairait à toute possibilité de représentation est-elle probante ? Un siècle plus tard, le *Roman de Jaufré* comporte dans ses illustrations la vue d'atroces mutilations, à l'image de l'épisode du combat contre un lépreux (fin du XIII^e ou début du XIV^e siècle, Parchemin, 110 f (2 col. de 37 lignes), 205 x 160 mm ; Provenance : acquis par Louis XIV en 1662 avec la collection Béthune ; BnF, Manuscrits, français 2164 (f. 28 v^o-29).

¹¹⁵ Thomas J. KELLY, op. cit. p. 98. Si l'on suit l'argumentation développée par T. Kelly, il semble que l'allégorie se pose comme telle antérieurement au récit, tandis que l'allégorisation provient des « interprétations *post eventum* » (ibid.) accordées aux épisodes romanesques.

¹¹⁶ Le terme de « barbarie » se distingue par la diversité de ses acceptions. L'étymologie du substantif grec βάρβαρος fait apparaître un double écart linguistique (le barbare est celui qui baragouine plus qu'il ne parle) et culturel (le barbare appartient à une autre civilisation que celle des hellènes, dont il ne partage pas la religion). La barbarie tend à qualifier ce qui ne relève plus de l'humain, ce qui se caractérise par une cruauté, une férocité, une violence exceptionnelle procédant d'une force primitive, instinctive et sauvage. Cette inhumanité se traduit par « un indicible bonheur au spectacle des tortures » (Friedrich NIETZSCHE, *Aurore*, 113).

¹¹⁷ Charles MÉLA, *La Reine et le Graal*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 194.

¹¹⁸ Armand STRUBEL, « Introduction », *Revue des langues romanes*, *Repenser le Perlesvaus*, vol. 1, Tome CXVIII, 2014, n^o 1, Presses Universitaires de la Méditerranée, p. 7.

De nombreuses études ont également été menées sur des thèmes et des schèmes dont la répétition se devait d'être interrogée. Parmi les questions le plus souvent examinées reviennent celle de l'insularité (Anne Berthelot, Hélène Bouget), de la quête et de l'initiation (Keith Busby, Edina Bozóky, Anne Berthelot), mais aussi du sang (Antoinette Saly, Hélène Bouget) et de la violence (Camille Bozonnet, Jean-René Valette, Patrick Moran), entre « christianisme sauvage » et « défi à la critique »¹¹⁹. Quant à l'art du récit, Charles Méla et Jean-Charles Payen¹²⁰ lui ont consacré des pages éclairantes.

Enfin, certains épisodes emblématiques ont particulièrement inspiré la critique, tel le rêve funeste de Cahus, étudié dans les années 1930 par Marjorie Williamson puis dans une perspective fantastique par Michel Zink, qui en a fait le point de départ d'un roman¹²¹, avant que Francis Dubost n'en propose une lecture à l'aune des trois catégories médiévales du merveilleux, concluant sur la mise en perspective d'un double scandale logique et moral. Elena Koroleva¹²², dans un article récent, a quant à elle proposé une double orientation, considérant cette mort à la fois comme préfiguration de la mort de Lohot et geste sacrificiel.

La pluralité de ces lectures restitue le caractère mosaïque d'un texte dont les enjeux résident à la fois dans un paradigme romanesque et dans une perspective théologique, participant tous deux d'une « cryptographie du Graal »¹²³. La mort a pour vertu de se placer au carrefour de toutes les interrogations critiques portées sur le texte.

Afin de rendre l'écriture du trépas dans toutes ses inflexions, il convient de considérer l'instant mortel dans ses modalités multiples, et de le mettre en perspective avec les pratiques médiévales. L'approche anthropologique permet ainsi d'excéder

¹¹⁹ Patrick MORAN, « La violence du *Perlesvaus* : un défi à la critique ? », *Violences médiévales*, *Questes* n° 25, *passim*.

¹²⁰ Jean-Charles PAYEN, « L'art du récit dans le *Merlin* de Robert de Boron, le *Didot-Perceval* et le *Perlesvaus* », *Romance Philology*, 17, 1964, p. 570-585.

¹²¹ Ce roman, *Déodat ou la transparence. Un roman du Graal*, Paris, Seuil, 2002, « transfocalisation paradoxale » suivant la typologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 393, ajoute un personnage secondaire, frère de l'écuyer Cahus, au personnel du roman arthurien. Déodat rencontre Perceval au moment où il est en train de remplir une cuve de sang pour y noyer ses ennemis. Il reste 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) : « 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).

¹²² Elena KOROLEVA, « Le rêve du Graal : l'épisode de Cahus dans la structure du *Perlesvaus* », *Loxias* 22.

¹²³ Charles MÉLA, « La Lettre tue » : cryptographie du Graal », *Cahiers de civilisation médiévale*, 26e année (n° 103), Juillet-septembre 1983, pp. 209-221.

l'interprétation *a minima* d'un imaginaire torturé – le terme d'*imaginaire* étant pris dans la pluralité de sens que lui assigne Jacques Le Goff¹²⁴ – et de replacer l'expression d'un sacré sauvage dans un *modus operandi* historiquement informé.

Les travaux de Danièle Alexandre-Bidon sur la mort dans l'Occident médiéval, de Jean-Pierre Albert sur les odeurs et d'Adolphe Reinach sur les têtes coupées¹²⁵ permettent de concevoir le roman comme une reconfiguration syncrétique de données anthropologiques formées sur un substrat chrétien traversé de fortes influences païennes.

L'approche théologique ne saurait être éludée, même si le récit ne donne à lire qu'une allégorèse tronquée. *L'Initiation à la symbolique romane* de Marie-Madeleine Davy fournit un cadre à partir duquel peut être pensé l'apport de la théologie dans l'écriture du *HLG*. Le fonds doctrinal de Saint-Bernard et d'Hugues de Saint-Victor, la patristique latine innervent à des degrés divers l'orientation théologique du *HLG*, comme l'ont démontré les articles et études de Francis Gingras, Mireille Séguy et Jean-René Valette.

IV. Problématique et plan

Cette étude adopte le principe d'une union des contraires (*coincidentia oppositorum*)¹²⁶, afin de réévaluer la logique narrative du *HLG* au prisme de la mort. Les lectures devenues classiques ont emprunté des voies *a priori* inconciliables, faisant émerger un paradoxe riche d'enseignements : le courant dominant met en évidence l'extrême singularité de l'œuvre, quand quelques voix ne considèrent dans le *HLG* qu'une compilation de thèmes et de motifs puisés dans la matière arthurienne¹²⁷.

C'est cette intuition d'une répétition dépourvue d'originalité qu'il convient de mettre en écho avec le dogme de l'altérité radicale du texte. Comment qualifier de *baroque*, *excentrique*, *extravagant* et autres épithètes de même force, un roman qui ne serait

¹²⁴ Cf. l'introduction de l'ouvrage fondateur de Jacques LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985. Repris dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 421-770.

¹²⁵ Cf. Bibliographie.

¹²⁶ La formule est empruntée à Nicolas de Cues, philosophe néo-platonicien du XV^e siècle, qui, dans le *De Docta Ignorantia* (1440), la conçoit comme un moyen privilégié de la connaissance du divin.

¹²⁷ Ainsi James Douglas BRUCE ne voit dans le *Haut Livre du Graal* qu'un "mediocre patchwork of motifs drawn from a great variety of earlier Arthurian sources", « The Relation of the *Perlesvaus* to the vulgate Cycle », *Evolution of the arthurian Romance from the beginning down to the year 1300*, Volume I, Gloucester, Massassuchets, Peter Smith, 1958, p. 165.

qu'une collection d'aventures lues sous d'autres plumes, à la manière du *Roman du Roi Artus*¹²⁸ ? Et de fait, même les épisodes les plus troublants (l'exanguination des chevaliers du Seigneur des Marais, l'eucharistie sauvage du fils de Gurgaran) figurent sous d'autres formes dans d'autres textes : le cheval de Lancelot est entièrement vidé de son sang, abattu sous les coups de Méléagant dans le *Lancelot en prose*, tandis que la noyade dans un liquide à valeur eucharistique est relatée dans un récit irlandais du VI^e siècle, *Aided Muirchertaig Meic Ercae*¹²⁹.

Si le *HLG* n'innove pas radicalement en termes de motif comme d'aventure, sans doute est-ce dans sa poétique qu'il faut retrouver les traces de son indéniable singularité. La figure rhétorique de l'*amplification*, qui « consiste à développer une information par un enrichissement du matériel lexical ou phrastique »¹³⁰, peut être transposée dans l'ordre de la poétique romanesque. C'est précisément ce qu'a entrepris Edmond Faral dans son étude consacrée aux arts poétiques¹³¹. L'*amplificatio* et la *dilatatio* revêtent un sens distinct de celui qu'ils prenaient chez Alcuin dans le *Dialogue sur la rhétorique et les vertus*, elle consiste non pas en un désir d'élévation, mais en un allongement du texte. La perspective adoptée dans cette étude se situe en marge de ces deux conceptions : nous appréhendons ce procédé non comme une dilatation du texte, mais comme une densification des épisodes funèbres¹³² qu'il figure. En ce sens, le *HLG* tend à multiplier le nombre de morts dans un espace textuel loin d'atteindre la longueur des sommes arthuriennes contemporaines ou postérieures.

¹²⁸ Rusticien de Pise s'est livré, avec *Le Roman du Roi Artus* (entre 1272-1278 ou 1270-1274 selon Fanni Bogdanow), à une compilation d'œuvres arthuriennes (*Guiron le Courtois*, le *Lancelot-Graal*, le *Roman de Tristan en prose*). À l'exception de deux articles de Fanni BOGDANOW (« A new manuscript of the *Enfances Guiron* and Rusticien de Pise's *Roman du Roi Artus* », *Romania*, 88, 1967, p. 323-349 ; « A hitherto unnoticed manuscript of the compilation of Rusticien de Pise », *French Studies Bulletin*, 38, 1991, p. 15-19), les articles consacrés à cette compilation sont très anciens : cf. notamment Eilert LØSETH, *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*, Paris, Bouillon (Bibliothèque de l'École pratique des hautes études, 82), 1890 [réimpr. : New York, Franklin, 1970 ; Genève, Slatkine, 1974].

¹¹⁹ La triple mort sacrificielle du fils d'Erc est traduite et commentée dans l'article de Christian GUYONVARC'H, « La mort de Muirchertach, fils d'Erc. Texte irlandais du très haut Moyen Âge : la femme, le saint et le roi », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 38e année, N. 5, 1983. p. 985-1015.

¹³⁰ Hendrik VAN GORP e.a. *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 31, art. « Amplification ».

¹³¹ Edmond FARAL, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924.

¹³² Par convention, l'adjectif « funèbre » prend le sens de « ce qui a rapport à la mort » (CNRTL).

La poétique romanesque peut se concevoir sous le rapport de l'abondance. Les morts éparses, les thèmes et motifs macabres qui reviennent de loin en loin dans la littérature courtoise et les romans du Graal semblent avoir été démultipliés, intensifiés et amplifiés. Le renouvellement de l'écriture passe ainsi par un renversement des proportions : si la mort est, dans les premiers romans arthuriens, une éventualité du récit et un risque inhérent à l'aventure, elle est à présent l'unique achèvement concevable. Cette pratique de l'amplification et la raréfaction progressive de l'existence a pour corollaire l'instauration d'une « écriture funèbre ». Cette expression, qui ne désigne pas seulement les textes à dominante sépulcrale (*planctus*, consolation, méditation, *laudatio funebris*...) suggère plus largement que toutes les dimensions de l'écriture sont déterminées par cette emprise absolue de la mort sur le récit. Elle incline le cours des aventures, règle le « tempo romanesque »¹³³, pénètre toutes les structures de l'œuvre à la manière d'une toile funeste.

C'est pourquoi l'étude se segmente en deux parties, respectivement nommées la « mort contée » et la « mort écrite ». La première partie se consacre aux représentations de la mort dans l'ordre de la « fiction », selon un parcours diachronique en-deçà et au-delà du geste létal. En regard, la seconde partie de l'étude analyse la mort sous l'angle de la « diction »¹³⁴ : elle devient un principe dynamique qui influe sur la construction du texte. En effet, les motifs et thèmes macabres sont reconfigurés dans le sens d'une poétique de l'accumulation qui altère en profondeur la narration.

Après avoir posé une première définition de la mort dans la littérature médiévale puis dans le contexte particulier du *HLG*, la section intitulée, « Prolégomènes », étudie le vocabulaire de la mort, afin de dégager une cohérence au sein du corpus, tout en isolant les cas problématiques. Cette approche à la fois linguistique, rhétorique et stylistique, laisse la voie dans le premier chapitre, « Circonstances de l'instant mortel », à une typologie exhaustive des morts du récit, à partir d'une méthode empirique de questionnement reprise des *circonstances* de la rhétorique antique et du *De Rhetorica* attribué à Saint Augustin¹³⁵. Si le premier chapitre entrevoit la mort sous l'angle du corps et de son insertion dans le monde, le deuxième se place dans la continuité de l'instant mortel.

¹³³ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128.

¹³⁴ Nous reprenons la distinction désormais classique établie par Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1991 ; coll. « Points essais », 2004.

¹³⁵ Laurent PERNOT, *La Rhétorique dans l'antiquité*, Paris, Livre de Poche, Références, 2000, 90. De ces six questions – *quis, quid, quando, ubi, cur, quem ad modum, quibus adminiculis* –, Hugues de Saint-Victor s'est inspiré pour définir les modalités d'une lecture spirituelle des textes. Cf.

De fait, les « Composantes matérielle et spirituelle de la mort » étudient l’ambivalence des représentations funèbres. Le versant matériel de la mort comprend le rituel funèbre et la rhétorique du trépas, paroles et gestes de déploration hérités du *plantus* épique. Entre profanation et raffinement se dégagent les traits d’une esthétisation du cadavre, qui participe grandement au pouvoir de fascination qu’exerce l’œuvre. Le versant spirituel de la mort prend la forme d’une réécriture de la Passion. Le paradigme christique à l’aune duquel s’écrit la mort des saints est redoublé par le motif de la décollation et de la céphalophorie. Malgré la diversité de ces approches de la mort – sous l’angle de ses circonstances, mais aussi de sa *senefiance* et de ses conséquences – une part du sens semble échapper au regard critique, comme si le roman recélait une *inquiétante étrangeté*¹³⁶.

En ce sens, une étude des manifestations et causes de la mort conduit à partir non plus de l’étrangeté pour en conclure à la difficulté de l’analyse, mais de l’analyse pour interpréter les occurrences que délaisse une première lecture fascinée et redéfinir ce qui véritablement relève de l’étrange, tonalité au demeurant instable, à rapprocher du *je-ne-sais-quoi* classique¹³⁷. Ainsi la fascination primitive pour les têtes coupées se place-t-elle au carrefour de nombreuses significations : relique, trophée, symbole, laissez-passer, malédiction, la tête est investie d’un pouvoir aux confluent de la merveille et de l’allégorie¹³⁸, et qui malgré tout échappe à ces deux champs de signification pour devenir la marque d’un univers fondamentalement autre.

Gilbert DAHAN, *Lire la Bible au Moyen-âge, Essais d’herméneutique médiévale*, Genève, Droz, 2009, p. 136- 137. Le terme de « circonstances » était par ailleurs connu des médiévaux, son apparition étant datée circa 1220, avec le sens de « ce qui se trouve autour » (*La Queste del Saint-Graal*, éd. A. Pauphilet, p. 76, 27-28).

¹³⁶ C’est ce que suggère Jean-Claude SCHMITT, lorsqu’il met en garde contre « l’illusion qu’en juxtaposant toutes les morts possibles, nous viendrions à bout de tous les problèmes relatifs à la mort », « Le Suicide au Moyen-âge », *Annales Economie, Société, Civilisation*, année 31, n° 1, 1976, p. 3. Ce concept freudien, titre d’un ouvrage de 1919, se fonde sur l’analyse de la nouvelle fantastique d’E. T. A. Hoffmann, *L’Homme au Sable*. Issu d’une expérience d’observation inquiète de son propre reflet dans un train, assimilé à la première topique, l’*unheimlich* désigne l’angoisse qui se dégage d’un retour du refoulé.

¹³⁷ Sur cette question, voir l’article de Pierre-Henri SIMON, « Le *je ne sais quoi* devant la raison classique », *Cahier de l’association internationale des études françaises*, 1959, volume 11, numéro 11, p. 114-117.

¹³⁸ Ces deux termes, que nous employons à dessein conjointement, font percevoir l’hybridité du roman : le terreau breton sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 3 (la « merveille ») fait l’objet d’une allégorisation incomplète, si bien que les signes (objet, geste...) appellent une lecture plurielle, dans l’ordre de la lettre comme dans celui de l’esprit.

Les deux premiers chapitres portent l'étude de la mort sur le terrain de la *fiction* ; la seconde partie déplace la perspective et pense l'œuvre sous le rapport de la *diction* : après avoir examiné les modalités de représentation de la mort, de l'anthume au posthume, la portée d'un tel paradigme sur la poétique du récit se doit d'être relevée.

Le troisième chapitre, « Les constituants de l'écriture funèbre », examine le « matériel roulant »¹³⁹ propre à l'écriture de la mort. Les thèmes et motifs funèbres hérités de la tradition celtique façonnent en profondeur l'univers romanesque du *HLG*. Ces deux chapitres s'inscrivent dans une continuité, du récit figé (le motif) au récit en mouvement (le roman). Le dernier chapitre, « Les Principes narratifs de l'écriture funèbre », conçoit la mort non plus seulement comme une source de « micro-récits récurrents »¹⁴⁰, mais comme le « tissé précautionneux brodant une étoffe très particulière »¹⁴¹ au principe de la fiction. L'entrelacement des aventures se double d'un entrelacs de vengeances et de morts, suivant une logique exponentielle.

Principe d'unité dans un récit éclaté, la mort peut être pensée aussi bien comme le vecteur d'une redondance que comme un principe de variété. La dimension ubiquitaire de la Mort et la saturation des morts sont le ferment de son autodestruction, comme si l'écriture programmat elle-même sa fin, comme si la mort des personnages mettait en péril le devenir du récit et de la matière arthurienne à laquelle il emprunte, et qu'il semble inévitablement tarir. Le dernier point de cette étude consiste en un examen comparé du *HLG* et des autres récits du corpus, la mise en perspective des « mondes possibles » et du monde romanesque ainsi tracé faisant apparaître une prédilection singulière pour la mort.

¹³⁹ Gaston PÂRIS, *Manuel d'ancien français : la littérature française au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1888, p. 48. Cette expression désigne l'ensemble des thèmes et motifs qui « se retrouvent ailleurs sous d'autres noms » dans la littérature médiévale.

¹⁴⁰ Jean-Jacques VINCENSINI, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 2.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 17.

PROLÉGOMÈNES

Morts médiévales

« Il a fallu longtemps pour que l'on proclame, tout récemment, que le discours que tient une société envers la mort est l'un des plus signifiants qui soient [...] et c'est pourquoi l'histoire des attitudes devant la mort est devenue l'une des pistes de l'histoire des mentalités »¹⁴².

Introduction

Sans doute le pluriel est-il prescrit pour saisir la vision médiévale de la mort, une période si tumultueuse étant peu susceptible d'être embrassée d'un seul regard¹⁴³. La richesse des représentations, liée à l'évolution des mentalités, exige l'adoption d'une perspective diachronique, afin de replacer le *HLG* dans un imaginaire auquel il puise et qu'il préfigure également¹⁴⁴. Le récit se tient à la jonction de deux mondes, entre la mort-évidence et la mort-questionnement, si l'on peut restituer en ces termes le caractère quotidien et familier d'une mort partout présente. Le macabre, qui désigne la représentation réaliste du corps humain durant sa décomposition, devient progressivement une idée fixe¹⁴⁵ pour les médiévaux. La fin du Moyen Âge ne cesse d'interroger l'essence

¹⁴² Michel VOVELLE, *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Archives, 53, Paris, 1974, p. 9.

¹⁴³ A titre de tentative pour restituer le mouvement d'ensemble qui confère à la période médiévale son unité, sans doute la formule classique de Jacques Le Goff s'impose-t-elle, qui plus est dans notre perspective : « Le Moyen Âge occidental naît d'une acculturation où se confondent peu à peu les usages gréco-romains et ceux des barbares. Il naît aussi de la confrontation avec l'islam [...]. De la conquête musulmane en Espagne (VIIIe siècle) jusqu'à l'hégémonie ottomane dans les Balkans (XIVe siècle), l'Occident ne se conçoit pas lui-même comme entité politique. Il ne se structure que par son existence face à un monde perçu comme hostile ».

¹⁴⁴ Nous retiendrons la définition du terme « imaginaire » que livre Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 10 : « un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des oeuvres, à base d'images visuelle (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de ses propres et figurés ».

¹⁴⁵ L'expression peut ici s'entendre au sens musical que lui assigne Berlioz dans la *Symphonie Fantastique*. A l'image du *leitmotiv* des opéras wagnériens (celui de *Tristan und Isolde*, qui ravive le sentiment amoureux des deux amants), l'idée fixe est une traduction musicale de l'amour du compositeur pour Harriet Smithson, une jeune actrice irlandaise. Amour et mort étant liées (ce

de cette « *charoigne qui n'es mais hon* »¹⁴⁶. À l'image des médiévaux tourmentés par la mort, les médiévistes se sont voués à l'étude de l'imaginaire funèbre dans des publications toujours plus nombreuses, entées sur les réflexions pionnières de Jacques Le Goff¹⁴⁷.

I. La mort aux XII^e et XIII^e siècles. Perspective diachronique.

La vision médiévale de la mort et les traces qu'en a conservées la littérature ne sauraient être circonscrites qu'à grands traits. La pluralité des principaux genres¹⁴⁸ (roman, épopée, fabliau, poésie) et la continuité des siècles infligent des ruptures, de sorte que l'image la plus emblématique, celle des squelettes de la danse macabre¹⁴⁹, n'est que le fragment épars d'une représentation intrinsèquement bigarrée. L'enjeu de cette vision en diachronie tient moins à réinvestir de manière épigonale les études classiques de Philippe Ariès et Danièle Alexandre-Bidon¹⁵⁰, qu'à montrer les articulations les plus saillantes de la sensibilité macabre, des premiers siècles à la fin du Moyen Âge.

Sans doute est-ce dans la représentation du Jugement dernier, étudiée par Philippe Ariès, que transparaissent le plus manifestement les trois phases de la sensibilité macabre des médiévaux. Les premiers temps sont apocalyptiques, autour des figures du Christ en croix et des Évangélistes. La mort est saisie comme un phénomène collectif qui le cède

que suggère la *Marche au Supplice*), l'idée fixe devient, dans notre perspective, une hantise qui se manifeste aussi bien dans l'art que dans la littérature, et plus largement la pensée médiévale.

¹⁴⁶ PIERRE DE NESSON, *Les Vigiles des Morts*, op. cit., XCI, 542

¹⁴⁷ Sur cet aspect de la recherche, on se reportera à un article récent, qui jette un regard exhaustif sur quarante ans de publications sur le thème de la mort : Manon DURIER, « La mort, les morts et les pratiques funéraires au Moyen Âge, bilan historiographique des thèses de 3^{ème} cycle françaises », *Annales de Janua*, n^o 1, Enjeux de l'historiographie et de la datation des sources. Publié en ligne le 16 avril 2013, <http://Annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=122>

¹⁴⁸ Le « genre » est une convention discursive problématique dans la mesure où il est moins un constituant de l'œuvre que l'assignation d'un horizon d'attente. D'autre part, le genre se définit comme une « classe d'œuvres ou de sujets artistiques ou littéraires, définis par des caractères communs déterminant le choix des moyens » (CNRTL). Ce sont précisément les moyens textuels et narratifs auxquels recourt le *HLG* qui rendent son appréciation si complexe, comme si les moyens à l'œuvre opéraient une sorte de brouillage. Cf. Marielle MACÉ, *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, rééd., 2012.

¹⁴⁹ Sur cette question, on privilégiera les études anciennes de G. HUET, « La Danse Macabré », *Le Moyen Âge*, 29, 1917-1918, p. 148-167 ; Georges KASTNER, *Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger...*, Paris, Brandus et Cie, Pagnerre etc., 1852 ; et Wilhelm FEHSE, « Das Totentanzproblem », *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 42, 1910, p. 261-286.

¹⁵⁰ Danièle ALEXANDRE-BIDON et Cécile TREFFORT, éd., *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993 ; Danièle ALEXANDRE-BIDON, *La mort au Moyen Âge, XIII^e–XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1998 ; Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1975.

progressivement à une conception renouvelée à la lumière de l'Évangile de Saint Mathieu, lequel accorde une place privilégiée à la pesée individuée des âmes. Au XIII^e siècle, le jugement Dernier est perçu sous cet angle, à l'exclusion de toute perspective apocalyptique, la Vierge et Saint-Jean participant au jugement déterminé à partir du « livre de vie ». La fin du Moyen Âge accorde une tout autre physionomie aux représentations de la mort, à l'idéalisme qui prévaut dans l'épopée et le roman succédant le réalisme, tirant vers l'expressionnisme, des figurations de l'au-delà :

« Les ascètes médiévaux s'étaient complu à la pensée de la cendre et des vers : dans les traités religieux sur le mépris du monde, s'étaient complaisamment les horreurs de la décomposition. Mais c'est plus tard que les écrivains se plairont au raffinement des détails. Vers la fin du XIV^e siècle, les arts plastiques s'emparent du thème ; vers 1400, en effet, la sculpture et la peinture acquièrent les moyens d'expression réaliste nécessaires au traitement de ce sujet. En même temps, le motif passe de la littérature cléricale à la littérature populaire. Jusque bien avant dans le XVI^e siècle, les tombes seront ornées des images hideuses de cadavres nus et pourris, pieds et poings rigides, bouche béante, entrailles dévorées de vers. L'imagination se plaît à ces horreurs sans faire un effort de plus pour se figurer la corruption, se convertir en terre et donner des fleurs. »¹⁵¹

Se dessine ainsi une courbe, de la mort sereine à la mort dispensatrice d'angoisse. Le *HLG* s'établit quelque peu à part dans cette esquisse de répartition, car s'il est daté du XIII^e siècle, il semble tributaire encore des conceptions de la mort qui prévalent dans la *Chanson de Roland*. Il n'est, dans ces pages, pas plus de métaphysique de la mort que de parade de sensations physiques¹⁵². Les considérations qui vont suivre introduisent ainsi une conception de la mort en lien avec la souffrance du corps, avant de placer l'analyse sur un terrain proprement linguistique, autour du vocabulaire de la mort. Cette progression préfigure le découpage de l'étude, de la mort référentielle à l'écriture de la mort.

¹⁵¹ Johan HUIZINGA, *Le déclin du Moyen-Âge*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 147.

¹⁵² Sur la question des émotions et sensations, cf. Pyroska NAGY (dir.), *Les Emotions au Moyen-âge, Critique*, n° 716- 717, 2007, ainsi que le site, <http://emma.hypotheses.org/>, coordonné par P. Nagy et Damien Boquet.

II. Une mort indolore ou la sensation proscrite

Jean Frappier, dans un article qu'il consacre à la sensation, pose la « double obligation de souffrir et de mourir » :

« Cette loi de l'humaine condition – elle exerce au surplus sa domination sur tout ce qui vit ici-bas – explique assez que les thèmes, conjugués ou non, de la douleur et de la mort, ne soient absents d'aucune poésie, d'aucune société, de la plus primitive à la plus civilisée. S'en ensuit-il qu'en tous temps, en tous lieux, leur universalité de traduit de manière uniforme ? Malgré leur permanence et leur ubiquité, ils n'en sont pas moins ondoyants et divers, comme tout ce qui touche à l'homme »¹⁵³.

Ces pensées concèdent une première approche de la corrélation de la douleur et de la mort. Si la douleur des vivants face au spectacle de la perte est à la source de nombreux travaux depuis les premiers romanistes modernes, la douleur du vivant dans les instants qui précèdent l'imminence de sa mort est l'objet de préoccupations plus récentes, et demeure un domaine à exploiter. Pour ce faire, des chercheurs ont proposé de distinguer « trois phases » dans le « processus de l'acceptation de la douleur » : « le mécanisme biologique, la perception douloureuse, et finalement la prise de conscience qui permet la représentation »¹⁵⁴. La difficulté d'une étude de la souffrance physique tient sans doute à la ténuité des sources.

Dans le *HLG*, le *doel* est abondamment représenté mais la *dolor* est quasi-absente : Lancelot reconnaît avoir été blessé « *molt dolereusement* » par Perlesvaus, le Roi Pêcheur est figuré dans sa « *dolereuse lanqueur* », Gauvain court le risque d'être jeté dans une « *dolereuse prison* »¹⁵⁵ s'il confie son écu à un chevalier qu'il a vaincu. La douleur, en l'absence de circonstance létale, n'est ainsi représentée que comme le gage de l'excellence chevaleresque de Perlesvaus. Le mot *mort* figure à deux cent vingt-deux reprises, mais

¹⁵³ Jean FRAPPIER, « La douleur et la mort dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles », *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli xii e xiii*, 7-10 octobre 1962 ; In *todi presso l'Academia Tudertina*, 1967, p. 67. Repris dans *Histoires, mythes et symboles, Etudes de littérature française*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, CXXXVII, 1976, p. 85.

¹⁵⁴ Piroska ZOMBORY-NAGY et Véronique FRANDON, avec la participation de David EL KENZ et Mathias GRÄSSLIN, « Pour une histoire de la souffrance : expressions, représentations, usages », *Médiévales*, 27, Automne 1994, p. 5-14, p. 6.

¹⁵⁵ Il est nombre de lieux douloureux dans la littérature du Graal, au premiers rang desquels la *Douloureuse Garde* du *Lancelot*. La douleur est perceptible dans les hurlements des hommes, femmes et enfants, qui retentissent au-delà des murailles. Le sens semble glisser, dans le cas de la « *dolereuse prison* », du « lieu où l'on enferme les condamnés et certains accusés » (*FEW*, vol. 9, p. 354) vers une métaphore de l'Enfer.

celui de *dolor* ne concerne, à trois exceptions près, que la douleur morale liée à la perte. La douleur primordiale est ressentie par le Christ, et si les chevaliers du Graal ont souffert « *painne e travail de la loi Jhesu Crist essaucier* » (HLG, I, 125, 7-8), la souffrance des corps au seuil de la mort est passée sous silence¹⁵⁶, au contraire de celle de l'âme – peut-on voir dans cette mise à distance la prétention du « haut livre » à parvenir à un au-delà de la sensation ? Cette lecture irait dans le sens du programme initialement défini dès le titre *mixte* du récit, n'était l'empreinte du corps, sensible à chaque page. La douleur physique n'en est pas moins présente, dans une réitération du programme énoncé dès le prologue. Le dialogue de Lancelot et d'une demoiselle à qui il demande le gîte en porte la marque : « —*Damoisele, fait Lanceloz, de bon ostel aroie je mestier, car je sui tot traveiliez. —Autresi sunt tuit cil, fait ele, qui viennent de la terre qui su le riche Roi Pescheor. Nus n'en poroit la paine ne le travail sofrir se il n'estoit bons chevaliers* » (HLG, X, 830, 9-10). La douleur rémanente héritée du combat sans mise à mort qui opposait Lancelot à Perlesvaus n'est pas à proprement parler liée à la quête du Graal et à l'avènement de la Nouvelle Loi. Elle tient bien plus de l'entraînement d'un ancien *nice* toujours désireux de montrer sa valeur.

Le HLG semble se former à une époque et dans un genre apparemment peu enclins à l'inscription des sensations physiques dans l'écriture. La mort est figurée comme le passage indolore d'un règne à l'autre. L'amputation du bras du géant Logrin (lequel se « *sent afolé* », HLG, VI, 312, 16) ou de Cahot le Roux n'engendre aucune plainte, comme si le corps était réduit à un assemblage de membres dépourvu de terminaisons nerveuses, à l'inverse de bien des exemples que procure l'œuvre de Chrétien de Troyes. Le combat pour le gué, dans *Le Chevalier à la Charrette*, mentionne la plainte du protecteur du gué : « [Lancelot] *sache et tire et si l'estraint / Si durement que cil se plaint / Qu'il li sanble que tote fors / Li traist la cuisse del cors* » (*Le Chevalier à la Charrette*, v. 813-816). La blessure au bras que Perceval inflige au sénéchal Keu dans le *Conte du Graal* lui procure une douleur insoutenable : « *Et antre le code et l'essele / Aussi com une seche estele / L'os du braz destre li brisa (...)* *Kex se pasme de la destrece* » (*Conte du Graal*, v. 4311-4313 et 4317). Le combat entre le

¹⁵⁶ La douleur physique n'en est pas moins présente, dans une réitération du programme énoncé dans le prologue. Le dialogue de Lancelot et d'une demoiselle à qui il demande le gîte en porte la marque : « —*Damoisele, fait Lanceloz, de bon ostel aroie je mestier, car je sui tot traveiliez. —Autresi sunt tuit cil, fait ele, qui viennent de la terre qui su le riche Roi Pescheor. Nus n'en poroit la paine ne le travail sofrir se il n'estoit bons chevaliers* » (HLG, X, 830, 9-10). Il faut noter que la douleur rémanente héritée du combat sans mise à mort qui opposait Lancelot à Perlesvaus n'est pas à proprement parler liée à la quête du Graal et à l'avènement de la Nouvelle Loi. Elle tient bien plus de l'entraînement d'un ancien *nice* toujours désireux de montrer sa valeur.

lion et le géant Harpin, dans *Le Chevalier au Lion*, comporte un cri de douleur qui confine à l'animalité : le lion « *les ners et les braons li tranche / Et li jaianz li est estors / Si bret et crie come tors / Que mout l'a li Lyons grevé* » (*Le Chevalier au Lion*, v. 4226-4229).

Ces trois exemples ne sauraient tout à fait donner l'illusion d'une brusque métamorphose dans la représentation du corps et de ses souffrances. Au contraire, ils renseignent sur un point fondamental, à savoir que la souffrance est l'apanage du revers négatif de la figure idéalisée du chevalier courtois. Le gardien qui met au défi Lancelot, le sénéchal félon et le géant monstrueux sont trois faces distinctes d'une même entité fractionnée. La douleur qui leur est associée est révélatrice de leur nature ignominieuse. Georges Duby, dans ses « Réflexions sur la douleur physique au Moyen Âge », met ainsi en évidence le

« caractère foncièrement masculin et militaire de l'idéologie qui dominait alors : elle reléguait les femmes en position de totale subordination ; elle exaltait les vertus viriles d'agression et de résistance tenace à tous les assauts ; elle avait ainsi tendance à masquer les faiblesses, à ne pas s'apitoyer en tout cas sur les défaillances physiques [...]. L'homme digne de ce nom ne souffre pas ; il ne doit pas en tout cas manifester qu'il souffre, sous peine de se trouver dévirilisé, de rétrograder, d'être rabaissé au niveau de la femme »¹⁵⁷.

L'entrée en scène de Perlesvaus au début de la branche VII porte l'accent sur l'excellence des dispositions physiques du bon chevalier. Le combat sans mise à mort qui l'oppose à Lancelot est l'occasion d'évaluer ces qualités, alors même que Perlesvaus « *sent le cuer saint et les membres haitiés* » (*HLG*, VII, 398, 5). La « *forche en ses membres* » (*HLG*, VII, 396, 19-20) en fait le pendant inaltérable du corps en souffrance aux membres déchirés. C'est donc toute une dialectique du « corps enveloppe » et du « corps articulaire » qui s'instaure, pour reprendre l'analyse de Guillemette Bolens¹⁵⁸.

La dichotomie du corps et de l'âme entre en tension avec une pensée du corps « en fonction de ses articulations, lesquelles étaient perçues comme vitales et signifiantes » (*ibid.*). Si les articulations reçoivent les coups de hache ou d'épée et sont tranchées quand la violence se fait insoutenable, la mort n'en reste pas moins un moment indolore ; elle représenterait même de façon tout à fait paradoxale le seul moment de l'existence

¹⁵⁷ Georges DUBY, *Mâle Moyen-âge, De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 1998, p. 204-205.

¹⁵⁸ Guillemette BOLENS, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Histoire », 2000, p. 7.

chevaleresque tout à fait dépourvu de douleur. L'ellipse de la souffrance, dont ni le roman courtois ni l'épopée ne font l'économie, se prête à plusieurs lectures. La mort du Christ sur la Croix semble avoir mené la douleur humaine à un degré incommensurable¹⁵⁹, au point que toute autre mort, face à cette mort énoncée dès la première page, manifeste une douleur insignifiante.

À ce motif religieux s'adjoint parallèlement un motif narratif : la mort des réprouvés est le plus souvent une mort cursive. La quête du Graal se doublant d'un génocide¹⁶⁰, les chevaliers du Graal témoignent un mépris absolu pour le corps de l'autre, quantité négligeable dont le devenir n'a pas vocation à figurer dans les aventures d'un « haut livre ». La douleur, qui « n'est pas le châtement divin infligé aux moins méritants des hommes [...] mais une forme possible de dévotion qui rapproche de Dieu, purifie l'âme »¹⁶¹, prend un tour particulier dans le *HLG*. La douleur liée à la mort ne saurait être énoncée que dans le cas des figures réprouvées ; quant au *transitus*¹⁶² des figures électives, il est toujours nimbé d'un halo de mystère et d'indétermination. Le modèle hagiographique¹⁶³ les assimile d'emblée à des figures saintes, sans qu'ils aient, dans leur *imitatio Christi*, à imiter véritablement ses douleurs. La définition de la mort comme donnée métaphysique fondée sur des motifs religieux et narratifs se heurte à l'absence de toute notation imaginant l'au-delà. Ce trait devient paradoxal lorsqu'on examine la richesse du vocabulaire de la mort.

¹⁵⁹ Cette douleur est rendue sensible par le cri que pousse Jésus avant de rendre son ultime souffle : « Jésus poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit » (*Evangile Matthieu*, 17, 50) ; « Mais Jésus, ayant poussé un grand cri, expira » (*Evangile Marc*, 15, 37) ; « Jésus s'écria d'une voix forte : Père, je remets mon esprit entre tes mains. Et disant ces paroles, il expira » (*Evangile Luc*, 23, 46).

¹⁶⁰ Nous renvoyons à l'ouvrage écrit par le concepteur du terme et du concept, Rafaël LEMKIN, *Qu'est qu'un Génocide ?*, Éditions du Rocher, 2008. L'application du terme de *génocide* dans le cadre de la convention des Nations Unies chargée, en 1948, de juger définit ainsi cet acte : « le génocide s'entend de l'un quelconque des actes ci-après commis dans l'intention de détruire, en tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel : Meurtre de membres du groupe ; Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ; Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle ; Mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe ; Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe ».

¹⁶¹ David LE BRETON, *Anthropologie de la douleur*, éd. revue et complétée, Paris, Editions Métailié, 1995, p. 90.

¹⁶² Patrick HENRIET, *La Parole et la prière au Moyen-âge*, De Boeck Université, Bibliothèque du Moyen-âge, 16, 2000, *passim*

¹⁶³ Sur l'hagiographie, on consultera l'article de Jean-René VALETTE et Patrick HENRIET, « *Perlesvaus* et le discours hagiographique », *Revue des langues romanes*, tome 118, n° 1 : *Repenser le Perlesvaus*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 73-94.

III. Le vocabulaire de la mort¹⁶⁴

L'emprise de la mort sur l'écriture du *HLG* est tangible dans la répétition du morphème « mort » et de ses dérivés, créant un effet de litanie macabre. Le mot est présent à chaque page, car l'on recense trois cent quarante cinq occurrences en quatre cent soixante trois pages. Certaines pages contiennent quatre voire cinq fois le morphème ou l'un de ses dérivés, en une concentration inédite. Si l'on combine « mort » (345) et « ocirre » (210)¹⁶⁵, qui sont les deux moyens d'expression privilégiés pour rendre cette réalité funeste, la fréquence s'avère tout à fait exceptionnelle¹⁶⁶ : l'isotopie de la mort est représentée à raison de 1.19 occurrence par page. La richesse du corpus semble à elle seule justifier une étude de la mort, car les thèmes et les motifs macabres sont investis d'une dimension structurante¹⁶⁷. La perspective qui préside à cette étude du vocabulaire de la mort se situe au confluent de l'analyse grammaticale (morphologique et syntaxique) et d'une approche stylistique définie suivant les préceptes de Georges Molinié : « la sagesse consiste à partir de la stylistique et non du style : on installe au départ une praxis et on examine ce que l'on trouve à la fin »¹⁶⁸.

Le morphème « mort »¹⁶⁹

Le morphème « mort » a la particularité de pouvoir endosser un certain nombre de natures : substantif, « mort » est également participe passé et adjectif. C'est ce dernier aspect, en « construction absolue constituant un syntagme prédicatif à ordre

¹⁶⁴ On se reportera aux dictionnaires suivants : TOBLER-LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch* ; Walther von WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (désormais *FEW*) ; Takeshi MATSUMURA, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Belles Lettres, 2015.

¹⁶⁵ On relève cent quarante et une occurrences du participe passé « ocis », cinquante trois du verbe conjugué à la troisième personne, « ocist », et seize infinitifs, « ocire ».

¹⁶⁶ A titre de comparaison, « mort » et ses dérivés sont présents quarante fois dans le *Chevalier à la charrette* et soixante et une fois dans le *Chevalier au lion*.

¹⁶⁷ Structurante assurément, mais tout aussi bien déstructurante puisque, comme nous le verrons, l'omniprésence de la mort en vient à causer la mort du récit lui-même, saisi d'asphyxie par la prégnance des termes qui singularisent son univers. En un sens, l'intrusion outrancière de la mort fait du roman un ouroboros : à l'instar du serpent ou du dragon qui se mord la queue (image traditionnelle de l'héraldique), le principe de mort que porte le roman prolifère et le consume.

¹⁶⁸ Georges MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, p. 9.

¹⁶⁹ Les chiffres entre parenthèses renvoient au relevé d'occurrences figurant en annexe.

endocentrique »¹⁷⁰, que nous observons en premier. L'adjectif *mort* peut être précédé du comparatif « comme » (4)¹⁷¹, ce qui contribue à maintenir l'ambiguïté de l'existence et de la mort : le chevalier noir est entièrement dépecé, mais l'on ignore si cet acte intervient *in vivo* ou *post mortem*. A l'inverse, la majorité des occurrences n'entretiennent aucune ambiguïté et caractérisent des chevaliers dont la mort est avérée (5, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 18).

« Mort » employé comme adjectif

En marge de cette invariable réitération, qui fait parfois basculer le texte vers une manière de comptabilité macabre (10, 19), deux cas méritent que l'on s'attarde. Le premier prend place quand Perlesvaus s'avère *persona non grata* auprès de Cahot le Roux, qui recourt dans ses paroles vindicatives à une structure exceptive, « l'élément exclu étant enclavé entre les deux et se trouvant mis en relief »¹⁷² : « *mon chief, fet Cahot li Roux, mon enemi mortel ne herbergerai je ja se mort non* » (HLG, VII, 420, 13-15). Comme le note Gérard Moignet¹⁷³, « en discours, le tour *ne... se... non...* se révèle un outil commode, [...] parce que la sémiologie bien individualisée et claire que constitue *se... non...* permet d'éloigner sans inconvénient l'expression de l'excepté de celle du procès nié ». Il en va ainsi dans l'ex. 10, qui isole l'adjectif « *mort* », lui confère une valeur optative et met en relief la hargne du réprouvé à l'égard de l'élu.

L'ex. 19 met en place une alternative comparable de l'existence et de la mort, fondée sur un rapport de supériorité dans lequel le strument *meuz* est mis en commun avec l'articulant *que*¹⁷⁴ : « *Je vos devroie meuz amer mort que vif* » (HLG, X, 902, 13-14). De même qu'un ennemi mortel ne peut être accueilli vivant dans l'antre du réprouvé, la demoiselle éconduite qui vole un baiser à Lancelot préfère sa mort, attendu que cet amour est frappé d'unilatéralité. Cet épisode s'intègre à bien d'autres sur le thème du chevalier « *apolis* »¹⁷⁵

¹⁷⁰ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, § 271.

¹⁷¹ Il convient de noter que le comparateur ne figure que dans l'édition Nitze, l'édition Strubel marquant « qui gist morz en la lande ». La variante est notable, car elle ouvre des perspectives sémantiques.

¹⁷² Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle*, op. cit. p. 728.

¹⁷³ Gérard MOIGNET, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, CXXIV, 1973, p. 57.

¹⁷⁴ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle*, op. cit. § 546.

¹⁷⁵ L'expression est due à Jean-Jacques VINCENSINI, « Le jardin de la fée : phénoménologie de la séduction et régulation actantielle », *Senefiance*, 28, Publications du CUER MA, 1990, p. 391-404.

séduit par une dame ou une demoiselle *faé*. Il n'en comprend pas moins une variante : Perlesvaus est béotien en matière amoureuse, Gauvain tente d'échapper à la réputation libertine que les auteurs précédents lui ont forgée, mais Lancelot est consumé par un désir orienté fidèlement vers Guenièvre. Sur le même modèle que le projet macabre de l'Orgueilleuse Demoiselle, on décèle dans ce désir de mort à l'égard d'un chevalier insensible un véritable scandale logique : la perspective viciée adoptée par les demoiselles tentatrices tend à concevoir l'existence des chevaliers comme l'accomplissement d'un devoir courtois qui, en cas de refus, motive leur mort. Les demoiselles ne pouvant maintenir les chevaliers auprès d'elles, c'est sous la forme de reliques macabres qu'elles méditent de s'adjoindre leur présence.

« Mort » employé comme nom commun

Les emplois du nom commun « mort » sont classés suivant leur fonction au sein de l'énoncé. Quand la « mort » occupe la fonction de sujet, les termes qui l'environnent sont convergents : la mort est alternativement *gugiee* (21, 22, 23) ou *respitree* (20, 24, 25). Seul l'ex. 23 (« *N'aprouchiez mie les archiers de plus pres, kar vostre morz seroit venue* ») échappe à cette dialectique et présente un système hypothétique marqué par la présence d'un conditionnel à valeur comminatoire. Dans les six exemples cités, l'attribut laisse percevoir l'un des visages que prend la mort dans le *HLG*.

Impérieuse et inéluctable, elle met un terme à l'existence du personnage romanesque suivant deux modalités de retardement. La mort *gugiee* implique l'imminence du geste mortel (cf. ex. 30, annonçant le devenir tragique des chevaliers de la Tente), quand la mort *respitree* reporte à une aventure ultérieure l'article mortel : la mort du jeune chevalier aux beaux atours de la Gaste Cité est ainsi *gugiee* par l'entremise d'un jugement mystérieux, tandis que Lancelot menace de *gugier* la mort du chevalier qui refusait de prendre une demoiselle pour épouse. C'est parce qu'elle est *gugiee* que la mort du chevalier (ex. 20) ne peut être retardée, ainsi que le regrettent avec amertume les habitants de la Gaste Cité. Comme le montre l'ex. 24, seul un chevalier du Graal peut retarder la mise à mort d'un être ou d'un peuple, c'est pourquoi les habitants du Château Tournoyant « *distrent il el chastel tantost con il i vint que cil estoit venus par cui lor armes estoient sauves et lor mort respitree* » (IX, 650, 3-6). La dimension eschatologique de Perlesvaus est

manifeste dans le fait qu'il est investi d'un pouvoir de vie et de mort sur l'humanité réprouvée.

« *Mort* » employé en fonction complément d'objet direct

L'emploi du nom « *mort* » en fonction de complément d'objet direct donne à voir un clivage entre la mort d'un personnage, entendue comme « cessation de la vie », et la Mort, « force intemporelle sentie comme une menace pour toute vie humaine ». Ce clivage rejoint l'antagonisme du haut et du bas, du matériel et du spirituel, qui structure fondamentalement le *HLG* : l'« arrêt complet et définitif des fonctions d'un organisme vivant », la « disparition de sa cohérence fonctionnelle et destruction progressive de ses unités tissulaires et cellulaires »¹⁷⁶, sont du côté de la concrétude ; la mort comme « force intemporelle » est pourvue d'une dimension immatérielle.

Ainsi la mort de la dame du Petit Gomoret, remémorée en réponse aux invectives que le Chevalier à l'écu mi-parti adresse à Gauvain, n'est-elle pas *deservie* (27). La perspective est assurément judiciaire, le règlement de l'adultère supposé de la dame et de Gauvain donnant lieu à un duel qui l'oppose au mari jaloux. Si elle ne mérite pas la mort, c'est que la relation adultérine procède de la ruse du nain félon, avatar de Frocin (*Tristan et Iseut*) qui dénonce un crime purement fantasmagique. La mort, comme terme le plus sévère d'une sentence divine, est l'une des modalités de châtiment des femmes adultères. Elle est en ce sens une abstraction qui s'incarne dans le passage de vie à trépas. La réplique du chevalier affilié à Marin fait précisément apparaître le basculement de la mort abstraite à la mort concrète : si elle n'a pas mérité *la* mort, le chevalier entend venger *sa* mort, qu'il impute à Gauvain.

La mention suivante de l'épouse de Marin, dans la branche V (« *cestui deveriez vos edier e conseiller, car sa mere reçut mort por vos* »), donne à lire une conception de la mort comme sacrifice indéfinissable, *por* pouvant marquer tout à la fois « le but, l'intention, la destination d'un procès, l'orientation vers »¹⁷⁷. La réprimande de l'ermite à Gauvain au sujet de Méliot, fils de Marin et de sa défunte épouse, porte sur la notion de culpabilité. « *Por vos* » (29) s'entend comme un complément circonstanciel de cause que l'on pourrait aussi bien traduire par « à cause de vous, par votre faute », mais peut être investi d'une

¹⁷⁶ Toutes ces définitions sont issues du portail lexical composé par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), auquel nous puiserons régulièrement au cours de notre étude.

¹⁷⁷ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, op. cit. § 383.

valeur de but (« pour vous ») : « l'ambivalence de *por* entre cause, hypothétique ou concessive, et finalité se retrouve dans les locutions conjonctives qu'il compose, dont l'orientation sémantique dépend du contexte »¹⁷⁸. La mort de l'épouse serait à l'image de la mort de Cahus, c'est-à-dire moins une mort référentielle qu'une mort symbolique qui viendrait rédimier une faute (l'acédie d'Arthur dans le cas de Cahus, l'essence libertine des mœurs de Gauvain).

L'ex. 31 est à la jonction de ces deux morts (mort concrète, mort abstraite) car Lancelot, s'adressant au jeune chevalier de la Gaste Cité, lui fait part de son étonnement devant ses riches atours, alors qu'il s'apprête à *recevoir la mort*. La suite des exemples que l'on peut recenser dans le texte poursuit ce clivage entre mort du personnage (32, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 42) et Mort (35, 37, 38, 43, 44, 45, 46), encore que le *HLG* appartienne à une période de l'histoire médiévale où l'on ne la personnifie pas à proprement parler¹⁷⁹.

« Mort » employé en fonction complément d'objet indirect

La mort entre également dans le cadre de constructions de type complément d'objet indirect. L'enjeu de cette fonction tient au verbe dont « mort » est le complément. Dans un récit où la tête de mort prend une dimension apotropaïque, il n'est pas singulier que le sémantisme de certains verbes à construction indirecte porte sur l'idée de prévenir la mort (47, 51, 56). L'ex. 47 donne à entendre le vœu du Roi Arthur, qui tient à se prémunir, avec l'aide du Seigneur, d'une mort « *anuieuse* » et « *vilaine* », caractères qui définissent la « *mors repentina* », mort clandestine, sans témoin ni cérémonie funèbre¹⁸⁰.

Le caractère périlleux de l'aventure et de la forêt où elle se déroule fait apparaître le degré d'influence de la mort. Cette menace permanente s'exerce aussi aux dépens de Lancelot, qui fait don au frère de Gladoain de sa reconnaissance : il ne doit la vie sauve qu'à l'intervention providentielle du jumeau disparu depuis (51). L'infléchissement macabre du récit, qui tire sa source de l'*Apocalypse*, tend à multiplier les verbes dont le sémantisme dénote une mise à distance de la mort : *rescorre* (56), *avoir garde de* (52, 53),

¹⁷⁸ Ibid. § 385.

¹⁷⁹ Michel VOVELLE, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, op. cit. p. 123sq.

¹⁸⁰ L'image de la mort par excellence au Moyen Age est celle de l'agonie du chevalier tombé au combat au milieu de ses pairs et en pleine exécution des cérémonies coutumières. C'est ainsi que la *mors repentina*, mort brutale, est perçue comme une mort infamante, car, comme l'expose Philippe ARIÈS (*L'homme devant la mort*, t. 1, p. 18) : « Dans ce monde si familier avec la mort, la mort subite était la mort laide et vilaine, elle fait peur, paraissait chose étrange et monstrueuse dont on n'osait pas parler ».

délivrer (55). Le sémantisme de ces verbes est bien plus riche symboliquement que le secours apporté par un chevalier à un personnage en détresse.

La branche XI, dans laquelle Gauvain vient en aide à Méliot de Logres par deux fois (55), apparaîtrait comme un accomplissement dans le parcours du neveu d'Arthur. Objet constant d'une suspicion sans cause, il semble avoir gagné dans ces ultimes pages sa rédemption. Qui plus est, la polysémie du verbe « *delivrer* » rapproche Gauvain d'une incarnation du Christ dans l'épisode de la descente aux Enfers (*Epître de Saint Pierre*, 1, 3, 19 et 1, 4, 6 ; *Evangile selon Saint Matthieu*, 27, 51-53). Ce rapprochement, qui trouve bon nombre de précédents en un récit qui aime à disséminer des doubles du Christ, peut sans doute être élargi à l'ensemble du roman, si l'on prend comme hypotexte l'*Epître de Paul aux Philippiens* (2, 6-7)¹⁸¹. Dans cette lettre est retracé le cheminement du Christ, de son ascendance divine à la « condition d'esclave », préalable à sa Transfiguration. La *kénose*¹⁸² consiste en un dépouillement progressif des attributs divins. Sans être exclusive, sans doute peut-on voir dans ce concept une clef pour comprendre la trajectoire quelque peu surprenante de Gauvain dans le *HLG*. La descente aux Enfers du Christ étant la dernière étape de la *kénose* après une série d'humiliations et de revers, il est concevable de voir dans l'existence du Christ et celle de Gauvain deux « vies parallèles »¹⁸³, pour reprendre le principe de Plutarque. L'écriture ascendante du *HLG* invite ainsi à lire dans le détail des aventures une réécriture du modèle biblique.

¹⁸¹ « Lui, de condition divine, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'anéantit lui-même, prenant condition d'esclave, et devenant semblable aux hommes. S'étant comporté comme un homme, il s'humilia plus encore, obéissant jusqu'à la mort, et à la mort sur une croix ! ».

¹⁸² Sur cette question, on s'en tiendra prudemment aux deux études de Jürgen MOLTSMANN, *Le Dieu crucifié*, de, Éd. du Cerf/Mame, coll. Cogitatio fidei, Paris, 1978 et Hans URS VON BALTHASAR, *La Dramatique divine*, 6 vol., Culture et Vérité, Namur, 1990-1997.

¹⁸³ PLUTARQUE, *Vies*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry (avec le concours de M. Jumeaux pour les tomes I et II), Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1957-1993. Pour légitimer cette comparaison, nous retiendrons, non sans malice, les principes énoncés par le biographe antique en guise de *captatio* : « *J'émonderai, je l'espère, ce que cette vie a de fabuleux ; j'y mettrai le vrai en lumière ; j'y répandrai la couleur de l'histoire ; mais, s'il arrive quelquefois que le récit se refuse obstinément à devenir croyable, et que le caractère de la vraisemblance y fasse défaut, alors j'aurai recours à l'indulgence des lecteurs, et je les prierai d'accueillir sans trop de sévérité ces antiques traditions* ».

« Mort » employé en fonction complément de nom

Le mot « *mort* » occupant la fonction de complément du nom est remarquable autant par sa rareté que par l'intérêt que suscite chaque exemple. Le sémantisme du nom complété est très diversifié (48, 57-60) : il est question de *senefiance*, de *doutance*, de *novels* et de *respit*. L'expression *senefiance de la mort*, présente dans l'épisode d'herméneutique sacrée du Château de l'Enquête, atteste la dimension réflexive du dialogue. Si la mort-sujet ou la mort-complément figurent la disparition des êtres *in praesencia*, la *senefiance* de la mort implique un retour sur une action passée, retour qui n'est pas seulement une répétition, mais qui se double d'une interprétation. La ténuité de cet exemple, fondamentalement isolé, éclaire la poétique d'un récit qui n'est à quelques exceptions près qu'une fuite en avant vers la mort. L'unique occurrence de la mort-réflexion contre trente-cinq occurrences de morts-actions instruit le lecteur quant à la tournure du récit. Les trois autres noms que « *mort* » complète donnent chacun un aperçu de l'univers romanesque et de son rapport à la mort. La « *doutance de mort* », c'est-à-dire la crainte que nourrit une demoiselle à l'idée d'une éventuelle disparition de Gauvain, met en perspective l'absence de toute sérénité dans le récit, à la seule exception de Perlesvaus qui jamais ne manifeste le moindre affect.

Enfin, la notion de « *respit de mort* » (60) entre dans une dialectique de l'heure et du jugement (*mors certa, hora certa*, pour reprendre l'une des catégories énoncées par Vladimir Jankélévitch). Par une sorte de fatalité moins biologique que chevaleresque, la mort est inscrite en chaque être, seule pouvant varier l'heure à laquelle elle intervient.

« Mort » employé en fonction complément circonstanciel

La fonction de complément circonstanciel est amplement représentée, assortie de valeurs temporelles et causales, ou pour exprimer le but et la manière. Intégrer le nom « *mort* » à un complément circonstanciel de cause amène à comprendre comment se met en place, sur un axe syntaxique, une logique de la *faide* qui innerve l'idéologie romanesque. A dix-huit reprises (62-79), la mort est perçue comme l'origine d'événements ultérieurs, comme le catalyseur d'une dégradation du royaume arthurien et des principes qui, jusqu'alors, en préservaient l'intégrité. En marge de ce recours consensuel à la locution « *por/par/de sa mort* », cinq évocations de la mort du Christ donnent d'autres résonances au complément circonstanciel (62, 63, 65, 66, 74).

Cette mort, qui est le modèle, à tout le moins l'étalon de toutes les autres morts, ouvre le récit et rappelle en une formule consacrée que le sacrifice du fils de Dieu était la condition d'un rachat de l'humanité. Le Christ apparaît comme celui dont la mort *renovele* la Loi (*HLG*, I, 126, 8), expression derrière laquelle il convient d'entendre la *translatio religionis*, de l'Ancienne Loi païenne à la Nouvelle Loi chrétienne. La portée sacrificielle de cette mort ne fait pas mystère, et l'on peut isoler ce premier ensemble d'occurrences, « à retombées positives ». A l'inverse, le récit développe un ensemble plus dense de morts « à retombées négatives ».

Si la mort eschatologique du prophète sur la Croix est porteuse d'une pensée du Salut, celle des personnages inscrits dans le siècle fragilise l'être dans toutes ses dimensions. Le premier degré de cet infléchissement réside dans le *doel* d'Yvain le Bâtard après la mort de l'écuyer Cahus (64) et dans celui de Lancelot après la mort d'un chevalier dont il ignorait le nom (67). Un degré supplémentaire est atteint lorsque, comme dans l'ex. 68 (« *car tote la force de son lignage est plessiee par sa mort* »), l'intégrité du château et de la *mesnie* est mise en péril par l'absence de descendant pourvu d'une vaillance suffisante pour parer les attaques des usurpateurs.

L'exemple du roi Arthur pousse à son paroxysme le spectre de la spoliation : ex. 73, « *Il conmença a pensser e petit a mengier, e vit que sa cort estoit molt enpiriee e agastie por sa mort* ». Suivant un paradoxe qui n'est qu'apparent, la mort de la Reine ne revient pas à ébranler le royaume parce qu'elle était la seule à pouvoir le protéger, elle correspond essentiellement à la perte d'une figure morale d'une aura tout à fait singulière. Le couple royal n'est pas affaibli par l'adultère mythique de Lancelot et Guenièvre ; au contraire, cette dernière est unie à son époux, dont elle s'applique à exalter l'honneur. La mort est alors le gage de nouveaux conflits, de nouvelles atteintes (72, 73). Appartenant à la palette d'émotions qu'appellent la violence et la mort, la joie éclate en certaines occasions, suite à la mort d'une figure réprouvée dont les exactions nuisaient au royaume (70)¹⁸⁴.

Se dessine ainsi un rapport de causalité riche de sens et qui présente la particularité de regarder la mort comme l'un des mobiles du récit. Elle est « ce qui donne une impulsion au mouvement » (CNRTL), elle en conditionne le cours et apparaît tout à la fois comme principes de fin, de continuité et de discontinuité. L'instant mortel marque en effet la fin

¹⁸⁴ Tomek BRYNCZKA, *Les Emotions liées à la vengeance chevaleresque dans le Haut Livre du Graal, un roman arthurien du XIIIe siècle*, Université du Québec, Montréal [Exemplaire dactylographié], 2013.

de l'existence romanesque d'un personnage, qui a pour corollaire le passage du statut de sujet agissant à celui d'objet. Cette terminaison n'en induit pas moins une continuité au niveau de la narration ; la discontinuité introduite par la mort s'envisage sous l'angle de l'histoire, entendue comme « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements »¹⁸⁵. La mort rompt l'héritage, affaiblit le lignage et accuse le contraste entre l'existence préservée antérieure à la mort d'une figure-clé et l'existence qui la précède.

« Mort » en fonction de complément circonstanciel de temps

Les compléments circonstanciels de temps (87-97) peuvent être investis d'une nuance de causalité, poursuivant l'idée d'une saine des fondements de la propriété et de l'honneur, ou d'une continuité des êtres. La mort d'Utherpendragon (ex. 87) fait d'Arthur le garant de la *nobilitas* royale, les conséquences de la mort n'introduisant aucune solution de continuité d'un règne à l'autre. Il en va autrement de l'ex. 88, qui préfigure la *translatio* de Méliot de Logres, de l'égide d'un père jaloux au point de commettre un uxoricide, à l'autorité de Gauvain, coupable symbolique du meurtre de sa mère, et dont il devient l'homme lige. S'il est essentiellement une figure christique, comme le suggère l'interprétation symbolique du lion chevauché au Château de l'Enquête, Méliot amende auprès d'un ermite puis de Gauvain son ascendance à demi réprouvée. La mort à venir de Marin le Jaloux du Petit Gomoret est conçue comme un carrefour. Le destin parricide de Joseus (89) montre une même projection dans l'avenir et prévoit sa vocation religieuse après la mort de son père. La proximité des deux jeunes gens, qui s'inscrit dans le goût du récit pour la réitération et les figures gémellaires, fait de Joseus le négatif de Méliot : le fils de Marin, qui a quitté l'entourage néfaste de son père, en conserve le souvenir, à l'inverse du geste de Joseus, qui tend à l'effacement.

Les ex. 93 et 95 sont également marqués par une préfiguration de la mort. La Veuve Dame prévoit sa propre mort et, suivant une perspective spirituelle qu'elle incarne avec les ermites, renonce aux *temporalia*, c'est-à-dire aux terres héritées de son époux, que le Seigneur des Marais lui dispute. L'image de la terre est très représentative du statut tragique des personnages *desconseillés*. La terre, qui au XIII^e siècle procure le nom, le titre et l'honneur, voit ses bornes réduites jusqu'à la ténuité de l'espace nécessaire à

¹⁸⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, « Discours du récit », Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71-73.

l'enfouissement¹⁸⁶. La terre devient le signe d'une *vanité* inscrite dans le siècle, alors que le *HLG* n'exalte le corps des personnages que dans l'imputrescibilité de leur éternel repos. Le dernier exemple du tour « *après ma/ta/sa mort* » (95) prend place dans l'épisode du Chevalier de la Galère, qui a ordonné que les corps de deux chevaliers pendus ne soient pas dépendus, ordre auquel contrevient Méliot. Des deux demoiselles du Château Enragé, l'une doit profiter d'un répit de quarante jours, chiffre qui revient à plusieurs reprises dans les situations de crise¹⁸⁷.

La projection des personnages après la mort de l'autre montre ainsi des fortunes diverses. La ligne de rupture qui peut se manifester entre avant- et après-mort est perceptible dans l'ex. 96, qui décrit la transformation de l'écu du bon chevalier. La croix rouge, qui fait la synthèse de deux temps de la Passion (la crucifixion et l'épisode de la lance qui saigne), n'apparaît logiquement qu'après la mort du Christ.

La fonction complément circonstanciel de temps permet d'étudier toutes les étapes qui entourent l'article mortel proprement dit. *Jusqu'à la mort, près de la mort, au moment de la mort*, scandent le déroulement de l'existence jusqu'au dernier souffle : la locution prépositive, *jusqu'à la mort*, « implique l'inclusion d'une limite supérieure répondant à la question « combien de temps »¹⁸⁸, la locution « près de » appartenant à la catégorie des « prépositions marquant la proximité »¹⁸⁹. L'ex. 94, dans lequel le strument *fors* est employé comme adverbe¹⁹⁰, exalte la vengeance et en fait un absolu qui ne saurait prendre fin que dans la disparition de l'accusé ou du plaignant, préalable à une reconfiguration toujours mouvante du registre des personnages voués à la mort : « *que puis ge, fors la mort*

¹⁸⁶ L'image d'une réduction progressive de l'espace privé pour suggérer l'intrusion de la mort dans l'existence a connu une grande postérité, y compris dans la littérature du XXe siècle. Deux œuvres parmi bien d'autres sans doute semblent particulièrement emblématiques de cette figuration sensible de la mort : *Le Roi de meurt* d'Eugène Ionesco (1962) et *L'Ecume des jours* de Boris Vian (1947).

¹⁸⁷ Ce chiffre semble pourvu d'une valeur symbolique en lien avec la mort, si l'on se reporte à la durée des offices funèbres telle que l'expose GUILLAUME DURAND au XIII^e siècle : « *Il y en a encore qui font durer l'office des morts quatre fois dix jours, soit quarante jours, afin que les péchés qu'ils ont commis contre la doctrine des quatre évangélistes et contre les dix préceptes de la loi leur soient pardonnés* » (*Rational des divins offices*, livre VII, chapitre XXXV, 9). Le chiffre quarante revient à quatre-vingt dix-huit reprises dans la *Bible*, et peut apparaître comme « l'accomplissement d'un cycle dans le monde, ou plutôt le rythme des répétitions cycliques dans l'Univers » (René ALLENDY, *Le Symbolisme des nombres. Essais d'arithmosophie*, Bibliothèque Chacornac, 1921, p. 384).

¹⁸⁸ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle...* op. cit. § 400.3.

¹⁸⁹ Ibid. § 396.

¹⁹⁰ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle...* op. cit. § 439.

attendre ? »¹⁹¹. Méliant est à cet égard exemplaire, car son désir vindicatoire se heurte à la supériorité de Lancelot, dont le devenir est scellé après que Brien des Îles a remémoré au roi Arthur cette mort pour lui nuire. L'imminence de la mort (91, « *pres de mort* ») donne à voir cette métamorphose des êtres induite par la mort de Cahot le Roux. Les hommes du seigneur abattu sous les coups de Perlesvaus se répandent en des cris qui signent la transition forcée d'une Loi à l'autre. Les ex. 92 et 97 approchent plus encore le moment de la mort car ils correspondent au récit de l'instant où l'être change de règne. L'ex. 92 désigne le cas général des chevaliers morts dans la forêt qui environne le Cimetière Périlleux, lesquels ne peuvent être ensevelis sans s'être repentis de leurs péchés, tandis que l'ex. 97 énonce le cas singulier de la mort du père de Perlesvaus, Julain le Gros des Vaux de Camelot.

Ces « grands passages » réunissent ainsi deux des rites de l'avant-mort : les regrets du mourant et la confession. Les notations temporelles contribuent à l'élargissement du domaine de la mort, présente à la fois dans la réalité avérée de l'univers narratif et dans une projection qui soulève l'interprétation.

« Mort » en fonction de complément circonstanciel de manière

Les compléments circonstanciels de manière (81-86) sont moins nombreux et présentent une ambiguïté en termes de valeur. On décèle une valeur temporelle dans l'ex. 81 (« *Qar ge ne puis avoir joie d'eus a leur vie, si en avré joie a la mort* »), une valeur causale dans les ex. 82 (« *ele n'ot colpes en sa mort ne de par moi ne de par lui* ») et 84 (« *Et si vous di, beaus douz filz, que vous avez granz corpes en sa mort* »), de lieu dans l'ex. 83 (« *au tierz jor quant il resucita de mort a vie* »), de cause dans l'ex. 85 (« *A! Dex, consentez moi par vostre plaisir que je puisse estre a la mort prochain* ») ; enfin, on notera le complément d'objet interne exprimant la manière dans l'ex. 86, « *morir de vilaine mort* », qui « en le dédoublant, reproduit le procès d'un verbe intransitif »¹⁹². L'énoncé de l'ex. 81, qui prend place dans l'épisode de l'Orgueilleuse Demoiselle, fait valoir sa préférence pour des chevaliers morts, objets passifs de son désir, bien plus que pour des chevaliers en vie mais qui lui échapperaient. L'alternative mort/vivant est par ailleurs structurante, et l'on verra qu'elle est le plus souvent neutralisée au profit d'une unique disposition inévitablement macabre. Le morphème « *mort* » est intégré dans les ex. 82 et 84 à un contexte de culpabilité :

¹⁹¹ RUTEBEUF, *Repentir*, v. 67.

¹⁹² Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle...* op. cit. § 316.

culpabilité de l'épouse de Marin récusée par Gauvain, comme le signale l'emploi d'une négation totale (82), culpabilité réelle de Perlesvaus, dont l'oncle fut tué par sa faute (84). Cette objurgation de la Veuve Dame à l'égard du bon chevalier s'accompagne d'une apostrophe hypocoristique, « *beaus douz filz* », afin de ne pas accabler d'un poids supplémentaire le personnage-clé de l'œuvre, dont chaque action présente une visée sotériologique : tel est également le chemin adopté par la reine Jandrée après sa conversion, lorsqu'elle déclare : « *e qui croire n'i voudra, je le ferai ocierre e morir de vilaine mort* » (86).

« *Mort* » en fonction de complément circonstanciel de but

L'unique complément circonstanciel de but incluant le nom « *mort* » est à mettre sur le même plan que le verbe *morir* employé au futur (tel est le cas dans l'ex. 80 : « *Or tost vengiez vos de li, e après irons a la mort Monsaignor Gavain* »). La mort investit toutes les strates du récit, elle est présente en état de veille comme dans les songes, dans la virtualité du subjonctif ou du conditionnel comme dans la réalité avérée de l'indicatif, dans le passé et le présent comme dans le futur. Le principe de variété qui préside à l'écriture romanesque induit un nouveau clivage entre la mort préméditée et la mort sans préméditation. L'emploi du futur à valeur prospective donne ainsi à lire « un procès à réaliser, ancré dans le virtuel »¹⁹³, une anticipation des personnages sur les actions ultérieures qui correspond en termes de réception à une intensification de l'intérêt romanesque. C'est ainsi qu'il convient d'étudier à présent les emplois verbaux du paradigme mortel, et ce à partir de deux verbes au sémantisme équivalent, mais dont la nuance réside dans l'identité de celui qui tue et de celui qui meurt. Le verbe « *morir* », attesté depuis le X^e siècle dans la *Séquence de Sainte Eulalie*, signifie de fait « tuer, faire mourir » ou « mourir », tandis que le verbe *mordrir* a pour définition, « tuer, assassiner », « maltraiter cruellement ». Le classement auquel nous nous sommes livrés rassemble les occurrences du verbe *morir* à un mode impersonnel (infinitif, participe), avant de réunir les cas où le verbe est à un mode personnel.

¹⁹³ Ibid. § 292.

Le verbe « mourir » employé à l'infinitif

L'infinitif entre dans la construction de périphrases verbales¹⁹⁴, appellatif qui désigne le cas particulier de l'association d'un verbe à l'infinitif et d'un semi-auxiliaire d'aspect (*aller, venir de...*), de mode (*devoir, pouvoir, vouloir, savoir...*) ou de voix, également nommée diathèse (*faire, laisser...*). Elles sont ainsi « toujours restées en deçà d'une intégration pleine dans le système verbal »¹⁹⁵. Dans le corpus figurent une périphrase aspectuelle, une périphrase diathétique factitive et six périphrases à valeur modale.

L'ex. 129 (« *A! fet il a Monseigneur Gavain, li termes est aprochiez q'il me covient aler morir en cele Gaste Cité, se Damedex n'i met conseil* ») correspond à une périphrase aspectuelle, modèle de périphrase dans lequel les semi-auxiliaires d'aspect saisissent le procès à différents stades de sa réalisation, du stade antérieur au début du procès au stade postérieur à sa fin. L'emploi du verbe *aller* en fait néanmoins un cas problématique que l'on peut ainsi appréhender : lorsque le verbe *aller* est employé comme semi-auxiliaire aspectuel, il saisit le procès au stade antérieur à son début. Le fait que le verbe *aller* soit également à l'infinitif interdit de voir en ce tour un infinitif de progrédience¹⁹⁶ exprimant un déplacement : « *A! set il a Monseigneur Gavain, li termes est aprochiez q'il me covient aler morir en cele Gaste Cité, se Damedex n'i met conseil* » (IX, 680, 12-13). L'infinitif entre dans le cadre d'une construction autour d'un « procès régime d'un verbe régisseur en incidence à une même personne »¹⁹⁷. La réversibilité différée que met en place le jeu du décapité engage Lancelot à se présenter un an après la mort du jeune homme fauché à la hache par ses soins.

L'infinitif du verbe « mourir » ne présente que l'idée du procès sous sa forme la plus virtuelle. Dans cet épisode, Lancelot se soumet à la contrainte calendaire d'un retour en la Gaste Cité ; cela étant, la virtualité que représente grammaticalement l'infinitif au sein du procès se poursuit dans l'ordre de la fiction. La mort de Lancelot est escamotée avec

¹⁹⁴ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, op. cit., §283, rappelle que la périphrase verbale exprime les différentes phases d'un procès. Ces quatre phases sont les suivantes : la phase imminente, la phase ingressive, la phase durative (et continuative) et la phase égressive (et perfective). Cf. également Gérard MOIGNET, « La théorie psycho-systématique de l'aspect verbal », *La notion d'aspect. Colloque du C.A.S. de l'Université de Metz* (18-20 mai 1978), actes publiés par J. David et R. Martin, Paris, Klincksieck, 1980, p. 41 sqq.

¹⁹⁵ Claude BURIDANT, op. cit., §283.

¹⁹⁶ La formule est due à Jacques DAMOURETTE et Edouard PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, Editions d'Arthrey, rééd. CNRS, 7 vol. Il consiste en un complément n'existant qu'à l'infinitif, qui exprime le but de façon directe après certains verbes de déplacement employés à sens plein : *envoyer, partir, venir, aller...*

¹⁹⁷ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle*, op. cit. §245.

l'apparition providentielle d'une voix qui met *in extremis* un terme à l'exécution, annonçant le motif prolifique dans les siècles suivants du *deus ex machina*. En ce sens, l'infinitif peut apparaître comme un signe préfigurant l'issue de l'aventure.

L'unique périphrase diathétique à valeur causative conserve cette nuance de virtualité dans un propos comminatoire adressé par la Reine Jandrée nouvellement convertie à son peuple (131) : « ... e qui croire n'i voudra, je le ferai ocierre e morir de vilaine ». La diathèse désigne une catégorie grammaticale qui affecte le verbe et modifie sa complémentation en faisant apparaître un actant supplémentaire. La Reine menace ainsi d'une mort donnée par ses serviteurs ceux qui récuseraient la Nouvelle Loi en conservant leurs anciennes croyances. La coordination des verbes *ocierre* et *morir*, pour ainsi dire synonymes¹⁹⁸, l'un des sens de *morir* étant « tuer », marque l'intensification de la menace émanant d'une néophyte particulièrement zélée. Là encore, le verbe *morir* conserve sa dimension de pure virtualité, la Reine devenant un *analogon* de Perlesvaus, tant elle semble investie, depuis le miracle qui lui a fait recouvrer la vue, d'une hargne évangélisatrice.

Le dernier ensemble de périphrases est assurément le plus problématique d'un point de vue grammatical : *devoir*, *pouvoir*, *vouloir*... sont considérés comme des semi-auxiliaires quand ils sont suivis de l'infinitif, et à ce titre participent toujours à des périphrases infinitives. Dans une conception restreinte, ces verbes ne sont traités comme semi-auxiliaires que lorsqu'ils subissent un phénomène de subduction, c'est-à-dire d'altération sémantique (114, 15, 116, 120, 122). Les semi-auxiliaires présents dans le corpus à côté de l'infinitif « *morir* » sont *pouvoir* (114, 116), *vouloir* (115, 120, 122), et *cuidier* (117). On distinguera, pour le verbe *pouvoir*, l'ex. 116, qui énonce le sens plein du terme, à savoir l'idée de capacité, et l'ex. 114, qui présente un sens subduit signifiant une éventualité. En effet, quand une demoiselle décline l'aide de Gauvain devant le Château du Noir Ermite, c'est parce que la mort de Gauvain est une possibilité du récit, s'il décide d'intervenir. Le sens subduit se combine avec le conditionnel (« *car vos en porriez bien morir, ne vos n'avriez force ne pooir contr'ex* ». HLG, II, 194, 11-15) pour créer un système hypothétique. Il en va autrement dans l'ex. 116, qui précise l'unique moyen à la disposition de Gauvain pour venir à bout du chevalier de la Tente dont les demoiselles ont médité la mort. Descendant d'Achille, la mort ne saurait s'insinuer en lui que par une blessure au talon.

¹⁹⁸ Cf. Claude BURIDANT, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une théorie des couples de synonymes du Moyen-âge au XVIIe siècle », *Bulletin du Centre d'Analyse du Discours*, 4, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 5-79.

Le verbe *cuidier* exclut un savoir véritable et nomme une croyance le plus souvent erronée¹⁹⁹. L'épisode qui marque l'entrée de Gauvain au Château du Graal est semé d'épreuves face auxquelles le neveu d'Arthur craint la mort. Le verbe *cuidier* endosse pleinement son sémantisme traditionnel, « croire, s'imaginer quelque chose », la mort de Gauvain étant d'autant plus improbable que l'infinitif s'inscrit dans une subordonnée comparative (117 : « *com cil qui quide morir* »). Quant au verbe *voloir*, il figure toujours avec son sémantisme complet, exprimant la volonté expresse du locuteur. Le chevalier à l'écu mi-parti se rend ainsi à Gauvain car il ne veut pas mourir (115), le jeune chevalier voué à la décapitation, non content d'accepter son sort, réclame cette mort qui va de pair avec une apparence soignée (120, « *si voil morir en tel point* »). La coexistence du désir et du refus de la mort enrichit encore la combinatoire funèbre qui confère au roman, malgré quelques répétitions tirant vers la facilité²⁰⁰, sa variété. La mort de Perlesvaus ne peut être qu'« *en chasteé* » (122) et procède d'un désir de mourir en cet état, ce que la Reine des Pucelles ne récuse pas : « *mes ele savoit bien que n'en avroit ja son desirier ne dame ne damoisele qui s'entente i meist, qu'il estoit chastes, et en chasteé voloit morir* » (HLG, VIII, 486, 9-12). L'infinitif entre également dans la construction de trois compléments d'objets indirects, en corrélation avec les verbes *aidier*, *aimer* et *garder*. Ces constructions sont toujours en usage dans la langue contemporaine.

« *Mourir* » en fonction de complément d'objet indirect

L'ex. 125 est quelque peu elliptique et ambigu dans notre perspective (la demoiselle associée aux brigands n'aide pas les chevaliers à mourir, mais les brigands à les tuer, ce qui correspond à la catégorie juridique de la « complicité d'homicide »²⁰¹) : « *Ele meïsmes avoit aidie maint chevalier a murdrir* ». Le régime actantiel du verbe *aidier* est trivalent, inférant une répartition des actants selon le modèle suivant²⁰² : le prime actant (sujet) est la demoiselle, le second actant est passé sous silence mais renvoie aux brigands, le tiers actant

¹⁹⁹ Cf. Nelly ANDRIEUX-REIX, *Ancien français. Fiches de vocabulaire*, Paris, PUF, 1987, p. 197-200.

²⁰⁰ Armand Strubel, à la p. 977 de son édition, note, à propos de l'épisode du Chevalier de la Galère, que « l'imagination du romancier s'épuise : la situation a un air de déjà vu, et rappelle le châtement infligé à la demoiselle du Château des Barbes. L'obsession de la tête coupée – châtement et trophée – se maintient jusqu'au bout ».

²⁰¹ Sur ce point, cf. Xavier ROUSSEAU, « La répression de l'homicide en Europe occidentale (Moyen Âge et Temps modernes) », *Genèses*, 19, 1995. *Incriminer*. pp. 122-147.

²⁰² Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle*, op. cit. § 56.

(complément d'objet indirect) est représenté par les chevaliers victimes d'un complot digne de l'auberge rouge²⁰³.

L'ex. 126 manifeste une différence de sens entre le tour *aimer a* médiéval et celui que nous connaissons : « *meuz ainme il a morir a honor que a vivre a honte* ». La formule actuelle implique la déplétion sémantique du verbe *aimer*, défini non comme le fait d'« éprouver, par affinité naturelle ou élective, une forte attirance pour quelqu'un ou quelque chose », mais comme le fait de manifester « un goût plus ou moins prononcé pour un objet ou un être ». Loin de tout euphémisme, l'acception médiévale intensifie au contraire le sens du verbe *aimer*²⁰⁴, lui donnant une coloration dramatique dans un contexte hostile pour le roi Arthur, dont Anuret vient d'empêcher le départ. Les notions structurantes d'honneur et de honte (« *mieux ainme il a morir a honor que vivre a honte* »²⁰⁵) font état d'une alternative éminemment dramatique, l'honneur d'Arthur étant mis à mal depuis l'ouverture du récit, et entaché par la disparition soudaine de Guenièvre. « *Avoir garde de morir* », qu'Armand Strubel traduit par l'expression « *il ne risquait pas de mourir* » (HLG, XI, 953) exprime en quelque sorte une négation, également perceptible dans l'emploi de « morir » comme complément de but.

L'infinitif « morir » employé comme complément circonstanciel de but

Le texte compte un seul emploi d'infinitif comme complément circonstanciel de but (ex. 132. « *les dames et les damoiseles dient qu'il ne vielt mie estre rois por tost morir* »²⁰⁶. HLG, VIII, 452), encore que l'on puisse lui accorder une valeur d'hypothèse et le traduire par « si c'est pour mourir si tôt ». L'une et l'autre valeur font sens si l'on considère la condition à laquelle le futur roi de la Cité Ardente est nommé : comme dans le jeu du décapité, qui fixe un rendez-vous funeste un an après, la fonction royale a pour corollaire une consommation du personnage pour le salut de la Cité. La valeur de but, associée au

²⁰³ CLAUDE AUTANT-LARA, *L'Auberge Rouge*, 1951.

²⁰⁴ FEW, vol. 24, p. 386.

²⁰⁵ Elisabeth SCHULZE-BUSACKER, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature du Moyen-Âge français. Recueil et analyse*, Champion, 1985, p. 246-248 et Philippe MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*. Genève, Librairie Droz, 1969, p. 612-613, relèvent ce proverbe aussi bien dans les contes de Chrétien (*Chevalier au Lion*, *Chevalier à la charrette*), que dans le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Brut*, et la *Deuxième Continuation du Conte du Graal*.

²⁰⁶ Claude BURIDANT, « La substantivation de l'infinitif en ancien français : aperçu et perspectives », *Langue française*, n°147, 2005, *La langue française au prisme de la psychomécanique du langage. Héritages, hypothèses et controverses*. pp. 98-120, p. 115sq.

complément circonstanciel de temps, accuse l'imminence de cette mort qui relève du don contraignant : le don de soi comme souverain va de pair avec le don de son existence tout entière. Le relevé des emplois, de l'infinitif « *morir* » au participe passé « *mort* », montre une très nette disproportion en faveur de ce dernier, car si « *morir* » est un péril inhérent à l'aventure, la plupart des morts sont dévoilées une fois advenues.

Le participe passé, « mort », employé seul

Le participe passé, « *mort* », employé seul et pourvu d'une valeur adjectivale, est présent dans une cinquantaine d'occurrence du texte (133-183), et donne une image du procès au stade postérieur à son accomplissement. Ces participes passés sont épithètes, fonction certes largement définitoire de la classe adjectivale en français moderne, mais plus rare en ancien français²⁰⁷. Cet emploi voit souvent le participe lié au verbe *gesir*, au point de former le tour stéréotypé, « *gist morz* »²⁰⁸, est représenté dans les ex. 133, 134, 136, 137, 140, 141, 142, 148, 151, 153, 159, 160, 164, 180. L'expression fait référence aussi bien à des personnages dont le corps a été pris en charge par quelque mystérieuse présence qu'à ceux qui viennent d'essuyer un assaut fatal.

Les ex. 133 et 134 concernent des corps qui reposent dans une chapelle, celui de Callixte en l'attente d'être inhumé en fonction de l'issue du combat spirituel mettant aux prises les anges et les démons (ex. 134 : « *vos en aportez le chandelabre d'or mauvesement, de coi li chevaliers ert ennoez qi gist en la chapele morz* »), celui d'un chevalier reposant dans la Chapelle Périlleuse. Le participe énonce un état (mort par opposition à vivant), mais peut être associé, en fonction du contexte, à une mort récente comme à une mort intervenue dans un passé aux bornes temporelles indéfinies (ex. 133 : « *puis l'ovre au plus tost que il pot, e voit le chevalier grant e hisdeus qui la dedenz gisoit morz* »).

Dans les ex. 136 et 137, l'adjectif qualifie le chevalier Noir, auquel Arthur vient d'assigner un sort funeste. La vision du corps, enjeu apotropaique aussi bien que rituel, prend place dans l'immédiate après-mort du personnage. L'image est le signe d'une victoire du roi sur son adversaire (première étape d'une réhabilitation de son honneur) et

²⁰⁷ Henri BONNARD et Claude RÉGNIER, *Petite grammaire de l'ancien français*, Magnard, 1989, p. 174.

²⁰⁸ Il semble que ce tour ne soit référencé que dans le *Haut Livre du Graal*, si l'on excepte une occurrence dans *Guiron le Courtois*. Cf. Roger LATHUILLERE, *Guiron le courtois : Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966, p. 300.

d'un suspens au cours duquel le corps devient masse inerte étendue dans la forêt, en une sorte d'interrègne, entre nature humaine vivante et symbole rituel.

Les ex. 140 et 142, qui s'inscrivent dans deux aventures de Gauvain, font aussi état d'une mort toute récente, qu'il s'agisse de l'épouse de Marin, qui « *gisoit morte* » alors que son mari prend la fuite vers son château, ou du fils de Gurgaran, tout juste étouffé par le géant. L'exemple 141, en revanche, ne fixe pas le moment de la mort, mais seulement le lieu, à savoir la forêt. Certains morts, tel le chevalier traîné dans une litière (151, 153), sont investis d'un devenir dans l'existence par-delà leur mort : la dépouille est transportée d'un lieu à l'autre dans l'espoir de voir la vengeance d'une mort injuste accomplie par quelque chevalier de renom.

Le participe renvoie ainsi chronologiquement à trois étapes ultérieures à l'article mortel. Le dernier exemple du roman, dans la branche qui le referme, énonce symboliquement le lignage de Perlesvaus, représenté par douze chevaliers qui reposent dans un cimetière (181). Leur mort est ancienne et appelle, au regard des autres emplois de l'adjectif dans le texte, à poser deux temporalités distinctes : l'atemporalité du corps mis en bière puis enterré, la temporalité qui correspond à la durée écoulée depuis la mort du personnage. Cette répartition grammaticale des êtres recoupe celle des figures électives et des figures réprouvées : les réprouvés demeurent dans le siècle, leur corps étant voué à la corruption des éléments, quand le corps des zéloteurs de la Nouvelle Loi rejoint le royaume de Dieu et échappe à la temporalité humaine.

Parmi les autres formules, on relève les tours « *abat mort* » (167, 172, 177) et « *chai mort* » (138, 173, 175, 182), qui présentent la particularité de saisir la mort dans l'instant même de son accomplissement (« accompli résultatif non dématérialisé »²⁰⁹), suggérant une quasi-coïncidence foudroyante du geste vulnérant et d'une mort accomplie dès le mot suivant, comme si l'« article mortel »²¹⁰ figurait, insaisissable, dans le blanc qui sépare les deux mots. L'ex. 167 lie le verbe *abatre* au verbe *acranter*, la mort s'opérant ainsi en deux temps : celui de la chute à terre, signe de défaite, et celui du coup mortel. Leur coordination marque symboliquement le scandale de la mort d'un chevalier d'Arthur, tombé sous le coup d'Anuret. De fait, chaque mort prend une dimension politique et marque l'érosion du pouvoir arthurien selon deux dimensions connexes : à la mort

²⁰⁹ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle*, op. cit. p. 332.

²¹⁰ L'expression est empruntée au chapitre, « Le presque rien de l'article mortel » dans *La Mort* de Vladimir JANKELEVITCH, op. cit. p. 221.

s'adjoint la perte de l'honneur, qui est une donnée fondamentale de la pensée médiévale. Les ex. 172 et 177, qui se placent à quelques pages d'écart au sein de la branche XI, font apparaître la réitération du tour « *tres par mi le cors* », qui équivaut à une disparition sans appel du personnage : cette pratique, à laquelle recourent Perlesvaus et Méliot de Logres, est plutôt l'apanage quasi-absolu des figures électives, ce qui rend l'expression d'autant plus ignominieuse s'agissant d'une figure réprouvée. Le coup porté à travers le corps, qui exprime sa négation, appartient au paradigme d'une conversion par le massacre. Il en va différemment dans le rappel des conditions dans lesquelles disparaît le Chevalier Vermeil : s'il meurt (« *chai morz* ») suite au javelot qui le transperce *par mi le cors* (138), il faut y voir l'erreur de jeunesse d'un jeune rustre gallois s'essayant à une pratique fort peu chevaleresque. Il ne s'agit pas moins d'une *mors repentina*, mort infamante reçue dans la solitude, sans déclaration préalable d'hostilité. Les autres exemples tendent à faire de « *chaoir morz* » une variante d'« *abatre mort* », sans véritable ajout de sème. On retrouve cette fulgurance de la mort qui advient au moment où est administré le coup mortel.

Si le devenir de la plupart des corps ne figure pas dans la teneur du récit, certains font l'objet de coutumes, d'autres reçoivent les derniers honneurs. C'est pourquoi l'on trouve le syntagme « *porter/aporter mort* » (144, 146, 150, 152, 155, 158, 161, 162, 170), qui entraîne le plus souvent une exhibition des corps suscitant une palette d'affects allant de la joie à l'ultime degré de l'affliction²¹¹. De même que l'on porte des sangliers morts (146), on porte des fils de roi morts par asphyxie (144), des chevaliers en litière (150, 152) ou à la force des bras d'homme (161). On distinguera le verbe « *porter* » présenté en sémantèse plénière, et les occurrences ayant subi un phénomène de subduction : le sens plein, « être, pour un temps déterminé, le seul point d'appui ou de soutien (plus ou moins direct) de quelqu'un ou de quelque chose, le plus souvent en tenant cette personne ou cette chose ; tenir, soutenir »²¹², est en effet délaissé au profit d'un sens proche d'*abatre*. *Porter mort* implique pour le meurtrier d'être le « point d'appui » du mort, mais d'instiller un déséquilibre allant de pair avec l'article mortel (155, 158, 162, 170).

Enfin, un dernier ensemble se dégage, qui fait intervenir le paradigme de la vision : « *voit/vist morz* » (139, 143, 145, 156, 157, 169). Ce tour s'inscrit dans une narration en

²¹¹ Ces émotions suscitées par le spectacle de la mort et de la violence ont été étudiées par Tomek BRYNCZKA, *Les émotions liées à la violence chevaleresque dans le Haut livre du Graal, un roman arthurien du XIIIe siècle*, op. cit. p. 103-187.

²¹² Définition procurée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

focalisation interne, ce qui semble avoir pour visée de faire coïncider le « foyer de perception »²¹³ avec le champ de conscience d'un personnage.

La dame du Petit Gomoret, si l'on se livre à une lecture purement courtoise de l'épisode qui mettrait à distance la *senefiance* qui lui est adjointe, est ainsi vue par Gauvain, contemplant en elle l'échec de sa fonction chevaleresque, marquée par une dominante protectrice : ex. 139, « *Messire Gavains se regarde e voit la dame morte, e le nain qui s'en fuit grant cors après son seigneur* ». La vue du fils de Gurgaran, qui *a priori* jouit d'une respectabilité certaine auprès de son peuple, est le truchement d'une métamorphose des affects, de la *joie* à la *dolor* : ex. 143, « *et quant il voient lor damoisele mort si muent leur joie en dolors* ».

La vue est, dans l'ex. 145, un procédé pour évaluer une situation périlleuse qui met aux prises Lancelot et trois chevaliers, dont un mort qu'il voit étendu à terre, mais la charge émotionnelle est infiniment plus intense dans l'ex. 169, qui énonce la *dolor* du Chevalier Roux à la vue de son lion défunt et dans l'ex. 156, quand les brigands voient le corps sans vie de la demoiselle associée à leurs crimes : « *Quant li .iiii. chevalier virent la damoisele morte et le mestre d'aux, si en furent molt dolant, et li nains lor escrie* ». Cette vision est le vecteur d'un abattement auquel les réprouvés, au sein de cette guerre des clans qui compte ses morts, sont également sujets. Dans la suite immédiate de l'épisode qui voit Lancelot barricadé (157), il semble que la vue du chef, qui vient d'être tué avec la cousine des chevaliers restants, anime une ardeur nouvelle qui les conduit à redoubler leurs coups.

« *Mort* » participe passé employé comme attribut

Le corpus représente un nombre conséquent de participes passés, en fonction d'attribut, formés avec la copule « être » (184-265). L'abondance de cette représentation fonde un principe de réitération qui fait de la mort une donnée du récit élémentaire autant qu'inéluctable. Le tour déclaratif, « *il est morz* », revient telle une litanie dans un récit où les rumeurs se créent, s'imaginent puis se récuse, concernant la mort hypothétique de personnages dont la disparition sonnerait le glas de l'intégrité des survivants. Ainsi trouve-t-on une forme interrogative, « *est-il morz ?* » (par ex. 188), qui atteste le risque inhérent à toute existence romanesque, dans un univers semé de périls. Si la première personne est rare, car la mort de soi exprimée par le verbe est la préfiguration d'une mort appelée à

²¹³ Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1983, p. 43.

survenir dans les instants qui suivent (mort de Cahus, 185), la troisième personne est d'usage pour retracer l'existence de personnages disparus antérieurement à l'ouverture du récit (Julain le Gros, 186), ou dont la disparition récente est relatée au titre d'une déclaration dont les conséquences se font rarement attendre. L'indicatif, présent ou passé composé est majoritairement employé, l'un pour mettre en évidence un état, l'autre pour revenir sur les circonstances d'une mort digne d'être détaillée. Notre étude suit la logique d'une ligne temporelle étudiant dans un premier mouvement les temps du passé, puis le présent et le futur.

« *Morir* » à l'imparfait et au plus-que-parfait

Le verbe *morir* est employé à vingt-six reprises à l'imparfait, ce qui opère un feuilletage temporel (répartissant ce qui meurt, ce qui est mort et ce qui avait été mort) dans une logique narrative privilégiant la surprise ou l'annonce *post festum* des disparitions les plus emblématiques. La révélation par l'herméneute du Château de l'Enquête des origines de la mort des rois dont le *chief* est enchâssé et posé sur le char des têtes (191) est antérieure aussi bien à leur mort qu'au discours incomplet d'une demoiselle qui incriminait la déloyauté d'une Reine à leur égard. Elle prend ainsi une valeur de plus-que-parfait. Les autres occurrences (194, 199, 206, 208, 209, 214, 216, 221, 222, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 245, 247, 248, 253, 254, 255, 256, 262, 263) s'avèrent des plus convergentes : l'imparfait est employé avec la participe passé, *mort*, dans le cadre d'un relevé comptable des disparitions qui égrènent le cheminement spirituel et chevaleresque du récit. Deux cas de figure se présentent : celui d'un constat qui prend acte du passage du règne des vivants à celui des morts (194, 209, 214, 238, 243, 245, 248, 253, 254), celui d'un rappel (221, 222, 237, 240, 247, 256) ou d'une annonce (199, 206, 208, 216, 236, 241, 255, 263) des disparitions antérieures. La nouvelle de la mort du Roi Arthur (262) est quant à elle introduite par un « si » à valeur hypothétique²¹⁴, afin de maintenir une pesée critique sur une disparition de l'ordre de l'hypothèse.

Le passé composé, qui peut « aller de sa valeur aspectuelle de résultat accompli du présent, qui est sa valeur proprement héréditaire, à sa valeur de quasi-équivalence avec le passé simple »²¹⁵, est l'un des temps correspondant à ce que l'étude de l'aspect lexical nomme *accomplissement* : les accomplissements décrivent des procès qui évoluent au cours

²¹⁴ Claude BURIDANT, *Grammaire nouvelle*, op. cit. § 408.

²¹⁵ Ibid. § 302.

du temps, et possèdent intrinsèquement un terme qui doit être atteint pour que l'on puisse considérer le procès comme réalisé. Dans le cadre d'une construction où le participe est le verbe *morir*, la notion d'accomplissement est on ne peut plus perceptible. Ces exemples manifestent bien une antériorité à valeur d'accompli. L'exemple 213 est assurément plus ambigu, car le tour verbe conjugué au présent + passé peut aussi bien s'entendre comme un passé composé, comme une relative à l'imparfait, que comme un verbe au présent assorti d'un attribut du sujet.

Le passé simple voit ses emplois réduit à deux occurrences, toujours en construction attributive. L'ex. 205 relate les circonstances qui ont immédiatement suivi la mort du Roi de la Cité ardente. L'aspect perfectif du passé simple semble également compatible avec la notion d'accomplissement. L'ex. 223 poursuit cette même déploration des êtres disparus, s'agissant cette fois d'Alain d'Escavalon.

Les constructions verbales au présent comportant le participe passé, « *morz* », sont légion, et l'on relève dans cette perspective vingt-huit occurrences susceptibles d'être classées selon la combinatoire suivante : la mort peut être saisie *in absentia* ou *in praesentia*, de manière réelle ou potentielle. L'ex. 184, qui s'intègre à l'épisode fondamentalement polysémique de la mort de Cahus (« *Sainte Marie! Le provoire! Aidiez, aidiez, car ge sui morz!* » ; I, 138, 31-32), donne à voir la mort le moment tenu de l'agonie, le présent pouvant être saisi comme une anticipation de la mort imminente de l'écuyer. L'ex. 226 est en quelque sorte symétrique (« *Il voit que li chevalier sont mort e a que li lions aide a ocire les desraainz* ». IX, 690, 14-15) car à l'imminence succède l'immédiat après-mort.

L'ex. 185 recourt au présent selon une valeur durative, la mort de Julain le Gros (« *si li dites que ses peres est morz* », I, 170, 19-21) étant une donnée du récit intervenue, dans la reconfiguration narrative du *Perlesvaus* sur la bases du *Conte du Graal*, entre l'instant du départ, nullement funeste pour la Veuve Dame, et la résurrection spirituelle du bon chevalier après l'épisode charnière du Vendredi Saint. L'ex. 188, dans lequel est sensible la perspective glaçante de la mort de Perlesvaus, (« *Est il morz ?— Nenil, sire, se Dieu plect, car ce seroit molt granz douleurs au siecle* ; V, 274, 2-4) accorde au présent cette même valeur, comme dans les ex. 189 (Joseus confesse ses péchés de parricide voire de fratricide, attendu que son frère « *morz est* »), 192 (évocation du combat inégal de Lancelot qui met aux prises Lancelot et quatre chevaliers, dont d'un est mort), 195 (le chevalier au tronçon de lance enfoncé dans le corps ayant succombé à sa blessure mortelle), 228 (mort de deux

chevaliers dans la branche X), 229 (annonce de la mort du lion de Méliot), 236, 239, 242, 250, 251... La valeur durative du présent assortie d'un verbe statif (« être »), dénote un état permanent et une propriété essentielle du sujet, valide pour un intervalle non limité. On remarque, parallèlement au trait statif du verbe et à cet intervalle limité à gauche par une borne initiale (la mort qui s'abat sur un personnage), et ouvert à droite comme en témoignent l'emploi de verbe d'activité, des traits s'intégrant à des procès dynamiques, non bornés, produisant un effet aspectuel duratif / progressif :

- ex. 200, « *Puis que mon frere est mort je m'en retournerai et soferé mon damage, que il amendast bien s'il fust en vie* ». VIbis, 372, 12-14 ;
- ex. 202 : « *Or me dites, fait Lanceloz, puis q'il est morz, ai je fait vostre gré ?* » (VIbis, 374, 28 et 376, 1) ;
- ex. 210 : « *Que je vos deïsse ausi com illi est couvent, et que vostre pere est morz, n'ele n'atent secors ne aide se de vos non* » (VIII, 560, 6-8).

Ces exemples emblématiques, auxquels on peut ajouter les ex. 215, 217 et 219 sur la mort du Roi Pêcheur, et 233 sur celle de Guenièvre (« *si vos mande que vos li gerpissoiz la Table Roonde e rendoiz, car vos n'i avez droit, puis que la roïne est morte* ». X, 846, 15-17)) décèlent le champ de ruine et de désolation que cause la mort d'un être (ex. 249, 260).

L'aspect duratif, conçu grammaticalement, va de pair, sémantiquement, avec une solution de continuité, de l'avant-mort à l'après mort, la mort durative ayant pour corrolaire le refus d'une inscription des vivants dans l'ordre de la durée. L'ex. 224 manifeste une autre facette du problème de la durée, faisant d'un chevalier mort la condition *sine qua non* de l'existence d'un autre chevalier : « *Il voient q'il est molt blechiez en la destre espaulle, et la damoisele li dit q'il n'iert ja gariz se il n'i met de la poudre au chevalier qui morz est* ». IX, 658, 15-17. Certaines constructions attributives au présent, du type « *s'il est mort* » (ex. 261), impliquent une hypothèse et étendent plus encore les limites de la toile funèbre qui enserre les personnages du roman : la mort, comme nous le verrons dans le chapitre IV, est un principe de variété tant elle occupe l'espace de la certitude comme celui de l'interrogation (ex. 198, « *Sire, fait li chevaliers, se il est morz ce est molt grant damage a mon oés*, VIbis, 370, 26-28). Cette dialectique du *voir* et du *cuidier* est le miroir de l'instabilité essentielle de cet univers romanesque : « *Ja n'est mie li roi morz, fait Lanceloz* » (X, 824, 14-15). Outre le tour *si + présent de l'indicatif*, le domaine de l'hypothèse se réalise sous la forme d'un emploi au subjonctif du verbe *estre*, comme dans l'ex. 197 :

« *Missire Gavains, fait Lanceloz, on ne set a la cort le roi Artu que vos estes devenuz, ainz quident li plusor que vos soiez morz* » (VI, 364, 18-21). Le verbe *cuidier* implique un sémantisme virtualisant montrant le caractère erroné de la *doxa*, sensible dans l'ex. 212 : « *Mes je cuit qu'il soit morz, ou que il soit en si loigtaigne terre qu'il n'en puet nouveles oïr* ». (VIII, 584, 3-4) ; « *Il quident bien, puis que Lanceloz est venuz par soi, que li rois soit morz, e Missire Gavains* » (X, 832, 2-4).

La croyance en la mort des héros peut ainsi se dessiner sous la forme d'un démenti postérieur au moment où la mort est pensée, ou au contraire d'une interrogation directe, qui saisit dans sa période de formation la pensée inquiète agitant hères et chevaliers voyant en cette disparition inconcevable du salvateur l'image de la perte de leur propre existence : ex. 218. « *Est ce voirs, set Perlesvaus, que il soit morz ?* » (VIII, 596, 13-14). L'emploi du participe « *mort* » au subjonctif imparfait rentre dans un emploi simultané ou postérieur par rapport au verbe principal, comme dans l'ex. 196 : « *et vos eüst volentiers veüz ainz a q'il fust morz* » (VI, 364, 6). Les ex. 196 et 201 constituent quant à eux un cas classique de recours à l'imparfait du subjonctif après le tour hypothétique, « *se il savoit que* ». L'ex. 190 est l'unique occurrence de conditionnel du corpus, qui s'inscrit dans la tentative de manipulation des Demoiselles des Tentes sur la personne de Gauvain. Cette dimension comminatoire est opportunément présente dans l'unique emploi d'un verbe au futur : « *Sire, fait la damoisele, se vos ne descendez a pié vostre chevaux ert morz a cest premerain encontre* » (VII, 410, 31-33).

L'étude du morphème « *mort* » dans ses différentes natures et fonctions fait ressortir la richesse du paradigme, entre mort de soi et mort de l'autre, mort advenue, contemporaine de l'énonciation, future ou soumise à hypothèse. Si l'on excepte la forme « *mordrissierres* », les dérivations lexicales du morphème déplacent la mort de l'être aux signifiés non animés ainsi pourvus d'une valeur funeste (« *mortel* »).

Les dérivations lexicales du morphème « mort »

L'adjectif « mortel » est présent à treize reprises dans le texte (ex. 1-3 et 98-113, 319)²¹⁶, en trois sens distincts. L'expression « *cop mortel* » figure deux fois (1, 3) et renvoie très précisément à l'antagonisme des figures réprouvées et des figures électives. Les extrêmes sont convoqués, aussi bien en termes de dignité du personnage que de dignité du geste mortel, les deux étant toujours liés : le « *cop mortel* » de Lohot démontre la prouesse chevaleresque d'une victoire remportée sur un géant, il est le signe tangible d'un accomplissement. A l'inverse, la mention du « *cop mortel* » prodigué par le Chevalier au Dragon (3) suggère son impuissance face à Perlesvaus : chaque coup qu'il donne est mortel, à l'exception de ceux qu'il adresse au *bon chevalier*. La rareté de l'expression en rend les manifestations d'autant plus significatives, la binarité lexicale étant le miroir d'une binarité idéologique dans un texte qui, au demeurant, privilégie les formes verbales (*mordrir, ocire*) quand la mort est représentée *in praesencia*.

« *Mortel* » prend une tout autre résonance dans l'ex. 319, car l'adjectif exprime non pas ce qui entraîne la mort, mais un crime d'une gravité telle que son auteur encourt la menace constante de la mort. Ce mot prend place dans l'une des rares réminiscences de la courtoisie : « *Ha! pechierres mortex, fet li hermites, c'avez vos dit ?* » (VIII, 460, 17-18). La folle inclination de Lancelot pour la reine Guenièvre est énoncée en une réprobation toujours aussi vive qui se tient dans la même ligne que la *Queste del Saint Graal* et la *Mort Artu*²¹⁷. D'un point de vue sémantique, l'expression « *pechié mortel* » est aussi irrémédiable que le « *cop mortel* » et la trahison mortelle de Keu. L'adjectif « *mortel* » apporte ainsi, par rapport au mot « *mort* », une nuance qui récuse la neutralité du sens premier (« qui cause la mort ») au profit d'un sens moral. Le coup *mortel* du Chevalier au Dragon, le péché *mortel* de Lancelot et la trahison *mortelle* du sénéchal se placent moins sur un axe référentiel marqué par l'antagonisme de la vie et du trépas, que sur un axe symbolique, l'adjectif valant condamnation du personnage qui accomplit un acte mortel. L'exemple de Lohot y compris (1), tout acte mortel engage l'être dans son intégrité morale (Keu, le Chevalier au Dragon, Lancelot) et physique (le Chevalier, Lohot voué à la mort quelques instants plus tard).

²¹⁶ Dans cette partie, les chiffres entre parenthèses font référence aux occurrences du morphème telles qu'elles sont recensées dans l'annexe dédiée.

²¹⁷ L'adultère royal n'est pas un péché véniel, qui plus est dans un récit de la proscription absolue du désir, rejeté dans les marges du récit au titre d'une extravagance confinant à l'aliénation.

L'ex. 26 est paradoxalement le seul à faire figurer le mot de *meurtrier*, absent partout ailleurs alors que les figures réprouvées apparaissent comme d'impitoyables meurtriers en série. Sans doute faut-il voir en ce terme moins une fonction ou un statut procuré par un geste mortel qu'un véritable métier indissolublement lié à celui de voleur (Callixte, l'ermite dont le corps repose en la Chapelle Saint Augustin, est ainsi « *mordrissierres e roberres* »²¹⁸). Si les figures électives et réprouvées sont meurtrières à parts égales, mues par un désir d'extinction progressif de toute altérité, le meurtrier est regardé comme un être marginal, alors que la quasi-majorité des personnages masculins appartient à la classe chevaleresque, les plus puissants des réprouvés formant une aristocratie du mal. En ce sens, le qualificatif de *meurtrier* est attribué ou non en fonction du mobile des meurtres : les meurtres crapuleux associés aux rapines et aux mœurs serviles (*robeers*) font l'objet d'une condamnation, même s'ils ne constituent pas dans le cas de l'ermite à l'article de la mort un péché mortel (son âme est dérobée aux démons par les anges, après qu'elle se fut amendée après quelques années d'une vertu sans tache). Les crimes de sang commis au nom de la religion en règlement d'une dette de sang antérieure n'abaissent pas l'honneur des personnages, mais au contraire l'exaltent.

Il en va autrement du dernier emploi de l'adjectif « *mortel* », présent dans un nom à la fois patronyme et toponyme, le « *Roi de Chastel Mortel* ». Le personnage est évoqué à quinze reprises dans le cours de la narration et l'adjectif se situe au carrefour de plusieurs orientations : il qualifie par métonymie et personnifie un château où se donne la mort (mortel est la caractéristique de « ce qui est sujet à la mort ») ; enfin le nom, suivant une pratique médiévale connue (*nomen omen est*) renseigne sur les mœurs criminelles du roi réprouvé. Le roi est dispenseur de mort, tout comme le château dans lequel il pratique ses crimes, et par une manière de réversibilité, sa mort intervient dans l'espace de ce château doublement mortel, pour ses visiteurs comme pour son propriétaire.

Si dans la majorité des cas (98-109), il occupe la fonction sujet, sans doute est-ce parce que le récit se fait l'écho de ses exactions : il est une force agissante, partant une menace pour l'intégrité des figures électives fragilisées, telle la Veuve Dame. Ses crimes ont une portée sur le devenir des êtres et des choses, c'est pourquoi les ex. 110-111 le

²¹⁸ L'alliance de ces termes contribue à forger l'*ethos* d'un personnage semble-t-il voué aux forces démoniaques. De fait, le meurtre et le vol figurent, aux côtés du rapt et de l'incendie, dans la catégorie juridique médiévale des crimes majeurs (*causae majores*). Cf. l'analyse des *Coutumes de Clermont-en-Beauvaisis* par Valérie TOUREILLE, *Crime et châtement au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2013, p. 156.

présentent en fonction de complément circonstanciel à valeur causale. Dans le monde de la *faide*, il est une origine parmi d'autres du chaos qui règne au cœur des ténèbres arthuriennes. Le fait que la mort s'insinue jusque dans le nom du réprouvé prolonge une litanie macabre qui atteint son plein épanouissement dans la branche VIII (101-108 et 112-113). Le nom du *Roi de Chastel Mortel*, parce que figé, introduit à la catégorie des locutions intégrant le morphème « *mort* », dont la réitération est révélatrice de l'esprit vindicatif et funèbre qui souffle sur le *HLG*.

Les locutions intégrant le morphème « *mort* »

La langue médiévale a créé de nombreuses locutions autour du mot « *mort* ». Si certaines ne sont employées qu'une seule fois (317, 318, 344-345), d'autres deviennent des *leitmotive* (321-339, « *anemis morteus* ») qui permettent de dégager les linéaments d'un imaginaire du texte.

La première locution, « *navrez à mort* » (313-316) permet une ouverture ténue à l'idée de sensation, dont nous avons vu qu'elle était proscrite. Cahus, revenant d'une expédition onirique à la Chapelle Saint Augustin se sent ainsi blessé à mort, tout comme Méliant, dont le texte ajoute qu'il est « *toz dolanz* ». Le mouvement des personnages au moment où ils interprètent cette sensation d'avoir été frappé à mort est révélateur des valeurs qu'ils incarnent : Méliant privilégie une fuite illusoire (315) quand Cahus réclame avec vigueur les ultimes sacrements (313). La même expression, « *se traist arriere* » qualifie le mouvement du Chevalier Hardi à l'arrivée de Perlesvaus, mais en un tout autre sens. Le couard rédimé laisse le champ libre face à Aristor car la logique romanesque veut que Perlesvaus soit celui qui inflige à l'époux présomptif de sa sœur le coup mortel. La locution apparaît enfin dans la branche VIb, dans un combat opposant Lancelot aux chevaliers du Château des barbes : « *navrez à mort* » n'est plus, à peu de chose près, qu'une variante du participe « *mort* », auquel s'adjoint en sourdine un certain pathos.

Parmi les locutions les plus courantes, on relève le « *service des morts* » (318), qui s'inscrit dans le paradigme amplement représenté des messes de *requiem* et des célébrations à la mémoire des défunts, « *a la mort* » (c'est-à-dire au moment de mourir, 344), et deux locutions dignes d'intérêt : *par peur de mourir* et *en grand péril de mort* (*HLG*, IX, 768, 2-3 et XI, 986, 9-10). En elles, c'est l'imminence de la mort qui perce, d'une mort toujours

active mais qui parfois n'advient pas : l'emploi du passé simple (« *le conquist en grant peril de mort* ») pour qualifier celui qui le premier a conquis le cercle d'or atteste la levée de cette menace ; il en va de même dans la branche XI, car le « *grant peril de mort* » qui menace Perlesvaus n'est qu'une virtualité.

Enfin, l'expression la plus courante dans le texte est celle de l'« *anemis morteus* ». À dix-neuf reprises (321-339), ce motif revient et enchevêtre un peu plus, à chaque apparition, la maille serrée des vengeances. Un chevalier devient ennemi mortel d'un autre lorsqu'une offense ou un crime ont été perpétrés. Au titre des offenses, le vol du chandelier d'or appartenant au decorum funèbre d'un chevalier défunt amène le Chevalier Noir à défier le roi Arthur et à se déclarer « *anemis morteus* » (321) ;

Bien plus, c'est la mort de l'autre (parent, semblable) qui inspire la vengeance de soi et conduit maints chevaliers à se déclarer ennemis mortels²¹⁹. Perceval, dans la branche III (322), ignore encore que le fils du Chevalier Vermeil projette de se venger de lui, à l'image de Lancelot, qui découvre dans le cimetière (323) que le nain et les deux chevaliers apportant des dépouilles sont liés à trois chevaliers qu'il a tués. Sur le même modèle, le frère du Seigneur du Manoir Ruiné apprend de la bouche d'une demoiselle qu'il vient d'héberger son ennemi mortel (334) ; les méprises et surprises sont légion. La vengeance se dessine progressivement suivant une courbe allant de l'individuel au collectif, elle intègre le personnage dans un ensemble de figures qui partagent des valeurs religieuses et morales communes. Porter ses coups sur une figure élective revient à affecter tous les chevaliers du Graal, la communauté du mal s'unifiant à travers les pratiques vindicatoires.

La notion de dette de sang est alors déterminante : associée à la loi du talion, elle rédime le sang par le sang et pourrait être représentée sous la forme d'un cercle teinté de rouge. Dans la septième branche (328-329), Perlesvaus en vient à tuer Cahot le Roux, frère du Seigneur de la Forêt des Ombres. Cette disposition narrative, qui une fois encore atteste l'invulnérabilité absolue du bon chevalier, n'en est pas moins problématique, car elle démultiplie les vengeances et les morts futures. Dans le cas où le chevalier fondé à se venger est lui-même tué, le devoir de vengeance se reporte sur un autre personnage, quel que soit son âge, pourvu qu'il défende l'honneur de sa caste. Un jeu d'alliances s'instaure,

²¹⁹ De même que le motif de l'*incognito* permet des effets de surprise pour les personnages comme pour le lecteur, instruit plus tard de l'identité d'un chevalier qui force son admiration, il arrive qu'un chevalier ait des ennemis dont il ignore l'existence, et qui se découvrent tout au long du récit comme des menaces nouvelles et toujours plus nombreuses.

qui étend à plusieurs personnages la haine qu'ils portent à un second ou la haine d'un personnage à plusieurs : le roi Arthur devient l'ennemi mortel de Claudas à cause de l'affection qu'il porte à Lancelot, qui s'est rendu coupable du meurtre de Méliant. Le *HLG* est en ce sens le récit d'une surenchère permanente²²⁰, derrière laquelle se profile l'aura toujours victorieuse de Perlesvaus. L'épisode de la fosse aux serpents (338) est l'emblème de cette logique macabre, dont l'écu démonte les rapports de cause et d'effet. Perlesvaus a tué le Chevalier Roux de la Forêt Profonde pour venger un acte de barbarie appelant une nouvelle expédition vindicatoire : « *se jo l'ocis, je le dui bien faire, kar il avoit trenchié la teste le fil mon oncle, de qui ceste damoisele porta le chief molt longuement* » (*HLG*, XI, 952). Les récits se rejoignent par l'entremise d'une conjointure macabre qui manifeste l'universalité de ce motif toujours réversible.

Conclusion

L'étude lexicale et stylistique du morphème « mort » révèle, par-delà une profusion certaine, une convergence marquant l'extension de la mort dans tous les domaines de la temporalité. Cette hégémonie funèbre englobe l'écriture du récit, des énoncés dynamiques aux énoncés statiques, des syntagmes renvoyant à l'animé comme à l'inanimé. La mort *annuieuse*, *vilaine*, *gugiée* ou *respitiée* dessine un cadre fondamentalement funeste relayé par la figure de l'*anemis mortuus* : la mort intervient toujours selon un degré plus ou moins âpre de violence, et en vertu d'une logique parfois impénétrable.

Ce premier examen a permis de dégager cinq distinctions fondamentales qui, bien que se plaçant sur des axes distincts, informent les approches anthropologique, historique, narratologique et structurale fondant la réflexion à venir. La mort peut ainsi apparaître abstraite ou concrète, *in absentia* ou *in praesentia*, à retombées positives ou négatives, comme une mort-réflexion ou une mort-action, comme une mort-questionnement ou une mort-évidence. La première partie, « La Mort contée » vise dès lors à approfondir ces observations en sondant toutes les aspects funèbres propres à l'univers de fiction.

²²⁰ L'excès est manifestement inscrit au cœur de l'écriture, comme le montre l'emploi de la locution « à volonté » au moment où Perlesvaus affronte Gohart, à la toute fin du récit (339).

PREMIÈRE PARTIE

LA MORT CONTÉE

CHAPITRE I

Circonstances de l'instant mortel

« Si nous voulons donc être dans le vrai, disons que la persécution exercée par les impies contre l'Église du Christ est injuste, tandis qu'il y a justice dans la persécution infligée aux impies par l'Église de Jésus-Christ. L'Église persécute par amour ; les impies par cruauté »²²¹.

Introduction. Une mosaïque de significations.

L'étude de la mort se tient au seuil d'une compréhension globale de l'œuvre. L'enjeu de ce premier mouvement tient à recréer de la matière autour du vide, à considérer ce qui se place autour de la mort mais qui n'est pas la Mort, à embrasser pleinement cet instant particulier où « l'existant, rendu soudain invisible comme par l'effet d'une prodigieuse occultation, s'abîme en un clin d'œil dans la trappe du non-être »²²².

La mort est un concept à la fois immatériel et pluriel. Si elle s'avère « littéralement *extra ordinem* parce qu'en effet elle est d'un tout autre ordre que les intérêts de l'empirie et les menues affaires de l'intervalle »²²³, le phénomène létal se décline sous de nombreuses dimensions. En vue de cerner les manifestations de la mort, à défaut d'en percer la nature, il convient d'en considérer l'éventail des circonstances. C'est l'une des particularités du *HLG* que de ne proposer, sous le rapport de la mort, qu'un texte troué, ses manifestations et prolongements symboliques relevant d'une fuite en avant qui nourrit ce paradoxe fondateur : l'omniprésence de la mort, catalyseur de l'action, ne conduit jamais à s'interroger sur l'essence spirituelle de la Mort.

« Si saurez par quel ocoison il fu morz » (*HLG*, IX, 704, 19-20) : l'examen des *lieux*, qui s'inspire des sept questions de la rhétorique antique (*quis, quid, quando, ubi, cur, quem ad modum, quibus adminiculis*)²²⁴, permet toutefois de dresser une première esquisse des

²²¹ SAINT AUGUSTIN, Lettre CLXXXV.

²²² Vladimir JANKELEVITCH, *La Mort*, op. cit. p. 7.

²²³ *Ibid.* p. 7.

²²⁴ Cet emprunt à la rhétorique judiciaire paraît s'inscrire dans l'éthique d'un roman qui accorde une place importante à la notion de droit. La narration peut ainsi être abordée à travers le prisme du genre judiciaire, qui rejoint la visée prosélyte de la *fable*. La mention, même incomplète, des circonstances, va contribuer à intensifier la condamnation des figures mécréantes, « on comprend

pratiques létales du *HLG*. Chaque détail du nécrologe est un pas de plus pour faire émerger l'édifice idéologique du roman. C'est pourquoi il convient de partir de la figure du mort et de son meurtrier, selon le principe dualiste des figures électives et des figures réprouvées parallèlement à l'image d'un génocide²²⁵ mené par les chevaliers du Graal. Tous les autres aspects de l'instant mortel convergent pour restituer à chaque mort sa signification morale et sa place dans une dynamique narrative fondamentalement funeste : le cadre spatio-temporel de chaque homicide révèle en ce sens l'intrusion de la mort y compris dans l'espace déréalisé du château²²⁶. Les lieux de mort et les lieux du corps par lesquels s'insinue la mort sont deux figurations d'une même spatialité à valeur de symbole. Comme en une négation raisonnée de tout arbitraire, le roman fait montre d'une unité consubstantielle du personnage, du lieu de mort, de l'organe meurtri et de l'*hora mortis*, bien que la mention de la temporalité létale s'avère ténue.

Cette unité des circonstances sert la pensée profondément manichéenne du récit : la question des origines de la mort, qui dessine une triade à la fois poreuse et nettement circonscrite (religion, coutume, vengeance) marque la prédilection des motifs d'ordre religieux.

dès lors quels terribles enjeux se cachent derrière la description terrible des faits ; mais il y a plus, cette opération, nécessaire à la manifestation de la vérité, n'est pas neutre : de sa précision ou de son éventuelle orientation, dépendra le sort de l'instance » (Pascal TEXIER, « Le rhéteur et l'assassin », *Apprendre à douter, Études offertes à Claude Lombois*, dir. J.-P. MARGUENAUD, M. MASSE et N. POULET-GIBOT, Leclerc, Limoges, 2004, p. 549-561, p. 552). Sur l'origine des circonstances telles qu'elles sont parvenues au Moyen-âge, cf. Cicéron, *De Inventione*, I, 34, 38, qui distingue « attributs de la personne » (*nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, rationes*) et « attributs de l'action » (conduite de l'action, circonstances proprement dites [*locus, tempus, modus, occasio, facultas*] et conséquences).

²²⁵ L'emploi du terme de génocide prend une résonance particulière à l'époque contemporaine, qui tend à limiter cette « *mort violente et rapide d'un grand nombre de personnes* », cette « *extermination systématique d'un groupe humain* » (définition Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales) à quelques exemples emblématiques (juifs, tziganes, Arméniens...). La notion de génocide, centrale dans l'éthique de l'épopée (cf. Jean-Charles PAYEN, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6 (1978-1979), p. 226-236), est aussi présente dans les romans du Graal, et notamment dans le premier d'entre eux, *Le Conte du Graal* : « Chrétien de Troyes, as we know, in the words of one of the knights of the *Conte du Graal*, advocated genocide, saying that the « false judes ought to be exterminated like dogs » (...). The writer of the *Perlesvaus*, although he did not follow Chrétien de Troyes in this respect, nevertheless like a number of the Grail romance writers, sought to denigrate the Old Law », Fanni BOGDANOW, « The Handsome coward in the *Queste del Saint Graal* », *Arthurian Literature*, XXIII, D. S. Brewer, Cambridge, 2006, p. 129.

²²⁶ On peut ainsi caractériser le Château du Noir Ermite, qui dans une des salles fait apparaître un abîme infernal. En ce lieu, comme nous le verrons, le spirituel rentre en collision avec l'espace référentiel, en quelque sorte déréalisé.

La vengeance peut être liée à la coutume qui, inhérente à l'univers arthurien, est le vecteur de morts innumérables²²⁷. En effet, le recensement des morts que compte le récit prend la forme d'une dialectique du numérable – les morts individuelles ou collectives dont le nombre est dûment précisé – et de l'innumérable, quand les frontières du massacre et le nombre des morts sont laissées à la discrétion du lecteur. Si la « vengeance en chaîne » perceptible dans le *HLG* est « le paroxysme et la perfection de la *mimesis* »²²⁸, la coutume (*costume*) apparaît comme une « contrainte fatale »²²⁹. Elle se définit comme « une prescription séculaire²³⁰ et un code déontologique ayant pour fonction principale la défense des intérêts profonds des membres de la corporation et comme motivations morales la recherche de la renommée, le sens de la gloire et de l'honneur »²³¹.

L'antagonisme des croyances religieuses accompagne la présence de la coutume, l'avènement du christianisme ne pouvant aller de pair qu'avec la mort des hérétiques et mécréants, doublée par les morts de figures électives, en un frottement de *translatio fidei*²³² et de *faide* chevaleresque. En effet, la mort d'une figure élective tel le Roi Ermite, « *que uns chevaliers que l'on apele Aristor ocist orains après la messe* » (*HLG*, X, 922, 27-28) se situe à la jonction de la guerre religieuse et de la guerre privée (*faide*), tant la haine d'Aristor pour le *bon chevalier* s'est répercutée dans ce geste. Les vingt-trois duels et douze mêlées que compte l'œuvre mettent en perspective cette alternance inégale des deux formes de conflits²³³.

²²⁷ Le caractère innumérable des morts de figures réprouvées semble s'inscrire dans ce qu'Umberto ECO, *Lector in fabula*, Livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1985, p. 105 nomme « hypercodage idéologique ».

²²⁸ René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Paris, Livre de poche, « Biblio Essais », 1983 (1978), p. 20.

²²⁹ Erich KÖHLER (à propos de la Chasse au Cerf Blanc d'*Erec et Enide*), « Le Rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes », *Romania*, LXXXI, 1960, p. 395. Pour un prolongement de cet article, cf. Donald MADDOX, « Lancelot et le sens de la coutume », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1986, vol. 29, n° 116, p. 339-353.

²³⁰ C'est ainsi qu'au début de *la Queste del Saint Graal* (*Le livre du Graal*, éd. Daniel POIRION et alii, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 554, 2009, p. 814), Keu s'adresse au Roi Arthur et le met en garde, car il s'apprête à enfreindre la coutume effectivement respectée dans la plupart des romans de Chrétien : « *Sire, fait Kex li seneschaus, se vous assés au mengier, il m'est avis que vous enfreindriés la coutume de vostre otel, car vous avés voé tous jours que vous a haute feste n'aserriés au mengier devant que aucune aventure fust avenue en vostre court* ».

²³¹ Jean FLORI, *Chevaliers et chevalerie*, op. cit. p. 175.

²³² La *translatio fidei*, qui a pour corollaire une *translatio religionis*, est l'un des mobiles du roman, centré sur la notion de conversion par la force des armes.

²³³ On renverra au très utile tableau qui présente les duels et mêlées dans les principaux romans du Graal, qui figure dans la thèse de Camille BOZONNET, *La Violence et le Graal*, Université Paris-IV Sorbonne, exemplaire dactylographié, 2005, p. 24. Le décompte du nombre de combattants dans

La profusion des morts introduit le spectre des procédés auxquels s'en remettent les chevaliers. Si certaines armes, telles l'épée, la hache, la masse ou l'épieu, ont une portée référentielle, d'autres regardent résolument vers le merveilleux, comme le bouclier *faé* du Chevalier au Dragon²³⁴. La nature, la valeur et le nom des personnages sont ainsi les révélateurs de leur subordination à une Loi qui oriente la trajectoire de leurs coups.

I. 1. La dialectique de l'éradicateur et de l'éradiqué.

« *Autruï, inséparable de l'événement même de la transcendance, se situe dans la région d'où vient la mort, possiblement meurtré* »²³⁵.

La question première concerne la victime et le meurtrier²³⁶ : « *Qui l'a ocis donc ?* » demande Perlesvaus à plusieurs reprises. Cela étant, « *mordrissieres* » (HLG, I, 146, 19), qui qualifie l'ermite Callixte dans la bouche d'un démon, n'apparaît qu'une seule fois, comme si le regard de l'œuvre sur l'homicide abolissait la dichotomie victime-meurtrier. En effet, l'arrière-plan idéologique scinde le personnel dramatique en deux entités qui chacune représentent une ou plusieurs confessions. La mort des tenants de l'Ancienne Loi, qu'elle prenne la forme d'une rétribution des maux qu'ils ont causés ou d'un génocide déclaré (la finalité étant que les mécréants soient « *destruit tresqu'en la fin del siecle* » HLG, IX, 674, 17), apparaît toujours comme une mesure pleinement légitimée : « rien n'est fort comme le contraste qui oppose l'heure dernière du parfait *miles christianus* et celle, purement factuelle que n'éclaire nul rachat, du *bellator* égaré loin de Dieu dans le lacs de dépendances vassaliques d'un devoir trop terrestre »²³⁷.

les mêlées (pouvant aller de 1 contre 2 à 1 contre 40) s'avère très significatif, car il met en perspective l'excellence des bons chevaliers face à une foule de chevaliers déloyaux, anéantis sous les coups d'un seul. Une répartition équivalente (1/40) apparaît dans la *Quatrième Continuation*, quand Perceval est aux prises avec les quarante vassaux du Roi de la Gaste Cité.

²³⁴ Comme le rappelle Nitze (*The old french Grail Romance*, p. 24), ce personnage apparaît également dans la *Continuation du Conte du Graal* attribuée à Gerbert.

²³⁵ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 210.

²³⁶ Sous ce rapport, le *Haut Livre du Graal* s'assimile parfois (quand l'identité réelle du tueur ou de sa victime est maintenue dans l'ombre l'espace de plusieurs épisodes) à la poétique du roman policier, « roman à énigme [dans lequel] une même régularité s'observe. Un crime est accompli, il faut en découvrir l'auteur. À partir de quelques pièces isolées, on doit reconstituer un tout » (Tzvetan TODOROV, « Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter », *Communications*, 1968, n° 11, p. 146).

²³⁷ Alain LABBÉ, « Guerre sainte et guerre privée dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen-âge et à la Renaissance*, Etudes réunies par Jean-Claude VALLECALLE, Presses Universitaires Lyon-II Lumière, 1997, p. 62.

À cette première dualité – mort des figures réprouvées, mort des *milites Christi* (*Epître aux Ephésiens*, 6, 10-17) ou des saintes figures qui leur sont associées – s'enchevêtre une seconde dualité, qui examine la mort donnée-reçue par des humains et celle donnée-reçue par des animaux, le paradigme animal se révélant essentiel²³⁸ ; enfin une troisième, qui distingue la mort chevaleresque de la mort *par grant outrage*. L'une des particularités du *HLG*, que dévoile une mise en regard avec la *QSG*, tient à l'urbanité de Galaad et à l'irénisme relatif de ce dernier opus²³⁹, dans lequel le sang versé est l'objet d'une rigoureuse condamnation : alors que Perlesvaus l'emporte de haute lutte sur les zéloteurs de l'Ancienne Loi, Galaad triomphe sans effort, son pouvoir s'assimilant à celui de Dieu²⁴⁰.

Du numérable à l'innumérable

Dans cet entrelacs de morts que favorise l'éthique de la vengeance sur laquelle repose une partie du dispositif mortel, il convient de tracer une ligne de partage entre le *numérable* et l'*innumérable*. Les morts qui relèvent du *numérable* sont au nombre de mille sept cent vingt-six et sont l'œuvre de vingt-huit meurtriers distincts.

Ces morts peuvent être réparties en trois sections : les mille quatre cent quatre vingt sept adeptes du Taureau de Cuivre²⁴¹ ; les cent cinquante souverains morts après le silence de Perlesvaus ; enfin quatre-vingt quinze morts individuellement relatées, de la simple mention à l'évocation circonstanciée de l'exécution. Mille quatre cent quatre-vingt dix-

²³⁸ C'est ce que suggère Julien RIBOT dans les pages introductives du *Bestiaire dans le Haut Livre du Graal*, Perlesvaus, Editions Le Manuscrit, 2008, p. 25 : « Dans un texte aussi complexe que peut l'être le *Perlesvaus*, la place de l'animal est capitale. A la fois même et autre, celui-ci est un support privilégié des préoccupations de l'homme médiéval. Néanmoins, il s'agit de distinguer ce qui est porteur de *senefiance* de ce qui ne l'est pas ».

²³⁹ De cet irénisme, le prologue de *La Mort le Roi Artu* se fait l'écho, lorsque Gauvain, de son propre *chief*, condamne comme relevant du péché la frénésie de meurtre, à l'image d'une destinée erratique, dont il souilla le devenir spirituel de la chevalerie arthurienne. Si la quête du Graal fit vingt-deux victimes dans les rangs des chevaliers, Gauvain perpétra dix-sept meurtres, parmi lesquels se distingue le régicide du roi Bademagu de Gorre (*MRA*, 1182-1183). Galaad, qui recourt certes à la violence dans les combats chevaleresques, prend toujours soin de ne pas tuer : avec Perceval, il s'en fallut de peu, mais le bon chevalier de la *Queste* reste un personnage de la juste mesure : « *et se l'espee ne fust tournée en sa main, ocis l'eüst sans faille* » (*QSG*, 882).

²⁴⁰ Jean MARX, « Où en est la question des rapports du *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* ? », *Nouvelles Recherches sur la Littérature Arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965. Sur le contraste des deux héros, voir les analyses d'Emmanuèle BAUMGARTNER, *L'arbre et le pain. Essai sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1981, p. 55 : « Galaad, dans la *Quête*, n'est pas un chevalier errant, à la recherche incertaine de la bonne route, mais celui pour qui l'aventure est une donnée immédiate, qui sait d'emblée où aller, une fois sorti de la cour d'Arthur, pour retrouver le Graal et le mieux voir ».

²⁴¹ « *De .m. et .v.c. que il estoient n'en furent gari que .xiii. que il ne fussent tot ocis et e cervelé des maus de fer* » (*HLG*, IX, 664, 23-24).

huit meurtres furent commis de la main de Perlesvaus ou à son instigation, ce qui apparaît nettement comme une gageure et donne le ton d'une œuvre où l'avènement de Nouvelle Loi ne s'acquiert que dans le sang. Outre les mécréants déjà cités, auxquels Perlesvaus, à l'instigation d'une voix, propose l'alternative de la conversion ou la mort, l'écu tue de sa main le Chevalier Vermeil (dans un épisode plusieurs fois relaté dans le *HLG*, mais qui appartient aux années de formations du *Conte du Graal*), les Chevaliers du Seigneur des Marais, Aristor d'Amorave, les écuyers du Château Enragé, Brudan, le Chevalier Roux, Cahot le Roux, et le Seigneur des Marais. Ce dénombrement, à mettre en relation avec l'insertion tardive du personnage au début de la branche VII, soit à un peu moins de la moitié du récit, suffit à montrer la supériorité chevaleresque, la *proece* (dans un sens qui n'est plus celui de Chrétien car elle valorise désormais le massacre) de l'écu.

Le récit attribue trois meurtres à Gauvain, qui piétine à cheval le nain félon de Marin (*HLG*, IV, 248, 2-3) et abat les deux chevaliers qui perpétuent la coutume de la Tente et six à Lancelot (le chevalier de la Gaste Cité, un nain, la Perfide Demoiselle, le Seigneur du Manoir Ruiné, son fils Méliant, Madaglan et des siens). Une dizaine de morts est attribuée aux figures mécréantes qui marchent sur leurs brisées. Ce chiffre n'est que fort peu élevé au regard de la menace constante qu'ils représentent. Chaque meurtre n'en est rendu que plus significatif.

L'arithmétique macabre présente néanmoins une vision erronée d'un massacre sans limites²⁴². La mort des sujets et des chevaliers de Madaglan d'Oriande est à ce titre éloquente. Lancelot et les soixante chevaliers qui lui sont confiés, « *après feri en la gent le roi, si en ocistrent tant con il vouldrent* » (*HLG*, X, 910, 9-10). Ce meurtre à volonté est révélateur d'une véritable frénésie de morts à laquelle s'adjoit un principe de plaisir²⁴³, tout en laissant éclater les cadres de la *translatio religionis*. Le Royaume d'Oriande devient

²⁴² On retrouve dans ce massacre les données de l'*aristie* antique, série d'exploits accomplis par le héros en transe à la force décuplée et qui le rendent digne d'être chanté. Parmi les occurrences les plus célèbres, on relève dans l'*Iliade* celles d'Achille (XX, 156sq, XXI), d'Agamemnon (XI, 91sq), de Diomède (V, 87sq), d'Hector (X, 39-50) et de Patrocle (XVI, 256).

²⁴³ Ce « principe de plaisir », expression que nous empruntons à la terminologie freudienne en l'absence de toute perspective psychanalytique, semble consubstantiel à l'idée même de tout combat chevaleresque. Dans cette perspective, les ouvrages de Guillaume BERGERON, *Les Combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, et de Michel STANESCO, *Jeux d'errance du chevalier médiéval*, *op. cit.*, lequel consacre son cinquième chapitre au « plaisir des armes », rendent bien la triple dimension ludique, esthétique et cathartique que revêt la représentation de la violence chevaleresque. Dans l'épisode du Royaume d'Oriande, le plaisir excède la juste mesure, la part de rituel et de ludique qui règle l'organisation des combats le cédant à une véritable frénésie barbare.

pour les chevaliers lieu de délasserment par la violence. Le nombre échappe, et si la visée édifiante du texte s'applique à séparer le bon grain de l'ivraie, ceux qui « *ne voloient guerpir lor mauvaise loi* » et « *cil qui se volrent atoner a Dieu* » (HLG, X, 912, 3-4), si elle remplace les figures diaboliques par des « *crucefis et ymages* » pieuses (HLG, X, 912, 7), demeure l'image d'un massacre de dimensions infinies.

I. 1. 1. La mort des figures électives.

Les traits physiques et moraux attachés aux personnages, les connotations liées à leurs gestes et paroles, l'honorabilité propre à leur titre et leur nom, inscrivent leur mort dans une dialectique de l'ordre et du désordre – désordre semé par la disparition des figures électives, ordre rétabli dans la disparition des figures réprouvées. À l'instar des figures réprouvées, les figures électives sont investies de cette double nature, à la fois *plaie* et *couteau*, *victime* et *boureau*²⁴⁴. La rigoureuse binarité qui sous-tend l'édifice idéologique du récit amène à considérer la mise à mort des figures électives comme le signe d'une résorption du monde arthurien, chaque défunt portant en soi une part de l'âme morcelée du royaume, inexorablement perdue.

S'instaure ainsi un clivage entre le signe (mort des figures électives) et l'insignifiance (mort des figures réprouvées)²⁴⁵ : à chaque personnage reviennent les honneurs d'une mort purement ostentatoire ou d'une disparition dont les dimensions excèdent l'être²⁴⁶. La triade chevaleresque que forment Perlesvaus, Lancelot et Gauvain et à laquelle prennent part de manière plus discrète Méliot de Logres ou le Chevalier Hardi²⁴⁷, se complaît dans

²⁴⁴ CHARLES BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, « Spleen et Idéal » CV, « L'Héautontimorouménos », v. 21-24.

²⁴⁵ Sur la question du *signe*, pris l'acception dans théologique du terme, voir particulièrement le deuxième chapitre, intitulé « Les Signes du Graal », de l'ouvrage de Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie* (XII^e-XIII^e siècle), op. cit. Les signes du Graal doivent, selon l'auteur, être recherchés « entre le merveilleux profane développé par les romans arthuriens et l'efficacité pastorale recherchée par l'Église » (p. 272).

²⁴⁶ Tel semble être le cas de l'écuyer Cahus, qui contrairement à son frère Déodat dans le roman de Michel Zink (op. cit.) n'est en aucun cas « transparent ». Au contraire, Arthur lui accorde une résonance inattendue : « *li rois voloit que cele aventure mervelleuse fust seüe par tos, et que on priast en l'eglise por l'ame au vallet qui por le chandelabre fu ocis* » (HLG, I, 140, 19-21).

²⁴⁷ Le Chevalier Hardi, antithèse du Chevalier Couard *tenu en vilté*, est foudroyé presque aussitôt sa métamorphose opérée. Il partage avec Méliot de Logres une dimension allégorique, tous deux illustrant l'antagonisme des deux Lois. Leur rôle dans le récit se situe ainsi à niveau qui excède la sphère chevaleresque, sinon « pourquoi avoir tardé à devenir un *hardi chevalier*, honoré et aimé, et avoir vécu méprisé et maltraité de tous ? » (Yvonne ROBREAU, *L'Honneur et la honte. Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal* (XIII^e-XIII^e siècle), Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, 1981, p. 194).

le massacre, délaissant à quelques exceptions notables l'exercice de la seule contemplation. Le *HLG* se tient très en-deçà du nombre d'ermites présents dans la *QSG* – treize – et plus encore des trente-deux figures érémitiques que l'on peut recenser dans le *Lancelot-Graal*. La *QSG* compte en outre une vingtaine de citations ou d'allusions à la Bible, qui ancrent le récit chevaleresque dans un cadre mystique très prononcé.

C'est pourquoi, si les figures réprouvées se livrent à des homicides, les figures électives accomplissent plus profondément un véritable malicide. La mort des figures électives, examinée dans un premier mouvement, se scinde en deux postulations : les figures royales et princières reçoivent une mort édifiante, aux autres chrétiens échéant une mort « *par grant outrage* » porteuse d'ignominie.

La mort édifiante des figures électives.

Le *HLG* étant un récit tendu vers la rivalité de personnages toujours désignés dans leur appartenance à une structure identitaire, la mort des figures électives prend une dimension exemplaire²⁴⁸. La mort redouble le message évangéliste, en autant de martyres, et réactive les visées initiales d'un roman marqué par une quête en forme de *translatio fidei*. L'évocation de la mort des figures électives s'ordonne selon un infléchissement de l'ordre aristocratique à l'ordre de la chevalerie, et conjointement du sacré au profane.

Les figures royales ou princières et tous les personnages qui incarnent dans leur être ou leur fonction une dimension spirituelle prééminente, reçoivent une mort exemplaire, à la mesure de leur *dignitas*²⁴⁹. Les rumeurs d'outre-tombe qui accompagnent l'annonce de la disparition du Roi Pêcheur et du Graal emblématisent ainsi le caractère solennel de cette mort : « *et uns plains et uns dolusement issi des cors qui el chimentere gisoient, si grans que il n'est nus el monde se il les oïst que il n'en deüst avoir pitié* » (*HLG*, VIII, 594, 7-10)²⁵⁰. La mort de cette figure essentielle de la littérature arthurienne semble liée au Graal, en une même

²⁴⁸ Philippe WALTER, « La Fin du Monde Arthurien », *La Mort le Roi Artu*, études réunies par Emmanuèle Baumgartner, Klincksieck, coll. « Parcours Critique », p. 168.

²⁴⁹ Le terme de « dignité » est représenté au Moyen-âge avec le sens de « qualité éminente, grandeur (d'une chose) » (WACE, *Roman de Brut*, éd. I. Arnold, 9644) et « valeur, caractère d'une chose » (BRUNET LATIN, *Trésor*, éd. J. Carmody, I, 2). Dans le discours de la demoiselle à la mule, le terme est conçu en lien avec la notion de sainteté pour qualifier un lieu : « *Mes li lius de la chapele est de si grant dignité que nus n'i va desconseilliez qui n'en reviegne conseiliez, se il en puet retourner vis* » (*HLG*, I, 148, 26-28).

²⁵⁰ Ce motif est précisément lié à la mort prochaine de grandes figures, comme le rappelle Horatio dans la première scène de l'acte I d'*Hamlet* de Shakespeare, alors qu'apparaît le spectre du roi défunt.

altération du Royaume : le Roi de Château Mortel ayant investi le Château du Graal, « onques puis ne s'i aparut li Graus et totes les autres reliques sont esconsées, si ne seit l'on que li provoire qui la chapele gardoient sont devenu, ne li .xii. chevalier anciens ne les damoiseles qui laiens estoient » (HLG, VIII, 592, 24 et 594, 1-4). Sa mort est un vecteur de saisissement, comme si le Roi Pêcheur incarnait le versant spirituel et la conscience morale du monde arthurien. Les morts de Guenièvre, de Lohot et du Roi Ermite²⁵¹ sont chacune investies d'une charge émotive dont est quasiment dépourvu le massacre des mécréants.

Celle de Guenièvre intervient à la fin de la branche IX, Arthur étant censé être mort : alors qu'il demande à qui appartiennent les terres qu'il foule et qui possède le cercle d'or, on lui répond que « ceste corone fu la roine Guenievre qui morte est et enterree, de coi il est grant dolor » (HLG, IX, 782, 17-18). Comme la mort de Guenièvre, annoncée selon un effet de surprise susceptible d'engendrer chez le lecteur peu familier de cette variante une charge émotionnelle des plus vives, celle de Lohot est évoquée par le détour d'une cérémonie dont Perlesvaus ignore qui est honoré (durant la Messe de *Requiem* célébrée par un ermite pour Lohot, Perlesvaus ne sait s'il y a un corps sous le drap, HLG, VIII, 573). C'est après qu'est précisée l'habitude étrange de Lohot, qui ayant tué le géant Logrin, s'endort sur lui, tandis que le sénéchal Keu lui tranche la tête²⁵². La mort du Roi Ermite est celle d'un « saint ome » (HLG, X, 926, 1) par un chevalier « desloiaus » (HLG, X, 924, 27). C'est à lui que Perlesvaus demande d'expliquer la *senefiance* de la *Beste glatissant*, *analogon* de Notre Seigneur, les douze chiens incarnant les juifs de la Vieille Loi. La logique du récit semble ainsi instaurer un contraste entre la mort appréhendée comme *événement* (au sens de « fait d'une importance notable pour un individu ou une communauté humaine »²⁵³) et celle qui tient du *non-événement* – l'extermination à grande échelle des adorateurs de l'Ancienne Loi.

La mort des chevaliers associés à la quête du Graal, tel Méliot de Logres, l'enfant qui chevauchait un lion dans la deuxième branche²⁵⁴, constitue un sommet de l'aventure chevaleresque²⁵⁵, comme l'atteste la réitération du tour « *le plus cortois chevalier* » : la

²⁵¹ La mort du Roi Ermite est celle d'un « saint ome » (X, 926, 1) par un chevalier « desloiaus » (X, 924, 27). C'est à lui que Perlesvaus demande d'expliquer la *senefiance* de la *Beste glatissant*, *analogon* de Notre Seigneur, les douze chiens évoquant les juifs de la Vieille Loi.

²⁵² Conte type n° 304 : « motif de l'exploit usurpé ».

²⁵³ Suivant l'une des définitions (B. 2.) procurées par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, art. *Événement*.

²⁵⁴ L'image de Méliot qui chevauche le lion rappelle le rêve de Perceval dans lequel une dame qui chevauche un lion « *senefie la Novele Loy* » (*Queste*, 943).

²⁵⁵ A la lecture de ces morts résonne le paradoxe de la mort de Guillaume le Maréchal, « le meilleur chevalier du monde », dont la mort fut la plus extraordinaire de toutes les aventures :

demoiselle qui se trouve au chevet de Méliot à présent défunt répond à Perlesvaus qu'elle est « *si dolente (...) por un chevalier que j'avoie gardé e gari ça dedenz (...) e Dex nos en achat vengeance, car ne vi onques plus cortois chevalier* » (HLG, XI, 1042, 4-7). Au-delà d'une parole de convention²⁵⁶ transparaît le caractère toujours scandaleux de la mort quand elle frappe des figures symboliquement marquées. En effet, comme le rappelle Thomas Kelly à la suite de R. Tuve, Méliot « is connected symbolically with the "li Sauverres du monde", apparently for the "suggestion of innocence in harmonious control over the very symbol of strength and power, and because Christ-Leo-Majesty is an ancient association of notions to figure the victorious New Law" »²⁵⁷.

Ce premier ensemble de figures électives rappelle particulièrement l'aspect religieux des « trois ordres » fondant « l'imaginaire du féodalisme »²⁵⁸. L'exaltation du sacré est en effet consubstantielle à l'exercice du pouvoir royal – Alcuin considérait Charlemagne comme le « *rector populi christiani* »²⁵⁹ – tandis que d'autres personnages revêtent une fonction sacrée par analogie, au regard des attributs qui leur sont assignés. Ces morts entretiennent avec le sacré un lien fondamentalement intrinsèque ou extrinsèque.

Le deuxième ensemble des morts concerne l'ordre de « ceux qui combattent », les *illiterati* n'ayant aucune place dans le HLG : nul *vilain* à la manière d'*Yvain*, nul bourgeois du reste, si ce n'est celui qui s'empare de l'épée qui décolla le Baptiste. Ainsi le roman s'inscrit-il dans « la norme aristocratique des récits, lesquels ne mettent jamais en scène le vulgaire ou le menu peuple »²⁶⁰.

« *Seignor, mainte riche aventure / Avint, c'est la verité pure / El siecle al Mar. Et bele / Al moriant fu la plus bele / Si comme avant conter orrez / E si vos en enjoïrez / Tuit cil que unques s'esjoïrent / Des granz bienz que de lui oïrenz* » (*L'histoire de Guillaume le Maréchal, comte de Striguil et de Pembroke, régent d'Angleterre de 1216 à 1219*, poème français publié pour la Société de l'histoire de France par Paul Meyer, Paris, Renouard, 3 t., 1891-1901, tome II, v. 18.897-18.904)

²⁵⁶ Sur la rhétorique de la déploration funèbre dans la littérature du Moyen-âge, cf. notamment l'article de Claude THIRY, « De la mort marâtre à la mort vaincue : attitudes devant la mort dans la déploration funèbre française », *Death in the middle ages*, éd. Hermann BRAET et alii, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1983, p. 239-257 ; Hatem AKKARI, « Moult grant duel demener » ou le rituel de la mort », *Le Geste et les gestes au Moyen-âge*, Cuerma, *Senefiance* n° 40, 1998, p. 11-24.

²⁵⁷ Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus : A structural study* », op. cit. p. 97.

²⁵⁸ Georges DUBY, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978. Dans cet ouvrage devenu classique, Duby isole dans le cadre d'un schéma trifonctionnel, « image d'une société où les hommes se répartiraient en trois ordres hiérarchisés, ceux qui prient, ceux qui combattent, ceux qui travaillent ».

²⁵⁹ ALCUIN, *Epistulae*, 171, 174, 217.

²⁶⁰ Christian-J. GUYONVARCH, *La mort de Muirchertach, fils d'Erc*. Texte irlandais du très haut Moyen Âge : la femme, le saint et le roi. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 38^e année, n° 5, 1983, pp. 985-1015, p. 992.

Figures réprouvées et morts « par grant outrage »

En lien avec l'antagonisme idéologique qui détermine l'écriture romanesque²⁶¹, la mort qui frappe les personnages et actants massacrés, humiliés, décimés par les figures réprouvées semble toujours comporter l'idée d'outrage. Réprouvés sont ceux qui apportent la souillure, dont les actions semblent tempérer l'honorabilité des grandes figures comme des êtres plus modestes placés sous leur protection. À ce titre, la mort de Méliot de Logres, « *i. chevalier (...) que Brutans a mort en traïson* » (HLG, XI, 1042, 5-6), révèle la *vilenie* radicale de Brudan. Le terme de *traïson* donne toute la mesure de ces procédés par nature anti-chevaleresques :

« la trahison s'exprime lorsque la haine est dissimulée, lorsque la victime est tuée en ignorant le motif, lorsque la feinte contredit la primauté de la franchise [...] dans tous les cas, elle mérite une condamnation »²⁶².

La réitération des mêmes termes (*outrage*, *traïson*) dessine une éthopée commune à tous les personnages qui, tel le Chevalier Roux, Brudan, Aristor ou le Chevalier au Dragon assènent leur coup en l'absence de motif ni de véritable valeur chevaleresque : « *outrage de desverie* » (HLG, IV, 246, 14) ; « *molt grant outrage* » (HLG, VII, 412, 25) ; « *son orguel ne son outrage* » (HLG, X, 844, 18) ; « *par sa traïson estoient ocis tuit li chevalier* » (HLG, VIII, 570, 5-6) ; « *il fist mortel traïson et desloial* » (HLG, VIII, 576, 4) ; « *li Rous Chevaliers de la Parfonde Forest, qui le lion maine, mauvaïsement e en traïson* » (HLG, X, 924, 20-21). Ces notations forment le « portrait robot du criminel arthurien »²⁶³.

La mort que donnent les réprouvés est toujours en soi un affront, en même temps qu'elle manifeste leur noirceur. La mort du Roi Ermite à l'issue de la messe – circonstance assurément aggravante dans le cadre d'un « haut livre » – est ainsi vécue par Perlesvaus comme une atteinte qui le met « *en grant desirrier de prendre vengeance de celui qui tel honte li avoit faite* » (HLG, X, 924, 6-7). La vengeance est accomplie par ceux qui restent pour rédimmer une *honte* qui, prenant son origine dans l'acte de réprouvés tombés dans l'infâmie

²⁶¹ Si l'on s'inscrit dans les pas de Jean-Charles PAYEN, pour qui « il n'y a d'autre idéologie, dans le *Perlesvaus*, qu'un manichéisme sommaire qui oppose deux mondes : le monde des païens, confondu avec celui du crime et de la cruauté, et le monde chrétien, où il est fait un devoir aux héros de répondre au sang par le sang et à l'horreur par l'horreur », *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, 1967, p. 428.

²⁶² Valérie TOUREILLE, *Crime et Châtiment au Moyen-âge*, op. cit. p. 99.

²⁶³ Nous empruntons la formule à l'article de Richard TRACHSLER, « Brehus sans pitié : portrait-robot du criminel arthurien », *La Violence dans le monde médiéval*, op. cit. p. 525-542.

(sens de « feinte dans le combat »), migre vers les figures électives (avec le sens de « déshonneur humiliant » sans commune mesure avec la dignité du personnage²⁶⁴). Le fils de Brun Brandalis, oncle de Perlesvaus, est également tombé sous les coups du Chevalier Roux de la Forêt Profonde²⁶⁵, qui en usa avec lui « *malvaisement et en traïson, la ou il ne s'en donoit garde, kar se il fust armez autresi comme cil estoit, il ne l'eüst pas ocis* » (HLG, X, 924, 22-24). Dans ces paroles résonne l'antagonisme de pratiques et de valeurs contradictoires : prouesse, valeur et force sont l'apanage des figures électives, tandis que les figures réprouvées semblent ne pouvoir l'emporter que par l'entremise de la ruse ou de la trahison. Le « *chevalier c'on a ocis par grant outrage* » (HLG, VIII, 514, 20-21) dans la branche VIII, les chevaliers brûlés par le Chevalier au Dragon dont « *est la honte graindre et li damages enforcés* » (HLG, IX, 656, 10) s'ajoutent à la galerie de portraits des victimes de ceux qui recourent à la *traïson*. Si la mort des figures réprouvées relève d'une nécessité narrative et religieuse, celle des habitants du Royaume de Logres et sujets du Roi Arthur ne saurait advenir qu'à travers une infamie qui circule de la figure réprouvée à la figure élective, du geste ignominieux à l'acte déshonorant.

La leçon édifiante du « haut livre » est partant sensible dans ces personnages qui s'apparentent au diable, tel le Chevalier Noir armé d'une lance enflammée, dont Arthur « *quide qu'il seoit deables* » (HLG, I, 160, 3-4), ou le Noir Ermite dont la nature est révélée à Gauvain au Château de l'Enquête : « *li Noir Hermites est Luchifer, qui autresi est sire d'infer, com il volt estre de paradis* » (HLG, VI, 326, 13-14). L'édification passe ainsi par le truchement du malicieux.

²⁶⁴ FEW, art. « Haunipa », vol. 16, p. 181.

²⁶⁵ L'onomastique est assurément chargée de sens, la couleur rousse connotant le péché, tandis que la « forêt profonde » évoque le « refuge de tous les proscrits, de tous les êtres menacés dans leur vie ou dans leur bonheur, précisément dans la mesure où l'on y échappe à la société policée, à son arbitraire, à ses limitations ». Jacques RIBARD, *Le Chevalier de la charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972, p. 95. Sur le corpus tristanien, cf. également Insaf MACHTA, *Poétique de la ruse dans les récits tristanien français du XII^e siècle*, Paris, Champion (« Essais sur le Moyen Âge » 48), 2010.

I. 1. 2. Mort des figures réprouvées et justice transcendante.

« Celui dont le visage est sans rayons ne deviendra jamais une étoile »²⁶⁶.

La mort que reçoivent les figures réprouvées semble toujours subordonnée au manichéisme qui constitue la pierre angulaire du texte : les meurtriers marqués du sceau de la félonie voire de la « diabolie » font disparaître des personnages exemplaires qu'ils sanctifient du même coup ; la mort des réprouvés, par contraste, non seulement rédime ces outrages (perspective terrestre), mais elle favorise l'avènement de la Nouvelle Loi (perspective spirituelle). C'est pourquoi, si la description de ces personnages tend à infléchir leur être du côté de l'Enfer, leur mort n'apparaît le plus souvent que comme une étape d'une portée réduite sur le chemin de la quête.

Les figures réprouvées associent deux traits que le texte considère de manière connexe. Elles représentent une sorte de contre-modèle chevaleresque marqué par la présence de vices irrémédiables (violence, discourtoisie, iniquité, arbitraire du désir...). À la lecture de cette liste, émerge le paradoxe de ces figures, les chevaliers du Graal étant affligés des mêmes vices. Par une sorte de translation des valeurs morales, ce qui est acceptable voire valorisé chez les chevaliers du Graal devient le signe d'un dérèglement chez les chevaliers réprouvés, zélateurs d'une croyance inconcevable. L'*excusus* consacré à l'origine fautive de la dénomination du Lac de Diane dans le *Lancelot en Prose* montre en ce sens l'altérité fondamentale des deux Lois. En un refus du syncrétisme au profit d'une foi unique en une divinité unique, le roman met en œuvre une dynamique religieuse qui exclut bien plus qu'elle n'inclut :

« Cil las estoit apelés tres le tans as paiens le lac Dyane. Dyane fu roïne de Sesille et regna au tans Virgille le bon auctor ; si le tenoient la fole gent a mescreant, et cele Dyane tenoient il pour dieuesse : et c'estoit la dame del mont qui plus amoit deduit de bois »²⁶⁷.

Les conceptions religieuses du HLG, comme celles qui prévalent dans l'historiographie des croisades, semblent avoir hérité de cette vision du monde contrastée : il n'est dès lors qu'une alternative dépourvue de moyen terme, entre la foi chrétienne et la foi païenne.

²⁶⁶ WILLIAM BLAKE, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, « Proverbes de l'Enfer », 1790.

²⁶⁷ *Le Livre du Graal*, tome II, *Lancelot*, « La Marche de Gaule », dir. Daniel Poirion, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 16.

Tel est du reste le propos que tient saint Bernard²⁶⁸ lorsqu'il précise que la liberté humaine ne peut se mouvoir qu'en deux voies, le consentement à la grâce ou au démon.

Le *HLG* lie sens de la justice et dimension sacrée, alors que pour le Moyen Âge, la transcendance tend à « établir entre justice divine et justice humaine un hiatus insurmontable. Le besoin de justice des hommes et les œuvres de justice de Dieu deviennent deux quantités incommensurables l'une à l'autre, dont rien ici-bas ne permet la rencontre »²⁶⁹. A l'inverse, le *HLG* marque une convergence de la justice chevaleresque et de la justice divine. A quelques exceptions près, qui sont autant de perversions, la justice des hommes prolonge le conflit manichéen des figures *debonaires* et des réprouvés *deputaires*, au sens médiéval de ces termes²⁷⁰. Sans doute la mort du Seigneur des Marais est-elle la plus représentative d'une œuvre au cours de laquelle le *bon chevalier* « trucidé allègrement tout ce qui lui tombe sous la main, pourvu que ce soit un partisan de l'Ancienne Loi »²⁷¹. La lecture établit cet impératif catégorique de mise à mort qui est ordonné à la fois par les exigences de la chevalerie et par celles de la religion. Il apparaît progressivement que les chevaliers du *HLG*, dont les traits diffèrent par rapport aux autres récits arthuriens, convertissent l'idéal chevaleresque en un idéal de mort qui les rapproche bien plus d'une éthique du massacre que d'une esthétique du combat. Dans cette perspective, la mort des réprouvés trouve un écho dans la lettre des textes bibliques²⁷² :

« Damnedieus conmanda en la Viés Loi et en la Novele que l'en feïst justiche des homicides et des traïtors : aussi ferai ge de vos. Ja ses conmandemens n'en n'iert trespassez ! » (*HLG*, 612, 20-23).

²⁶⁸ De gratia et libero arbitrio (*De la grâce et du libre arbitre*, 1127-1128 ?), trad. F. Callerot et J. Christophe, Bernard de Clairvaux. *L'amour de Dieu. La grâce et le libre arbitre*, Cerf, 1993.

²⁶⁹ Robert JACOB, « Le jugement de Dieu et la formation de la fonction de juger dans l'histoire européenne », *Histoire de la Justice*, n° 4, 1991, p. 55.

²⁷⁰ *Debonaire*, du latin « bonum », apparaît au XI^e siècle avec le sens de « bonne origine », « noble », avant de développer les sèmes de la courtoisie (« gentil, doux, aimable ») et de l'excellence chevaleresque (« valeureux, vaillant »). *Deputaire*, attesté au XII^e siècle, est issu du latin *putidus*, et prend le sens de « méprisable, ignoble, vil ». *Debonaire* apparaît, en doublet avec « simple », pour qualifier la *beste glatissant* (*HLG*, IX, 668, 7). La *debonairété* s'oppose à la *malvaistié* et forme un triangle avec la *simplece* et l'*humilité* (*HLG*, IX, 690, 28-29) dans le discours de Joséphé adapté à la mort du Roi de Château Mortel.

²⁷¹ Anne BERTHELOT, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage dans *Perlesvaus* : *Le haut Livre du Graal* », *Senefiance* n° 34 : *Violence au Moyen Age*, 1995, p. 19-34.

²⁷² L'éthique du *HLG* illustre avec éclat celle du *Deutéronome*, 32, 35-39, entre autres chapitres appelant à la vengeance contre les ennemis du Seigneur : « A moi la vengeance et la rétribution, Quand leur pied chancellera ! Car le jour de leur malheur est proche, Et ce qui les attend ne tardera pas. L'Eternel jugera son peuple ».

Perlesvaus devient le bras séculier de l'Église, le truchement par lequel s'accomplit une justice divine qui ne considère pas le malicide comme un homicide. En même temps s'installe entre l'élu et le Seigneur une relation réciproque, car si Dieu prescrit la mise à mort des mécréants, Perlesvaus lui rend grâce d'avoir placé sur son parcours une terre à convertir : après avoir conquis le Château Enragé et obtenu la conversion d'une demoiselle tentatrice et luxurieuse nommée depuis Céleste, « *Perlesvaus se parti del chastel et rendi a Nostre Seignor graces et mercis de ço qu'il li avoit souffert si cruel chastel a conquerre et atoner a sa loi* » (HLG, XI, 964, 17-19).

La dialectique du signe et de l'insignifiance dans la mort des réprouvés

La mort des réprouvés se relate sur le mode de l'alternance entre mise en scène à grand spectacle et insignifiance, quand le nombre et l'identité des morts valent moins que le geste de l'exécution. Le Seigneur des Marais, le Chevalier Noir ou le Roi de Château Mortel, autant d'avatars d'une même figure démoniaque, bénéficient d'une fin à la mesure des connotations inhérentes à leur nom. La chute du Noir Ermite, qui forme l'aventure pénultième du roman, voit un abîme véritable s'ouvrir sous ses pieds et le happer vers les profondeurs chtoniennes, figuration matérielle tirant vers l'hypotypose des noirceurs de son être : « *e qant cil le virent chaoir qi la dedenz estoient, il ovrirent le pertuis d'une grant fosse qui estoit enmi la sale. Tantost com il l'orent overte, la graindre pueurs en oissi que nus sentist onques. Il prennent leur seigneur e le getent en cele abisme e en cele ordure* » (HLG, XI, 1036, 5-9). La dimension luciférienne de l'Ermite est sensible dans ce qui apparaît comme une réminiscence du texte de l'Apocalypse (20, 9-10)²⁷³.

L'adoption d'une perspective d'étude élargie, des épisodes considérés isolément à l'ensemble du roman, donne à voir ce principe d'alternance et d'encadrement entre hypotypose et mention minimaliste de la mort des figures négatives, entre spécularité et circularité. Ainsi, la première branche conte les derniers souffles de vie du Chevalier Noir et son démembrement par des chevaliers dont il « *sanbloit bien qu'il en i eüst .xx. o plus* » (HLG, I, 160, 26-27). Le caractère saisissant de cette scène tient à l'ambiguïté de mutilations intervenues *ante* ou *post mortem* : le roi Arthur laisse le chevalier gisant en la clairière « *comme morz* », tandis qu'à l'arrivée des chevaliers, qui intervient en même temps

²⁷³ « *Et ils montèrent sur la surface de la terre, et ils investirent le camp des saints et la ville bien-aimée. Mais un feu descendit du ciel, et les dévora. Et le diable, qui les séduisait, fut jeté dans l'étang de feu et de soufre, où sont la bête et le faux prophète. Et ils seront tourmentés jour et nuit, aux siècles des siècles* »

que le retour d'Arthur dans la forêt, correspond la mention, « *qui gist morz en la lande* » (HLG, I, 160, 23 et 29). Cette première mort d'une figure réprouvée donne le ton du récit. L'image frappante du corps réduit à néant et dont chaque partie est dispersée signale des pratiques rituelles, ainsi de la tête indispensable à la demoiselle pour guérir la blessure d'Arthur car, « dotée de pouvoirs merveilleux, la tête humaine était prophétique, apotropaïque, régénératrice et guérisseuse »²⁷⁴ :

« *li rois esgarde enmi la lande e voit que cil qui la sont venu ont depecié le chevalier tot piece a piece, et que chascuns enporte o pié, o braz, o cuisse, o poing, e s'espantent aval la forest* » (HLG, I, 162, 14-17).

La visée est bien ici celle d'un « poème barbare »²⁷⁵, et cette seconde mort, après celle de Cahus au seuil de l'expédition rédemptrice, prend place dans le prologue, entendu *lato sensu* comme ouverture de type « pot-pourri », à la manière de *Tannhäuser*²⁷⁶. La protase et la clausule du « haut livre » semblent investis d'une fonction éminemment pragmatique, fixant en deux fins visuellement hallucinantes l'image terrifiante du démon terrassé. Entre ces deux images, on note une propension du récit à expédier comme une affaire courante la mort des chevaliers affidés aux figures démoniaques – la structure de base faisant succéder à la forme « *ocit* » un verbe de mouvement (*s'en va, retourne*). Si les chevaliers du Seigneur des Marais (HLG, VIII, 612) participent *post mortem* au supplice de leur maître, d'autres s'en tiennent à une stricte insignifiance : le Chevalier de la Galère est tué par Méliot sans que cet épisode dépasse la surface d'un texte en soi violent et barbare. Ce combat est en effet mené au rythme des affaires courantes. La conformité aux motifs épiques ([il] « *le hurta de si grant vertu et de tel force qu'il le fist chair ariere mort del cheval* », HLG, XI, 980, 19-21), et la décollation du nain révèlent le caractère topique de ces deux morts : les têtes coupées, à ce stade du récit, s'intègrent à un imaginaire sauvage

²⁷⁴ Ásdís R. MAGNUSDOTTIR, *La voix du cor : la relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen-âge (XIIIe-XIVe siècles)*, op. cit. p. 49.

²⁷⁵ Jeanne LODS, « Symbolisme chrétien, tradition celtique et vérité psychologique dans les personnages féminins de *Perlesvaus* », *Mélanges Le Gentil*, Paris, 1973, p. 516.

²⁷⁶ L'œuvre de Wagner est d'autant plus proche du *Haut Livre du Graal* qu'elle donne à voir l'antagonisme permanent d'une dimension matérielle et d'une dimension spirituelle. A propos de l'ouverture, Charles Baudelaire écrit à ce titre, dans *Curiosités Esthétiques*, 1er avril 1861, cité par Gérard DENIZEAU, *Richard Wagner*, Paris, Bleu Nuit, 2014, p. 43 : « *Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'Enfer avec le Ciel, de Satan avec Dieu. Et cette dualité est représentée tout de suite, par l'ouverture, avec une incomparable habileté (...) L'ouverture résume la pensée du drame par deux chants ».

parfaitement intégré par le lecteur, la figure de « l'infâme peste de nain »²⁷⁷ est elle aussi familière depuis l'épisode de Marin le Jaloux.

Par-delà ce lissé tout uniment macabre, la branche XI condense le nombre des morts, l'accomplissement spirituel et chevaleresque de l'élu et l'avènement de la Nouvelle Loi s'accompagnant de la désintégration définitive d'un Démon multiple et réincarné : Perlesvaus l'emporte sur Aristor d'Amorave, dont il « *trenche la teste tot errant et le pent a l'arçon de sa sele* » (HLG, XI, 932, 18-19), puis sur le Chevalier Roux, auquel il « *passé le sien glaive tres par mi le cors et le porte a terre mors, jus del cheval* » (HLG, XI, 938, 15-16), mais aussi sur Brudan, dont il « *abesse la coiffe, si li deslace la ventaille ; après li trenche la teste* » (HLG, XI, 1044, 13-14). Le chevalier élu mène à bien les derniers meurtres de la branche XI à mesure qu'il libère le Château du Graal, auquel il restitue son intégrité spirituelle. La concentration des morts dans les derniers épisodes symbolise le triomphe du pouvoir divin. Cette corrélation en Perlesvaus du pouvoir guerrier propre au *bellator* et d'une puissance religieuse qui l'assimile aux *oratores* se lit dans la dernière aventure, au château du Graal : en effet, il apparaît que les ermites « *venoient chascun jor a Perlesvaus, si se conseilloyent a lui, por la saintée que il i veoient e por la buenne vie que il i menoit* » (HLG, XI, 1048, 4-6). La sainteté de Perlesvaus est modalisée par le regard et le jugement des ermites, qui intensifie le caractère édifiant de son parcours et de son être. La polarité du visible (la sainteté de Perlesvaus) et de l'invisible (le Graal, dont une voix prévient qu'il ne « *s'aparra plus ça dedenz* » [le Château Graal], HLG, XI, 1048, 11-12), rejoint un questionnement central de la pensée du Graal²⁷⁸. La coexistence du saint et du guerrier introduit la corrélation entre le personnage et sa mort, entre la gloire chevaleresque et l'indignité d'une mort inadéquate.

²⁷⁷ Anne MARTINEAU, *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen-âge*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003, p. 65.

²⁷⁸ Jean- René VALETTE, *La Pensée du Graal*, op. cit. p. 393 : c'est « à la faveur de ce processus d'oblation-privation que s'élabore le mystère, en un mouvement comparable [...] à celui qui gouverne les manifestations du Graal »

*Mort chevaleresque et mort par grant outrage*²⁷⁹

L'intertexte de référence à partir duquel semble s'écrire toute mort chevaleresque demeure l'épisode de la mort de Roland lors d'une expédition de Charlemagne contre les Sarrasins en 778. Elle cristallise l'idéologie propre aux récits épiques et marque les prémices d'une représentation chrétienne de la chevalerie : « *sun destre guant a Deu en puroffrit ; / Seint Gabriel de sa main l'ad pris* » (*Roland*, 2389-2390). Le geste qui précède le dernier souffle excède la portée humaine de la disparition et ouvre à l'univers des saints, l'évocation de la main se parant d'une riche symbolique. Francis Dubost note à cet égard que « les forces du ciel et de l'enfer empruntent également la médiation de la main : main noire du diable, main de l'homme qui reproduit le signe de Dieu. Le moment décisif sera donc représenté par un bras de fer surnaturel, lorsque la main du diable saisit la main senestre de l'homme. [...] Le diable ne peut saisir que la mauvaise main, la senestre, ce qui laisse à la destre, la main de Dieu, la possibilité d'esquisser le signe salvateur »²⁸⁰.

La mort chevaleresque intervient les armes à la main, face à un adversaire déclaré, elle prend une dimension honorable, dès lors que le chevalier tombe pour avoir accompli son devoir de protection ou son service envers le Seigneur. À la fois réexploration de l'écriture épique et narration formée à partir d'une matière romanesque arthurienne²⁸¹, le *HLG* met en œuvre un dernier type de dualité. Le récit compte nombre de morts chevaleresques, ce qu'emblématise particulièrement la disparition de tous les aïeux masculins de Perlesvaus (*HLG*, I, 168, 6-8). L'ambiguïté tient à la restitution des signes du

²⁷⁹ Cette expression revient à cinq reprises dans le *HLG*. Les usages antérieurs du mot « *outrage* » permettent de mieux en saisir le sens dans notre récit : dans la *Chanson de Roland* (éd. Joseph Bédier, v. 1106), il signifie « *parole contraire à l'honneur d'un chevalier* », tandis que dans le *Pèlerinage Charlemagne*, éd. Guido Favati, Bologna, Palmaverde (Biblioteca degli studi mediolatini e volgari, 4), 1965, v. 686 et dans *Guillaume d'Angleterre*, roman du XII^e siècle édité par Maurice Wilmotte, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 55), 1927, v. 2322), il prend le sens d'« *offense, injure* ». Dans le monde de la *faide*, c'est à ce sens fixé dans les années 1140-1165, que fait référence le texte. A Clamados qui vient de tuer son lion, Méliot répond, « *Vos avés fait molt grant outrage* » ; le chevalier roux adresse ce même discours à Perlesvaus après qu'il a tué son lion : « *vos avez fait grant outrage* » ; Méliot renouvelle ces reproches à l'égard d'un chevalier coupable de la mort de « *chevalier Dieu* » : « *si avez fait grant outrage qui si vilainement les avez ocis* » ; une demoiselle reproche à Lancelot d'un de ses forfaits récents : « *Lanceloz, set la damoisele, maint outrage avez set, car vos oceistes le Chevalier de la Gaste Meson, la ou li brachez mena Monsegnor Gavain* » ; enfin, l'expression est utilisée par une demoiselle : « *Damoisele, set Misire Gavains, qui gist en cele litire? —Sire, set ele, .i. chevalier c'an a ocis par grant outrage* ». Il ressort de ces emplois

²⁸⁰ Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e s.)*. *L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, 1991, vol. 2, p. 692.

²⁸¹ Pour une étude des sources, se reporter à l'essai de William A. NITZE, *The Old French Grail Romance "Perlesvaus": A Study of its Principal Sources*, Baltimore, Murphy, 1902.

chevaleresque (combat à l'épée, manifestation de la prouesse) et à l'abandon de son esprit, le combat s'achèvant de manière quasi-systématique sur la mort d'un des chevaliers.

La dégradation du modèle romanesque tient à l'évocation de morts *par grant outrage*. La félonie est la marque des réprouvés et perpétue le rôle des stigmates que les anciens Grecs apposaient en signe d'infamie. L'expression manifeste du mal semble rejaillir sur les figures électives, dont la dignité se trouve ainsi entachée, entre mort noble et mort indigne. L'*outrage* est tout à la fois une « injure grave de fait » et « des paroles qui sont contraires à l'honneur des chevaliers »²⁸².

Dans la branche VIII, en présence de Gauvain, une demoiselle amène ainsi le corps en litière d'« *un chevalier c'on a ocis par grant outrage* » (HLG, VIII, 514, 19-20) et dont la mort ne saurait être rédimée qu'à travers la prouesse du vainqueur du Tournoi de la Lande Vermeille : « — *Et por coi l'en menrés vos en la Vermeille Lande ? fait mesure Gauvain. — Por cho que chil qui miels le fera a l'asamblee des chevaliers vengera la mort de cest chevalier* » (HLG, VIII, 514, 26-28). Pareilles au chevalier en litière, les victimes du chevalier au Dragon amenées à la cour du Roi Arthur connaissent une mort frappée du sceau de l'ignominie : « *il morroit molt vilainement, qui esteroit issi baillis comme je vi les .ii. chevaliers* » (HLG, VIII, 620, 25-27). Cette mort qui prend place au côté de la *mors repentina*²⁸³ dans la section des morts indignes, concerne aussi bien les chevaliers dont la valeur est éprouvée que ceux qui, précisément, ont renoncé à toute valeur.

Dans le monde *bestorné* du HLG, la mort est la fatalité du faible : le Chevalier Couard s'entretient ainsi avec Perlesvaus les périls qui guettent les créatures sans armes. Son premier geste manifeste sa couardise, « *por le vilonie d'aucon chevalier que je doute, kar teus me porroit rencontrer desarmé qui molt tost m'ochiroit* » (HLG, IX, 626, 28-29 et 628, 1). Perlesvaus le met en garde : « *Je ne voil changier ne mon corage ne mon nom. — Par mon chief, fait Perlesvaus, donc morrés vos trempe !* » (HLG, IX, 628, 8-10). Cette équivalence entre geste mortel et prouesse chevaleresque se retrouve dans l'épisode de la mort du Prince Lohot, victime de la félonie du sénéchal Keu : le prestige qui lui procure sa prouesse, manifeste dans la mort de Logrin, s'infléchit en une mort indigne, comme le remémore la lettre qui accompagne

²⁸² FEW, art. « Ultra », vol. 14, p. 9.

²⁸³ La *mors repentina*, mort brutale, est perçue comme infamante car, ainsi que le suggère Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Seuil, 1977, coll. « L'Univers Historique », tome 1, p. 18 : « Dans ce monde si familier avec la mort, la mort subite était la mort laide et vilaine, elle fait peur, paraissait chose étrange et monstrueuse dont on n'osait pas parler ». La *mors repentina* n'est pas seulement la mort subite, mais la mort clandestine, sans témoin ni cérémonie funèbre.

le coffre contenant la tête de Lohot : « *il ot ocis, a un jor qui passez est Logrin le jaiant par son hardement* » (HLG, IX, 706, 8-9). La mort se construit au fil des pages comme un principe d'universalité emportant des centaines de figures romanesques dans la fleur de l'âge. Les figures électives, loin d'apparaître comme des « semeurs du verbe divin », délaissent la *merci* des temps courtois et livrent bataille jusqu'au triomphe final de la Nouvelle Loi. En effet, « *si quelqu'un veut leur faire du mal, il faut qu'il soit tué de cette manière [...] si quelqu'un tue par l'épée, il faut qu'il soit tué par l'épée. C'est ici la persévérance et la foi des saints* » (Apocalypse, 11, 5 et 13, 10).

Le malicide des réprouvés.

La conception de la violence qui sous-tend le malicide prend sa source dans l'épopée : « cette mission ne peut s'accomplir sans violence. Certains lecteurs seront sans doute choqués de constater qu'une morale et une esthétique de la cruauté guerrière sous-tendent cette épopée »²⁸⁴. L'étrangeté du génocide auquel se livrent les chevaliers du HLG tient peut-être à un anachronisme : plus qu'un emprunt, ce serait une régression vers la poésie épique dans toute sa violence, et ce alors même que les romans de chevalerie de Chrétien se sont appliqués à limiter l'influence de la mort, à la refouler aux marges du récit.

Une lecture comparatiste au prisme de l'imaginaire épique de la *Chanson de Roland* et des conceptions guerrières de la QSG est propre à restituer dans sa singularité le positionnement du HLG. Le jugement porté sur la mort prodiguée par un chevalier arthurien est, dans la QSG, le plus souvent sans appel. La mort, à l'unique exception de l'élus Galaad, infléchit le chevalier au rang de réprouvé – un ermite lui tient en effet ce discours, après qu'il a manifesté son repentir pour avoir pris part à un massacre :

« *Onques ne vous en repentés, fait li prodom, car je vous di vraiment que d'els ocirre vous set Nostre Sires bon gré : car il n'estoient pas crestien, mais la plus desloial gent que vous onques veïssiés* » (QSG, 1119).

La *mescheance* se donne comme l'instrument abstrait du péché, le catalyseur du recul au rang de réprouvé²⁸⁵. Comme le suggère Richard Trachsler, « au bout de la Quête, on

²⁸⁴ Ian SHORT, *La Chanson de Roland*, « Introduction », Lettres gothiques, 1990, p. 18.

²⁸⁵ Le terme de *mescheance* est fondamental dans la littérature et la pensée médiévales. Appartenant au paradigme sémantique de la *mesaventure* (qui qualifie une aventure ayant mal tourné), le mot « veut dire presque toujours *malheur*, mais il a aussi le sens de *méchanceté*, de *péché* » (Brian WOLEDGE, *Commentaires sur Yvain (Le Chevalier au Lion) de Chrétien de Troyes*, tome II, Genève,

constate donc que la chevalerie terrienne tourne à vide, incapable de mesurer l'inadéquation de ses propres mœurs»²⁸⁶. Ne figure cependant pas dans la QSG cette hargne mortelle qui amène les chevaliers à anéantir leurs victimes. La *mescheance* se colore de significations moins uniment dépréciatives dans le HLG : si après le silence fondateur, « *mainte mescheance est puis avenue a maintes gens* » (HLG, III, 212, 10-11), Perlesvaus n'en est pas moins investi des signes de l'élection.

La dimension céleste des actes de Galaad transparaît dans l'épisode du Château aux Pucelles quand, après avoir mis en déroute les sept frères, il les laisse fuir sans les poursuivre : « *Et quant il voit ce, si ne les enchauc plus, ains vait au pont par la on i passait* » (QSG, 872). Le parcours de l'écu, qui met en pièces sans mettre à mort les opposants à la quête, suggère une parfaite appropriation des hautes visées du récit. Galaad ne consacre pas son énergie à tuer, si ce n'est dans le massacre qui constitue l'ultime aventure chevaleresque de la *Queste*. L'écu se repent de ses gestes mais le religieux avec lequel il s'entretient le rétablit dans son droit et l'intronise comme bras armé du Seigneur. Sans doute le HLG n'a-t-il retenu de l'idéologie patiemment édifiée dans la QSG que l'invitation ténue au génocide des mécréants.

Alors que l'écu Galaad épargne l'existence, le mépris du monde matériel n'ayant d'égal qu'une tension toujours plus vive vers le savoir *esperitel*, Perlesvaus exalte la majesté divine en *miles christianus* soucieux de purifier le monde des infidèles de l'Ancienne Loi²⁸⁷, engageant ce que Nitze a qualifié de « guerre civile au nom de la religion »²⁸⁸. Félicité et génocide convergent dans les paroles de Gauvain, qui préfigurent l'emballement de la machine macabre dans les dernières branches. Après la *razzia* des cent cinquante têtes de souverains dérobées par les chevaliers du Noir Ermite, le propos de Gauvain annonce la

Droz, 1988, p. 163). La *mescheance* est investie, y compris dans le HLG, d'une dimension mystique, comme le suggère Jean-René VALETTE, « La Suite du roman de Merlin ou le Graal caché », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, Études réunies par Nathalie KOBLE, Paradigme, Coll. "Medievalia", 2007, p. 205 : « Dans la double perspective de la *Queste* et de la *Mort Artu*, il importe donc d'appréhender la *mescheance* à l'aide d'une théologie de la grâce, d'une grâce que la *Queste* identifie avec le Graal ». Cf. également Francis DUBOST, « *Mescheance*, merveille, mort dans la *Mort le roi Artu*. Recherche sur un champ associatif », *Imprimer en cœur d'homme fermeté d'espérance. Hommage au professeur François Rouy*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, n. s. 22, p. 51-66.

²⁸⁶ Richard TRACHSLER, *Clôtures du Cycle Arthurien. Etude et Textes*, Genève, Droz, 1996, (Publications Romanes et Françaises CCXV), p. 75.

²⁸⁷ Cette disposition n'est cependant valable que jusqu'au changement d'écu, de l'écu vermeil symbole des aventures chevaleresques, à l'écu blanc qui signe son appartenance à un au-delà de la chevalerie.

²⁸⁸ « *Civil war for religion* », William A. NITZE, *The old french Grail Romance...* op. cit. p. 21.

singularité du destin de Perlesvaus, qui l'emporte par sa prouesse chevaleresque et sa vertu chrétienne : « *il poet molt estre liés, li chevaliers qui tant de male gent destruira par sa valor et par le hardement de son coer !* » (HLG, II, 196, 5-7).

Dans cette polarité du visible et du caché qui confère sens et unité aux deux œuvres, « la *Queste* ne raconte nullement dans quelles circonstances a été commis ce meurtre [celui du roi Bademagu de Gorre par Gauvain], elle les laisse volontairement dans un profond mystère »²⁸⁹. L'une de ses particularités notables est d'élever le geste mortel au rang de prescription à laquelle se doivent de sacrifier l'ensemble des chevaliers arthuriens²⁹⁰, jusqu'au roi Arthur, qui « occupe une place centrale dans le *Haut Livre* : il est avec Perlesvaus le héros du roman »²⁹¹.

Le tournant chrétien de la *QSG* ménage un amenuisement du nombre des morts – à l'exclusion des forfaits perpétrés par Gauvain – partant une réprobation du meurtre. Le contraste est alors absolu avec l'éthique meurtrière du *HLG*. Cette éthique est elle-même mêlée d'éléments hétérogènes : si une extrême cruauté préside à la plupart des morts commises par les tenants de l'Ancienne Loi, le *HLG* reprend parfois un discours qui sied mieux à l'idéologie de la *QSG*. Ainsi, après la délivrance du Château de Noir Ermite, le narrateur dresse le bilan de l'aventure chevaleresque et de l'abolition de la mauvaise coutume qui régnait en ce lieu : « *Perlesvaus se parti du chastel joianz, car il l'ot atret a la creance Nostre Seignor, e fist on son servise la dedenz autressi saintement com es autres lex. Molt se doit amer buens chevaliers qui par la bonté de son cuer e par sa loial chevalerie achieve tot les aferes qu'il enprent sanz reproche e sanz blasme* » (HLG, XI, 1036, 20-25). L'effet d'imbrication de deux univers dissemblables (celui de la *QSG*, qui valorise intériorité et spiritualité, celui du *HLG*, nettement destructeur) donne à percevoir un hiatus entre deux ordres inconciliables – signe parmi d'autres de l'incohérence du récit. Perlesvaus, Lancelot et Gauvain renoncent à la clémence et abattent leurs coups sur les chevaliers réprouvés²⁹². Le Bohort

²⁸⁹ Jean FRAPPIER, *Etude sur La Mort le Roi Artu*, roman du XIIIe siècle, Genève, Droz, 1972, Publications Romanes et Françaises, LXX, p. 27.

²⁹⁰ On peut ainsi lire les paroles de Perlesvaus lors de l'exécution du Seigneur des Marais : « *Damedieus conmanda en la Viés Loi et en la Novele que l'en feïst justiche des homicides et des traïtors : aüssi ferai ge de vos. Ja ses conmandemens n'en n'iert trespassez !* » (HLG, VIII, 612, 20-23).

²⁹¹ Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal*, op. cit. p. 158.

²⁹² Comme le rappelle Anne BERTHELOT, « Violence et passion ou le christianisme sauvage dans *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus* », art. cit., à l'appui des paroles de la Veuve Dame : « *Beau filz, fet la dame, je amasse mielz la pez en autre manière, s'estre peüst. – Dame, fet il, einsint est ore. L'en doit fere guerre encontre guereor, et pes encontre pesible.* » (1. 5332-34), « bien que dépourvue de charité, cette attitude est conforme aux enseignements de l'Église, et dans les Écritures, le Christ lui-

de la *QSG* est dans cette perspective l'anti-Perlesvaus ; aux supplications de Priadan le Noir, il répond : « *Si a paour de morir et dist : « Ha ! frans hom, pour Dieu ne m'ociés mie. Je vous creant que je ne guerrierai jamais la jouene dame, ains me tendrai tout coi »*. Et Boors le laisse maintenant » (*QSG*, 1045). Aux autres chevaliers, Bohort signifie qu'il « *les détruira s'il ne guerpissent debonairement* » (*QSG*, 1045). La morale sanctifiée de la *Queste* ne laisse sentir aucun acharnement, la mort demeure comme une virtualité, à l'exception de ceux qui refusaient de quitter les lieux, qui « *furent ocis et desireté, et chacié de la terre* » (*QSG*, 1046) – *perseverare diabolicum*.

La mort du Seigneur des Marais fait état d'une nouvelle donne morale, lorsque Perlesvaus s'écrie : « *Damnedieus comanda en la Viés Loi et en la Novele que l'en feïst justiche des homicides et des traïtors : aussi ferai ge de vos. Ja ses comandemens n'en n'iert trespassez !* » (*HLG*, 612, 20-23). Le double arrière-plan théologique confère une légitimité universelle au geste mortel, les chevaliers arthuriens procédant à une radicalisation des scènes présentes dans les romans de Chrétien, en un mélange résolument hybride. Dans ces romans, les chevaliers manifestent leur clémence face à leur pair vaincu et le mandent à la cour du Roi Arthur, afin qu'il y fit amende honorable²⁹³. La répartition des victimes et meurtriers affermit la distinction introduite entre mort-évidence et mort-questionnement. Les morts-questionnements concernent très largement les chrétiens et, lorsqu'il en est autrement, leur vertu évangélisatrice ne saurait être prise en défaut. Néanmoins, la logique religieuse se double d'une logique de droit privé, comme les deux facettes spirituelle et terrestre d'une même disposition au mal.

Les mobiles qui président au meurtre des réprouvés, entre devoir sacré et vengeance privée

Par delà l'évidente disparate des morts causées par les trois chevaliers, une ligne de partage se fait jour entre mobiles religieux et mobiles privés. Si Perlesvaus privilégie exclusivement le motif religieux et Gauvain le motif privé, Lancelot entremêle les deux motifs, rappelant ses errements entre monde terrestre et monde céleste.

même a parfois témoigné d'une dureté impitoyable à l'égard des hommes de guerre ; concrètement, les ordres de moines-soldats ne sont pas exactement renommés pour la douceur de leurs méthodes de conversion : or, par certains côtés, le *Perlesvaus* peut se lire comme une représentation de l'Église militante ».

²⁹³ Tel est précisément le point de rupture entre l'univers courtois et celui du *Haut Livre du Graal*, sensible de manière emblématique lorsqu'Erec renonce à tuer Yder, le désir de décapitation demeurant de l'ordre de la virtualité : « *Quant lui remambre de l'outrage / Que ses nains li fist el boschage / La teste li eüst colpee / Se il n'eüst merci criez* » (*Erec et Enide*, v. 989-992).

Le péché originel de Perlesvaus, qui réside dans l’homicide involontaire du Chevalier Vermeil, n’est que la première stèle d’un long parcours jonché de cadavres. Cette mort, matricielle car elle met en branle l’immense engrenage de la vengeance, est rappelée dès la première branche, au titre de péché de jeunesse : « *Il lança l’un de ses javeloz au Vermeil Chevalier si durement q’il li faxa son hauberc e li fist passer parmi le cors, e li chevaliers chaî morz* » (HLG, I, 170, 2-5). Ce reproche revient à plusieurs reprises dans le cours du récit : le fils du Chevalier Vermeil tué « *d’un gavelot* » (III, 214, 24) s’exclame, à l’encontre de son « *anemi mortel* » (III, 216, 3), Perlesvaus : « *ne jo n’iere jamais a aisse ne a repos si l’avrai vengié !* » (III, 214, 29-30).

S’il n’apparaît que tardivement, le Bon Chevalier contribue à l’éradication des chevaliers du Seigneur des Marais, d’Aristor d’Amorave, des écuyers du Château enragé, de Brudan, du Chevalier Roux, de Cahot le Roux, et de nombreux autres chevaliers. Même si la longueur des branches va s’amplifiant, les premières branches étant tout en concentration et brièveté, l’arrivée de Perlesvaus n’est effective qu’au seuil de la branche VII. Le nombre de ses homicides est assurément un signe de sa précellence dans l’ordre de la chevalerie. Les traits qui se dégagent de chacune de ces morts sont l’absence de pitié, l’extrême violence et une recherche du raffinement macabre. La mort des chevaliers du Seigneur des Marais, premier acte d’une submersion du Seigneur dans le sang de ses hommes²⁹⁴, suffit à attester la disposition d’esprit baroque²⁹⁵ voire le néronisme²⁹⁶ qui président à certains actes : « *il lor fait leschiés couper en la cuve et tant sainier con il peurent rendre de sanc* » (HLG, VIII, 612, 25-27). En d’autres épisodes prime l’efficacité, et là où la *Queste* interroge le sens des morts et le péché mortel qu’est le crime, Perlesvaus semble dépourvu de tout affect, le crime prenant une dimension mécanique, comme si le chevalier incarnait le modèle judiciaire matérialisé par la machine de la *Colonie Pénitentiaire*. Ce sont dès lors des « *pages de Meurtre et de Sang* »²⁹⁷ que propose un récit dans lequel la mort, de péché devient vétille : le conditionnement barbare de Perlesvaus est sensible dans la

²⁹⁴ Perlesvaus, dans son discours préalable à l’exécution, rattache cette mort à la loi du talion, dont on trouve plusieurs variantes au cours du récit : « *Sire des Mores, vos ne peustes onques estre saoulez del sanc as chevaliers ma dame ma mere, mais ge vos saolerai del sanc as vostre !* » (HLG, VIII, 614, 1-4).

²⁹⁵ De l’écheveau complexe et parfois contradictoire des significations du mot baroque – qui traverse genres et siècles – nous retiendrons l’idée nécessairement anachronique mais étymologique de « perle irrégulière ».

²⁹⁶ Comme le rappelle Guy ACHARD, *Néron*, Presses Universitaires de France, 1995, p. 3, « aujourd’hui, en psychologie, le néronisme désigne une cruauté spécialement raffinée ».

²⁹⁷ L’expression est due à Octave MIRBEAU, dans *Le Jardin des Supplices*, op. cit.

décapitation d'Aristor d'Amorave, ravisseur de Dandrane dont il « *trenche la teste tot errant et le pent a l'arçon de sa sele* » (HLG, XI, 932, 18-19), tandis que le sort des écuyers du Château Enragé n'échappe pas à l'inéluctabilité de la mort : « *après les ocist toz por ço que il ne volrent en Dieu croire* » (HLG, XI, 960, 19-20)²⁹⁸.

Si la datation relative exclut de placer le HLG avant ou après la QSG, l'hypothèse d'une contemporanéité des deux écrits confirme une régression au stade de la matérialité, une valorisation paradoxale des contre-exemples chevaleresques que la QSG montre en Lionel, Lancelot et Gauvain. Perlesvaus ouvrirait alors une brèche à la fois théologique et narrative dans laquelle le service du Seigneur s'opère dans l'immanence. Tel semble être le sens des *realia* qui accompagnent l'évocation de la mort de Cahot le Roux : Perlesvaus « *le refiert amont par mi le chief, et li done teil colp qu'il en fait la chervele expandre* » (HLG, VII, 422, 11-12). L'image de la cervelle projetée est assurément un héritage de l'écriture épique²⁹⁹, selon un réalisme anatomique présent dans la mort du premier géant d'*Erec et Enide* et qui se retrouve dans de nombreuses œuvres, tel le *Livre du cuer d'amours epris*, *Yvain* ou l'œuvre chevaleresque de Jehan de Saintré³⁰⁰.

Gauvain apparaît dans la *Queste* comme un contre-exemple de prouesse chevaleresque, tant il se perd dans le carnage³⁰¹. Le neveu du Roi est un personnage dont l'image se délite au fur et à mesure des romans : « solaire », il est « le plus négligé, le plus incompris »³⁰². S'il l'emporte, ses succès doivent plus à une prouesse dévaluée qu'à son esprit, prouesse altérée au point de laisser place à l'aveu d'une confusion avec le goût du massacre. Dans la QSG, il reconnaît en présence d'Hector des Marais, lequel se signe : « *pour aller solement sans autre affaire ai-je ochis plus de .x. chevaliers dont li pires valoit assés. Ne aventure ne trovai je nule* » (QSG, 1008). L'absence d'aventure suggère que la révélation du

²⁹⁸ La mort de Caradoc dans le *Lancelot en prose* s'inscrit dans ce même dessein. Sa « *grant felonnie* » est rédimée par Lancelot qui « *li sache le hiaume de la teste et la ventaille sor les espaulles, et li donne tel cop qu'il li a la teste copee, puis le boute el fons de la chartre parmi l'uis, si que tout le dequasse* », *Le Livre du Graal*, Tome II, *Lancelot*, « Galehaut », éd. Daniel Poirion et Philippe Walter, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1267.

²⁹⁹ Parmi de nombreux exemples possibles, *Raoul de Cambrai* présente l'image de la cervelle projetée comme le corollaire d'une juste vengeance : « *ainçois en iert maine froide cerevele / Et trainans en iert mainte bouele / Qe lor lais vaillant une prunelle !* » (v. 1022-1024).

³⁰⁰ À ce propos, cf. les pages consacrées à ce motif dans Michelle SZKILNIK, *Jehan de Saintré. Une carrière chevaleresque au XV^e siècle*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, CCXXXII, 2003, p. 88sq.

³⁰¹ C'est pourquoi, comme l'écrit Keith BUSBY, « "*Li Buens Chevaliers*" ou "*uns buens chevaliers*" ? Perlesvaus et Gauvain dans le *Perlesvaus* », *Revue Romane*, Bind 19 (1984), p. 88 : « l'estime dont profite Gauvain dans le *Perlesvaus* est rare pour un texte écrit avant 1230 ».

³⁰² Philippe WALTER, *Gauvain, le chevalier solaire*, Paris, Imago, 2013.

Graal se dérobe à son regard de pécheur, la mort relevant alors de l'arbitraire, d'une absence complète de nécessité susceptible de présider à ses actes. Gauvain contribue à l'affaiblissement du Royaume de Logres, il en élimine les forces vives au mépris de toute logique interne, tout entier livré aux vertiges d'une « *grant mescheance* » (MRA, 1182).

Si les figures érémitiques du roman arthurien en prose consacrent leurs paroles à la révélation de la *senefiance* inhérente aux aventures chevaleresques, les ermites qui croisent le chemin de Lancelot et de Gauvain teintent leur propos d'une dimension épидictique : l'inclination courtoise de Lancelot, inconcevable dans le système de pensée de la QSG, lui est vivement reprochée, tandis que la conception du monde erronée de Gauvain se heurte à l'orthodoxie de la parole religieuse. Ainsi un ermite rappelle-t-il à Gauvain : « *Si ne devés mie quidier que ces aventures qui avienent ore soient d'omes tuer ne de chevaliers ocirre, ançois sont de choses esperitels qui sont mildres et vaillans assés plus* » (QSG, 1026-1027). La perspective du discours reprend la dualité céleste-terrestre et signe l'échec de Gauvain à prendre part à la quête spirituelle du Graal.

Au terme de la quête, Gauvain reconnaît dans le prologue-bilan de *La Mort le Roi Artu* l'ampleur de sa faute, proportionnée au nombre de ses victimes :

« Certes, sire, fait il, vous volés estre certains de ma grant mescheance ; et je le vous dirai, car je voi bien que a faire le me covient. Je vous creant pour voir que je en ai ocis de ma main bien .xviii. non mie pour ce que je fuisse miudres chevaliers que nus d'aus, mais la mescheance tourna si par devers moi plus que par devers nul de mes compaignons. Et saciés que ce n'est mie par ma chevalerie, mais par mon pechié » (MRA, 1182-1183).

La négation, *non mie pour ce que je fuisse miudres chevaliers que nus d'aus*, révèle l'intériorisation *a posteriori* des paroles de l'ermite, le renoncement à l'orgueil au profit d'une contrition sincère, auprès du roi Arthur.

Contrairement à la QSG, le Gauvain du HLG se révèle être l'un des meurtriers les moins prolifiques du roman. S'il tue les chevaliers de la Tente en vue d'abolir la coutume qui y règne (HLG, V, 296, 13-14 et V, 298, 17-19), il semble mu par la volonté impérieuse et ambiguë des demoiselles, non par la sienne³⁰³. Son seul autre meurtre, bien

³⁰³ Telle est la perspective suggérée par Armand Strubel dans son commentaire de l'épisode, p. 299-301 de son édition de l'œuvre: « Gauvain, une fois de plus, est passé de perplexité en perplexité : la maîtrise des événements semble lui échapper totalement : il est le jouet de ce qui pourrait apparaître comme le caprice de ces jeunes femmes. Le scénario habituel de la « mauvaise coutume », une transgression immémoriale abolie grâce à l'exploit chevaleresque, est perturbé

antérieur, procède moins d'une prouesse mal comprise que d'un désir vindicatif redoublé par l'injustice qui domine l'épisode de la mort de l'épouse de Marin³⁰⁴. Implacable, Gauvain « *consuit* » le nain félon « *et le defoule as piés de son cheval tant qu'il li crieve le cuer el ventre* » (HLG, IV, 248, 2-3). Gauvain est, pour des raisons bien différentes de la QSG, un personnage excentré, isolé de la dynamique narrative. Ses seuls meurtres sont de nature privée, ils tendent à rédimmer par le truchement de la mort des menées discourtoises.

Cette injustice est amendée dans l'épisode du Château de l'Enquête, halte de Gauvain à la branche VI, qui revient sur les aventures les plus emblématiques de la première partie du roman. L'ermite semble fondre *a posteriori* les enjeux de l'épisode :

« *Mais j'ai esté d'une dame molt dolens que ses maris ochist por moi, si n'i avoit coupes ne jou ne ele. — Sire, fait li provoire, cho fu molt grant joie de la signefiance de sa mort, car Josephes nos tesmoigne que la viés loi fu abatue par un coup de glave sans resuciter et por la viés loi abatue se sofrí Dieus a ferir el costé de la glave et par cel coup fu la lois abatue et par son crucifiement. La dame signefie la viés loi* ».

Une telle *senefiance*, parce qu'elle substitue la joie à la perplexité, rend problématique le meurtre du nain : s'il y a lieu de se réjouir de la mort de l'épouse de Marin le Jaloux, la vraisemblance psychologique qui préside au geste mortel de Gauvain vole en éclats. Cette mort, légitime dans un contexte chevaleresque, devient paradoxale dans une perspective religieuse, sans qu'aucun signe textuel ne permette de lui donner sens, partant de donner une représentation de Gauvain qui ne soit pas fondamentalement ambiguë. Cette mort est emblématique de ces lacunes que laisse le récit et qui complexifient son interprétation. À

ici par les hésitations, les faux-semblants : jusqu'à la fin, on a l'impression que Gauvain est manipulé et que les deux chevaliers sont des victimes ».

³⁰⁴ Cette injustice se voit imparfaitement amendée dans l'épisode du Château de l'Enquête, halte de Gauvain à la branche VI, qui revient sur les aventures les plus emblématiques de la première partie du roman. L'ermite semble manipuler *a posteriori* les enjeux de l'épisode : « *Mais j'ai esté d'une dame molt dolens que ses maris ochist por moi, si n'i avoit coupes ne jou ne ele. — Sire, fait li provoire, cho fu molt grant joie de la signefiance de sa mort, car Josephes nos tesmoigne que la viés loi fu abatue par un coup de glave sans resuciter et por la viés loi abatue se sofrí Dieus a ferir el costé de la glave et par cel coup fu la lois abatue et par son crucifiement. La dame signefie la viés loi* ». Il est à noter qu'une telle *senefiance*, parce qu'elle laisse dans l'ombre la mort du nain et qu'elle substitue la joie à la perplexité, rend le meurtre du nain plus ambigu : s'il y a lieu de se réjouir de la mort de l'épouse de Marin le Jaloux, la vraisemblance psychologique qui préside au geste mortel de Gauvain vole en éclats. Cette mort, justifiable dans un contexte chevaleresque, devient paradoxale dans une perspective religieuse, sans qu'aucun signe textuel ne permette de lui donner sens, partant de donner une représentation de Gauvain qui ne soit pas fondamentalement ambiguë. Cette mort est ainsi emblématique de ces lacunes que laisse le récit et qui complexifient son interprétation.

persévérer dans cette *lectio* sans conteste inopérante, Gauvain vengerait un crime qui n'en serait pas un, incarnant un retour à l'Ancienne Loi.

Lancelot est, dans le *HLG*, une figure qui se tient à mi-chemin entre Perlesvaus et de Gauvain : motifs privés et mission évangélisatrice se mêlent dans ses coups³⁰⁵. Avatar dégradé du Lancelot de Chrétien, il libère un ermitage de la menace que représentent les brigands, qu'il entraîne pour les pendre « *en un gaste liu loig de l'ermitage* » (*HLG*, VIII, 456, 19-20). Alors que les liens de parenté forment « l'armature maîtresse » de la société médiévale³⁰⁶, Lancelot reproduit de génération en génération un geste mortel qui va signer sa chute lorsque Brien des Îles, promu conseiller du Roi Arthur, allègue les meurtres du Seigneur du Manoir Ruiné et de son fils Méliant, tous deux tombés de sa main, en vue de neutraliser son influence à la cour : « *mais quant il out ocis le père, il se deüst bien garder del fil mal faire, ainz en deüst querre la pais et l'acordance* » (*HLG*, X, 866, 23-25). La conciliation que semble défendre Brien est déceptive³⁰⁷, seule important l'exécution d'une vengeance *ad hominem* :

« *Briens des Illes volsist bien que li rois le congeast, kar il le haoit plus que nul chevalier de la cort, por ce que c'estoit celui qui plus l'avoit damaigié maintes fois* » (*HLG*, X, 874, 17-20).

Le versant religieux des meurtres commis par Lancelot le figure comme un *analogon* de Perlesvaus : la scène de massacre de Madaglan et des mécréants du Royaume d'Oriande fait écho au meurtre mécanique des zéloteurs du Taureau de Cuivre. La mention d'un

³⁰⁵ Comme l'écrit Micheline de COMBARIEU DU GRÈS, *D'Aventures en Aventure, Semblances et Senefiances dans le Lancelot en prose*, chapitre « Le personnage de Lancelot dans le *Perlesvaus* », Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance n° 44, 2000, p. 399-429 : « Le rôle positif de Lancelot s'affirme également dans la lutte contre les ennemis qui menacent le royaume d'Arthur de l'extérieur. Son personnage y gagne en prestige par l'extension du champ d'action qui lui est ainsi offert et par le fait qu'il apparaît en cela comme irremplaçable : en son absence, Madaglan, le principal adversaire du royaume arthurien, regagne aussitôt le terrain qu'il avait perdu. On y voit un Lancelot non seulement valeureux combattant et chef de guerre efficace, mais aussi apprécié de ceux qu'il protège, par sa présence, et son action, contre les païens ».

³⁰⁶ Georges DUBY, *Mâle Moyen-âge, De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 1998, p. 129.

³⁰⁷ Le patronyme, « des îles », semble incliner à la félonie, si l'on pense au nom du cruel Seigneur de la Douleuse Garde dans le *Lancelot en prose*, Brandis (ou Brandin) des Îles : cf. *Le Livre du Graal*, Tome II, *Lancelot*, « La Marche de Gaule », p. 357. Si la présence dans le *HLG* des « îles fortunées » pare de connotations favorables le motif de l'insularité, « le fait que le royaume d'Arthur est assimilé à une série d'îles » (Anne BERTHELOT, « Le Graal en Archipel », op. cit. p. 62) tend à établir un principe d'équivalence entre les épreuves spirituelles imposée par l'*immram* et l'insularité, dès lors conçue comme vecteur de périls.

royaume élargit au domaine de l'incommensurable les dimensions du massacre : si le geste de Lancelot met un terme à l'existence de Madaglan, qu'il « *ocist tres en mi sa gent, et tuit si autre chevalier furent ocis et jeté en la mer* » (HLG, X, 910, 14-16), il participe à l'anéantissement de tout un peuple, déloyal envers le Seigneur mais loyal envers son seigneur, au point de livrer leur vie : « *il creoient es faus ideles et es fauses ymages (...) li pluisor se laisierent ocire por ce qu'il ne voloient querpir lor mauvasse loi* » (HLG, X, 910,30 et 912, 1-4). Lancelot fait sienne cette éthique du massacre³⁰⁸.

De la mystique au génocide

La mort, extrémité dans laquelle se perd l'être frappé de *mescheance*, est l'objet d'une glorification dans laquelle se discerne l'intertexte épique³⁰⁹. La démarche spirituelle qui guide la QSG trouve dans le HLG un écho purement matériel. Les aventures perdent le plus haut sens que l'ermite du Château de l'Enquête attribuait aux aventures de Gauvain dans la première partie du récit. Seule demeure la littéralité d'un antagonisme Ancienne Loi-Nouvelle Loi qui ne peut se résoudre que dans le sang versé. En effet, comme le suggère Christine Ferlampin-Acher, « plus que d'une conversion, il se serait agi d'une *translatio* »³¹⁰.

L'une des manifestations les plus révélatrices de cette *translatio* réside dans le vaste épisode consacré au fils de Gurgaran : en une Ecosse païenne, deux éléments suggèrent la métamorphose qui lentement s'exerce sur le Roi et son peuple. Le *doel*, réservé à la déploration proférée par les figures électives³¹¹, préfigure l'asphyxie létale du prince et

³⁰⁸ En ce sens, le récit s'affirme comme une systématisation de ce qui apparaissait également, mais sous une forme beaucoup plus exceptionnelle dans les romans de Chrétien de Troyes. Ainsi de la scène de massacre de Cligès qui met aux prises Alexandre et les Grecs avec Angrès et ses hommes : « *Et lor anemi les conduisent / Et fierement après s'eslessent ; / Un seul d'aus eschaper n'an lessent / De trestoz ces que il ataignent ; / Tant en ocient et esteignent / Que ne cuit pas que plus de set / An soient venu a recet* » (Cligès, v. 1936-1942).

³⁰⁹ Cette glorification, présente dans l'épopée médiévale, a des sources plus anciennes, comme le rappelle Nicole LORAUX, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, dir. Gherardo GNOLI et Jean-Pierre VERNANT, p. 27sq : « La « belle mort » : de l'*Iliade* à l'oraison funèbre athénienne, et au-delà, les Grecs désignent sous ce nom la mort du combattant. Autant dire que, du monde d'Achille à l'Athènes combattante des Ve et IVe siècles avant J.-C., la mort du guerrier est un modèle où se condensent les représentations et les valeurs qui, dans le camp des Achéens comme dans la cité classique, servent de norme ».

³¹⁰ Christine FERLAMPIN-ACHER, « Fausse créance, mauvaise loi et conversion dans Perlesvaus », *Le Moyen Age*, 2005/2 Tome CXI, p. 293-312, p. 302.

³¹¹ Le texte livre quelques exceptions notables, à l'image du meurtre de la demoiselle félone, appât des brigands qui voulaient s'emparer des armes de Lancelot. Le chevalier éprouve quelque scrupule à l'égard de cette mort, qui donne lieu à l'expression du *doel* : « [Lancelot] *consivi la*

annonce la conversion qui interviendra après la restitution de sa dépouille mortelle : « *Sire, fait mesire Gauvain, por quoi font les gens de cest païs teil doel ? Jo les oï plorer et lor paumes batre de totes pars* » (*HLG*, VI, 308, 10-12). Le second élément qui rend sensible le passage d'une foi à l'autre est la tolérance royale à l'égard des chrétiens, redoublée par le doute qui s'instille en son esprit, propre au chancellement de l'Ancienne Loi : Gurgaran, en un paradoxe à replacer dans le contexte de la *translatio religionis*, « *blasme plus assés sa loi que la loi des chrestiens* » (*HLG*, VI, 308, 18-19).

Dans cette perspective, l'influence des écrits de Bernard de Clairvaux est notable. En effet, si l'on ne recherchera pas dans le *HLG* « un discours théorique sur la conversion ni l'expression systématique et constante d'une rhétorique dans laquelle on voudrait reconnaître à toute force celle des *Artes dictaminis* ou *praedicandi* de l'époque », le texte semble travaillé par les réminiscences éparses de la doctrine cistercienne³¹². Si pour Saint Bernard, la *militia* n'est que *malitia*, suivant un jeu de mots qu'affectionnent les médiévaux, il s'agit encore de convertir, car même dans « les confins les plus barbares du *Perlesvaus* [...] la *demonstratio* est encore à l'œuvre »³¹³.

Et dans le *HLG* comme dans la *QSG*, il n'est rien qui intervienne contre la volonté du Seigneur. Ainsi, à propos de Galaad, *a priori* trop jeune pour occuper le Siège Périlleux, les chevaliers confessent qu'ils « *ne sevent dont cele grasse li puist estre venue si ce n'est de la volenté Nostre Seignour* » (*QSG*, 819). La mort procède dans le *saintismes contes* d'une volonté supérieure dont les chevaliers semblent être le bras armé. La mort donnée, rejetée par la *QSG* dans les limbes de l'imperfection chevaleresque, devient dans le *HLG* la norme paradoxale du récit.

La rupture théologique qui mène au meurtre mutuel des figures électives et réprouvées s'avère prééminente, mais le monde du *HLG* compte également des animaux, qui prennent une part importante à la férocité qui se dégage du roman. Selon un principe de réversibilité, l'homme se mire en l'animal, l'animal devenant à travers l'ensemble des traits qui le déterminent, figuration de l'humain.

damoisele tres par mi le chief et l'ochist, de quoi il fu molt dolans, comment qu'ele eüst exploitié envers lui » (*HLG*, VIII, 548, 25 et 550, 1-2).

³¹² Catherine NICOLAS « *Dictionis granditate* : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIIIe siècle », p. 2.

³¹³ *Ibid.* p. 7.

I. 1. 3. Les animaux et la mort

« Colère du lion, sapience de Dieu »³¹⁴.

La présence des animaux dans la littérature arthurienne s'avère des plus variées : bêtes existantes et fantastiques croisent le chemin des héros, qu'elles soient au centre d'un épisode (la *beste glatissant*), qu'elles relèvent de l'aventure (le lion et le léopard enchantés du Pont de l'Épée dans *Lancelot*), ou imprègnent profondément le récit (le lion d'Yvain). Cette présence de l'animal ne saurait véritablement surprendre en un temps où fleurissent les bestiaires moralisés³¹⁵. C'est précisément cette *senefiance* dont est ou non pourvu l'animal qui contribue à faire du roman un « haut livre ». En effet, l'animal est toujours porteur de sens, son insertion devant être replacée dans une structure plus vaste. C'est dans cet esprit que doit être approchée la mort de l'animal, en distinguant ceux qui reçoivent la mort de ceux qui la donnent.

La mort des animaux

Le zèle macabre qui anime les personnages du *HLG* inclut la mort de plusieurs animaux³¹⁶. Parmi eux, la *beste glatissant*, dont Christine Ferlampin-Acher rappelle à propos du *Roman de Perceforest* qu'elle « change d'aspect selon les désirs de chacun et n'existe que comme projection »³¹⁷, se trouve au centre d'un épisode aussi restreint que troublant. Sa mort est, dans une perspective chrétienne, investie d'une véritable *senefiance* sensible dans l'interprétation allégorique donnée par le Roi Ermite à Perlesvaus :

« Biaux niez, cil .xii. chien qui le beste abahoient, ce sunt li giuis que Dieus a norriz et qui nasquirent en la loi que il establi, ne onques ne le volrent croire ne amer, ainz le crucefierent et depecierent son cors al plus vilainement que il peurent ; mais il ne peurent amenrir la char. Li chevaliers et la damoisele qui misent les pieches de la beste es vasias d'or signefient la déité del pere qui ne volt sofrir que la char del fil fust amenuisie » (*HLG*, IX, 670, 9).

L'*allegoria in factis* reprend l'épisode néo-testamentaire de la Crucifixion et représente la *beste glatissant* comme une figuration du Christ trahi. L'animal mort, si l'on considère le

³¹⁴ WILLIAM BLAKE, op. cit.

³¹⁵ Pour un aperçu global sur les bestiaires, cf. l'ouvrage de Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen-âge*, Paris, Seuil, 2011.

³¹⁶ Certaines morts n'ont d'autre portée que référentielle, à l'image d'un sanglier mort dont il n'est fait qu'une mention succincte : « li chevaliers (...) voit un vallet venir sor un ronchin, qui aporloit un sengler mort devant lui » (*HLG*, VIbis, 374, 1-3).

³¹⁷ Christine FERLAMPIN-ACHER, *Fées, bêtes et luitons*, op. cit. p. 296.

lion vermeil, le lion affamé et celui de Méliot de Logres³¹⁸, prend dès lors une dimension symbolique qui le relie au pouvoir spirituel comme au pouvoir temporel. Animal divin³¹⁹, symbole de la royauté dans la tradition des bestiaires, le lion est ici l'objet d'un meurtre quatre fois répété, comme un écho à la dégradation du pouvoir royal. L'atteinte aux personnages se double d'une atteinte aux symboles qui les représentent. En effet, comme l'écrit Erich Köhler, « Arthur n'est jamais un roi souverain, un véritable roi ; il est toujours le symbole d'un État féodal idéal représenté comme garant d'un ordre humain parfait et proposé comme tel »³²⁰.

La mort du lion vermeil est nimbée d'un certain mystère, attendu que l'épisode qui voit sa défaite face au lion blanc sauroctone n'est investi, au sein du dispositif narratif, d'aucune portée allégorique³²¹ :

« Quant li vermaus lions vit que li set pont estoient conquis et que li chevalier des deus pont s'estoient rendu a Perlesvaus, il sailli par tres grant aïr et alonge sa chaene. Il vient a l'un des chevaliers si le devore et ocist ; et li blans lions s'en aïre si cort sus l'autre lion si le peiece as dens et as ongles » (HLG, IX, 686, 26-30 et 688, 1).

Cette réminiscence du combat des deux dragons dans le *Merlin* de Robert de Boron³²² est malaisée à interpréter, la mention des deux bêtes se limitant à ce seul épisode. La

³¹⁸ Cette mort prend une dimension religieuse admise par la critique. A ce propos, Thomas E. Kelly, *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus, A structural study*, op. cit. p. 99 : « The reader still has to determine from the context of each passage containing mention of the youth [Méliot de Logres] and his lion whether or not an allegorical sense is to be attached to either. It seems to me quite apparent, for instance, that when Clamadoz kills Meliot's lion, the animal no longer has any reference to the world and all his creatures being governable by the humble Savior ».

³¹⁹ Dans « Galehaut et la Fausse Guenièvre », le maître qui enseigne au roi Arthur la signification de la parole des savants qui ont interprété ses rêves, affirme sans détour que le lion signifie Dieu, car sa nature est différente de celle des autres êtres.

³²⁰ Erich KÖHLER, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois : Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, « NRF », 1954, rééd. 1974, p. 26.

³²¹ On trouvera des développements sur la figure du lion dans les textes de Michel PASTOUREAU, « Quel est le roi des animaux ? », *Actes de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement Supérieur public*, 1984, n° 15, p. 133-142 et *L'Ours, histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, Librairie du XXe et du XXIe siècles, 2007.

³²² Anne BERTHELOT, « Dragon rouge / dragon blanc, dragon d'or / dragon d'airain : les avatars du dragon dans le corpus merlinesque », *Le dragon dans la culture médiévale : colloque du Mont Saint Michel, 31 octobre-1^{er} novembre 1993*, Greifswald, Reineke, 1994, p. 11-25. Voir également Anne BERTHELOT, « Merlin puer senex par excellence », *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance : Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, éd. Albrecht Classen, Berlin, de Gruyter (Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 2), 2007, p.251-261 ; Richard TRACHSLER, « *Vaticinium ex eventu*. Ou comment prédire le passé. Observations sur les prophéties de Merlin », *Memoria, storia, romanzo. Intersezioni e forme della scrittura francese medievale*, éd. Giuseppina Brunetti, *Francofonia*, 45, 2003, p. 91-108.

symbolique des couleurs vient néanmoins au secours de l'interprétation, tant il est vrai que « ce lion blanc symbolise le double sauvage de Perlesvaus, et souligne le double aspect de la quête du personnage. À la fois saint et soldat, le chevalier concilie deux attitudes difficilement conciliables : une foi profonde et une farouche défense de la Nouvelle Loi, que cette extraordinaire violence justifie »³²³.

Une véritable complicité idéologique et affective unit Perlesvaus et le lion, bête douée d'une intelligence pénétrante : « *Perlesvaus a grant fiance en la pensee del lion* » (HLG, IX, 688, 12-13). D'acteur de la violence, Perlesvaus en devient le spectateur, comme s'il mirait en l'animal un *analogon* de lui-même. La clémence de Perlesvaus à l'encontre des chevaliers semble en quelque manière désavouée par le lion, comme si ce dernier remémorait au bon chevalier la perspective meurtrière d'un récit qui exalte des pulsions de mort porteuses d'un principe de plaisir³²⁴ et d'une inclination réciproque :

« *Mais li lions n'a mie desdaig, ainz lor cort sus, si les deveure et ocist puis en gete les membres et les cors en l'iauge. Perlesvaus l'en laist bien convenir et molt li plaist ço que il li voit faire, ne onques mais ne vit beste que poïst tant amer* » (HLG, IX, 690, 9-13).

La litote (« *n'a mie desdaig* ») et l'adversatif (« *ainz* ») restituent la férocité du lion, présente dans l'image du corps jeté à l'eau, qui fait écho à une pratique romaine conservée dans l'expression, « *Tiberium in Tiberim* »³²⁵. Le lion apparaît comme une figure du double, avec lequel Perlesvaus semble rejouer sur le mode de la *transmotivation* la scène de rencontre d'Yvain³²⁶. Le lion est dans le HLG un animal jouissant d'un fort potentiel symbolique, ancré dans la pratique des bestiaires – Pierre de Beauvais nomme le Christ « notre lion céleste ».

³²³ Julien RIBOT, *Le Bestiaire dans Perlesvaus : Le Haut Livre du Graal*, op. cit. p. 173.

³²⁴ La composante du HLG invite à appliquer au texte la formule de Jean-Charles PAYEN, « Une poétique du génocide joyeux », *Olifant*, vol. 6, 1979, p. 232 : « La violence est une triple fête : fête de l'action, couronnée par la mort et l'apothéose des héros; fête de la création, pour le poète qui s'enivre à relater leurs hauts faits; fête de la diffusion, pour les chevaliers qui rêvent d'une gloire égale à celle des comtes palatins ».

³²⁵ Littéralement, « Tibère dans le Tibre ». La formule est rapportée par SUETONE, *Vie des douze César, Tibère*, 75, LXXV. « Joie à Rome. Imprécations contre sa mémoire ».

³²⁶ Le plaisir et l'agrément de Perlesvaus (« *molt li plaist* ») sont exprimés de la même manière que les sentiments procurés à Yvain par le spectacle de l'humilité du lion (« *Si li plest mout ceste aventure* », Chrétien de Troyes, *Œuvres Complètes*, éd. Pléiade, op. cit. p. 421, v. 3409). Le terme est partagé, non sa valeur sémantique au sein de l'épisode. La transmotivation procède « par un double mouvement de démotivation et de (re)motivation (par une motivation nouvelle) » (Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Points Essais, 1982, p. 458).

À l'inverse, le cheval est figuré comme une créature purement référentielle. La *QSG* reprend, toujours en lien avec le personnage de Perceval, les éléments d'une hiérarchie des animaux. Perceval vient en effet en aide à un lion³²⁷, bête « *de plus gentil affaire que li serpens* » (*QSG*, 933), et tue le serpent ; « *l'espee fu trençans et bone et coula legierement parmi la teste*³²⁸ puis que li quirs fu entamés ; et li os ne fu pas durs, si caï mors en la place » (*QSG*, 933). Contrairement à l'univers de la *QSG*³²⁹, le *HLG* ne présente pas de meurtre équin. L'ancrage du *HLG* dans la chevalerie terrestre n'est sans doute pas étranger à cette absence. À cet égard, la réitération du tour, « *e lui e le cheval* » (*HLG*, I, 160, 22 ; III, 228, 21-22 ; V, 294, 30 ; XI, 980, 17-18), marque la consubstantialité de la monture et du chevalier. Le récit s'inscrit dans la même logique que les romans de Chrétien, dans lesquels le cheval est un tel compagnon pour les hommes de la classe aristocratique que les bestiaires omettent de le mentionner : « ainsi Richard de Fournival dans son *Bestiaire d'Amour*³³⁰, ne considérant pas le cheval comme un véritable animal, plutôt comme un compagnon de l'homme, ayant un statut particulier entre le monde des bêtes et celui des humains »³³¹. En effet, comme l'explique Dominique Barthélémy,

³²⁷ Pour une approche des liens qui unissent le chevalier à son lion dans l'un des avant-textes du *Haut Livre du Graal*, Yvain : Peter HAIDU, *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 123), 1972.

³²⁸ On retrouve dans ce détail la doctrine de GREGOIRE DE NYSSE, qui dans son *Sermon sur Noël*, reprend l'image du serpent dans un développement à visée morale. Le théologien explique que si le mal persiste, il ne s'agit là que d'une survivance. La résurrection du Christ est conçue comme le symbole de sa victoire sur le mal. A ceux qui réfutent cette théorie, il répond par un « *exemple familial* » : « *Quand le serpent a reçu sur la tête un coup mortel, les replis qui viennent à la suite ne sont pas encore abattus avec la tête, mais elle est déjà morte que la queue reste animée du principe vital qui lui est propre et conserve le mouvement et la vie. Il en est de même pour le vice, frappé du coup mortel, troubler encore de ses débris la vie humaine* » (30, I ; 76, C) ; cité par Jean DANIELOU, *L'être et le temps chez Grégoire de Nysse*, Leiden, E. J. Brill, 1970, p. 200. J. Daniélou interprète ce temps entre la mise à mort des forces du mal et l'avènement du bien comme le « temps de l'Eglise ». Consulter également les pages qu'Arnaud ZUCKER a consacrées au serpent dans *Physiologos, Le Bestiaire des Bestiaires*, Grenoble, Jérôme Million, 2004, p. 103-119.

³²⁹ En effet, dans le cours du récit, Galaad tue le cheval de Lancelot : « *Et cil qui ne pot son cop detenir fiert le cheval par devant les arçons, et le trenche par mi les espaulles, si qu'il l'abat mort par desus monsignor Gauvain* » (*QSG*, 1076). D'autre part, la vingtaine de chevaliers qui assaille Perceval avant que Galaad ne lui vienne en aide s'en prend à son cheval : « *que plus de .vii. le fierent seur l'escu, et li autre li ocient son ceval, si qu'il portent a terre* » (*QSG*, 924). Dans le *Conte du Graal*, la mort des chevaux est plusieurs fois envisagée, par exemple lorsqu'un vieil arrière-vassal s'adresse à Thibaut, avant un duel : « *Que vos avez bons chevaliers / Et bons sergenz et bons archiers / Qui lor chevaux lor occirront* » (v. 4869-4872).

³³⁰ Des cinq éditions existantes, on privilégiera, RICHARD DE FOURNIVAL, *Le "Bestiaire d'Amour" et la "Response du Bestiaire"*. Édition et traduction par Gabriel Bianciotto, Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 27), 2009.

³³¹ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen-âge*, op. cit. p. 101.

« le lien entre chevalerie et cheval ne doit pas passer au second plan ! Le cheval est en effet pour quelque chose (mais pas pour tout) dans la consécration statutaire du guerrier d'élite, dont la chevalerie classique est une manière (parmi d'autres) de servir les intérêts »³³².

Dans la *QSG*, un chevalier « *fiert le ronchin si durement qu'il le boute outre par mis le cors ; et li cevaus chiet jus, qui a mort estoit navrés* » (*QSG*, 928). Galaad lui-même, s'il préserve l'existence de l'homme, n'a pas les mêmes égards pour celle de l'animal quand il tue le cheval de Lancelot :

« *Et cil qui ne pot son cop detenir fiert le cheval par devant les arçons, et le trenche par mi les espaulles, si qu'il l'abat mort par desus monsignor Gauvain* » (*QSG*, 1076).

Dans l'univers de référence très marqué de la *QSG*, la mort de l'attribut traditionnel du chevalier³³³ prend une résonance qui excède le déroulement du récit : le geste de Galaad semble signifier la mort de la chevalerie terrestre au profit d'une chevalerie céleste aux attributs immatériels.

Animaux homicides et animalicides

Le second versant d'une étude de la mort associée aux figures animales conduit à étudier les animaux meurtriers. Les branches IX et X comportent un bestiaire des plus féroces : les douze chiots, représentant les « douze tribus d'un Israël déicide »³³⁴, mettent en pièces la *beste glatissant*³³⁵, le lion vermeil dévore le chevalier des Sept Ponts, tandis qu'il est dévoré par le lion blanc, également à l'origine de la mort des chevaliers félons ; *in absentia*, les griffons, créatures mi-lion, mi-aigle, ont dévoré plus de quarante prétendants (*HLG*, X, 807)³³⁶ et en marge du corpus se tient le dragon, « merveille » qui, placée sur le

³³² Dominique BARTHÉLÉMY, *La chevalerie : De la Germanie antique à la France du XII^e siècle*, Paris, Arthème Fayard, 1987.

³³³ Fernand BENOIT, *L'héroïsation équestre*, Gap, Ophrys, 1954.

³³⁴ Antoinette SALY, « Le *Perlesvaus* et Gerbert de Montreuil », *Mélanges Philippe Ménard*, Tome II, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 1163-1164.

³³⁵ Eugenia NEVES DOS SANTOS, « La *beste glatissant* et autres merveilles dans *L'Estoire del Saint Graal* et *A demanda do Santo Graal* », *Une Etrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 121-139.

³³⁶ Le griffon est une créature dont la postérité, depuis l'antiquité, dépasse le Moyen Âge, Guillaume de Salluste du *Bartas* célébrant, au cinquième jour de la *Sepmaine*, « *l'indois griffons aux yeus estincelans [...] aux griffes ravissantes / Dont il va guerroyant et par monts et par vaux* ». Sa nature est à la fois terrestre et céleste, il devient ainsi, dans la tradition chrétienne, une figuration du Christ

bouclier du chevalier au Dragon, consume nombre de chevaliers aux confins du Royaume de Logres. Ces blessures semblent, à l'exemple du spectacle qu'elles procurent dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, chargées de « résonances apocalyptiques »³³⁷.

Dans le *HLG*, le dragon apparaît ainsi dans l'ekphrasis de la tête du bouclier appartenant au Chevalier au Dragon Ardent : « [son escu] a par defors la teste d'un dragon cresté qui gete fu et flambes totes les eures qu'il vielt, si aigre et si quissant que nus ne poet durer encontre lui » (*HLG*, VIII, 620, 3-6)³³⁸. Contrairement à la sensibilité moderne, qui rejette le dragon dans le domaine de l'imaginaire, au Moyen Âge, « il appartient davantage au surnaturel qu'à l'univers du merveilleux ; en ce sens c'est un animal bien réel, effrayant mais nullement étrange »³³⁹. Le dragon semble néanmoins relever, dans le récit, du *magicus* diabolique, car la décapitation dont il est l'objet n'est pas létale :

« le dragon, c'est le diable. C'est pourquoi toute victoire sur un dragon est une victoire du bien sur le mal. Il n'existe aucun dragon pris en bonne part dans la culture médiévale européenne »³⁴⁰.

Appartenant aussi à une espèce de reptiles légendaires, les griffons qui occupent le château auquel ils donnent leur nom sont des créatures homicides et anthropophages : « (...) li chastiaus est molt fel et molt anuios, kar il a desoz terre a l'issue d'une chartre .ii. gripes qui devoré ont plus de .xl. chevaliers » (*HLG*, X, 806, 20-22). La description des griffons par

aussi bien qu'une figuration du Diable. Pour une vue d'ensemble sur cette figure on consultera, outre les bestiaires, trois études : Christiane DELPLACE, *Le Griffon : de l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 1980 ; Raphaël LEFÈVRE, *Le Griffon dans l'art roman. Traditions littéraires et iconographiques*, Université Libre de Bruxelles, 2004 ; Philippe WALTER, « *Hervis de Metz*: le griffon et la "fée" », *Vox Romanica*, vol. 45, 1986, p. 157-167.

³³⁷ Luciana COCITO, *Gerbert de Montreuil e il poema del Graal*, Gênes, 1964, p. 107, en propose plusieurs interprétations dans le champ de la symbolique chrétienne : pénitence expiatoire punissant une classe chevaleresque parvenue à un degré irrémissible d'outrances, feu de l'Enfer ou du Purgatoire.

³³⁸ Ce bouclier s'inscrit pleinement dans la tradition des boucliers *adynata*, dont le premier et le plus célèbre est assurément celui d'Achille, évoqué en une longue *ekphrasis* (*Iliade*, XVIII).

³³⁹ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2001, p. 207.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 207-208. On se reportera aux p. 78sq, consacrées aux figures de saints saurochtones de la littérature hagiographique celtique, dans la thèse de Dimitri NIKOLAI BOEKHOORN, *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite : étude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux*. Université Rennes 2; University College Cork, 2008.

le chevalier « *qui venoit de la forest* » (HLG, X, 806, 2) atteste l'hybridité insolite de ces créatures :

« *si ont viaires d'omes et bés d'oisiaux et ieus de chivettes et dens de chien et oreilles d'asne et piez de lion et coue de serpent (...) onques nus ne vit plus crueus bestes ne tant felenesses* » (HLG, X, 814, 11-14).

Symboles de perversion et de désordre, les *gripes* sont *a priori* des animaux mi-aigles mi-lion, reconfigurés en un collage réunissant des traits relevant des vertébrés tétrapodes, des mammifères quadrupèdes et bipèdes et des reptiles, en un réinvestissement des portraits du *vilain du Chevalier au Lion*³⁴¹ ou de la Demoiselle à la mule fauve du *Conte du Graal*³⁴². La mention des « *.ii. serpens que l'on apele gripes* » (HLG, X, 814, 10-11) manifeste la diversité des reptiles rassemblés sous la dénomination générique de *serpent*. L'une des dernières aventures véritablement chevaleresques de Perlesvaus met en scène une demoiselle en danger de mort en raison de l'amour qu'elle lui porte. En une scène topique du roman arthurien, elle est rudoyée par un chevalier discourtois qui lui « *disoit que por l'amor de lui le meteroit il en la fosse as serpens* » (HLG, XI, 950, 14-15). En une illustration pragmatique de l'éthique de réciprocité, Perlesvaus préfère, à une mort chevaleresque au fil de l'épée, la réalisation des projets funestes que le chevalier nourrissait pour la jeune fille³⁴³. Comparable à l'épisode qui voit la fin d'Aristor d'Amorave, décapité alors que lui-même devait décapiter Dandrane un an plus tard selon la coutume, cet épisode inverse les données initiales et voue le chevalier au supplice médité pour une autre :

« [Perlesvaus] *fait trainer le chevalier vers la fosse as serpens et as culoeuvres et a la vermine dont il avoit a grant plenté ; la fosse iert obscure et parfonde ; quant li chevaliers fu dedenz il ne pout mie longuement vivre, por la grant fuison qu'il i trova de la vermine* » (HLG, 952, 27-31 et 954, 1-2).

La mort du chevalier a pour particularité d'être l'œuvre d'une profusion de reptiles réunis dans une fosse qui fait écho à l'abîme infect où est précipité le Noir Ermite³⁴⁴. De

³⁴¹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain, Œuvres Complètes*, éd. Pléiade, op. cit. v. 286-324, p. 346-347.

³⁴² *Ibid.* *Conte du Graal*, v. 4611-4619, p. 798-799.

³⁴³ Cf. MARIE DE FRANCE, *Lais*, « Equitan », éd. L. Harf-Lancner, Livre de Poche, 1990, p. 86, v. 313-316 : « *Ki bien voldreit raisun entendre, / ici purreit ensample prendre : / tel purchace le mal d'altrui, / dunt tuz li mals revert sur lui* ».

³⁴⁴ On trouve la trace, dans la littérature nordique, d'une fosse aux serpents dans laquelle un héros trouve son châtement et sa mort. Ainsi les frères Nibelung, Gunnar et Högni, meurtriers de

telles morts, qui refusent au chevalier et à l'Ermite les honneurs du duel, donnent à voir le contraste fondateur d'une mort qui se conçoit comme la conséquence d'un combat où l'on obtient le dessous, aussi bien que comme une rétribution symboliquement dégradante.

Dans cet univers hybride, imprégné encore des merveilles bretonnes, les animaux prodiguent leur férocité à l'exemple des hommes. Ce mouvement de violence continue ne fait pas du *HLG* un *hapax*, tant s'en faut. C'est dans cet imaginaire macabre, hérité de l'*Apocalypse*, que repose le contraste entre écriture romanesque et écriture épique. La lecture du *HLG* met ainsi au jour ces « apocalypses secrètes » que comportent certaines œuvres de la littérature, dans lesquelles « le modèle biblique agit par des traces qui le perpétuent »³⁴⁵. Si la répartition des rôles au sein de chaque mort permet d'aborder la question de la symbolique des personnages, il semble que le moment et le lieu de la mort prolongent l'antagonisme des figures électives et réprouvées.

I. 2. Temporalité et spatialité de l'instant mortel

« Il y a quatre choses principales à rechercher en histoire : la personne, le fait, le temps et le lieu. Et je ne pense pas que tu puisses devenir subtil en allégorie, si tu n'as pas de bases historiques. »³⁴⁶.

Temps et lieux constituent des données essentielles pour déterminer les circonstances dans lesquelles intervient « l'article de la mort »³⁴⁷. La temporalité est pensée sous le rapport du moment de la journée, de l'âge du mort, enfin d'une combinatoire qui règle la certitude ou l'incertitude quant à la réalisation de la mort et l'heure où elle doit advenir. Se déclinent également sur un plan géographique et sur un plan physique, à l'échelle de l'humain, les lieux de mort. De toutes les circonstances, lieu et temps sont assurément les moins représentés, passés sous silence à la manière d'insignifiants détails, mais comme le rappelle opportunément Nitze,

Sigurd sous l'effet d'une exécration fringale d'or, ont été capturés par Atli, qui entendait leur faire avouer le lieu où ils ont caché l'or. Les tortures attribuées à chaque frère sont remarquables d'inefficacité : Högni continue de rire alors qu'on lui arrache le cœur et Gunnar finit dans une fosse aux serpents où la légende raconte qu'il joue de la harpe avec ses pieds. N'était la valence également négative d'Atli, l'épisode mythologique donne à voir, *in fine*, ce même châtement du réprouvé. Se reporter à l'ouvrage de Patrick GUELPA, *Dieux & mythes nordiques*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 154- 155.

³⁴⁵ Michel AROUIMI, *Les Apocalypses secrètes*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9.

³⁴⁶ HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Didascalion*, Livre VI, chapitre 3, « De historia », 799C.

³⁴⁷ L'expression est employée par Vladimir JANKELEVITCH, *La Mort*, op. cit. *passim*.

« in a medieval romance, one should not expect realism of detail, especially in matters of topography or history. A chronicle will record actual, though often disconnected, circumstances ; whereas a romance must present a closely fused story »³⁴⁸.

I. 2. 1. L'heure de la mort

« *Le matin, pense ; à midi, agis ; le soir, mange ; la nuit, dors* »³⁴⁹.

Les lectures mythologiques de Philippe Walter ont replacé au centre du roman médiéval l'importance du temps, de la météorologie et des astres : ainsi l'hérédité astrale de Gauvain lui confère-t-elle la plénitude de sa force à l'heure de midi, avant qu'elle ne décline en suivant la course du Soleil. La gestion du temps long³⁵⁰ fait également l'objet d'une élaboration particulière dans le *HLG*, de sorte que les passages les plus emblématiques sont resserrés dans l'espace d'une année : tel est le cas de la quête qu'entreprennent Lancelot et Gauvain à la recherche de Perlesvaus, mais aussi du séjour insulaire de Perlesvaus et du temps fatal qui s'égrène pour Lancelot après la décapitation du jeune chevalier de la Gaste Cité.

Parallèlement à la mention des mois et des années, une attention soutenue est portée à l'alternance des jours et des nuits. Si les épisodes qui composent le récit ne semblent pas fusionnés en une conception unitaire du temps³⁵¹, au moins la cohérence interne de chaque section semble-t-elle préservée :

³⁴⁸ *Perlesvaus*, éd. William A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, op. cit., p. 74.

³⁴⁹ WILLIAM BLAKE, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, « Proverbes de l'Enfer », 1790.

³⁵⁰ *Dire et penser le temps au Moyen Âge. Frontières de l'histoire et du roman*, études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005 ; Marie-Louise OLLIER, « Le présent du récit. Temporalité et roman en vers », *Grammaires du texte médiéval, Langue française*, 40, 1978, p. 99-112. On rappellera les considérations sur l'émergence du roman développées par Daniel POIRION, dans son article, « Le roman d'aventure au Moyen Age : étude d'esthétique littéraire ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1988, n° 40. pp. 111-127, p. 113 : « dans ce nouveau genre narratif, l'art du récit se caractérise par la fascination qu'exerce la projection des actions humaines dans la durée, et par le soin avec lequel est ménagée l'attente du lecteur ou de l'auditeur devant le surgissement des événements. L'aventure vécue dans la fiction par le personnage romanesque correspond à cette attente du public. Cette temporalité intense est bien traduite étymologiquement par le mot qui situe l'arrivée de l'événement, *eventus-adventus*, dans un avenir proche que désigne une forme de participe futur, *adventura* ».

³⁵¹ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, collection « B. P. C. », 5^{ème} éd., 1985, cité par Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*, « Les Contemporains », Seuil, Paris, 1981, p. 82 : « une succession d'instant ne fait pas le temps, elle le défait aussi bien ».

« granted this constant concern for verisimilitude and the meticulously careful chronology of large sections of the story (e. g., branches I-IV), it is apparent that, as he so desired, our author could no doubt have established for the whole an exact concordance of time. Consequently, we can hardly attribute the absence of complete temporal unity to any lack of technical skills on the part of its composer »³⁵².

Le temps reste l'une des préoccupations premières de la vie spirituelle et l'indice symbolique d'une appartenance à l'univers laïc ou sacré. C'est ainsi que, dans la *Continuation Manessier*, la mort de Perceval prend place la veille de la chandeleur (v. 42607), fête qui, dans les Évangiles, célèbre la présentation de l'Enfant Jésus et la purification de la Vierge Marie : « *Et Dex, qui molt a grant envie Des bons trere a sa part toz dis, En la joie de paradis Le mist a sa partie destre, Ou li bon ont envie d'estre* » (*Manessier*, v. 42610-14). Dans le *HLG*, la chapelle du Château du Graal voit ainsi son ouverture réduite à des bornes temporelles rigoureuses : « *li huis de la chapele est si saintisme por les saintes reliques qui i sont, que ja provoire ne home terrian n'i enterra des le samedi a midi devant le lundi enprés la messe* » (*HLG*, VI, 354, 10-13). Le dimanche, *dies dominicus*, est de manière évocatrice préservé de toute intrusion humaine, tandis que le retour en ce lieu procède par l'observance d'un seuil spirituel. Le moment de la journée auquel est donnée la mort est plus rarement cité que les grandes articulations et la succession des journées, à tel point que de toutes les actions du récit, la mise à mort est celle qui échappe le plus à l'exactitude chronologique. Sans doute l'indication la plus précise est-elle fournie quand le Roi Gurgaran retrace l'historique de l'épée qui décolla Saint Jean-Baptiste : « *ele est sanglente chascun jor a l'eure de midi, por ço que li preudom eut en cele eure le chief coupé* » (*HLG*, VI, 310, 5-6)³⁵³. Le miracle du saignement quotidien, en mémoire du martyr de Saint Jean, est à mettre en relation avec celui de la Résurrection du Christ, car « la mission du Baptiste fut de reconnaître officiellement Jésus comme "celui qui devait venir", comme le Messie attendu »³⁵⁴. L'épée est analogue à la lance qui saigne, la réitération du miracle rédimant la

³⁵² Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus : A Structural Study*, op. cit. p. 72. Trad. « Compte tenu de ce souci constant de vraisemblance et la chronologie soignée avec méticulosité de grands pans de l'histoire (par exemple, les branches I- IV), il est évident que, comme il le désirait, notre auteur a sans doute pu établir pour l'ensemble du roman une concordance exacte des temps. Par conséquent, nous ne pouvons guère attribuer l'absence d'unité temporelle complète à un manque de compétences techniques de la part de son auteur ».

³⁵³ Marc, à l'instar de Matthieu, fait l'économie de toute notation temporelle susceptible de préciser l'heure de la décollation du saint.

³⁵⁴ Daniel de RAYNAL, *Théologie de la liturgie des heures*, Paris, Beauchesne Religion, 1978, p. 84.

violence et l'injustice des morts subies par le Christ et par celui qui fut son précurseur et son annonciateur.

La mention des heures n'est cependant pas toujours investie d'une portée symbolique, la chronologie revêtant alors une dimension référentielle. Ainsi de la mort du chevalier tué par le Chevalier de la Galère, dont le moment est indissociable d'une pratique singulière : « *ier a la matinee, fait la damoisele, l'ocist li Chevaliers a la Jalie, si le me covent anuit a gaitier, et demain doit ci aloeqes venir* » (HLG, XI, 976, 23-25). Suivant des mœurs qui privilégient constance et régularité, le Chevalier ne porte ses assauts que le matin : « *Sire, fait la damoisele, se vos ne pensez de moi garantir, li chevaliers m'ocirra, kar quant il ne trovera demain a la matinee les chevaliers, il cherchera tote la forest por moi querre !* » (HLG, XI, 976, 13-16). Dans une perspective symbolique, « l'homme participe de cette grande respiration qui anime le monde »³⁵⁵ à l'éveil auroral de la nature. La matinée n'en reflète pas moins un tempérament particulier, comme en témoigne l'inclination meurtrière qui conduit Aristor au meurtre de chacune de ses épouses au terme d'une année (HLG, XI, 929, 21-22).

La mort matinale des chevaliers de la Tente sous les coups de Gauvain rejoint l'épisode des chevaliers brigands quant au moment où intervient la mort : Gauvain, qui « *tantost com il vit le jor (...) s'arma plus tost qu'il pot* » (HLG, V, 292, 18 et 20) est défié par deux chevaliers en une violente prise à parti : « *aquités vostre herbergage !* » (HLG, V, 294, 10), car « *il vos covient deservir vostre viande et l'onor de la tente* » (HLG, V, 294, 14-15). La mort matinale est l'écot du résident d'un soir. Les chevaliers brigands³⁵⁶ opérant de nuit, profitent de ce que Lancelot, Joseus et les serviteurs « *furent endormi el premerain somme* » (HLG, VIII, 454, 22-23) pour s'emparer des armes de Lancelot, qui fixe au lendemain à l'aube (« *tantost com il fu ajornés* ») l'heure de leur pendaison « *en un gaste liu loig de l'ermitage* » (HLG, VIII, 456, 17-20)³⁵⁷.

³⁵⁵ Jacques RIBARD, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, Essais, 1984, p. 117.

³⁵⁶ Benoît GARNOT, *Être brigand du Moyen Âge à nos jours*, Paris, A. Colin, 2013 ; Valérie SOTTOCASA, « Introduction » du volume, *Les Brigands*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 7-15.

³⁵⁷ Cette pratique semble faire écho aux habitudes de l'époque. Véronique Toureille, dans *Crime et châtement au Moyen Âge*, op. cit. évoque ainsi le procès de Gilles de Rais et les modalités de son exécution : le seigneur est condamné à être pendu le matin du 26 octobre 1440. *Le Procès de Gilles de Rais* (1965) par George Bataille et *Là-bas* de Joris Karl Huysmans (1891) confirment ce déroulement rituel.

Parmi les rares morts dont le moment du jour ou de la nuit est explicité, les deux morts exemplaires de la première branche (Cahus³⁵⁸ et Callixte) semblent investies d'une signification supérieure. La mort de Cahus s'accomplit au petit matin, symboliquement au seuil de l'aventure : « *Sire, vos poez bien movoir, il est jors.* » *Li rois se fet vestir e chaucier. E cil crie a tel pooir com il a : « Amenez moi le provoire, car ge muir ! »* (HLG, 138, 33-35, et 140, 1). Cette première mort, qui se déroule dans l'espace symboliquement marqué du palais royal, semble liée à celle de Callixte, ne serait-ce que par la conjonction des deux personnages en un même lieu, rêvé ou avéré – la chapelle Saint Augustin. Arthur voit le corps de l'ermite vivant ses derniers instants « *à l'avespir* » (HLG, I, 142, 26-27), et quand « *la nuiz estoit parvenue* », « *il ert pres de fenir, car il devoit* » (HLG, I, 144, 23 et 25-26).

Il est notable que ces deux premières morts se placent symboliquement à l'aube et au crépuscule, comme en un raccourci de l'aventure, toujours rythmée par ces bornes temporelles. La circularité peut être entendue comme un élément programmatique, annonciateur de la teneur d'un récit en tout instant et en tout lieu cerné par la mort. Bien que généralement disjoints, « on peut s'interroger sur l'efficacité épistémologique d'une définition commune ou d'une approche simultanée » du temps et de l'espace³⁵⁹.

I. 2. 2. Lieux de mort³⁶⁰

Le symbolisme des lieux et l'orientation dans l'espace revêtent une importance fondamentale dans le corpus arthurien. La voie empruntée révèle les dispositions du chevalier, et à cet égard, la configuration du carrefour à trois voies de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil emblématise la dimension symbolique de l'espace. Leander, qui accompagne le chevalier, déclare que la voie à main gauche conduit à travers une montagne

³⁵⁸ Il convient de noter que cette mort, sur laquelle nous reviendrons à de nombreuses reprises afin d'en dévider le potentiel symbolique par une pluralité d'approches herméneutiques, est la reprise de deux motifs de conte : le « conte-type AaTh 1645 (le gobelet volé) qui se combine [...] avec le motif F 1068.2 ; « blessure reçue en rêve ». On retiendra les éléments d'analyse développés par Claude LECOUTEUX, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 2012, chapitre « 2. Pistes de recherches ».

³⁵⁹ Jean-Pierre LEVROEY et Michel LAUWERS, « L'espace des historiens médiévistes », *Constructions de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 436.

³⁶⁰ Sur la question de l'espace, on pourra se reporter aux analyses de Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993. Paul Zumthor distingue dans cet ouvrage l'espace homogène du monde actuel, qui se conçoit sous le rapport de distances plus ou moins grandes et l'espace hétérogène saisi par la pensée médiévale, et qui attribue, en fonction de la distance, une autre essence aux lieux que l'on évoque.

au Puis de Montesclaire, la voie médiane menant en Bretagne et celle de droite étant prodigue en aventures périlleuses.

La voie médiane est empruntée par les chevaliers, à l'exception notable de Perceval et de Gauvain (v. 12371), lequel se rend à gauche pour délivrer une pucelle emprisonnée. Perceval emprunte seul la voie de droite, justifiant cette résolution en une véritable profession de foi :

*« Toz mes recors
Est de tenir la destre voie
Tant que je sache et que je voie
Por coi nus n'en puet retorner.
Nus ne m'en porroit destorner
Qu'a destre le voie ne tiegne »* (v. 12352-12357).

L'univers romanesque est semé de délimitations symboliques, telle la borne de Gauvoie³⁶¹, qui circonscrivent les lieux de l'aventure. L'étude des structures du roman et des circonstances dans lesquelles advient la mort requiert de considérer les lieux de son surgissement, en termes de cohérence par rapport aux modèles romanesque préexistants. Un détour par le *Tristan et Iseut* de Bérout tend à manifester une stricte tripartition spatiale : le Château de Tintagel est certes l'univers du piège et de l'intrigue, mais assurément pas celui de la mort ; la forêt, qualifiée de « désert »³⁶², est un lieu des plus hostiles, où la mort s'insinue, comme le rappelle le meurtre d'un ennemi des amants, tué par Gouvernal pour s'être aventuré dans la forêt du Morois ; enfin, landes et gués forment des lieux intermédiaires, terrains incultes couverts de bruyères, de genêts et de fougères.

À cette répartition éminemment symbolique de la spatialité, le *HLG* ajoute d'autres lieux de mort, parmi lesquels la montagne³⁶³. Deux orientations se dégagent : l'espace se fait l'image de l'être qui l'habite et le partage entre lieu courtois et lieu de mort éclate tout à fait en certains épisodes, pour marquer en tous lieux le triomphe de la mort. Ce point est tout à fait essentiel car il permet de mieux appréhender les nombreux points de divergence

³⁶¹ *Le Conte du Graal*, v. 6522.

³⁶² Jacques LE GOFF, « Le Désert-forêt dans l'occident médiéval », *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985, p. 59-75.

³⁶³ Comme l'écrit Jean-Marc BESSE, *Voir la Terre : six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud / ENSP / Centre du Paysage, Arles 2000, « la montagne est une figure du désert, c'est-à-dire de cet « Ailleurs absolu » (Paul Zumthor) où la méditation chrétienne a placé, depuis longtemps, la dramaturgie du salut de l'âme et des tentations auxquelles, tournant le dos au monde et son urbanité, elle décide de se confronter ».

qui séparent le HLG de la QSG. Méliant, mortellement blessé, dit à Galaad : « *Ha, sire, pour Dieu, ne me laissiés morir en ceste forest ; mais portés moi en une abeïe ou j' aie mes droitures et muire comme bons crestiens* » (QSG, 863-864). Alors que l'abbaye renvoie par miroir l'image du croyant, le HLG abolit la répartition édifiante des lieux de morts qui prévaut dans la QSG, au profit d'une plus grande porosité de l'univers arthurien et de celui des ennemis d'Arthur.

Forêts et montagnes ou le règne du péril

*Au milieu du chemin de notre vie, ayant quitté le chemin droit, je me trouvai dans une forêt obscure. Ah ! qu'il serait dur de dire combien cette forêt était sauvage, épaisse et âpre, la pensée seule en renouvelle la peur, elle était si amère, que guère plus ne l'est la mort ; mais pour parler du bien que j'y trouvai, je dirai les autres choses qui m'y apparurent*³⁶⁴.

Lieu de l'aventure et de la quête, la forêt est par excellence le lieu du péril, c'est pourquoi nombre de chevaliers y trouvent la mort³⁶⁵. Comme le présage la demoiselle à la mule à Arthur aux abords de la Chapelle Saint Augustin : « *la lande e la forez environ est si perilleuse que nus chevaliers n'i puet entrer qui n'en reviegne o morz o meheigniez* » (HLG, I, 148, 24-26). La notion de péril cristallise les dangers qui se dressent devant les chevaliers du Graal, lesquels affrontent dans la littérature arthurienne *chastel périlleux, âtre périlleux, siege perilleux, qué périlleux* ou *voies périlleuses*. Du latin *periculum*, le péril désigne « un état, une situation, où l'on est menacé dans sa sûreté, dans ses intérêts »³⁶⁶. La réapparition du terme à une soixantaine de reprises restitue l'image d'un monde mouvant, véritable *branloire pérenne*³⁶⁷.

La mise en garde de la demoiselle contribue à donner le ton, après l'épisode scandaleux de la mort de Cahus³⁶⁸, dont le rêve se situait précisément dans une « *chapele enmi la lande* » (HLG, I, 136, 30), qui se trouvait au milieu d'une « *grant forest* » (HLG, I,

³⁶⁴ DANTE, *La Divine Comédie*, Chant premier, « L'Enfer », trad. Lammenais.

³⁶⁵ Nous adoptons cette formulation imprécise par une contrainte liée à l'imprécision du texte lui-même : la description du Cimetière Périlleux et la *costume* de la demoiselle contrainte de porter les corps des chevaliers tombés dans la forêt suffisent à montrer l'effet de nombre.

³⁶⁶ FEW, vol. 8, art. « Periculum », p. 242.

³⁶⁷ MONTAIGNE, *Essais*, III, 2.

³⁵³ Ce scandale est à atténuer, à lire l'article « Cahu » de Philippe WALTER dans son *Dictionnaire de la mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014, p. 88. S'il « existe un épisode semblable [...] dans les *immrama* (vol d'un objet précieux par un moine dans une île de l'Autre Monde », le personnage peut être rattaché à un démon avatar du dieu Lug.

136, 25). La mort peut advenir à chaque instant sans signe annonciateur³⁶⁹, comme le rappelle Clamados à propos de Perlesvaus :

« *il ocist mon pere en la Forest Soutaigne sans deffiance et lancha d'un gavelot par mi le cors comme traître, ne jo ne n'iere jamais a aise si l'arai vengié* » (HLG, VII, 430, 1-3).

Le nom de la forêt « *soutaigne* », fait écho aux conditions dans lesquelles on y trouve la mort. En une projection de l'histoire tragique du chevalier tué par le *nice* dans le *Conte du Graal*, la forêt devient elle-même solitaire, réminiscence possible de l'hypallage qui introduit la catabase d'Enée : « *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* »³⁷⁰. Sur le même modèle, le Chevalier noir est tué par Arthur en une « *forest aventureuse* » (HLG, I, 142, 25-26) et les brigands de l'ermitage y connaissent leur dernière demeure : « *Lancelot et li vallés les anmainent en a forest toz liez les mains deriere le dos et les ont pendu en un gaste liu loig de l'ermitage* » (HLG, VIII, 456, 17-20).

Si la forêt régit en profondeur l'imaginaire du roman médiéval, comme l'ont montré Pierre Gallais et Joël Thomas³⁷¹, la montagne, bien que tout aussi aventureuse, n'est pas pensée de manière aussi précise. C'est pourquoi elle « constitue rarement un élément isolé du réseau symbolique où prend sens l'espace médiéval »³⁷². La montagne du géant, ravisseur du fils de Gurgaran, compte parmi ces territoires dévastés, laissés nus et désolés à la mesure des outrages du géant³⁷³ :

³⁶⁹ On retrouve dans la forêt du *Haut Livre du Graal* le motif de la « forêt dévoreuse », dont VICTOR HUGO s'est fait l'écho dans *La Légende des Siècles, Seizième siècle, « Le Satyre »* : « *Les arbres sont autant de mâchoires qui rongent / Les éléments, épars dans l'air souple et vivant (...) Tout leur est bon, la vient la mort (...) Et la terre joyeuse / Regarde la forêt formidable manger* ».

³⁷⁰ VIRGILE, *Enéide*, II, 268.

³⁷¹ Pierre GALLAIS et Joël THOMAS, *L'arbre et la forêt dans l'« Enéide » et l'« Eneas » : de la psyché antique à la psyché médiévale*, Paris, Champion, 1997 ; *L'Arbre au Moyen Âge, colloque international organisé au Musée d'Aquitaine de Bordeaux (25-27 septembre 2008)*, dir. Jean-René VALETTE, Valérie FASSEUR et Danièle JAMES-RAOUL, sous l'égide de la Société de Langue et de Littérature Médiévales d'Oc et d'Oil.

³⁷² Marie-Françoise NOTZ, « Le « sentiment de la montagne » au Moyen Âge : du non-sens à la quête du sens », *La montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, textes réunis par Claude THOMASSET et Danièle JAMES-RAOUL, Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, Cultures et civilisations médiévales, XIX, 2000, p. 285-308.

³⁷³ On note la proximité de cet épisode avec un autre rapt d'enfant royal : le géant du Mont-Saint-Michel, Dinabuc (*Roman de Brut* de Wace) enlève et viole la fille du roi Hoël d'Espagne. Son nom même, en des temps où « l'étymologie est une forme de pensée » (Ernest Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 783), suggère qu'il est consubstantiel à la montagne sur laquelle il vit : en gaélique, *dind* signifie « hauteur, colline ». D'autre part, l'épisode s'inscrit plus largement dans un mythe indo-européen qui se manifeste dans le *Ramayana* hindou sous la forme de l'enlèvement de Sita, et en Irlande sous la forme de

« [Gauvain] a tant chevauchié qu'il vint a une grant montaigne haute qui avironoit une tere que li gaians avoit tote gastee et duroit bien .iii. liues galesches li clos de la montaigne ; et la dedens estoit li gaians, qui estoit si grans et si crueus et si orribles qu'il ne doitoit nului del mont, ne n'avoit esté requis de chevaliers la dedens grant tens avoit, car nus n'i osoit habiter » (HLG, VI, 310, 27-33).

La mort du fils de Gurgaran intervient dans cet espace horizontalement et verticalement démesuré et désolé, qui proche en cela de la forêt solitaire est porteur de mort. Dans le contexte de l'aventure de Gauvain, chargé de retrouver le fils du roi païen en échange de l'épée qui décolla le Baptiste, la montagne « participe du symbolisme de la transcendance [...], elle participe du symbolisme de la manifestation. Elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre [...], terme de l'ascension humaine »³⁷⁴. Elle réunit l'intertexte du conte³⁷⁵ et la dimension religieuse du « haut livre », un sens littéral et un sens allégorique, l'accès au sacré ne pouvant advenir que sur un sol pavé de morts. Cette corrélation du lieu, du nom et de ses connotations est l'un des principes de base du roman. Le symbolisme sylvestre répond ainsi, dans l'imaginaire médiéval, au symbolisme de l'eau.

*Ambivalence du symbolisme aquatique*³⁷⁶

La mention de l'eau présente trois spécificités : elle est concentrée dans les branches IV et VI, et à l'inverse de ses vertus purificatrices, se pare de connotations tout uniment dépréciatives et semble exclusivement rattachée au personnage de Gauvain. En effet, les récits féeriques assignent à l'eau une fonction de seuil, de passage du monde à l'autre

l'*aithed*, récit mythique du rapt de l'épouse d'un roi par un jeune héros. Cf. art. « Aithed » dans James MCKILLOP, *A Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford University Press, 1998, p. 8-9.

³⁷⁴ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, Collection « Bouquins », 1973, p. 747.

³⁷⁵ Sur le réinvestissement du conte dans la littérature arthurienne, cf. l'article de Marie-Luce CHÈNERIE, « Un recueil arthurien de contes populaires au XII^e siècle ? *Les Merveilles de Rigomer* », *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, publié sous la direction de Michel Zink et Xavier Ravier, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse-Le-Mirail, 1987, p. 39 ; du même auteur, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 147-160.

³⁷⁶ Pour une introduction au symbolisme aquatique dans le contexte du Graal, cf. Micheline DE COMBARIEU DU GRÈS, « L'eau et l'aventure dans le cycle du *Lancelot-Graal* », *L'eau au Moyen Âge, Senefiance*, 15, Presses Universitaires de Provence, 1985, p. 111-147.

monde³⁷⁷, le domaine religieux la plaçant au cœur d'une réflexion moralisée³⁷⁸. L'eau courante, dans la branche VI du *HLG*, prend une seule fois le sens de moyen de purification (« *l'iaue por son viaire et por ses mains laveir* », *HLG*, VI, 342, 6). Elle semble *a contrario* associée au péril et à l'échec, mais pas forcément à la mort : Gauvain doit traverser « *.iii. grans iauges rades* » (*HLG*, VI, 338, 1) à l'entrée du Château du Graal, puis après son échec, doit se protéger à l'aide de son bouclier pour que « *la fuison de l'iauge ne le noit* » (*HLG*, VI, 356, 2). L'eau dormante, dans l'univers déchu du royaume arthurien, relève de l'irréel et du fantôme, comme le sous-entend la description du Château du Roi Pêcheur, « *avironés de granz aigues et plentivous de tos biens, se li sires fust en joie* » (*HLG*, VI, 336, 5-6). Le système hypothétique rejette dans un autre espace-temps la vision d'un lieu désormais abîmé.

Dans la branche IV, l'épisode qui fait intervenir l'épouse de Marin le Jaloux accorde à l'eau une dimension funeste, la submersion précédant l'exécution :

« [Marin] *fait le nain prendre la dame par les tresches et le fait mener après li en la forest, et areste desor un lac d'une fontaine et le fait entrer la u l'iauge sordoit plus parfont et descent et quiolt grans verges et chinglans en la forest ; et le conmenche a battre et a ferir tres par mi le dos et les mameles, si que li ruissiaus de la fontaine estoit tos sanglans* » (*HLG*, IV, 244, 18-25).

Cet épisode, dont on retrouve certains traits dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, apparaît comme le renversement du motif tel qu'il se donne dans *L'Âtre Périlleux*³⁷⁹ : Gauvain ne parvient pas à rattraper le forfait de Marin, qui prend la fuite tandis que le corps de l'épouse demeure, inanimé et ensanglanté : « non seulement le sang ne lave pas la renommée de Marin, mais il entache celle de Gauvain » ; de fait « l'eau relève

³⁷⁷ Cf. parmi les recueils d'articles consacrés à ce thème, dans la revue *Senefiance*, les numéros 15, *L'Eau au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Provence, 1985, et 52, *Mondes marins du Moyen Âge*, Presses Universitaires de Provence, 2006.

³⁷⁸ Michel-Marie DUFEIL, « Simple note sur l'eau chez saint Thomas », *L'Eau au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Provence, *Senefiance*, 1985, p. 149-155 : « *les eaux signifient les tribulations : elles contraignent par irruption, éteignent la concupiscence mais non la charité et submergent tout. L'eau lave et l'aspersion purifie. L'eau bénite, sacramentale, n'est pas pénitence par elle-même mais lutte contre tout empêchement aux sacrements ; elle est une sorte d'exorcisme externe qui fait reculer les attaques extérieures des démons* ».

³⁷⁹ Cf. à ce sujet, l'article de Jean-Jacques VINCENSINI, « Comprendre, décrire, interpréter un motif narratif. L'exemple de la « libération d'une femme immergée dans l'eau par un jaloux », *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique au Moyen Âge*, éd. Claude THOMASSET et Danièle JAMES-RAOUL, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Cultures et Civilisations Médiévales, XXV, 2002, p. 387-412.

de la féminité, quand le sang nettoie l'homme »³⁸⁰. Cet épisode reçoit au Château de l'Enquête une *senefiance* figurant la dame outragée comme une représentation de l'Ancienne Loi (HLG, VI, 330, 12). Cette « exégèse est un coup de force »³⁸¹ qui n'invalide pas d'autres voies : « le corps de la dame dont le sang rougit l'eau de la source est emblématique de la sexualité féminine et du mystère de son flux menstruel [...] derrière la victime de Marin le Jaloux se profile alors la figure mythique de la sirène séductrice qui cache sa queue reptilienne dans le lac glacé de la fontaine, mais dévoile aussi, en guise d'appâts, son dos et ses mamelles »³⁸². Si l'exégèse de l'ermite, marquée par l'arbitraire, autorise des lectures mythiques, il n'en demeure pas moins que l'eau est un vecteur de mort. La rivière, la forêt et la montagne ont en partage un caractère périlleux, dès lors qu'ils correspondent avec les *terres gastes* aux lieux courants de l'aventure.

Au seuil de la mort, terres gastes et lieux funestes

En marge des lieux où s'accomplit véritablement la mort des personnages, la description des terres où parviennent les chevaliers prend souvent une épaisseur symbolique. A cet égard l'évocation, à la toute fin du récit, de la forêt appartenant au Noir Ermite constitue un renversement du *locus amoenus* – associé au motif de la reverdie³⁸³ – en *locus horribilis*³⁸⁴. Le narrateur semble avoir repris trait pour trait les éléments qui forment un lieu agréable (terre grasse, chant d'oiseaux, végétation abondante) pour inspirer l'approche de l'Enfer, figuré par l'abîme qui s'ouvre et où finit, précipité par les

³⁸⁰ Mathilde GRODET, « L'eau et le sang. Bain délicieux, bain périlleux », Sophie ALBERT, (dir.), *Laver, monder, blanchir. Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne (PUPS), 2006, p. 95-96.

³⁸¹ *Le Haut Livre du Graal*, éd. Armand STRUBEL, op. cit. Note 1, p. 331.

³⁸² Mireille DEMAULES, « Gauvain et la Sirène », *L'hostellerie de pensée : études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, éd. Michel ZINK et Danielle BOHLER, PUPS, 1995, p. 136.

³⁸³ Sur ce motif, voir Pierre BEC, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, Picard, 1977-78, 2 vol., pp. 136-141 ; Marc LE PERSON, "L'insertion de la 'reverdie' comme ouverture ou relance narrative dans quelques romans des XIIe et XIIIe siècles", *Les genres insérés dans le roman*, CEDIC, Univ. Lyon 3, 1994, pp. 17-33 et Annie COMBES, « La reverdie : des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la direction de D. Billy, F. Clément et A. Combes, P. U. M., Toulouse, 2006, p. 121-156.

³⁸⁴ Pour une mise au point théorique sur le « locus horribilis », retournement du « locus amoenus » déglacé par Curtius dans la littérature latine, voir le recueil, *Le locus horribilis. Topique et expérience de l'horrible*, dir. Julián Muela EZQUERRA, Bern, Peter Lang, 2013, et particulièrement l'article d'Esperanza BERMEJO LARREA, « L'enfer c'est les autres : sur l'espace hostile dans les romans du Graal du XIIe et du XIIIe siècles », p. 22sq.

siens, le Noir Ermite. La forêt du Noir Ermite montre des dispositions apparées au nom du personnage :

« [Perlesvaus] a tant chevauchié qu'il est venus en la diverse Forest le Noir Hermite, qui tant est lede e hideuse qu'il n'i a fueille ne verneur en iver ne en esté, ne chanz d'oisel n'i fu onques oïz, ainz est la terre lede e arsice e les crevaces granz » (XI, 1033, 8-15).

Pourvue ou non d'une dimension axiologique, l'évocation de ces seuils n'en induit pas moins le récit d'une mort imminente, inscrite dans la matérialité du paysage figuré. Le motif de la *Terre Gaste*, qui appartient au Monde³⁸⁵, fait apparaître un lieu analogue à la forêt du Noir Ermite, à ceci près que les connotations qui lui sont attachées diffèrent ; les deux lieux donnent à voir les effets du mal qu'incarnent les êtres réprouvés, mais le premier donne le signe d'une puissance néfaste, tandis que le second manifeste les dommages liés à cette puissance :

« Atant se part Lancelot del hermitage et chevauche tant qu'il vient hors de la forest et troye une tere gaste et un païs grant et large ou n'avoit ne beste ne oisiaus, car la tere estoit si seche et si povre qu'il n'i troverent point de peuture » (HLG, Vibis, 388, 27-31).

La description de ce seuil funeste, placé en lisière de la forêt, s'ordonne autour de notations par paire (*tere-païs, ne beste ne oisiaus, si seche-si povre*) redoublant l'immensité de la *tere gaste* et le sème de la privation. La description a valeur de prolepse et se montre « en interaction perpétuelle »³⁸⁶ avec la narration à venir, elle construit un espace funèbre qui embrasse le cadre naturel comme le cadre domestique.

Lieux domestiques

L'intrusion de la mort, sous sa forme la plus violente, dans l'espace domestique de la maison ou du château s'inscrit dans un tropisme macabre. L'épisode au cours duquel des chevaliers apportent à Cardueil les dépouilles à demi calcinées des victimes du Chevalier au Dragon suscite à cet égard une frayeur partagée, associée à un sentiment de mortification.

³⁸⁵ Pour une analyse de la *tere gaste* dans le *Haut Livre du Graal*, voir R. Howard BLOCH, *Etymologies and Genealogies : A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p. 200sq.

³⁸⁶ Philippe HAMON, *Du Descriptif*, op. cit. p. 91.

L'épisode du banquet troublé par l'arrivée inopinée de chevaliers qui « *aporte chascun un chevalier mort devant lui* » (HLG, VIII, 618, 10-11), la mort de ces chevaliers, qui ont certes rendu l'âme aux confins du royaume n'est pas moins à la source d'un scandale politique : « *chis grans hontes et cist damages est vestres* » (HLG, VIII, 618, 14), objurge un chevalier à l'adresse du Roi Arthur. La mort de Cahus, dans ce double espace-temps que représentent la forêt et « *la sale a Carduell* » (HLG, I, 138, 30), voit l'intrusion de la mort dans le château, ou plutôt une sorte de translation d'une mort à l'extérieur à une mort à l'intérieur. L'espace romanesque dans lequel advient la mort est conséquemment un enjeu majeur de la compréhension du texte, en corrélation avec la temporalité mortelle.

La notion d'espace peut également être repensée par le prisme du corps³⁸⁷ : au lieu géographique où s'accomplit le passage se superpose le lieu matériel et charnel du corps anéanti. À la ressemblance des instruments et des armes vulnérantes, les parties du corps qui causent la mort sont toujours investies d'une signification symbolique. Elles discriminent les personnages en fonction de leur âge, de leur fonction, de leur rang, sans le moindre arbitraire.

I. 2. 3. Anatomie du corps meurtri

De même que les châtiments antiques relèvent d'une logique de classe – la crucifixion est la pénitence des esclaves – chaque mort est en quelque sorte consubstantielle à l'être qui en fait l'expérience. Le corps semble être conçu comme le lieu par excellence d'une combinatoire de plaies et de maux, en une alliance de l'être et de son tourment :

« le héros chevaleresque, même dans son surdimensionnement romanesque, est un être meurtri ; bien plus, la blessure participe de sa dimension, à la fois humaine et héroïque, comme de sa polarité : le bon n'est pas blessé comme le méchant, le vainqueur comme le vaincu, le valeureux comme le traître ou le couard [...] La blessure, considérée en elle-même, occupe dans nos textes une place-pivot : en effet, elle participe pleinement de l'économie du récit, à la fois signe, symbole, embrayeur »³⁸⁸.

³⁸⁷ Sur la question médiévale du corps, voir l'ouvrage de Jacques LE GOFF, *Une histoire du corps au Moyen Âge* (avec Nicolas TRUONG), Paris, Liana Lévi, 2003.

³⁸⁸ Geneviève SODIGNE-COSTES, « Les blessures et leur traitement dans les Romans en Vers (XIIe-XIIIe siècles) », *La Violence dans le monde médiéval*, Senefiance, 36, Presses Universitaires de Provence, p. 499.

L'appréhension de l'espace, des lieux où s'accomplit le geste mortel, se double ainsi d'une autre spatialité, qui examine les parties du « corps du guerrier que, en tant que soi, l'on cherche à protéger au moyen d'armures toujours plus perfectionnées, qu'en tant qu'autre, l'on tente de saisir, de meurtrir et d'anéantir »³⁸⁹. Cette topographie du corps répond, en termes de perspectives symboliques, aux pistes ouvertes par l'étude de la topographie des lieux de mort. Le premier ensemble de coups portés concerne le corps entier, ce procédé chevaleresque étant marqué par la réitération du tour *tres par mi le cors*, qui induit une élimination totale³⁹⁰.

Tres par mi le cors, ou le geste de la disparition sans appel

Cet esprit domine dans l'épisode de la mort qui frappe injustement l'épouse de Marin le Jaloux. Le geste de Marin, qui « *le fiert par mi le cors et l'ocist* » (HLG, IV, 246, 27), vaut abandon des règles admises, rejet de toute justice au profit de l'arbitraire d'un désir de mort³⁹¹. Le coup porté *tres par mi le cors* semble ainsi relever d'un usage expéditif. La mort d'un chevalier vindicatif qui assaillait Lancelot dans une clairière intervient après plusieurs insuccès – la mort de l'épouse de Marin, le refus de la prédestination, l'accueil glacial au Château de Joie, autant de revers qui hâtent la mise à mort du chevalier hostile, qui en font une contingence bien plus qu'un véritable danger : « [Gauvain] *le fiert par mi le cors (...) chil que li chevaliers avoit navré est cheüs mort* » (HLG, VI, 362, 1 et 5-6).

L'évidence, que l'on relève comme un trait saillant lié à la mise à mort des réprouvés par les figures électives³⁹² préside à la mort d'un chevalier vindicatif, lorsque Lancelot tente de sortir du cimetière de la branche Vibis. D'un point de vue narratif, Lancelot doit continuer sa quête, c'est pourquoi il ne saurait s'embarrasser, autrement que par un geste expéditif, de son assaillant, qu'il « *fiert de si grant air qu'il li enpait son glave tres par mi le cors*

³⁸⁹ Bernard RIBÉMONT, dir. *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, actes du colloque Orléans 15-16 mai 1992, Caen, Paradigme, 1993, p. 7.

³⁹⁰ C'est l'effet en tant que personne qui est défini dans le mot *cors*, comme le suggère l'analyse sémantique menée par Philippe MÉNARD, *Syntaxe de l'Ancien français*, éd. Bière, Bordeaux, p. 75 : le *cors*, « étant le siège de la vie active et de l'affectivité (...) est l'image charnelle de l'individu ».

³⁹¹ A titre de comparaison, on peut se reporter aux pratiques du duel tel qu'il est envisagé dans la littérature, médiévale. Philippe de Beaumanoir a ainsi laissé un traité de droit coutumier, les *Coutumes de Beauvaisis*, dont la lecture donne une idée du « plus périlleux » des modes de règlement d'un conflit. Pour une étude classique du duel judiciaire, on pourra lire l'article de Gustave COHEN, « Le duel judiciaire chez Chrétien de Troyes », *Annales de l'Université de Paris*, 1933, p. 510-527. Cela étant, le jugement de Dieu correspond bien plus à un lieu romanesque qu'à une véritable pratique de la vie courante.

³⁹² Cf. la formule de Saint-Augustin dans la *Cité de Dieu*, Livre 1, Chap. 21 : « *Tuer un homme n'est pas toujours criminel, mais il est criminel de tuer par méchanceté et non en vertu des lois* ».

et *l'abat mors* » (HLG, VIbis, 388, 1-2). Conjointement, Lancelot et Gauvain s'élancent contre des chevaliers brigands : « *chascons d'aus deus fiert le sien si aireement qu'il lor empaignent les glaves tres par mi les cors, qu'il les portent mort a terre* » (HLG, VIII, 566, 31-32 et 568, 1) ; quant à Perlesvaus, il recourt à ce même procédé avec l'un des chevaliers du Seigneur des Marais, qu'il « *fiert si qu'il li passe son glave tres par mi le cors et porte mort a terre* » (HLG, VIII, 608, 2-3), réservant un traitement plus subtilement médité au seigneur lui-même³⁹³.

Le texte compte néanmoins une exception notable dans laquelle le coup, pour révéler la force et présager d'une prouesse future, tient de la maladresse. Le lancer de javelot auquel se livre le jeune Perlesvaus-Perceval au début du *Conte du Graal*, épisode relaté dans la deuxième branche du récit, fait une victime, le Chevalier à l'écu vermeil, comme le rappelle son fils, Clamados :

« *il ocist mon pere en la Forest Soutaigne sans deffiance et lancha d'un gavelot par mi le cors conme traitre, ne jo ne n'iere jamais a aise si l'arai vengié* » (HLG, VII, 430, 1-3).

La perspective est ici en trompe-l'œil, la trahison n'étant le fait que de l'inexpérience, l'absence de défi celui de l'inconscience, tandis que le coup transperçant manifeste la remarquable puissance d'un *juvenis* prédestiné³⁹⁴. Ainsi apparaît un contraste entre l'épisode des « *enfances Perlesvaus* » et le substrat mythique de ce geste : le Chevalier Vermeil est, dans le *Conte du Graal*, le seigneur de la forêt de Quinqueroi, nom correspondant au cinquième royaume d'Irlande dans la mythologie celte. Sa mort prend place dans une riche tradition (le Dieu Lug accomplit le même geste pour tuer le géant Balor³⁹⁵ et Ulysse pour tuer Polyphème).

³⁹³ Marcel FAURE, *Le sang au Moyen Age: actes du quatrième colloque international de Montpellier*, Université Paul-Valéry (27-29 novembre 1997) Association C.R.I.S.I.M.A., Université Paul-Valéry, 1999.

³⁹⁴ Comme le note Denyse DELCOURT, *L'Éthique du changement dans le roman du XIIe siècle*, Genève, Droz, 1990, p. 140, dans le *Conte du Graal*, « le javelot utilisé comme arme de combat avait servi à illustrer la « *niceté* » du héros, son ignorance dangereuse des lois sociales. En abattant brutalement le Chevalier Vermeil d'un trait de son javelot (v. 1112-1117), Perceval était apparu – et cela sans doute plus que partout ailleurs dans le roman – comme un « *vallet salvage* » pour qui tuer un homme ou une bête se faisait de la même manière, et pour qui surtout la colère commandait le meurtre ».

³⁹⁵ Christian GUYONVARCH, *Magie, médecine et divination chez les Celtes*, Bibliothèque scientifique Payot, Paris, 1997.

Le coup porté *tres par mi le cors* correspond ainsi à une indifférenciation du personnage qui le reçoit, en un degré zéro de l'écriture létale. A l'inverse, toutes les autres parties du corps mentionnées sont chargées de connotations symboliques ou religieuses.

Le Chief, la teste et le col

La langue médiévale emploie les deux termes de *chief* et de *teste* pour nommer l'extrémité du corps humain. Si la *teste*, du latin *testam*, désigne originellement le vase de terre cuite, avant de nommer sans doute métaphoriquement le crâne, *chief* est issu du latin populaire *capum*, « tête », « extrémité », « vie, existence » et « partie principale d'une chose ». Dans un récit qui marque une telle prédilection pour les têtes coupées, elle demeure une partie du corps, avec le cou qui la rattache au tronc.

Une lecture anthropologique à l'aune des soubassements celtiques du récit reconnaît dans la décollation le geste d'une disparition sans appel. Les celtes célébraient en effet le dieu Dianecht, dont les pouvoirs peuvent expliquer l'impératif d'une séparation de la tête et du tronc : « Dianecht est l'Apollon guérisseur. Il est aussi le grand-père de Lug. Dianecht est capable de remettre sur pied des guerriers qui auraient été blessés. Il faut cependant que la tête n'ait pas été coupée »³⁹⁶.

Tête et cou sont abattus en un même geste quand, *ab irato*, Lancelot « *consiut le nain qui les somonoit de li mal faire et li fendi dusqu'espaules* » (*HLG*, VIII, 550, 13-14). L'expression, pour elliptique qu'elle puisse paraître, restitue la violence d'un coup qui sépare la moitié du corps d'un nain. La partition du corps peut symboliser la duplicité du nain, et en faire une incarnation des traîtres bibliques – Keu fut analysé en ce sens par Francis Gingras³⁹⁷. Cette division, qui s'inscrit dans l'esthétique très visuelle du *HLG*, trouve des prolongements dans les représentations picturales de Judas l'Isariote : dans *l'Éventrement de Judas* de Giacomo Canavesio, le dédoublement des organes internes de Judas illustre sa duplicité à l'égard du Christ³⁹⁸.

³⁹⁶ Jacques DUCHENNE, *Les Celtes et leur religion*, 2006, p. 97. On se reportera pour le reste aux analyses classiques de Pierre LE GENTIL, « *Teste et chief* dans la *Chanson de Roland* », *Romania*, LXXI, 1950, p. 49-55.

³⁹⁷ Francis GINGRAS, « La voie de Caïn : la trahison du sénéchal dans *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)* », dans *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge*, Les Cahiers du CRISIMA, 3, 1997, p. 397-411.

³⁹⁸ GIACOMO CANAVESIO, *L'Éventrement de Judas*, Col de Tende, église Notre-Dame-des-Fontaines, 1492 (cf. Annexe picturale)

Le cou participe au système respiratoire et revêt une importance symbolique à travers l'image du souffle de l'Esprit saint. L'Esprit souffle quand le souffle fait défaut aux figures de l'Ancienne Loi. C'est ainsi que le géant, « figure archaïque et sacralisée du paganisme », investi d'une « fonction eschatologique et psychopompe »³⁹⁹, étrangle le jeune prince, fils de Gurgaran, saisi de frayeur à l'arrivée de Gauvain : « *Et le gaians retourne ariere quant il se sent afolé et prent le fil le roi par le col a l'autre main, et li estraint le cors si durement qu'il l'estranle et ochist* » (HLG, VI, 312, 16-18). Dans l'épisode de la mort du lion de Méliot de Logres, des suites de la véhémence que manifeste Clamados, le cou est cité durant l'affrontement, tandis que la tête du lion, en un défi d'importance, est clouée sur la porte : « *Clamadoz le rechoit al fer de son glave et le fiert de si grant air qu'il l'em passe un aune oltre le col, et retraist son glave a lui sans brisier* » (HLG, VII, 412, 2-4). On retrouve dans cet épisode comme en bien d'autres qui mettent en scène des têtes accrochées à l'arçon, la résurgence de rites celtiques :

« la coutume de mutiler les ennemis vaincus est abondamment attestée à travers toutes les époques de l'histoire celte, et elle a certainement eu une place importante dans la mentalité traditionnelle des celtes [...] L'irréflexion des Gaulois s'accompagne de barbarie et de sauvagerie, ainsi qu'il est fréquent chez les peuples du nord. Je pense à leur usage, lorsqu'ils reviennent du combat, de suspendre à l'encolure de leur cheval les têtes de leurs ennemis, et d'ainsi les rapporter pour les clouer devant leurs portes. Posidonius affirme avoir vu fréquemment ce spectacle »⁴⁰⁰.

On perçoit un déplacement de cette pratique dans l'épisode du lion de Méliot, car plus que le signe d'une victoire sur l'ennemi – figuré par l'animal – c'est le désir d'humiliation qui prévaut ici.

Le texte est marqué, à de rares exceptions près, par la répétition d'une seule et même formule, « *il li trenche la teste / le chief* », au point que le geste de la décollation devient une sorte de *continuo* qui innerve le texte et dont il active continûment le sens. Avant d'en venir aux particularités d'emploi de *chief* et de *teste*, l'on peut considérer deux exemples qui relèvent particulièrement la matérialité des têtes coupées, atteignant un degré supplémentaire de violence, quand les autres occurrences du texte font apparaître des plaies aseptiques, ou du moins perceptibles comme telles par l'absence de tout détail sanglant. Ce trait révèle la valeur exemplaire de ces coups et la matérialité des corps

³⁹⁹ Philippe WALTER, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, op. cit. p. 181.

⁴⁰⁰ Claude STERCKX, *Les mutilations des ennemis chez les Celtes préchrétiens*, op. cit. p. 19, citant Strabon (IV, 4, 5).

mutilés, à mettre en perspective avec le caractère imputrescible et l'odeur toujours suave qui émane des corps appartenant aux figures saintes.

La mort de Cahot le Roux, figure diabolique ainsi que le suggère son nom, s'accompagne à cet égard de notations très réalistes. Au terme d'un duel acharné, Perlesvaus « *li done teil colp qu'il en fait la chervele expandre* » (HLG, VII, 422, 11-12). Ce détail, classique dans la chanson de geste, y compris dans ses intertextes parodiques (*Roman de Renart*⁴⁰¹), prend un relief d'autant plus notable que sa rareté contribue à atténuer la subtile cruauté⁴⁰² de Perlesvaus lorsque l'occasion lui est donnée de tirer vengeance du Seigneur des Marais. La cervelle et le sang peuvent ainsi être vus comme les deux composantes d'une même visée spectaculaire⁴⁰³.

Perlesvaus entreprend une vengeance en deux temps qui prend le contre-pied du schéma traditionnel. Si les chevaliers massacrent le seigneur avant de s'en prendre à ses vassaux, Perlesvaus use d'un ressort inverse, les chevaliers du Seigneur des Marais constituant le préalable de la vengeance à venir. En effet, Perlesvaus « *lor fait les chiés couper en la cuve et tant sainier con il peurent rendre de sanc et les cors oster ariere et les chiés, si que il ne n'ot que le sanc tot pur en la cuve* » (HLG, VIII, 612, 25-27). L'exsanguination des onze chevaliers suite à la décapitation remplace l'eau pour ce qui peut se lire comme un anti-baptême, le sang n'ayant pas ici la signification métaphorique que lui attribue la transsubstantiation (*cruor*), mais une dimension purement matérielle (*sanguis*). Le concept de naissance dans la foi chrétienne laisse place à une mort à la mesure des outrages perpétrés :

⁴⁰¹ FEW, Volume 12, p. 1143.

⁴⁰² Comme le suggère Daniel BARAZ, « Violence or cruelty? An intercultural perspective », « *A great effusion of blood* »? *Interpreting medieval violence*, éd. Mark D. Meyerson, Daniel Thiery et Oren Falk, University of Toronto Press, 2004, p. 164 : « violence and cruelty are close but not identical concepts. Both involve primarily, though not exclusively, the application of physical force. By modern standards, burning heretics at the stake would undoubtedly be a violent act. Yet is it also a cruel act? A modern answer would most likely again be « yes ». But in other periods or in others cultures the answer would be different. Violence and cruelty are both cultural constructs, but that does not entail that they are objective or subjective to the same extent ». L'auteur a également publié *Medieval cruelty. Changing perceptions, Late antiquity to the Early Modern period*, Cornell University Press, 2003.

⁴⁰³ Hélène BOUGET, « Le fil de la mort rouge dans *Perlesvaus, Le Haut Livre du Graal* », p. 15 : « Encore une fois, le sang coule à flots et envahit un texte où le rouge domine autant que le sang semble déborder de la bouche de la victime comme de la scène entière ».

« *Damnedieus conmanda en la Viés Loi et en la Novele que l'en feïst justiche des homicides et des traïtors : aussi ferai ge de vos. Ja ses conmandemens n'en n'iert trespassez !* » (HLG, VIII, 612, 20-23).

Contrairement à l'usage qui attribue à cette mort un caractère expéditif, le récit explicite le dessein de la décollation sur un temps long, la tête n'ayant d'autre objet que de permettre une exsanguination intégrale. De cette mise en scène macabre procède la démonstration oxymorique d'un certain raffinement atteint dans l'ordre de la barbarie. Ces deux évocations de la matérialité du *chief* et de la *teste* n'en sont pas moins des exceptions.

Si *teste* et *chief* sont tous deux saisis comme des entités pour ainsi dire sécables, l'emploi de l'un ou l'autre terme révèle une palette de nuances qui se met au service de l'idéologie romanesque. *Chief* n'est que fort peu employé dans le cadre de la décapitation : parce que la *teste* n'est que matérielle et le *chief* spirituel, « la *teste* subit par conséquent plus facilement la décollation que le *chief* »⁴⁰⁴. Le terme prend une signification qui excède même le siège des pensées dans le cas de Lohot, décapité perfidement par Keu dans son sommeil. Cette mort, mue par le désir de s'arroger la prouesse d'autrui, sonne le glas de la royauté arthurienne. La disparition du prince peut être mise en relation avec celle du fils de Gurgaran et de l'écuyer Cahus, lui aussi étroitement associé à Arthur. Comme le suggère Elena Koroleva à propos de l'épisode de Cahus :

« la mort de Cahus préfigure d'ailleurs la mort de Lohot, le vrai fils d'Arthur et de Guenièvre, tué traîtreusement par le sénéchal Keu (l. 4001-4011 ; l.4902-4950). Le décès du fils soulève le problème du manque d'héritier masculin, une question de première importance au Moyen âge »⁴⁰⁵.

Dans cette perspective, le *chief* décapité se lit symboliquement comme une rupture dans l'ordre de succession à la suite d'un crime commis par une figure discourtoise, catalyseur du déclin d'Arthur au sein de sa propre *mesnie*, proche de Mordret dans *La Mort Artu*. Le *chief* du prince est par extension le *chief* d'un royaume acéphale voué aux ténèbres. Le choix du terme pour qualifier la partie du corps concernée par la décollation prend des résonances politiques, scellant la fragilisation du pouvoir temporel.

⁴⁰⁴ Magali JANET, *L'Idéologie incarnée*, op. cit. p. 54.

⁴⁰⁵ Elena KOROLEVA, « Le rêve du Graal : l'épisode de Cahus dans la structure du Perlesvaus », *Loxias*, 22, 2008, p. 6.

Le *chief* est en effet un organe noble, c'est pourquoi le terme est également employé lors de la décollation du jeune homme, victime d'un décret infrangible le condamnant au jeu du Décapité. Contrairement aux *testes* coupées suivant la rigoureuse mécanique de ce qui s'apparente à un génocide, le *chief* est investi de connotations tout aussi mélioratrices que sa mise :

« [le chevaliers] estoit vestus d'une robe vermeille et corte, et estoit chains d'une riche ceinture d'or et avoit un riche fermail a son col ou molt avoit riches pieres, et avoit un capel d'or en son chief » (HLG, VIbis, 390, 17-20).

La somptuosité de l'habit, mise en relief par la reduplication de l'adjectif *riche*, correspond à la volonté de se manifester sous son meilleur jour devant le Seigneur. Si Lancelot accomplit son geste avec une violence prodigieuse, la mention du *chief* achève de conférer au jeune homme une respectabilité certaine : « [Lancelot] atant entoise la hache et li trenche le chief de si grant air qu'il li fait voleir .vii. piés en sus del cors » (HLG, VIbis, 394, 15-16).

C'est précisément sur le terrain des connotations, valorisantes pour *chief*, dévalorisantes pour *teste*, que se place l'antagonisme du doublet⁴⁰⁶. Dans cet esprit, les êtres vils ou sauvages sont décapités, comme le ravisseur dont Gauvain « *trenche la teste* » (HLG, VI, 312, 24)⁴⁰⁷ pour rédimmer la perte de l'enfant royal, tout comme il s'était empressé de fondre sur le nain de Marin après que les conséquences de sa félonie se sont réalisées. Le Chevalier Hardi, considérant sa prouesse recouvrée sur un brigand, lui « *a trenchié la teste, si le presente a Perlesvaus* » (HLG, IX, 632, 7-8), la partie du corps devenant, à travers le don, un trophée qui marque les débuts d'une gloire nouvelle.

⁴⁰⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977.

⁴⁰⁷ La décapitation des géants est une pratique courante dans le roman médiéval d'inspiration celtique irlandaise. La tête de Bran dans le *Mabinogi de Branwen* lui est coupée et a la particularité d'être imputrescible ; dans *Fled Bricenn*, un géant qui intervient lors d'un conflit visant à déterminer lequel des héros se verra attribué le meilleur morceau de viande lors d'un banquet, est décapité à plusieurs reprises, comme dans *Sir Gawain and the Green Knight* ; dans le *Festin de Bricriu*, le géant magicien Uath présente également sa tête. Si ces trois textes sont les réécritures d'un motif ancien ils n'en posent pas moins un cadre thématique dans lequel s'inscrit la mort de Logrin. On notera que ce motif est se voit mêlé au motif tératologique de la tête monstrueuse incrustée dans un bouclier, dans le tardif *Amadis de Gaule* publié en 1508 par Garcí Rodríguez de Montalvo : le roi Abies portait un écu sur lequel figurait une tête de géant décapité, encore sanglante et qui ne manque pas de lui donner une allure effrayante. Cf. Claude STERCKX, *Mythologie du monde celte*, Marabout, octobre 2009, *passim*.

Perlesvaus pratique ce même rituel lorsque, après l'avoir emporté sur Aristor d'Amorave, coupable du rapt de Dandrane, il « *li trenche la teste tot errant et le pent a l'arçon de sa sele* » (HLG, XI, 932, 18-19). Ces exemples manifestent le caractère expéditif de la décollation, signe d'une victoire sans appel, d'un triomphe du juste sur l'injuste, de l'honorable sur le vil. L'écriture suggère ironiquement l'écart entre un espoir déçu signifié par le verbe *cuidier* et la mort qui advient comme une juste rétribution de ses péchés :

« *Le nains s'en quida partir, mais Melio li trencha la teste, de coi les damoiseles le mercierent molt, kar il lor avoit fait maint anui* » (HLG, XI, 980, 21-23).

La *teste* du lion, animal amplement valorisé en ces pages, n'est donc pas méprisable en soi, mais elle le devient à travers la portée que Clamados assigne au geste de défi qu'il commet :

« *Clamadoz li trenche la teste puis le vait pendre a la porte de la sale, puis revient a son cheval et monte al miels qu'il pout* » (HLG, VII, 412, 15-17).

En ce sens, le conteur emblématise dans ce terme la « *grant vilonie* » et le « *molt grant outrage* » (HLG, VII, 412, 21 et 25) ainsi perpétrés. La légitime défense, revendiquée auprès d'un écuyer, tranche avec l'apposition de la tête sur la porte. Alors que Bohort, qui vient de triompher de Priadan le Noir, « *fait samblant qu'il li voelle la teste coper* » (QSG, 1045), les chevaliers du HLG élèvent la décapitation au rang de *leitmotiv* romanesque.

Selon un principe de réversibilité, la décapitation semble toujours liée à la trahison, elle procède de la trahison des mécréants ou les punit précisément pour leur trahison⁴⁰⁸. Cela étant, elle est le signe d'un degré de noblesse dans la caste des réprouvés, comme le suggère Lancelot dans le *Lancelot en prose*, lorsqu'il s'adresse au guetteur de la Douleuse Garde, qui n'a pas ouvert la porte à la Reine et au Sénéchal : « *Et il met la main a l'espee et jure bien durement que s'il ne fust si vils, qu'il l'ocesist orendroit por sa folie* »⁴⁰⁹. Le conditionnel

⁴⁰⁸ C'est ainsi qu'à la fin du Moyen Âge, le *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse, éd. Adolphe BORGET et Stanislas BORMANS, Hayez, Bruxelles, 1869, vol. II, p. 243, figure la vengeance de Lancelot à l'encontre de Guenièvre, qui l'a trahi au profit de Mordret. Entré à Londres, la Reine étant enfermée dans la Tour suivant les données de la *Mort Artu*, « *se trova la royne Guenievre, se ly coupat le chief, kar ilh dest chu que Mordrech avoit fait, elle li avoit fait faire et estoit sa volenteit* ». Richard Trachsler, qui cite cet extrait dans *Clôtures du cycle arthurien*, op. cit. p. 280-281, évoque « un véritable drame passionnel, dont le dénouement rappelle les sanglantes vengeances des « récits à cœur mangé ».

⁴⁰⁹ *Le Livre du Graal*, Tome II, *Lancelot*, « La Marche de Gaule », p. 360.

atteste l'unité symbolique du personnage et de sa blessure mortelle. La distinction entre *teste* et *chief* recoupe ainsi celle que C. G. Jung définit entre *signe* et *symbole* : la *teste* est un signe barbare qui marque l'accomplissement du génocide des figures réprouvées, quand le *chief* « renvoie toujours à un contenu plus vaste que son sens immédiat »⁴¹⁰, en l'occurrence à la portée politique dont est investie la décollation d'une figure royale. Si le « corps mortel du roi vient se loger dans le corps immortel du royaume que le roi transmet à son successeur »⁴¹¹, la césure du *chief* représente une force d'altération du royaume.

Dans la pensée symbolique et anatomique du Moyen-âge, la tête est en concurrence avec le cœur, comme le montre Raban Maur : « *Cor enim multis speciebus significandis convenienter aptatur. Aliquando pro anima ponitur, aliquando pro intelligentia, aliquando pro consilio et verbo occulto, aliquando pro intelligentia* »⁴¹². Le cœur et le *chief* constituent le siège de la pensée et plus largement du pouvoir, entretenu sur soi comme sur l'assemblée du peuple. La comparaison politique d'Henri de Mandeville dans son *Traité de chirurgie* rejoint en ce sens la métaphore du royaume acéphale : « [le coeur] est l'organe principal par excellence, qui donne à tous les autres membres du corps entier le sang vital, la chaleur et l'esprit. Ils se trouve au milieu de la poitrine comme le veut son rôle comme le roi au milieu de son royaume »⁴¹³

Le flanc, la poitrine et le cœur

L'analyse des structures anatomiques tend à distinguer les membres supérieurs, constitués de la tête et du tronc, et les membres inférieurs, composés des pieds et des jambes⁴¹⁴. Le flanc⁴¹⁵, la poitrine et le cœur prennent place dans ce deuxième ensemble

⁴¹⁰ Carl Gustav JUNG, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 55.

⁴¹¹ Patrick BOUCHERON, « Les Deux Corps du roi » d'Ernst Kantorowicz », *L'Histoire*, 315, décembre 2006, p. 98.

⁴¹² RABAN MAUR, *De Universo*, Lib VI, cap I P.L. CXI, col 169.

⁴¹³ *Chirurgie de maître Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel, roi de France, composée de 1306 à 1320*, traduction française avec des notes, Paris, Alcan, 1893, p. 60.

⁴¹⁴ La médecine médiévale se donne comme une combinaison de données spirituelles, magiques (ce que Lévi-Strauss nomme le « champ du chamanisme ») et d'un puissant héritage antique. Les théories de Galien constituent toujours la base des connaissances médicales. La distinction entre les différents membres est opérée par Galien dans son traité, *De l'usage des parties du corps humain* (IIe siècle). Pour une étude sur un corpus postérieur au HLG, cf. Danielle JACQUART, *La médecine médiévale dans le cadre parisien, XIV^e-XV^e siècle*, Paris, Fayard, « Penser la médecine », 1998 ; Claude THOMASSET, « Médecine et sexualité : force et faiblesse de l'explication scientifique médiévale », *Le Moyen Age et la science. Approche de quelques disciplines et personnalités scientifiques médiévales*, éd. Bernard Ribémont, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 173-187.

que constitue le tronc. La primauté du cœur parmi les membres transpercés établit l'éminence d'un organe à la fois siège des vertus guerrières, de la ferveur et de l'intériorité⁴¹⁶ : « dans les premiers écrits chrétiens, et chez saint Paul en particulier, le mot cœur [lêb] est récurrent et retrouve son sens hébraïque [organe de l'intelligence et de la pensée]. L'emploi métaphorique le plus fréquent est celui par lequel le mot désigne "l'homme intérieur" qui s'oppose à la "chair" »⁴¹⁷. La signification du coup porté au cœur varie dans le corpus en fonction de la nature de l'être tué, homme, monstre ou bête.

Étudier en premier lieu les coups portés sur des êtres qui ne relèvent pas de l'humain permet de mieux apprécier la portée de chaque coup. Le coup porté au cœur du géant par Gauvain, « *mesire Gauvain li envoie l'espee tres par mi le cuer outre* » (HLG, VI, 312, 23-24), incorpore une tradition épique représentée notamment par la scène de Raoul de Cambrai au cours de laquelle Guerri arrache le cœur du géant Jehan (CLX). Tristan fiche son épée dans le crâne du Morholt et de nombreuses sources font mention d'une lame plantée dans le cœur pour venir à bout d'un animal ou d'une bête. C'est dans cet esprit que Clamados, avec le lion de Méliot, « *traist l'espee et li bota tres par mi la poitrine el coer* » (HLG, VII, 412, 13-14), tandis que Lancelot, pour se débarrasser d'un autre lion « *li fiche s'espee au plus droit que il peut el palais desi el coer* » (HLG, X, 818, 7-8).

La *teste* est, pour nombre de figures réprouvées, le point d'insertion de leur mort. L'origine de leur décapitation tient à l'ignominie sensible dans leurs actes et paroles. La *teste* introduit dans les figures réprouvées une blessure mortelle ayant valeur rituelle et barbare, la blessure au *cuer* ayant des résonances religieuses : la *teste* est un signe d'éradication du corps, le *cuer* abolissant « l'homme intérieur ». Le Seigneur de la Tente et Nabigan des Roches ont en partage l'appartenance aux forces qui répliquent, par leur acharnement et leur hostilité, à l'avènement de la Nouvelle Loi. La portée rituelle du geste semble se doubler d'une représentation figurée d'un coup porté à l'Ancienne Loi, attaquée

⁴¹⁵ Le FEW définit le flanc comme la « partie latérale du corps humain allant des côtes aux hanches, partie de l'animal qui va de la patte d'avant à celle d'arrière », art. « Hlanka », vol. 16, p. 91.

⁴¹⁶ De manière convergente, les écrits bibliques illustrent la signification morale attribuée au cœur : Proverbes, 4, 23 : « *Garde ton cœur plus que toute autre chose, car de lui viennent les sources de la vie* » ; I Samuel 16, 7 : « *L'Éternel ne considère pas ce que l'homme considère ; l'homme regarde à ce qui frappe les yeux, mais l'Éternel regarde au cœur* » ; Luc, 16, 15 : « *Jésus leur dit: vous, vous cherchez à paraître justes devant les hommes, mais Dieu connaît vos cœurs* ».

⁴¹⁷ Alain SANTACREU, « En-tête du cœur », *Au commencement est le cœur, Contrelittérature*, n° 22, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 10.

dans ses forces vitales, comme en témoignent respectivement la mort de ces deux figures, abattues sous les coups de Gauvain :

« *Atant mesire Gauvain li hache le paun del haubert et li bote l'espee el coers* » (HLG, V, 296, 13-14) ; « *si li enpaint son glave par mi le gros del coer, et il chiet a tere mort* » (HLG, IX, 776, 10-11).

La mort fantastique de Cahus fait intervenir, dans l'espace du rêve comme dans celui du cadre fictionnel, une blessure au flanc, partie du corps inhabituelle pour une blessure à mort, mais qui peut être éclairée à la lumière du contexte : après avoir dérobé un chandelier d'or dans une chapelle pour le donner en présent au roi Arthur, Cahus tente d'échapper à « *un home noir et let* » (HLG, I, 138, 14) qui, ayant conduit dans sa course son cheval aux abords de celui sur lequel s'échappait Cahus, assène à l'écuyer un coup de couteau, « *le fiert du cotel au destre costé si qu'il li enbat o cors desq'enz o manche* » (HLG, I, 138, 28-29). Des circonstances de cette mort « terriblement déstabilisatrice », Francis Dubost propose une « explication de surface : Cahus aurait été châtié pour avoir dérobé un objet de grande valeur, un chandelier qui faisait partie du décor et du rituel funéraires »⁴¹⁸. La dimension fantastique du geste mortel, dont la *senefiance* continue d'échapper, procède de l'ambiguïté entretenue quant à la position de la plaie mortelle. Si le récit onirique fait état d'une blessure *au destre costé*, le retour dans l'espace domestique du château correspond à une notation inverse :

« *Il hauça le bras senestre. « Sire, fet il, esgardez ça. Vez ci le cotel qui m'est o cors desq'au manche* » (HLG, I, 140, 5-7)⁴¹⁹.

Les blessures à la tête, à la poitrine ou au flanc ont ainsi une portée référentielle et symbolique, et semblent pourvues d'une cohérence relative au regard du dessein

⁴¹⁸ Francis DUBOST, « La Mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge », *Une étrange constance, Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, Laval, Presses de l'Université de Laval, Les Collections de la République des Lettres, Symposiums, 2006, p. 29sq ; Francis GINGRAS, dir. *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

⁴¹⁹ L'idée selon laquelle enlever le fer est synonyme d'une mort immédiate est également présente dans la *Queste*, dans un épisode où Méliant s'exclame : « *Ha, sire, fait cil, je ne me metroie mie en aventure en icest point devant que je fuisse confés ; car je quit que je morroie au traire* » (QSG, 865).

idéologique du récit. La blessure à la « *plante del pié* »⁴²⁰ se place dès lors en marge du corpus : à la constance d'un imaginaire celtique dont les ressources narratives sont réinvesties répond cet unique écho de la matière antique.

La plante del pié

Le *HLG* ne s'affirme pas comme un roman de l'imprégnation des mythes antiques, mais cette matière est présente au détour d'une notation allusive. Gauvain, venu mettre un terme *volens nolens* à la *male costume* de la tente, tue l'un après l'autre les chevaliers qui en perpétuaient l'usage. Animé par une sorte de prescience (figure de l'*hysteron-proteron*⁴²¹) immédiatement confirmée par les demoiselles, personnages faés⁴²²,

« *Mesire Gauvain li fiche l'espee en la plante del pié plaine paume et li chevaliers s'estent et moert* » (*HLG*, V, 298, 22-23). En effet, les demoiselles lui « *distrent que jamais ne morust li chevaliers autrement que issi, car il fu del lignage Achilles* » (*HLG*, V, 298, 25-26).

Dans ces paroles résonnent des dispositions morgantiques, la fée étant « maîtresse de la vie et de la mort, de l'amour et de la haine [qui] se venge cruellement de la légèreté des mâles »⁴²³. Le talon est par là même l'unique membre inférieur du corpus dont la blessure s'avère létale.

Le détail des parties du corps porteuses de mort fait apparaître un rapport de consubstantialité entre les caractéristiques du personnage et la partie du corps affectée, que l'exemple du chevalier de la tente contribue à emblématiser. La litanie des morts se fonde

⁴²⁰ La mort d'Achille est relatée dans l'*Enéide* (VI, 56-58). L'*Illiade* n'en fait aucune mention, le chant XXIV de l'*Odyssée* se bornant à rappeler les funérailles du héros.

⁴²¹ La figure consiste à inverser l'ordre logique et/ou chronologique des événements relatés : dans cet extrait, Gauvain vise la *plante del pié* avant même de savoir que le chevalier n'est vulnérable qu'en cette partie du corps.

⁴²² Un personnage *faé* est un « être enchanté, qui est en relation avec l'autre monde, et qui peut déterminer le Destin des Humains », Laurence HARF-LANCNER, *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Honoré Champion, Paris, 1984, p. 31. Les tentes où résident les demoiselles sont considérées dans la littérature médiévale comme l'un de leurs habitats privilégiés. Ces lieux initiatiques sont traditionnellement placés dans un pré. En ce sens, l'épisode des demoiselles de la Tente dans le *HLG* ne fait que poursuivre les conséquences de la « faute » galante commise par Gauvain dans les autres romans du Graal, laquelle se répercute tout en se vidant de son sens. Comme le suggère Philippe WALTER dans son *Dictionnaire de la mythologie arthurienne*, op. cit. p. 159 : « *Faer*, c'est imposer un destin par la magie de la voix. Le destin est l'accomplissement de la parole des fées mais ce destin ne s'accomplit qu'en étant proféré. On ne sera jamais assez attentif à l'essence performative de la parole féérique dans la littérature arthurienne. Lorsqu'une fée parle, elle agit toujours sur l'avenir ».

sur un antagonisme axiologique des plus rigoureux, sensible plus encore dans les causes préalables à chaque mort. Si les pratiques coutumières et la vengeance privée se révèlent fondamentales, elles n'en sont pas moins sous-tendues par un clivage d'ordre religieux.

I. 3. Aux origines de la mort, pratiques immémoriales et circularité.

L'originalité du *HLG* consiste en une multiplication des morts qui se double d'une valorisation, à l'inverse de la *Queste*, où les chevaliers « *se tiennent a pecheours de cest ouvrage, et dient qu'il ont mal exploitié quant il ont ocis tant de gens* » (*QSG*, 1118)⁴²⁴. Ce décalage requiert l'examen des causes qui président à chaque mort et les principaux catalyseurs du récit.

La pluralité des morts présentes dans le récit conduit à isoler une triade de causes qui président à chaque disparition, le règne de la mort s'ordonnant selon une logique des plus rigoureuses. La visée allégorique du récit confère une première unité qui réside dans les querelles religieuses, à travers la réitération des luttes qui déchirent les sectateurs de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi.

À ce premier ensemble se greffe un second, hérité de la chanson de geste, et qui s'est imprégné de l'atmosphère religieuse du récit. En effet, la lutte revendicatrice de biens spoliés contre le droit est à l'origine de nombreux décès, le texte tissant un véritable cycle des vengeances, chaque personnage étant l'*anemis morteus* d'un autre.

Ces deux ensembles, que l'on peut scinder pour bien marquer leurs particularités, se recourent peu ou prou, dès lors que se dégagent deux groupes de personnages, suivant un schisme éthique et clanique particulièrement marqué : ceux qui constituent une menace, recourant aux armes sans objet, pratiquant la trahison, convoitant les biens héréditaires, comportent dans leur nom même une mention qui les place à la gauche du Seigneur (Cahot le Roux, le Noir Ermite...), tandis que l'on reconnaît en Méliot, en Joseus ou en la Veuve Dame les zéloteurs de la vraie foi, provoqués, défiés mais presque toujours victorieux.

Jean-Claude Lozachmeur a en ce sens énoncé une « théorie des deux archétypes » qui fonde à voir dans les origines de la mort trois postulats qui n'en sont qu'un :

⁴²⁴ Le programme de la *QSG* est tout différent : « *queste est enprise pour savoir aucune chose des merveilles del Saint Graal, que Nostres Sires a promis au Vrai Chevalier qui de bonté de chevalerie passera tous ciaux qui devant lui eront esté, et qui après lui venront* » (*QSG*, 963). La perspective adoptée tend le récit vers une dimension qui excède l'aventure chevaleresque. La mort n'occupe qu'une place ténue, elle sert tout au plus de contre-exemple, comme le suggère l'ermite à Gauvain : « *Si ne devés mie quidier que ces aventures qui avienent ore soient d'omes tuer ne de chevaliers ocirre, ançois sont de choses esperitels qui sont mildres et vaillans assés plus* » (*QSG*, 1026-1027).

« ramenée à l'essentiel, notre interprétation des faits repose sur les hypothèses suivantes : à l'origine de la légende du Graal, il y aurait eu deux archétypes : un archétype A construit sur l'idée de Vengeance, un archétype B construit sur le thème de la Quête d'objets mystérieux. L'archétype B (Quête) était issu de l'archétype A (Vengeance) par élimination du thème de la Vengeance »⁴²⁵.

Si l'auteur se résout à affirmer, dans un souci de clarification, que « le *Perlesvaus* [contiendrait] des éléments provenant, en dernière analyse de cet archétype A », sans doute peut-on lire une fusion des deux archétypes.

La mort conditionnée par un esprit de vengeance.

« *Un corps mort ne venge pas d'une injure* »⁴²⁶.

« *Li chevaliers qui est ochis / Vient à vos por vengier sa mort / Por che qu'il est ochis a tort / Vos a esté cis envoiés / Mais ja ne serrés avisiés / Dont il est et qui l'a ocis* »⁴²⁷

La vengeance est un mobile narratif qui préside à l'écriture de nombreuses œuvres médiévales. Elle peut structurer la composition d'un roman (*Vengeance Raguidel*) ou subsister au stade de la virtualité, comme dans *Cligès*, quand le personnage éponyme veut tirer vengeance du comte Angrès après la mort de Macedor :

*« De mautalant li sans li troble,
Mes force et hardemanz li doble,
Et vet ferir de tel angoisse
Le conte que sa lance froisse,
Car volantiers, se il pooit,
La mort son ami vangeroit »* (*Cligès*, v. 1899-1904).

Du latin « *vindicare* », *venjançe* prend le sens de « peine causée à l'offenseur pour la satisfaction personnelle de l'offensé »⁴²⁸. La spirale est la forme qui représente le mieux l'enchaînement des morts du HLG. La structure de base peut ainsi être définie en référence au conte, dont le récit emprunte par ailleurs nombre de motifs : un personnage adjuvant déplore la disparition d'un ami, d'un frère, d'un parent ou d'un semblable, tué par un opposant qui devient son *anemis morteus* ; l'adjuvant tue son opposant et devient lui-même

⁴⁴¹ Jean-Claude LOZACHMEUR, « Recherches sur les origines indo-européennes et ésotériques de la légende du Graal », *Cahiers de civilisation médiévale*, 30e année (n°117), Janvier-mars 1987. pp. 45-63.

⁴²⁶ WILLIAM BLAKE, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, « Proverbes de l'Enfer », 1790.

⁴²⁷ RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, op. cit. v. 180-185.

⁴²⁸ FEW, volume 14, p. 467.

l'anemis mortuus d'un autre opposant...⁴²⁹ Cette construction spiralaire est naturellement l'objet de ruptures, les trois chevaliers (Perlesvaus, Lancelot, Gauvain) ne pouvant être tués, action contraire à tout l'édifice idéologique et narratif du roman. De surcroît, cette rupture ménage des effets de *crescendo*, à travers la multiplication des ennemis mortels des bons chevaliers, dont le droit à obtenir réparation est soumis à l'impératif d'une victoire des figures électives sur les représentants de la « diabolie ».

Le récit regorge de violences vindicatoires assimilables à la faide, qui se substitue à l'ancienne guerre féodale et se définit comme une lutte revendicatrice de biens qui permet de réaffirmer l'appartenance des hommes à leur seigneur⁴³⁰. Chaque famille place l'espoir de vengeance dans un nouveau membre, virtuellement éliminé jusqu'à l'extinction complète d'un lignage. Une telle dynamique préside à la vengeance du Chevalier du Manoir Ruiné, la demoiselle qui se trouve aux côtés du corps annonçant à Gauvain : « *il iert encore vengiés car il a un molt bel fil et jo sui sa soer, si avons de boens amis* » (HLG, IV, 266, 21-22).

L'atmosphère du roman, aussi bien que les ressorts de son intrigue, semblent procéder à la fois de l'apparition de nouvelles figures vindicatoires et d'une hargne sans borne, sensible dans la fermeté d'Anuret le Bâtard, frère de Nabigan tué par Gauvain, et qui « *ne s'en partira tresp'a icele eure qu'il aura monseignor Gauvain pris et son compaignon, et pris venjançe de son frere que il a mort* » (HLG, X, 838, 29-31 et 840, 1). La vengeance est à ce point inscrite dans la structure romanesque que les personnages qui la pratiquent

⁴²⁹ Le motif de l'ennemi mortel est présent dans d'autres romans arthuriens. Par exemple, dans *Erec et Enide*, le personnage éponyme vainc Yder, qui lui demande la cause de son acharnement, dû au fait qu'il n'a pas agi la veille quand un nain discourtois a frappé une demoiselle et Erec de surcroît : « *Por quel forfet ne por quel tort / me dois tu donc haïr de mort ? / Einz mes ne te vi, que je sache, / n'onques ne fui an ton damage / ne ne te fis honte ne let.* » (v. 999-1003).

⁴³⁰ Dominique BARTHÉLÉMY, dans *Chevaliers et miracles. La violence et le sacré dans la société féodale*, Paris, Armand Colin, coll. « Les enjeux de l'histoire », 2004. Cette violence vindicatoire est présente dans d'autres récits du Graal, à l'exemple de la *Première Continuation*. Dans la cinquième branche (v. 6765-7816) de cette suite du *Conte du Graal*, se lit une riche thématique de vengeance. L'aventure débute par le meurtre d'un chevalier inconnu, que Manessier nomme Silimac dans sa *Troisième Continuation*, abattu trahieusement par un coup de javelot anonyme, exemple de ce qu'au Moyen Âge, on nomme le *murdrum*, « la mort secrète de quelqu'un dont le tueur est inconnu », indique vers 1177 le *Dialogus de Scaccario* de Richard Fitz Neal (cité dans David Crystal, *The Stories of English*, New York, Penguin, 2005, pp. 125-126). De surcroît, le mort réclamant vengeance est doublement inscrit dans la *Première Continuation*. En effet, sa sixième et dernière branche place dans une nef féerique un cadavre embaumé avec un fer de lance dans la poitrine et une lettre réclamant vengeance. Une fois vengé, le mort retourne dans l'Autre Monde pour y reprendre vie et devenir immortel. Tel est également le canevas narratif sur lequel se fonde *La Vengeance Raquidel* de Raoul de Houdenc.

deviennent interchangeables, comme si tuer relevait bien plus de la frénésie que d'un impératif apodictique.

La Dame du Manoir Ruiné s'adresse en ces termes à Lancelot, qui vient de tuer avec l'aide de Méliot de Logres deux chevaliers qui s'étaient jetés sur eux « *tot a force* » (HLG, IX, 772, 30) :

« *Lancelot, fait ele, vos ocesistes le pere cestui, mais se Dieu plaist, ou il ou autres en prendra venjeance !* » (HLG, IX, 774, 12-14).

L'alternative, *ou il ou autres*, révèle l'assujettissement de l'être à la vengeance. Dans cette perspective, l'identité de celui qui accomplit le geste mortel vaut moins que l'accomplissement du geste vindicatoire.

La *venjeance* se déclare y compris en l'absence du personnage qu'elle doit théoriquement frapper, faisant pour une large part du HLG la chronique de morts annoncées. Parallèlement à la quête du Graal et à l'évangélisation dans le sang des peuples mécréants jaillit une quête de justice, les personnages errant d'un lieu l'autre pour retrouver leur ennemi mortel. Le fils d'une victime du bon chevalier est ainsi à la recherche de Perlesvaus, dont il apprend à Gauvain l'exaction commise :

« *jo vengeroie mon pere vallés se jo le trovoie, car il me toli le meillor chevalier qui fust el roiaume de Logres quant il ochist mon pere* » (HLG, III, 214, 25-27).

Perlesvaus, Gauvain et Lancelot cultivent nombres d'ennemis mortels, et sans relâche sont lancés à leur poursuite de nouveaux chevaliers, autant d'occasions d'éprouver leur prouesse, comme quand un nain excite deux chevaliers à la vengeance par ces mots : « *nostre anemis morteus estes vos, car par vos furent cist .iii. chevalier mort !* » (HLG, VIbis, 386, 18-19). Il revient à des demoiselles de susciter la haine dans l'épisode des tentes, car s'adressant à Clamados et à la Reine des Tentes, elles s'écrient :

« *Dame ! Dame ! Veés chi celui qui le meillor chevalier a ocis de vostre lignage ! Et vos, Clamadoz qui cha dedens estes, il a ocis vostre pere et vostre oncle. Or verra l'on que vos en ferés !* » (HLG, VII, 424, 22-25).

L'esprit de vengeance s'affirme néanmoins comme un vecteur de variété, à la linéarité du dessein vindicatoire se substituant un art de la variante, ainsi lorsque quatre chevaliers,

selon le motif classique de la méprise, tournent à tort leurs armes vers Lancelot car ils « *quident que cho soiés vos* » (HLG, VI, 360, 5), c'est-à-dire Gauvain. En effet, les chevaliers « *sont del lignage les chevaliers que vos ochesistes a la tente ou vous abatistes la vilaine costume* » (HLG, VI, 360, 5-7). En une démultiplication des dommages collatéraux, la vengeance peut sciemment se déplacer de l'ennemi mortel vers ses proches, ce qui advient à la mort du roi Ermite. À travers cette figure qui cumule puissance temporelle et autorité spirituelle, Aristor tire vengeance de Perlesvaus, qui arrive au moment où l'on ensevelit le corps du Roi :

« *Sire, font li hermite a Perlesvaus, n'entrez mie la dedenz kar on i ensevelist un cors ! – Qui est-il ? fait Perlesvaus. – Sire, font il, c'est li bons Rois Hermites c'on apeloit Pellés, que uns chevaliers que l'on apele Aristor ocist orains après la messe, por un sien neveu, Perlesvaus, que il n'aime mie* » (HLG, X, 922, 24-28 et 924, 1).

Le HLG tend à fusionner les motifs de la mort, créant ainsi des convergences, à l'image du Noir Chevalier de *La Vengeance Raquidel*. Amant dédaigné de la Dame du Gautdestroit, qui fit don de son cœur à Gauvain, dédaigneux à son tour, le Noir Chevalier passe au fil de l'épée tous les chevaliers qui s'introduisent en son château, pour tirer vengeance de l'invective que lui adressa Gauvain dans un tournoi où il eut le dessous. La *costume* de la mort, systématisée, ressortit à une vengeance de droit privé, à partir d'un revers amoureux rédimé en quelque sorte à la fin du roman, lorsque Gauvain renonce à l'amour de la fille de Guengasouin, qu'il destine à Yder⁴³¹.

La vengeance privée entretient assurément un lien avec la religion, l'*autre* dont l'exaction mérite la mort étant immanquablement d'une autre confession. La prééminence de la religion comme origine commune aux morts du récit est alors perceptible, y compris quand la disparition d'un être semble liée à une coutume. Tirer vengeance de l'*autre* et abolir la coutume païenne sont deux truchements susceptibles d'exalter la religion chrétienne.

⁴⁴⁰ RAOUL DE HOUDENC, *Messire Gauvain ou La Vengeance Raquidel*, Poème de la Table Ronde, publié et précédé d'une introduction par C. Hippeau, Collection des Poètes Français du Moyen Âge, V, Slatkine Reprints, Genève, 1969, p. 202-209.

La mort conditionnée par la coutume

Donald Maddox, dans un article consacré aux coutumes du *Lancelot*, propose de dégager les bases d'un « discours coutumier » en déterminant « comment les coutumes s'intègrent au réseau narratif du roman pour lui conférer un sens »⁴³². La transposition de ce principe interprétatif au *HLG* permet de replacer chaque coutume dans un geste narratif plus large. La *coutume* s'affirme comme le catalyseur d'une fragilisation du pouvoir arthurien, en même temps qu'elle accompagne la christianisation progressive des êtres et des lieux⁴³³, elle « est le fondement de sa position royale mais aussi la cause de son impuissance »⁴³⁴.

La *coutume* se définit comme un rite contraignant, immémorial, que les populations admettent et qui concerne un territoire particulier, soumis à un usage qui vient se substituer au droit censé régir l'ensemble du royaume. La littérature arthurienne présente une profusion de coutumes qui rejoignent la notion d'aventure, avec laquelle elle partage l'idée de menace et de mystère⁴³⁵. En ce sens, la coutume peut être considérée comme une aventure dépourvue de *senefiance*, tant le mystère de ses origines ne saurait être percé, fût-ce grâce au recensement anthropologique de ses sources⁴³⁶. La coutume semble avoir partie liée avec la mort, qu'elle constitue l'un des risques pour celui qui s'y prête, ou qu'elle se décline en images macabres. Ces images se cristallisent dans l'espace privilégié

⁴³² Donald MADDOX, « Lancelot et le sens de la coutume », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 29, 1986, p. 339-53, p. 341.

⁴³³ Sur cette question, cf. Jacques RIBARD dans son article « Pour une interprétation théologique de la 'coutume' dans le roman arthurien », *Mittelalterstudien. Erich Köhler zum Gedenken*, Henning KRAUSS et Dietmar RIEGER (éd.), Heidelberg, Carl Winter, 1984, p. 241-248 (repris dans *Du Mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles. Recueil d'articles offert par ses amis, collègues et disciples*, Paris, Champion, 1995, p.113-124).

⁴³⁴ Erich KÖHLER, « Le rôle de la *coutume* dans les romans de Chrétien de Troyes », *Romania*, 81, 1960, p. 386-397, p. 390.

⁴³⁵ En fait d'aventure menaçante, on peut citer l'épisode où, au détour d'un chemin, Galaad arrive à une croix sur laquelle figure une inscription à valeur comminatoire mais surtout qualifiante : « OS TU, CHEVALIERS AVENTUROUS - QUI VAIS AVENTURES QUERANT ; VOIS CI .II. VOIES, L'UNE A DESTRE, L'AUTRE ASSENESTRE ; CELA ASSENESTRE TE DEFFENT JE QUE TU N'I ENTRES : CAR TROP I COVIENT ESTRE PRODOME QUI I ENTRE, ET EN PUET ISSIR ; ET SE TU A CELUI ASSENESTRE ENTRES, TOST I PORRAS PERIR » (*QSG*, 862).

⁴³⁶ On en trouvera un important aperçu dans l'étude encyclopédique d'Anita GUERREAU-JALABERT, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIIe-XIIIe siècles)*, Genève, Droz, 1992. L'épisode de la Joie de la Cour d'Erec et Enide est le plus caractéristique : dans cette ultime épreuve qui précède la clôture du conte, Erec l'emporte sur un chevalier condamné à combattre tous ceux qui pénétreraient dans un jardin merveilleux à la faveur d'un don contraignant.

du château⁴³⁷, dont le nom est fréquemment associé aux *mesaventures* que les chevaliers y rencontrent.

C'est cette inéluctabilité de la mort que les demoiselles de la Tente prescrivent dans un épisode qui figure un « *Gauvain contrefait* » (HLG, V, 292, 4) et deux chevaliers : la « *malvaise costume de la tente* » (HLG, V, 294, 18-19) appelle une résolution dans la mort de Gauvain ou dans celle des deux chevaliers, qui advient dans la suite du récit. Les demoiselles excitent le désir de mort, en une manipulation discourtoise des ressources chevaleresques de Gauvain. Le défi que constitue la menace de mort, l'arbitraire « *male costume n'en iert ja ostee, s'il ne vos ochist !* » (HLG, V, 296, 12-13) est ainsi redoublé dans l'invite explicite : « *se vos nel ochiés, la vilaine costume n'iert pas cheüe !* » (HLG, V, 298, 1). La prouesse chevaleresque est convoquée dans ce qui s'apparente à une dégénérescence des pratiques courtoises. Les deux chevaliers sont livrés à Gauvain, qui semble se laisser dicter ses gestes et ses vues. En une réversibilité spéculaire, la mort est inhérente à la coutume, dispensatrice de pratiques sauvages, et vient mettre un terme à la coutume.

Le rite saisonnier du Jeu du Décapité, qui conduit Lancelot en la Gaste Cité, donne à voir une postulation paradoxale, selon laquelle la mort engendre la mort pour mettre un terme aux rituels de mort. Celle du jeune chevalier qui se présente à Lancelot avec une hache, doit advenir en vertu de principes supérieurs que le récit n'éclaircit pas. Les lamentations qui précèdent la mise à mort du chevalier font état de cette inéluctabilité :

« *A, Deus, com grant dolor et grant damages est de vos qui morir aleis en tel maniere, ne ne poet vostre mort estre respitee ! Nos devons molt haïr celui par cui ele vos est juchie !* » (HLG, VIbis, 390, 10-13).

La formule impersonnelle, « *il covient que* », qu'emploie le chevalier « *de tres grant biauté et de jovene aé* » (HLG, VIbis, 392, 1) atteste le mystère qui entoure la *costume* :

« *Sire, fait li chevaliers, il covient que vos me trenchiés la teste de ceste hache, car de teil arme est ma mort jugié, ou je vos trancherai la vostre !* » (HLG, VIbis, 392, 6-9).

⁴³⁷ La première *Continuation* compte ainsi le Château de la Lépreuse, le *Perlesvaus* la coutume des Tentes, le Château des Barbes, le Château des Gripes, le troisième *Continuation* le Château de Partinal, la quatrième celui de Parsaman, la *Suite du Merlin* l'île de Balaan, le Château de Taraquin, le Château de la l'épreuve (dénomination que l'on retrouve dans la *Queste* et dans le tome VIII du *Roman de Tristan en prose*), et enfin le Castel felon du tome IX de *Tristan*.

Le motif du Jeu, hérité de sources celtiques⁴³⁸, peut aussi apparaître comme une rémanence du mythe du Minotaure : si Lancelot, sauvé *in extremis* par des demoiselles, semble introduire une solution de continuité dans l’accomplissement de la coutume, le rythme d’une mort par an est virtuellement respecté. La mort s’impose comme l’issue de la rencontre, placée sous le signe d’un coup de hache appelé à s’abattre, quoi qu’il advienne, sur l’un des deux chevaliers : « *Certes, fait li chevaliers, n’en poés autrement partir* » (HLG, VIbis, 392, 15-16).

En marge de ces coutumes, l’épisode du Château des Barbes, dans le HLG, est une variation sur ce motif. Lancelot, Arthur et les chevaliers qui accompagnent le roi arrivent en un gîte qui se révèle être un charnier. L’origine de cette *costume* qui forçait une dame à « *porter dedens cele chambre toz les chevaliers c’on ocioit en ceste forest et dedens cest manoir* » (HLG, 717, 4-5), visait à la châtier des mutilations perpétrées en ce lieu :

« *on ne m’amenast ja chevalier que je ne fésisse le nés trenchier ou les ielz crever, et de teus i avoit si conme vos veïstes qui les piez avoient trenchiez et les poins* » (HLG, IX, 714, 31 et 716 1-3).

La demoiselle soumise aux rigueurs d’une « *longe penitence* » (HLG, IX, 714, 5) est précisément punie par là où elle a péché : le geste volontaire de la mutilation, qui s’inscrit dans une prise de pouvoir des chevaliers errants, le cède au rassemblement de corps épars, qu’emblématise l’image du chevalier qui « *a tant geü dedenz la forest que les bestes ont mangié la moitié del cors* » (HLG, IX, 716, 7-8). Cette pénitence parvient à son terme à la faveur de Lancelot, dont la présence est investie d’un pouvoir tel que, contrairement aux coutumes abolies par les armes, celle-ci l’est dans une parole performative, au sens où elle réalise une action par le fait même de son énonciation :

« *A ! Dieus, fait ele, je sui quite de ma penitance ! Sire, fait ele, bien puissiez vos estre venuz et vostre compaignie !* » (HLG, IX, 714, 15-17).

La mort peut être regardée comme une virtualité en cas d’échec, ainsi dans l’épisode qui narre la *costume* du Château des Griffons. Tous les prétendants de la fille du Seigneur qui règne en ce château, tentent de gagner son cœur en se soumettant à une épreuve : « *cil qui porra sachier un espel qui est fichiez en une colombe en mi la sale et traire fors, il l’aura par droit*

⁴³⁸ Jean MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, Genève, Slatkine, 1952, p. 288sq.

jugement » (HLG, X, 806, 8-10). Le récit de cette pratique semble en quelque manière une radicalisation macabre de l'épisode qualifiant des douze haches qu'Ulysse alignait dans sa demeure et traversait d'une flèche⁴³⁹ :

« *tot cil se sont esprové dont vos veez les chiés pendre a la porte, ne onques nus d'aux ne pout l'espiel remouvoir ; par cele occoison orent il les testes trenchies ; ore dist l'on que nus ne l'en porra traire fors se il n'est mielldre chevaliers d'autre, et de çaux qui esté ont al Graal le covenra estre* » (HLG, X, 806, 10-15).

Les coutumes funestes démontrent la « profonde vulnérabilité des institutions juridiques » de la société arthurienne, trait propre à exalter l'ordre et la valeur chevaleresques dans un monde fondamentalement marcescible. C'est pourquoi se place en marge du corpus l'épisode de la Reine Jandrée, dont la coutume est liée à la fois au motif structurant de la coutume et à la guerre de religion. Le discours de Perlesvaus est en effet investi d'une visée évangélisatrice, le château de la Reine venant, dans l'ordre des aventures, juste après le Château Enragé :

« *Dame, fait il, au chastel fui je, si volroie ore que li vostre fust a la volenté Nostre Seignor autresi conme cil est* » (HLG, XI, 966, 22-24).

La Reine est un *analogon* des aveugles présents dans les Évangiles, que sauve leur foi (Marc, 10, 46-51). Jandrée est devenue aveugle par sa volonté propre, les prières adressées pour recouvrer la vue n'ayant rencontré d'écho que dans la parole du Seigneur. La coutume royale est une réponse au sentiment de répulsion que lui inspirent les chevaliers de la Nouvelle Loi. L'abolition de la coutume va ainsi de pair avec l'emprise des lieux sous une domination chrétienne. La coutume s'assimile aux pratiques païennes rachetées dans l'adoption d'une croyance nouvelle :

« *onques puis qu'ele avugla ne pout sofrir chevalier de la Novele Loi si prochain de lui, et faisoit ocirre toz çaus qui venoient en son pooir, en en volsist mie cler veoir par issi qu'elle en veïst devant soi* » (HLG, IX, 968, 3-6).

⁴³⁹ *Odyssee*, chant XXI. Cf. Jean BERARD, « Le concours de l'arc dans l'*Odyssee* », *Revue des Études Grecques*, 1955, volume 68, n° 319 pp. 1-11. Ce motif est représenté sous le classement H1562.13. H1562.13 dans Seth THOMPSON, *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Revised and enlarged edition*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

Le récit du rêve fait apparaître avec netteté le dieu qui préside au massacre des chevaliers chrétiens. En réponse au désir de recouvrer la vue, il sembla à Jandrée « *qu'ils me respondissent qu'il n'en avoient pooir, mais je fessisse cel chevalier ocirre et destruire qui ça dedenz estoit enbatus ; se je issi ne le faissoie, ils se coroceroient molt a moi* » (*HLG*, XI, 968, 23-27). La « collusion miraculeuse de la vision spirituelle et de la vision sensible »⁴⁴⁰ signe la fin de la coutume et l'évidence de la conversion. Les mœurs originellement païennes de la Reine Jandrée constituent donc un point de jonction entre deux logiques mortelles : l'une qui procède de la coutume, l'autre qui fait état d'un antagonisme religieux résolu dans la *translatio* d'une religion à l'autre.

La mort conditionnée par la religion.

Le *HLG* compte onze morts en duel, trente-trois lors de mêlées, ces deux types de combat engageant la participation de cent quarante quatre combattants. Le taux de mortalité (environ 30%) dénote une pratique de la violence qui tient moins de l'héritage courtois que d'une volonté de destruction des forces réprouvées. Loin du « plaisir esthétique »⁴⁴¹ qu'il procure dans l'œuvre de Chrétien, le combat prend une dimension éthique et révèle sa vocation funeste.

Dans la *QSG* comme dans le *HLG*, la mort a partie liée avec la religion : « *Et totes ices aventures que vos oés en cest haut conte avindrent, ce dist Josephes, por avanchier la loi al Sauveor* » (*HLG*, VIII, 524, 17-19). Elle procède toujours de la volonté divine dans la *QSG*, comme l'annonce l'évocation de la mort du Roi Crudel, en une expression qui n'est pas qu'un tic d'écriture. Les révélations du moine à Perceval concernant l'histoire du Graal portent la marque d'un monde fondamentalement religieux, où chaque acte, chaque geste et chaque parole revêtent une dimension mystique : « *Si avint par la volenté de Nostre Segnor que li rois Crudel i fu ocis et sa gent* » (*QSG*, 920). Une ligne de fracture se dessine néanmoins entre les deux textes, sensible dans les paroles de Bohort, qui justifie un massacre en suggérant que les chevaliers tués étaient de peu de foi, ce sur quoi le reprend Galaad :

⁴⁴⁰ Mireille SÉGUY, « Voir le Graal. Du théologique au romanesque : la représentation de l'invisible dans le *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* », *L'Inscription du Regard. Moyen Âge Renaissance*, Textes réunis par Michèle GALLY et Michel JOURDE, ENS Editions, Fontenay Saint-Cloud, 1995, p. 89.

⁴⁴¹ Guillaume BERGERON, op. cit., 2008, p. 107 *passim*.

« Vous ne dites mie assés, fait Galaad. S'il mesfisent a Notre Signour, la vengeance n'est mie a nous a prendre, mais a Celui qui atent tant que li pechierres se reconnoisse » (QSG, 1118).

La parole de l'élú rejoint en cela celle de l'ermite, en un personnage qui incarne les deux pôles de la sagesse et de la chevalerie. Lui-même se repent d'avoir pris part au massacre, dont un religieux légitime l'action :

« Onques ne vous en repentés, fait li prodom, car je vous di vraiment que d'els ocirre vous set Nostre Sires bon gré : car il n'estoient pas crestien, mais la plus desloial gent que vous onques veïssiés » (QSG, 1119).

La perspective adoptée dans le *HLG* est un dessein d'évangélisation qui va de pair avec le massacre organisé de tous les mécréants. En effet, le génocide des sectateurs du Taureau de Cuivre suffit à montrer que l'enjeu est moins la conversion (seuls treize survivent sur un total de mille cinq cents) que la disparition la plus complète des mécréants, comme pour mieux frapper l'esprit par la multiplicité de ces mises à mort exemplaires⁴⁴². A l'occasion de la mort du Seigneur des Marais, Perlesvaus rappelle en une invective que « *Dammedieus conmanda en la Viés Loi et en la Novele que l'en feïst justiche des homicides et des traitors : aussi ferai ge de vos. Ja ses conmandemens n'en n'iert trespassez !* » (*HLG*, VIII, 612, 20-23).

Le devenir des personnages est soumis au joug exigeant et impérieux de la religion chrétienne, le récit devenant chronique des « *chevaliers e pseudomes [qui] voldrent soffrir painne et travaill de la loi Jhesu Crist essaucier* » (*HLG*, I, 126, 6-8). Outre les chevaliers qui tombent un à un sous les coups des réprouvés, le roman rappelle, à travers l'exemple de la famille de Perlesvaus, le sacrifice consenti par Julain le Gros des Vaux de Camaalot, Gosgallian, Brun Brandalis, Bertholé le Chauve, Brandalus de Galles, Elinant d'Escavalon, Calobritius, Méralis du pré du palais, Fortuné de la Lande Vermeille, Méliarman d'Albanie, Galerian de la Blanche Tour et Aliban de la Gaste cité. Les circonstances de leur mort échappent au circonstanciel de l'anecdote et se parent d'une dimension religieuse dans laquelle se reconnaît le passage de la chevalerie terrienne à la chevalerie céleste :

« *Tuit cist morurent a armes o service du Saint Prophete qui avoit renovelee la Loi par sa mort, e plessient ses ennemis a leur pooir* » (I, 130, 19-21).

⁴⁴² On retrouve néanmoins dans cet épisode des traces de la « radicale et horrible alternative entre la conversion et la mort, réservée aux ennemis de Dieu » (Bernard GUIDOT, *Chanson de geste et réécritures*, Paradigme, 2008, p. 374).

Catherine Nicolas, à propos de ce qu'il est convenu d'appeler *les Hauts Livres du Graal*, rappelle en ce sens que,

« ces romans ne sont ni des textes pieux ni des sermons ; ils ne sont pas non plus des poèmes en vers et en latin comme ceux envisagés par la *Poetria Nova* de Geoffroy ; ils n'en sollicitent pas moins une *haute écriture* qui ne cesse, elle non plus, de faire parler la Croix, que ce soit dans les sages récits de conversion de la Queste ou dans les confins les plus barbares du Perlesvaus où la *demonstratio* est encore à l'œuvre »⁴⁴³.

L'une des composantes de l'intérêt romanesque réside dans la recension des causes préalables à la mort et dans une interrogation sur les rôles actanciels. Cela étant, c'est à travers la combinatoire des causes et des actes ayant initié la disparition d'un personnage que se révèle le sens de chaque mort. La religion, la coutume et la faide instaurent un premier cadre de réflexion mais le corpus des morts n'en introduit pas moins une diversité de procédés létaux qui vient approfondir cette première tentative de catégorisation.

I. 4. « L'instant létal en acte »⁴⁴⁴

L'étude des circonstances dans lesquelles s'accomplit l'acte létal embrasse l'inventaire des moyens mis en œuvre pour infliger la mort. La mort paisible semble illusoire, ne demeurant que la violence des coups portés et les subtilités imaginées pour venir à bout de ses rivaux. L'évocation du *modus moriendi* passe par l'étude des modalités de représentation ou de dissimulation de l'instant mortel. C'est à la rhétorique que l'on aura recours, précisément au mode de classement de la métaphore⁴⁴⁵, pour distinguer la mort vue, que l'on nommera *in praesentia*, de la mort sue, advenue *in absentia*. Les manifestations de la mort dans le *HLG* sont remarquables par la diversité des moyens mis en œuvre pour l'infliger. Monde païen et monde chrétien partagent ce même truchement pour imposer leur souveraineté. A la dualité manichéenne de ces deux mondes semble correspondre une dualité en termes de méthode. En effet le moyen qui permet la réalisation de l'acte létal, paraît le plus souvent s'inscrire dans l'application d'une méthode, c'est-à-dire d'une

⁴⁴³ Catherine NICOLAS « *Dictionis granditate* : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIII^e siècle », p. 7.

⁴⁴⁴ L'expression est empruntée à Vladimir JANKELEVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 208.

⁴⁴⁵ Catherine FROMILHAGUE, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, coll. Université, 1995, p. 81sq.

démarche raisonnée qui encadre la mort violente et met en application l'idéologie sur laquelle se fonde le récit⁴⁴⁶.

Une première approche laisse apparaître la relative insignifiance des pratiques païennes, tandis que les chevaliers du Graal révèlent une faculté d'imagination sans cesse accrue, suivant en cela le principe d'exemplarité⁴⁴⁷ qui préside à la plupart des exécutions qu'ils commettent. Si, parmi les représentants de l'Ancienne Loi, le Seigneur des Marais use d'un épieu (*HLG*, VIII, 606, 6-7), Aristor d'Amorave d'une hache ou d'une épée (*HLG*, XI, 928, 21-22) et le Chevalier au Dragon des ressources procurées par son bouclier (*HLG*, IX, 656, 4-5), les prosélytes chrétiens introduisent une tout autre variété : Perlesvaus recourt au javelot (*HLG*, I, 170, 2-5), aux coups de masse (*HLG*, IX, 664, 23-24), à la hache (*HLG*, VIII, 612, 25-27)⁴⁴⁸, à la noyade (VIII, 614, 4-6), Gauvain piétinant de son cheval un nain perfide (*HLG*, IV, 248, 2-3), Lancelot ordonnant la pendaison des vilains de l'ermitage (*HLG*, VIII, 456, 19-20). À ce premier éventail viennent s'ajouter la chute du Noir Ermite (*HLG*, XI, 6-9), le dépeçage de la *beste glatissant* (*HLG*, IX, 624, 15-16), l'incinération *in vivo* qui affecte les victimes du bouclier du Chevalier au dragon (*HLG*, VIII, 618, 11-13 ; IX, 656, 4-5 ; IX, 658, 11-12). Cette approche de la mort sous le rapport du moyen pratiqué suggère d'emblée toutes les résonances symboliques qu'il inclut : le *modus moriendi* semble étroitement lié à la signification que le *murtissor* attribue à son geste.

Le classement retenu opère une distinction entre les morts infligées par les armes⁴⁴⁹ – car c'est l'arme qui fait le chevalier⁴⁵⁰ – et celles qui interviennent en leur

⁴⁴⁶ Sur l'idéologie du récit, cf. Jean-Charles PAYEN, *Le Motif du repentir dans la littérature médiévale française*, Genève, Droz, 1967, p. 428 : « Il n'y a d'autre idéologie, dans le *Perlesvaus*, qu'un manichéisme sommaire qui oppose deux mondes : le monde des païens, confondu avec celui du crime et de la cruauté, et le monde chrétien, où il est fait un devoir aux héros de répondre au sang par le sang, et à l'horreur par l'horreur »

⁴⁴⁷ La figure de l'hypotypose, à laquelle recourt souvent un récit peu avare en scènes spectaculaires, s'intègre en effet à la visée évangélisatrice du roman : la mort violente, celle qui frappe l'œil et l'esprit, est toujours pourvue d'une valeur exemplaire, puisqu'elle représente ce qui advient des zélateurs de l'Ancienne Loi.

⁴⁴⁸ Il est remarquable de considérer que la masse et la hache ne constituent en rien des armes nobles, mais sont attribuées aux Sarrasins. Sur la représentation des Sarrasins, cf. Armelle LECLERCQ, *Portraits croisés: l'image des Francs et des Musulmans dans les textes sur la Première Croisade ; chroniques latines et arabes, chansons de geste françaises des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 121.

⁴⁴⁹ En vue de classer de la manière la plus probante possible la variété des armes dont usent les personnages du roman, nous reprendrons la typologie, établie en médecine légale, des objets vulnérants produisant des plaies homicides : instruments tranchants, instruments piquants, instruments contondants. Quant à l'absence d'arme, elle sera envisagée selon l'auteur du meurtre, homme ou animal.

absence. L'évocation de chaque type de mort s'ouvrira sur la place qu'il occupe dans les mœurs et l'imaginaire médiéval. Évaluer la portée de l'événement funeste en regard des pratiques admises amène à hiérarchiser entre elles les morts, traitement qui s'avère propre à démentir la vision globalement admise d'un roman tout uniment primitif et barbare. L'arrière-plan rituel de certains gestes mortels altère de surcroît l'impression première d'une débauche de morts injustifiable.

I. 4. 1. La mort du chevalier, « *ocis a armes* » (HLG, I, 168, 7).

Le premier versant des morts reflétées par le récit concerne celles qui font intervenir des armes. L'épée, arme chevaleresque par excellence, est à l'origine de nombreuses morts, qu'elle frappe de taille (Cahot le Roux, un nain, la Perfide Demoiselle) ou d'estoc⁴⁵¹ (le Seigneur de la Tente, le Géant meurtrier de Lohot, le lion de Méliot, le Chevalier Roux...). Parmi les autres armes figurent le javelot, l'épieu, la masse, la lance et la hache, cette dernière se révélant avec l'épée comme l'instrument le plus meurtrier, celui qui accomplit la décollation.

Instruments tranchants de décollation

La décapitation, « toujours chargée de mystère et d'effroi »⁴⁵² dans la littérature arthurienne, prend un tour volontiers systématique dans le *Haut Livre du Graal*. Elle devient un fantasme structurant, au sens de fixation mentale pouvant conduire à des actes excessifs :

⁴⁵⁰ Sur la portée symbolique de l'adoubement et son rôle primitif – une fourniture d'armes prosaïque -, cf. le chapitre III, « Le Rituel symbolique de l'adoubement », de l'étude de Michel STANESCO, *Jeux d'errance du chevalier médiéval, Aspects ludique de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, E. J. Brill, 1998, p. 45 : « certains auteurs considèrent que l'adoubement ne signifierait guère autre chose, avant Chrétien de Troyes du moins, qu'une remise utilitaire et professionnelle des armes, sans aucun sens promotionnel et honorifique ». Cf. également Jean FLORI, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette, coll. « La Vie quotidienne », 1998.

⁴⁵¹ L'*estoc* et la *taille* sont des termes qui désignent un coup porté respectivement par la pointe et par le tranchant de l'arme.

⁴⁵² Philippe MENARD, *Le rire et la sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge 1150-1250*, *op. cit.* p. 399.

« wether or not the representation of decapitation derives from Celtic customs, it is clear that, in the world of the *Perlesvaus*, defeated knights are routinely beheaded »⁴⁵³.

Parmi l'amoncellement des têtes coupées il convient, en amont de la décollation, de considérer les armes qui participent à cette méthode d'exécution résolument expéditive. Épée et hache forment l'arsenal de base, mais le choix de l'une ou l'autre de ces armes ne saurait été attribué au hasard. Chacune est révélatrice tant des mœurs de l'assassin que de la nature des victimes, avérées ou supposées.

L'épée

La présence de l'épée qui décolla Saint-Jean Baptiste dans le *HLG* est d'autant plus singulière que « a sword of John the Baptist occurs in no other old french romance »⁴⁵⁴. Dans l'imaginaire médiéval, et malgré un nombre important de saints céphalophores⁴⁵⁵, la figure la plus éminente demeure Saint Jean Baptiste⁴⁵⁶. Ascète et prophète, Jean baptise le Christ puis dénonce l'union d'Hérode Antipas et d'Hérodiade, épouse de son demi-frère. Ce reproche adressé au tétrarque précipite son incarcération puis sa décollation. Cette dernière intervient, suivant une lecture popularisée par l'opéra de Richard Strauss (1905) ou le ballet de Florent Schmitt (1907), après qu'Hérode a prononcé un vœu imprudent, promesse à Salomé de la tête du prophète en l'échange d'une danse. Elle n'en constitue pas moins l'une des motivations principales de la branche VI, qui substitue à la quête du Graal cette autre relique, manifestant bien l'égalité symbolique des deux figures tutélaires de Jésus et de Jean. Le terme de *motivation* désigne les mobiles aussi bien que les buts des

⁴⁵³ Peggy MCCRACKEN, « Damsels and severed heads », *Por Le Soie Amisté: Essays in Honor of Norris J. Lacy*, éd. Keith BUSBY et Catherine M. JONES, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 342.

⁴⁵⁴ Henry, L. ROBINSON, "The Sword of Saint John the Baptist in the *Perlesvaus*", *Modern Language Notes*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Vol. 51, No. 1 (Jan., 1936), p. 25.

⁴⁵⁵ Pierre SAINTYVES, « Les Saints céphalophores, Étude de folklore hagiographique », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 99 (1929), pp. 158-231.

⁴⁵⁶ Sur le personnage de Saint-Jean et son importance dans la littérature et la civilisation médiévales, on peut se reporter à :

- le recueil *Jean Baptiste le Précurseur au Moyen Âge*, Senefiance 52, dir. Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, Presses de l'Université de Provence, 2002, notamment les p. 17-28, consacrées à l'article d'Anne BERTHELOT, "L'épée qui décolla saint Jean-Baptiste" dans *Perlesvaus, le Haut Livre du Graal*.

- dans une autre perspective, mais consacré au même thème, voir l'article de Joël H. GRISWARD, « Gauvain, le jeu du décapité et l'« l'espee de coi Sainz Jehans fu decolez », *Par les mots et les textes, Mélanges de langue, de littérature, et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, éd. Danièle JAMES-RAOUL et Olivier SOUTET, Travaux de stylistique et de linguistique françaises : Etudes Linguistiques, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 371-382.

personnages, qui les amènent à accomplir telle ou telle action [...] Les actions des personnages du milieu du conte sont en majeure partie motivées, naturellement, par le déroulement même de l'intrigue et c'est seulement le méfait ou le préjudice, fonction première et fondamentale du conte, qui demande quelque motivation complémentaire »⁴⁵⁷. L'aventure qui vise à rapporter l'épée de Saint-Jean est en effet marquée par le frottement de deux traditions : celle du roman arthurien, évocation de chevaliers en quête d'aventures et celle du conte, emblématisée par la présence du géant et l'enlèvement d'un fils de Roi, type même de l'*agresseur* appartenant au monde de la merveille, pour reprendre le terme générique employé par Vladimir Propp.

« *La plus riche espee del mont* » (HLG, VI, 308, 16) est l'objet vers lequel tend Gauvain, héros dont la tâche céleste – permettre la *translatio* d'une relique des païens aux chrétiens – supplante le devoir de protection du chevalier terrien ; il arrive en effet trop tard pour sauver l'enfant, « [ce] dont il est molt dolent » (HLG, VI, 312, 25-26). L'évocation de la relique est conduite en deux temps, qui s'ouvre sur la description du fourreau, puis sur celle de l'épée proprement dite :

Li rois li fait aporer l'espee et li mostre el foere premiers, qui tos estoit carchiés de pieres precieuses, et les rennes estoient de soie a botons d'or et li henheudeüre autretele, et li pomiaus estoit d'une sainte piere sacree que Evaus, un haus emperere de Rome i fist metre. Puis le traist hors del fuerre li rois, e li espee en ist tote sannente, car il estoit eure de miedi [...] Mesire Gauvain le regarde a grant mervoille et le covoite ore plus que onques mais, et voit qu'ele est autresi grans comme un autre espee, et quant ele est el fuerre misse, si ne samble pas li foerres ne l'espee de longor de .ii. espanes. (HLG, VI, 310, 6-19)

Le culte de l'épée qui décolla Saint Jean-Baptiste consiste en ce qu'il est convenu d'appeler depuis le Concile de Trente, une *dulie relative*⁴⁵⁸, la vénération portant moins sur le saint lui-même que sur l'instrument matériel de sa mort. L'épée de Saint-Jean est investie d'une double fonction : relique, elle matérialise le lien qui unit monde chevaleresque et univers religieux. D'une épée l'autre, une succession de symboles se donne à lire : au symbole du martyr succède l'épée conçue comme symbole de la chevalerie. La multiplication des superlatifs conjure la violence de la décollation au profit d'une écriture de la magnificence. Pourvue d'une dimension esthétique y compris en

⁴⁵⁷ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, *Point/Poétique*, 1975, p. 91-92.

⁴⁵⁸ Sur la question du culte des saints, voir l'article de Henri-Jacques STIKER, « Dulie et hyperdulie », *Encyclopædia Universalis*.

l'absence de description, l'épée est l'instrument de la remédiation et du rachat, car « il est certain qu'ici encore, un Coup Félon est racheté, celui en souvenir duquel l'Epée saignait à midi chaque jour, comme la lance »⁴⁵⁹. De l'épée à la hache, le contraste se fixe dans les connotations assignées à chaque instrument : si « l'épée est l'arme noble par excellence », la hache « souligne l'horreur des crimes »⁴⁶⁰.

La hache

Comme le rappelle Michel Pastoureau, la hache est « un instrument qu'au Moyen Âge on rencontre partout et que l'on utilise en maintes occasions »⁴⁶¹. Venue de l'antiquité sans modification notable, elle est un symbole de pouvoir présent dans les armoiries des familles roturières⁴⁶². L'étude que consacre Christiane Raynaud⁴⁶³ à cet objet permet d'en rappeler les fonctions principales, à la fois pragmatiques et symboliques. Originellement outil agricole, artisanal et domestique, la hache devient une arme. Conformément à son usage médiéval, elle est principalement l'instrument de mort à outrance des brigands, des criminels et des révoltés.

Dans des textes antérieurs, tel le *Cligès* de Chrétien de Troyes, la hache est l'image de la violence poussée au paroxysme des forces humaines, comme le suggère l'épisode qui suit le combat d'Angrès et Alexandre, quand le Comte se retranche dans son château et livre un déchaînement de violence :

*« Et li cuens a tot une hache
Se fu mis delez une estache
Ou molt fieremant se desfant ;
Cui il consiust, par mi le fant.
Et ses genz avoec lui se rangent
Au desreien jornal se vangent
Si bien que de rien ne se faignent »* (*Cligès*, v. 2015-2023).

⁴⁵⁹ Jean MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, op. cit. p. 177.

⁴⁶⁰ Christiane RAYNAUD, *La violence au Moyen Âge: XIIIe-XVe siècle : d'après les livres d'histoire en français*, Paris, Le Léopard d'or, 1990, p. 114 et 120.

⁴⁶¹ Michel PASTOUREAU, *Histoire Symbolique de l'occident médiéval*, Paris, Seuil, Librairie du XXIe siècle, 2004, p. 89.

⁴⁶² Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1979, p. 167.

⁴⁶³ Christiane RAYNAUD, « A la hache ! », *Histoire et symbolique de la hache dans la France médiévale (XIIIe-XVe siècles)*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

Néanmoins, elle s'intègre également à la rémanence de certains rites païens, tel le Jeu du Décapité⁴⁶⁴ auquel se livre Lancelot quand, arrivé en la « *gaste cité* », il est apostrophé par un chevalier dont le portrait semble préfigurer la mise à mort :

« [li chevaliers] *estoit vestus d'une robe vermeille et corte, et estoit chains d'une riche ceinture d'or et avoit un riche fermail a son col ou molt avoit riches pieres, et avoit un capel d'or en son chief* » (HLG, VIbis, 390, 17-20).

La couleur vermeille est associée au sang appelé à jaillir, tandis que la mention du *chief* et l'adjectif *corte* semblent annoncer la décollation. Apparaît également, comme un écho du char des têtes sur lequel s'ouvrait la deuxième branche, cette alliance du macabre et du raffinement, de la richesse d'une mise d'apparat (« *icel ator* », HLG, VIbis, 392, 27) et de la violence barbare qu'induit la décollation. Au « *si riche char* » (HLG, II, 186, 16) porteur des cent cinquante têtes de souverains, au « *chief de roi seelé en argent et coroné d'or* » que porte la demoiselle chauve (II, 180, 25), répondent le « *chapel d'or* » et la « *riche ceinture* » (HLG, VIbis, 390, 20 et 18) du chevalier. L'évocation de la hache introduit un contraste entre l'extrême violence et une recherche de l'élégance, métaphore des périls qui menacent l'univers de la courtoisie. Sorte de loi du talion ritualisée et dépourvue d'esprit de vengeance, le Jeu du Décapité consiste en une alternative. De Lancelot ou du chevalier, l'un doit tuer l'autre, suivant une nécessité vraisemblablement morale ou sacrée : « – *Sire, fait li chevaliers, il covient que vos me trenchiés la teste de ceste hache, car de teil arme est ma mort jugié, ou je vos trancherai la vostre !* » (HLG, VIbis, 392, 7-9).

À la violence de la décollation à venir répond, en un frottement de barbarie et de courtoisie, un dialogue des plus policés : « – *Sire, fait [Lancelot] al chevalier : que plaist vous ?* ». Cette alliance, au cœur de l'étrange fascination qu'exerce le récit, prend place dans une conception de la mort composée d'un versant spirituel et d'un versant matériel, en un contraste troublant. L'habit revêt une importance symbolique – « *cil qui vielt aleir devant le Sauveor del mont se doit appareillier au plus bel qu'il poet* » (HLG, VIbis, 392, 27-29).

⁴⁶⁴ Sur l'origine et le sens du Jeu du décapité, cf. les pages que lui consacre Jean MARX, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, Champion Slatkine, 1952, p. 288sq. Cette aventure, dont nous avons conservé douze versions selon Nitze, « reste liée à l'idée de la Gaste Cité (cité dévastée) ou du Gaste Pays, mais sans être liée à l'aventure du Graal proprement dite » (p. 288-289). Le Jeu, considéré par Jean Marx comme « un doublet mineur de l'aventure du Graal », p. 289, semble avoir une double origine irlandaise (rachat de la terre dévastée et rétablissement du Royaume) et galloise (mise à l'épreuve du héros).

Il agit comme un instantané, comme une image ultime de ce qu'est l'être dans l'instant qui précède sa mort.

À ce premier versant, spirituel, correspond un versant matériel sensible dans l'hypotypose de la tête tranchée. La hache est ainsi un instrument à double tranchant qui permet l'accession de l'âme au Royaume de Dieu tout en condamnant le corps à l'abjection. L'horreur d'une mort à la hache semble ainsi rédimée à travers la beauté des atours et la confession des péchés.

L'exécution à l'aide d'une hache s'opère en deux temps. Le premier, sur le mode du don de soi, consiste à prendre la position, signe de consentement – « *Atant s'agenoille li chevaliers et tent le col au plus qu'il poet* » (HLG, VIbis, 394, 9-10). Le second temps donne à voir l'instant même de la décapitation, le narrateur ayant privilégié la violence du coup porté, au détriment du jet de sang indissociable du geste⁴⁶⁵ : « *Atant entoise la hache et li trenche le chief de si tres grant air qu'il li fait voleir .vii. Piés en sus del cors* » (HLG, VIbis, 394, 15-16). La violence du geste est redoublée par la simultanéité de la décollation et du départ de Lancelot : « *Cil chaî a la tere quant ses chiés fu coupés et Lancelot gete la hache jus et pense qu'il feroit la dedens malvais demorer a son oés* » (HLG, VIbis, 394, 17-19).

Expéditif et net comme une lame « *molt tranchant et molt agu* » (HLG, VIbis, 394, 1), ce *modus moriendi*⁴⁶⁶ va ici à l'encontre de l'imaginaire sanglant associé à cet instrument. Derrière la férocité du geste semble prévaloir la pureté de l'intention. Ainsi, dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, Perceval l'emporte sur des serpents à *senefiance* démoniaque, qui lui refusent l'accès au Château du forgeron, où son épée doit être ressoudée. Sur le pont qui mène au château, les *deux anemis* armés de griffes frappent Perceval de leur queue et de leurs pattes en un combat où le bon chevalier recourt à la hache. Perceval coupe la tête du premier, « *qui molt estoit hideuse et noire* » (v. 793), et enfonce la hache dans les entrailles du second serpent, desquelles « *li vole une fumee / Vermeille come fus espris* » (v. 810-1). La hache, qui permet de couper les pattes des serpents,

⁴⁶⁵ Cette sensibilité, qui à l'époque romane, commence déjà à s'atténuer, trouve nombre d'échos dans le registre épique et se distingue remarquablement du goût de l'euphémisme qui prévaut à la fin du Moyen Âge. Le jet spectaculaire n'a que peu à voir avec les quelques gouttes éparées qui coulent du tronc d'Holopherne dans le tableau de Sandro Botticelli, *La Découverte du cadavre d'Holopherne*, 1472-1473. La même formule, « [il] fet voler la teste / le chief », se retrouve dans des textes de nature très différente : la chanson de geste du XII^e siècle, *Gerbert de Metz* (éd. Pauline Taylor, Louvain, Nauwelaerts ; Lille, Giarde 11, 1952, v. 5329), le *Roman de Helcanus*, daté du XIII^e siècle (éd. Henri Niedzielski, Genève, Droz, 1966, p. 115), le récit allégorique du *Tournoiement Antéchrist*...

⁴⁶⁶ Cette expression est forgée à partir de l'expression *modus vivendi*.

est alors l'instrument d'une première victoire sur les forces du Diable. Elle est dans le *HLG* un instrument à valeur référentielle et symbolique manié par les chevaliers du Graal, à l'inverse du « *trancoir d'achier* » qui leur est destiné.

Le « *trancoir d'achier* » (*HLG*, IV, 258, 23)

L'usage d'un ancêtre de la guillotine est déconcertant dans le cadre d'un roman médiéval, et ce d'autant plus que l'unique occurrence de cet instrument en réduit le champ d'application aux trois chevaliers du Graal, Perlesvaus, Lancelot et Gauvain. L'épisode se situe dans la branche IV, alors que Gauvain arrive *incognito* au château de l'Orgueilleuse Demoiselle⁴⁶⁷. Pour sceller l'idolâtrie d'une demoiselle aux désirs vicieux, la guillotine est placée dans une chapelle. Le lieu sacré emblématise le passage d'une *devotio* religieuse à une dévotion profane, amour de la chevalerie terrienne (« *jo les aim par amor chascon par soi* », *HLG*, IV, 258, 15) qui est aussi aspiration à en imposer la mort. Tel est le sens que l'on peut assigner à l'invitation déceptive faite aux chevaliers d'admirer des reliques, tandis qu'une lame placée au-dessus de leur tête la tranchera : « *Ensi, fait ele, lor trencheroie jou lor chief quant il quideront aorer les reliques* » (*HLG*, IV, 258, 23-24).

La chapelle abrite quatre « tombeaux futurs »⁴⁶⁸, ultime demeure virtuelle de la demoiselle et des trois meilleurs chevaliers du monde. Cet amour irraisonné apparaît comme un lointain écho du culte des adorateurs du Veau d'or⁴⁶⁹ tout en tenant du motif de « l'amour de loin ». Le paradoxe qu'introduit le « *trancoir d'achier* » tient à l'assignation d'une mort anti-chevaleresque aux chevaliers les plus éminents. En plus de refuser aux chevaliers les honneurs du combat, la demoiselle s'approprie en pensée trois zélateurs du

⁴⁶⁷ Il est à noter qu'un épisode semblable apparaît dans *La Vengeance Raguidel*, lorsque la demoiselle de Gaut Destroit, double de l'Orgueilleuse dame, entend elle aussi guillotiner Gauvain. Quand elle apprend qu'elle l'a hébergé une nuit *incognito*, elle éclate de rage. Le rapprochement a été tôt suggéré par Ferdinand Lot, dans son étude sur le *Lancelot en prose*, p. 247, note 1. La demoiselle au miroir, dans le *Conte du Graal*, semble également partager quelque trait fondamental : « *Tant chevaliers as fait tranchier / La teste, dom il est granz dialz* » (v. 6665-6666).

⁴⁶⁸ Le thème des tombeaux futurs, selon lequel un personnage voit le tombeau qui lui est réservé, est particulièrement prégnant dans la littérature arthurienne, et ce depuis Lancelot, lorsque le chevalier à la charrette soulève la dalle de la tombe du cimetière futur : « *Cil qui levera / Cele lanme seus par son cors / Gitera ces et celes fors / Qui sont an la terre en prison* » (v. 1900-1903) Or, la tombe est destinée à : [...] *cil qui delivrera / Toz ces qui sont pris a la trape / El réaume dont nus n'eschape* » (v. 1934-1936). Sur cette question, cf. Patricia VICTORIN, *Ysaïe le Triste, Une Esthétique de la Confluence : Tours, Tombeaux, Vergers et Fontaines*, Paris, Champion, 2002, (Bibliothèque du XVe siècle, n°63)

⁴⁶⁹ Sur cette question, consulter l'ouvrage de Thomas RÖMER, *L'Invention de Dieu*, Seuil, 2014, p. 107.

christianisme, subordonnant leur mission terrestre et céleste à la souveraineté de ses désirs. La mort par « *tranchoir d'acier* » ne devait ainsi être imaginée que comme une virtualité du récit, compte tenu du rôle évangéliste des trois chevaliers. Le système hypothétique, dans le discours de la demoiselle, marque de fait la prévalence du désir sur une réalisation soumise aux aléas du récit : « *Et or esgardés que jo feroie se lor troi chief ierent cha dedens, et se jo ne le puis faire as .iii. ensemble, jo le ferai a l'un ou as .ii.* » (HLG, IV, 258, 18-20).

L'ironie, qui vient tempérer la teneur macabre de certains épisodes, tient ici à instruire du procédé félon l'un des chevaliers qui devait être invité à faire don de son *chief*. À la parole explicative, la demoiselle joint le geste fourbe et meurtrier :

« *ele met sa main vers le mur et vers les pertuis et trait a lui une cheville d'or qui fichié estoit par mi le mur, et un tranchoir d'acier chiet plus trenchans de rasoir, et clot les .iii. pertuis* » (HLG, IV, 258, 21-23).

Enfin, le « *tranchoir* » est le truchement par lequel se fixe une dialectique du bonheur et de l'honneur : « *car jo ne puis avoir joie d'aus en lor vie, s'en auroi joie en lor mort* » (HLG, IV, 260, 3-4). L'honneur chevaleresque engendre l'absence de possession, partant de bonheur pour la demoiselle, tandis que le déshonneur d'une mort qui ne sied pas à l'élite de la chevalerie arthurienne est la source paradoxale de sa joie. Le « *tranchoir d'acier* » peut être relevé, au regard d'un épisode qui engendre la perplexité de Gauvain (« *si s'en esmerveille molt durement* », HLG, IV, 260, 7), comme un procédé anti-chevaleresque. La hache et l'épée sont des instruments de mort aux connotations contrastées, ordonnées autour de la dignité chevaleresque – indignité de la mort procurée par le *tranchoir*, dignité de la mort procurée par la hache. Cela étant, l'indétermination quant à la nature de nombreux instruments tranchants ne permet pas de poser une correspondance morale des plus rigoureuses.

Instruments tranchants de nature indéterminée

La barbarie semble viser à l'efficacité : efficacité d'une mort subite, exemplaire, violente et définitive – la mort des païens ne pouvant s'accompagner d'une survivance de l'âme par-delà le devenir macabre du corps. De ce souci d'efficacité procède fréquemment l'ellipse du *modus moriendi*, le geste létal touchant à l'insignifiance. La fantasmagorie des têtes coupées devient tellement commune qu'elle ne constituerait plus qu'un facteur d'unification thématique du roman.

L'image du char des têtes qui ouvre la deuxième branche relève du *miraculum* et des *mirabilia*⁴⁷⁰, attendu que l'on ignore par quel moyen ces têtes royales ont été tranchées. *Miraculum*, elles procèdent d'un événement en lien avec le sacré et dont Dieu est l'agent ; *mirabilia*, elles suscitent étonnement et fascination et sous-entendent origine naturelle et surnaturelle. L'ignorance de l'arme ne fait que s'inscrire dans l'axiome biblique selon lequel les voies de Dieu sont impénétrables (*Romains*, 11, 33). Tel est le pouvoir de création *ex nihilo* attribué au Seigneur, qui se retourne ici en pouvoir d'infliger la mort. Au geste impérieux, réalisation surnaturelle d'une volonté toute spirituelle, « *Que la lumière soit ! Et la lumière fut* » (*Gn*, 1, 3), fait écho la mort des chevaliers, figuration saisissante du *dies irae* :

« *desuz la couverture del char .c. et .l. chiefs de chevaliers, de quoi li un sont seelé en or et li autre en argent et li tiers en plonc. Si vos mande li riches Rois Peschieres que cis damages est avenus par celui qui ne demanda mie qui l'en servoit del Graal* » (*HLG*, II, 186, 2-8).

« *Aventus par* » : l'expression dégage la cause de cette crise du monde de la chevalerie mais n'en explicite pas les moyens, intensifiant le pouvoir de suggestion de cet épisode symboliquement placé au seuil de l'aventure chevaleresque⁴⁷¹.

La plupart des autres décollations prennent place dans un mode d'exécution sommaire qui relève moins de la merveille que d'une méthode d'extermination allant de la simplicité à une recherche dans l'élégance du geste macabre. Per Nykrog analyse cette alliance de raffinement et de cruauté d'un point de vue diachronique, considérant que,

⁴⁷⁰ Pour une distinction des différents types de merveilleux médiéval, cf. Jacques LE GOFF, « Le Merveilleux dans l'Occident médiéval », in *L'Imaginaire médiéval, essais*, Paris, Gallimard, 1985.

⁴⁷¹ Si l'on considère la première branche comme une sorte de prologue, comme un faux départ (à l'image du départ anticipé et funeste de Cahus). On retrouve en effet dans les premières lignes de la deuxième branche les éléments traditionnels de l'incipit des romans arthuriens composés par Chrétien de Troyes.

« vivant aux confins des époques d'une évolution rapide, l'homme du XIII^e siècle participait à la fois au primitivisme de la veille et à la délicatesse d'un raffinement à venir »⁴⁷².

Le premier fait d'armes du Chevalier Couard devenu Hardi⁴⁷³ manifeste ainsi la dimension presque automatique, à tout le moins itérative, de la décollation : le Chevalier Hardi porte le chevalier brigand « *a tere jus del cheval. Il descent sor lui si deslace la ventaille et abaise la coife, puis li a trenchié la teste, si le presente a Perlesvaus* » (HLG, IX, 632, 5-8). L'implacable succession des gestes et mouvements, rendue par l'hypotaxe – *si, et, si, puis* – met au jour la logique d'actions qui font passer la tête du statut de partie du corps à celui de trophée (« *icest prosent* », HLG, IX, 632, 9). L'honneur fait à Perlesvaus, qui jaillit de ce don, va de pair avec l'honneur recouvré d'un chevalier antérieurement *bestorné*. Le texte accentue moins la symbolique d'un procédé passé sous silence que l'efficacité d'un geste assuré, sorte de rite de passage autorisant l'accès à l'élite de la chevalerie, d'où ce don symboliquement octroyé au meilleur d'entre eux. La série d'actions accomplies par le Chevalier Hardi reparaît dans la mort de Brudan, victime de Perlesvaus, le style formulaire favorisant une écriture de la réitération : Perlesvaus « *li abesse la coiffe, si li deslace la ventaille ; après li trenche la teste* » (HLG, XI, 1044, 13-14).

Rite chevaleresque, rite privé, la décollation s'affirme comme un geste éminemment religieux lié à l'extermination des mécréants et des chrétiens. Rite partagé, elle est l'instrument de la croisade comme de la contre-croisade menée par Madaglan sur tous ceux qui n'ont pas en partage l'hérésie de ses croyances : « *toz çaus qui ne voloient croire en lor dieus faisoient morir et trenchoient les testes* » (HLG, X, 876, 13-14). La tête-trophée devient le signe tangible d'une victoire sur l'altérité. La décollation est investie de significations symboliques, même en l'absence de précision quant aux moyens engagés. Dès lors, le procédé vaut moins que l'effet auquel il vise. Leur exécution s'inscrit dans un dessein plus large, la décollation prenant tout son sens à travers l'hémorragie, vecteur d'un degré supplémentaire de raffinement macabre : « *il lor fait leschiés couper en la cuve et tant*

⁴⁷² Per NYKROG, *Les Fabliaux*, Copenhague, 1957, p. 240-241.

⁴⁷³ On retrouve cet antagonisme entre prouesse et couardise dans les développements didactiques de BRUNET LATIN, *Livre du Trésor*, Genève, Slatkine, éd. Francis J. Carmody, 1998, II, 17, 18, 101, p. 186 : « *si tu voloies faire comparaison entre proece et paour, certes la proece sera hardemens ; et si tu faisoies comparaison entre proece et hardement, certes le proece sera pour. [...] Par nature de la chose est que paour est plus contraire a force que ne l'est li hardemens* ». L'évocation de ce contraste et de la hiérarchie des trois ordres atteste l'importance de ces questions dans la pensée morale du XIII^e siècle.

sainier con il peurent rendre de sanc » (HLG, VIII, 612, 25-27). La délégation du geste mortel fait de Perlesvaus en cet épisode le metteur en scène d'une cérémonie barbare.

La hache et l'épée s'intègrent au domaine des instruments du guerrier et correspondent à la maturité d'un héros qui, dans ses « enfances », recourt aux armes de jet. C'est pourquoi figurent, en marge du corpus principal, l'épieu et le javelot, qui se rejoignent, malgré leur taille divergente, dans un même éloignement physique du personnage *navrez a mort* et de son meurtrier.

Instruments piquants. Epieu et javelot.

Les armes de jet maniées comme des instruments de mort sont à l'image des êtres qui en usent. Le javelot remonte à l'antiquité la plus tardive, et son usage rejoint celui du *pilum* des Romains. Au Moyen Âge, les chevaliers y ont parfois recourt dans les combats au corps à corps, ou lorsqu'il s'agit de courir sus l'ennemi⁴⁷⁴. Dans le HLG, dont une courte section est consacrée aux « enfances Perlesvaus »⁴⁷⁵, le javelot est l'arme d'un jeune gallois en formation. L'arme connote l'inexpérience, ce que suggère le meurtre involontaire d'un chevalier tué sans défi ni motif. Les paroles de la demoiselle au roi mettent en évidence ce dernier trait, auquel s'ajoute la force brute de la jeunesse : « *il lança l'un de ses javeloz au Vermeil Chevalier si durement q'il li faxa son hauber ce li fist passer parmi le cors, e li chevaliers chaî morz* » (HLG, I, 170, 2-5). Au chevalier à l'écu blanc, qui lui demande s'il est convenable de tuer ainsi des chevaliers, le jeune Perlesvaus répond, en des termes qui l'assimilent au nice Perceval de Chrétien : « *je cuidoie, fet il, que les armes de chevalier ne poist nus fausser ne maumetre, car ge n'eüsse pas Lancié de mon javelot* » (HLG, I, 170, 8-10).

Le fils du Chevalier Vermeil est ainsi déchiré entre la reconnaissance qui s'impose à lui de la suprématie chevaleresque qu'incarne Perlesvaus, et la nécessité de tirer vengeance de cette faute :

⁴⁷⁴ Claude GAIER, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, Bruxelles, De Boeck-Westmael, 1995, volume 2, p. 167.

⁴⁷⁵ Cette fascination pour les premiers exploits des jeunes héros est une constante dans la littérature médiévale, et particulièrement dans la chanson de geste, comme le rappelle Philippe MÉNARD, « *Je sui encor bachelers de jovent (Aimeri de Narbonne, v. 766)* », *Les âges de la vie au Moyen Âge*, Actes du Colloque de Provins, 16-17 mars 1990, textes réunis par Henri DUBOIS et Michel ZINK, Paris, PUPS, Cultures et Civilisations Médiévales, VII, 1992, p. 174 [à propos d'*Aucassin et Nicolette*] : « Au pluriel, les *enfances* d'Aucassin sont les prouesses accomplies pendant la jeunesse, les actions héroïques qui sortent de l'ordinaire. L'emploi du terme est connu dans les chansons de geste. Plusieurs poèmes ont pour titre *les enfances*. Ainsi *Les Enfances Ogier*, *Les Enfances Vivien* ».

« jo di qu'il est bons chevaliers, si ne le deüsse pas dire ne loer, car il ochist mon pere en ceste forest d'un gavelot. Li bons chevaliers estoit vallet quant il l'ochist et jo vengeroie mon pere vallés se jo le trovoie, car il me toli le meillor chevalier qui fust el roiaume de Logres quant il ochist mon pere » (HLG, III, 214, 22-27).

Si le javelot est l'arme du *nice*, qui conjugue jeunesse chevaleresque et inexpérience, la masse est *a contrario* l'arme des figures gigantales et des prodiges mécaniques.

*Instrument contondant. Les « maus de fer »*⁴⁷⁶.

L'unique objet contondant que compte le récit est un instrument sans équivalent véritable (« masse, marteau, maillet »)⁴⁷⁷, à l'origine du massacre de la majeure partie des adeptes présents au Château du Taureau de Cuivre. Cet univers qui relève du *magicus*, plus précisément de la magie noire (« *nigramance* », HLG, IX, 662, 7), n'est pas sans remémorer l'épisode biblique des adorateurs du Veau d'Or : « *li diable en qui il creooient lor donoit si grant abondance la dedens qu'il n'estoit riens el monde qui lor faillist* » (HLG, IX, 664, 10-12). La mort des infidèles prend un tour systématique. Cet épisode marque un tournant, de la mort individuelle des premières branches à la mort collective des dernières, de l'élimination à l'extermination. Des automates de cuivre⁴⁷⁸, géants actionnés par une voix invisible, doivent écraser de leur masse ceux qui refusent de se rallier à la foi chrétienne. *Li bons chevaliers* se fait le grand ordonnateur de cette cérémonie durant laquelle doit être distingué le bon grain de l'ivraie :

« *Il les fait passer par mi l'entree la ou li vilain de keuvre feroient des maus de fer grans cols : de .m. et .v.c. que ils estoient n'en furent gari que .xiii. que il ne fussent tot ocis et ercervelé des maus de fer ; mais li .xiii. eurent atiré lor creance fermement a nostre Seignor, si n'eurent garde* » (HLG, IX, 664, 21-26).

⁴⁷⁶ Sur l'usage des *maus de fer* dans l'épopée, cf. *Chanson d'Antioche*, IV, 21.

⁴⁷⁷ FEW, art. « Malleus », vol. 6/1, p. 116.

⁴⁷⁸ Deux articles sont consacrés à la question des automates dans le *Perlesvaus* : Emmanuèle BAUMGARTNER, « Le temps des automates », *Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor*, éd. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand, Serge Lusignan, Christiane Marchello-Nizia et Michèle Perret, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 12), 1988, p. 15-21 ; Hélène BOUGET, « Merveilles, machines et automates dans le roman de *Perlesvaus* », *Machines et mécanismes spectaculaires*, dir. Fabienne Pomel, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2014, p. 175-192.

La dimension spectaculaire de la scène procède à la fois des automates et d'un massacre à grande échelle héritage de l'écriture épique. La *Chanson d'Antioche* mentionne également des *maus* de fer employées comme instruments de guerre : « *s'adoborent par l'ost sergent et chevalier : / Et prenent maus de fer et grans picois d'acier* »⁴⁷⁹. Dans cet objet se cristallisent l'univers romanesque, l'univers épique et un arrière-plan vétérotestamentaire : « Dieu te livrera ces nations et jettera sur elles une grande panique jusqu'à ce qu'elles soient exterminées. [...] Les idoles de leurs dieux, vous les brûlerez » (*Deutéronome*, 7, 20-25). L'une des clés de l'œuvre, qui transparait dans le cas des « *maus de fer* », réside dans une intrication polyphonique de traditions distinctes généralement traitées par paire⁴⁸⁰.

Instruments vulnérants de nature indéfinie

Dans un récit qui multiplie les morts au point de procurer une impression de vertige, l'instrument de mort, lorsqu'il n'est pas mentionné, vaut moins que les conséquences du geste létal. À la description des étapes qui mènent à la mort se substitue la troisième personne du verbe *ocire*. Les oncles de Perlesvaus furent « *ocis a armes* » (*HLG*, I, 168, 6-8), Joseus confesse avoir « *ocis [sa] mere qui roine estoit* » (*HLG*, V, 274, 5-8), Lancelot tue le Seigneur du Manoir Ruiné (« *mais quant il out ocis le pere* », *HLG*, X, 866, 23-25), Madaglan et ses chevalier (« *il l'ocist tres en mi sa gent* », *HLG*, X, 910, 14-16), les mécréants du Royaume d'Oriande (« *li pluisor se laisierent ocire por ce qu'il ne voloient guerpir lor mauvaïsse loi* », *HLG*, X, 910, 30/912, 1-4), Aristor le Roi Ermite (*HLG*, X, 922, 27-28)... La reduplication d'un même vocable suggère une répétition de la mise à mort qui rappelle l'extrême violence du monde de la chanson de geste. Le *HLG* offre ainsi un large spectre d'armes et d'instruments de mort qui placent le récit sous un double patronage épique et romanesque. Néanmoins, les ressources létales ne sont pas circonscrites à l'univers des armes, car il est d'autres moyens susceptibles de mettre un terme à l'existence humaine.

⁴⁷⁹ *Chanson d'Antioche*, IV, XXI, 55-56.

⁴⁸⁰ S'il est du « romanesque dans l'épique » (*Littérales*, n° 30, 2003) et des « palimpsestes épiques » (PUPS, 2006) qui interagissent avec l'écriture romanesque, le lien des deux genres avec le sacré est distinct. Entre « guerre sainte et sacralisation de la violence » (Hubert HECKMANN, *Le Sacré et le Profane*, op. cit. p. 244-303), l'épopée exalte la violence guerrière, quand le roman tend à l'épuration des instincts meurtriers (*QSG*). Un détail comme les « *maus de fer* », qui précède la révélation des *senefiances* données par le roi Ermite à Perlesvaus, rend tangible l'hybridité du texte : le système allégorique correspond à l'écriture romanesque telle qu'elle est pratiquée dans la *QSG*, mais l'éthique meurtrière emprunte à l'épopée.

I. 4. 1. 2. La mort en l'absence d'arme.

L'arsenal que déploie le récit, avec un sens du raffinement et du faste confinant à l'excès, révèle une variété d'instruments de morts, comme si le cadre spatial du roman figurait une immense salle d'exécutions et de tortures, avec ou sans armes. Le corpus des morts en l'absence d'arme est réduit (crucifiement, chute, pendaison, strangulation, suicide) qu'il comporte un instrument (la croix, la corde), ou qu'il implique une proximité extrême du meurtrier et du mort (la strangulation).

Un degré supplémentaire est atteint quand des animaux se livrent au massacre. La mort du dragon vermeil et celle de la *beste glatissant* ménagent ainsi une représentation dont la fulgurance inspire l'effroi. Dans ces morts, l'inhumain se substitue à l'humain, comme dans la figure du géant qui d'une pression soutenue a raison de l'existence d'un prince.

La mort causée par l'homme

L'absence d'armes rend manifeste la perspective morale entée sur ces morts advenues par la main de l'homme. A l'inverse de la mort chevaleresque, foudroyante dans le *HLG*⁴⁸¹, ouvrage qui n'accorde pas plus de place à l'agonie qu'à la *merci*⁴⁸², l'ensemble de ces morts se caractérise par une souffrance plus ou moins longue, quand bien même le texte passe sous silence certains détails macabres. La pendaison et la strangulation partagent une altération progressive et profonde des capacités respiratoires. Cette perte du souffle est assurément à mettre en relation avec les conceptions bibliques qui le considèrent moins comme *spiritus vitalis* que comme métaphore, ainsi que le montre Northrop Frye :

⁴⁸¹ A l'inverse des pratiques admises, de nombreuses morts interviennent alors que les motifs de haine et de défi n'ont pas été clairement explicités, ce qui constitue une entorse aux règles de la violence chevaleresque, si l'on conçoit la validité d'une telle expression. Voir sur ce point Matthew BENNETT, « Violence in Eleventh-Century Normandy : Feud, Warfare and Politics », Guy HALSALI (éd.), *Violence and Society in the Early Medieval West*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 1998, p. 138.

⁴⁸² Les rares exemples de *merci* sont figurent au début du texte et concernent tous deux Gauvain. La *merci* s'exerce au profit du Seigneur des Marais : après un tournoi où il fut vaincu, il « *se rent prison et fianche a monseignor Gauvain qui molt liés en est* » (*HLG*, III, 232, 5-6) et fait la promesse de contribuer, une année durant, à la protection du château de Camaalot, propriété de la Veuve Dame qui était enjeu du tournoi. Gauvain use de même avec le chevalier à l'écu mi-parti : « *Mesire Gauvain pense qu'il ne li fera mal, car le comandement son seignor doit il bien faire. Il se drece et li tent ses mains et li fait homage, de par son seignor, de son rechet et de tote sa tere et devient ses hom. Atant se part li chevalier et mesire Gauvain demeure il oec* » (*HLG*, IV, 252, 21-25).

« dans toutes les langues, le noyau métaphorique de l'esprit est l'air ou le souffle. Respirer est le plus fondamental des intérêts fondamentaux, l'acte qui marque la transition de l'état d'embryon à celui de nourrisson, et, par la suite, la plus constante de nos activités »⁴⁸³.

A cet égard, l'affaiblissement du souffle vital emblématise l'absence de dimension spirituelle des personnages mentionnés (les brigands de l'ermitage). C'est parce que le souffle du fils de Gurgaran s'atténue jusqu'à n'être plus que le souffle divin souffle sur l'Ecosse, « *par la miracle de Dieu et par la chevalerie monseignor Gauvain* » (HLG, VI, 316, 1-2). L'épisode des brigands manifeste également la permanence du souffle divin que ménage la disparition de personnages secondaires dans le récit, et qui arborent le fait que seule la mort des êtres insignifiants permet de signifier l'avènement de la Nouvelle Loi. Le dialogue de Lancelot et de l'ermite semble aller en ce sens, qui fait valoir l'intégrité morale des ermites :

« – Je ne quidoie mie, fait Lancelot, que hermites ochesissent gent ne ne navrassent ! – Sire, fait li hermites, Damne deus me deffende d'ome ocire et d'afoler ! – Comment vos deffendés vos donc ? Dist Lancelot. – Sire, je le vos dirai : quant robeor nos vient, il ne poet eschaper ; no vallet si est auques hardis, si l'ochist tantost ou il le baillist tel qu'il ne se poet mais aidier. – Par mon chief, fait Lancelot, je voi bien que se vos ne fuissies hermites, que vos feïssiés tot el ! » (HLG, VIII, 454, 12-19).

En marge du corpus, la chute et le suicide sont investis de connotations dépréciatives qui orientent les personnages vers le mal dont ils sont l'incarnation et le devenir, tant le mal peut être « envisagé sous le jour d'une attirance désintéressée vers la mort »⁴⁸⁴. Ces deux morts, dans l'abîme et l'abjection morale, sont le pendant de celle, exemplaire, du Christ mort sur la croix.

⁴⁸³ Northrop FRYE, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature, II*. Paris, Editions du Seuil, collection « Poétique », 1994 (première éd. en langue anglaise, 1990), p. 147.

⁴⁸⁴ Georges BATAILLE, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 25.

Le crucifiement

Le crucifiement est dans l'antiquité le châtement réservé aux esclaves⁴⁸⁵, comme en témoigne l'ordre de Crassus de crucifier tous les esclaves révoltés à l'issue de la troisième guerre servile⁴⁸⁶. Mort infamante, la crucifixion est l'épilogue des tourments vécus sur la *via crucis*. La mort sur la croix est assurément dans l'imaginaire antique le *summum supplicium*. Elle sanctionne l'insoumission et engage une vertu d'exemplarité. Le Christ « *fu crucefiz por le pueple rachater d'enfer* » (HLG, I, 126, 3) et fut le premier à mourir pour « *essaucier* » la loi divine. La crucifixion, dès lors, devient symbole. La mort du prophète est également rappelée dans les paroles du saint Ermite adressées à Arthur avant le combat l'opposant au Chevalier Noir :

« *Dex vos lest vostre vie amender en bien, dist li sainz hermites, ainsi que vos puissiez edier e essaucier la Loi qui est renovelee par la mort du Saint Prophete* » (HLG, I, 154, 28 et 156, 1-2).

Avec la crucifixion, la chute constitue l'acmé des textes bibliques : la crucifixion est l'épisode néo-testamentaire le plus emblématique⁴⁸⁷, dans lequel le Christ porte le péché du monde, advenu dans l'épisode vétéro-testamentaire de la Chute⁴⁸⁸.

La chute

Sans doute le goût médiéval pour l'association de la dénotation et de la connotation⁴⁸⁹ est-il à l'origine de l'épisode qui narre la chute du Noir Ermite, écho romanesque de la Chute présente dans les premiers versets de la Genèse. A la manière de Lucifer, ange déchu, antéchrist, le Noir Ermite connaît une chute vertigineuse. La chute s'avère triple, car celle qui plonge l'Ermite dans les abysses est annoncée par la chute de son cheval, en un redoublement symbolique : « *Perlesvaus le fiert de si tres grant air a senestre desus l'escu que il*

⁴⁸⁵ Sur cette question, voir l'article de Martin HENGEL, *La Crucifixion dans l'antiquité et la folie du message de la croix*, Paris, Cerf, 1981.

⁴⁸⁶ Sur cette question, se reporter aux ouvrages de Keith R. BRADLEY, *Slavery & Rebellion in the Roman World, 140 B.C.-70 B.C.*, Indiana University Press, 1998 et Catherine SALLES, - 73. *Spartacus et la révolte des gladiateurs*, Bruxelles, Complexe, « La mémoire des siècles », 1990.

⁴⁸⁷ Cf. *Matthieu*, 27 : 32-56 ; *Luc*, 23 : 26-43 ; *Jean*, 19 : 17-37 ; *Marc*, 15 : 21-41.

⁴⁸⁸ *Gn*, 3 : 1-24.

⁴⁸⁹ Il n'est qu'à se reporter aux *Etymologies* d'Isidore de Séville : *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay*, Oxford, Clarendon, 1911, 2 t.

le porte a terre jus de son cheval, si que il li froisse au chaoir q'il fist .ii. des mestres costes o ventres » (HLG, XI, 1036, 2-4).

Le combat est le premier terme d'une chute dans l'ordre de la chevalerie, que poursuit une chute dans l'ordre du symbole religieux. Cette chute ouvre un espace mythique, dans lequel le symbolisme religieux pénètre le cadre référentiel du château, en un mixte d'allégorie et de fantastique⁴⁹⁰ :

« *E qant cil le virent chaoir qi la dedenz estoient, il ovrirent le pertuis d'une grant fosse qui estoit enmi la sale. Tantost com il l'orent overte, la graindre pueurs en oissi que nus sentist onques. Il prennent leur seigneur, e le getent en cele abisme e en cele ordure. Après vienent a Perlesvaus, si lui rendent le chastel e se metent en sa merci du tot »* (HLG, XI, 1036, 5-10).

À la lumière des quatre sens de l'Écriture, la mise en relation des termes *abisme* et *ordure* assigne à la fosse les sens suivants : un sens littéral (« gouffre très profond », « partie sale ou de rebut ») un sens allégorique (« enfer »), et un sens tropologique (« ce qui entraîne la ruine, la perte, par ex. en en parlant des vices, des péchés », « souillure »)⁴⁹¹. L'espace intérieur du château est le lieu d'une rétribution, celui où les serviteurs du Noir Ermite accomplissent une *translatio religionis* volontaire et où ils se retournent contre leur maître. Ce revirement, qui inscrit l'épisode dans un procédé d'accélération de la conversion des mécréants, n'en est pas moins ambigu. En un sens, le système de justice du roman rédime l'inconduite des mécréants en faisant des anciens adeptes les artisans d'un travail de sape aussi hâtif qu'expéditif. Les effluves méphitiques qui se dégagent de l'abîme symbolisent l'odeur âcre et sulfureuse de l'Enfer ; en effet, « au Moyen-âge, les odeurs suaves sont réservées au Paradis, jardin sec et lumineux, c'est l'odeur de sainteté »⁴⁹².

Le crucifiement et la chute mortelle sont ainsi les deux pans, vétérotestamentaire et néotestamentaire, d'une même histoire religieuse régie par une conception manichéenne des croyances et du monde. C'est pourquoi la description de l'abîme est réduite à une simple mention, comme pour mieux frapper l'imagination sans imposer de vision du lieu.

⁴⁹⁰ Sur cet aspect, voir Anne BERTHELOT, « L'autre monde incarné : "Chastel Mortel" et "Chastel des Armes" dans le *Perlesvaus* », *König Artus und der Heilige Graal. Studien zum spätharthurischen Roman und zum Graals-Roman im europäischen Mittelalter*, éd. Danielle BUSCHINGER et Wolfgang SPIEWOK, Greifswald, Reineke (Wodan, 32), 1994, p. 27-37.

⁴⁹¹ FEW, vol. 24, p. 62, art. « Abyssus » et vol. 4 p. 486, art. « Horridus ».

⁴⁹² Claude GUDIN, *Une Histoire naturelle de la mort*, Lausanne, L'âge d'homme, Hypothèses, 2005, p. 91.

L'écriture s'extrait de tout pittoresque et prend une dimension pour ainsi dire abstraite. Comme dans un songe, l'abîme s'ouvre et se referme en l'espace de quelques mots, assurant l'unité symbolique d'un *locus terribilis*, d'un nom et de ses connotations. La chute, dans l'épisode de la prédiction des trois morts du *Merlin* comme dans nombre de ses avant-textes (*Vita Merlini*, *Mort de Muirchertach*, *Vie de Saint Kentigern...*), est composée en simultanéité avec la noyade et la pendaison.

*La pendaison*⁴⁹³

La pendaison reste liée à Judas, acculé au suicide par la faute d'une culpabilité dévorante, et à celle de Villon pensant entre « ambiguïté et carnaval »⁴⁹⁴ la perspective d'une mort prochaine. Elle est le châtiment infamant réservé aux voleurs et brigands, soit à une frange marginale et non chevaleresque de la société médiévale. Guillaume, dans *Le Moniage Guillaume*, pend ainsi deux chevaliers qui ont eu le dessous face à lui :

« *Li quens Guillaumes les fait devestir nus ;
Ne sai por coi vous devisasse plus :
Trestous les ont par la gheule pendus,
Sous le cemin, a un caisne ramu* » (v. 1632-1635).

La nudité exigée apparaît comme une marque d'infamie, le chêne étant quant à lui l'arbre que la tradition populaire associe à la pendaison⁴⁹⁵. La seconde série de pendaisons suggère toute la renommée qui rejaillit sur la figure du redresseur de tort :

« *Par le païs en est levés li hus
C'uns grans hermites a les larrons pendus
Qui el bos ert novelement venus* »⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Valérie NAUDET, « La pendaison dans la chanson de geste », Ribémont, Bernard (dir.), *Crimes et châtiments dans la chanson de geste*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 203 -233.

⁴⁹⁴ L'expression est de Jean DUFURNET, *Villon : Ambiguïté et carnaval*, Paris, Honoré Champion, 1992.

⁴⁹⁵ D'autre part, comme le rappelle Marie-Luce CHÈNERIE, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Librairie Droz, 1986, p. 161 : « à la fascination propre des carrefours, l'arbre ajoutait alors les vertus prophétiques, les relations avec le monde des morts ».

⁴⁹⁶ *Le moniage Guillaume, chanson de geste du XII^e siècle*, édition critique de la rédaction longue par Nelly Andrieux-Reix, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 145), 2003, v. 1626-1633 et 2440-2445.

La mort des brigands du *HLG* semble conserver l'idée d'une faute commise à l'encontre du Seigneur (justice transcendante) et de l'ignominie d'une mort destinée aux « *ribauls sales et deslavez / Ruffian, cabuseur, larron [et] faulx garçons* »⁴⁹⁷ (justice immanente). À l'époque où fut rédigé le récit, la pendaison reste relativement rare⁴⁹⁸, et elle ne tend à se généraliser qu'à la fin du Moyen-âge. La condamnation des brigands de l'ermitage n'en est que plus exemplaire. À peine les chevaliers brigands arrivés, les ermites s'en emparent et les ligotent, avant de les conduire en un lieu isolé :

« *Tantost com il fu ajornés, Lancelot et li vallés les enmainent en la forest toz liez les mains deriere le dos et les ont pendus en un gaste liu loing de l'ermitage* »⁴⁹⁹ (*HLG*, VIII, 456, 17-20).

Même si chaque détail (le lieu retiré, les mains dans le dos, la marche préalable à la mise à mort) éclaire la perspective d'ensemble, la corde n'est que furtivement désignée, comme si le geste mortel relevait d'un impératif sur lequel il ne sied pas d'insister – de là un effet de mise en sourdine de la mort favorisée par l'hypotaxe. A une exception près, les morts du *HLG* résultent ainsi de la volonté et de l'action d'un tiers.

Le suicide

La réception médiévale du suicide, marquée d'une profonde empreinte religieuse, infléchit le caractère édifiant de ce geste, qui contrevient aux vertus théologiques, comme le rappelle Thomas d'Aquin⁵⁰⁰. Au Moyen Âge, la production romanesque ne représente le suicide que dans des œuvres marquées par un réinvestissement de la matière antique, tel le roman d'*Eneas*⁵⁰¹. L'évocation du suicide n'a plus les mêmes résonances que dans

⁴⁹⁷ EUSTACHE DESCHAMPS, « Sotte chanson de cinq vers à deux visages », v. 1-2 et 4.

⁴⁹⁸ Elle n'est envisagée que comme une pure virtualité du récit, à titre de menace : *Le Couronnement Louis* l'évoque comme châtement prescrit mais non exécuté des traîtres au roi.

⁴⁹⁹ L'image du gaste lieu et des corps condamnés à la pourriture rappelle l'image du « *faulx âtre* » que l'on trouve dans la poésie d'Alain Chartier cité par Philippe ARIÈS, *L'homme devant la mort*, p. 50 : « *C'est à la manière de faulx âtres / Et y gect on les corps maudits / Là sont espars, noirs et pourris / Sur terre, sans estre enfouis* ».

⁵⁰⁰ Cf. THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, question 64, art. 5, interrogation casuistique sur le droit au suicide, de laquelle il ressort que « *l'homicide est un péché non seulement parce qu'il s'oppose à la justice, mais parce qu'il est contraire à la charité que chacun doit avoir envers soi-même. De ce point de vue le suicide est un péché par rapport à soi-même* ».

⁵⁰¹ Sur ce point, cf. Catherine NICOLAS, « Didon dans le Roman d'*Eneas*, entre discours clérical et poétique romanesque », *Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance*, dir. Evelyne BERRIOT-SALVADORE, IRCL-UMR5186 du CNRS et de l'Université Montpellier 3, 2014 : « même si le roman ne condamne pas formellement le suicide de Didon, pourtant

l'antiquité : « le suicidé était considéré avant tout comme l'auteur d'un crime, non comme sa victime »⁵⁰². Le Suicide d'Esclabor dans le *Roman de Tristan en prose*, prend un tout autre relief et marque le rejet d'un monde terrestre frappé d'injustice : Gauvain est, au mépris de toutes les règles qui régissent l'activité chevaleresque, à l'origine de la mort de Palamède, sarrasin dont le récit de mort relève de l'hagiographie.

La littérature médiévale, si elle donne à lire la tentation suicidaire de nombreuses figures romanesques⁵⁰³, réduit à quelques figures emblématiques l'accomplissement du geste suicidaire. L'arrière-plan biblique est sensible à travers l'ombre de Judas, paradigme de toute mort volontaire⁵⁰⁴. Les doctrines émanant de la Bible comme des Pères de l'Eglise trouvent un écho dans l'écriture allégorique du *HLG* : « *mais il disent selon le jugement de l'Escripture que la fin del mauvais home devoit estre malvaïse* » (*HLG*, IX, 690, 21-23). Le recours aux paroles sacrées emblématise le lien moral et infrangible qui unit le personnage dans tous les traits qui le caractérisent, et la mort que lui réserve le récit. Figure diabolique et pécheresse, d'une cruauté discrétionnaire, le Roi de Château Mortel contient dans son nom même la mention d'une topographie funeste. L'onomastique devient prolepse.

Le suicide, dans son acte comme dans ses manifestations oniriques, procède des œuvres du diable et représente une tentation⁵⁰⁵. Les cris terrifiants de l'Enfer sont la marque de l'union, d'un point de vue éthique, entre suicide et diableries. Le statut du suicidé dans la civilisation médiévale montre le caractère exceptionnel d'un geste qui relève, par excellence, de la *male mort*. En effet,

scandaleux aux yeux d'un clerc du XII^e s. — cette condamnation irait contre tout pathétique —, le traducteur ne laisse pas de juger son personnage ».

⁵⁰² Jean-Claude SCHMITT, « Le Suicide au Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Année 1976, Volume 31, Numéro 1, pp. 3-28, citation p. 4.

⁵⁰³ Le suicide, associé à la folie, est présent en toile de fond comme une orientation probable du récit, mais dont la réalisation ne saurait être : Galehaut, dans le *Lancelot en prose*, se laisse mourir car en voyant le sang dans le lit de Lancelot, il « *quida bien qu'il meïsmes se just ocis* » (*Le Livre du Graal*, Tome II, *Lancelot*, « Galehaut », op. cit. p. 1307).

⁵⁰⁴ Les *Actes des Apôtres* (I, 18-20) représentent cette mort à la mesure de la trahison commise : « *Cet homme, ayant acquis un champ avec le salaire du crime, est tombé, s'est rompu par le milieu du corps, et toutes ses entrailles se sont répandues. / La chose a été si connue de tous les habitants de Jérusalem que ce champ a été appelé dans leur langue Hakeldama, c'est-à-dire, champ du sang* ». La nomination en langue hébraïque du lieu où Judas Iscariote a mis un terme à son existence suggère une corrélation de l'être et du lieu dont on discerne les traces dans le *HLG*.

⁵⁰⁵ Marie-Noëlle LEFAY-TOURY, *La tentation du suicide dans le roman français du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1979. Cette tentation n'apparaît pas que chez les personnages masculins, ainsi Blanchefleur, désespérée par le siège d'Aguingueron, sénéchal de Clamadieu des Isles, tient à Perceval ce propos empreint de *pathos* : « *Ne je ne verrai jamais nuit / Que solement cele d'anuit / Ne jor que celui de demain / Ainçois m'ocirrai de ma main* » (v. 1953-1956).

« le suicidé s'aligne en grande partie sur le cas du condamné puisqu'il est considéré comme homicide [...]. Ce désespéré, qui peut agir par vengeance, rompt par son geste, les liens qui l'unissent à son groupe et se met volontairement à l'écart. Cet isolement le suit dans l'au-delà et se répercute sur son cadavre qui peut être puni, et bien souvent, enfoui dans un endroit écarté ou même jeté à l'eau, dans un tonneau, moyen de transport des corps et des âmes maudits vers le pays des morts »⁵⁰⁶.

Le suicide du Roi du Château Mortel se place ainsi dans le droit fil des pratiques médiévales, conjuguant geste homicide et submersion volontaire : « [il] tint s'espee tote nue, qui bien estoit trenchanz ; il s'en ferit tres par mi le cors et chaï contreval les murs en l'iauge qui rade et parfonde estoit » (HLG, IX, 690, 17-19). L'élément aquatique, fondamental dans les légendes bretonnes, ne participe pas de l'*autre monde* celtique, mais récrit bien plutôt l'épreuve du Pont de l'Épée, sous lequel coulent des flots périlleux et profonds. Le courant engloutit, favorisant une disparition absolue nécessaire à l'idéologie qui sous-tend le récit : le Roi doit disparaître de manière définitive pour ménager l'avènement de la Nouvelle Loi.

Son suicide est d'autant plus exemplaire qu'il constitue l'unique occurrence du texte. L'épisode revêt une dimension spectaculaire mise en évidence par la sidération des ermites témoins de cette fin déplorable : « *Perlesvaus le vit et tuit li prodome hermite qui s'esmerveillierent de cel roi qui s'estoit ocis en itel maniere* » (HLG, IX, 690, 19-21).

La mise en scène de l'action révèle une perspective manichéenne opposant à un groupe d'ermite la solitude irréductible d'un roi défait. Le geste à portée rituelle vaut par l'exception qu'il introduit. La périphrase, « *en itel maniere* », induit une réticence à nommer l'innommable tandis que l'émerveillement (qui inclut les sèmes d'étonnement et de perplexité) substitue à la parole la souveraineté de la vue. L'évocation du suicide semble être la première partie d'un *exemplum*, prolongé en un *epimythium* porteur d'une dichotomie des plus conventionnelles dans l'art de la prédication⁵⁰⁷ : « *Kar malvaistiez si est aguë et aspre et souduianz, et debonairété et simplece et humilitez sont en bontez* » (HLG, IX, 690, 27-29).

Le personnage du Roi qui « *fina si malvaisement* » (HLG, IX, 692, 10), frère et revers négatif du Roi Pêcheur, apparaît allégoriquement comme un écho de Caïn, car « *Josephes*

⁵⁰⁶ Florence BAYARD, « Pourquoi les morts reviennent-ils? » dans Arlette BOULOUIMIE, dir. *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*. Imago, 2008, p. 1-29, p. 23.

⁵⁰⁷ Michel ZINK, *La Prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Honoré Champion, 1976.

nos recorde por cel malvais roi que si fu traîtres et soudaians, et si fu del lignage le bon soudoier Josep Abarimacia » (HLG, IX, 692, 1-3). Le suicide, qui prend valeur d'*exemplum* dans l'épisode du Roi du Château Mortel, se comprend aussi comme « l'aboutissement tragique d'un processus de désintégration sociale, soit que l'individu prît l'initiative de la rupture des liens sociaux, soit que le corps social se désagrègeât autour de lui, sans qu'il y pût rien »⁵⁰⁸. Son suicide traduit le tournant apocalyptique que prend le royaume arthurien tout en rompant le lien de l'être et du monde. C'est cette solitude de l'être tout entier livré au vertige de l'acédie qui se porte également sur le prêtre adultère du roman de *Merlin*.

Si la dimension symbolique des morts causées par l'homme est prééminente, les morts causées par l'animal ajoutent une dimension saisissante renouant avec l'imaginaire antique des *venationes*.

La mort causée par l'animal

Les figures animales, placées dans le cadre allégorique d'un « haut livre » se restreignent rarement à un cadre référentiel. La *senefiance* dont elles sont investies se manifeste pleinement dans la perspective de leur mort – ainsi en va-t-il de l'épisode du lion de Méliot tué par Clamados, image de l'Ancienne Loi. Tuer un animal revient à accomplir la destruction toute spirituelle de doctrines réprouvées ; l'animal est un symbole qui, parmi d'autres, s'intègre à la psychomachie que met en scène le roman. A l'inverse, quand la bête se fait homicide ou animalicide, c'est un autre imaginaire, celui du merveilleux breton, qui est convoqué quand l'animal tue. Si la *beste glatissant* représente le Christ détruit par les douze tribus d'Israël, perspective partagée par Gerbert de Montreuil dans la *Première Continuation*, le dragon et le lion appartiennent au registre de la merveille.

La mort par dépeçage s'avère particulièrement spectaculaire, et ce d'autant plus qu'elle donne à voir un bestiaire merveilleux : la *beste glatissant*, les lions et les griffons appartiennent en propre à l'univers des *mirabilia*. La *beste glatissant* apparaît également dans la *Suite du Merlin*, la *Quête post-Vulgate*, et le *Roman de Perceforest*. S'il n'est pas question ici d'aborder les subtilités d'une écriture de la variation qu'Edina Bozoky⁵⁰⁹ a étudiée, il

⁵⁰⁸ Jean-Claude SCHMITT, « Le Suicide au Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Année 1976, Volume 31, Numéro 1, pp. 3-28, citation p. 7.

⁵⁰⁹ Edina BOZOKY, « La « Bête Glatissant » et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'histoire des religions*, tome 186 n°2, 1974. pp. 127-148.

convient d'analyser la *merveille* de cette matriphagie⁵¹⁰, qui ouvre la branche IX du récit. La nature incertaine d'une *beste* au seuil de la maternité, « *graindre d'un lievre et menre d'un gopil* » (HLG, IX, 622, 17-18), est redoublée par le contraste entre les douze chiots sauvages⁵¹¹ qu'elle renferme *en son ventre* et la blancheur toute symbolique de sa semblance (« *beste blanche conme nois negie* », HLG, IX, 622, 16-17). La particularité de cette mort, intégrée à un paradigme eucharistique particulièrement riche, tient à un dépeçage dépourvu de dévoration : « *Li chien l'eurent avironee et li corurent seure de totes pars, si la depechierent as dens, mais il n'orent onques pooir que il mangassent de la char ne que ils l'eslongassent de la croiz* » (HLG, IX, 624, 15-18). En une « allégorie, d'un aspect cannibalique, du sacrifice du Christ et de la sainte communion »⁵¹², le sang de la *beste* est recueilli dans un « *vaissiaus d'or* » (HLG, IX, 624, 22) dans lequel reposent également les parties du corps dépecé.

Le piétinement par un cheval (« *defoule as piés de son cheval* ») concerne dans le récit une figure étroitement associée à la littérature arthurienne, le nain⁵¹³. Du nain Frocin, félon divulgateur des amours de Tristan et Iseut au nain qui frappe Erec lors de la Chasse au Cerf Blanc, rares sont les nains arthuriens à jouir d'une certaine respectabilité. Il reste l'homme des perfidies et des complots, le manipulateur aux viles intentions. Le serviteur de Marin le Jaloux présent dans la branche IV correspond au paradigme discourtois que représentent les nains. Il parvient à gagner la confiance de Gauvain, qui pour avoir « *a maintes fois vilonies trovees en plosors nains* » (HLG, IV, 238, 1-2), ne s'en laisse pas moins abuser. Le piétinement par un cheval est donc à la mesure d'un personnage qui, pour vaincre les réticences de sa maîtresse d'accueillir sous son toit⁵¹⁴ un chevalier de réputation libertine, déclare avec un cynisme bien apparié à sa nature : « *Dame, fait li nains, cho n'est as voir quanque on dist !* » (HLG, IV, 238, 11-12). Le nain distille une parole perfide, faite

⁵¹⁰ Ce phénomène biologique demeure assez rare, même s'il fut évoqué fort tôt, dès le traité, *De la génération des animaux* d'Aristote, trad. J. Barthélémy Sain-Hilaire, Paris, Librairie Hachette, 1887.

⁵¹¹ Sur le chiffre douze et plus généralement sur l'étude des symboles, voir les ouvrages de Jacques Ribard, qui fait remarquer que l'auteur du *Perlesvaus* donne au Roi Pêcheur le nom de Messyos et l'entoure de *.xii. chevaliers anciens tos chenus* (f° 30r, éd. et trad. A. Strubel p. 348), Jacques RIBARD, *Du Philtre au Graal : Pour une interprétation théologique du "Roman de Tristan" et du "Conte du Graal"*, Paris, Champion, 1989, p. 30.

⁵¹² Edina BOZOKY, « La "Beste Glatissant" et la Graal », art. cit. p. 135.

⁵¹³ Sur la question du nain, cf. l'ouvrage d'Anne MARTINEAU, *Le Nain et le chevalier : Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003.

⁵¹⁴ Rappelons qu'au Moyen Âge, le motif de l'hôte hospitalier est fondé en droit, à partir de textes juridiques, parmi lesquels figure l'*Uraicecht Becc* irlandais.

d'insinuations et de propos déceptifs. C'est pourquoi la mort qui lui est réservée s'avère infamante ; elle sanctionne à la fois un usage de la parole qui relève de la « diabolie » et une lâcheté aux antipodes de la prouesse chevaleresque : « [Gauvain] voit (...) li nains qui s'en fuit grant corre après son seignor » (HLG, IV, 248, 1-2). Cette débandade du maître et de son serviteur ne fait qu'accentuer l'ignominie d'une conduite fort peu chevaleresque.

De ce fait, la mort du nain de Marin le Jaloux ne prend pas la forme d'un combat, mais dans une course-poursuite du nain s'échappant à pied et de Gauvain le rattrapant à cheval. La rage qu'a procurée une telle déception se manifeste dans une mort expéditive, contée en peu de mots : « il le consuit et le defoule as piés de son cheval tant qu'il crieve le cuer el ventre, et en vait vers le rechet car il cuidait entrer dedens » (HLG, IV, 248, 2-4). L'hypotaxe rend la succession alerte des faits, cette célérité se comprenant comme devoir de venger la mort de l'épouse bafouée : Gauvain châtie le nain avant de porter son zèle vindicatoire vers son maître. – on retrouve un même procédé quand Perlesvaus fait tuer les chevaliers du Seigneur des Marais avant de s'en prendre au Seigneur lui-même. La mort du nain est ainsi à la mesure du mépris qu'il inspire à Gauvain, se révélant à la fois secondaire et pleine de sens. En une disposition spéculaire, le mépris des figures réprouvées à l'encontre des figures électives est perceptible dans l'image de l'incinération *in vivo*⁵¹⁵.

L'incinération in vivo

« Bien des choses étranges sont accomplies sous le soleil de minuit par les hommes qui cherchent de l'or le long des pistes enneigées, des secrets sont tapis à vous glacer le sang. Les aurores boréales ont assisté à de singuliers spectacles, et sans conteste le plus étonnant eut lieu sur la rivière du Labarge, la nuit où j'ai incinéré Sam McGee »⁵¹⁶.

Le HLG insiste à plusieurs reprises sur ce scandale de l'incinération : dans un premier temps arrivent à la cour des chevaliers porteurs de cadavres : « chascun des mors chevaliers tot brullez et ars tresqu'es espaules et erent encor armé tant comme li cors duroient » (HLG, VIII, 618, 11-13). Cette première série de morts est due à une vengeance du Chevalier au Dragon ardent à l'encontre de Keu, lequel a coupé la tête du géant Logrin. En l'absence de mesures propres à rétablir le souverain dans son honneur et son pouvoir, de nouveaux

⁵¹⁵ *In vivo* concerne des incinérations pratiquées avant la mort des chevaliers et s'oppose à *ex vivo*, qui correspondrait à une incinération rituelle après la mort.

⁵¹⁶ Robert W. SERVICE, « La Crémation de Sam McGee », *The Spell of the yukon*, trad. Charlotte Service-Longépé dans *La Piste de l'imaginaire*, Biographie, Paris, Éditions JCL, 2015, p. 124.

cadavres mutilés sont présentés à Arthur : les chevaliers morts « *avoient les piez et les braz trenchiez mais li cors estoient encore armé* » (HLG, IX, 634, 19-20). La mutilation est dès lors la preuve matérielle de « *cist hontes que l'on fait* » au Roi Arthur (HLG, IX, 636, 2). Face à cette menace, le Bon Chevalier se rend aux lieux que le Chevalier au Dragon dévaste, n'en demeure pas moins la perspective – certes improbable d'un point de vue narratif et idéologique – de la mort de Perlesvaus : « *estera grant damages au siecle se il muert* » (HLG, IX, 640,26). Le chevalier, dont n'était parvenu jusqu'ici que l'écho de la réputation et le signe tangible des exactions et figuré plus loin en compagnie de Perlesvaus, dont il calcine le corps du neveu : « *il bruist et art tot a poure le cors del chevalier et les chevaus* » (HLG, IX, 656, 4-5) avant d'exercer un sarcasme luciférien : « *De cestui enterrer, fait il a Perlesvaus, estes vos qutes* » (HLG, IX, 656, 5-6). L'ultime geste est celui du bouclier qui se retourne contre son maître et le calcine à son tour.

Le feu occupe dans la tradition chrétienne une place ambiguë : si dans la vision d'Ezéchiel il accompagne la théophanie, il s'avère destructeur et devient l'un des procédés du martyr⁵¹⁷. La sensibilité médiévale fait prévaloir le rite de l'inhumation, l'incinération étant assimilée au paganisme⁵¹⁸. L'incinération *in vivo* constitue ainsi un double scandale d'un point de vue théologique et moral, car au cadavre se substitue un corps vivant, l'exaction perpétrée étant à la mesure du Chevalier au Dragon Ardent, personnage « *d'orible chiere et de cruel fait* » (HLG, VIII, 618, 23). La nouvelle de l'incinération des chevaliers à la Cour intervient en un stéréotype narratif du roman arthurien. Les réjouissances du banquet sont ainsi interrompues par l'intrusion de la violence dans l'univers de la courtoisie, comme avec l'arrivée du char des têtes qui venait troubler une harmonie transitoirement recouverte au seuil de la deuxième branche.

Le premier service achevé, entrent « *.ii. chevaliers toz armez sor lor destriers, et aporte chascun des mors chevaliers tot brullez et ars tresqu'es espales et erent encor armé tant comme li cors duroient* » (HLG, VIII, 618, 9-13). D'un point de vue diégétique, cette arrivée vient

⁵¹⁷ A cet égard, on peut faire référence à l'article d'Anne WAGNER, « Les Saints et le feu au Moyen Âge », in *Les Hommes et le feu de l'antiquité à nos jours, du feu mythique et bienfaiteur au feu dévastateur, Actes du Colloque de l'association interuniversitaire de l'Est*, réunis par François VIONDELPHIN et François LASSUS, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003, p. 75-82.

⁵¹⁸ Telle est du moins l'idée qui ressort d'un texte assurément très antérieur à notre récit, le *Capitulaire Saxon* de Charlemagne, qui prévient : « si quelqu'un fait brûler le corps d'un défunt selon le rite des païens et réduit des os en cendres, il sera puni de la peine capitale », cité par Cécile TREFFORT, *L'Église carolingienne et la mort*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 76.

relancer le cycle des aventures, après le retour de Lancelot et Gauvain à la cour d'Arthur. Plus encore, le scandale que constitue l'incinération de la chair vive se donne comme signe de la déchéance arthurienne. Le discours des chevaliers relaie ainsi une menace, à laquelle s'adjoit un jugement moral :

« *chis grans hontes et cist damages est vestres : en iceste maniere perdrés vos temple toz vos chevaliers, se Dieus ne vos aime tant que il i mete conseil temple por vostre amor !* »
(*HLG*, VIII, 618, 14-17).

Les brûlures procurées par un bouclier relevant de l'univers du *magicus* passent du statut d'exaction à celui de signe révélateur⁵¹⁹. Le scandale que constituent ces morts calcinées s'inscrit néanmoins dans un cadre chevaleresque.

Conclusion du chapitre I.

L'étude des circonstances qui entourent la mort manifeste l'originalité du récit dans le corpus arthurien : le *HLG* « privilégie la défamiliarisation sur la canonicité, en faisant de celle-ci un moyen plutôt qu'une fin, et en faisant de sa mise à bas continue un des principes d'élaboration de la diégèse »⁵²⁰. Le récit se démarque particulièrement de la *QSG*, ne serait-ce que dans une valorisation à outrance des morts au fil de l'épée. À l'éthique de la contemplation répond celle de l'acte brutal, réminiscence du substrat idéologique des chansons de geste. Les morts contées dans le *HLG* relèvent du roman, de l'épopée, du conte et des écrits bibliques, elles empruntent à des imaginaires composites assemblés en un geste unitaire.

Dans le *HLG* confluent les circonstances de la mort et le dessein doctrinal du récit. Les procédés de mise à mort et les membres affligés de blessures létales tracent les premiers éléments d'une correspondance symbolique qui redouble la « caractérisation indirecte » de chaque personnage⁵²¹. Figures réprouvées et figures

⁵¹⁹ Révélateur entre autres d'un intertexte apocalyptique que l'on ne saurait passer sous silence, tant il oriente la lecture de l'épisode. La mort des chevaliers calcinés rappelle en ce sens l'une des visions de l'*Apocalypse*, 9, 17-18 : « *Et ainsi je vis les chevaux dans la vision, et ceux qui les montaient, ayant des cuirasses couleur de feu, d'hyacinthe, et de soufre. Les têtes des chevaux étaient comme des têtes de lions ; et de leurs bouches il sortait du feu, de la fumée, et du soufre. Le tiers des hommes fut tué par ces trois fléaux, par le feu, par la fumée, et par le soufre, qui sortaient de leurs bouches* ».

⁵²⁰ Patrick MORAN, « *Perlesvaus et le canon arthurien : la construction de l'imprévisibilité* », *Revue des Langues Romanes*, 2014, n° 1, p. 68.

⁵²¹ L'expression est due à Boris TOMACHEVSKI, « *Thématique* », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 293-294.

électives se voient attribuer une mort en résonance immédiate avec leur rôle au sein de la fiction⁵²². La hiérarchie des armes et des méthodes d'exécution détermine la mort du personnage selon un conditionnement en quelque manière paradoxal : la structure du récit est fuyante, privilégiant l'imprévisibilité, la progression des aventures ne conserve de cohérence que dans le cheminement de la quête. Au-delà de ces imperfections qui ont conduit à voir dans le *HLG* un ouvrage médiocre⁵²³ se dresse un système symbolique des plus rigoureux.

La spatialité des lieux de mort et l'heure de l'instant mortel sont des marqueurs qui intensifient la cohérence symbolique du passage de vie à trépas. Cette cohérence, apparente dans le cas des personnages qui meurent, est également observée du point de vue des meurtriers – le « signifié discontinu », c'est-à-dire le « sens et la valeur d'un personnage »⁵²⁴, délimite les causes qui président à leur geste mortel. Les figures réprouvées tuent selon des pratiques immémoriales relevant de la *costume*, par haine envers la religion des chrétiens, ou pour venger la disparition des leurs. Symétriquement, les bons chevaliers tuent pour mettre un terme aux *costumes*, pour condamner le culte de l'Ancienne Loi et venger les chrétiens. La prédilection pour l'une de ces causes contribue à donner une image du personnage, à le placer dans l'ordre de l'*esperitel*, dans les réalités du monde, ou au mitan de ces deux postulations. Dès lors, si la construction manifeste l'arbitraire des voies narratives empruntées par l'auteur, la consubstantialité de la mort et du mort est un premier gage d'unité symbolique.

Ce premier chapitre s'est ainsi placé en-deçà et au cœur de l'instant mortel, dont il a retracé les circonstances. Selon une continuité chronologique, le chapitre deuxième aborde la question de l'après-mort, entre résonances spirituelles et matérielles. Les rites de l'après-mort se pratiquent en vertu d'une répartition axiologique des personnages, tandis que l'image du corps défunt occupe l'espace textuel et se démultiplie, du gisant au charnier, du corps intègre au corps morcelé, du corps fixe au corps errant.

⁵²² Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Points, p. 15 : « Qu'est-ce qu'un personnage, sinon la détermination de l'action ? Qu'est-ce que l'action, sinon l'illustration du personnage ? ».

⁵²³ James Douglas BRUCE, *The evolution of arthurian romance*, vol. 1, p. 165 : « the *Perlesvaus* is a mediocre patchwork of motifs drawn from a great variety of earlier Arthurian sources, prose as well as verse, and it bears all the marks of a period of decline ».

⁵²⁴ Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Seuil, Poétique, 1977, p. 124-125.

CHAPITRE II

Composantes matérielle et spirituelle de la mort

« Par conséquent, la mort qui rayonne jusque dans les profondeurs de tout être et de toute connaissance ne sera saisie que comme une négation superficielle, externe, produite par la nécessité externe de toute existence naturelle et ne touchant que l'enveloppe extérieure de l'individu afin de faire apparaître pour lui-même son noyau savoureux et pulpeux »⁵²⁵.

« Une pierre, même si elle est sacrée, ne cesse pas pour autant d'être une pierre. En d'autres termes, elle conserve sa place dans l'environnement cosmique qui est le sien. En fait, aucune hiérophanie ne saurait abolir le monde profane, pour la bonne raison que c'est justement la manifestation du sacré qui fonde le monde »⁵²⁶.

Introduction. Une tension prolongée.

L'évocation de la mort prend un tour particulier dans le *saintismes contes*, qui le distingue particulièrement des autres œuvres romanesques à caractère allégorique⁵²⁷, dans lesquelles la narration se conçoit comme la « structure d'intelligibilité fondamentale » du christianisme⁵²⁸. La mort semble réunir deux aspects en tension constante : une composante matérielle observant les étapes rituelles qui accompagnent la mort et une *senefiance* frappée d'incomplétude. Le roman ne se place ni tout à fait dans une perspective référentielle que l'outrance de certaines scènes nécessairement récuse, ni dans une

⁵²⁵ Ludwig FEUERBACH, *Pensées sur la mort et l'immortalité*, Paris, Editions du Cerf, 1991, p. 56.

⁵²⁶ Mircea ELIADE, « Notes for a dialogue », in *The Theology of Altizer, Critique and Response*, éd. John B. Cobb, Jr., Philadelphia, Westminster Press, 1970, p. 238.

⁵²⁷ Sur la question de l'allégorie au Moyen Âge, se reporter aux volumes classiques d'Armand STRUBEL, *Renart, la Rose et le Graal, La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève, Champion, rééd. Slatkine, 1989 et « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion (« Moyen Âge-Outils de synthèse » 2), 2002.

⁵²⁸ Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal*, op. cit. p. 591.

perspective allégorique où chaque mort serait la manifestation littérale d'un *altior sensus*. Cela étant, « dans l'inventaire des possibles d'un procédé, l'archaïsme et la maladresse sont aussi éclairants [...] que la plus sophistiquée des avant-gardes »⁵²⁹. À ce compte, les deux versants référentiel et allégorique de la mort pourraient être interprétés comme la marque de l'imperfection du récit ou de son irréductible singularité.

Le premier point de ce deuxième chapitre, qui examine la dimension matérielle-immanente de la mort, amène à voir dans le *HLG* une mosaïque incomplète : la succession foudroyante des aventures incline à passer sous silence certaines étapes du rituel funèbre⁵³⁰, telles l'inhumation et la déploration. Une ligne de partage symbolique se joue autour de l'inhumation des corps : les zéloteurs de la Nouvelle Loi reçoivent selon leur dignité les honneurs de la chapelle ou du cimetière, ceux de l'Ancienne Loi voyant leur cadavre mutilé, abandonné aux bêtes, inhumé en quelque mauvais lieu ou submergé par les flots. La seconde ligne de partage instaure un contraste entre le corps imputrescible du saint et le trépassé condamné à la putréfaction, quand l'« *orde char commencera / A prendre pugnaise odeur* »⁵³¹. Si le texte n'accorde pas une *senefiance* explicite à l'ensemble des morts, l'on perçoit nombre de symboles christiques et johanniques qui tirent vers une réécriture de la Passion et du martyre. La mort excède alors le cadre de l'immanence pour se parer de significations transcendantales.

II. 1. Le versant matériel de la mort

La prééminence d'un monde concret semble paradoxale, ainsi intégrée à l'espace textuel d'un « haut livre ». L'épisode de cannibalisme rituel sur les terres païennes du Roi Gurgaran, en marge d'une conversion tout entière du peuple et de son souverain, est emblématique de cet imaginaire qui régit l'œuvre : par un mouvement inverse à celui de la *QSG*, l'épuration du pittoresque au profit d'un *plus haut sens* se change en une matérialisation didactique des mystères du christianisme. En effet, un *exemplum* comme celui de Gurgaran « was certainly a more impressive manner of provoking reflection on the

⁵²⁹ Ugo DIONNE, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 17.

⁵³⁰ Les pratiques funèbres font l'objet au Moyen Âge de rites, de gestes et de paroles prescrits, dont on trouve une classification raisonnée dans deux ouvrages au demeurant complémentaires : Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen à nos jours*, Seuil, 1975. Rééd. « Points histoire », 1977 et Danièle ALEXANDRE-BIDON, *La Mort au Moyen Âge, XIIIe-XVIe siècles*, Paris, Hachette, Pluriel « Références », rééd. 2011.

⁵³¹ PIERRE DE NESSON, *Les Vigiles des Morts*, v. 547.

reality of Christ's presence in the Eucharist »⁵³². À la manière de cet épisode qui « s'inscrit logiquement dans le déferlement de violence qui constitue la marque de fabrique du *Perlesvaus* »⁵³³, le récit donne une vue très concrète des pratiques funèbres, tel un livre d'images⁵³⁴. À ce titre, l'emploi à valeur didactique de la focalisation interne permet d'accéder à un univers de sensations visuelles et sonores bien plus que de pensées. Au sein de la triade d'Hugues de Saint-Victor, constituée de l'œil de la chair (*oculus carnis*), de l'œil du cœur (*oculus rationis*) et de l'œil de Dieu (*oculus contemplationis*), le premier est assurément privilégié pour l'évocation du rituel funèbre⁵³⁵.

II. 1. 1. Rituel funèbre et rhétorique du trépas

L'étude de l'immédiate après-mort distingue les actes des paroles appelés à rendre hommage au défunt ou à maculer sa mémoire. Dans l'absolu, après la confession, l'absoute et le transport du cadavre, les vigiles des morts précèdent un rituel funèbre qui prend la forme d'une messe et de prières⁵³⁶, au seuil desquelles pleurs et manifestations de *doel* intensifient la déploration de la perte⁵³⁷.

⁵³² Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus, A Structural Study*, op. cit, p. 95. Trad. « pour ceux qui écoutaient le roman (...), susceptibles de n'être pas réceptifs aux commentaires théologiques exprimés dans un langage froidement abstrait, l'*exemplum* vivement concret de l'histoire de Gurgaran était certainement une façon plus impressionnante de susciter une réflexion sur la réalité de la présence du Christ dans l'Eucharistie ». L'épisode du cannibalisme se situe à la jonction du primitivisme et de la religion chrétienne : toute l'étrangeté du HLG tient en effet à cette fusion de traditions *a priori* inconciliables.

⁵³³ Anne BERTHELOT, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus* : *Le haut Livre du Graal* », art. cit. § 17.

⁵³⁴ La dimension visuelle est le truchement privilégié d'une compréhension des enjeux religieux de l'œuvre, d'où la présence d'hypotyposes. Sur le regard, se reporter à l'article de Mireille SÉGUY, « 'La métaphore d'une absence'. L'esthétique du visuel dans le *Perlesvaus*, la *Queste del saint Graal* et l'*Estoire del saint Graal* », Université de Paris X-Nanterre, 29 et 30 octobre 2004.

⁵³⁵ Sur ce point, cf. la troisième partie, « Visible et Invisible » de l'essai de Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal*, op. cit. Hugues de Saint-Victor opère cette distinction dans son *Expositio Super Hierarchiam beati Dionysii*, opuscule également connu sous le nom de *Commentarius in Hierarchiam coelestemi*, PL CLXXV, 976A : « il y a aussi trois yeux : l'œil de chair, l'œil de raison et l'œil de contemplation. [D'ordinaire,] l'œil de chair est ouvert, l'œil de raison ne voit pas bien, et l'œil de contemplation est clos et aveugle. par l'œil de chair on voit le monde, et les choses qui sont dans le monde. par l'œil de raison on voit l'âme, et les choses qui sont dans l'âme. Par l'œil de contemplation on voit dieu et les choses qui sont en dieu. par l'œil de chair, l'homme voit les choses qui lui sont extérieures ; par l'œil de raison celles qui sont en lui ; par l'œil de contemplation celles qui sont à l'intérieur de lui et au-dessus de lui » (trad. Xavier KIEFT).

⁵³⁶ Comme le rappelle Philippe ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 147, la prière pour les morts est « un point capital et très difficile de notre histoire ».

⁵³⁷ Cf. Jean FRAPPIER, « La douleur et la mort dans la littérature médiévale des XIIe et XIIIe siècles », *Histoires, mythes et symboles, Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 85-110.

La « rhétorique du trépas »⁵³⁸ explore les comportements collectifs et les attitudes individuelles faisant suite au décès : le « deuil du vivant face à la disparition d'un être cher s'exprime très souvent à travers une grande douleur »⁵³⁹. Le *planctus*, expression hyperbolique de la douleur, appartient à une topique qui relève de la tradition formulaire⁵⁴⁰ et se définit comme un « passage exprimant la douleur ressentie par un personnage en présence du cadavre d'un compagnon d'armes »⁵⁴¹. Dans ce schéma se succèdent l'invitation à la plainte, le lignage du défunt, l'énumération ou la description des pays et des personnes en deuil, l'éloge du défunt, le deuil de la nature, la description du cadavre et l'allusion au tombeau, avant une prière finale. Chacun de ces éléments est mentionné, mais saisi dans la précipitation du récit, comme dans l'éloge de Guenièvre par Gauvain, immédiatement suivi de questionnements plus pragmatiques : « *Certes, fait il ore puis je bien dire que la mielldre roine et la plus sage est morte ne jamais n'en aura aultre de sa valor – Sire, fait Lancelot au roi, se il vos plaisoit (...) je m'en iroie ariere vers Cardoil* » (HLG, IX, 784, 15-19).

Le *planctus* est amplifié par la tradition gestuelle de l'arrachement des cheveux et du déchirement des mains⁵⁴². À la mort de Guerrehet, dans *La Mort le Roi Artu*, le roi Arthur tombe ainsi à terre, s'adonnant au *doel* : « *lors veïssiez au roi grant duel fere, et fiert ses meins ensemble qui encore estoient armes* »⁵⁴³. Dans la branche qui voit l'arrivée du Bon Chevalier, des demoiselles se « *tordent les puins et sachent les crins* », cependant que Perlesvaus « *si s'esmerveille molt por coi cho est* » (HLG, VII, 424, 15-17). Ce cadre rituel, qui relève de la topique tant le respect de ses étapes imprègne la littérature, y compris parodique⁵⁴⁴, informe les modes d'écriture du HLG.

⁵³⁸ *La mort écrite. Rites et Rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, dir. Estelle DOUDET, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2004.

⁵³⁹ Hatem AKKARI, « *Moult grant duel demener* ou le rituel de mort », *Le geste et les gestes au Moyen Age, Senefiance* 41, CUERMA, Aix-en-Provence, 1998, p. 13.

⁵⁴⁰ Pour une étude historique du *planctus*, se reporter à l'article de Paul ZUMTHOR, « Etude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », *La Technique littéraire des chansons de geste*, p. 219-235.

⁵⁴¹ Paul ZUMTHOR, « Etude typologique des *planctus*... », art. cit. p. 219.

⁵⁴² Comme le rappelle Carine BOUILLOT, « La chevelure : la tirer ou l'arracher, étude d'un motif pathétique dans l'épique médiéval », *Senefiance*, 2004, p. 44-45, ce geste est « un instrument au service de la stylisation épique qu'il renforce et mène parfois jusqu'au sublime ».

⁵⁴³ *La mort le roi Artu*, éd. et trad. Emmanuèle BAUMGARTNER et Marie-Thérèse de MEDEIROS, Paris, Champion (CCMA 20), 2007, 99-3-5.

⁵⁴⁴ La parodie, qui toujours atteste de l'enracinement d'un modèle dans l'imaginaire, joue à plein dans l'évocation des rituels de mort. Les récits animaliers - *Le Roman de Renart, Ysengrimus, Fauvel* - en fournissent de nombreux exemples : Ysengrin, en une inversion du motif du mort

Par-delà une apparente disparate de ses intertextes, le *HLG* élabore son unité dans la conformité à des rites toujours empreints d'une symbolique religieuse. S'ils forment, une fois assemblés, une sorte de vulgate funèbre, ils s'avèrent plus précisément essentiels à la construction du sens : leur observance plus ou moins rigoureuse installe l'idéologie manichéenne propre au roman. Comme l'a montré Georges Duby dans *Fondements d'un nouvel humanisme*⁵⁴⁵, la mort devient au fil du Moyen Âge un enjeu de pouvoir pour l'Église chrétienne. La mainmise de la religion sur les lieux de sépulture et les modalités pratiques du *grand passage* contribue à creuser le fossé qui sépare les deux Lois. La confession est à cet égard l'un des points discriminants de l'appartenance à l'une ou l'autre Loi.

*La confession*⁵⁴⁶

La confession, « l'acte le plus intolérable que l'Église ait imposé à la vanité de l'homme »⁵⁴⁷, est la pierre angulaire du rituel de l'avant-mort et le garant d'une bonne fin⁵⁴⁸. « Comprise dans le septénaire des sacrements dont la liste se fixe progressivement au cours du XII^e siècle dans les écrits des théologiens, la confession est un sacrement réitérable dont la fonction est de restaurer la dignité baptismale à laquelle toute action peccamineuse porte atteinte »⁵⁴⁹. L'image du chevalier blessé guéri par Gauvain dans *Le Conte du Graal* rend avec un sens de la concrétude cet impératif de pénitence *in articulo mortis* :

reconnaissant, adresse à la truie Salaura des paroles violemment comminatoires appelant l'extermination de sa lignée (*Ysengrimus*, VII, v. 314) et la condamnation à des flatulences éternelles ; Renart, au cours de sa confession, subvertit la morale en exaltant les ébats adultères passés (*Mort Renart* v. 388-390) ; la messe en l'honneur de Renart, mort *en semblance*, prend la forme de la fête des fous (*Mort Renart*, v. 552 et suivants)... Sur *Renart*, se reporter à l'article de Jean SUBRENAT, « Les Confessions de Renart », *Épopée animale, fable et fabliau. Mediaevalia 78, Marche romane*, 28:3-4, 1978, p. 625-640 ; Sur *Fauvel*, cf. Jean-Claude MÜHLETHALER, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.

⁵⁴⁵ Georges DUBY, *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève, Editions d'art Albert Skira, coll. Art, Idées, Histoire, 1966.

⁵⁴⁶ Pour une approche lexicologique de la confession, cf. Marie-Emmanuelle SIMON-WALCKENAER, *La confession dans le théâtre de la fin du Moyen Âge (farce, mystère, moralité)*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, dir. Jean-Pierre BORDIER, 2015, p. 12.

⁵⁴⁷ Joris Karl HUYSMANS, *En Route*, Paris, Gallimard, 1985, p. 148.

⁵⁴⁸ « Faire bonne fin » ou avoir une « belle mort » est l'une des obsessions que partagent les médiévaux, terrorisés par la perspective d'un *mors repentina*. Si, comme le rappelle Philippe Ariès, la mort est « familière » à l'époque médiévale, elle n'en est pas moins nettement scindée entre « bonne mort » et « malemort », qui désigne une mort tragique, funeste, en tous les cas caractérisée par un grande brutalité : guerre, crime, catastrophe naturelle, suicide, épidémie, accident, exécution, en constituent les exemples les plus courants.

⁵⁴⁹ Marie-Emmanuelle SIMON, *La confession dans le théâtre de la fin du Moyen Âge (farce, mystère, moralité)*, Thèse de doctorat, dir. Jean-Pierre Bordier, 2015, p. 14.

« Mes sire Gauvains ne se muet
tant que li chevaliers sopire
et parole et dist : "Dex li mire
qui la parole m'a randue,
que mout ai grant peor eüe
de morir sanz confession.
Li deable a procession
estoient m'ame venu querre »⁵⁵⁰.

La confession admet l'aveu des actes les plus condamnables, admis dans le sacrement de la pénitence. Elle repose sur le principe d'une véridicité intégrale sans omission et s'impose symétriquement au sacrement du baptême⁵⁵¹. La mort s'abattant de manière le plus souvent impromptue, la confession est perçue comme un présupposé, s'agissant des personnages les plus éminents de la hiérarchie arthurienne (Guenièvre, Lohot, Le Roi Ermite). Leur confession et leur mort *in absentia*, contée sur le mode de l'analepse, emblématise la portée de leur disparition sur le cours de la narration, au détriment du détail des étapes préalables au trépas.

La confession met au jour une dyade qui discerne les personnages *de nobili genere*, dont le sacrement au seuil de la mort est occulté, et les figures électives appartenant à l'ordre des *bellatores* dont le récit porte la marque des *ultima verba*. L'ellipse de la réconciliation est un signe d'éminence spirituelle et temporelle, sa mention attestant une participation à la quête. Ce contraste des ordres souverain et guerrier s'étend après l'instant mortel dans l'élection d'une sépulture. Le catafalque est la résidence des nobles, le cimetière celle des chevaliers, quand les figures réprouvées se voient refusés les honneurs de l'inhumation.

Le cadre liturgique sous-entend l'usage de la confession auriculaire. En ces personnages, on perçoit une incarnation de l'antagonisme des *occulta cordis* et de la *confessio*, cette « logique intérieure qui pourrait faire le pont entre [...] le contrôle de soi et la confession »⁵⁵². Les figures électives semblent suivre « des règles de comportement

⁵⁵⁰ *Le Conte du Graal*, v. 6718-6725.

⁵⁵¹ C'est pourquoi, dans la *Quatrième Continuation*, amplement inspirée du *HLG*, Perceval baptisé avant qu'il ne rende son ultime souffle, le Chevalier au Dragon, figure très proche du Chevalier au Dragon ardent dont la punition des exactions occupe les chevaliers entre la fin de la branche VIII et les premières aventures de la branche IX.

⁵⁵² Sur cette question, se reporter à l'article de Peter VON MOOS, « *Occulta cordis*. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge », II. Formes de la Confession, *Médiévales*, 1996, n° 30, volume 15, p. 117 : « le concept des *occulta mentis* - l'invisibilité du moi intérieur comme donnée ou comme exigence - constituait, au Moyen Âge, un modèle de comportement qu'il prônait avant tout le silence et le contrôle de soi. Comment le mettre en rapport avec un autre idéal, apparemment

éminemment antidiscursives » (*ibid.*), elles répugnent à l'épanchement et semblent subordonnées à cet impératif du contrôle de soi. Perlesvaus est représentatif de cette intériorité ténue qui se manifeste dans l'épuration de tout affect – sans doute peut-elle être mise en écho avec la formule de Saint-Bernard : « ne comptez en rien sur votre propre sagesse ou sur votre propre force, mais uniquement sur le secours du Seigneur »⁵⁵³. La mort de Guenièvre est rapportée à Arthur, que l'on croit également mort, comme le suggère le discours du chevalier qui apporte le cercle d'or au Roi. Cette mort royale est retracée comme un événement advenu et achevé, quand bien même l'affliction demeure :

« – Sire, li rois out a non Artus, et fu li mielres rois del monde, mais li plusor dient en son roiaume qu'il est morz, e ceste corone fu la roine Guenièvre qui morte est et enterree, de coi il est grant dolor » (HLG, IX, 782, 15-18).

La mort de Lohot est contée *a posteriori* par un ermite, comme le suggère l'emploi des temps du récit en lieu et place du présent, privilégié dans les épisodes de combat pour tendre vers l'hypotypose :

« Lohous estoit partis de la cort le roi Artu son pere por aventurer (...) [Keu] vint cele part au plus tost qu'il pout et trova le fil le roi dormant desor Logrins ; il trait l'espee si li trencha le chief » (HLG, VIII, 574, 3-4 et 1214).

La mort du Prince présente la particularité d'être un cas manifeste de *mors repentina*, solitaire, inattendue et sans témoin, mais ce point n'intervient nullement dans la suite des hommages funèbres, l'odeur de sainteté qui se dégage de son *chief* et la présence de toute la cour d'Arthur à l'ouverture du coffret qui le contient semblant rejouer les circonstances de l'instant mortel.

La mort du Roi Ermite, nouvelle déflagration narrative et symbolique, est annoncée au cours d'une halte de Perlesvaus, à qui l'on interdit l'accès à la chapelle, ce qui rappelle le même dispositif que pour la mort de Lohot. L'épisode mortel est raconté dans un dialogue à visée heuristique :

contraire, celui de la *confessio*, de l'expression radicalement sincère des propres expériences objectives ? ».

⁵⁵³ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Eloge de la Nouvelle Chevalerie*, éd. par P-Y. Emery, Sources Chrétiennes n° 367, Cerf, Paris, 1990, §31, p. 131. Nous soulignons.

« *Qui est-il ? fait Perlesvaus. — Sire, font il, c'est li bons Rois Hermites c'on apeloit Pellés, que uns chevaliers que l'on apele Aristor ocist orains après la messe, por un sien neveu* » (HLG, X, 922, 25-28).

La confession est le seul moment où les personnages partagent leurs péchés et livrent les éléments d'une autobiographie fictive. Cette occultation du cœur, qui semble faire pendant à celle du Graal dérobé à la vision de l'*oculus carni*⁵⁵⁴, semble être la condition *sine qua non* de la dignité des personnages et de leur légitimité à prendre part à la quête. En cela, le personnage de roman se fait l'*alter ego* de l'homme médiéval tel que le conçoit Peter von Moos :

« L'homme médiéval, ou pour être plus précis, l'aristocrate médiéval, était avant tout habitué à sauver les apparences, à s'appuyer sur l'honneur d'une lignée et à jouer en société un rôle altier qui l'obligeait au contrôle de la langue, à la dissimulation et au « secret du cœur », comme nous l'avons dit. Or dans la confession, cet homme se trouvait contraint d'inverser son code moral : il devait, sans réserve, se mettre à nu en disant l'indicible social. Cela pouvait être une exigence terrifiante, demandant un ascétisme extrême, puisqu'il fallait exprimer exceptionnellement ce qu'on taisait habituellement »⁵⁵⁵.

Seuls les personnages qui se tiennent aux marges de l'ensemble que forment les figures électives voient restitué *in praesencia* l'instant de la confession. Méliot, Cahus, le Hardi Chevalier, Gladoain, le jeune chevalier qui se livre au Jeu du Décapité, forment une pléiade à part de chevaliers qui ne partagent ni une ascendance de sang royal ni une participation déterminante à la quête du Graal. Ils sont autant d'allégories chrétiennes dont l'exemplarité s'intensifie dans l'acte de leur repentance. La critique a en effet évalué ces figures au prisme de la chrétienté. Cahus peut être une incarnation de l'agneau sacrifié pour l'avènement de la religion chrétienne, le Chevalier Couard figure une religion allant à contresens avant la Crucifixion du Christ (HLG, VI, 331), Méliot « *signefie le Sauveor del mont qui nasqui en la viés loi* » (HLG, VI, 332, 12-13), suivant les révélations du Château de l'Enquête. De surcroît, Méliot partage avec Perlesvaus la couleur blanche de l'écu, traditionnellement dévolue à Lancelot.

⁵⁵⁴ Ce rapprochement renseigne au contraire sur l'idéologie du roman : les passions, au premier rang desquelles la passion amoureuse vivement reprochée à Lancelot, sont dévaluées. Elles sont vécues comme une entrave à la révélation, de sorte que l'on peut établir la relation suivante : le fait de rendre *invisibles* et inexistants les affects a pour effet de permettre au Graal d'être *visible*, tandis que rendre *visibles* ses affects engendrent le fait que le Graal se confine dans l'*invisibilité*.

⁵⁵⁵ Peter VON MOOS, « *Occulta cordis. Contrôle de soi et confession* », *art. cit.* p. 120.

Concernant Cahus, l'appel au prêtre ou à l'ermitte pour s'acquitter des derniers sacrements suit également de près la conscience encore confuse d'être affligé d'une blessure mortelle : « *Sainte Marie ! le provoire ! Aidiez, aidiez, car ge sui morz !* » (HLG, I, 138, 31-32)⁵⁵⁶. L'invocation met en écho deux figures sacrées, la vierge Marie et le prêtre, en une réunion des versants spirituels et matériels de la mort. La confession, comme l'explique à Lancelot le chevalier du jeu de la *Gaste Cité*, permet de se présenter au Seigneur sous un jour faste, *espurgié* de toute imperfection :

« *ge me sui par confession molt bien espurgiés de totes vilonies et de tous les maus que jo onques fis et si en sui vrais repentans ; si voil morir en iteil point* » (HLG, VIbis, 392, 29-32).

Dans la perspective toujours très visuelle du roman, l'absolution d'une conscience désormais sans tache trouve un écho dans l'habit immaculé du jeune chevalier, en une matérialisation vestimentaire du sacrement de pénitence et de réconciliation. L'attention du lecteur est orientée par l'aveu d'admiration et d'étonnement de Lancelot :

« *Mais de cho m'esmerveil jo, que vos estés en itel ator por rechoivre la mort. — Sire, fait li chevaliers, cil qui vielt aleir devant le Sauveor del mont se doit apareillier au plus bel qu'il poet. Ge me sui par confession molt bien espurgiés de totes les vilonies et de tous les maus que jo onques fis et si en sui vrais repentans ; si voil morir en iteil point* » (HLG, VIbis, 392, 27-32).

La matérialisation du sacrement de la confession est sensible dans le décentrement de la réponse faite à Lancelot : à l'explication de l'habit fastueux se substitue un propos sur la confession. Énigmatique dès lors que son contenu est passé sous silence, la confession s'inscrit dans le flot rituel des ultimes démarches, qui comptent également le testament, absent du récit⁵⁵⁷, et l'adieu aux siens. Dans cette perspective, Gladoain, le chevalier « *qui enfereis estoit d'un tronchon (...) est mors et gist en biere en une chapele en cest chastel, et est molt bien confés a un hermite, et vos mande saluz ambes .ii. et vos eût volentiers veüs ains qu'il fust mors* »

⁵⁵⁶ En effet, dans ces lignes, Michel ZINK, *Les voix de la conscience : parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Paris, Paradigme, 1992, p. 140, voit le « suspens de plusieurs lignes, pendant lesquelles on ne sait si le jeune homme a simplement fait un cauchemar et crié ou s'il a vraiment vécu cette aventure, jusqu'à la révélation des stigmates mortels ».

⁵⁵⁷ Danièle ALEXANDRE-BIDON, *La mort au Moyen Âge*, op. cit., p. 70, rappelle toutefois que « mourir intestat est un péché sanctionné par une privation de sépulture chrétienne ».

(HLG, VI, 364, 3-6). La mort chevaleresque demeure un acte solitaire⁵⁵⁸, la confession étant le dernier lien de l'homme avec le monde sensible et l'humanité, réduite dans cette dernière extrémité à la figure de l'ermite, alternative chrétienne au « passeur d'âme » antique. La présence de l'ermite au chevet d'un personnage tendu vers l'imminence de sa mort réactive la figure du psychompe.

La confession, démarche individuelle au fil des morts, prend une ampleur aux dimensions de toute la chevalerie chrétienne, subordonnée à cet acte indispensable à l'inhumation. L'épisode du Cimetière Périlleux porte la marque de cet impératif, qui se situe au carrefour de l'écriture épique et de la visée édifiante dont est assorti le roman. L'antithèse des deux Lois est marquée dans cet espace symbolique qu'est le cimetière :

« La croiz estoit a l'entree del chimetere qui molt estoit grans, kar des icele eure que la tere fu primes puplee de gent et que li chevalier comencierent a querres aventures par les forés, ne morut chevaliers en la forest qui molt estoit grans et large, dont li cors ne fu aportés la dedens. Mes onques chevaliers n'i pout estre enterrés s'il n'out recheü baptesme et il ne fust repentans de ses pechies a la mort » (HLG, VIII, 586, 5-12).

Si la forêt est le lieu où viennent à s'affronter bons et mauvais chevaliers, elle est un entre-deux orienté vers le mal, car elle est l'ultime demeure des cadavres abandonnés qui la jonchent. L'aventure distingue chrétiens et païens et s'achève sur un retour des chevaliers soumis à la Nouvelle Loi en une terre christianisée respectueuse de l'*ordo mortis*. En marge du corpus, la confession de Gauvain à l'entrée du Château du Graal semble tenir à la fois du geste rituel accompli en-deçà d'un espace particulièrement sacralisé : *« il est vrais confés et penitens de ses pechiés, si en doit moins doter la mort. Il se seigne et beneïst et commande a Dieu, com cil qui quide morir » (HLG, VI, 338, 18-20).*

La confession s'impose ainsi comme un devoir de pureté (pénitent prenant le sens de « qui se repent d'avoir offensé Dieu »⁵⁵⁹) et une « conversation intime »⁵⁶⁰ au seuil du château, ce dont Lancelot fait l'expérience alors qu'il chevauche jusqu'au pied d'une montagne où il trouve un ermitage à côté d'une source :

⁵⁵⁸ *Le Héros et la mort dans les traditions épiques*, 6e Congrès International du Réseau Euro-africain de Recherches sur les Épopées, Université de Strasbourg, 27-29 septembre 2012, dir. Muriel OTT, Romuald FANKOUA, Jean-Pierre MARTIN, Actes à paraître. Cf. notamment la communication d'Hubert HECKMANN, « Le vainqueur vaincu : expression pathétique de l'honneur et du déshonneur du guerrier à l'article de la mort dans les épopées médiévales françaises et japonaises ».

⁵⁵⁹ *FEW*, vol. 9, p. 119, art. « Poetinere ».

⁵⁶⁰ *FEW*, vol. 2, p. 1030, art. « Confessio ».

« il se pense, puis qu'il doit aller en si haut ostel et en si riche conme cil est ou li Graaus s'apert, il se confessera a cel pseudome. Il descendi et se confessa au pseudome et gehi tos ses pechies, et li dist que tos estoit repentans fors que d'un » (HLG, VIII, 458, 16-27 et 460, 1-4).

Contrairement à l'épisode qui met en scène Gauvain au Château du Graal, la mort n'est pas une perspective immédiatement menaçante appelant la confession, c'est la confession qui révèle la menace de mort qui s'abat sur le « *pechieres morteus* » qu'est Lancelot. L'accomplissement des rituels de l'avant-mort se comprend en effet comme un appel au *pathos*, au sens augustinien d'« état de perturbation, un mouvement de l'âme contraire à la raison »⁵⁶¹ : le lecteur tremble au récit des dangers qu'encourt Gauvain – la branche VI se situe à un moment de la diégèse où la mort des grandes figures royales (Guenièvre et Lohot), *a priori* inimaginable, n'est pas encore advenue⁵⁶².

Le rituel funèbre et la messe des morts

En fonction des traits (nom, qualité, religion) qui définissent ne serait-ce que sommairement chaque personnage, s'impose la présence ou l'absence de sépulture, l'abondance des honneurs ou le rejet dans les lisières du monde arthurien.

Comme l'écrit René Girard, « l'entreprise rituelle vise à régler ce qui échappe à toute règle ; elle cherche réellement à tirer de la violence fondatrice une espèce de technique de l'apaisement cathartique »⁵⁶³. Cette conception du rituel, et particulièrement du rituel funèbre, éclaire la dialectique de la violence et du sacré. La représentation médiévale de la mort procède par l'observance plus ou moins rigoureuse d'un ensemble de gestes et paroles préalables à l'acte légal : la « complainte du regret de la vie »⁵⁶⁴, le *confiteor*, la *commendacio animae*, le rite absolutoire qui consiste en l'aspersion d'eau bénite (*libera*), puis l'extrême-onction qui précède les *ultima verba* de l'agonisant⁵⁶⁵. De l'après-mort procède

⁵⁶¹ SAINT AUGUSTIN, *Cité de Dieu*, VIII, XVII. Cf. Michel MEYER, *Principia Rhetorica, Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008.

⁵⁶² Cette « incertitude anticipatrice », dont Raphaël Baroni (*La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007, *passim*) a évoqué les enjeux poétiques et réceptifs, ouvre de larges perspectives en termes de conduite narrative : le narrateur aime à contrarier les « diagnostics incessants » du lecteur, pris dans les rets d'une écriture volontiers déceptive.

⁵⁶³ René GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972, p. 148

⁵⁶⁴ L'expression est due à Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Edition du Seuil, « Points Histoire », Paris, 1975.

⁵⁶⁵ Concernant les étapes rituelles qui marquent le seuil de la mort, se reporter à l'ouvrage de Danièle ALEXANDRE-BIDON, *La mort au Moyen Âge, XIIIe XVIe siècles*, Paris, Arthème Fayard, Pluriel, 2010.

un ensemble d'actes, de postures et de vœux qui accompagnent l'accession du mort à un autre ordre.

Toutefois, « toutes ces formalités – soin des funérailles, choix de la sépulture, pompe des obsèques – sont pour la consolation des vivants plutôt que pour le soulagement des morts »⁵⁶⁶. Dès avant l'instant mortel, le mourant doit exprimer ses dernières volontés et rédiger son testament, « passeport pour le ciel »⁵⁶⁷. L'une des rares occurrences de dernières volontés concerne la Reine Guenièvre, qui avant de mourir a pris les dispositions suivantes : le Roi reposera dans un tombeau à ses côtés, mais en l'attente de sa mort, c'est la tête de Lohot qui sera l'hôte de ce tombeau. L'ermite révèle à Lancelot l'origine de ces volontés : « *de ço avons nos les letres et son seel* » (HLG, 824, 19-20). La mort épique ou romanesque échappe assurément à l'impératif d'exprimer ses volontés, dont on perçoit une trace plus profonde dans les farces et les fabliaux⁵⁶⁸.

Philippe Ariès rappelle, concernant la mort des « chevaliers de la chanson de geste ou des plus anciens romans médiévaux » que, « d'abord, ils sont avertis. On ne meurt pas sans avoir eu le temps de savoir qu'on allait mourir. Ou alors c'était la mort terrible, comme la peste ou la mort subite, et il fallait bien la présenter comme exceptionnelle, n'en pas parler »⁵⁶⁹. La formule « je vois et je sais » [tirée des *Enfances de Lancelot du Lac*] emblématise pour l'historien cette « reconnaissance spontanée »⁵⁷⁰ de la mort. L'infléchissement est des plus net entre l'univers « aussi imprégné de merveilleux que celui des *Romans de la Table Ronde*, [où] la mort était chose toute simple »⁵⁷¹ et celui du HLG, où elle excède le cadre de la mésaventure chevaleresque. La surprise laisse la plupart des personnages pris au dépourvu par l'imminence de leur mort.

⁵⁶⁶ SAINT AUGUSTIN, *Cité de Dieu*, L.1-12. C'est la perspective développée dans l'étude de Louis-Vincent THOMAS, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985.

⁵⁶⁷ Jacques LE GOFF, *La Civilisation de l'occident Médiéval*, Paris, Arthaud, « Les Grandes Civilisations », 1964, p. 240.

⁵⁶⁸ L'un des exemples les plus accomplis de parodie de « l'heure du grand passage » est assurément la *Farce de Maître Pathelin*, qui prend la forme d'une parodie du cérémonial des *Artes moriendi*. Cf. José Luis de ALTAMIRA, « La Vision de la mort dans Maître Pathelin », *Dissonances*, 1977, p. 119-129).

⁵⁶⁹ Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, op. cit. p. 18

⁵⁷⁰ op. cit. p. 19.

⁵⁷¹ op. cit. p. 20.

Le devenir du corps des figures électives semble échapper à toute altération dans le cadre saint et protecteur de la chapelle, tandis que la dépouille des réprouvés gît dans l'abjection, livrée aux bêtes sauvages qui menacent leur intégrité⁵⁷². La fin de l'épisode de Marin le Jaloux, comme celui du Chevalier Noir vaincu par Arthur, met en relief la perspective d'un démembrement du corps – par des chevaliers dans la branche I, par les bêtes sauvages dans la branche IV :

« [Messire Gauvain] l'enporte en une chapele qui estoit fors del rechet et descendi le cors et le mist dedens la chapele au plus belement qu'il pout, comme cil qui molt en iert dolens et correchiés. Après reclost l'uis de la chapele por les bestes sauvages et se pensa c'on le venroit ensepelir et enterrer quant il en estroit parti » (HLG, IV, 248, 12-17).

Contrairement à la QSG, le HLG ne privilégie pas la représentation des rites religieux, précisément parce que leur fonction est de cacher « le mort, en même temps que la mort, sous les tentures d'une esthétique et d'une action »⁵⁷³. Sans doute est-ce la raison pour laquelle la messe en l'honneur des morts est toujours furtive. Selon un procédé comparable à la messe en l'honneur de l'ermite de la Chapelle Saint Augustin, à laquelle Arthur en état de péché ne pouvait assister, Perlesvaus écoute du dehors la messe en mémoire de Lohot. Le maintien de l'Elu à l'extérieur peut s'interpréter par le souci d'une révélation progressive, d'un dévoilement par étapes accentuant le caractère dramatique de la perte du Prince, en une montée inexorable du drame politique. Lohot n'étant mentionné pour la première fois que dans la nouvelle de sa disparition, cette révélation préserve l'effet de surprise :

« [Perlesvaus] descendi par defors et entendi que li ermites faisoit le serviche des mors et qu'il avoit sa messe comenchié par le Requiem entre lui et son clerc. Il esgarda et vit une paille estendu a tere devant l'autel autresi comme sur un cors. Il ne volt entrer armé dedenz la chapele, ains escota la messe par defors saintement et par grant devocion, comme cil qui molt amoit Dieu et cremoit » (HLG, VIII, 572, 8-15).

⁵⁷² Les bêtes nécrophages sont une réalité de l'existence au Moyen Âge : dans les années 1031-1033, on recense des attaques de loups nécrophages, dues à des années de grande famine. Jean-Marc MORICEAU, dans *L'homme contre le loup, une guerre de deux mille ans*, Paris, Fayard, 2011, rapporte d'autres épisodes bien ultérieurs où des bêtes se repaissent de cadavres humains ; cf. également Pierre BONNASSIE, « Consommation d'aliments immondes et cannibalisme de survie dans l'Occident du haut Moyen Âge », *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1989, vol. 44, n° 5, p. 1035-1056.

⁵⁷³ Paul RICOEUR, *Philosophie de la volonté*, vol. 1, « Le volontaire et l'involontaire », Paris, Seuil, « Points Essais », 2009 [1950], p. 432.

Suivant une première définition, la surprise est « caractérisée par l'effacement de la surface textuelle d'un événement initial important (la bombe dont le lecteur ignore qu'elle a été posée par exemple) qui ne serait introduit qu'ultérieurement dans le discours (on apprend la présence de la bombe au moment de son explosion). C'est donc la dissimulation d'une information cruciale — que l'on peut, dans ce cas, assimiler au nœud de l'intrigue — qui permettrait la création d'une surprise »⁵⁷⁴. L'évocation *in absentia* de la messe, c'est-à-dire l'absence de mention des paroles sacrées, semble intimement liée à la « tension interprétative du lecteur »⁵⁷⁵, comme si se rejoignaient un procédé romanesque d'occultation et un enjeu idéologique : le mystère religieux ne saurait être révélé à Perlesvaus qu'au terme de la quête, et au lecteur qu'à travers l'acte d'interprétation. La liturgie des vigiles se conforme également au principe d'une écriture *cursive*, ce dernier terme étant pris en son sens figuré⁵⁷⁶. Les notations restituant le rituel funèbre sont disséminées en toute hâte : une métaphore musicale poserait ainsi que l'*adagio* méditatif altère la pulsation de l'*allegro barbaro*.

Les vigiles des morts

Dans la temporalité funèbre instaurée après la mort de l'être, les vigiles prennent place entre l'instant de la disparition et l'inhumation du corps. Les vigiles des morts désignent les matines et laudes de l'office prononcées la veille d'un service pour un ou plusieurs morts. C'est aussi le nom d'un ouvrage de Pierre de Nesson, dont les strophes sont « plus proches des éruptions d'un soleil noir où rythmes et rimes conjuguent et conjurent à leur façon, la défection apparente de l'amour divin, les souffrances et la présence réelle du néant »⁵⁷⁷. Au XV^e siècle également, Martial d'Auvergne a composé *Les Vigiles de la Mort de Charles VII* et les *Mâtines de la Vierge*, qui attestent la permanence des vigiles comme genre poétique et religieux. Le *HLG* présente la particularité de nommer les vigiles des morts plus que d'en livrer le contenu : jamais le discours religieux n'est rendu *in extenso*.

⁵⁷⁴ Raphaël BARONI, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 2002. *L'oreille, la Voix*. pp. 105-127 (p. 116).

⁵⁷⁵ Voir en annexe le tableau emprunté à Raphaël Baroni, composé dans le cadre d'une conférence du CRAL consacrée à la « narratologie aujourd'hui » : « Tension narrative, curiosité et suspense, les deux niveaux de la séquence narrative », janvier 2004.

⁵⁷⁶ « Rapide et souvent superficiel » (définition du CNRTL).

⁵⁷⁷ Alain COLLET, « La cause de l'homme chez P. de Nesson », *Le recours à l'écriture : Polémique et conciliation du XV^e siècle au XVII^e siècles*, Institut Claude-Longeon, dir. Marie-Joëlle LOUISON-LASSABLIÈRE, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 148.

La part de l'Église chrétienne est originellement limitée dans le rite des funérailles, le transport du corps étant assuré par les proches du défunt. La prière pour les morts n'en est pas moins « un point capital et très difficile de notre histoire »⁵⁷⁸. Intercession pour les morts ou invocation de grâce à Dieu, les vigiles des morts ne vont pas sans susciter quelque ambiguïté. L'équivoque porte sur deux cultes, l'un associé aux saints et aux martyrs, l'autre à la mémoire des morts moins vénérables : les vigiles des morts se situent à la confluence de ces deux pratiques. La pratique chrétienne, issue des rites païens, est moins une intercession en faveur des morts qu'une commémoration, un rappel bienveillant de leur mémoire.

Les vigiles des morts sont investies dans le *HLG* d'une double dimension religieuse et narrative : elles sont le vecteur d'une « bonne fin », assurant à l'âme du défunt d'être placée à la droite du Seigneur⁵⁷⁹, mais aussi le seuil d'un nouvel épisode, la mort d'un être ne pouvant être rédimée que dans celle d'un autre. Les vigiles sont autant de « stations » dans le cheminement des chevaliers⁵⁸⁰, autant de courtes scènes de la vie contemplative. De fait, l'« ardeur guerrière ne signifie point que le *Perlesvaus* soit coupé de tout courant mystique, mais l'élan vers la contemplation est beaucoup plus pur dans la *Queste*, où s'exprime l'horreur du sang versé, même lors du châtement des impies et des hérétiques »⁵⁸¹. Le monde du *HLG* néglige l'inertie transitoire propre à la prière, trait à l'origine d'une surimpression de vigile des morts et de mise en œuvre des préparatifs funèbres, d'action et de contemplation :

« Une damoisele isoit fors de la chambre et aporloit le suaire por lui ensepelir.
« Damoisele, fait mesire Gauvain, bone aventure aiés vos ! » La damoisele qui ploroit molt tendrement li dist : « Sire, je ne vos respondrai pas, si saurai por quoi ! » (*HLG*, IV, 266, 6-10).

La demoiselle entremêle deux moments théoriquement distincts de l'après-mort, interrogeant un point d'interprétation qui demeure énigmatique : la thanatopraxie. Dans la continuité chronologique du rituel funèbre, les vigiles se place en concurrence avec la

⁵⁷⁸ Philippe ARIÈS, *L'homme devant la mort*, op. cit. p. 147.

⁵⁷⁹ En vue de percevoir l'évolution du motif de la « bonne fin » au fil du Moyen Âge, on pourra consulter l'article de Colette BEAUNE, « Mourir noblement à la fin du Moyen Âge », *Actes de congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement Supérieur*, 1975, volume 6, p. 125-144.

⁵⁸⁰ Le terme de « station » peut et doit s'entendre dans son sens religieux, associé à la *Via Crucis* (ou « chemin de croix » accompli par le Christ lors de la Passion).

⁵⁸¹ Jean FRAPPIER, « Le Graal et la Chevalerie », *Autour du Graal*, op. cit. p. 114.

préparation des corps, laquelle relève de l'énigme. En effet, bien d'autres épisodes sont insolites dans la démarche funéraire d'un récit qui semble confier la thanatopraxie à une main invisible. L'arrivée souvent *in extremis* des personnages chevaleresques au chevet des dépouilles mortelles ouvre la voie à deux interprétations : soit le personnel funèbre (maître de cérémonie, porteur, thanatopracteur...) est passé sous silence, considéré comme un ensemble de figures marginales indignes de figurer dans l'espace sacré d'un « haut livre », soit l'absence de figure humaine conduit à poser l'intervention d'une puissance immatérielle d'essence divine, rémanence possible de la déesse irlandaise Morrigan, « déesse de la guerre qui lave les dépouilles sanglantes des héros morts en combat »⁵⁸².

Alors que, dans la réalité de l'histoire médiévale, la décoration de la chapelle qui accueille le corps d'un roi ou d'un grand seigneur est l'objet de longs préparatifs, les vivants contemplant l'ultime demeure des morts n'en voient que l'état final – les chapelles du *HLG*, si l'on excepte celle de saint Augustin peuplée par les anges et démons, n'est plus qu'un lieu solitaire où il semble que les corps aient été placés avec soin par une présence immatérielle, invisible car accomplissant « hors récit » son office : les sépultures désertées à l'approche des chevaliers ont-elles été peuplées d'artisans affairés et de fossoyeurs, dont la demoiselle condamnée à ramasser les corps dans la forêt donne l'image, ou bien est-ce le *signe* purement divin et pour ainsi dire miraculeux de l'élection des personnages ?

L'arrivée d'Arthur en la chapelle Saint Augustin est emblématique de cette action sacrée : « *li rois aprocha l'autel de la chapele, e vit par devant .i. sarqueu, tot descobert, o li hermites gisoit dedenz toz revestuz* » (*HLG*, I, 144, 17-19). Le combat des anges et des démons comme l'intercession de la Vierge tendent à manifester le prodige d'une mise au tombeau relevant des *mirabilia*. La logique funèbre, qui établit une continuité entre la préparation des corps et sa mise en bière, se poursuit à travers l'élection du lieu dans lequel le cercueil est appelé à reposer *ad vitam aeternam*.

⁵⁸² Christian-J. GUYONVARCH, *La mort de Muirchertach, fils d'Erc*. Texte irlandais du très haut Moyen Âge : la femme, le saint et le roi. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 38e année, N. 5, 1983. pp. 985-1015, p. 992.

II. 1. 2. Les lieux de conservation du corps

Le *HLG* présente une tripartition symbolique des lieux de conservation des corps (*cimetiere, chapele, gaste liu*) qui fait écho aux rangs et fonctions de chaque personnage : les chevaliers appartenant à l'ordre du Roi Arthur et les personnages dont les qualités et le parcours relèvent de l'hagiographie ; les seigneurs réprouvés et leur *mesnie*⁵⁸³. Aux représentants les plus élevés de la Nouvelle Loi reviennent les honneurs d'un tombeau fastueux, car « lorsque l'angoisse de disparaître et l'acharnement à survivre firent de l'imitation de Jésus-Christ celle avant tout de Son agonie, le tombeau devint l'objet de préoccupations essentielles »⁵⁸⁴.

Les cimetières accueillent en leur enceinte la sépulture des chevaliers arthuriens⁵⁸⁵. Leur évocation met en relief l'effet de multitude, propre à distinguer les figures *électives* de l'*élu* et des personnages de sang royal. Dans cette perspective, le cimetière périlleux donne à voir une « *grant profusion de tonbes et de sarqueus* » (*HLG*, VIII, 586, 13-14), car « *tant chevalier gisoient qui avoient esté ochis a armes* » (*HLG*, VIII, 586, 16-17). Le foisonnement des cercueils, préfiguré dans l'épisode onirique de Cahus, est modalisé par le regard du personnage, qui « *vit une chapele enmi la lande, e voit environ un grant cimetiere o il avoit molt sarqueus, ce li ert avis* » (*HLG*, I, 136, 30-32). Cette dernière notation, qui participe de l'écriture ambiguë propre au fantastique, résout à voir dans le cimetière un lieu d'illusions et de périls appréhendé par le truchement du regard.

⁵⁸³ La *mesnie* (maisonnée, famille) désigne les gens vivant ensemble, qu'ils soient ou non du même sang, ce qui en fait un lien parallèle au lignage. Ce terme sera employé à plusieurs reprises pour faire saillir les antagonismes religieux et moraux et mettre en perspective les appartenances respectives de chaque personnage.

⁵⁸⁴ Georges DUBY, *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève, Editions d'art Albert Skira, coll. Art, Idées, Histoire, 1966, p. 122.

⁵⁸⁵ Sur la question des cimetières au Moyen Âge, cf. Michel LAUWERS, « Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 54^e année, 5, 1999. pp. 1047-1072, qui s'interroge sur « la manière dont les médiévaux ont envisagé, élaboré et pensé simultanément la spiritualisation et la spatialisation des relations sociales » (p. 1048). On consultera également Cécile TREFFORT, *Eglise carolingienne et la mort Christianisme rites funéraires et pratiques Commémoratives*, Lyon, 1996.

*La chapelle, sépulture d'élection*⁵⁸⁶ et lieu de péril

Le HLG distingue les chapelles dans lesquelles reposent les corps de défunts apaisés (« salle éclairée de cierges où l'on dépose un mort⁵⁸⁷ ») de chapelles périlleuses reconfigurées en lieu « exposé au danger » et « dont on doit se défier »⁵⁸⁸.

La chapelle est, à l'inverse du cimetière, le lieu de la singularité, qui *sinefie* l'excellence du personnage dont repose le corps. C'est pourquoi, dans celle du château de l'Orgueilleuse Demoiselle, Gauvain distingue « .iiii. sarqueus la dedens les plus biaux que nus veïst onques et estoient tot ovré » (HLG, IV, 258, 4-6). La description de la chapelle royale sur l'île d'Avalon, où Guenièvre est appelée à reposer aux côtés de son époux, est à la mesure de la magnificence royale⁵⁸⁹, ou du moins de ce qu'elle a pu être en-deçà du récit, durant les dix premières années du règne d'Arthur, placées sous le signe du faste. Le faste et l'apparat président à l'évocation du lieu, embrassé par le regard de Lancelot sur le point d'apprendre la mort de sa dame :

« Il laist ses armes par defors la chapele puis est entrez dedenz et dist qu'il ne vit onques mais si bele ne tant riche. Il voit la dedens .iii. auteus molt biaux et molt bien aornés de riches dras de soie et de riches croiz d'or et de philaieres. Il voit les ymages et les crucefis toz novelement faiz et la chapele enluminee de riches colors a or ; il avoit en milieu de la chapele .ii. sarquieux, l'un dejuste l'autre et avoit as .iiii. chiés .iiii. estavaus ardans qui fichiés estoient en .iiii. chandelabres riches ; li sarquieu ierent covers de .ii. pailes, si verseilloint cler et d'une part et d'autre » (HLG, X, 824, 1-11).

La reduplication du verbe *voir* correspond à une « scène optique » dans laquelle un « personnage focal, central, sert également de focalisateur au système descriptif »⁵⁹⁰. La description de la chapelle, pour topique qu'elle puisse apparaître dans la littérature arthurienne⁵⁹¹, met en œuvre une rhétorique de l'accumulation sensible dans le nombre

⁵⁸⁶ Murielle GAUDE-FERRAGU, *D'or et de cendres. Les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 195sq, envisage d'un point de vue historique la magnificence des lieux de conservation du corps des princes et hautes figures, et met l'accent sur le travail que nécessite l'agencement somptueux des chapelles .

⁵⁸⁷ FEW, art. « Capella », vol. 2, p. 285.

⁵⁸⁸ FEW, art. « Periculum », vol. 8, p. 242.

⁵⁸⁹ Pour une approche historique de la magnificence des lieux de sépultures, se reporter au recueil d'articles, *Inhumations de prestige ou prestiges de l'inhumation ?, Expressions du pouvoir dans l'au-delà, IVe-XVe siècles*, dir. Armelle ALDUC-LE BAGOUSSE, Publications du CRAHM, Université de Caen-Basse Normandie, 2009.

⁵⁹⁰ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 181.

⁵⁹¹ Les composantes d'un même ordonnancement se retrouvent dans la chapelle où Cahus commet le vol du chandelier, dans la première branche du récit : « ... e estoient .iiii. estavaus environ lui ardant, qui estoient fichié en quatre chandelabres d'or » (HLG, I, 138, 3-4).

des objets sacrés comme dans la reduplication de l'adjectif « riche », qui par un effet d'écho structure le passage. La conjonction de la lumière, des couleurs et de l'or rehausse les « multiples nuances du resplendissement » qui « remplissent l'âme médiévale d'émotions intenses », qu'Edgar de Bruyne nomme le « gold and glitter »⁵⁹².

La seconde apparition de la chapelle dans le cours du récit advient à un instant charnière, quand « *de Melio se taist ici li contes et dist que li rois Artus s'en vait en mesire Gauvain et ont tant chevauchié qu'il sont venu en l'Ille d'Avalon, la ou la roine gist* » (HLG, X, 842, 18-20). Les paroles du Roi, rapportées au discours indirect libre en vue d'une atténuation du *pathos* inhérent au *doel*, précisent le caractère sacré sans description de « *cil saint lieu de cele chapele* » (HLG, X, 842, 25) qui privilégie une mémoire descriptive. Le texte présente également un moyen terme entre singularité d'une tombe solitaire et multitude de tombes regroupées, que matérialise le cimetière où sont inhumés les douze frères, parents de Perlesvaus :

« *Il pria les hermites qu'il le menasent al cimentere, la ou li chevalier gisoient, et il si fissent molt volentiers. Perlesvaus i est venus, si voit les sarquieus molt riches et molt biaux, et les chapeles bien aornées, et gisoit chascun sarquieu contre l'autel de chascune chapele : « Seigneur, fait Perlesvaus, li quieus est li sarquieus le seigneur de Kamaalot ? – Cil plus haus, font il, et cil plus riches, kar ce fu li ainnez de toz les freres* » (HLG, XI, 1024, 8-15).

La configuration de l'espace funèbre particularise chaque chevalier et distingue par un surcroît de splendeur l'excellence de Julain le Gros. En tous les cas, la magnificence est proportionnelle au mérite de chacun : en effet, la fin de l'épisode du rêve de Cahus révèle la fonction honorifique des objets liturgiques disposés dans la chapelle. Le Chevalier noir reproche en ces termes à Cahus le vol du chandelier : « *vos en aportez le chandelabre d'or mauvesement, de coi li chevaliers ert ennorez qi gist en la chapele morz* » (HLG, I, 138, 21-22).

C'est pourquoi la représentation du tombeau royal de Guenièvre semble atteindre une sorte d'*acmé*, sensible dans la présence de tous les éléments qui traditionnellement se fondent dans l'évocation de la chapelle. La chapelle Saint Augustin, moins fastueuse assurément, n'en est pas moins riche de statues et de crucifix, mais il est vrai que l'enjeu se situe ailleurs : le dépouillement du « *petit mostier* » (HLG, I, 144, 13) privilégie la dimension mystique que revêt une scène de psychomachie⁵⁹³.

⁵⁹² Edgar de BRUYNE, *Essais d'esthétique médiévale*, tome 2, Paris, Albin Michel, 1998 (1946), p. 10.

⁵⁹³ La psychomachie, du grec *Ψυχομαχία*, « combat de l'âme » ou « combat pour l'âme », désigne originellement une œuvre rédigée par le poète chrétien Prudence (*circa* 348-405) qui

La Chapelle Périlleuse⁵⁹⁴ fait partie quant à elle d'un ensemble plus vaste d'emplacements « périlleux » semés d'écueils (pont périlleux, cimetière périlleux, siège périlleux). La chapelle périlleuse est, comme la Gaste Cité, un lieu spécifiquement arthurien décrit suivant un schéma relativement stable : la découverte de la chapelle relève le plus souvent des hasards de l'aventure, mais elle peut également être liée à un oracle. À l'intérieur se trouve le cadavre d'un chevalier mort disposé sur l'autel, un grand chandelier d'or à ses pieds.

La Chapelle périlleuse dans laquelle se rend Lancelot échappe toutefois à ce *topos* du sanctuaire richement orné, dont elle semble inverser les données : contrairement à la chapelle de l'île d'Avalon, dans laquelle il pénètre sans armes, Lancelot « *entra la dedens toz armez* » (HLG, X, 892, 2) car il va « *en grant peril* » (HLG, X, 890, 24). À la lumière des chandeliers se substitue une chapelle « *ou il faisoit molt oscur, kar il n'i avoit luor que d'une seule lampe ki clarté i rendoit molt oscurement* » (HLG, X, 892, 11-13). Les tissus fastueux et le *decorum* funèbre font place à une quasi-absence de représentations religieuses, à l'exception d'une statue de Notre-Dame devant laquelle Lancelot se signe. Cette statue peut être mise en perspective avec celle qui ornaît la chapelle de l'île d'Avalon où reposait le reine Guenièvre dans la branche X également : « *ce li fu grant confors qu'ele avoit une ymage de Nostre Dame a son chief* » (HLG, X, 824, 25-26). La proximité des deux épisodes funèbres et le simulacre de Lancelot priant Guenièvre alors que les ermites y voient l'effet de la dilection, confère à l'image de Notre Dame une ambiguïté à la fois mystique et courtoise. Lancelot accomplit sa périlleuse mission sous les auspices et le regard de la Vierge. Une telle configuration illustrerait l'interpénétration et la porosité des règnes des vivants et des morts. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'épisode de la chapelle périlleuse est le seul instant d'intimité du couple adultérin dans tout le roman.

évoque le combat qui oppose les figures allégoriques du vice et de la vertu (PRUDENCE, *Psychomachie* ; *Contre Symmaque*, tome III, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1948).

⁵⁹⁴ Cimetières et chapelles périlleux sont un motif d'inspiration important dans la littérature française du Moyen Âge, comme en témoigne *L'âtre périlleux*, roman de la Table Ronde édité par Brian WOLEDGE, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 76), 1936. Sur l'exploitation de ce motif, on pourra se reporter à l'article d'Anne-Marie CADOT, « Le motif de l'âtre périlleux : la christianisation du surnaturel dans quelques romans du XIII^e siècle », *Marche romane*, 30, 1980, p. 27-36.

Plus qu'un objet s'intégrant à un cadre liturgique, la statue est bien plutôt un adjuvant mystique du chevalier dans un univers fondamentalement empli d'hostilité et de mystère. L'évocation du corps « *tot sanglent des plaies* » (HLG, X, 892, 18) suggère le contraste entre l'imputrescibilité des corps saints et l'abjection que représente la corruption du corps « *hideus* » (HLG, X, 892, 16)⁵⁹⁵. Lieu de l'aventure, la Chapelle Périlleuse peut sembler l'antithèse des chapelles destinées à la conservation du corps des personnages jouissant d'un prestige axiologique supérieur :

« (...) puis vient al sarquieu, si l'oeuvre au plus tost qu'il poet, et voit le chevalier grant et hideus qui la dedens gisoit mors ; li dras ou il iert ensevelis estoit tot senglens des plaies. Il prent l'espee qui dejuste gisoit et comence le suaire a descoudre, puis prist le chevalier par le chief por haucier contremont, et le trova si pesant et si malostru qu'a grant paines le pout il remuer. Il trencha la moitié del drap en coi il iert ensevelis et li sarquieus commença a croistre si tres durement que ce sambloit que la chapele chaïst » (HLG, X, 892, 15-24).

Le détail du drap maculé marque une antithèse avec les représentations traditionnellement immaculées des corps saints. Portés vers un degré d'immatérialité qui fait de leur corps une image de sainteté plus que la dépouille d'un vivant disparu, les figures dont l'évocation relève de l'hagiographie sont symbolisées par une blancheur qui n'est pas sans remémorer celle des morts de la QSG. Si « l'image du sang constitue [dans *Perlesvaus*] une image-clé qui souligne l'unité de l'œuvre, en accord avec la conception initiale d'un graal vase du Précieux Sang », le sang associé aux figures johannique et christique est converti en un sang impur et non lavé des blessures du chevalier.

Qu'elle soit ou non périlleuse, la chapelle est remarquable par sa pérennité, car elle est l'unique sanctuaire appelé à persister dans un monde affecté par la ruine. À cet égard, l'*explicit* donne à voir cet évitement de l'altération qui, touchant les bâtiments profanes, sauvegarde les enceintes sacrées : après la mort de Joseus, « *commença li manoirs a dechaoir e les sales a agastir, mes onques la chapele n'empira, ainz fu adés en son buen point, e est encore* » (HLG, XI, 1050, 17-19). La jonction du temps de l'histoire et du temps du récit manifeste la permanence du sacré, rendue palpable dans la chapelle. Le manichéisme qui sous-tend la doctrine romanesque trouve un écho dans le contraste de la chapelle, entendue comme lieu d'élection à l'exclusion de la chapelle périlleuse, et du *gaste liu* auquel sont voués les cadavres des réprouvés.

⁵⁹⁵ Jérôme BASCHET, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralisme et dynamisme », *Archives de Sciences sociales des religions*, 112, 2000, pp. 5-29.

« *Gaste liu* » et dévoration par les bêtes sauvages

L'expression, « *gaste liu* », est employée dans la branche VIII, dans l'épisode des brigands de l'ermitage faits prisonniers par Lancelot avec l'aide de serviteurs : « *Tantost com il su ajorné, Lanceloz et li vallez les enmoient en la forest toz liez, les mains deriere le dos, et les ont penduz en un gaste liu loing de l'ermitage* » (HLG, VIII, 456, 17-20). La mention d'un *gaste liu* dans le *Roman de Tristan en Prose*, donne un aperçu des structures élémentaires de ce lieu. Alors que Lancelot parvient à une chapelle périlleuse où il trouve des draps de soie, des chandeliers d'argent et six cierges, l'écriture adopte une perspective interne : « *Il ne quidoit mie qu'en si gaste liu peüst avoir si beles choses* »⁵⁹⁶.

Les représentations arthuriennes du « *gaste liu* » montrent un univers hostile peuplé de bêtes sauvages et de chevaliers brigands qui « *murdrisoient les trespasans* » (HLG, VIII, 568, 21-22). De fait, la mission des bons chevaliers est ancrée dans la réalité du monde arthurien. Les trois chevaliers libèrent la forêt des brigands : « *En la forest n'ot mais nul malfaitor : la dotance et li renons des bons chevaliers qui la forest avoient aquitee corut molt loig* » (HLG, VIII, 570, 13-16). Cette mission semble être une réminiscence de l'hagiographie : Jacques Le Goff rapporte que « dans la vie de Saint Hilaire, Fortunat raconte comment le saint, passant à proximité de l'île de Gallinaria, face à Albenga, sur la côte ligurienne, est alerté par les gens de la côte qui lui signalent l'impossibilité de s'établir sur l'île à cause des serpents immenses qui l'infestent. [...] Comme Marcel, Hilaire part bravement au combat contre les bêtes sauvages »⁵⁹⁷.

S'il n'explicite ni leur espèce ni leur nombre, le HLG mentionne à plusieurs reprises les animaux nécrophages. En marge de la célébration du corps fixée dans les étapes du rituel funèbre, certaines figures voient leur corps mutilé *post mortem*. La mutilation *ante* ou *post mortem*, à l'exception de la décapitation qui possède un statut à part, prend une dimension morale nettement marquée. Variante possible lors des combats chevaleresques, la mutilation du bras touche le géant responsable du rapt de l'enfant royal et Cahot le Roux (HLG, VII, 423), deux figures à la fois démoniaques et monstrueuses. La mutilation d'un membre est le signe de l'appartenance aux figures réprouvées. Le corps des figures électives, si l'on exclut Lohot, demeure intègre.

⁵⁹⁶ *Roman de Tristan en Prose*, vol. VIII, p. 42, § 14, lignes 9-10.

⁵⁹⁷ Jacques LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge*, Gallimard, Tel, 2013, p. 313.

L'un des cas les plus emblématiques de corps-charogne est assurément l'un des plus ambigus. L'épouse de Marin le Jaloux, malgré les bons soins conjugués de Gauvain et d'un chevalier anonyme mortellement blessé, est ainsi vouée au sort de Polynice⁵⁹⁸. Le débridement vengeur de Marin éclate dans le récit du chevalier charitable : « *et j'avoie ja sa fosse faite a mon espee, por le cors enterrer, quant il le me toli et abandona as bestes sauvages* » (HLG, IV, 256, 1-2)⁵⁹⁹. Le refus d'inhumer concerne au Moyen-âge les personnes atteintes de mort subite, les nouveaux-nés, les mécréants, les suicidés et les exclus. En tant que représentante de l'Ancienne Loi, et même si cela n'enlève rien à la discourtoisie de Marin dans une lecture littérale de l'épisode, le refus d'inhumer s'explique très largement. Au regard de la narration, cette intempérance achève de le dépeindre en parangon de discourtoisie. Gauvain est à bon droit déconcerté, sentiment qu'il partage au Château de l'Enquête, où lui est révélé l'autre versant de l'aventure.

L'un des principes de l'écriture mortelle semble résider dans cette répartition significative du visible et du caché, de ce qui intervient *in praesencia* et de ce qui est mentionné *in absentia*. C'est dans ce clivage que prend place le cadavre transporté par la demoiselle du Château des Barbes, qui « *a tant geü dedenz la forest que les bestes ont mangié la moitié del cors* » (HLG, IX, 716, 7-8). La notation macabre de la charogne à demi dévorée semble à la mesure des exactions commises par la demoiselle ; l'abjection du corps rejoint l'ignominie de la coutume, en un même geste propre à susciter terreur et pitié⁶⁰⁰ :

« *por le vilonie que je faisoie as chevaliers et por la grant desloiauté me fu destinee ceste penitence en ceste forest et en cest manoir dusqu'a icelle eure que vos i venrez* » (HLG, IX, 714, 27-30).

⁵⁹⁸ Cet épisode n'est pas sans présenter quelque similitude avec le mythe d'Antigone : à l'instar de la fille d'Œdipe, frustrée par Créon dans son désir d'inhumer son frère Polynice, les chevaliers se heurtent à l'édit implacable de Marin. Le chevalier blessé voit l'audace de sa tentative rédimée dans une blessure mortelle : « *jo ne viverai pas longuement, car la plaie me gist molt pres del coer* » (HLG, IV, 256, 4-5).

⁵⁹⁹ Le refus d'inhumer concerne au Moyen Âge les personnes atteintes de mort subite, les nouveaux-nés, les mécréants, les suicidés et les exclus. En tant que représentante de l'Ancienne Loi, et même si cela n'enlève rien à la discourtoisie de Marin dans une lecture littérale de l'épisode, le refus d'inhumer s'explique très largement.

⁶⁰⁰ La terreur et la pitié (φόβος και έλεος) forment la clé de voûte de la réception de la tragédie antique. Les personnages figurés sur scène font naître ces deux sentiments pour atteindre la *catharsis*, ou purgation des passions. La littérature du Moyen Âge est naturellement irréductible à ce mode de pensée, mais il est de fait que l'on trouve, dans le HLG, maints épisodes qui y conduisent : la pitié s'exprime dans tous les cas où s'énonce le *doel* des personnages, tandis que la terreur peut être l'un des vecteurs du plaisir que procure le texte. Comme l'écrit Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 83 : « la perversion ne suffit pas à définir la jouissance, c'est l'extrême de la perversion qui la définit »

Un second contraste se creuse, qui distingue la symbolique de cet abandon des corps profanés et de ceux auxquels est refusée l'inhumation. La branche VIII fournit, à cet égard, deux situations qui par leur proximité donnent sens à l'abandon des corps. Un petit vassal félon tue les chevaliers pour s'emparer de leurs armes et de leurs bêtes, après quoi il laisse « *les cors as chevaliers (...) as bestes sauvages* » (HLG, VIII, 520, 1-2). La dévoration des corps, obviée par l'entremise d'une demoiselle accomplissant son devoir de fossoyeur, se comprend comme un signe de l'ignominie du personnage. À cet ethos⁶⁰¹ déprécié répond la défenestration *post mortem* des chevaliers brigands, épisode rocambolesque (HLG, VIII, 550, 23-28) qui, au contraire, assure la supériorité du chevalier. Au corps-saint présumé inviolable répond ainsi le corps-chose passible de toutes les outrances comme de tous les outrages. La pesanteur matérielle du corps-chose lui vaut de ne pas recevoir les honneurs de la sépulture. L'ermite qui révèle la mort de Lohot à Perlesvaus rapporte ainsi ne pas s'être consacré au corps de Logrin. Le fils du Roi et le géant, symboles clivés de la courtoisie et de la force brute, esquissent cette disparité dans le traitement du corps (HLG, VIII, 574, 22-31). La célébration du corps semble dès lors consubstantielle de son devenir immédiat : seuls les corps de rois, de reines et de chevaliers autorisent l'épanchement d'un *doel* rigoureusement dosé.

II. 1. 3. Rhétorique du trépas et réactions face à la mort

Le style formulaire reprenant ses droits lorsque le récit dépeint la réaction des vivants à la vue d'une dépouille, le paradigme de la douleur est amplement représenté, affirmant une nette domination à travers les formes *doel*, *dolant*, *doloir* et *dolor*⁶⁰². D'emblée se profile néanmoins une pluralité de sens, signe d'un langage stéréotypé, en un usage ritualisé dont il convient de hiérarchiser l'échelle des valeurs du *doel* prescrit au *doel* qui excède très

⁶⁰¹ Le terme est pris dans son acception rhétorique, présent dans la *Rhétorique* d'Aristote : « On persuade par le caractère (*ethos*) quand le discours est tenu de façon à rendre l'orateur digne de foi » (1356 a 4-7, trad. Médéric DUFOUR, Paris, Les Belles Lettres, 1967). L'*ethos* est ainsi conçu comme l'image que l'orateur renvoie de lui-même à travers son discours.

⁶⁰² On trouvera une synthèse de ce style et une mise en perspective avec les pratiques d'écriture moderne dans l'article de Théo VENCKELEER, « Quelques réflexions sur le style formulaire », *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman, Mélanges Madeleine Tyssens*, Nadine HENRARD, Paola MORENO, Martine THIRY-STASSIN, De Boeck Université, Bibliothèque du Moyen Âge, 19, 2001, p. 585sq : « Les auteurs médiévaux, surtout ceux des premiers siècles du second millénaire, s'expriment dans un mode d'écriture assez dissemblable des conventions modernes. Plutôt que de rechercher, comme on ferait actuellement, la formule la plus originale, pour ne pas dire la plus heureuse, ils affectent des formulations qui nous semblent parfois peu originales ».

largement les contingences funestes. En marge de la douleur rituelle apparaît un *continuum* particulièrement riche de réactions, de la joie extrême alliant ton sardonique et humour noir, au degré ultime de l'affliction.

Le *HLG* parvient à s'émanciper d'une rhétorique du trépas trop rigoureuse⁶⁰³. Aux sentiments et réactions les plus tourmentés (accusations, remords, effroi, honte, pitié⁶⁰⁴, repentir) répondent la joie voire l'hilarité, comme dans l'épisode troublant où Lancelot éclate d'un rire quasi-merlinien à la vue d'un immense charnier (*HLG*, IX, 15-16). La prééminence du *doel* est néanmoins indubitable car « ce n'est pas parce que les autres sont morts que notre affection pour eux s'affaiblit » (*Albertine disparue*).

Le doel

Le sentiment du *doel*, entendu dans un sens élargi par rapport au deuil moderne⁶⁰⁵, semble se situer au carrefour d'une tradition épique et romanesque de la déploration, et d'une empreinte religieuse qui en limite l'expression, comme le rappelle Jane Gilbert :

« within medieval christianity, accepting that one had to die was an ethical and spiritual imperative involving realigning one's priorities towards God and eternity and away from earthly reality and the worldly pursuit of ease, wealth and power »⁶⁰⁶.

⁶⁰³ Pour apprécier la dimension quelque peu contrainte de la mort, et plus largement de toutes les situations topiques de la chanson de geste, on peut se reporter au chapitre V, « Les moyens d'expressions, motifs et formules » de Jean RYCHNER, *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, LIII, 199, p. 126sq.

⁶⁰⁴ La pitié est sans doute l'un des sentiments les plus rarement éprouvés : seule la Demoiselle du Cercle d'Or semble en être touchée envers les chevaliers tués et dépecés par le Chevalier au Dragon Ardent : « *ele li voit chascun jor aporer les chevaliers tot armes entiers de la forest, que il ocist, et desmembre, dont ele a molt grant pitié* » (*HLG*, IX, 640, 14-16).

⁶⁰⁵ « Le deuil médiéval suscite en effet des comportements destructeurs autrement inquiétants aux yeux des clercs que les larmes, puisqu'il va jusqu'à l'automutilation » (Danièle ALEXANDRE-BIDON, *La mort au Moyen Âge*, op. cit. p. 119). De fait, le terme entre dans la langue avec *La Vie de saint Léger*, dans le sens fort d'« affliction » (Version A, 63), avant que son sens ne se précise, en « affliction causée par la mort de quelqu'un » (*Alexis*, éd. Storey, 462).

⁶⁰⁶ Jane GILBERT, *Living Death in Medieval French and English Literature*, Cambridge University Press, 2011, p. 103. Trad. « Durant le Moyen Âge chrétien, accepter que l'on doit mourir était un impératif spirituel et éthique, qui implique de réévaluer ses priorités par rapport à Dieu, à l'éternité, et loin des réalités terrestres et de la poursuite ici-bas de l'aisance, de la richesse et du pouvoir ».

Le terme de « rhétorique », que certains critiques ont associé à la notion de trépas⁶⁰⁷, rend la part de convention que renferme le discours de la déploration des morts. Réactions physiques, paroles et gestes sont unifiés en un réseau de sens codifié, y compris dans le *HLG*, qui recourt à un lexique d'une grande parcimonie. Le *doel* se donne en ce sens comme le sentiment qui domine la plupart des personnages qui assistent au spectacle de la mort.

La déclinaison de la douleur liée au deuil (*dolans, dolant, dolante, dolanz, dolens, dolent, dolente, dolenz*) se double d'une variation en termes de degré d'intensité. Ainsi la mort d'une demoiselle que Lancelot a tuée par erreur n'est-elle reconnue que comme l'unique ombre d'un combat au demeurant des plus honorables : « *mais jo ne sui dolans que de la damoisele que j'ocis, qui estoit une des plus beles del mont ; mais je ne l'ocis pas a escient, ains quidai un chevalier ferir* » (*HLG*, VIII, 570, 1-3). La structure exceptive contribue à représenter la mort comme un dommage collatéral, comme une vétille, ainsi que le suggère l'emploi de l'adjectif *dolans* en un sens affaibli. Une tout autre douleur afflige Gauvain après la mort de l'épouse de Marin le Jaloux, être vertueux pris dans les rets d'une suspicion sans cause. La douleur est intensifiée par la perplexité qu'inspire une mort qui ne trouve sa justification, *a posteriori* et pour le moins forcée, que dans son élucidation : « *Atant s'en part messire Gauvain si dolans qu'il ne seit conroi de soi meïsmes ne onques mais chose ne l'anua* » (*HLG*, IV, 248, 18-20). Ces deux morts partagent, par-delà les singularités de leurs circonstances, l'absence de tout lien affectif liant les demoiselles à Lancelot et Gauvain⁶⁰⁸. La douleur, conventionnelle ou en sourdine, s'exprime avec d'autant plus de simplicité qu'elle procède de la mort d'un tiers, et non de celle de l'être aimé.

⁶⁰⁷ *La mort écrite. Rites et Rhétorique du trépas au Moyen Âge*, sous la direction d'Estelle Doudet, Paris, PUPS, 2004.

⁶⁰⁸ A l'exception du couple problématique et pour ainsi dire inexistant que forment Lancelot et Guenièvre, il est vrai que le roman expose une conception très particulière de l'amour. Les requêtes d'amour prononcées par les figures féminines et sans lyrisme aucun, en un double renversement des codes de la courtoisie, se voient immanquablement éconduites. Le tournoi de la branche IX est à ce titre représentatif, tant il subvertit l'hypotexte que constitue l'épisode du tournoi de Noauz dans le *Chevalier à la Charrette* : alors que Guenièvre exige de Lancelot qu'il joute alternativement *au mieux* et *au pire* pour éprouver la vigueur de l'amant et la vaillance du chevalier, la demoiselle qui exhorte Gauvain à se montrer « *le pis faisanz* » (*HLG*, IX, 758, 4) suit une logique d'humiliation et d'opprobre.

Le regret va de pair avec la déploration, même si Lancelot rappelle que, de la mort, il « *n'i a nul recovrier* » (HLG, VIbis, 372, 6-7). Ce propos à valeur pragmatique peut être rapproché de celui qu'il tient dans l'épisode du charnier, lorsqu'il enseigne que ce sont des vivants qu'il faut se méfier et non des morts. S'il présente un tout autre visage dans les épisodes où il déplore la disparition de la reine Guenièvre, Lancelot semble incarner avec bon sens et refus de toute superstition ou épanchement excessif, le versant purement matériel de la pensée de la mort qui émane du roman : la mort est signe, voire symbole, mais elle est aussi et avant tout pour le personnage un arrêt pur et simple des fonctions vitales.

C'est ainsi que Gauvain « *regrete molt doucement* » (HLG, IV, 248, 11-12) la mort de l'épouse de Marin, tandis que la valeur chevaleresque du défunt apparaît en soi chez Lancelot et Perlesvaus comme un important motif de désolation. Il semble, à lire le contraste entre un *doel* expansif et un *doel* plus intimiste, que l'on puisse dégager deux éléments de sens : outre l'adéquation du *doel* à la dignité ou au degré de familiarité que l'on entretient avec le mort, la dimension sociale du *doel* est également sensible. Solitaire, le chevalier regrette « *molt doucement* », alors que la présence d'une assemblée autour de soi paraît conditionner les outrances associées au *planctus* épique.

A la mort du chevalier secourable qui lui a permis de mettre en pièces ses assaillants au péril de sa propre existence, Lancelot révèle ainsi sa douleur :

« *certes, fait Lancelot, il estoit bon chevaliers ; c'est damages de sa mort, et molt sui dolans que ge ne sai coment il a non et de quel parage il est !* » (HLG, VI, 364, 9-12)⁶⁰⁹.

Le même terme, *damages*⁶¹⁰, revient dans la déploration funèbre du bon chevalier en l'honneur de Lohot :

« *Sire, fait Perlesvaus, ce est molt grant damages del fil le roi qui mors est en itel maniere, kar j'ai oï tesmoignier ke il molteplioit en grant chevalerie* » (HLG, VIII, 576, 5-7).

⁶⁰⁹ Philippe MÉNARD, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit. p. 339sq, rappelle les raisons de l'incognito dans le roman médiéval : « on peut prendre un nom d'emprunt [...] On peut refuser de révéler son nom à la personne qui le demande. Si l'on rencontre des gens qui ne posent pas de questions, on se contente de ne pas décliner son identité ». Dans cet épisode, l'incognito va favoriser l'entrelacement des aventures et des liens familiaux, conduisant à de nouveaux combats et à de nouvelles morts.

⁶¹⁰ Pour une note lexicale sur le terme « damage », cf. *La chanson de Roland*. Texte traduit, présenté et commenté par Jean DUFOURNET, Paris, Flammarion (GF, 554), 1993, p. 211.

Damage, attesté dans la *Chanson de Roland* puis dans le *Roman d'Eneas*, prend le sens de « dommage, préjudice », lié dans ce dernier opus à un contexte funèbre ; Eneas regrette la mort de Pallas, tombé sous les coups de Turnus : « *Ce est damage / Que vos estes por mei ocis* »⁶¹¹. L'acception du terme comme son évolution phonétique – *dommage* s'est probablement modifié sous l'influence de *dongier*⁶¹² – réactivent l'idée d'un péril menaçant le Royaume arthurien. Derrière le *doel* circonstanciel semble poindre la prescience des désastres à venir. Il s'agit d'un *doel* impliquant d'autant moins l'affect que l'annonce de la mort se fait *in absentia*, et la connaissance du mort lointaine, au savoir avéré se substituant la renommée, qui plonge d'autant plus Gauvain dans la honte lors du tournoi de la branche IX, qu'il se montre très inférieur à sa réputation (*HLG*, IX, 756sq)⁶¹³.

La douleur éprouvée est à la mesure des périls qui guettent les vivants. La mort du Chevalier Vermeil, à laquelle applaudit vigoureusement le Chevalier à l'Écu Blanc, qui « *en mena grant joie* » (*HLG*, I, 170, 6), semble accueillie par les parents de Perlesvaus avec l'intuition des suites de cet acte, dans le monde vindicatoire de la *faide* : ainsi sont-ils « *molt dolant qant il sorent les noveles du chevalier q'il ot ocis* » (*HLG*, I, 170, 12-13). Ce premier fait d'arme, loin de la véritable prouesse chevaleresque⁶¹⁴, est le présage d'une destinée promise à la quête. La douleur liée à la perte de l'être s'assimile à la perte future des biens temporels, comme le suggère le *doel* éprouvé par la Reine au Cercle d'Or, dont les chevaliers sont massacrés sans ménagement par le Chevalier au Dragon Ardent, lequel « *avoit ocis tantost .iiii. chevaliers qui estoient del chastel la reine au chercl d'or. Ele estoit as fenestres de son palais et vit ses chevaliers ocire, dont ele fait molt grant doel* » (*HLG*, IX, 652, 2-5). A l'inverse de ce *molt grant doel* à valeur euphémisante⁶¹⁵, la déploration se manifeste généralement à travers des pleurs le plus souvent assourdis. La demoiselle qui, dans la

⁶¹¹ *Le roman d'Eneas*. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60, traduction, présentation et notes d'Aimé PETIT, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4550. Lettres gothiques), 1997, v. 5923-5924

⁶¹² Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2010 (première édition 1993), art. « Dam ».

⁶¹³ Sur cette problématique, consulter l'ouvrage d'Yvonne ROBREAU, *L'honneur et la honte : leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal, XIIe-XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1981.

⁶¹⁴ Voir l'article de Jeanne LODS, « Le Thème de l'enfance dans l'épopée française », *Bulletin bibliographique de la Société Rencesvals*, Paris, 1960, p. 58sq : « laissant de côté les *Enfances*, où l'enfant est trop évidemment le « père de l'homme », on peut dégager de certains textes une idée de ce que représente l'enfant dans un monde d'adulte, et plus particulièrement dans le milieu épique, non en fonction de l'homme qu'il sera plus tard, mais en opposition avec l'homme fait ».

⁶¹⁵ L'euphémisme se lit dans la mention générale du *grant doel*, en l'absence des manifestations ostentatoires relevant du planctus : cf. Paul ZUMTHOR, « Etude typologique des planctus

branche IV, s'apprête à ensevelir un chevalier défunt pleurait « *molt tendrement* » (HLG, IV, 266, 9).

Aux pleurs font écho les lamentations anticipées, *ante mortem*, quand l'heure de la mort est arrêtée par quelque mystérieuse prédestination, à l'exemple du chevalier voué au don contraignant dicté par le Jeu du Décapité. En effet, Lancelot « *ot un grant doel et un grant cri loing en la chitei de chevaliers et de dames ; et regretent un boen chevalier et dient qu'il iert vengiés se Dieu plaist al terme que mis i est ou anchois* » (HLG, VIbis, 394, 22-25)⁶¹⁶. Dans le monde *bestorné* du HLG, le *doel* précède la mort, qu'il annonce ou préfigure comme une voie narrative.

Le doel par anticipation

La déploration anticipée est représentée dans la QSG comme la marque d'une faiblesse infamante. L'épanchement du roi Arthur, qui favorise l'amour du souverain au détriment de l'honneur chevaleresque, tend vers l'acédie⁶¹⁷. La douleur royale devient une faute morale dès lors qu'elle transgresse le cadre topique du début de roman arthurien : à la cour du roi, l'aventure vient interrompre un banquet célébrant une fête religieuse. La désertification de la cour suite au départ des chevaliers errant en quête d'aventure est conçue, dans l'idéologie des premiers romans en vers, comme le vecteur d'une gloire chevaleresque qui rejaillit sur le roi et sur l'ensemble de sa cour : *l'incipit* d'*Yvain* célèbre en ce sens « *li boen chevalier esleü / qui a enor se traveillerent* »⁶¹⁸. L'affliction royale enrayer en ce sens la dynamique prestigieuse ainsi posée. Dans un monde qui n'est plus soumis aux

contenus dans *La Chanson de Roland* », *La technique littéraire des chansons de geste*, Université de Liège, 1959, p. 210-235.

⁶¹⁶ La *Queste del Saint Graal* présente pareille image de deuil anticipé, sensible dans l'émotion de la reine Guenièvre, qui défaille alors que les chevaliers engagent leur recherche du Graal : « *Et quant ele vit qu'il estoient apareillié del movoir et qu'il ne pooient plus remanoir, si comencha a faire aussi grant duel come s'ele veïst devant li mort ses amis ; et pour ce que on n'aperceüst comment ele ert, si entra ele en sa chambre et se laissa chaoir en son lit, et lors reconmancha aussi grant doel qu'il ne fu onques si dur cuer el monde, s'il le veïst, qui grant pitié n'en eüst* » (QSG, 839).

⁶¹⁷ Le tableau de WILLIAM DYCE, *Les Chevaliers de la Table Ronde se lancent à la conquête du Graal*, en donne l'image. Tandis que la Reine Guenièvre regarde vers les lieux où se portera la quête, le roi Arthur détourne le regard et baisse les yeux en posture d'affliction. L'acédie, ou *acedia* en latin, est un des vices ecclésiastiques qui touche l'esprit qui s'est détourné de Dieu. Laïcisée, elle prend la forme de l'indolence, de la paresse, de l'oisiveté, triade considérée au Moyen Âge comme un péril pour l'âme du croyant. Ce péché se manifeste par l'abandon de la largesse : de fait, Arthur n'a réuni ses chevaliers à la cour ni « *a Noel, ne a Pasques, ne a Pentecoste* » (HLG, 132, 11-12). Cf. Julia KRISTEVA, *Soleil Noir. Mélancolie et dépression*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1989.

⁶¹⁸ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne Pierreville, Paris, Champion, Classiques Moyen Age, 42, 2016, v. 40-41.

règles de l'aventure, le roi privilégie l'affection qu'il porte à ses chevaliers, au détriment de leur mission spirituelle. A cette démonstration inadéquate, Lancelot oppose une vive réprimande, en parangon de tempérance. Dans les deux romans, Lancelot impose aux autres personnages comme à lui-même les bornes intransigeantes d'une juste mesure dans l'expression du *doel*. Lancelot intensifie dans son discours la valeur transcendante de la quête, qu'il assimile à une logique chevaleresque fondée moins sur la sensibilité que sur l'attrait de la gloire :

« Ha ! Sire, fet Lancelot, por Dieu, que est ce que vos dites ? Tex homs come vos estes ne doit pas concevoir poor en son cuer, mes justece et hardement et avoir bone esperance. Si vos devez reconforter : car certes, se nos morions tuit en ceste Queste, il nos seroit graindres honors que de morir en autre leu »⁶¹⁹.

La déploration la plus douloureuse est en effet celle qui implique les liens affectifs : amour courtois, fraternel ou filial. Loin de toute déplétion sémantique, le *doel* s'énonce dans toute sa véhémence. Le personnage devient inconsolable, et c'est alors que les passages obligés de la rhétorique laissent place à la voix vibrante de l'affliction. Les liens affectifs président au sentiment du *doel* y compris dans l'ordre des réprouvés : la démarcation symbolique entre figures électives légitimant le *doel* et figures réprouvées qui en sont indignes est sur ce point assouplie. Les réprouvés qui participent à l'effet de masse et d'amplification épique sont évoqués de manière cursive, à l'inverse de certaines figures à valeur symbolique, qui révèlent la puissance et l'universalité du *doel*.

Puissance et universalité du doel

Gurgaran et son peuple, « quant il voient lor damoisel mort, si mue lor joie en dolors » (HLG, VI, 312, 30-31 et VI, 314, 1). Ce *doel* excède les clivages axiologiques⁶²⁰, comme en témoignent les résidants du Château de la Pelote, qui furent « molt dolent » (HLG, VI, 322, 2) à l'annonce de la mort du nain félon, piétiné par Gauvain pour avoir précipité l'injuste mort de la dame du Petit Gomoret⁶²¹, comme Ségoçon est écrasé par le cheval de

⁶¹⁹ La *Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, p. 17.

⁶²⁰ Le *doel* des figures réprouvées est présent dans le *Conte du Graal*, notamment lors de la bataille de Beaurepaire : « Ainz rien nule ne pot veoir / Clamadex don tant fust dolanz, / Car molt a la porte colanz / De sa gent morte et lui forclos » (v. 2424-2427).

⁶²¹ Anne Martineau, dans son ouvrage sur les nains (p. 24), note à ce propos une particularité : « Dans le *Perlesvaus* (entre 1200 et 1240), le nain de Marin le Jaloux est le frère de celui de

l'Empereur Constantin dans une figuration récurrente⁶²², en un même abus de confiance. Chaque camp s'approprie les souffrances du deuil car, de même que le Chevalier Roux s'avère « *molt dolans* » (HLG, XI, 938, 8-9) à la mort de son lion tué par Perlesvaus, un personnage comme la Veuve Dame enterre aussi ses morts, « *dont ele est molt dolente* » (HLG, VIII, 606, 21-22). Parmi d'autres exemples s'offre le deuil de la demoiselle qui pleure la mort des chevaliers du Château Enragé, ses propres frères entretués (HLG, XI, 960, 14). Le *doel* est un signe universel, particulièrement dans un récit macabre comme le HLG. Interaction intuitive de l'être avec le mort, sa démonstration est majoritairement restreinte aux figures électives. La disparition des figures réprouvées va de pair avec la ténuité des célébrations *post mortem* qui accompagnent leur disparition, seules quelques figures symboliques (le Noir Ermite et le Seigneur des Marais) voyant leur souvenir perpétué comme les contre-modèles d'un récit édifiant.

De manière emblématique, les morts à l'origine des manifestations de douleur les plus intenses, conduisant en certains cas du désespoir à la mort, concernent les figures de proue de la Nouvelle Loi : Lohot représente le devenir avorté de la lignée arthurienne⁶²³, le Roi Pêcheur et le Roi Ermite sont des instances d'autorité dont la perte contribue à plonger un peu plus le Royaume de Logres dans l'affliction et le désordre⁶²⁴, la Reine Guenièvre est l'incarnation d'une figure royale révérée de tous et un véritable *hapax*. Elle seule n'a pas en partage l'extrême violence et ce désir sans bride qui sont la marque de

« Château de la Pelote ». Il s'agit de deux nains serviteurs. Ces deux frères visiblement s'aimaient : faute de pouvoir tirer vengeance de Gauvain, qui a tué son frère, le nain du « Château de la Pelote » passe ses nerfs sur les filles de son maître ». Mais il est vrai que le rapport des nains avec les femmes « sont presque uniformément mauvais, allant de la simple méfiance à la haine déclarée et agissante » (p. 42). Figure traditionnellement honnie, le nain de Marin est l'objet d'une célébration paradoxale, qui renverse les données du *Tristan* et des romans de Chrétien de Troyes.

⁶²² Cf. Jean ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français : recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, The Warburg Institute, 1937, p. 209.

⁶²³ Les résonances de la mort de Lohot semblent précisément liées à l'avènement freiné de la religion chrétienne, comme le suggère, en partant du personnage de Keu, l'article de Francis GINGRAS, « La voie de Caïn : la trahison du sénéchal dans *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)* », *Félonie, trahison et reniements au Moyen Âge, Les Cahiers du CRISMA*, III, Montpellier, 1997, p. 409 : « La trahison du sénéchal Keu deviendrait alors la manœuvre d'un héritier de Caïn pour distraire Arthur de sa mission chrétienne de préparation de la mission céleste ».

⁶²⁴ Comme l'écrit Tomek BRYNCZKA, *Les Emotions liées à la violence chevaleresque*, op. cit., p. 121-122, dans une perspective rigoureusement sémantique : « pour le contexte « mort », qui est la peine liée à la mort d'autrui, ainsi que la classe « préoccupation physique pour autrui », les personnages positifs réagissent dans une proportion plus forte, alors que les personnages négatifs, sont plus représentés dans les catégories « préoccupation psychique pour soi » et « préoccupation physique pour soi ». Il est possible d'interpréter cette empathie par une identité de groupe plus marquée, et un sentiment d'appartenance à ce groupe plus développé, chez les personnages positifs ».

nombreuses femmes dépeintes dans le roman. Fidèle à Arthur, loyale et d'une tempérance qui en font une variante sainte du portrait qu'en trace le *Lancelot-Graal*, elle semble ne nourrir aucune disposition à l'égard de Lancelot, dont la relation adultérine qui formait une part importante de la trame du cycle vulgate, se réduit à un amour non partagé. Tout entière portée par un amour filial qui se poursuit dans la mort, les circonstances de sa disparition la figurent en *analogon* de la Veuve Dame, suivant un effet de symétrie : alors que Guenièvre vit dans le *Conte du Graal*, qui voit la mort de la mère du héros, la Veuve Dame vit dans le *HLG* tandis que Guenièvre meurt : « *Quant li vaslez fu esloigniez / Le giet d'une pierre menue / Si regard et vit cheüe / Sa mere au chief del pont ariere / Et just pasmee en tel meniere / C'on s'ele fust cheüe morte* »⁶²⁵.

Molt dolenz à l'annonce de la disparition de Guenièvre, morte de chagrin à la suite de la perte de Lohot, Arthur adjoint le geste au sentiment : « *Li rois Artus oï les noveles, de coi il fu molt dolenz ; il se traist d'une part* » (*HLG*, IX, 784, 3-5). La solitude transitoire qu'il semble rechercher est à mettre en écho avec la convocation de Lancelot et Gauvain, appelés à exercer le devoir du *consilium* auprès du souverain, à la vue des chevaliers à moitié calcinés par le bouclier merveilleux du Chevalier au Dragon. D'une part se donne à lire le repli du roi sur lui-même, de l'autre le désir de partager avec ses barons sa frayeur : « *Li rois apele monseignor Gauvain et Lancelot, et lor demande que il porra faire de cel chevalier qui est entrés en sa terre* » (*HLG*, VIII, 620, 18-20).

Une autre particularité, propre à la mort de Guenièvre, est la connaissance des réactions de l'ensemble de la cour, alors que la structure de base implique le mort, l'un des chevaliers de la Table Ronde, et un ou plusieurs témoins. Cette mort liée au deuil⁶²⁶ apparaît ainsi avec d'autant plus de force que le récit multiplie les points de vue, livrant les sentiments de Lancelot, de Perlesvaus et des chevaliers de la cour arthurienne.

⁶²⁵ CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, édité par Félix LECOY, Paris, Champion, « Les classiques français du Moyen Âge » 100, 103), 1972-1975, 2 vol., vol. 1, v. 620-625.

⁶²⁶ Sur la mort des enfants et le deuil des parents, voir les analyses de Jens N. FAABORG, *Les Enfants dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 348sq, qui présente l'intérêt de mettre en perspective les différents avis critiques sur la question, avant d'aborder l'étude de cas : « La mortalité infantile est très importante, et les gens du Moyen Âge sont habitués à voir disparaître leurs nouveaux-nés et leurs jeunes enfants. Ce fait a-t-il pour conséquence que le deuil s'estompe, que leur chagrin d'avoir perdu un fils ou une fille se manifeste moins fortement ? Doris Berkvam, op. cit., p. 54 et Ferdinand Fellingner, op. cit., p. 28, ne le pensent pas, et nos textes montrent que surtout les mères pleurent beaucoup la mort de leurs enfants, qu'il soient petits ou grands. [...] F. Meyer, op. cit. p. 7, va jusqu'à écrire que si l'enfant meurt, la mère ne désire plus vivre. Dans *Merlin*, nous avons trouvé l'exemple de la mort du fils unique de la famille (qui compte encore trois filles) : le père est désespéré, mais la mère se suicide de chagrin ».

L'expression du *doel* prend une dimension hyperbolique dans l'évocation des chevaliers qui « *en maint le graignor doel del mont* » (HLG, IX, 784, 5), tandis que Perlesvaus privilégie l'atténuation et la tempérance – ses actes le rapprochent de Peredur, « l'homme intérieur » de Galaad : « *quant Perlesvaus sout qu'ele estoit morte, si en fu molt dolans en son coer ; il le plaint et regreta molt docement* » (HLG, X, 786, 15-17).

C'est à travers l'emploi de figures de rhétorique que se manifeste l'émancipation d'un cadre formel réduit à la mention du *doel*. La perte de Guenièvre résonne néanmoins avec une intensité redoublée dans la représentation de Lancelot, partisan de la retenue auprès du frère jumeau de Gladoain, mais qui lui-même s'abandonne aux manifestations de la perte, en une rémanence du *planctus* épique : « *les larmes li coulent des ieus tres par mi la ventaille, et se il osast autre doel mener, encore le fesisist greignor* » (HLG, IX, 784, 9-11).

La retenue dont il fait preuve s'avère purement circonstancielle. Le dérèglement et l'outrance, qui demeurent comme une virtualité du récit, sont à la mesure d'un amour regardé par son confesseur comme un « *pechieres morteus* » (HLG, VIII, 461, 17). La perte est alors double pour Lancelot : perte de sa dame, mais aussi du Graal en l'absence d'élection sacrée pour s'être montré « *traïstres a [son] saignor terrien et omicides al Sauveor !* » (HLG, VIII, 460, 20)⁶²⁷. En écho au retrait du roi, Lancelot s'engage vers un repli sur lui-même : « *Lancelot prent congié au roi si se vait ariere tot dolans et coreciez* » (HLG, IX, 784, 26-27).

Le deuil de Guenièvre, épisode de première importance à l'origine d'une relance de la dynamique du récit, ne serait-ce qu'à travers les prétentions de la reine Jandrée sur la Table Ronde, plonge le royaume entier dans l'acédie : « *ceste corone fu la roine Guenievre qui morte est et enterree, de coi il est grant dolor* » (HLG, IX, 782, 17-18). L'emploi de l'impersonnel mue le malheur royal en un *doel* silencieux, signe d'abattement. La particularité du *doel* dans le HLG est de ne pas s'exprimer par le moyen de la parole, à l'inverse du *planctus* épique, dans lequel résonnent les paroles de lamentations et de regret⁶²⁸.

⁶²⁷ Dans ce discours résonne le *mea culpa* d'un autre Lancelot lui aussi réprouvé, celui de la *Queste del Saint Graal* : « *Ha ! Diex, or i pert a mon pequiet et ma mauvaïse vie. Or voi jou bien que ma caïvetés m'a confondu plus que autre chose* » (QSG, 889). Lancelot comparé par un ermite « *au fust pourri et mort* » (QSG, 900), parce qu'il s'est enfoncé dans le péché. La mort est une image qui qualifie l'homme « *vilain et ort et cunchiet de luxure* » comme l'est Lancelot (QSG, 901).

⁶²⁸ Ainsi aux v. 3167-3173 de *Raoul de Cambrai*, quand l'oncle de Raoul, Guerri, prononce un vibrant discours à la vue de son défunt neveu : « *Beaus niés* », dist il, « *ci a male raison ! / Ja voi je la le*

La valeur accordée au lignage et l'éthique de la *faide* semblent avoir pour incidence que le *doel* ne se réfère pas seulement au passé récent de la perte prolongé dans le présent du deuil, il inclut les trois dimensions temporelles (passé, présent futur), de sorte que la narration semble toujours emportée dans cette dialectique de la vengeance et du *doel*, du *doel* qui procède de la vengeance à l'accomplissement de la vengeance qui inspire le *doel*.

La mort de Lohot, qui scelle le destin de Guenièvre⁶²⁹, apparaît en cela comme l'un des signes avant-coureurs d'une dérégulation du royaume. La douleur qu'engendre la perte de l'unique descendant royal est d'abord maternelle, puis paternelle, avant d'affliger la cour. Dans un monde dominé par une perspective apocalyptique, la disparition des deux figures de Guenièvre et de Lohot vient fragiliser les bases de l'*imperium* royal⁶³⁰. C'est pourquoi la désolation qu'elle sème se révèle avec force, excédant le *doel* de rigueur. Aux figures royales, il convient d'adjoindre les figures religieuses, représentées par le Roi Pêcheur, pour un temps dépositaire des reliques du Graal, et du Roi Ermite. Personnages fugaces, les deux rois n'en laissent pas moins une empreinte morale qui explique l'affliction de la Veuve Dame à la mort du Roi Pêcheur : « *ge ne vivrai mie longement puis que li bons Rois Pescheres, mes sire, est mors, de qui je sui molt dolente en mon coer* » (HLG, VIII, 604, 6-8).

Le *bon roi* fait écho au *bon chevalier*, et c'est ainsi que disparaît une autorité morale d'importance. La nouvelle de la mort du roi Ermite, lorsqu'elle parvient à Perlesvaus, comporte une variante significative : « *Quant Perlesvaus oï les noveles de son oncle qui mors estoit, si en fu molt dolanz en son coer* » (HLG, X, 924, 2-4). Chevalier pourvu d'une psychologie pour le moins ténue, Perlesvaus ne se livre pas aux excès de la plainte funèbre. La rétention des sentiments, dont nous analyserons les enjeux dans le chapitre IV, est l'une des conditions de son succès.

bastart Berneçon /, Que adobastes a Paris el donjon / : Il vos a mort par mauvaise achoison. / Mais, par celui qui sofrî Passion, Se ne li trai le foie et le poumon, / Je ne me pris vaillant un esperon ».

⁶²⁹ Sur la sensibilité féminine à l'égard de la mort, voir l'ouvrage de Yasmina FOEHR-JANSSENS, *La Veuve en majesté, Deuil et savoir au féminin dans la littérature du Moyen Âge*, Genève, Droz, 2000.

⁶³⁰ Le *Lancelot-Graal* est également l'histoire d'une érosion plus ou moins lente du Royaume d'Arthur. Jean-Marie FRITZ, *La Première Partie de la Quête de Lancelot, Livre du Graal*, Tome II, p. 1924, note que « la crise touche le monde arthurien son cœur. Le retour de Guenièvre à la cour et la mort de Méléagant n'ont pas permis de revenir à une situation stable. Le Roi est menacé non plus dans les marges de son royaume, mais en son centre ». Gauvain ne parvient pas à relever la dignité royale car son comportement relève l'« exemplarité certes, mais dans un univers fragilisé, en crise, appelé à être dépassé. Exemplarité qui n'est plus absolue, mais relative à la cour arthurienne ».

En marge de ces exemples se dresse le cas particulier du frère de Gladoain, venu à la rencontre de Lancelot, qui lui confirme la mort de son frère, partant l'irréversible séparation des jumeaux⁶³¹. Sans doute la gémellité accentue-t-elle la portée du *doel*, car ils étaient reliés non seulement par une parenté charnelle (*carnis necessitudo*), mais aussi par des attaches spirituelles, à moins que la douleur ne marque un degré atteint dans l'outrance, comme le suggèrent les vives remontrances de Lancelot⁶³². La plainte n'en est pas moins authentique, ce que renforce la gradation : « *Sire, fait li chevaliers, se il est mors, cho est molt grant dolors a mon oés, car j'ai perdu mon conseil et mon confort, et ma vie, et ma terre sans recouvrer* » (HLG, VIbis, 370, 26-29). La mort de l'autre se révèle en quelque manière comme mort de soi et de tous les attributs qui forment l'être, y compris des biens héréditaires qui en donnent le nom. Si Lancelot, face à la mort de Guenièvre, fait preuve d'une retenue aisément intelligible par la dimension adultérine de l'amour qui le liait à sa dame. L'effet de sourdine est perceptible dans un désespoir profond, que la situation engage à ne pas extérioriser, c'est pourquoi « *Lancelot ne seit que il puist faire et dist entre ses denz c'or i ert sa joie faillie et sa chevalerie demoree* » (HLG, IX, 784, 6-7). Gladoain se complaît en un spectacle que le texte ne fait que suggérer, amplifiant par-là même les pouvoirs de l'imagination : « *il comenche le greignor doel a faire et a demener que nus veïstes onques* » (HLG, VIbis, 372, 4-5). Ce deuil est ainsi marqué en tant qu'exception, et ce bien que Gladoain ne soit pas un seigneur de haut rang. Pourtant, sa réaction est semblable à celle d'Arthur, tant il demeure également inconsolable : « *atant (...) se conforte molt li chevaliers en cho que Lancelot li dist, mais de la mort son frere si est molt dolens* » (HLG, VIbis, 372, 22-23).

⁶³¹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons sur le Cantique des cantiques*, 26, VI, 9, PL, 183, p. 909. Sur la gémellité et les relations adelphiques, voir Jens N. FAABORG, *Les enfants dans la littérature française du Moyen Âge*, Museum Tusculanum Press, 1997, p. 112sq. Pour une perspective théologique et une approche de la sensibilité médiévale face au deuil, on peut également se reporter aux réactions de Saint Bernard après la mort de son frère. Comme l'écrit Hubert HECKMANN, *Le Sacré et le Profane dans les textes épiques médiévaux*, Thèse de Doctorat Paris-IV/Rouen, Exemplaire dactylographié, p. 191 : « C'est par la douloureuse expérience du déchirement que l'homme prend conscience de cette mystérieuse continuité de la chair, qui relie de proche en proche chaque homme dans une humanité commune. Cette conception de la chair permet de rendre compte d'une des idées les plus marquantes de la théorie de l'amour de saint Bernard, selon laquelle tout amour commence par être charnel ».

⁶³² La littérature épique offre des exemples de *doel* aux proportions démesurées suite à la mort d'un frère. Ainsi, dans *Doon de Mayence*, v. 1318-1325, quand Doon, âgé de sept ans mais d'une remarquable précocité, regrette la mort de Savari, son cadet : « *Doolin voit l'enfant du siecle trespasser / De la douleur qu'il a quida vif forsener / Par les cheveus se prent, si comenche a crier : / « Chetif, que feroi jen ? Quel part pourroy aller ? / Chen soi je bien de fi, vif ne puis escaper. / Quant jen mon frere voi mourir pour endurer / Ne je ne mengeï puis que je le vi disner / Quand je terre ne voi, ne ne soi gouverner / Ne je n'ei le pouveir de l'aviron lever / Miex me vient chi noier que tous jours géuner* ». Lors courut l'enfançon acoler et beisier ».

Sans doute cette déploration peut-elle se lire comme l'exemple qui confirme la règle : la mort est chose courante pour les chevaliers, les effusions auxquelles se prêtent les proches doivent se réduire aux manifestations d'une tendresse mesurée, seule la mort des dignitaires du Royaume échappant à cette règle. Située au mitan du récit, avant l'accélération vertigineuse du nombre des morts à venir, l'épisode de la mort de Gladoain semble ne s'être pas assimilé à cet usage. Elle n'en prend que plus de relief, car c'est l'unique occurrence du récit dans laquelle sont rapportés les affects, avant que les bras de Perlesvaus, Lancelot et Gauvain ne se règlent sur le rythme mécanique et effréné de l'automate qui, un à un, massacre les mécréants adeptes du Taureau de Cuivre.

Le *doel*, abondamment exprimé au fil des morts, se heurte en certains épisodes à l'impassibilité des figures chevaleresques. L'appartenance à l'Ancienne Loi semble ainsi ne pas autoriser l'épanchement de la déploration, comme le montrent les paroles adressées par le Bon Chevalier à la demoiselle qui pleure la mort de ses frères, chevaliers du château enragé :

« A ! Damoisele, fait il ne plorez mie, mais repentez vos de ceste fause creance, kar trestot cil qui en Dieu ne volront croire morront comme enragié et comme dieable ! » (HLG, XI, 960, 14-17).

La réitération de ces remontrances renforce le lien entre deuil et religion – le *doel* est un impératif rhétorique et social de la déploration des figures électives, mais son expression n'est pas admise quand le défunt est mort pour ménager la sauvegarde de l'Ancienne Loi : « Damoisele, fait Perlesvaus, icist dels a mener ne vaut nient, mais confortez vos en autre maniere ! » (HLG, XI, 960, 29-31). Si la douleur du deuil constitue la réaction élémentaire face à la mort, nombre d'épisodes chevaleresques s'en affranchissent, formant une riche palette d'émotions⁶³³.

Ce *continuum* est toujours savamment dosé, car les degrés de chaque émotion sont représentatifs des personnages confrontés à la mort. Cette écriture du contraste, de l'euphorie à la dysphorie, participe d'une écriture de la surprise et de la variété – il n'est guère d'uniformité dans un récit traversé de tant d'émotions. En effet, si « l'hyperémotivité atteint son paroxysme dans les "regrets" ou "planctus" de la chanson de

⁶³³ Sur l'histoire des émotions médiévales, consulter le volume de la revue *Critique* n° 716-717, *Émotions médiévales*, 2007, ainsi que l'ensemble des études que Damien Bocquet et Piroška Nagy leur consacrent, recensées sur le site <http://emma.hypotheses.org/>.

geste, [...] la civilisation courtoise a introduit en même temps du nouveau dans les modes de sensibilité et dans leur traduction esthétique. Au surplus les chevauchements et les interférences se sont produits d'un domaine à l'autre »⁶³⁴.

De l'extrême de la joie au degré ultime de l'affliction.

En termes d'écart par rapport à la norme que constituerait le *doel*, le *HLG* met en œuvre une combinatoire d'émotions qui, associées au spectacle de la mort, rejoignent les « accidents de l'âme » recensés par Constantin l'Africain à la fin du XI^e siècle : « la colère, la joie, la tristesse, l'angoisse, la crainte et la honte »⁶³⁵. Il convient dès lors d'apprécier l'insertion et la pertinence de ces sentiments dans un « haut livre » porteur d'une idéologie funèbre à la fois mouvante et prégnante. La joie, face à l'annonce ou la vision d'une mort survenue, n'est pas l'apanage des personnages axiologiquement marqués du côté du mal⁶³⁶. Elle s'inscrit pour autant dans le sentiment d'une victoire remportée sur ceux qui entendaient plonger le royaume dans le chaos ou s'approprier des biens qui ne leur revenaient pas. Tel est le sens de la joie ressentie par Arthur quand on lui apporte la tête du géant, joie à l'origine de la haine qu'éprouve pour lui le chevalier au Dragon, qui désormais « *ne het tant nul roi con il fait lui, por la teste del jaiant dont il fist tel joie en sa cort* » (*HLG*, IX, 640, 7-9).

Cette joie agit comme un nouveau catalyseur de luttes, à l'inverse de celle qu'éprouve la demoiselle du Château Périlleux à l'annonce de la mise à mort de Brudan par Perlesvaus : elle « *en fist molt grant joie qant ele sot que il avoit Brudan ocis* » (*HLG*, XI, 1044, 28-29). Cette dernière mort sanctionne la fin d'une quête, la résolution des aventures chevaleresques. Plutôt qu'à la joie, les sectateurs de l'Ancienne Loi recourent

⁶³⁴ Jean FRAPPIER, « La douleur et la mort dans la littérature française des XIII^e et XIII^e siècles », *Histoires, mythes et symboles, Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 109.

⁶³⁵ Damien BOQUET et Pyroska NAGY, *Sensible Moyen Âge, Une histoire des émotions dans l'occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 215.

⁶³⁶ Tomek BRYNCZKA, *Les Émotions liées à la vengeance chevaleresque dans le Haut Livre du Graal, un roman arthurien du XIII^e siècle*, Université du Québec, Montréal [Exemplaire dactylographié], 2013, p. 146, note ainsi qu'environ une manifestation de joie sur dix exprimée par le personnage de Perlesvaus est liée à la mort d'un ennemi. Par un effet d'ironie tragique, le roi Arthur manifeste de la joie à la vue de la tête du géant, alors même que cette mort gigantesque va de pair avec la mort de Lohot, dont il s'inquiète de l'absence : « *Je m'esmerveil, fait li rois, que il est devenus, kar jo n'en oi noveles puis que Keu li seneschaux ochist Logrin le jaiant dont il m'aporta le chief, de quoi ge fis molt grant joie* » (*HLG*, VIII, 493, 7-10).

plus volontiers au sarcasme⁶³⁷, sensible dans les paroles adressées par le Chevalier au Dragon à Perlesvaus. Le chevalier « *passé outre et vient à la litière del chevalier mort et tourne son escu cele part et le chief al dragon. Il bruist et art tot à poure le cors del chevalier et les chevaus : « De cestui enterrer, fait-il à Perlesvaus, estes vos quites » (HLG, IX, 656, 2-6)*. La joie se mêle en revanche à la fierté après que la métamorphose du Chevalier couard en Chevalier Hardi a produit les premiers exploits d'une prouesse recouvrée, lors d'une joute dont Perlesvaus est le témoin. Au Chevalier Hardi qui lui tend la tête coupée d'un brigand en souvenir de sa première joute, Perlesvaus s'écrie, heureux et fier de cette renaissance : « *Par mon chief, fait Perlesvaus, icest prosent ai ge molt chier ! » (HLG, IX, 632, 9-10)*. De fait, la tête coupée emblématise la métamorphose du Chevalier Couard en Chevalier Hardi, dont Perlesvaus fut l'intercesseur⁶³⁸. C'est une même satisfaction, teintée d'une perspective axiologique sans doute plus marquée, qui domine les félicitations adressées par Perlesvaus à Lancelot après la mort des brigands : « *Lancelot, fait Perlesvaus, vos avés fait molt grant bien de ceste male gent qui est destruite par vos ! » (HLG, VIII, 568, 29-30)*. Dans cette expression sonne l'oxymore du « génocide joyeux » forgée par Jean-Charles Payen⁶³⁹.

Théoriquement inhérent à la joie, le rire de Lancelot prend une tout autre dimension dans l'épisode macabre de la branche IX où un écuyer épouvanté découvre un charnier, en un gîte laissé à l'abandon : « *mais il en rissi fors au plus tost qu'il pot, toz esfrez, et reclama molt doucement la mere au Sauveor » (HLG, IX, 15-16)*. Le terrain de l'humour noir semble préparé par le comportement pusillanime de l'écuyer. L'image du jeune homme effrayé tire vers le fabliau⁶⁴⁰, à l'inverse du rire de Lancelot, que l'on pourrait qualifier de

⁶³⁷ Pour une introduction consacrée aux formes de l'invective et aux violences verbales au Moyen Âge, voir Jean-Claude SCHMITT, « Les Images de l'invective », *L'Invective au Moyen Âge, France, Espagne, Italie, Atalaya, Revue Française d'Etudes médiévales hispaniques*, 5, 1994, Presses Universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, p. 9-20. *Gab* et *ramposne* sont associés dans la littérature française du Moyen Âge aux figures négatives (Renart, Fauvel, Keu...).

⁶³⁸ La dimension initiatique d'un tel geste ne fait pas mystère, comme le rappelle Claude STERCKX, *La mutilation des ennemis chez les Celtes préchrétiens*, op. cit. p. 84, qui évoque « l'exigence d'une tête coupée pour être reconnu comme guerrier adulte. Ce n'est encore une fois pas l'exploit guerrier qui compte, mais la possession de la tête quelle qu'elle ait été son mode ».

⁶³⁹ Jean-Charles PAYEN, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6 (1978-1979), p. 226-236.

⁶⁴⁰ Cf. Albert GIER, « Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux : la parodie du roman courtois », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre, 37), t. 2, 1988, p. 207-214. D'autre part, sur le personnage du naïf, on peut se reporter à l'étude désormais classique de Brian J. Levy, *The Comic Text: Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Amsterdam, Rodopi (Faux titre, 186), 2000.

« merlinien ». L'écuyer semble peu en phase avec les préceptes auxquels doivent se conformer les apprentis chevaliers :

« *Quiconque veut entrer dans l'ordre de chevalerie se doit de considérer et de penser au noble début de la chevalerie. Il convient que la noblesse de son courage et sa bonne éducation concordent et s'accordent à l'origine de la chevalerie* »⁶⁴¹.

Après s'être rendu sur les lieux pour vérifier les dires du jeune homme, Lancelot « *s'en revint resoir au fu tot riant* » (HLG, IX, 712, 25). La signification que donne Gauvain de ce rire est, comme toute allégorie présente dans le HLG, incomplète et passible de nombreux autres degrés de lecture : « *Je quid, fait mesure Gauvain, quant il sont mort, que nos n'avons garde d'aux ! Or nos garisse Dieus des vis !* » (HLG, XIX, 712, 28 et 714, 1)⁶⁴².

Le rire de Lancelot semble s'inscrire dans un *exemplum*⁶⁴³ moral dont le jugement pragmatique enseignerait qu'il faut se méfier des vivants et non des morts, interprétation discréditée ne serait-ce que par la Chapelle et du Cimetière Périlleux, qui mettent en lumière le péril que recèlent morts et revenants. Le rire de Lancelot se donnerait, dans cette perspective, comme une réminiscence du rire de Merlin, rire de celui qui sait face à la perplexité de ceux qui ignorent : « le rire de Merlin est un phénomène étrange, d'autant plus que Merlin rit de la mort [...] s'il rit de la mort, c'est parce que les procédés de la fiction, ainsi que ceux du fétichisme et de toute pensée théorique dont ils constituent le modèle, risquent de dévoiler le caractère accidentel de la différence qui existe entre le Moi et l'Autre, mais aussi entre le dedans et le dehors, la chose et sa représentation, l'esprit et la lettre –, et finalement, de la différence entre la vie et la mort »⁶⁴⁴. L'antagonisme de l'écuyer saisi d'effroi et du chevalier inébranlable donne à voir « l'une des césures

⁶⁴¹ RAYMOND LUILLE, *Livre de l'ordre de chevalerie*, traduit du catalan et présenté par Patrick Gifreu, Paris, La Différence, 1991.

⁶⁴² Un propos comparable, bien qu'inséré dans des circonstances distinctes, se lit dans *Le Roman de Thèbes*, attestant de la propagation d'un proverbe particulièrement malléable dans ses emplois. Les trois *sefs* du Roi Laiüs, chargés de mettre à mort le jeune Cédipe, l'intègrent à leur discours, pour suggérer non sans ambiguïté l'exécution d'un décret royal à demi ignoré : « *Si vous poez des vis garder, / Ne vous estoet les morz doter* », *Le Roman de Thèbes*, éd. et trad. Francine Mora, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », v. 129-130, p. 52.

⁶⁴³ Jean-Yves TILLIETTE, « L'exemplum rhétorique : questions de définition », dans Jacques BERLIOZ, Marie-Anne POLO DE BEAULIEU, *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge » (n° 47), 1998, p. 43-65.

⁶⁴⁴ R. Howard BLOCH, « Le Rire de Merlin », *Cahier de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1985, vol. 37, n° 1, p. 8-9.

essentielles entre culture populaire et culture d'élite, religion populaire et religion d'élite »⁶⁴⁵.

Parallèlement à cette lecture, un détour par la littérature de dérision fraie d'autres voies. Le rire de la parodie, dans les fabliaux ou le *Roman de Renart*, est un rire de défoulement aux vertus cathartiques, qui atténue les rigueurs d'un monde de violence, funeste de toutes parts : il convient toutefois de distinguer le *rire* et la *dérision*, qui se définit comme une « moquerie non dépourvue de méchanceté cherchant non seulement à faire rire, mais encore à humilier, à discréditer, à annihiler, au moins symboliquement, celui ou ceux qu'elle vise »⁶⁴⁶. Le rire de Lancelot intervient à un moment du récit où la succession des morts produit ce que Jean Frappier nommait un « crescendo de la mort ».

Une lecture des réactions face à la mort fait apparaître un versant plus sombre encore, entre mise en cause de soi et mise en cause de l'autre, jusqu'à l'expression mêlée de sentiments *a priori* contradictoires. La mise en cause de soi face à la vision effroyable de la mort est l'apanage de figures liées par la notion de faute : Arthur, dont la récréantise est à la source des nombreuses attaques dont le Royaume est l'objet ; Joseus, prince matricide doublement voué à l'érémisme, par le décret maternel aussi bien que par son geste.

L'infamie d'Arthur s'exprime à Cardueil, dans la branche IX du récit, alors que l'on amène durant le repas les cadavres de chevaliers à demi calcinés, *scelus nefas* participant des innombrables exactions commises par le Chevalier au Dragon Ardent. La notion de *scelus nefas*, expression latine que l'on peut traduire par « crime qui va à l'encontre de l'ordre du monde », est dans la civilisation romaine l'apanage de ce qui excède l'humanité ordinaire⁶⁴⁷. Par sa double nature humaine et animale incluse dans son nom, le Chevalier au Dragon ardent réalise un crime qui va à l'encontre de l'ordre sacré du monde. Sa sortie de l'humanité est suggérée par les chevaliers de la cour arthurienne, qui disent qu'on « ne doit pas blâmer monseigneur Gauvain ne Lancelot se il n'i aloient, kar il n'a nus chevalier del monde qui tel home peüst conquerre, si Damnedieus n'i faisoit miracles, puis que il gete fu et flame de son escu totes les eures que il vielt » (HLG, IX, 636, 14-19).

⁶⁴⁵ Michel VOVELLE, *La mort et l'occident, de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 125.

⁶⁴⁶ *La dérision au Moyen Âge, De la pratique sociale au rituel politique*, dir. Elisabeth CROUZET-PAVAN et Jacques VERGER, Presses Universitaires Paris IV Sorbonne, Paris, 2007, p. 7. Le rire, pour sa part, exorcise les craintes fondamentales de l'être, comme l'explique Philippe MÉNARD, *Les fabliaux, contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.

⁶⁴⁷ Florence DUPONT, *Le Théâtre latin*, Armand Colin, Paris, 1988, p. 76sq.

Les chevaliers en armes qui ont fait irruption dans la salle révèlent d'emblée la *senefiance* de l'aventure, le Chevalier au Dragon devenant l'incarnation sensible d'une faiblesse inhérente au Roi et par extension à sa cour⁶⁴⁸ : « *Sire, font il au roi, autrefois vos est mostrez cist hontes que l'on vos fait, qui n'est mie amendez. Li Chevaliers au Dragon vos destruit vostre tere et ocist vos omes et vos aproce au plus qu'il poet et dist que il ne trovera si hardi chevalier en vostre cort qui ja l'ost atendre ne envair !* » (HLG, IX, 636, 1-6).

La menace est d'autant plus substantielle qu'elle met en péril l'intégrité du souverain et défie l'excellence de sa cour. Dans ces paroles retentit l'écho des paroles de Méléagant dans le prologue du *Lancelot* de Chrétien de Troyes⁶⁴⁹. Le sentiment de la honte et de l'abaissement prend le pas sur l'effroi⁶⁵⁰ devant une si grande merveille – le bouclier inclut une tête de dragon qui crache du feu tout alentour. « *Li rois a molt vergoigne de ces noveles* » (HLG, IX, 636, 6-7) précisément parce que la faute lui incombe tout entière – la reduplication des possessifs, *vos* et *vostre*, est à cet égard révélatrice. A l'immédiateté de la réaction royale succède une regrettable procrastination. La honte prend acte du défi lancé, elle marque le premier mouvement d'un sursaut du pouvoir royal⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ Une configuration approuvée est évoquée dans le récit irlandais, *La Mort de Muirchertach, fils d'Erc*, art. cit., p. 1008, quand, au terme d'un banquet, « pas un homme n'avait la force d'une femme en couches ». Quant au Roi, dont l'image apparaît fortement dégradée, il confesse : « *Il n'y a ni force ni vigueur en moi cette nuit. Il m'est difficile de faire des exploits cette nuit, même si les armées d'étrangers m'attaquent à cause de la faiblesse dans laquelle je suis et à cause de la mauvaise nuit* ». Il semble que certains éléments de la mythologie irlandaise soient restitués dans le *Haut Livre du Graal* par un voie plus ou moins directe, sans l'intercession de textes passerelles.

⁶⁴⁹ « *Rois Artus, j'ai en ma prison / De ta terre et de ta maison / Chevaliers, dames et puceles, / Mes ne t'an di pas les noveles / Por ce que jes te vueille randre ; / Einçois te voel dire et aprandre / Que tu n'as force ne avoir / Par quoi tu les puisses ravoir ; / Et saches bien qu'ainsi morras / Que ja aidier ne lor porras* » (v. 53-62).

⁶⁵⁰ Tel n'était néanmoins pas le cas lors des premières attaques du Chevalier au Dragon : « *Li rois est en si grant effrois que il ne seit que il puist faire* » (HLG, VIII, 620, 27-28).

⁶⁵¹ On trouve une scène comparable dans *Lancelot*, à ceci près que se creuse dans le HLG la solitude du roi Arthur. Les deux épisodes montrent le spectacle de chevaliers mutilés, et recourent au même noyau sémantique de la *honte* et du *duel*. Pour autant, dans le *Lancelot*, ces sentiments sont élargis à l'ensemble de la cour (« *onques chevaliers ne le vit qu'il n'en eüst honte et duel* », *Lancelot*, éd. Sommer, IV, 92, l. 34-35). Yvonne ROBREAU, qui cite cet extrait dans *L'Honneur et la honte : leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., p. 165, l'analyse ainsi : « dans cet épisode du « chevalier mutilé », la blessure infligée au personnage est une offense à l'ensemble de la chevalerie en même temps qu'elle remplit chacun d'une profonde tristesse ». L'auteur donne de nombreux exemples tirés du *Lancelot-Graal*, où le sentiment de la honte s'abat sur le Roi Arthur. La mise en perspectives de deux scènes ne fait que renforcer l'isolement du roi, comme en témoigne la réitération du pronom-déterminant *vos/vostre* : « *cist hontes que l'on vos fait (...) Li chevaliers au Dragon vos destruit vostre tere et ocist vos omes et vos aproce au plus qu'il puet* » (HLG, IX, 636, 2-4).

La seconde occurrence d'une mise en cause de soi se donne à lire dans le personnage de Joseus, coupable du meurtre de sa mère, qui lui refusait la perspective d'hériter du trône, le destinant à la vie religieuse. Le repentir se montre dans les manifestations physiques dont Gauvain, perplexe, est le témoin : « *Messire Gauvain voit le vallet de tres grant biauté et le voit adés bronchier vers terre et les larmes chaoir des eus* » (HLG, V, 274, 10-12). A lire l'épisode du matricide à la manière d'un *exemplum*, le geste meurtrier paraît sanctionner les dangers de l'ambition : « *j'ai ochis ma mere qui roine estoit, por cho qu'ele dis que ne seroie pas rois après la mort mon pere, ains me feroit on moine ou cleric* » (HLG, V, 274, 15-18).

Dans un roman qui fait des fonctions guerrières et religieuses les deux pans d'une même défense et illustration du Christianisme, le geste de Joseus, mêlant régicide et matricide, tend à rompre cette solidarité des armes et de la foi. De cette rupture procède le désir de se retirer du monde, de renoncer à un règne usurpatoire : « *je ne voil pas tenir la tere or la grant desloiauté que jo avoie faite* » (HLG, V, 274, 21-22). Le choix de l'érémisme vient en quelque manière rédimmer la rupture des deux ordres spirituel et temporel⁶⁵².

La mise en cause d'un chevalier dans la responsabilité de la mort relève de l'exception. Elle concerne la disparition de l'épouse de Marin le Jaloux et celle du Roi Pêcheur, deux morts fondamentales d'un point de vue religieux et qui peuvent être lues, pour Gauvain comme pour Perlesvaus, comme une variante du péché originel, péché adamique qui se porte sur l'humanité condamnée par voie de conséquence. Gauvain, à travers une litanie récitée à plusieurs voix, se voit imputer la mort de l'épouse de Marin, mort conditionnée à la fois par le nom du personnage (*nomen omen est*) et par une réputation de séducteur qu'il ne montre en rien dans son comportement, d'une irrécusable courtoisie. Cette faute inexpiable car dépourvue d'objet lui est rappelée à de nombreuses reprises dans le cours du récit, à commencer par l'apostrophe du chevalier à l'écu mi-

⁶⁵² Renoncer à la royauté et au siècle ne signifie pas pour Joseus renoncer à la chevalerie, car plusieurs épisodes le montrent illustrant ses dispositions à la prouesse. Sur l'érémisme, on pourra se reporter à Jean FRAPPIER, « Le Graal et la Chevalerie », *Romania*, 75, 1954, pp. 165-210 et Paul BRETTEL, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Age (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995. Ce dernier évoque la singularité de l'ermite par rapport au cénobite et souligne justement le fait que « son aventure spirituelle est en continuité avec l'aventure chevaleresque qui, elle aussi est solitaire » (p. 144). La double nature de l'ermite chevalier prend ses racines bien avant l'époque du Lancelot-Graal : comme le rappelle Erich KÖHLER, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois : Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, « NRF », 1974 (1954), p. 117 : « Les nombreux ermites de la littérature arthurienne tardive, que Chrétien a pourtant été le premier à y introduire, ont tous été d'actifs et énergiques chevaliers avant de se retirer dans la solitude : le chevalier-ermite devient même – cent exemples pourraient le prouver – le *prodome* par excellence et le guide spirituel tout désigné de ses pairs activistes ».

parti : « *Messire Gauvain, fait il, arestés car jo vos desfi de part Marin le Jaloux qui por vos a se feme ochis !* » (HLG, IV, 252, 1-2).

La valeur et la teneur du *doel* éprouvé prolongent l'ordonnement symbolique des circonstances de l'instant mortel. Si son hégémonie s'étend au-delà des démarcations religieuses, le *doel* se colore de connotations très contrastées au regard du contexte narratif. L'énoncé des étapes du rituel funèbre place parallèlement au *doel* procédant de la mort la consolation des vivants.

La consolation

« *Ces propos sont spécieux, dis-je, et enduits du miel de la rhétorique et de la musique, ils ne charment avec autant de douceur qu'aussi longtemps qu'on les entend, mais les malheureux ressentent leurs malheurs plus profondément ; c'est pourquoi, lorsque ces propos cessent de retentir à mes oreilles, l'abattement installé dans mon âme s'appesantit* »⁶⁵³.

À la déploration répond la consolation, qui vise à ce que « la désolation du présent ne sature pas le champ des possibles »⁶⁵⁴. La mort s'impose dans le récit comme le terme inéluctable de toute destinée, d'autant plus qu'à l'exception de la résurrection du Christ, le roman ne comporte aucun retour à la vie, ni d'objet magique doté des mêmes pouvoirs que le chaudron merveilleux de Bran le Béni dans le conte gallois de *Branwen*⁶⁵⁵. De la dimension chrétienne du *saintismes contes* résulte l'impératif d'une consolation vivement menée. Certaines tentatives consolatoires sont vouées à un échec lié à la condition du défunt. Les deux morts royales voient ainsi Arthur au comble d'une affliction que rien ne saurait atténuer. Malgré la pertinence de ses propos, Gauvain « *ne se poet acesser de doel faire* » (HLG, IX, 784, 15) à l'annonce du trépas de la reine. Le neveu du roi argue de l'excellence absolue de Guenièvre, mais ses paroles sont à double tranchant : « *la mieldre roine et la plus sage est morte ne jamais en aura nule de sa valeur* » (HLG, IX, 784, 15-17). La glorification du défunt tire vers l'hagiographie, tant la Guenièvre du HLG est en tous points parfaite. Parvenu à un degré de perfection et maintenu tel jusqu'au silence coupable de Perceval-Perlesvaus, le Royaume de Logres ne peut dorénavant que s'abîmer dans une dégradation sans recours et une impossible consolation.

⁶⁵³ BOËCE, *La consolation de Philosophie*. Édition de Claudio MORESCHINI ; traduction et notes de Éric VANPETEGHEM ; introduction de Jean-Yves TILLIETTE, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4577. Lettres gothiques), 2008, Livre deuxième, chapitre 3, p. 95.

⁶⁵⁴ Michaël FOESSEL, *Le temps de la consolation*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », p. 25.

⁶⁵⁵ *Les Quatre branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, traduit du gallois, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert, Gallimard, « L'aube des peuples », Paris, 1993.

La consolation est associée à l'éloge funèbre, suivant un phénomène de couplage propre au *HLG*. Il n'est guère de temps véritablement suspendu, une agitation s'empare des personnages⁶⁵⁶, qui exige une grande rapidité dans l'accomplissement des rituels : dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, Perceval est précisément défini comme « *cil qui ne veust plus remanoir* » (v. 25368). La déploration de Lohot par son père paraît dès avant soumise à un échec de la parole consolante : « *Li rois meïsmes en fait si grant doel que nus ne le poet conforter, kar il quidoit devant ces noveles que ses fïus fust encore en vie et qu'il fust le meilleur chevalier del mont* » (*HLG*, IX, 706, 22-25). Le *doel* se nourrit de la perte d'un fils et du déchirement abrupt du voile de l'illusion – illusion d'un fils en quête d'aventures prestigieuses, illusion de l'excellence chevaleresque. La perfection chevaleresque, équivalent masculin de la perfection vertueuse de Guenièvre, redouble le sentiment de la perte, et ce quand bien même la mention paradoxale du « *meillor chevalier del mont* » pour qualifier son fils en lieu et place de Perlesvaus relève d'une certaine étrangeté⁶⁵⁷.

La consolation peut prendre la forme d'un divertissement, au sens pascalien du terme⁶⁵⁸. La demoiselle du char tente ainsi de divertir la Reine des Tentés, qui vient de perdre Cahot le Roux mort sous les coups de Perlesvaus, en convertissant sa douleur en joie, sa « malheureuse condition » en désir érotique : « *Dame, fait le damoisele del char, refraignés vostre dolor ! Veés chi le chevalier por quoi les tentes furent chi tendues, et por qui vos aveis menee la grant joie tres qu'a icest jor* » (*HLG*, VII, 436, 6-9).

La demoiselle joue dans son discours de la réversibilité d'*eros* et *thanatos*, le principe de mort étant appelé à se dissoudre dans un principe de plaisir illusoire. La consolation, pour efficace qu'elle aurait pu être si l'on considère les feux inextinguibles de la Reine des Tentés, se heurte à l'inaltérable chasteté de Perlesvaus, en une scène comique (*HLG*, VII, 426) où se répondent deux conceptions antagoniques de l'amour. La reine présente un *eros*

⁶⁵⁶ L'acédie qui ouvre véritablement le *HLG* après son prologue est en quelque sorte l'image inversée du comportement des personnages dans les branches ultérieures. L'immobilité, à laquelle seule l'aventure entreprise par le roi peut mettre fin, est en effet l'antithèse des actions qui défilent suivant un rythme important.

⁶⁵⁷ Le superlatif est assurément topique dans le roman arthurien, qui multiplie à l'envi les demoiselles les plus belles du monde et autres chevaliers excellents. Si l'on suppose que l'expression dépasse le simple cadre de la formule stéréotypée, alors pourrait-on voir en Lohot une sorte de double du « très bon chevalier », éliminé au profit de Perlesvaus, à l'image de Cahus, exclu de la première aventure au profit du seul souverain.

⁶⁵⁸ PASCAL, *Pensées*, 139, éd. Brunschvicg, sur le divertissement : « De là vient que les hommes aiment tant le bruit et le remuement. De là vient que la prison est un supplice si horrible. De là vient que le plaisir de la solitude est une chose incompréhensible. Et c'est enfin le plus grand sujet de félicité de la condition des rois de ce qu'on essaie sans cesse à les divertir et à leur procurer toutes sortes de plaisirs ».

excessif, qui désire d'emblée le *don de merci*, tandis que le Bon Chevalier ne retient du *service d'amour* que la notion de service. Ironiquement, le chevalier *nice* ne manifeste pas dans cet épisode son aptitude à changer la douleur en joie, énoncée dans le prologue : « *Mes, par molt poi de parole qu'il delaia a dire, avindrent si granz meschaances a la Grant Breteingne que totes les illes e totes les terres en chaïrent en grant doleur; mes puis les remist il en joie par la valor de sa buenne chevalerie* » (HLG, I, 128, 3-7).

Les paroles consolatoires de l'ermite pour apaiser Gauvain après la mort de l'épouse de Marin en sont l'exact reflet inversé : l'ermite retourne la *dolor* aisément perceptible dans une logique courtoise en une joie d'ordre spirituel. La consolation se donne ainsi comme un instrument rhétorique procédant par renversement et divertissement. Il en va de même dans l'épisode de la rencontre de Gauvain avec Méliot enfant, sous les auspices d'un ermite (branche V). La douleur de cette perte, qui résonne comme l'écho d'une scène primordiale, est à nouveau énoncée : « *issi m'apele on, set Messire Gavains, e la dame vi ge ocirre dedenz la forest, de coi ge fui molt dolenz* » (HLG, V, 170, 15-17). La consolation tient au renversement du motif de l'ennemi mortel. Par un effet d'attente trompée, Méliot de Logres rompt avec les principes de la *faïde* et se fait l'homme lige de Gauvain. Cet hommage doublement déconcertant⁶⁵⁹ présente des vertus consolatoires : « *Certes, set Messire Gavains, e vostre amor e vostre homage aim ge molt* » (HLG, V, 270, 31-32). Gauvain fait à son tour usage d'une parole consolante, alors qu'il rapporte au roi Gurgaran la dépouille de son fils : « *Certes, sire, set il, se je le vos puisse presenter vif g'en fusse molt joianz* » (HLG, VI, 314, 2-4). Cet épisode est représentatif d'un roman qui tempère singulièrement et condamne l'emphase du *doel*.

Les trois bons chevaliers, qui sont le plus en état de lier connaissance avec des âmes *dolantes*, semblent les moins disposés à la consolation, comme si cette « carence du héros » qui « est de l'ordre de la parole »⁶⁶⁰ depuis l'épisode du Château du Graal était une donnée universelle. Dans l'épisode de la rencontre avec le frère de Gladoain, en lieu et place d'une parole de réconfort, Lancelot écarte d'emblée tout épanchement : « *Lessiez ce duel ester, car il n'i a nul mestier. Mes je vos present mon cors et abandon ma chevalerie en toz les lex ou il vos plaira* » (HLG, VIbis, 372, 6-9).

⁶⁵⁹ Dans le roman, toute perte est généralement rédimée en une volonté de d'obtenir la mort de celui qui a tué notre parent. D'autre part, l'âge de Méliot et sa remarquable précocité confèrent à la scène une dimension spectaculaire.

⁶⁶⁰ Francis DUBOST, « Les couleurs héraldiques du *Perlesvaus* », *Les Couleurs au Moyen Âge, Senefiance*, 24, p. 80.

Aux admonestations et aux manifestations de *doel* de la Veuve Dame, Perlesvaus « *a molt petit respondu* » (HLG, VIII, 604, 16-17), lors même que le propos d'Iglais était teinté de *pathos* : « *je ne vivrai mie longuement puis que li Ro[i]s Peschieres mes freres est morz, dont je sui molt dolente en mun cuer* » (HLG, VI, 604, 6-8). La consolation concède paradoxalement une place ténue aux affects⁶⁶¹, elle est de préférence un art rhétorique du renversement ou de l'évitement. La mort engage ainsi la mention ou l'omission du *doel*, qui correspond au versant spirituel de la disparition. Conjointement, le versant matériel de la mort est perceptible dans la concrétude du défunt, dans l'immutabilité du corps-saint et l'altération du corps-charogne.

II. 1. 2. La représentation manichéenne du corps

La question du corps cristallise au Moyen Âge la répartition axiologique des êtres, dans un monde où l'apparence vaut vérité, et où le nom présage de l'être ou de la chose. Ce qui advient du trépassé est en effet à l'image de ce que fut l'homme. Une partition manichéenne se dessine, impliquant aussi bien l'apparence et les odeurs du corps que son devenir *post mortem*. Le châtimement des chevaliers du Seigneur des Marais révèle l'abjection des corps, reflet de celle des personnages, et s'inscrit dans un paradigme diabolique nécessaire au christianisme pour s'affirmer comme religion. En effet, comme le rappelle Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, « l'abjection accompagne toutes les constructions religieuses, et elle réapparaît, pour être élaborée d'une façon nouvelle, lors de leur effondrement »⁶⁶². L'herméneutique des odeurs se fonde ainsi sur un contraste du saint et de l'aject.

L'herméneutique des odeurs

« *Après descendi la ou j'estoie une si douce odours que se totes les odours del monde i fuissent, ne fu pas li lix plus souef* »⁶⁶³, rapporte le conteur de *l'Estoire del Saint Graal* en témoignage de son élection et de l'excellence de sa lignée. La stratégie symbolique du HLG, au service de sa visée didactique, repose plus encore que *l'Estoire* sur une écriture des sens. Le lecteur est

⁶⁶¹ Pour une étude des affects dans le contexte de la civilisation médiévale, se reporter à Carolyn LARRINGTON, « The psychology of emotion and study of the medieval period », *Early Medieval Europe*, vol. 10, n° 2, (2001), p. 254 ; Lucien FÉBVRE, « Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? La sensibilité et l'histoire », *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Collin, 1992 ; Norbert ELIAS, *La civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 174-175.

⁶⁶² Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, Points, 1983, p. 24.

⁶⁶³ *Joseph d'Armathie, Le Livre du Graal*, tome I, Pléiade, op. cit. p. 9.

plongé dans un monde qui privilégie l'ouïe, la vue et l'odorat, non pas au détriment d'une réflexion religieuse, mais comme le support d'une meilleure compréhension de l'édifice idéologique ainsi érigé.

L'odeur prend, dans cette perspective, un caractère symbolique ; elle signale l'appartenance du défunt à l'une des deux catégories de personnages (« figures électives », « figures réprouvées »). L'odeur ancre le récit dans la matérialité, c'est pourquoi l'on ne saurait adapter à la littérature du Graal le propos de Roland Barthes lorsqu'il suggère que « le langage a cette faculté de dénier, d'oublier, de dissocier le réel : écrite, la merde ne sent pas »⁶⁶⁴. Au contraire, la perception des effluves oriente celle du récit.

L'odeur suave du corps saint.

A la « pugnaise odeur » que répand « l'ordre char » dans la poésie de Pierre de Nesson est supplantée par l'odeur de sainteté⁶⁶⁵, odeur suave qui demeure à l'endroit même où fut démembrée la *beste glatissant*⁶⁶⁶, et qui apparaît comme un *leitmotiv*, signe « que nous sommes près de la dépouille d'une innocente victime ou de saintes personnes à la vie édifiante »⁶⁶⁷. L'odeur qui se répand à la mort de Callixte, au terme d'une agonie conçue véritablement comme ἀγών spirituel, atteste la victoire des anges sur les démons⁶⁶⁸ : quand l'âme de l'ermite qui repose en la Chapelle Saint Augustin fut « portée en fu en Paradis » (HLG, I, 148, 3), la chapelle fut « tote encenssee » (HLG, I, 142, 26-27).

Les dernières lignes du récit atteignent dans la symbolique valorisante des odeurs une sorte d'*acmé* : « la plus bele gent que il veïst onques » apportent des cercueils richement ouvragés d'or et d'argent, dans lesquels reposaient « les .ii. cors des chevaliers que on ot aporté

⁶⁶⁴ Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 140-141.

⁶⁶⁵ Le motif de l'odeur suave est devenu au fil des siècles l'un des topoï associés à l'imaginaire immémorial du Moyen Âge (cf. ÉMILE ZOLA, *Le Rêve*, Pléiade, tome IV, p. 832). Sur l'origine de ces odeurs, cf. Martin ROCH, « Récits et contexte des odeurs de sainteté », *Texte et contexte. Littérature et histoire de l'Europe médiévale*, Marie-Françoise ALAMICHEL et Robert BRAID (dir.), Paris, Michel Houdiard, 2011 ; Jean-Pierre ALBERT, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, éditions de l'EHESS, 1990. L'expression, datée du XVII^e siècle, n'apparaît de ce fait pas dans le texte, et il n'est guère d'expression approchante qui systématise la conjonction du saint et de l'odeur suave.

⁶⁶⁶ Cette odeur reçoit également une justification dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil : « *Amis, la beste senefie Sainte Eglise [...]* » (v. 8674-5).

⁶⁶⁷ Robert DESCHAUX, « Merveilleux et fantastique dans le *Haut Livre du Graal : Perlesvaus* », *Cahiers de civilisation médiévale. 26e année* (n° 104), Octobre-décembre 1983, p. 336.

⁶⁶⁸ On trouve dans la *Queste del Saint Graal* une même victoire symbolique, qui se matérialise dans la mise en déroute du diable. Galaad voit sortir une forme diabolique et hideuse d'un cercueil, qui lui dit : « *Ha, Galaad, sainte chose, je te voi si avironé d'angles que mes pooirs ne puet durer encontre ta force. Je lais le lieu* » (QSG, 856).

la dedenz es sarqueuz, e le cors le roi Pescheur e la mere Perlesvaus autressi, mes nule odeurs o monde n'est si doce ne si soés com cele qui des cors issoit » (HLG, XI, 1048, 24-25 et 30 ; 1050, 1-3). L'odeur suave se retrouve dans un cadre non létal, avec le bouclier de Galaad duquel émane une « odeur suave, manifestation qui l'inscrit sans ambages dans le champ du sacré »⁶⁶⁹. Les quatre défunts, qui représentent équitablement les deux versants royaux et guerriers de la société médiévale⁶⁷⁰, referment symboliquement le récit sur une alliance de la chevalerie et du sacré. Du corps de Joseph émane une odeur analogue, à tel point que la modalisation de la scène à travers les sens des ermites, confère une teinte fantastique à ce corps qui échappe aux méphitiques effluves que procure la décomposition des chairs :

« li sarquieu ovre tantost et desjoint, si que la pierre de deseure huiça, si que l'on pot veoir un chevalier qui la dedens gisoit, dont l'odors issi si douce si savereusse que il fu vis as prodomes qui l'esgardoient qu'il fussent enbausamé » (HLG, IX, 680, 26-30).

Cette odeur remémore celles qui aromatisent l'atmosphère lors des cortèges du Graal. La tête du prince Lohot, exposée à l'assemblée royale comme signe de la trahison et du régicide commis par le sénéchal Keu, reprend le motif de l'odeur suave. La montée en puissance dramatique d'une scène qui peut apparaître comme une épreuve disqualifiante laisse place à un apaisement transitoire, l'odeur équilibrant l'abjection que représente la décollation du jeune prince. L'odeur de sainteté présente la particularité de s'exhaler, comme pour signifier, par-delà une disparition précoce, la profondeur de l'aura royale :

« [Keu] li coffres ovri tantost con il le sach a lui, et vit dedens le chief tot en apert. Une odors molt tres souef et molt douce issoit, si que il n'ot chevalier en la sale qui ne la sentist » (HLG, IX, 704, 8-11).

L'espace olfactif revêt une dimension didactique⁶⁷¹ : les Évangiles valorisent symboliquement parfums et odeurs, et rendent perceptible la complexité des dogmes

⁶⁶⁹ Francis DUBOST, « Les couleurs héraldiques du *Perlesvaus* », *Les couleurs au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Provence, *Senefiance* 24, 1988, p. 71-85, paragraphe 16.

⁶⁷⁰ On note dans le récit la présence de plusieurs transfuges d'un ordre à l'autre : de la chevalerie à l'érémisme : l'ermite que rencontre Gauvain au début de la branche III lui révèle en effet - « *je fui entor le roi Uter vallés et chevaliers .xl. ans et en cest hermitage ai esté plus de trente ans* » (HLG, III, 208, 1-3) ; de la royauté à l'érémisme : Joseus illustre ce passage du pouvoir temporel au pouvoir spirituel.

⁶⁷¹ La deuxième *Épître aux Corinthiens* (2, 14-17), fait également du parfum la base d'une séparation du bon grain et de l'ivraie, des bons et des méchants : « *Grâces soient rendues à Dieu, qui nous fait toujours triompher en Christ, et qui répand par nous en tout lieu l'odeur de sa connaissance ! Nous sommes,*

chrétiens. L'odeur participe à la visée d'un récit qui semble faire des cinq sens l'interprète idéal d'un enseignement abstrait. C'est pourquoi la dimension théologique si importante dans la QSG est si peu explicite dans le HLG :

« Sire, fait li provaires, cho nos traite por cele signefiance li bons hermites por la novele loi, en laquele li plusor ne sont pas bien conisant, si en vielt faire remembrance par essamples » (HLG, VI, 326, 14-17).

De cet enseignement procède le plaisir du lecteur, projeté dans le personnage de Gauvain, qui « ot ces signefiances, si li plaist molt » (HLG, VI, 328, 15-16). En regard, les défunts réprouvés répandent dans l'atmosphère les effluences de leur putréfaction.

La pestilence du réprouvé.

Les figures réprouvées étant à tous points de vue le revers des figures électives, l'odeur suave est le pendant des effluves méphitiques. Corrélative à l'odeur parfumée qui signe la présence d'un saint au corps incorruptible, la pestilence est investie d'une forte charge symbolique, car « l'odeur insoutenable qui accompagne la décomposition de la chair révèle aussi quelque gangrène de l'âme »⁶⁷². Le Noir Ermite, incarnation du Diable, est ainsi associé à l'odeur infecte de l'abîme chtonien⁶⁷³ (« celle ordure ») qu'il semble voué à réintégrer : « tantost com il l'orent overte, la graindre pueurs en oissi que nus sentist onques » (HLG, XI, 1036, 6-8). L'odeur qui émane du cadavre peut apparaître comme un aperçu de l'atmosphère qui règne au Paradis (encens) et en Enfer (soufre)⁶⁷⁴.

Si le texte donne, dès la victoire des anges en la chapelle Saint Augustin, un aperçu du Paradis, suggéré par les chants d'allégresse, l'Enfer n'est que fort peu abordé, comme si à une catharsis procédant de visions infernales, le roman préférerait multiplier les visions du Paradis, ce qui semble quelque peu paradoxal si l'on considère la teneur violente du texte. C'est dans cet esprit que l'odeur du corps des réprouvés n'est pas mentionnée. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, le geste mortel s'exécute selon une logique

en effet, pour Dieu la bonne odeur de Christ, parmi ceux qui sont sauvés et parmi ceux qui périssent : aux uns, une odeur de mort, donnant la mort; aux autres, une odeur de vie, donnant la vie ».

⁶⁷² Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit. p. 826.

⁶⁷³ Comme le rappelle Jacques LE GOFF, *A la Recherche du Moyen Âge*, op. cit. p. 111 : « L'Enfer est monstrueusement terrestre, si terrestre qu'il est souterrain. Cela ne surprend pas. Les méchants se trouvent punis par là où ils ont péché ».

⁶⁷⁴ On se souvient que, quand l'illusion diabolique de Perceval dans l'épisode de la tentation se dissipe, « il senti si grant puour de toutes pars qu'il li fu bien avis qu'il fust en ynfer » (QSG, 955).

du massacre qui tend à anéantir leur corps. C'est pourquoi la décomposition n'est pas exhibée, la description de l'instant mortel s'interrompant avant le processus de la putréfaction. Si le corps saint est honoré, richement entouré d'insignes sacrés, celui du réprouvé semble rejeté dans les marges du récit, condamné à l'indistinction comme à l'insignifiance. En certains cas néanmoins, la dépouille et particulièrement le *chief*, devient « objet esthétique » entendu comme signe pourvu de « propriétés perceptives surnuméraires »⁶⁷⁵.

II. 1. 3. Profanation et raffinement.

Le chief comme objet esthétique.

Le *Mabinogi de Branwen*, qui semble avoir apposé une empreinte considérable sur l'imaginaire du roman breton aux XII^e et XIII^e siècles, donne une image sensible de l'esthétisation des cadavres et de l'agrément qu'ils procurent à ceux qui sont en sa présence. Cette tête est désignée à la manière d'une corne d'abondance, gage de l'hospitalité du lieu sur lequel elle semble régner par-delà la mort – « *jamais* » les membres de « *l'Assemblée de la Noble Tête* [...] *n'avaient pris autant de plaisir* »⁶⁷⁶. Le modèle celtique⁶⁷⁷, auquel les conteurs bretons ont mêlé l'idéal symbolique de l'imputrescibilité du corps saint, procure une première clé de lecture pour saisir cette alliance paradoxale du membre cadavérique et du plaisir esthétique. À la vision d'un membre se substitue un objet pourvu d'une valeur esthétique.

Le *HLG* tire précisément une part de son étrangeté et de son pouvoir de fascination de cette alliance de la profanation et du raffinement⁶⁷⁸, qui atteint son apogée à la fin de l'épisode de massacres et de conversion conduit sous l'égide de Perlesvaus en ce qui deviendra quelques lignes plus loin le Château de l'Épreuve. Seuls treize rescapés

⁶⁷⁵ Jean-Marie SCHAEFFER, « Objets esthétiques ? », *L'Homme* 2/2004 (n° 170), p. 25-45, p. 28.

⁶⁷⁶ *The Mabinogi and other medieval welsh tales*, Translated and edited with an introduction by Patrick K. FORD, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977, p. 71. Traduction française inédite.

⁶⁷⁷ Anne ROSS, *The Celtic Britain*, Academy Chicago Publishers, 1996, p. 60sq ; Michael W. HERREN et Shirley Ann BROWN, *Christ in Celtic Christianity*, The Boydell Press, Woodbridge, 2002.

⁶⁷⁸ Comme l'écrit Anne BERTHELOT, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus* : *Le haut Livre du Graal* », art. cit., p. 36, « le lecteur, fasciné par un réseau d'images qui confisquent son attention, se détourne du système symbolique prétendant avoir la clé d'un texte qui s'avère parfaitement autarcique. La violence extrême de l'imaginaire narratif et descriptif opère sur les sens du lecteur une sorte de surcharge qui le rend inapte à percevoir les lignes de sens plus discrètes que propose l'allégorèse ordinaire ».

échappent au massacre et sont portés sur les fonts baptismaux. La dernière demeure des habitants massacrés par les automates du Taureau de Cuivre prend une dimension presque étiologique :

« après prist on les cors des mescreans et les fisent geter en une iauge que l'on apele le flum d'infer. Icele iauge cort en la mer, ce dient pluisor qui l'on veüe, et la u ele s'espant en la mer est ele plus laide et plus orrible et plus perilleuse, kar a paines i poet passer, qu'ele ne soit perie » (HLG, IX, 664, 30-31 et 666, 1-5).

L'abjection des corps mutilés se prolonge dans l'abjection d'un lieu fantastique, *analogon* de l'abîme infernal⁶⁷⁹ où périt le Noir Ermite. L'écriture fait intervenir une métamorphose des lieux, d'un château peuplé de mécréants en un fleuve infernal à la fois référentiel et symbolique. La scène ne tient plus ni tout à fait d'une quête chevaleresque ni d'une quête spirituelle.

La mention des corps appartenant aux figures électives ne saurait véritablement s'intégrer à cette catégorie ambiguë, la beauté de certains ordonnancements funèbres allant de pair avec le caractère inaltérable du corps saint. Le récit regorge, sans vision des corps, de « *sarqueus molt biaux* » (HLG, III, 218, 23), à la ressemblance de celui que contemple Gauvain dans une chapelle entre le château de la Veuve Dame et une forêt. Cette vision prend place dans une épreuve qualifiante revenant à signifier la venue du *bon chevalier*.

Le début de la deuxième branche, qui correspond au véritable incipit après une première aventure quelque peu décrochée, est représentatif de cette manière propre au roman, qui joint horreur et plaisir. La description de la demoiselle chauve donne à voir, premier degré du hiatus avant l'évocation du char des têtes, une alliance de la laideur et de la beauté :

« La damoisele qui seoit sor la mule estoit molt gente de cors, mais n'estoit pas molt bele de vis ; et estoit vestue d'un riche drap de soie doré et avoit un riche capel qui li covroit tot le

⁶⁷⁹ Le tableau d'EUGÈNE DELACROIX, *Dante et Virgile aux Enfers*, Huile sur toile, Musée du Louvre, 1822, s'impose d'emblée à l'esprit, si l'on songe aux damnés qui, blêmes, s'accrochent à la barque des deux poètes. Le chant VIII de *l'Enfer* paraît s'inscrire dans un même imaginaire de l'eau stagnante et de la navigation périlleuse : « Dès que le Guide et moi nous fûmes dans la nef, l'antique proue va sillonnant l'eau plus profondément qu'elle ne le fait avec les autres. Tandis que nous traversions le lac stagnant, devant moi se leva un damné tout couvert de fange » (trad. Lamennais). Dante évoque une « gent fangeuse », entre vie et mort, à l'image des réprouvés condamnés à voir leur corps se décomposer dans l'eau du fleuve.

chief et estoit tos cargiés de pieres precieuses qui flamboient conme fus » (HLG, II, 180, 15-20).

L'antithèse, *molt gente / pas molt bele*, dessine une figure hybride qui préfigure la merveille du char. Le discours venimeux de Keu, qui suggère de « *faire bons lardés* » (HLG, II, 186, 20) avec les trois cerfs blancs qui tirent le char, est l'unique témoignage d'une perception directe du char : « *Sire, envoiés veoir la richece la defors et l'atour del char !* » *Li rois envoya Keu le seneschal* » (HLG, II, 186, 13-14). La « *grant vilonie* » (HLG, II, 186, 21) de son persiflage culinaire, assortie à sa fonction mais pas aux circonstances, peut se lire comme un déplacement du sens que prend le char en une valorisation malicieuse de l'attelage. Comme une préterition, le commentaire du sénéchal suggère la beauté du char : le hiatus entre l'objet à caractère sacré, car investi d'une *senefiance*, et une parole impertinente, prolonge celui de la beauté et de l'horreur. L'évocation de la scène prend un tour euphémisant dès lors que, parallèlement à la description de la demoiselle chauve, la cour arthurienne n'a d'autre point de vue que celui, contourné et *bestourné*, de Keu. Plus qu'une turpitude attendue, plus que le miroir déformant d'une courtoisie vidée de sa substance dans le HLG⁶⁸⁰, cette *vilonie* est corrélée à la scène. La parole de Keu, plus qu'elle ne commente la *semblance* du char, en démultiplie l'étrangeté fondamentale, laideur et beauté étant à l'origine d'un principe de plaisir :

« *Il a la fors ceste sale un car que .iii. chief blanc ont amené, et poés bien faire veoir com riches il est. Jo vos di que li traiant sont de soie et li chevillon d'or et li mariens del char est d'ebenus. Li chars est covers par desus d'un noir samit et a desus une crois d'or tant com il dure, et a desuz la couverture el char .c. et .l. chiefs de chevaliers, de quoi li un sont seelé en or et li autre en argent et li tiers en plonc* » (HLG, II, 184, 30-32 et 186, 1-5).

Paradoxalement, cette image d'une suprême magnificence résulte du « *grant damage qui [est] avenus* » (HLG, II, 184, 30) après la faute originelle de Perlesvaus. Si la sensibilité contemporaine est accoutumée à l'image de Salomé adorant la tête du Baptiste sur un plateau d'argent, cette alliance de la tête coupée et des métaux précieux atteint un degré supplémentaire. Après cette première scène, la tête coupée de Lohot prend une autre

⁶⁸⁰ Keu ne saurait donc, même à travers ce trait d'esprit, être tout à fait considéré comme un contre-modèle, car de modèle il n'y a plus véritablement. De même que la relation courtoise s'effrite (insensibilité aux attraits féminins, absence de lyrisme, violence abrupte des requêtes d'amour...), « la chevaleresque courtoisie du grand seigneur inclinant son respect devant la femme » (MARCEL PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918, p. 640) et la politesse raffinée apparaissent dans des scènes de grande violence qui en réduisent singulièrement la portée.

résonance. En effet, la demoiselle qui demande à l'ermite la tête de Lohot « *le mist tantost en un riche cofre carchié de pieres precieuses, qui toz iert dedens enbasmez* » (HLG, VIII, 574, 28-29). La tête est considérée comme partie sainte d'un corps saint, comme le suggère l'embaumement. L'embaumement de la sœur de Perceval dans la QSG va dans le même sens : « *Si furent au cors a la damoisele et li osterent la boele et tout ce que on devoit. Puis l'embalsemerent si richement come se ce fust le cors de l'emperaour* » (QSG, 1131).

La jouissance esthétique se retrouve dans l'épisode de la décapitation de Brudan. La mort du chevalier, dernière victime de Perlesvaus, constitue l'*acmé* de la violence, comme en témoignent les multiples fractures causées, le geste mortel étant précédé de multiples blessures (HLG, XI, 1044, 7-22). La tête, investie dans le cours du roman de significations mêlées, devient trophée et plus encore présent de haut prestige transmis par une demoiselle.

La fantasmagorie de la tête coupée.

« *C'est vrai, ça, des têtes au lieu de pain, du sang au lieu de vin* »⁶⁸¹.

Les têtes coupées que présente la première branche sont pourvues d'une signification narrative et symbolique qui rend leur insertion nécessaire ; la blessure du Roi ne saurait être soignée sans la tête du Chevalier Noir, le cortège des cent cinquante têtes couronnées illustre la déchéance de la royauté tout en s'enrichissant de résonances bibliques. A l'exception de Lohot ou de Saint Jean Baptiste, les têtes coupées qui parsèment la suite des aventures semblent relever de la contingence.

Cette fantasmagorie des têtes coupées puise à des sources variées (légendaire chrétien, origines gauloises et celtiques), modelées pour former un univers subordonné avec souplesse aux lois de l'allégorie. *Senefiance* chrétienne, pratiques rituelles et archaïques, symbolisme de la tête siège de l'esprit, se recouvrent à des degrés divers, formant un corpus à la fois structurant et mouvant⁶⁸². Décapiter est une pratique laïque (les têtes au seuil du Château des Griffons) et religieuse, le signe d'une victoire remportée sur les mécréants. Récemment converti sous le nom de baptême d'Archis, le Roi Gurgaran

⁶⁸¹ GEORG BÜCHNER, *La Mort de Danton*, trad. Michel Cadot, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 109.

⁶⁸² Le caractère primitiviste de la décollation peut être considéré comme une constante qui traverse les siècles et les territoires, comme l'a démontré Julia KRISTEVA, *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation*, Paris, Editions de La Martinière, 2013 : « *L'Homo sapiens qui est un Homo religiosus a toujours coupé les têtes : de la Mésopotamie aux Aztèques, en passant par le Caucase, mais aussi chez les Scythes, les Grecs et les Celtes, et jusqu'à l'« infâme insolence » des « tricoteuses » de la Terreur qui forçait, sous la Révolution, « tout un peuple à se salir les yeux* ».

enjoint en ce sens Gauvain à contribuer à l'avènement de la chrétienté : « *a toz ceaus qui ne vouldrent en Dieu croire comanda il monseignor Gauvain qu'il lor coupast les testes* » (HLG, VI, 314, 20-22)⁶⁸³.

Le HLG n'est certes pas le seul roman médiéval qui présente d'abondantes décollations – équivalent dans le domaine gallois, *Peredur*⁶⁸⁴ – mais nul n'a sans doute poussé plus avant l'ambiguïté du sacré et du profane, du symbolique et de l'insignifiant. Il convient, malgré l'abondance des travaux consacrés à cette question, de ne pas succomber à cette « fascination de la tête coupée comprise comme une particularité celte »⁶⁸⁵. La Bible compte de nombreuses décapitations⁶⁸⁶, lesquelles semblent liées à trois ensembles de signification : instrument de la vengeance, signe de dépravation, ou truchement de la colère divine.

L'influence des décapitations bibliques est par excellence sensible dans l'excurus consacré à Saint Jean Baptiste, devenu figure mythologique et emblème de « *ceux qui avaient été décapités à cause du témoignage de Jésus et à cause de la parole de Dieu* » (Ap. 20:4). Gauvain, en échange de l'épée qui décolla Saint Jean Baptiste, s'engage dans une aventure au plus profond de la montagne et combat le géant qui retenait prisonnier le fils du Roi. Le récit de Gurgaran touchant à l'histoire de cette épée (HLG, VI, 309-311) introduit l'idée d'une réversibilité symbolique de la décollation.

⁶⁸³ Cette exhortation s'inscrit parfaitement dans la logique de l'épopée médiévale, comme le rappelle John V. TOLAN, « Le baptême du roi « païen » dans les épopées de la Croisade », *Revue de l'histoire des religions*, tome 217 n°4, 2000, p. 715 : le « modèle du roi païen converti glorifie les exploits non pas des missionnaires mais des soldats du Christ : prêchant l'évangile avec le glaive, évitant toute argumentation théologique en coupant la tête à ceux qui refusent le baptême, les croisés peuvent espérer que la force de leurs armes va convaincre leurs adversaires de la vérité du christianisme ».

⁶⁸⁴ Pour une analyse, un peu ancienne, de ce roman, se reporter à Marjorie WILLIAMS, *Essai sur la composition du roman gallois de Peredur*, Paris, 1909, p. 46 s. L'obsession des têtes coupées est si prégnante que, contrairement à Chrétien qui donnait l'image du Graal contenant une hostie, *Peredur* suggère qu'il contient une tête coupée, qui s'inscrit dans le symbolisme eucharistique du sacrifice. Cf. Roger Sherman LOOMIS, *The head in the Grail*, *Revue Celtique*, 47, 1930, p. 39-62.

⁶⁸⁵ Jean-Louis VOISIN, « Les Romains chasseurs de têtes », Publications de l'École française de Rome, *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982), 1984, p. 242. L'apport des Gaulois et des Romains, attesté dans de nombreuses chroniques, est toutefois trop éloigné de l'univers du *Haut Livre du Graal* pour percevoir en diachronie une quelconque parenté. À l'inverse, le roman fait écho aux sources celtiques, cf. les articles fondateurs d'Adolf REINACH, « Le rite des têtes coupées chez les Celtes », *Revue de l'Histoire des Religions*, t. 67, 1913, p. 41-48 et « Les têtes coupées et les trophées en Gaule », *Revue celtique*, t. 34, 1913, p. 38-60. Comme aux livres deutérocanoniques. La Bible présente nombre de décapitations, parmi lesquels se distinguent les épisodes consacrés à Judith et Salomé.

⁶⁸⁶ Cf. 2 Samuel 4 :5-7 :5 ; Apocalypse, 20, 4 ; 1 Samuel 17 :46 ; Juges, 8:3 et 7:25, Marc, VI, 14-29, entre de nombreux autres exemples.

La décapitation est dans la Bible une sorte de méthode universelle, à laquelle on recourt face à l'ennemi, ce dont le *HLG* du Graal se fait l'écho, étant pratiquée par les figures électives (Lancelot, Perlesvaus, le Hardi Chevalier) comme par les figures réprouvées (Keu, Madaglan, Aristor d'Amorave, et, en pensée, l'Orgueilleuse Demoiselle). C'est fort de ce principe que Gurgaran, figure hybride saisie dans sa métamorphose d'une foi en une autre et détenteur de l'épée, exhorte Gauvain : « *a toz ceaus qui ne vouldrent en Dieu croire (...) qu'il lor coupast les testes* » (*HLG*, VI, 314, 20-22). Néophyte, son discours prend une ardeur radicale qui rappelle la colère divine de l'Ancien Testament.

C'est assurément la particularité des nouveaux convertis que de se montrer d'une rare intransigeance, d'une radicalité dans les paroles et les gestes qui contribue sans doute à rendre compte de l'épisode d'eucharistie sauvage : plus qu'une figuration matérielle de la communion avec le Christ, plus que le signe d'une barbarie poussée dans ses retranchements ou d'un imaginaire aux proportions gigantesques, une autre lecture semble concevable. Cette appropriation des fondamentaux de la religion que l'on vient d'embrasser semblent représentés dans ce cannibalisme rituel : le néophyte est plus sensible à la lettre qu'à l'esprit. La disproportion inhérente à cette scène semble ainsi faire écho à la disproportion d'une ardeur religieuse qui ne trouve à s'exprimer que dans l'excès. Dans une œuvre construite sur la figure du double⁶⁸⁷, on trouve une réplique de cette hargne nouvellement acquise à l'encontre des mécréants. La Reine Jandrée apostrophe ainsi son peuple :

« En ce seignor voil jo que vos creez tot, si relenquissiez çaus que vos apelez dieus, kar ce sunt diable, si ne vos poent ne valoir ne aidier ; et qui croire n'i voudra, je le ferai ocierre e morir de vilaine mort. » (*HLG*, XI, 972, 8-11)

La tête coupée fait le lien entre l'esthétique barbare et le discours religieux, comme le suggère l'épisode du « char des têtes » qui ouvre la deuxième branche :

« desuz la couverture del char .c. et .l. chiefs de chevaliers, de quoi li un sont seelé en or et li autre en argent et li tiers en plonc. Si vos mande li riches Rois Peschieres que cis damages est avenus par celui qui ne demanda mie qui l'en servoit del Graal » (*HLG*, II, 186, 2-8)

⁶⁸⁷ La figure du double est selon Thomas E. Kelly l'un des éléments qui structure le *HLG*. Nous reviendrons précisément sur cette analyse dans l'introduction du chapitre IV.

En tension avec cette intertextualité biblique, qui inspire une lecture symbolique du roman, l'influence celtique est éminente. À travers l'antagonisme du sacré et du profane, se dessine un contraste entre lecture spirituelle et lecture anthropologique et historique. Les significations sont tout autres :

« quelle valeur faut-il accorder à la tête coupée ? La tête humaine et en particulier la tête coupée occupe une grande place dans le domaine celtique où, en tant que siège de l'âme et symbole de la force vitale, la tête de l'adversaire était un trophée précieux. On coupait même la tête des siens, morts au combat, pour que l'ennemi ne puisse s'en emparer »⁶⁸⁸.

Ce dernier aspect (« régénératrice et guérisseuse ») est présent dès la première branche du récit, qui voit une demoiselle guérir le Roi Arthur des blessures infligées par le Chevalier Noir. Par un effet de double détente, la demande de la demoiselle (« *si m'aportez le chief du chevalier qui la gist morz* », HLG, I, 162, 2), susceptible de mettre le roi en « *grant peril* », se révèle être non le gage d'une mort certaine, mais de son salut :

« *la damoisele prent le sanc du chief au chevalier, qui encore decoroit toz chاوز ; après le lie seur la paie, puis fait le roi revestir son hauberc. « Sire, fet ele, vos ne fussiez jamés gariz se par le sanc de cest chevalier ne fust »* (HLG, I, 164, 23-27).

Cette croyance celte, largement étudiée, se répand jusqu'en Indonésie, comme l'a montré Claude Sterckx : « le sang d'une tête fraîchement coupée peut guérir les plus graves maladies ou donner la vigueur aux enfants rachitiques »⁶⁸⁹.

La décollation du jeune chevalier dans le jeu du décapité partage l'imaginaire des récits celtiques⁶⁹⁰. Dans *Sir Gawain and the Green Knight*, un chevalier tout de vert vêtu fait irruption à la cour d'Arthur le soir de Noël, et met au défi de le décapiter les chevaliers présents. Après que Gauvain l'a décollé, le chevalier ramasse sa tête à la manière de Saint Denis céphalophore et appelle Gauvain à subir le même sort un an plus tard. Si le HLG ne

⁶⁸⁸ Ásdís R. MAGNUSDOTTIR, *La Voix du Cor*, op. cit. p.48-49.

⁶⁸⁹ Claude STERCKX, *Les mutilations des ennemis chez les Celtes préchrétiens*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 79.

⁶⁹⁰ On trouve d'autres traces de ce jeu, par ex. dans la *Mule sans frein* de Païen de Maisières, où Gauvain, parti à la recherche du frein appartenant à une demoiselle devenue mélancolique, arrive en un château au seuil duquel des têtes de chevaliers sont fichées sur des pieux. Gauvain, soumis à un don contraignant, doit décoller un vilain et être lui-même décapité dès le lendemain. L'intervention du vilain décapité, qui l'instruit des épreuves à venir, le libère de cette obligation.

comporte pas de récit de survie ni de revenance⁶⁹¹, le *Festin de Briciu* présente une trame comparable – la chanson de Mebd, chantre des prouesses de Conall, donnant la mesure de ces pratiques :

« *Rugissement de lion !
Sauvage ardeur de feu !
Tranchant comme une belle pierre aiguisée !
Il triomphe au milieu des chars de guerre ;
Il met sans pitié
Tête sur tête,
Exploits sur exploits
Combat sur combat.
On le voit clairement : ce qu'il frappera,
ce ne sera pas le poisson tacheté sur le sable rouge,
Si contre nous s'emporte la colère du fils de Findchoem.* »⁶⁹²

La décollation d'un réprouvé par le Hardi Chevalier s'inscrit dans cette perspective qualifiante et marque l'entrée dans l'univers de la chevalerie. Il « *li a trenchié la teste, si le presente a Perlesvaus* » (HLG, IX, 632, 7-8) en hommage à l'Elu, qui par ses discours⁶⁹³ a rendu possible cette révélation de soi. Le fond celtique du Cycle de la Branche Rouge⁶⁹⁴ et l'imaginaire de l'épopée prévalent dans la mort de Brudan, qui manifeste l'excellence chevaleresque de l'Elu (HLG, XI, 1044, 13-14), ou dans les raids contre l'Ecosse de Madaglan, roi païen d'Oriande, dont les chevaliers « *toz çaus qui ne voloient croire en lor dieus faisoient morir et trenchioient les testes* » (HLG, X, 876, 13-14).

Le roman transpose certains épisodes de décollation auxquels il confère une teinte celte : la coutume d'Aristor d'Amorave, dont Armand Strubel rappelle qu'elle s'inspire du

⁶⁹¹ Sur ces aspects de l'existence après la mort, se reporter à l'article de Francis DUBOST, « La Vie paradoxale. La mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge », *Une étrange constance, les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 20 et suivantes.

⁶⁹² Trad. Henri d'Arbois de JUBAINVILLE, *L'Épopée celtique en Irlande*, 1892, § 48.

⁶⁹³ Perlesvaus est en effet l'artisan de cette transformation. Ses paroles opèrent en quelques lignes un bouleversement profond dans la nature du chevalier couard. Un peu à la manière des héros de *comics* dont l'apparence change sous le coup de paroles qui les ébranlent, le Chevalier se montre réceptif aux exhortations répétées du bon chevalier, qui le met devant le fait accompli - ou du moins à accomplir :

1. « *Ains aideroiz a calangier, fait Perlesvaus, l'onor as damoiseles !* » (HLG, IX, 630, 8-9) ;

2. « *Sire chevalier, fait il, veés la mon avoué que je met en mon liu* » (HLG, IX, 630, 11-12) ;

3. « *Mes chevaliers, penés vos de sauver m'onor et vostre vie et l'onor a ces .ii. damoiseles !* » (HLG, IX, 630, 19-20). La vue de son propre sang coulant sous l'effet des coups vigoureux du chevalier brigand achève de susciter en lui une vigueur inédite.

⁶⁹⁴ John CAREY, *Ireland and the Grail*, Celtic Studies Publications, 2007.

*Conte de Floire et Blanchefleur*⁶⁹⁵, reprend le motif matrimonial de l'élection d'une demoiselle condamnée à la mort l'année suivante en instillant ce thème propre à son imaginaire. La décollation de Dandrane, pure virtualité narrative (« *il li trenchera la teste al chief de l'an : iteus est sa costume !* » HLG, XI, 928, 21-22), trouve son accomplissement dans un renversement de la coutume – comme le Chevalier qui voit le Dragon Ardent se retourner contre lui et le consumer, Aristor subit le sort que lui-même réservait à ses épouses.

La précellence du fantasme de la tête coupée au cœur de l'imaginaire du récit en fait la porte d'entrée des intertextes qui le pénètrent. Les sources celtiques se voient appropriées par le HLG à travers cette isotopie capitale – à tous les sens que recouvre l'adjectif.

La décollation comme motif structurant et signe mouvant.

L'étude comparative des sources celtiques et chrétiennes du motif de la décollation amène à discerner l'éventail de ses significations : marque d'une supériorité sur l'ennemi qui ne partage pas la même foi, la tête coupée prend place dans l'idéologie guerrière. Cette dualité ouvre des horizons plus larges, jusqu'à poser le paradoxe que représente la décollation : si elle apparaît comme une constante du récit, comme une sorte d'invariant qui au fil de la lecture est la marque de son imaginaire, elle n'en est pas moins un signe mouvant, pourvu d'une pluralité de sens. Si la tête coupée permet à Arthur de survivre à ses blessures, elle devient l'emblème, le signe tangible de la barbarie qui régit cet univers. C'est ainsi que la tête coupée acquitte le droit de passage, la circulation dans les différentes contrées du Royaume de Logres et de ses marges, comme le suggère Dandrane :

« *or me convient aller au chastel le Noir Hermite et porter le chief qui pent a l'archon de ma sele, car autrement ne porroie jou passer parmi la forest, que mes cors ne soit tenus ou vergondés* » (HLG, III, 212, 27-29 et III, 214, 1).

Cet impératif évoque la translation des reliques des demoiselles du char aux chevaliers du Noir Hermite, en un raid qui donne l'image terrifiante des écueils qui guettent le royaume d'Arthur. Dans les paragraphes 822 à 824 du *Tristan en Prose*, le Roi Arthur est aussi contraint de décapiter, non pas un chevalier, mais une demoiselle qui s'apprête à lui

⁶⁹⁵ *Le Haut Livre du Graal*, éd. Armand Strubel, op. cit. p. 795.

couper la tête au moment où survient Tristan *incognito*. La compagne de la demoiselle l'exhorte à laisser la vie sauve au roi blessé, soutenu par deux chevaliers. La jeune fille emporte avec elle la tête de la demoiselle, qui avait été instruite de l'identité du Roi par un enchantement. La mise en perspective de ces deux épisodes permet de retracer l'évolution de la figure royale, des romans de Chrétien de Troyes aux romans en prose : d'une figure centrale à « une crise de la *représentation* de la royauté »⁶⁹⁶.

La *damoisele* se donne comme un personnage « transitif », représenté « pour un autre objet/agent qu'elles-mêmes »⁶⁹⁷, et dont la prééminence participe à l'étrangeté du *HLG*. L'alliance de la jeune fille et la mort, pour n'être pas une particularité du récit, fait l'objet d'une « amplification » inédite.

II. 3. 2. La jeune fille et la mort.

L'abandon des principes de la courtoisie semble induire une vision renouvelée de la demoiselle comme de la dame. Si la triade que forment Guenièvre, la Veuve Dame et Dandrane semble parée de toutes les vertus, il en va tout autrement des multiples *damoiseles* placées sur les voies de l'aventure chevaleresque. L'étrangeté du récit procède de cette mutation de la demoiselle arthurienne, d'une figure secondaire et « transitive »⁶⁹⁸ évoluant dans un univers courtois, à une représentation des demoiselles en figures céphalophores ou condamnées à un gardiennage macabre. L'imaginaire des supplicés vétéro- et néo-testamentaires, tels Saint Jean-Baptiste et Saint-Denis, pénètre la matière arthurienne et en modifie profondément les données. Le récit confère aux demoiselles des attributions funèbres : psychopompes, en une réminiscence des pratiques celtes⁶⁹⁹, céphalophores, elles peuvent être représentées en fossoyeurs. La céphalophorie, qui est à l'origine un procédé institué par les sculpteurs pour intégrer la tête des saints à leur représentation, prend également un aspect pathétique. La demoiselle qui porte la tête du fils de Brun Brandalis joue à plein dans cette perspective. Elle s'adresse en ces termes à

⁶⁹⁶ Dominique BOUTET, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992, p. 609.

⁶⁹⁷ Bénédicte MILLAND-BOVE, *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2006 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge), p. 33.

⁶⁹⁸ L'expression est empruntée à Bénédicte MILLAND-BOVE, *La Demoiselle arthurienne*, op. cit., passim.

⁶⁹⁹ Jean-Louis BRUNAUX, « La mort du guerrier celte. Essai d'histoire des mentalités », *Rites et espaces en pays celte et méditerranéen. Étude comparée à partir du sanctuaire d'Acy Romance (Ardennes, France)*, dir. Stéphane VERGER, Actes de la table ronde de Rome, 1997. Rome, École française de Rome, 2000, pp. 231-251 (*Éc. Franç. Rome*, 276).

Perlesvaus : « *Sire, fait ele a Perlesvaus, je vos ai quis molt a lonc tans ! Veez ici le chief du chevalier que je port a l'arçon de ma sele pendu en cest riche vaissel d'ivoire, que vos poez veoir, qui ne doit estre vengiez se par vos non* » (HLG, X, 924, 8-12). On relève la corrélation du regard, orienté vers la tête, et de l'ardeur que produit en Perlesvaus la conjugaison de la parole et de la vue : « *J'estroie molt joious se je pooie trover le chevalier ; aussi estroit il de moi, je quid, kar il me het autant con je faz lui, si con l'on m'a conté et dit* » (HLG, X, 926, 3-5).

Francis Dubost, dans *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, relève vingt-cinq images de demoiselles céphalophores⁷⁰⁰. Si le geste céphalophore n'est pas l'apanage exclusif des figures féminines, Perlesvaus s'illustre également en ce domaine lorsqu'il apporte à sa sœur le *chief* de son époux présomptif, force est d'admettre que la céphalophorie masculine est bien moins chargée de sens, dans un contexte barbare très poussé, que la céphalophorie féminine qui, elle, déploie un réseau de contrastes rendant bien plus ambiguë cette intrusion de la barbarie dans l'espace arthurien. La demoiselle s'insère dans une structure antagonique qui se décline suivant les pôles de la vulnérabilité et de l'intrépidité, de la délicatesse et de la barbarie⁷⁰¹. La demoiselle peut n'apparaître que comme truchement, le port du *chief* n'étant investi que d'une valeur purement utilitaire et pragmatique. La demoiselle qui apporte le coffret contenant la tête de Lohot est assurément le « signe d'une nécessité narrative » comme d'un « arbitraire créateur »⁷⁰². Elle cumule ces deux postulats, étant à la fois l'instrument nécessaire à la scène qui révèle la culpabilité de Keu, et le passeur d'âme grâce à qui le fils d'Arthur et de Guenièvre va pouvoir reposer dans une chapelle dédiée de l'île d'Avalon.

Cet épisode, suivant la merveille des deux soleils qui signe une nouvelle victoire du bon chevalier, en une alternance de nouvelles bonnes et mauvaises, met précisément en relation les contrastes [corps mutilé | magnificence] et [demoiselle courtoise | univers macabre], comme le marque l'évocation du coffret et des atours :

⁷⁰⁰ Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 992-993.

⁷⁰¹ Une servante de la Reine Céleste est condamnée à monter la garde de cadavres pendus. La réplique de Méliot de Logres après qu'il eût été informé de cet ordre donne la pleine mesure du scandale que constitue, dans un univers arthurien, une telle vision : [évoquant le Chevalier de la Galère] *Et por coi les pent il en itel maniere ? - Por ço, fait ele, que il croient en Dieu et en sa douce mere. Si les me covient ci aloques garder .xl. jors, c'on nes despende, kar s'il en esteroient osté, il perdrait son chastel, ce dist, et si me trencheroit la teste ! - Par mon chief, fait Melio, itel garde est vilainne a damoisele et vos n'i demorrez plus en itel maniere !* » (HLG, 974, 27-28 et 976, 1-6).

⁷⁰² MILLAND-BOVE, 2006, p. 145.

« Atant es vos une damoisele ou vient de molt tres grant biauté et vestue molt richement, si aporte un coffre, le plus riche que nus ne veïst onques. Il estoit de fin or et carchiez de pieres preceusses qui resplendissoient comme feus ; li cofre n'estoit mie grans » (HLG, IX, 698, 23-27)⁷⁰³.

Cette image, qui lie le *topos* arthurien de la demoiselle arborant une exceptionnelle beauté et le *topos* du somptueux coffret, figure cette alliance constitutive, du sacré et du profane. La fonction céphalophore de la *damoisele*, ancrée dans la mythologie du Graal⁷⁰⁴, se double d'une fonction funéraire qui atteint un degré supplémentaire dans l'ébranlement des codes du roman arthurien. En marge des figures féminines plongées dans l'affliction du *doel* – ou concomitamment dans l'épisode du manoir ruiné⁷⁰⁵ – certaines *damoiseles* assument de leurs propres mains un office de fossoyeurs dévolu selon la bienséance romanesque aux ermites et aux chevaliers. Une telle configuration est représentée dans le texte, par exemple au moment où Arthur et ses chevaliers quittent la forêt : « si con il issoient de la forest, il encontrerent .iii. hermites qui lor dissent qu'ils aloient por les cors qui estoient en cel manoir, si les entereront en une gaste chapele qui est auques pres d'iloec » (HLG, IX, 720, 20-24). Condamnée à la solitude à cause de la perte des leurs, les demoiselles sont actives et passives, elles assument tous les rôles en l'absence d'aide et de présence consolante.

La demoiselle, relatant les exactions du petit vassal qui accueille les chevaliers pour les tuer et les dépouiller de leurs biens, fait percevoir ce renversement des fonctions. Les chevaliers morts ne sont pas inhumés par d'autres chevaliers sous le regard de la demoiselle, mais par la demoiselle avec l'aide d'autres chevaliers. La demoiselle n'est pas l'adjuvant mais l'instrument principal de l'inhumation, suivant une pratique féminine héritée semble-t-il de l'imaginaire celtique :

« Li vavator prist les armes et les chevaus, si les mist a garant en son chastel, et les cors as chevaliers laissa as bestes sauvages qui les eüssent dévorés se jo ne fusse enbatue aloeques .ii. chevaliers qui les cors m'aidierent a enterrer, a cele croiz a l'entree de la forest » (HLG, VIII, 518, 31 et 520, 1-5).

⁷⁰³ Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 993, suggère le rapprochement de cette tête enchâssée avec des épisodes de romans celtes : *Mabinogi de Branwen et Peredur*.

⁷⁰⁴ Claude STERCKX, « Les Têtes coupées et le Graal », *Studia Celtica*, 20-21.

⁷⁰⁵ Deux notations, entrecoupées d'un dialogue avec Gauvain, marquent la réunion en un même personnage féminin de ces deux postulations : si la demoiselle est dépeinte qui « issoit fors de la chambre et aportoit le suaire por lui ensepelir », elle n'en « ploroit » pas moins « molt tendrement » (HLG, IV, 266, 6-7 et 9). Condamnée à la solitude à cause de la perte des leurs, les demoiselles sont actives et passives, elles assument tous les rôles en l'absence d'aide ni de présence consolante.

L'épisode de la cruentation des plaies dans le cimetière de la branche *Vibis* constitue une variante de cette représentation des femmes en fossoyeurs, car Lancelot « *troeve une damoisele ou ele ensepelissoit un chevalier* » (*HLG*, *Vibis*, 386, 8), dans une fosse creusée par un nain. La récurrence de ces épisodes d'inhumation tend à figurer *dames* et *damoiseles* sur un autre plan, résolument mythique : ce n'est plus une femme singulière affligée par la mort d'un chevalier qui lui était proche, mais comme une déesse de l'Inhumation. La femme, dont un épisode emblématise le caractère allégorique⁷⁰⁶, est alors érigée au rang de divinité macabre. Telle *Brigantia*, divinité féminine de la mythologie celtique, la « demoiselle funèbre » s'incarne en ces vingt-cinq figures qui sont autant d'avatars d'une même divinité.

Ces demoiselles, loin de constituer un modèle régulier, sont frappées d'infamie et manifestent une altération irrémédiable. Méliot de Logres affirme ainsi, à l'adresse des demoiselles condamnées à être les gardiennes de cadavres pendus à un arbre :

« *Si les me covient ci aloèques garder .xl. jors, c'on nes despende, kar s'il en esteroient osté, il perdrait son chastel, ce dist, et si me trencheroit la teste !* » (*HLG*, XI, 976, 1-4).

La mention des quarante jours de gardiennage, parce qu'elle suppose une corruption méphitique des cadavres ainsi exposés, peut être conçue comme le signe d'une « souffrance vassalique » des demoiselles à l'égard du chevalier⁷⁰⁷. Si la décapitation féminine demeure une virtualité du récit, elle n'en fait pas moins apparaître un lien entre la tête et la femme, qu'une dame manifeste un attrait particulier pour cette partie de

⁷⁰⁶ L'épisode de la fontaine, auprès de laquelle Gauvain aperçoit trois femmes qui se fondent en une a été analysé par Bénédicte Milland-Bove comme une sorte de scène primordiale susceptible de caractériser l'image de la femme telle qu'elle transparaît dans le *HLG*. Cet épisode dit de la « fontaine magique » se situe au début de la branche VI, alors que le bon chevalier n'a pas encore été introduit dans le roman (élément d'importance car la statue plonge dans l'eau, signe d'une absence d'élection) : « *Atant es vis .iii. damoiseles ou viennent de molt tres grant biauté, et avoient blanches vesteüres et lor chiés couvers de blans dras, et aportoit l'une en un vaissel d'or pain et li autre en un vaissel d'ivoire vin et li tierc en un d'argent, char ; et vient al vaissel d'or qui al piler pendoit et metent ens lor aport. Après s'asient desus le piler, puis s'en vont ariere, mais al raler sambla monseignor Gauvain qu'il n'i en eüst qu'une* » (*HLG*, VI, 306, 12-20). La vision fantastique de ces femmes fondues en un seul être est à l'image de cette diffraction-réflexion de toutes les femmes en une seule.

⁷⁰⁷ Cf. Pierre BONNASSIEUX, « Des souffrances féodales au Moyen Âge », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1876, tome 37. p. 51 : « Le vassal qui se trouvait dans l'obligation de prêter foi et hommage à son seigneur, avait un délai de 40 jours pour s'acquitter de ce devoir. Le délai se trouvait-il insuffisant, le vassal requérait souffrance, c'est-à-dire terme ou répit. La souffrance féodale était donc la prolongation consentie par le seigneur au profit du vassal du délai légal de 40 jours. Le mot féodal indique que la souffrance ne s'appliquait qu'aux fiefs ».

l'anatomie humaine, qu'elle soit contrainte à en tenir auprès d'elle, ou que leur propre tête soit soumise au désir de mort d'un chevalier indigne. C'est pourquoi Méliot note :

« par mon chief [...] itel garde est vilainne a damoisele et vos n'i demorrez plus en itel maniere ! – A ! sire, fait la damoisele, donques seroie morte, kar il est de si grant cruauté qu'a paines me porroit nus garantir envers lui ! » (HLG, XI, 976, 4-8).

Ce jugement porté sur la coutume du gardiennage des morts en décomposition incline à distinguer les coutumes arbitraires, liées au seul caprice d'un grand, des coutumes visant à rédimer des actes indignes par une tâche abjecte⁷⁰⁸. L'esthétisation de la dépouille funèbre, tout uniment ou dans la valorisation d'un membre symbolique, va de pair avec une conception éminemment matérielle de la mort, mais qui n'existe que pas son pendant spirituel. L'un des aspects de la complexité du *HLG* tient, cela étant, à la tension continue entre cette dimension matérielle et un arrière-plan spirituel.

II. 3. Le versant spirituel de la mort.

Si la matérialité des corps occupe une place prééminente, le *HLG* tire également sa singularité de son statut de « parabole intermittente ». L'absence d'un système allégorique qui relierait la lettre et l'esprit, la matérialité et la spiritualité, n'en porte pas moins à pénétrer les particularités que l'on rencontre en termes de lecture spirituelle. Tombes et corps, disparitions et réapparitions forment également dans la *QSG* un vaste réseau de significations, principalement orienté vers des considérations morales⁷⁰⁹. Il convient de saisir les causes de cette incomplétude du système allégorique et ses enjeux sur la réception de la mort.

⁷⁰⁸ L'innutrition celtique de l'épisode est sensible dans la reprise d'un motif qui apparaît dans le *Roman de Jaufré* : un nain est chargé de veiller sur la blanche lance suspend aux branches d'un arbre, sur lequel pendent les trente-trois dépouilles des chevaliers qui eurent l'audace de vouloir s'en emparer. Ce rite de pendaison sur un arbre immense évoque le frêne Yggdrasil de la mythologie scandinave, arbre des pendus par excellence, dont l'illustration est restée, notamment sur la Tapisserie d'Oseberg. Selon les *Scholies de Berne* et la *Pharsale* de Lucain (I, 445-446), les celtes sacrifiaient un homme en le suspendant jusqu'à ce que ses membres se détachent et chutent à terre.

⁷⁰⁹ Renata Anna BARTOLI, « Trinità celeste e trinità diabolica nella *Queste del Saint Graal* », *Medioevo romanzo*, 12, 1987, p. 89-102.

Les livres de la *Bible* constituant par excellence l'hypotexte de tout écrit médiéval⁷¹⁰, la littérature du Graal manifeste une tendance à disséminer en des personnages de fiction des traits hérités de personnages bibliques. Jésus, Caïn, Jean-Baptiste s'incarnent et font de l'écriture de la mort une réécriture des textes fondateurs. L'*excursus* consacré à Caïn et Abel dans l'épisode qui voit le suicide du Roi de Château Mortel suit cette logique. La *senefiance* de cette mort inédite (il « tint s'espee tote nue, qui bien estoit trenchanz ; il s'en ferit tres par mi le cors », *HLG*, IX, 690, 17-18), est immédiatement délogée par les « prodome hermite » présents aux côtés (*HLG*, IX, 690, 24-33 et 692, 1-3). Les merveilles du monde celtique, même si l'on récuse un « développement continu et comme téléologique »⁷¹¹ vers la christianisation, revêtent des couleurs à la fois barbares et chrétiennes.

La rémanence d'une conception martiale de l'Eglise et du Christ qui « de sa bouche sortait un glaive affilé à deux tranchants »⁷¹² semble intimement liée aux lectures qui prévalent à l'époque où fut rédigé le *HLG*. En effet, « la lecture de l'Ancien Testament est très en vigueur au XIII^e siècle dans les milieux cléricaux comme aristocratiques. Cependant cette lecture n'est pas nécessairement, ni exclusivement, religieuse ; le caractère guerrier de ce texte le fait apprécier des nobles, qui associent l'idéal de chevalerie aux récits de batailles bibliques ; ce sentiment militaire incite à composer des Anciens Testaments sous une forme seulement historiée, à l'exclusion du texte : ce ne sont, dans ces ouvrages de bibliophilie, que massacres sanglants et guerriers s'étripant à chaque page »⁷¹³.

Conclusion du chapitre II.

La représentation de la mort dans le *HLG* semble procéder d'une tension entre univers de l'esprit et du corps, matérialité du cadavre et symbolique religieuse. Si la matérialité des corps est amplement représentée, ces images appartiennent à un ensemble de représentations plus proche de la *Queste* que de l'épopée. Livre de destruction *ante mortem*, livre de massacre et de meurtre, le *HLG* élève le corps saint *post mortem* à un degré de perfection qui tempère quelque peu sa réputation de barbarie et d'horreur. De fait, l'heure n'est pas encore à la vue de ces « morts décharnés, grinçants, horribles,

⁷¹⁰ *Le Moyen Âge et la Bible*, dir. Pierre RICHE et Guy LOBRICHON, Paris, Beauchesne, 1984. p. 165-166. « La parole est [...] première » (*ibid.*), qui se fixe dans l'écriture.

⁷¹¹ Michel ZINK, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, collection « Perspectives littéraires », 2003, p. 256.

⁷¹² *Apocalypse*, 19, 15.

⁷¹³ Danièle ALEXANDRE-BIDON, *La Mort au Moyen Âge*, op. cit. p. 16.

squelettes recouverts ou non de lambeaux de chair », enracinés dans le « macabre médiéval du 15^{ème} siècle » : « là règne la terreur »⁷¹⁴.

Le parcours funèbre de l'avant-mort à l'après-mort n'est mené à bien, à quelques exceptions près, que pour les figures électives. La confession, les vigiles des morts et l'acte d'inhumation sont l'apanage de ces figures, le récit rejetant dans le hors-texte la mention des honneurs rendus aux réprouvés. Le devenir du corps reflète le devenir de l'être dans l'existence, la valeur chevaleresque induisant la permanence de la mémoire des morts, les valeurs antichevaleresques les vouant à la *memoria damnata*. C'est pourquoi les manifestations du *doel* sont ténues dans le discours des réprouvés – le *doel* est moins « douleur, chagrin, affliction »⁷¹⁵ causé par la mort d'un personnage, que prescience de tribulations futures contrariant toute consolation. Parallèlement à cette « pratique qui se situe à la limite de l'ordinaire et de l'exceptionnel »⁷¹⁶, l'évocation de la dépouille perpétue le clivage des figures électives et réprouvées. Pour autant, en marge du corps-saint chrétien et du corps-charogne païen, la translation du membre défunt en « objet esthétique » participe en grande partie à l'étrangeté du *HLG*. Le récit est ainsi travaillé par des tensions entre perspectives spirituelle et matérielle, allégorique et référentielle.

L'étude des circonstances de l'instant mortel et des composantes matérielle et spirituelle de la mort était placée sous le signe de la « mort contée », qui rejoint la « fiction », définie par G. Genette comme « critère représentatif » de l'œuvre. Ces chapitres ont pris la forme d'une recension raisonnée d'occurrences visant à déterminer les linéaments du corpus. Les *circumstantiae* au sens étymologique (« ce qui se trouve autour ») circonscrivent la mort dans ses lignes de force extrinsèques. Les suites immédiates du « grand passage » ménagent une première appréhension du phénomène légal, de l'anthume au posthume. L'analyse porte dès lors sur un niveau de lecture primaire, celui de l'*histoire*, au sens que la narratologie accorde à ce terme, qu'elle oppose à celui de *récit*. Les ressources de l'histoire, de la théologie et de l'anthropologie se sont révélées précieuses pour noter l'adéquation et les écarts des pratiques meurtrières et funèbres avec les usages en vigueur dans la littérature et les réalités médiévales.

⁷¹⁴ Edgar MORIN, *L'homme et la mort*, 3^{ème} éd. Paris, 1976, p. 157. Cf. également les pages introductives de FRANÇOIS VILLON, *Œuvres Complètes*, Paris, Pléiade, Édition et trad. de l'ancien français par Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET avec la collaboration de Laëtitia TABARD, 2014.

⁷¹⁵ FEW, art. « Dolus », vol. 3, p. 121.

⁷¹⁶ Michaël FOESSEL, *Le Temps de la consolation*, op. cit. p. 9.

L'insertion de la mort dans le récit forme un premier pan essentiel à l'étude et inspire l'idée d'une réversibilité : si la mort est présente à chaque page du roman, il convient d'examiner son influence sur la « diction », qui constitue le « critère formel » du récit. La mort modèle l'entrelacement des aventures, le sens du récit, si tant est qu'il fût unique, résidant peut-être dans cette omniprésence inédite, à la source de nombreux questionnements.

La « mort écrite », qui forme le second pan de l'étude, déplace ainsi l'analyse de l'univers romanesque à l'écriture qui le génère. La reconfiguration des thèmes et motifs empruntés au répertoire des récits arthuriens fait état d'une multiplication de micro-épisodes funestes. Le troisième chapitre trace en ce sens le lien des vivants et des morts sous le rapport d'une innutrition celtique. La dernière partie prolonge au niveau des structures narratives du roman cette logique implacable qui place la mort au centre de la quête.

DEUXIÈME PARTIE

LA MORT ÉCRITE

CHAPITRE III

Les constituants de l'écriture funèbre

« Puisqu'il en est ainsi, les morts sont des absents qui nous poursuivent et nous arrachent à notre tranquillité, qui tendent autour de nous un triste suaire et qui habillent de tristes souvenirs nos heures de repos ».

Lord Byron, *Fragment*, 1816.

« Comme l'amour, le deuil frappe le monde, le mondain, d'irréalité, d'importunité. Je résiste au monde, je souffre de ce qu'il me demande, de sa demande. Le monde accroît ma tristesse, ma sécheresse, mon désarroi, mon irritation etc. Le monde me déprime ».

Roland Barthes, *Journal de deuil*, p. 137.

Introduction. Motifs, thèmes et scénarios funèbres.

L'écriture peut être dite « funèbre » quand les constituants de base du récit médiéval se placent sous l'égide de la mort. L'exploration de ces constituants porte dans ce chapitre sur la sujétion des vivants aux morts, apparente dans le substrat folklorique et mythique⁷¹⁷ qui traverse le récit. Les lieux de convergence entre vie et mort mettent en lumière les motifs, les thèmes et les scénarios au fondement de l'écriture funèbre. Ces termes doivent être replacés dans un *continuum*, du micro-récit figé (motif) au « contenu abstrait »⁷¹⁸ (thème) et à la trame générale (scénario) du récit. En effet, le motif est un invariant figuratif qui assure sa reconnaissance derrière les masques et déformations que lui impose l'écriture romanesque. Le thème s'enracine dans un « à propos de [...] posé à part du message, au-dessus, au-dessous, ou à côté de lui », étant « conçu comme un point d'ancrage transcendant »⁷¹⁹. Le scénario se place au-delà du motif et apparaît toujours

⁷¹⁷ Jean-Pierre ALBERT, « Destins du mythe dans le christianisme médiéval », *L'Homme*, 1990, tome 30 n° 113. pp. 53-72.

⁷¹⁸ Jean-Jacques VINCENSINI, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, op. cit. p. 112.

⁷¹⁹ Claude BREMOND et Thomas PAVEL, *Variations sur le thème*, *Communications*, 47, 1988, p. 5.

comme « un texte virtuel ou une histoire condensée », désignant « ce que Wittgenstein appelait *family resemblances* »⁷²⁰. Ces trois constituants peuvent être décelés dans tous les segments du récit manifestant l'interaction des vivants et des morts.

En effet, dans la symbolique romane, « il existe moins de différence entre ce qu'on nomme communément les vivants et les morts, qu'entre l'homme charnel et l'homme spirituel », écrit Marie-Madeleine Davy à la lumière de la théologie bernardine⁷²¹. Incontestablement, les vivants et les morts coexistent avec force dans la littérature arthurienne, ce que suffit à montrer, non sans une ironie macabre, l'épisode de l'adoubement d'Ysaïe le Triste, héros d'un récit tristanien du début du XV^e siècle⁷²². Tronc, le nain qui prend en charge l'éducation chevaleresque d'Ysaïe⁷²³, l'accompagne auprès de Lancelot pour que le jeune homme reçoive l'adoubement d'un chevalier illustre. La mort de Lancelot les amène à profaner son cercueil et à prélever l'os du bras droit, en vue de réaliser une colée posthume, rudimentaire et parodique. Si cette variante macabre de la cérémonie atteste l'extinction d'une race de chevaliers dont ne demeurent que les ossements, elle n'en suggère pas moins le rôle dévolu à la tradition⁷²⁴. A l'époque romane, alors que « les morts sont toujours inscrits dans la société des vivants »⁷²⁵, la symbiose de ces deux règnes se définit sous plusieurs rapports⁷²⁶ : le cheminement de l'existence est accompagné par la pesée qu'exerce la mort⁷²⁷, qui s'insinue en chaque lignage et en ébranle durablement le devenir : la mort a partie liée avec la roue de Fortune. En cela, le *HLG* semble rejoindre *La Mort le Roi Artu*, ultime versant du *Lancelot-Graal* dans lequel

⁷²⁰ Umberto ECO, *Lector in fabula*, op. cit. p. 100 et 104.

⁷²¹ Marie-Madeleine DAVY, *Introduction à la symbolique romane*, op. cit., p. 64.

⁷²² *Ysaïe le Triste*, roman arthurien du Moyen Âge tardif, texte présenté et annoté par André Giacchetti, [Mont-Saint-Aignan], Publications de l'Université de Rouen (n° 142), 1989, § 23.

⁷²³ Anne MARTINEAU, « De la laideur à la beauté: la métamorphose de Tronc en Aubéron dans le roman d'*Ysaïe le Triste* », *Le beau et le laid au Moyen Âge, Senefiance*, 43, 2000, p. 369-382.

⁷²⁴ A la fin du Moyen Âge, si aucun des codes hérités de l'âge courtois ne fonctionne plus, la réminiscence des temps et des œuvres passées reste la règle dans la production romanesque.

⁷²⁵ Danièle ALEXANDRE-BIDON, *La mort au Moyen-âge*, op. cit., p. 14.

⁷²⁶ Michel LAUWERS, *La Mémoire des Ancêtres, Le Souci des Morts. Mort, rites et sociétés au Moyen Âge*, Préface de Jacques LE GOFF, Paris, Beauchesne, 1997, p. 53 : « Dans l'occident médiéval, ces échanges, entre vivants, entre vivants et défunts, modelèrent la société [...] L'étude qui suit porte sur les configurations sociales dans lesquelles les relations entre les vivants et les morts se sont retrouvées enchâssées ».

⁷²⁷ La mort semble procéder à la fois du principe même de la chevalerie, qui impose une forme de témérité extrême, et d'un monde fondamentalement hostile. La *Queste* rassemble également ces deux aspects : ainsi la recluse demande-t-elle à Perceval : « *Avés talent de morir, aussi comme vostre fere qui sunt et mort et ochis par leur outrage ?* » (*QSG*, 904). Sur le mode de l'onirisme, Perceval arrive en un lieu entouré d'ours, de lions, de léopards et de serpents volants qui « *l'ociront s'il ne se puet desfendre* » (*QSG*, 932).

« l'idée de Dieu et celle de Fortune semblent mises sur le même plan si l'on en juge par les reproches qu'Artus adresse concurremment à l'un et à l'autre »⁷²⁸. La mort semble la matérialisation du sort contraire déterminé par l'instable Roue de Fortune : « *Constat aeterna positumque lege est ut constet genitum nihil* »⁷²⁹.

De fait, comme le suggère Gladoain dans la déploration funèbre qu'il adresse à Lancelot : « *puis que mes freres est mors, jo m'en retournerai ariere et sofferai mon damage, qu'il amendast bien s'il fust demorés en vie* » (HLG, Vibis, 372, 12-14). L'adverbe de causalité, *puis que*, marque l'implacable succession des causes et des effets dans un monde où la perte de l'autre sonne le glas de soi-même, du nom, des titres et des biens : « *La vérité du deuil est toute simple : maintenant [qu'elle] est morte, je suis acculé à la mort (rien ne m'en sépare plus que le temps)* »⁷³⁰. A la mort du protecteur se profile le spectre de la spoliation, comme si une épée de Damoclès était suspendue au-dessus de chaque être, dont la mort de l'autre ne ferait que précipiter la chute. Le HLG s'appréhende dès lors comme un poème de la perte et du déclin, dans lequel tous les personnages, qu'ils soient rois, chevaliers ou vassaux, se trouvent inmanquablement « *en grant peril de mort* » (HLG, IX, 768, 2-3 et XI, 986, 9-10). De l'inéluctabilité de cette humaine condition, Clamados puise un argument pragmatique pour justifier la mort du lion de Méliot : « *mieus aim jo que jo l'aie mort que il moi !* » (HLG, VII, 412, 29-30). Si la spoliation guette les bons⁷³¹, les biens appartenant aux figures réprouvées font l'objet d'une appropriation de la part des chevaliers, toujours dans une perspective de largesse qui inclut le don aux vassaux impécunieux. La mort se définit en ce sens en termes de gains et de pertes, elle modifie la morphologie des lieux et l'attribution des *temporalia*⁷³².

⁷²⁸ Jean FRAPPIER, *Etude sur « La Mort le Roi Artu », Roman du XIIIe siècle, Dernière Partie du Lancelot en prose*, troisième édition revue et augmentée, Genève, Droz, 1972, p. 255.

⁷²⁹ BOËCE, *Consolation de Philosophie*, op. cit. Livre deuxième, chapitre 4, p. 99 : « Il est établi et fixé par une loi éternelle que rien d'engendré n'est stable ».

⁷³⁰ Roland BARTHES, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, collection « Fiction et Cie », 2009, p. 141.

⁷³¹ Cette protection des « bons » par les chevaliers fait partie intégrante de leurs attributions, car « la fonction du chevalier errant, c'est d'être un redresseur de torts, un justicier. Il se fait le champion bénévole de tous ceux qui souffrent, et tout particulièrement des faibles et des femmes ». Philippe MENARD, « Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance » In *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, dans *Senefiance 2, Cahiers du CUER MA*, Paris, Édition CUER MA/Librairie Honoré Champion, 1976, p. 300.

⁷³² L'absence d'attribution des *temporalia* par les chevaliers pour leur bénéfice propre s'inscrit à la fois dans une logique chevaleresque héritée de la courtoisie, et dans une éthique religieuse qui prolonge la doctrine de SAINT THOMAS. Dans la *Somme Théologique*, vol. VI, Quaest. CXIV, art. X, Thomas évoque la question des biens temporels et, alors qu'il se demande s'ils résultent ou

Les vivants attribuent au mort des actes ou des pouvoirs qui relèvent de la merveille voire du *magicus*⁷³³. Le tombeau futur révèle la prédestination des chevaliers, le motif de la cruentation des plaies, les vertus thérapeutiques d'inspiration gaélique attribuées aux têtes coupées, les paroles spectrales et les cercueils grinçants confèrent au récit une dimension sépulcrale, la mort investissant le domaine du rêve. En cela, le *HLG* réinvestit la matière de Bretagne⁷³⁴, qui compte nombre de pratiques magiques dont la *QSG* se fait l'écho, mais sur le mode de la mise à distance ; ainsi au Pays de Galles, la coutume du parricide est le signe d'un dérèglement, car « *se li fiex trovast le pere gisant en son lit par ocoison d'enfermeté, il le traisist fors par la teste et par les bras et l'ocesist tout maintenant, que a vilonnie li seroit tourné si ses peres moreust en son lit* » (*QSG*, 934-5). Cette continuité dans le cours des générations, qui conduit Méliot à se détourner de son père et Arthur à mener « *la plus haute vie e la plus cointe que nus rois menast onques* » (*HLG*, I, 132, 5-6) après la mort du sien, est sensible dans les structures de parenté du récit.

Les motifs funèbres constituent ainsi un « enjeu théologique et moral », car ils visent à la « prise en main par des clercs des frayeurs archaïques », remplaçant « le surnaturel païen et les angoisses obscures qu'il nourrit par des peurs théologiques »⁷³⁵. La progression des pages qui suivent s'ordonne autour de la triade que forme les motifs, les thèmes, enfin les scénarios funèbres. Les motifs funèbres, s'ils accentuent la sujétion des vivants aux morts et pointent une innutrition païenne, sont à la source de l'amplification qui mène le récit vers sa propre disparition. Ces motifs forment un premier ensemble micro-structurel qui s'insère dans un ordonancement narratif dont les degrés comptent le « thème » et le « scénario ». Pour reprendre les paliers de la « signification esthétique » conçue par Erwin

non du mérite, il parvient à la conclusion suivante : « *les biens temporels, selon qu'ils sont utiles aux actes de vertu par lesquels nous arrivons à la vie éternelle, peuvent être considérés comme des biens absolus, et à ce titre, ils sont absolument et directement l'objet du mérite ; mais considérés en eux-mêmes, comme ils ne sont pas absolument les biens de l'homme, de même ils ne sont pas absolument objets du mérite, ils ne le sont que relativement* ». Derrière les arguties de l'exposé théologique, on retiendra le premier élément de la conclusion : la donation des biens temporels est l'une des modalités d'élection des chevaliers, qui manifestent moins sans doute leur *largesse* que leur qualité de quêteur du Graal.

⁷³³ Pour une analyse synthétique des modalités du merveilleux médiéval, cf. Jacques LE GOFF, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1985 et Francis DUBOST, *La Merveille médiévale*, Honoré Champion, collection, « Essais sur le Moyen Âge », 2016.

⁷³⁴ Cf. Joseph DEROSIER, « Trans/nationalism before the nation : the matière de Bretagne and the *Perlesvaus* », Colloque *Politics/Aesthetics : A transnational turn ?*, Northwestern University, dir. Claire Tuft, Mai 2014, art. inédit, que nous citons par souci d'exhaustivité, mais que nous n'avons pu consulter, faute d'avoir obtenu l'autorisation de l'auteur.

⁷³⁵ Jean-Jacques VINCENSINI, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 11.

Panofsky, les « motifs » constituent la « signification primaire ou naturelle »⁷³⁶ de l'œuvre. Le deuxième palier consiste en une interprétation des compositions figuratives chargées de signification, en fonction de « thèmes ou concepts spécifiques »⁷³⁷. Le thème de la mort s'impose ainsi comme une étape supplémentaire propre à mettre au jour des « symptômes culturels » ou des « symboles », ultime palier de la théorie iconologique d'E. Panofsky.

III. 1. Les motifs funèbres et la christianisation du surnaturel.

« La pensée magique n'est pas un début, un commencement, une ébauche, une partie d'un tout non encore réalisé ; elle forme un système bien articulé, indépendant sous ce rapport, de cet autre système que constituera la science »⁷³⁸.

Coloré par les motifs et thèmes de la matière de Bretagne, le *HLG* comporte, parallèlement au modèle de l'allégorie chrétienne, la réminiscence de croyances païennes. Au *miraculum* s'adjoignent les *mirabilia*, en un frottement continu de deux sphères de pensée. Parmi ces croyances, dont chacune fait intervenir le surnaturel⁷³⁹, figurent le motif du cercueil révélateur, tombeau futur ou truchement de la prédestination⁷⁴⁰, une pluralité de motifs merveilleux qui associent mort, merveille et magie, enfin le motif du songe prémonitoire à valeur funeste. La mort exerce une fascination particulière, elle est le lieu de l'insolite et de l'étrange, puise aux motifs d'origine folklorique, à l'image de la pratique qu'observe Lohot auprès des êtres qu'il vient de tuer. Keu, en effet « *si trova dormant Lohout*

⁷³⁶ Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1967, p. 13.

⁷³⁷ Erwin PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969, p. 29.

⁷³⁸ Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 21.

⁷³⁹ Dans l'abondante bibliographie consacrée à la question du surnaturel, on retiendra particulièrement les articles de Jean-René VALETTE, « La merveille aux limites de l'humain : Hugues de Saint-Victor et la fiction romane », *Entre l'ange et la bête, l'homme et ses limites au Moyen Âge*, Etudes réunies par Marie-Etiennette Bély, Jean-Claude Vallecalle et Jean-René Valette, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 119-134 ; et, pour le domaine épique, celui de Jean-Claude VALLECALLE, « Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen Âge et à la renaissance*, Etudes réunies par Jean-Claude Vallecalle, Presses Universitaires de Lyon, 1997. Enfin, on pourra consulter l'étude de Christine FERLAMPIN-ACHER, *Merveille et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 2003.

⁷⁴⁰ Cette épreuve prend place dans un vaste réseau d'épisodes qualifiants, au même titre que l'aventure du « chevalier enferré » du *Lancelot en prose*. Le jour où Arthur doit adouber de nouveaux chevaliers, un homme avec deux lances dans le corps et une épée dans la tête arrive à la cour dans une litière. L'homme apprend que le seul qui pourra enlever la lance et l'épée devra jurer de tirer vengeance de tous ceux qui manifesteraient plus d'amitié pour l'auteur de la blessure que pour le chevalier blessé (*Le Livre du Graal*, Tome II, *Lancelot*, « La Marche de Gaule », op. cit. p. 263sq).

« sor Logrin, kar teus estoit sa costume qu'il s'endormoit sor un home quant il l'avoit ocis » (HLG, IX, 707, 9-12). Le récit est parsemé de semblables notations, qui en complexifient l'approche.

Les pratiques en cours dans la littérature narrative du début du XIII^e font en ce sens écho à celles du début du XI^e siècle. Les « clercs » étant « pétris de culture chrétienne », l'inclusion de ces motifs païens « ne va pas sans entraîner quelques conflits »⁷⁴¹. Les motifs funèbres, s'ils restituent la sédimentation d'une pensée mythique, prennent part à la construction du sens et marquent une « absorption de l'Autre Monde celtique dans le royaume des morts chrétien »⁷⁴².

III. 1. 1. Les motifs de la merveille et du miracle

Une distinction communément admise du *miraculum* et des *mirabilia* considère l'origine du phénomène⁷⁴³ : dans le *miraculum*, Dieu est l'agent, quand le merveilleux des *mirabilia* procède de l'activité des forces de la nature. Le HLG infirme cette ligne de partage, car il appartient à un temps où « le champ des *mirabilia* se réduit : le merveilleux se mélange avec des faits empruntés au réel dans les visions et révélations qui en constituent le centre »⁷⁴⁴. Parallèlement, la christianisation des motifs païens attribue à Dieu une fonction d'ordonnateur des *mirabilia* qui le figure moins en agent qu'en instance narrative. L'insertion des motifs prend ainsi la forme d'une tension entre ordre naturel et ordre divin. Les motifs du cercueil révélateur, de la cruentation des plaies, de l'ouverture du coffret magique et des vertus thérapeutiques du défunt participent à un univers magique où la merveille s'entremêle au miracle.

⁷⁴¹ Claude LECOUTEUX et Philippe MARCQ, *Les Esprits et les Morts, Croyances médiévales*, Paris, Champion, 2001, p. 18.

⁷⁴² Jean-Jacques VINCENSINI, op. cit. 2000, p. 12.

⁷⁴³ Jacques LE GOFF, « Le Merveilleux dans l'Occident médiéval », *L'Imaginaire médiéval : essais*, Paris, Gallimard, 1985, *passim*.

⁷⁴⁴ Michel BALARD, « Avant-propos », *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, actes du XXVe Congrès de la S.H.M.E.S., Orléans, juin 1994, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995 (Histoire ancienne et médiévale, 34), p. 8.

Le motif du cercueil révélateur

Le motif D.1550, « Magic object miraculously opens and closes »⁷⁴⁵, est susceptible de tendre vers deux résolutions : le cercueil s'ouvre pour aviser la présence du personnage auquel il est destiné ; le cercueil demeure clos en l'absence d'élection. En effet, le motif se décompose en quatre figures : annonce-de-l'arrivée-d'un-chevalier, espoir-maternel, proximité-du-chevalier-et-du-tombeau, accomplissement-ou-non-du-miracle.

Le domaine macabre est le truchement par lequel se manifeste le statut d'exception du *bon chevalier*. La *QSG* porte la marque de ces pratiques, l'élection de Galaad étant annoncée par un écu symboliquement placé : « *ou Nasciens se fera metre après sa mort, si metés l'escu ; car illoc venra li Bons Chevaliers au chuinquisme jour qu'il avra receü l'ordre de chevalerie* » (*QSG*, 854). L'*escu*, attribut guerrier placé dans un cadre funèbre, est signe de prédestination. Le cercueil est également investi, dans le *HLG*, d'une même fonction révélatrice, oscillant entre attente trompée (lorsque Gauvain suscite l'espoir de la Veuve Dame) et attente comblée (à l'arrivée effective de Perlesvaus).

Le motif du tombeau futur est hérité du *Lancelot* de Chrétien de Troyes, particulièrement de l'épisode où le protégé de la Dame du Lac soulève la dalle de la tombe du cimetière futur, sur laquelle sont inscrits les mots : « *Cil qui levera / Cele lanme seus par son cors / Gitera ces et celes fors / Qui sont an la terre en prison* » (v. 1900-1903). Or la tombe est destinée à « [...] *cil qui delivrera / Toz ces qui sont pris a la trape / El rëaume dont nus n'eschape* » (v. 1934-1936). La lame ne peut en être soulevée que par celui auquel est destinée la tombe, porteuse d'une révélation du vivant dans le reflet de sa mort⁷⁴⁶. Jacques

⁷⁴⁵ Stith THOMPSON, *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

⁷⁴⁶ Pour une analyse de cet épisode, on peut se reporter à l'article de Dominique BOUTET, « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », *De l'écrin au cercueil, essai sur les contenants au Moyen Âge*, dir. Claude Thomasset et Danièle James-Raoul, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 153-172 et à l'étude de Patricia VICTORIN, *Ysaïe le triste. Une esthétique de la confluence : tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion (« Bibliothèque du XV^e s. » 63), 2002. André TOURNON, « Les Marques de la *senefiance* dans le *Chevalier à la Charrette* », *Mélanges Pierre Jonin, Senefiance*, 7, 1979, p. 673-687, évoque la « vocation messianique d'un héros qui forcera les prisons de la mort. Une lacune remarquable : il n'est pas fait mention de la Reine. La qualité reconnue à Lancelot se résume ici en son pouvoir de triompher de l'Autre Monde. Quête, exploits, service courtois s'effacent un instant derrière cette unique affirmation ». Voir également l'article d'Anne Berthelot, « La « merveille » dans les Enfances de Lancelot », *Médiévales*, 1985, volume 4, numéro 8, p. 87-102, p. 98 : dans cet épisode du *Lancelot*, volet médian du *Lancelot-Graal*, « tout ressortit à un système magique qui culmine dans l'inscription du nom de Lancelot : la merveille est encore plus spectaculaire que

Ribard s'est livré à une lecture théologique de l'épisode, selon laquelle la tombe future symboliserait Jésus délivrant les âmes des Enfers avant la Résurrection⁷⁴⁷. Le roman abonde en pareils monuments, dans une perspective idéologique des plus univoques : le tombeau apparaît comme une instance discriminante. L'exkurs consacré aux enfances de Perlesvaus, au cours de la première branche, remémore ainsi sur le mode de l'énigme la prédestination du tombeau que doit occuper le bon chevalier :

« Certes, biax filz, ge no vos sé dire, car li sarqueuz i est ainçois que li peres mon pere fust nez, e onques n'oi dire a nului q'il seüst qu'il a dedenz, fors tant que letres qi sont o sarqueu dient : qant mieldres chevaliers du monde vendra ci, li sarqueuz overra, e verra on ce qu'il a dedenz » (HLG, I, 166, 25-29 et 168, 1).

La suite du dialogue atteste l'échec programmé d'une multitude de chevaliers face à l'unique élu dont la prééminence est confortée par ce rapport de l'un à l'incommensurable : « – Demoisele, fet li rois Artuz, a il molt la passé de chevaliers puisque li sarqueuz i fu mis ? – Oil, sire, tant que ge nes sé nonbrer ; ne onques ne se mut li sarqueuz » (HLG, I, 168, 13). A l'inverse de Perlesvaus, Gauvain se présente *incognito* à la Veuve Dame, qui espère le retour de son fils, l'ouverture du cercueil signifiant que Perlesvaus est toujours en vie et qu'il porte avec lui l'espoir d'une résolution de tous les maux. S'ordonne ainsi une répartition révélatrice de l'action et de la contemplation, de l'activité et de la passivité. Gauvain « encore esgardoit le sarqueu de la chapelle » (HLG, III, 220, 11), plongé dans une perplexité dont il demeure coutumier, alors que se mettent en branle les serviteurs de la Veuve Dame :

« Or tost, fait la dame, al sarqueu porrons nos veoir se cho est il ! » Eles s'en vont vers la chapele grant aleüre ; messire Gauvain les voit venir et descent : « Dame, fait il, bien puissiez vos venir et vostre compaignie ! » (HLG, III, 220, 12-15).

L'apostrophe, la mention du regard et le silence de la Veuve Dame signent triplement l'échec de Gauvain, sanctionné par la pâmoison d'une mère désappointée : « la dame ne respont mot, ains vient a sarqueu et qant ele ne le troeve mie overt, si chiet pasmee » (HLG, III, 220, 15-17). Le sentiment de la Veuve Dame à l'issue de cette fausse joie (« *molt dolente* », HLG,

chez Chrétien qui rattache simplement la victoire en Gorre à la prouesse de la lame à soulever, sans pousser aussi loin la prophétie ».

⁷⁴⁷ Jacques RIBARD, *Le Chevalier à la charrette, Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Paris, Nizet, 1972.

III, 220, 23), indique en outre le pouvoir dont est investi le bon chevalier, dont la présence eût été porteuse d'une « *grant joie* » (HLG, III, 22, 22)⁷⁴⁸ qui excède le domaine de l'affection maternelle⁷⁴⁹. Cet échec de Gauvain est réitéré dans l'épisode du cimetière de l'ermitage près du château du Graal. La portée religieuse de la prédestination est à présent sensible dans la variante suivante : à la Veuve Dame, qui prend acte par son trouble de l'échec⁷⁵⁰, succède une présence désincarnée, au constat se substitue l'apostrophe péremptoire d'une voix qui « *li huche al passer del chimentere : « Ne tornés pas al sarcu car vos n'estes pas li chevaliers par qui on sara qui dedens gist ! »* » (HLG, VI, 336, 27-29).

Lancelot semblant doté d'une *anima curva*, en raison de l'amour qui le lie à Guenièvre, l'épreuve qualifiante du tombeau ouvert ne concerne que Gauvain et Perlesvaus (seul pourvu d'une *anima magna*)⁷⁵¹, aux deux revers du premier répondant le double succès du second. La branche VIII marque en effet le véritable retour de Perlesvaus et Dandrane chez la Veuve Dame, la preuve de son élection résidant en une coïncidence temporelle du signe (*signum*) et de la chose (*res*), de la merveille qui atteste le retour du bon chevalier et de son arrivée effective : « *tantost comme il atocha, li sarqieus commence a desseeler et a ouvrir, et si clina la couverture del sarquieu d'une part, si que l'on vit ce qui dedens le sarquieu gisoit* » (HLG, VIII, 598, 30-33). Le motif de la tombe (D.1299.2, « Magic sepulchre ») scelle l'alliance de la chevalerie et de la religion, comme le suggèrent à la fois son ouverture et la lettre que lit le chapelain : « *Sire fait ele a son fil, or est bien seu et prové que vos estes li mielre chevaliers del monde, kar autrement n'ovrist jamais li sarquieu ne ne seüst om qui cil fust que vos veez ore en apert !* » (HLG, VIII, 600, 11-14). Dans la tombe reposait « *un de*

⁷⁴⁸ L'antagonisme de la tristesse et de la joie semble tout droit héritée des *Evangelies* synoptiques, la joie que procure la venue de Perlesvaus (attendu, au sens propre, comme le Messie), est égale à celle qui émane de la naissance du Christ. L'ange du Seigneur annonce ainsi, dans *Luc*, 2, 10-11 : « *je vous annonce une bonne nouvelle, qui sera pour tout le peuple le sujet d'une grande joie : c'est qu'aujourd'hui, dans la ville de David, il vous est né un Sauveur, qui est le Christ, le Seigneur* ». Cette joie que le bon chevalier incarne est intimement liée à la perspective d'une victoire sur les réprouvés. Ainsi, dans *Luc*, 10, 17, quand les soixante-dix disciples sont envoyés à Sodome et en reviennent « *avec joie, disant : Seigneur, les démons mêmes nous sont soumis en ton nom* ».

⁷⁴⁹ On renverra à l'étude de Tomek BRYNCZKA, *Les Emotions liées à la violence chevaleresque dans Le Haut Livre du Graal, roman arthurien du XIIIe siècle*, thèse dactylographiée, 456 pages, particulièrement aux pages 136 à 142.

⁷⁵⁰ Voir sur cette question l'ouvrage de Yasmina FOEHR-JANSSENS, *La Veuve en majesté : Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000 (Publication romanes et françaises), p. 13sq.

⁷⁵¹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, sermon 80, article 3, instaure une distinction entre la grande âme (*anima magna*) et l'âme légèrement courbée (*anima curva*). La première est éclairée *ad imaginem*, la seconde est *appetens terrestrium*. Cf. Etienne GILSON, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Jean Vrin, « Etudes de philosophie médiévale », 1989, « Appendice au Chapitre XIV, Note sur la cohérence de la théologie cistercienne », p. 403sq.

ceaux qui Nostre Seignor aida a descloufichier de la croiz » (HLG, VIII, 600, 17-18). Si la prédestination annoncée par le truchement du cercueil procure la joie des figures électives, elle plonge « *en graignor esmai* » (HLG, IX, 682, 5) les chevaliers préposés à la garde du pont.

Le second témoignage de l'élection du bon chevalier intervient avant la prise déterminante de la forteresse du Roi de Château Mortel. La perspective religieuse de la merveille, qui s'apparente au *miraculum*⁷⁵², est renforcée par la présence de la troupe des ermites qui accompagne Perlesvaus⁷⁵³. Après la reconnaissance familiale au château de la Veuve Dame advient une reconnaissance auprès des religieux qui voient en lui « *li bons chevaliers et li chastes et li saintismes !* » (HLG, IX, 682, 2) après que s'est ouvert le sarcophage : « *li sarquieu ovre tantost et desjoint, si que la pierre deseure huiça* » (HLG, IX, 680, 26-27). La mort, plus qu'une destination, est le lieu d'une révélation. L'alliance des vivants et des morts dans toutes les dimensions de la fable est indéniable dès lors que la fleur de chevalerie se reconnaît, outre dans les manifestations de sa *proece*, dans la figuration sensible de sa mort.

Cercueils, chapelles et tombeaux sont à la fois les lieux de la merveille et du miracle⁷⁵⁴, et c'est par leur truchement que s'annoncent les évolutions à venir. Le motif du mouvement propre des cercueils (D1641.13, « Coffin moves itself ») qui intervient dans les dernières pages du roman est en effet le signe tangible d'une mutation de l'érémisme – Perlesvaus, Dandrane et la Veuve Dame résident au Château du Graal, le bon chevalier survivant à ces deux dernières – à l'apostolat. Une voix désincarnée s'adresse en ces termes à Perlesvaus :

⁷⁵² Jacques LE GOFF, dans *L'Imaginaire médiéval*, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1985 ; Francis DUBOST, dans son article, « La Mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge », *Une étrange constance, Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, Laval, Presses de l'Université de Laval, Les Collections de la République des Lettres, Symposiums, 2006, p. 29-31.

⁷⁵³ L'alliance symbolique de la chevalerie et de l'érémisme se poursuit jusqu'au départ de Perlesvaus loin du Château du Graal où il demeura « *ainsi tant que Dieu plot* » (XI, 1046, 31). Perlesvaus apparaît comme une instance d'autorité, et de même que les chevaliers arthuriens se sont nourris de son modèle, les ermites « *venoient chascun jor a Perlesvaus, si se conseilloyent a lui, por la sainte que il i veoient e por la buenne vie que il menoit* » (XI, 1048, 4-6).

⁷⁵⁴ Sur cet aspect, on pourra se reporter à deux articles portant sur le roman de l'Âtre Périlleux, légèrement postérieur sans doute au HLG, car daté du milieu du XIIIe siècle : Stoyan ATANASSOV, « Le corps mis en morceaux dans l'Âtre périlleux: illusion, sorcellerie, magie », *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (CUER MA), Université de Provence (*Senefiance*, 42), 1999, p. 9-19 et Anne-Marie CADOT, « Le motif de l'âtre périlleux : la christianisation du surnaturel dans quelques romans du XIIIe siècle », *Marche romane*, 30, 1980, p. 27-36.

« *Perlesvaus, fet ele, vos ne demorrez mie longuement ceenz, si velt Dex que vos departez les reliques as ermites qui sont en la forest, si en iert ses cors serviz e ennorez ; e li sainz Graauz ne s'aparra plus ça dedenz, mes vos savroiz bien desq'a cort terme la o il iert* » (HLG, XI, 1048, 8-13).

Dans ce discours résonne une invite qui fait de la destinée de Perlesvaus, figuration d'un Christ martial⁷⁵⁵ lors de ses aventures, une *imago Christi*, l'existence domestique à trois personnages répondant aux premiers temps de l'existence du Christ : en Perlesvaus accompagné de sa mère et sa sœur, l'on reconnaît l'image du Christ auprès de Joseph et Marie. Les représentations de la « sainte famille » dans l'iconographie médiévale sont souvent marquées par l'absence du père, à l'absence de Joseph de rigueur dans l'art classique⁷⁵⁶ répondant l'absence de Julain le Gros⁷⁵⁷. La fin du discours correspond à la réalisation d'un *miraculum* divin particulièrement spectaculaire : « *Qant la voiz se parti de la dedenz, tot li sarqueu qi la dedenz estoient croissirent si tres durement que ce sanbla que la mestre sale chaïst. Perlesvaus se seigna e beneï e commanda a Dieu* » (HLG, XI, 1048, 13-16).

Le motif de la voix d'outre-tombe (F 966.1, « *Voice from heaven, mysterious voices give out notices* ») assigne aux ermites une mission évangélisatrice. Munis chacun de saintes reliques, « *il edifierent eglises e mesons de religion q'on voit es terres e es illes* » (HLG, XI, 1048, 17-18). C'est par le grincement des cercueils et la « voix de la Providence » que se manifeste la volonté divine :

« tout ce déploiement fantastique n'est en fait qu'un dispositif d'intimidation destiné à transformer en épreuve contre les puissances mauvaises une situation qu'il faut interpréter comme le signe de l'élection du héros. Contrôlé en haut lieu, ce surnaturel programmé n'engendre plus aucun malaise fantastique dès lors qu'il apparaît qu'une volonté transcendante organise la merveille et règle le cours de ses manifestations »⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ Se profile alors la dualité entre chevalerie terrestre et céleste, dont nous laissons à Jean DUFOURNET le soin de formuler la différence, dans son Introduction au *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Paris, Flammarion, 1997, p. 19 : « La chevalerie n'est plus terrestre, mais *céleste* ; l'éducation est devenue initiation. Le roman courtois se prolonge en un roman religieux et ascétique dont le centre est le culte de la Croix, entourée des deux reliques de la Passion, le graal et la lance qui saigne ».

⁷⁵⁶ NICOLAS POUSSIN, *La Fuite en Egypte*, 1667.

⁷⁵⁷ Cf. Paul PAYAN, « Ridicule ? L'image de Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 2000, vol. 19, p. 96-111.

⁷⁵⁸ Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., tome I, p. 421.

La christianisation du surnaturel et ce motif originellement païen passent d'une « forme de résistance culturelle »⁷⁵⁹ à une acculturation dans le giron chrétien. En ce sens, le *HLG* est moins le lieu du fantastique que de la merveille proprement dite. L'insertion d'un matériau folklorique participe à la tension prolongée qui fait toute sa singularité, entre élaboration littéraire d'une écriture allégorique, écho de la théologie bernardine, et appartenance à l'univers breton hérité de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth. Dans cette perspective, l'élévation spirituelle d'une aventure chevaleresque vécue comme itinéraire de rédemption n'en montre pas moins une innutrition bretonne, qui transparait particulièrement dans le domaine légendaire. Le *HLG* agrège un ensemble hétérogène de croyances et de superstitions, parmi lesquelles se distinguent le motif de la cruentation des plaies, les vertus thérapeutiques du corps défunt ou l'errance des dépouilles sous l'effet de quelque maléfice contraignant⁷⁶⁰.

Le motif de la cruentation

La cruentation est un motif à valeur judiciaire recensé sous l'intitulé « corpse bleeds when murderer touches it / is present » (D.1318.5.2)⁷⁶¹. Comme le « cercueil révélateur », la cruentation doit être replacée dans le cadre d'un « Au-delà singulièrement présent, d'une présence si intense même que cet Au-delà risque de ne plus mériter son nom, tant les deux mondes se mélangent et tant les frontières sont perméables »⁷⁶². Croyance médiévale selon laquelle les plaies du mort se remettent à saigner en présence de l'assassin, la cruentation persiste jusqu'au XVII^e siècle, et ce dans toute l'Europe, les littératures de France, d'Angleterre et d'Allemagne en portant les traces, selon deux modalités : « tout d'abord la malfaisance posthume des défunts brutalement arrachés à la vie et avides de vengeance, en second lieu une conception quelque peu animiste du

⁷⁵⁹ Jacques LE GOFF, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1985, p. 25.

⁷⁶⁰ Cf. Dieter HARMENING, *Superstitio. Überlieferungs- und theorie geschichtliche Untersuchungen zur kirchlichtheologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1979.

⁷⁶¹ Sur les autres occurrences de ce motif dans la littérature du Moyen Âge, voir la note 20, p. 49, de l'article de Jean-Jacques VINCENSINI, « Temps perdu. Temps retrouvé. Rythme et sens de la mémoire dans le *Haut Livre du Graal (Perlesvaus)* », *Le Moyen Âge*, 2002/1, tome CVIII, De Boeck Université, p. 43-60.

⁷⁶² Henri PLATELLE, *Présence de l'Au-delà. Une vision médiévale du monde*, Presses Universitaires du Septentrion, Histoire et Civilisations, 2004, p. 22.

cadavre, en qui demeurent des « reliques de sentiments », tout en ne cessant pas d'être un cadavre »⁷⁶³.

Le motif apparaît dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes : après avoir tué Esclados le Roux et s'être retrouvé enfermé dans le château de ce dernier, Yvain parvient à échapper aux chevaliers déterminés à venger la mort de leur seigneur en s'emparant de l'assassin. Le pouvoir d'un anneau magique porteur d'invisibilité le préserve de la mort, alors qu'au passage du convoi funèbre, les blessures du mort saignent à nouveau, signe révélateur de la présence en ces murs d'un assassin invisible. Il en va différemment dans *La Chanson des Nibelungen*⁷⁶⁴, où l'épouse de Siegfried, Kriemhild, peut tirer vengeance de Hagen, porteur du coup qui fut fatal au héros. Ayant médité un moyen de se débarrasser de Siegfried, Hagen omet sciemment de lui donner à boire, ce qui contraint le héros à se désaltérer à la source. À ce moment, Hagen lui assène un coup d'épieu jusqu'au cœur. Son corps est alors apporté à la Cathédrale de Worms, où Kriemhild reconnaît en Hagen et Gunther les meurtriers de son époux, dès lors que la plaie se remet à saigner à leur approche.

Dans les deux exemples qui forment le corpus, l'épreuve se révèle inopérante (« *Elle vient vers le mort chevalier et quidoit que les plaies recrevassent a saigner, mais no faisoient* » HLG, IV, 266, 10-12), comme le reproche la demoiselle du Manoir Ruiné au petit braque qui devait lui amener le meurtrier de son ami, et conduit en lieu et place Gauvain : « *La demoisele dist au brachet : « Jo ne vos rovoie mie cest chevalier amener, mais celui qui cest bon chevalier a ocis ! »* (HLG, IV, 266, 14-17).

L'écart entre le désir d'être confronté au meurtrier et l'absence de réalisation effective lie pour un temps la destinée de Gauvain à celle de Lancelot : « *Lanchelot deu Lac l'ochist en cele forest, de qui Deus nos achat venjanche* » (HLG, IV, 266, 18-19). La dimension judiciaire que revêt la cruentation est manifeste dans le second exemple, qui fait lui aussi intervenir Lancelot, coupable du meurtre du chevalier dont une demoiselle se charge

⁷⁶³ Ibid. p. 23-24. Si les Anciens, à l'image de Tertullien avaient tendance à donner une frontière nette à l'existence et à la mort, l'auteur suggère que c'est le Moyen Âge « qui est en grande partie responsable du caractère flottant de l'existence et de la mort, et notamment des divers usages judiciaires à travers lesquels s'entend sans détour la « voix du sang » qui crie vengeance » (p. 24).

⁷⁶⁴ *Nibelungenlied und Kudrun*, herausgegeben von Heinz Rupp, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 54), 1976.

d'enterrer la dépouille⁷⁶⁵ : « *Tantost com il fu la dedens, les plaies al chevalier escrievent a sainier, e la damoisele geta un grant cri : "– Ha Sire chevalier, or sai jo bien que vos ocesistes cestui que jo ensepeli !"* » (HLG, VIbis, 386, 8-11). En effet, « un mort pouvait aussi agir en justice ou exiger la vengeance. La procédure pour meurtre dans l'ancien droit germanique réclamait la présence physique du cadavre pour qu'une plainte soit recevable. Et lorsque le procès ne pouvait se dérouler sur le champ, différents moyens étaient employés pour sauvegarder le principe de cette comparution »⁷⁶⁶.

L'épreuve du sang apparaît comme le revers négatif de l'épreuve du tombeau, signe d'élection, tandis que la cruentation est révélatrice de culpabilité⁷⁶⁷. La présence de Lancelot dans ces deux épisodes contribue à voir en elles des épreuves à portée disqualifiante : l'énoncé double de sa culpabilité fait écho à la dangereuse vénération qu'il porte à Guenièvre, qui signe également l'échec de sa quête. Cette disqualification est également à l'œuvre dans le motif de l'ouverture du coffre magique renfermant le *chief* de Lohot.

Le motif de l'ouverture magique d'un objet

L'épreuve du cercueil semble répondre à l'épreuve du coffre contenant la tête de Lohot, et dont l'ouverture ne saurait être obtenue que par le meurtrier. La métaphore médiévale du coffre-Bible ajoute au motif un sens allégorique qui rejoint pleinement le concept de révélation associé à l'ouverture du coffre : « le texte sacré est un « coffre », le sens de l'exégèse un trésor [...] La Bible est donc un coffre en ce sens qu'elle recueille une parole dont le dynamisme fondamental repose sur le partage et la diffusion et elle contient un trésor, le sens du mystère »⁷⁶⁸. De même que la Bible a pu être entrevue comme le médiateur d'une révélation, le coffre attribue à son meurtrier la disparition du prince. Cette assimilation accorde à Lohot un prestige axiologique dans l'ordre du sacré. Par un

⁷⁶⁵ Ce motif de la demoiselle fossoyeur est introduit dès avant le récit, dans *Le Conte du Graal* (v. 6476 sq.).

⁷⁶⁶ Henri PLATELLE, op. cit. p. 22.

⁷⁶⁷ Eve DERRIEN, *Le sang des chevaliers. Réalité, symbole et religion dans les romans de chevalerie en vers des XIIIe et XIIIe siècles*, Thèse de Doctorat, dir. Jean Subrenat, Université Aix-Marseille I, 1995 [Exemplaire dactylographié].

⁷⁶⁸ Xavier-Laurent SALVADOR, « Les Traductions médiévales de la Bible », *De l'écrin au cercueil, essais sur les contenants au Moyen Âge*, op. cit. p. 235 et 239.

effet d'ironie dramatique⁷⁶⁹ que redouble son arrogance discourtoise, le sénéchal Keu requiert lui-même de tenter d'ouvrir le coffret, considérant comme une épreuve glorifiante⁷⁷⁰ le signe de sa culpabilité (H.106.2, « Severed head as proof of killing ») :

« Sire, par mon chief, fait Keus, vos ne me deüssiés mie oblier, kar aussi bons chevaliers sui jo d'autretel valor comme li autre, et vos ne me deüssiez pas avoir delaié a mander ! Vos avez tosles autres semons et nient moi, et autresi poissanz doi je estre del coffre ovrir comme il sont, kar il ne fu oncques si povres chevaliers me sui ge desfendus comme els et autretant chevaliers me sui ge et autretant en ai ge ocis sor mon cors desfendant comme nus d'aux » (HLG, IX, 702, 5-13).

Le ton réprobateur et le développement controuvé de l'argumentation doublent le tragique du régicide d'une ironie dramatique sensible dans les paroles d'un personnage qui précipite sa propre chute. Keu apparaît ainsi comme un *analogon* d'Œdipe, tout deux étant dominés par les péchés d'*hybris* et de *libido sciendi*. Keu s'avère oublieux, en plus d'être infatué, et se place lui-même au-devant du fait à accomplir, du geste auquel il ne peut désormais plus se dérober (« *Tot ce n'a mestier !* », HLG, IX, 704, 5), revenant à l'aveu d'avoir « *le chevalier ocis dont li chief gist dedens* » (HLG, IX, 7022, 15). Les digressions sur sa prouesse chevaleresque (HLG, IX, 702, 19-20 et 704, 1-4) retardent et préparent l'événement saisissant de la révélation :

« *Mesire Keus li seneschaus vient avant devant le roi au dois sor coi li coffres estoit ; il le prent molt hardiement et met l'une main desouz et l'autre deseure ; li coffres ovri tantost con il le sacha a lui, et vit dedens le chief tot en apert. Une odors molt tres souef et molt douce issoit, si que il n'ot chevalier en la sale qui ne la sentist* » (HLG, IX, 704, 6-10).

Au moins fait-il la preuve, par son geste assuré, de sa propre hardiesse, dont il était le chantre dans les lignes précédentes. L'épreuve du coffret n'en est pas moins disqualifiante, qui entraîne la fuite de Keu, désormais ouvertement hostile au Roi Arthur⁷⁷¹. Si

⁷⁶⁹ *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit. p. 258 : « L'ironie situationnelle ou dramatique n'est pas le fruit d'un travail sur la langue, mais résulte d'un concours de circonstances, ou de l'écart entre le savoir d'un personnage donné et celui d'autres personnages ou du public ».

⁷⁷⁰ Pour une typologie des épreuves (qualifiante, décivise, glorifiante), cf. Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966, p. 205sq.

⁷⁷¹ Conformément à une pratique romanesque bien ancrée dans la pensée médiévale, le récit comble les blancs ou, comme c'est le cas ici, développe les traits de caractère. Entre Keu et Arthur, le ver est dans le fruit, pourrait-on dire. Antor, dans le *Merlin* du cycle de la Vulgate, prévient en ces termes le futur souverain breton : « *Je ne demanderai pas vostre terre, ains vous demant que Kex mon fix soit vostres seneschaus a tout son vivant quel fourfit que il face na a home ne a feme* ».

l'élucidation qu'apporte la lettre que résume le chapelain (*HLG*, IX, 706, 5-19) et qui accompagne le coffret inscrit de manière irrémédiable Keu dans la phalange des réprouvés, l'odeur qui en émane fait de Lohot une figure sainte (motif V.222.4.1. « Aromatic smell of a saint's body »). Le scandale du magnicide est redoublé en cette scène, qui n'est pas sans lien avec les origines de la vocation au mal de Robert le Diable (« *Por coi je sui si ypocrates / Et si plains de male aventure, / Que veir ne puis creature / Qui a Dieu monte / Mal ne fache* »⁷⁷²). Le motif de la cruentation manifeste cette porosité des deux règnes, également sensible dans les pouvoirs de guérison attribués au mort.

Les motifs liés aux vertus thérapeutiques du mort

Le deuxième ensemble de motifs qui fait intervenir mort et merveille est celui de la thérapie (F.950, « Marvellous cure »). En effet, la tête humaine se voit « dotée de pouvoirs merveilleux [...] [elle] était prophétique, apotropaïque⁷⁷³ et guérissante. [...] La tête faisait l'objet d'un véritable culte et plusieurs textes irlandais mentionnent la légende de *Ceann Crùach*, « la Tête Sanglante », qui aurait été la plus grande idole d'Irlande »⁷⁷⁴. On mesure à quel point ce réinvestissement de la matière celtique rompt avec les pratiques admises dans le roman courtois. Des propriétés apotropaïques sont en général attribuées à des objets précieux ; ainsi les pierres qui ornent les agrafes de Lyonnell et de Bohort dans le *Lancelot en Prose* ont une vertu protectrice telle qu'il n'est aucune arme susceptible de faire couler leur sang, les blesser ou les tuer tant qu'ils les portent. En plus d'un imaginaire celtique toujours obsédant, le sang des morts associé à la guérison des vivants prend vraisemblablement sa source dans le dogme biblique, *le sang est la vie*⁷⁷⁵. Le sang est conçu

de vostre terre ne a vous meïsmes ne puisse perdre la seeschaucie. Et se il est fel et fol vous le devés bien souffrir que ses sens ne ses teches n'a il eües ne prises s'en la grasse qui l'alaita. Et pour vous nourrir est il ensi desnaturés. Et pour ce le devés mix souffrir que li autre, si vous proi que vous li doigniés ce que je vous demant » (Merlin, Le Livre du Graal, op. cit. p. 765-766).

⁷⁷² Robert le Diable, éd. Elisabeth Gaucher, Paris, Honoré Champion, collection « Champion-Classiques Moyen Âge », n° 17, 2006, v. 416-420.

⁷⁷³ Alessia TRIVELLONE, « Têtes, lions et attributs sexuels : survivances et évolution de l'usage apotropaïque de l'Antiquité au Moyen Âge », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, p. 209-221). La différence tient à ce que les têtes apotropaïques du *HLG* relèvent non de l'image, mais de l'objet véritablement.

⁷⁷⁴ Ásdís R. MAGNUSDOTTIR, *La Voix du cor*, op. cit. p. 48-49. On consultera sur cette question l'article essentiel de Claude STERCKX, « Les têtes coupées et le Graal », art. cit.

⁷⁷⁵ *Lévitique*, 17, 11. Moïse dit : « Car la vie de la chair est dans le sang. Je vous l'ai donné sur l'autel, afin qu'il serve d'expiation pour votre vie, car c'est par la vie que le sang fait l'expiation ». L'*Estoire* raconte une séance de guérison au cours de laquelle un ange lave, avec le sang qui coule de la lance mystique, la cuisse de Joséphé puis les yeux de Nascien, qui vit alors plus clair que jamais.

comme le principe de l'existence, par exemple dans la cosmogonie des Chaldéens⁷⁷⁶, qui conjecturent que le sang divin mêlé à la terre est à la source de l'existence. C'est dans cette tradition immémoriale qu'il convient de replacer les guérisons miraculeuses du HLG.

Les croyances médiévales attribuaient aux morts un pouvoir de guérison (D.1161.1 « Magic cure for specific diseases »), qui s'exerce à trois reprises dans le récit, et ce dès la première branche dans l'aventure solitaire du roi dans la Blanche Forêt. En effet, plongé dans une acédie que Guenièvre l'exhorte à rédimmer par l'aventure, le souverain du Royaume de Logres se rend à la Chapelle Saint Augustin. Le combat qui l'oppose au Chevalier Noir le laisse affaibli et blessé, tandis que le corps du chevalier est dûment démembré selon le motif E.422.1.10, « Dismembered corpse ». Des traces de cette pratique sont rémanentes dans les *exempla* de Thomas de Cantimpré, comme le rappelle Michel Lauwers : « Les corps des mauvais défunts étaient fréquemment déchiquetés et dévorés par des animaux. Un jour, une truie très noire, accompagnée de sept porcelets, avait détruit la sépulture d'une vieille sorcière, inhumée dans le cloître d'un monastère. L'animal avait ensuite lacéré et dispersé le corps de la défunte »⁷⁷⁷. Cet imaginaire du corps dépecé dans l'œuvre d'un théologien du XIII^e siècle manifeste le lien entre cette pratique de profanation et une perspective morale. Le lecteur médiéval apprécie ces démonstrations sanguinaires que l'on retrouve par exemple dans la mort du cheval d'Yder telle qu'elle est dépeinte dans *La Vengeance Raguidel* (v. 5522-5531). Dans la scène barbare de l'expédition d'Arthur, une *damoisele* réclame en un don contraignant la tête du Chevalier Noir⁷⁷⁸, que le

L'ange dit à Joséphé de regarder sa plaie, mais il n'aperçoit pas même la moindre cicatrice. Sur les reprises bibliques dans *l'Estoire*, on consultera l'article de Mireille SÉGUY, « La tentation du pastiche dans *L'estoire del saint Graal* : retraire, refaire, défaire la Bible », *Faute de style : en quête du pastiche médiéval*, éd. Isabelle Arseneau, *Études françaises*, 46:3, 2010, p. 57-78.

⁷⁷⁶ Sur cette question, on trouvera une présentation des sources dans *The Classical Journal*, septembre-décembre 1817, volume 16, Londres, A. J. Valpy, p. 333sq.

⁷⁷⁷ Michel LAUWERS, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et sociétés au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, collection « Théologie historique », 103, 1997, p. 401. Cf. également Edgar DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Tome II, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1998 (1946), p. 31sq [sur le commentaire du verset « nigra sum sed formosa » repris dans un sermon du prédicateur cistercien Gilbert de Hoiland].

⁷⁷⁸ Le « don contraignant », « don en blanc qui lie le donateur », suivant la formule consacrée qui donne son titre à un article de Philippe MÉNARD (*An arthurian tapestry, Essays in honor of Lewis Thorpe*, Glasgow, 1981, p. 37-53) est l'un des motifs les plus importants de la littérature arthurienne. On se reportera, pour une première ébauche à l'article fondateur de Jean FRAPPIER, *Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Âge*, Travaux de Linguistique et de Littérature, VII, 2, Strasbourg, 1969, p. 7-46, et pour une étude d'ensemble, à la thèse Corinne COOPER-DENIAU, *Le motif du don contraignant dans les romans arthuriens*, Université Paris-IV, 2000.

roi parvient à obtenir après avoir révélé, tout en restant *incognito*, « *tot de voir que li rois Artuz l'ocist* » (HLG, I, 162, 27-28) :

« *Sire, fet la damoisele, vos poez bien descendre. Vos n'avez garde deça la barre.* » Atant est li roiz descenduz. « *Sire, fet ele, otez vostre hauberc seürement, si vos estraindré la plaie de vostre braz, car vos n'en poez estre gariz se par moi non.* ». Li rois oste son hauberc, e la damoisele prent le sanc du chief au chevalier, qui encore decoroit toz chaux ; après le lie seur la plaie, puis fet le roi revestir son hauberc » (HLG, I, 164, 21-26).

Le sang qui coule de la tête du chevalier mort s'impose comme l'unique truchement de la guérison du Roi (motif D.1003, « Magic blood ») : « *Sire, fet ele, vos ne fussiez jamés gariz se par le sanc de cest chevalier ne fust* » (HLG, I, 164, 26-27) Le personnage de la demoiselle guérisseuse est une figure récurrente dans la littérature arthurienne⁷⁷⁹. Au caractère insolite d'une telle pratique s'ajoute l'absence d'arbitraire, car c'est par le biais exclusif de cette tête que guérit Arthur et que la demoiselle peut recouvrer son château. Cet épisode illustre par ailleurs l'ambiguïté du visage que revêt la demoiselle, à la fois guérisseuse pourvue de prescience, victime de spoliation, avatar de Salomé et habile rhétoricienne qui parvient à s'adjoindre le concours du roi en le liant à sa parole⁷⁸⁰.

La fonction cicatricielle attribuée à la tête est l'une des voies d'accès à la singularité de l'univers romanesque : dans le *Lancelot en prose* et les *Continuations*, cette faculté est associée non au *chief* sanglant mais au Graal, objet pourvu d'un potentiel symbolique démultiplié. Manessier introduit ce motif à l'occasion du combat qui met aux prises Hector et Perceval. La venue mystique du Graal et des anges laisse les chevaliers miraculeusement guéris de leurs blessures⁷⁸¹, ce que commente le bon chevalier en ces termes :

« *De toz les granz max que j'avoie
Et des plaies dont grevez ier
Si durement qu'avant n'arriere
Ne me pooie remüer,
Ainz me faisoit color müer*

⁷⁷⁹ Cf. par ex. *Lancelot*, tome 4, p. 153-159.

⁷⁸⁰ On renverra de nouveau à l'étude de Bénédicte MILLAND-BOVE, *La Demoiselle arthurienne*, op. cit. qui étudie précisément l'ambiguïté intrinsèque et fondatrice des demoiselles dans les romans du Graal.

⁷⁸¹ Rappelons que cette fonction est dévolue, dans l'*Estoire del Saint Graal*, au Saint Suaire. C'est ainsi que Véronique guérit Vespasien, qui sous l'effet de ce miracle, part combattre les ennemis du Christ : « *Et li chevaliers desploiia la touaile et le bailla Vaspasien. Et il vit la painte figure, et si tost com il l'eust veüe si fu tous sanés. Et quant ses peres vit ce, et les autres gens, si fu grans la joie comme nus ne porroit raconter* » (*Joseph d'Arimathie*, op. cit. p. 30).

*L'angoisse et la dolor sovant,
Or sui au[si] sains par covent
Com onques plus fui en ma vie » (Continuation Manessier, v. 41580-87).*

L'accumulation des douleurs et des mots se résout en une chute dont la brièveté atteste l'intercession divine. Le *Lancelot en prose* met également en scène les pouvoirs thérapeutiques du Graal, qui préserve l'existence de Gauvain (LXVI, 30), Bohort (XCVIII, 47) et à trois reprises de Lancelot (CVII, 30-33 ; CVIII, 11) : « *li vaissiaux samble sainte chose et tant i espoient de bonté qu'il li anclinent par mi toutes les angoisses qu'il sueffrent. Et maintenant lor avint une si bele aventure qu'il se santirent sain et haitié et gari des plaies qu'il avoient* » (CVI, 43). Ces exemples manifestent la double fonction « d'un Graal à la fois nourricier et guérisseur »⁷⁸². A la blessure « *parmi le braz dont [Arthur tieng son] escu* » (HLG, I, 162, 9-10) répond la blessure à l'épaule droite de Perlesvaus dans la branche IX, comme un dédoublement en deux personnages des blessures, alternativement à droite et à gauche, de Cahus. Les circonstances, d'Arthur à Perlesvaus, sont semblables, toutes deux comptant la présence d'une demoiselle guérisseuse qui s'acquiert la confiance du chevalier en se donnant comme son unique moyen de guérison : « *la damoisele li dist que il n'iert ja gariz se il n'i met de la poure au chevalier qui mors est* » (HLG, IX, 658, 16-17).

La fonction chevaleresque et la fonction seigneuriale sont ainsi préservées par le contact d'un mort, qu'il soit de chair corrompue ou de cendres (D.931.1.2. « Magic ashes »). Symboliquement, le triomphe du bon chevalier ne saurait advenir qu'au prix de la mort des mécréants et seigneurs réprouvés, à l'exemple du Chevalier au Dragon Ardent dont les exactions menacent la pérennité du Royaume arthurien. Dans l'image et les propriétés du bouclier se cristallise le combat de la Rédemption et de la damnation : « *comme l'égide d'Athéna, l'écu au dragon protège et tue, protège en tuant, tandis que le bouclier céleste de Perceval se révèle indestructible mais ne blesse ni ne donne la mort* »⁷⁸³. Le bouclier redouble en ce sens la prophétie annonçant la venue d'un bon chevalier, rappelée par la Reine du Cercle d'Or (motif G.303.8.10 « Devil in dragon's

⁷⁸² Jean-René VALETTE, « *Signum sacrum* et imaginaire du contenant », art. cit. p. 199. L'auteur précise la distinction de ces deux fonctions, dans la note 47, que nous reproduisons : « une telle affirmation demanderait à être nuancée de manière à prendre en compte les modalités sous le rapport desquelles Chrétien envisage les prédicats *nourricier* et *guérisseur*. Le *Lancelot en prose*, quant à lui, dissocie les deux aspects : tandis que le Graal est nourricier lors des scènes à Corbenic, il vient guérir Perceval et Agravain à l'issue du combat qui les a opposés, avant de tirer Lancelot de sa *forcenerie* à la fin de l'*Agravain* ».

⁷⁸³ Jean LARMAT, « Perceval et le chevalier au dragon. La croix et le diable », *Le Diable au Moyen Age*, colloque, Aix-en-Provence, Champion, 1979, p. 298.

head on a shield is expelled by a knight ») : « vos savez bien qu'il fu prophetisié que li chevalier au chief d'or venroit et que par celui estriens nos sauvé, et veez le ci aloec ou il est venus. La prophetie ne poet estre fausee » (HLG, IX, 658, 23-27)⁷⁸⁴. L'emploi du terme de « prophétie » marque un degré atteint dans la christianisation d'un univers fondé sur des mentalités toujours profondément païennes.

La dernière guérison mêle les deux dimensions de la mort et de l'animalité, et peut se lire en relation avec la *Continuation Manessier*, comme deux manifestations d'une barbarie partagée, quoiqu'en différent les modalités. Méliot blessé par Anuret le Bâtard ne peut *a priori* être sauvé si Lancelot ne lui apporte pas la tête d'un des serpents du Château des Griffons⁷⁸⁵. La demoiselle du Château des Griffons révèle néanmoins la mystification, qui atteste la permanence du membre guérisseur dans l'imaginaire du roman arthurien :

« Damoisele, fait Lancelot, je quier la garison du chevalier ki ne poet estre gariz se je ne lui porte le chief de l'un de vos serpens. – Certes, sire, fet ele, si fait, mais por ço le fis jo dire la damoisele, que je voloie que vos revenissiez ça dedenz a moi ! – Damoisele, fait Lancelot, g'i sui revenus, si m'en irai ariere puis que le chief del serpent ne li auroit mestier » (HLG, X, 900, 14-16 ; 902, 1-4).

Comme Méliot, à qui les têtes de griffons sont inutiles, le Roi Pêcheur est miraculeusement sauvé avant même d'avoir vu la tête que lui apporte Perceval. Il retrouve l'usage de ses membres et va au devant de Perceval, lequel lui fait don de la tête et de l'écu. La tête prend le statut de trophée, le Roi voulant la placer sur sa tour maîtresse : « La sus desus ma maistre tor Metrai ceste teste trainchie, La amont en un pel fichie, En ennor et en remembrance Que de celui est pris venjance Qui a tort ot, et sanz raison, Mon frere ocis en traïson » (*Continuation Manessier*, v. 41908-14). Il apparaît ainsi que le crâne « constituait par excellence le réceptacle d'une force sacrée, d'origine divine, qui protégeait le propriétaire

⁷⁸⁴ Sur la prophétie, cf. Richard TRACHSLER, Julien ABED et David EXPERT, *Moult obscures paroles. Etudes sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 7-14.

⁷⁸⁵ Cette méthode de guérison est reprise de l'imaginaire épique (*Fierrabras, le Moniage Rainouart...*). Dans la *Chanson d'Aspremont*, Naimes trouve une pierre magique dans la tête d'un serpent, qui a pour vertu de rétablir les forces de son cheval. Cet épisode, des lignes 106 à 120, a été abondamment commenté, c'est pourquoi l'on s'en tiendra à deux articles : Alfred JEANROY, « Sur un épisode de la *Chanson d'Aspremont* », *Romania*, LX, 1934, p. 85-88 et Marie-Françoise NOTZ, « Le bestiaire fabuleux et l'imaginaire de la conquête dans le *Chanson d'Aspremont* », *De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille*, En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt, *Senefiance*, 25, 1988, p. 315-327.

contre toutes sortes de périls et lui assurait à la fois santé, richesse et victoire »⁷⁸⁶. Le texte est travaillé par l'insertion de ces motifs de mort et d'après-mort, dont le sens est encore mouvant, oscillant entre persistance d'intertextes païens et geste unificateur orienté vers le succès de la quête. En ces motifs, l'existence se poursuit en quelque sorte par-delà la mort, qu'elle prenne la forme de corps inertes dont les dispositions symboliques ont une vertu salvatrice, ou que des esprits rémanents s'intègrent à l'univers romanesque.

*Les motifs de l'apparition et du monde des esprits*⁷⁸⁷

Le roman médiéval est ainsi ensemencé de motifs païens qui se sont superposés à la religion chrétienne, selon des modalités que Jean-Claude Schmitt relie à des considérations sémantiques :

« [la] *superstitio* est donc conçue comme une forme pervertie de la *religio*, souvent entachée d'exagération suivant cet autre sens du préfixe *super-* : ce qui est superflu (*super-fluus*), vain, rajouté (*super-institus*, *super-additus*), ou même étranger »⁷⁸⁸.

Les vertus thérapeutiques attribuées à la matérialité du cadavre introduisent au monde de la magie et des esprits, en un échange entre vivants et morts. Le caractère archaïque du *HLG* se traduit par la présence atypique de têtes guérisseuses et de pratiques magiques, alors que l'Eglise médiévale compte nombre de saints guérisseurs et protecteurs⁷⁸⁹. La

⁷⁸⁶ Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, « De Gautama Bouddha au triomphe du Christianisme », II, Paris, Bibliothèque Historique Payot, 1989, p. 138.

⁷⁸⁷ Claude LECOUTEUX, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 2005 ; Richard KHIECKEFER, « Magie et sorcellerie en Europe au Moyen Âge », Robert Muchembled, dir. *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 17-45.

⁷⁸⁸ Jean-Claude SCHMITT, « Les "superstitions" », dans, Jacques LE GOFF et René REMOND, dir., *Histoire de la France religieuse*, tome I, Des dieux de la Gaule à la papauté d'Avignon, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 425. Pour comprendre le lien qui unit religion et superstition, on se reportera à la page 502 du même article : « affaiblie par l'ensemble des mutations du temps, l'Eglise ne pouvait maintenir sa situation dans la société qu'en s'infiltrant dans ces cellules nouvelles, en particulier dans les villes. Pour la première fois de son histoire, elle s'intéressa vraiment aux laïcs ; il n'était plus possible de voir seulement en eux une masse informe, inculte et « illettrée » ; il fallut adapter le langage de l'Eglise à chaque groupe particulier, à chaque *status* [...] En matière de « superstitions », les clercs firent des découvertes insoupçonnées. Dans les filets de leurs visites pastorales, de leurs tournées de prédication ou de leurs inquisitions, ils ramenèrent une masse d'informations d'une richesse sans précédent sur des légendes, des croyances, des rituels ».

⁷⁸⁹ Consulter notamment sur ce sujet l'article d'Yvette DUVAL, « Les saints protecteurs », *L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne, Autour d'une pratique sociale*, études réunies par Jean-Marie MOEGLIN, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Sciences historiques et philologiques, V, Hautes études médiévales et modernes, 87, Genève, Droz, 2004, p. 17-40 [sur l'Antiquité

lecture que livre Gauvain du rire de Lancelot dans l'épisode du charnier (« *quant il sont mort, (...) nos n'avons garde d'aux ! Or nos garisse Dieus des vis !* ») ne reflète pas la tendance profonde d'un roman ancré encore dans les croyances païennes, concurremment avec le paradigme chrétien dont l'épisode du cimetière périlleux emblématise les enjeux. Si Joséphé, figure de l'*auctoritas*, atteste que « *dedens le chimentere ne se pooit metre mauvais esperit, kar sains Aimdrius li apostres l'avoit beneï de sa main* » (HLG, VIII, 586, 18-20), de « *males choses (...) s'aparoient chasconne nuit environ, qui se metoient en formes de chevaliers qui mors estoient en la forest sans repentanche* » (HLG, VIII, 586, 21-24). Le même épisode contient l'évocation d'un motif déjà usité, celui de la voix désincarnée émanant d'une présence immatérielle à l'image du divin, et qui annonce la mort du Roi Pêcheur (F. 966.1, « *Voice from heaven, mysterious voices give out notices* »).

La mort des figures royales ou princières est éminemment propice aux manifestations surnaturelles : le magnicide est un crime distinctif. Le récit s'extrait alors de l'écriture stéréotypée qui prévaut dans l'évocation du génocide et de la faide, et confère à ces images funèbres une dimension édifiante. En ce sens, la majesté royale, présente en creux dans les attributs dont le texte ne fait que fort peu mention, est redoublée par le principe de l'apparition épiphanique.

De la mort du Roi Pêcheur, annoncée dans la branche VIII, procède également un phénomène qui relève de l'apparition spectrale. Au terme de la proclamation (« *li bons Rois Pescheres est mort* », HLG, VIII, 592, 20), assortie d'une mise en garde (« *onques n'aiés fianche en aië d'estrangle chevalier* », HLG, VIII, 594, 5), un prodige accompagne l'annonce de la mort du Roi : « *Atant se teut li voix, et uns plains et uns dolusement issi des cors qui el chimentere gisoient, si grans que il n'est nus el monde se il les oïst que il n'en deüst avoir pitié* » (HLG, VIII, 594, 7-10). La mort du Roi Pêcheur apparaît comme un épisode en soi extraordinaire, au sens étymologique, le désespoir des vivants se mêlant à la détresse plaintive des morts (E.401. « *Voices of dead heard from graveyard* »). La mort du roi de la Cité Ardente⁷⁹⁰,

chrétienne]. Pour une perspective spécifiquement médiévale, on mentionnera les actes, *Miracles, merveilles et prodiges au Moyen Âge*, XXVe congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Orléans, 3-5 juin 1994.

⁷⁹⁰ Pour une contextualisation de l'épisode, se reporter aux conclusions d'Alexandre H. KRAPPE, « Sur l'épisode de la ville brûlante du Perlesvaus », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 62, H. 7/8 (1939), pp. 404-408. Le motif de la cité ardente est présent dans le roman de *Balaam et Josaphat* et la *Kaiserchronik*, de sorte qu'il est possible, à la lecture de cet épisode, « que l'ancienne tradition romaine sur Curtius se soit mélangée, sous la plume des auteurs médiévaux, avec certaines traditions celtiques ou orientales se rapportant, sous la forme

nouvelle illustration de l'adage *nomen omen est*, prolonge en une durée indéfinie les manifestations merveilleuses qui suivent la mort des rois. En effet, la cité sur laquelle régnait le père de Joseus, après la mort ou la réclusion de chacun des membres de la famille royale, « *est conmenchie a ardoir a l'un des chiés des icele eure que nostre roi fu morz* » (HLG, VIII, 448, 18-19), suivant le motif D.2144.4. « Burning by magic ».

Surgit à nouveau l'extrême coïncidence entre l'instant mortel et l'apparition d'un phénomène qui se prolonge sur le temps long. A partir de la vision de la cité ardente à travers le regard de Perlesvaus, durant une traversée, la parole de l'ermite tisse un réseau de significations qui unit la royauté, la mort et le divin : « *Sire, fait li hermites, je le vos dirai : Joseus le fuis le roi Pelles i ocist sa mere ; onques puis li chastiaus ne fina d'ardoir et si vos di que de cel chastel et d'un autre movera li fus de coi li siecles traira fin !* » (HLG, XI, 1022, 11-15). La perspective eschatologique est esquissée dans les paroles de l'ermite, dans lesquels on ressent comme un lointain écho de la devise alchimiste, qui suit le même sigle (INRI) que celui qui nomme le Christ de la Passion : *igne Natura Renovatur Integra* (« par le feu, la nature est entièrement renouvelée »).

En marge des figurations merveilleuses se donne à lire un dernier versant de motifs qui font intervenir magie et sortilèges, sans que les causes en soient toujours explicitées. Ainsi la demoiselle qui accompagne Perlesvaus ne sera-t-elle libérée de la céphalophorie qu'à son arrivée dans la forêt : « *La demoisele le suit, qui vouroit bien que il fust en la parfonde forest, tant qu'ele fust descarchie del chief qu'ele a si longuement porté* » (HLG, XI, 928, 4-7). La *costume* aux origines mystérieuses s'accomplit dans un cadre temporel et spatial strict – dans ce premier cas, la sortie de la forêt détermine la levée de l'obligation. Une même *costume* accable la demoiselle à la litière, chargée de porter avec elle non plus une tête mais un cadavre. Elle prévient ainsi à Lancelot :

« *Sire, fet ele, bone aventure aiés vos : Sire, je doi molt haïr le chevalier qui cest chevalier ochist, qu'il me covient mener en itel maniere par les teres et par les forés ; et si me doit molt anuier del chevalier qui vengier le doit, que jo ne puis trover* » (HLG, VIII, 540, 2-6)

de récits historiques ou pseudo-historiques, à d'anciens rites qui faisaient pendant aux sacrifices des anciens Aztèques ».

La coutume prend fin au moment où la mort est vengée. L'apparition de données surnaturelles se dévoile ce faisant dans un univers enté sur le légendaire celtique. Les motifs auxquels emprunte le *HLG* inscrivent dans la réalité du récit ce « matériau roulant » aux résonances funèbres. Conformément à une poétique de l'amplification, la portée de la mort et des motifs qui en favorisent l'intrusion s'étend de la veille au domaine du songe, la multiplication des motifs relevant d'une isotopie funèbre cernant l'univers romanesque.

III. 1. 2. Les motifs oniriques⁷⁹¹

Le songe, discours herméneutique ouvert à l'interprétation, instrument privilégié de la *senefiance* du récit médiéval, consiste en une vision onirique. Les motifs oniriques prolifèrent, « si l'on considère la richesse des traditions biblique, antique et médiévale »⁷⁹². La littérature française du Moyen-âge en amplifie les données et les élargit aux dimensions de l'œuvre entière, le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc étant les exemples les plus caractéristiques. La *QSG* multiplie les songes, auxquels elle accorde une valeur prophétique, à tout le moins une *senefiance*. Le *HLG*, sans doute influencé par la pensée augustinienne, s'avère bien moins foisonnant en termes de songes : saint Augustin condamne les sciences du songe et leur retire toute valeur de vérité. Associé au paganisme, il n'est admis par l'Eglise que sous la forme de la *visio*, qui équivalait à une représentation sans déception du réel. Dans la *visio*, l'image de ce que l'on voit est conforme à ce qui va advenir. Saint Augustin occupe une place particulière et importante dans le roman. Le nom donné à la Chapelle Saint Augustin dans le prologue est

⁷⁹¹ La littérature du Moyen Âge, inspirée en cela par les récits de l'antiquité, en compte plusieurs centaines, particulièrement dans les œuvres à caractère allégorique. Gérard MOIGNET, « La grammaire des songes dans la *Queste del Saint-Graal* », art. cit. 1978, en relève une dizaine, nombre qui n'est pas sans rapport avec la très forte teneur religieuse des aventures. En effet, on peut sans doute « attribuer à l'influence de la Bible la valorisation et la haute fréquence du songe dans le *Lancelot-Graal* » (Mireille DEMAULES, *La corne et l'ivoire: étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 265). Sur le motif du songe, au sein d'une bibliographie très fournie, on privilégiera l'article de Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, art. « Rêve », Paris, Fayard, 1999, p. 950-968. On notera que le motif a été étudié par Andrea M. L. WILLIAMS, « Dreams and visions in the *Perlesvaus* », *Arthurian Studies in Honour of P.J.C. Field*, éd. Bonnie WHEELER, Cambridge, D. S. Brewer, 2004, p. 73-80.

⁷⁹² Armand STRUBEL, « Ecriture du Songe et mise en œuvre de la *senefiance* », *Etudes sur le Roman de la Rose*, Textes recueillis par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 150. La note 11 de cette même page présente un large spectre d'exemples de songes tirés de ces trois époques.

sans doute assorti d'une valeur programmatique, annonçant par ce signe intégré à l'univers de la fiction l'influence d'une pensée.

De la typologie onirique établie par Macrobe et qui constitue la base de l'oniromancie médiévale, le récit ne retient que la *visio*, qui se définit comme le songe prémonitoire d'une réalité imminente. Lancelot et Cahus partagent ce songe dont l'un parvient à enrayer le déroulement dans l'existence, l'autre au sortir de sa torpeur ne pouvant qu'accomplir les rites qui précèdent le trépas.

La mort investit le champ du songe, quand bien même le songe en évacue le potentiel dévastateur. Le songe est donc l'occasion en puissance d'une mise à mort qu'il dénonce et récuse. Plus largement, il prend place parmi ces épisodes où les chevaliers courent un *grant peril de mort* d'autant plus insidieux qu'infamant : par d'heureux coups du sort concertés dans une fiction de l'impuissance royale mais non de l'impuissance chevaleresque, Lancelot, Gauvain et Perlesvaus échappent à la *male mort*. En ce sens, le songe est réversible, il est le miroir de la prouesse du héros triomphant, tout en étant, dans un monde fictionnel possible mais nié, ce par quoi l'ignominie se serait abattue sur le héros.

Le motif du songe fantastique funeste

L'onirisme, qui participe amplement à la dimension fantastique que revêt le récit, révèle les destins liés de la merveille et de la mort. Parmi ces songes de mort, celui de Cahus devient, d'épisode mineur, l'une des manifestations de la mort les plus éloquentes de l'étrangeté du récit, inspirée du motif F.1068.2.2., « Fight in dream with real result ». Ce rêve, qui manifeste l'extrême précarité de son être, entre vie et mort, s'avère « d'abord [...] inexplicable, [...] injuste, et finalement terriblement [déstabilisateur] »⁷⁹³. Le songe de l'écuyer est si caractéristique de la manière du texte, fondamentalement inconstante et ambiguë, qu'il a déterminé nombre d'interprétations complémentaires.

A l'« explication de surface : Cahus aurait été châtié pour avoir dérobé un objet de grande valeur, un chandelier qui faisait partie du décor et du rituel funéraires » (motif F1068.1., « Tokens from a dream. Man brings objects received during dream »), Francis Dubost préfère une interprétation triple, par le prisme du *magicus* (la chapelle étant propice à l'intrusion du démon), des *mirabilia* et du *miraculum* (cette mort sanctionnerait le mépris des « règles de l'aventure »). Cette intrusion de la mort semble impliquer une

⁷⁹³ Francis DUBOST, « La Mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge », art. cit. p. 29.

modalisation de ce qui est vu à travers le regard du personnage. Le tour « *fu avis que* », qui ouvre au demeurant le songe de Cahus (« *e li estoit avis en sonjant qu'il isoit du chastel grant aleüre après le roi Artu* », HLG, I, 136, 23-24), se voit accorder une valeur d'illusion⁷⁹⁴. En effet, « c'est une locution unipersonnelle de perception, le tour unipersonnel étant particulièrement adéquat à marquer le caractère passif de l'être en cause, signifié par un pronom au cas objet secondaire : *il li fu avis* ». Le motif du songe fantastique partage avec le songe prémonitoire la succession des figures combat-rêvé et accomplissement-dans-l'espace-de-la-fiction-des-données-du-rêve, malgré l'issue contrastée de la pause onirique.

Le motif du songe prémonitoire funeste

Au rêve fantastique de Cahus fait écho, dans un registre plus littéral, le songe prémonitoire (*visio*) de Lancelot. Méfiant à l'égard d'une demoiselle complice de chevaliers brigands, Lancelot refuse d'ôter son armure mais, pris d'épuisement, s'endort :

« (...) Lancelot se dormoit, qui ne s'en prenoit garde, et li estoit avis en dormant c'uns petis mastins venoit la dedens et amenoit .v. grans broons qui li corurent seure de totes pars, et une levriere autresi le mardoit avoques les autres ; li brohon le tenoient si cort qu'il ne s'en pooit partir. Il voit que la levriere tenoit s'espee et avoit mains comme feme, si le voloit ochire. Il li ert vis qu'il li toloit s'espee, si en ochioit la levriere et le maistre des .v. brohons et le petit mastin. Il s'effrea del songe ou il estoit, si s'estendi et esveilla un poi et senti la fuerre de s'espee dejuste lui, que la damoisele i out laissie, tout void, qu'il ne se perchust. Il s'en rendormi tantost » (HLG, VIII, 546, 9-21).

Le dispositif onirique instauré dans la *visio* donne à voir cette double réalité rêvée et avérée de la menace de mort qui pèse sur Lancelot. S'il « *ne s'en prenoit garde* », expression qui suggère une coupure entre l'inconscience du songe et la réalité de la veille, les deux univers se rejoignent dans la mise en scène zoomorphe de ce qui eût été un exemple retentissant de *male mort*. La particularité de cette vision réside dans sa vérité, comme le suggère la formule d'introduction obligée, « *estoit avis* », et l'emploi de l'imparfait, qui « donne une image *tensive* du procès, c'est-à-dire qu'il le représente, bien que non actuel, dans le cours de son déroulement, en voie d'effectuation [...] tel qu'il a pu être

⁷⁹⁴ Gérard MOIGNET, « La grammaire des songes dans la *Queste del Saint-Graal* », *Langue française*, n° 40, 1978, p. 118.

appréhendé par une conscience en situation »⁷⁹⁵. Le songe animalier de Lancelot a la naïveté figurative d'un conte pour enfants : il ne recourt pas aux mécanismes de la « métamorphose illusoire »⁷⁹⁶ mais correspond à la transcription littérale, sous une autre apparence, d'une réalité limpide, comme une sorte de degré zéro de la *senefiance*. Si le rêve de Cahus s'achevait avec pertes et fracas au seuil d'une mort inéluctable, Lancelot parvient à retourner la logique funeste du rêve, à en neutraliser les menaces et à en accomplir l'issue : « *Lancelot estoit esveillez tos effreés de cho qu'il avoit songié. Il les voit entrer la dedenz toz armes* » (*HLG*, VIII, 548, 5-7), puis reprend l'épée dérobée dans son sommeil. Les songes prennent ainsi d'autant plus d'épaisseur dans le *HLG* qu'ils constituent un espace second, que la mort emplit avec une même hégémonie que l'espace de veille, et pour reprendre la proposition d'Alain Corbarelli, « on pourrait se demander si [le rêve de Cahus] ne propulse pas l'ensemble de la narration dans un immense songe halluciné »⁷⁹⁷.

III. 2. Thème de la mort et construction d'un univers de violence

Le thème est un « contenu sémantique minimal de nature conceptuelle »⁷⁹⁸ qui présente, dans le *HLG*, la particularité de n'être pas abordé avec le motif selon un « principe de disjonction » : comme le rappelle Erwin Panofsky, des « motifs classiques n'ont jamais servi à la représentation de thèmes classiques » et des « thèmes classiques n'ont jamais été exprimés par des motifs classiques »⁷⁹⁹. Au contraire, motifs et thème convergent vers une même exaltation de la mort.

Comme l'explique R. Howard Bloch, l'aventure, qui est la raison d'être et l'horizon asymptotique du chevalier, a partie liée avec la mort, laquelle est l'une des modalités de mise à l'épreuve de la valeur. Le mot *aventure* porte également le sème du risque. Le Chevalier en quête d'aventures cherche, comme le guerrier héroïque de l'épopée, à

⁷⁹⁵ Jean-Daniel GOLLUT, « Songes de la littérature épique et romanesque », *Le Rêve médiéval*, Etudes littéraires réunies par Alain Corbarelli et Jean-Yves Tilliette, Genève, Droz, « Recherches et Rencontres », 2007, p. 51.

⁷⁹⁶ La « métamorphose illusoire » désigne, dans le *Roman de Renart*, une représentation des personnages tantôt comme des animaux, tantôt sous des traits anthropomorphes (cf. à ce sujet l'article de Gabriel BIANCIOTTO, « Renart et son cheval », *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 27-42).

⁷⁹⁷ Alain CORBELLARI, « Mireille Demaules, *La Corne et l'ivoire. Etude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2010, § 5, consulté le 11 juillet 2016. URL : <http://crm.revues.org/12270>.

⁷⁹⁸ Jean-Jacques VINCENSINI, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, op. cit. p. 70.

⁷⁹⁹ Cité par Georges ROQUE, « Le Peintre et ses motifs », *Variations sur le thème*, op. cit. p. 135.

prouver sa valeur individuelle à travers une épreuve de force, à établir sa position dans l'ordre chevaleresque :

« As the author of *Perlesvaus* prescribes, *Damedeu nel voloit mie que li bon chevalier s'oceissent, ainz voloit que li uns seüst de l'autre combien il valoit*. Though individualized, the ordeal of adventure is none the less the measure of personal prowess including the risk of injury or death »⁸⁰⁰.

Le HLG, à la différence des récits de Chrétien de Troyes ou des romans qui forment le *Lancelot-Graal*, arbore un univers de violence concentrique et de mort. En effet, la violence chevaleresque des *bellatores* se fonde sur le paradoxe selon lequel la violence est le vecteur de leur existence comme de leur disparition : « du mythe du Graal naît une métaphysique de la violence qui se ramifie en deux voies : la sublimation de la chevalerie promise à une aventure libératrice à caractère universel, ou un sombre réalisme, témoin de l'asservissement essentiel de l'homme à la violence »⁸⁰¹.

Ce dernier aspect impose une rupture aussi bien avec l'univers de la courtoisie qu'avec celui de la *QSG*, « roman de l'homme intérieur » dans lequel Jean-René Valette lit une métamorphose, tant il convient pour les chevaliers « de quitter les habits d'une chevalerie qui ressemble au monde [...] pour revêtir ceux de la chevalerie céleste »⁸⁰². La violence qui se porte sur les chevaliers du *HLG* est marquée par la réitération du tour, *grant peril de mort*, comme pour élargir les dimensions de la menace mortelle au roman embrassé *in extenso*. L'essentiel de la mission chevaleresque, dans ce règne du péril continu, tient à préserver son existence. Le thème de la mort se décline ainsi en scénarios macabres, au sens de déroulement concerté d'une action, d'un événement ou d'un projet. Le scénario repose sur une alternative entre mort de soi et mort de l'autre, mort *hic et nunc* ou rejetée *in futurum* dans un avenir prédéfini. La menace que représente la mort est si lancinante que le récit l'envisage comme une virtualité continue.

⁸⁰⁰ R. Howard BLOCH, *Medieval French Literature and the Law*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977, p. 142. Trad. « Bien qu'individualisée, l'épreuve que constitue l'aventure n'en est pas moins la mesure de la prouesse personnelle incluant un risque de blessure ou de mort ».

⁸⁰¹ Camille BOZONNET, *La Violence et le Graal dans la littérature arthurienne des XIIIe et XIIIe siècles*, sous la direction de Dominique BOUTET, Université Paris-IV Sorbonne, 2004 (inédiée à ce jour).

⁸⁰² Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XIIe-XIIIe siècle)*, Paris, Champion, 2008, p. 105.

III. 2. 1. Le scénario funeste fondé sur l'alternative

La profusion des aventures et des rituels coutumiers induit nombre de conjonctures périlleuses où les personnages doivent choisir entre le sacrifice transitoire de leur volonté et l'abandon à la mort. Le scénario funeste pose une alternative entre deux renoncements (renoncement à ses principes, renoncement à la vie) qui pour Lancelot, Gauvain et Perceval privilégie une voie médiane. Qu'il se réalise ou non, qu'il relève de la réalité ou de la virtualité, le scénario funèbre n'en préserve pas moins la suprématie de la mort.

Lancelot est plusieurs fois soumis à ces serments, auquel il parvient *in fine* à se dérober. La Cité Ardente et la Gaste Cité sont les lieux où s'exerce sur lui la pesée impérieuse de l'alternative. L'alternative prévoit l'acceptation pour un an d'une fonction royale qui s'achève par la mort du souverain ou la menace d'une mort immédiate (« *sire, font il, vos n'en poez estre desfenduz que vos ne le soiez, puis que vos estes en la tere enbatuz* » HLG, VIII, 448, 27-28). Cette alternative feinte entre une mort ignominieuse et une mort susceptible de dispenser des honneurs infinis (« *ains est grant joie quant si bone chité come cest est, iert sauvee par sa mort, kar l'on fera proier por s'arme par tot le roiaume a tos jors mais !* » HLG, VIII, 450, 11-14) introduit la dimension illusoire de toute alternative. A quatre exceptions notables⁸⁰³, la mort s'impose pour les figures réprouvées, alors que les chevaliers du Graal se voient affranchis de leur engagement. Parmi les scénarios funèbres fondés sur une alternative, la première proposition est la mort, la deuxième étant l'amour ou la mort. L'alternative, neutralisée dès lors qu'elle ne présente pas deux propositions mais une seule, est l'une des modalités par laquelle s'exprime l'antagonisme symbolique qui voit la victoire de la Chrétienté sur l'hérésie.

L'alternative qui met aux prises l'amour et la mort prend une résonance particulière dans un roman qui n'accorde qu'une place ténue à la relation courtoise. L'une des marques

⁸⁰³ L'abandon de la mansuétude, vertu chevaleresque dans l'univers de Chrétien, est suspendu au bénéfice de quatre figures réprouvées. Brien des Iles, alors qu'il s'apprêtait à tomber sous les coups de Sagremor, est gracié par le roi Arthur, geste qui entérine la faiblesse et le manque de discernement du souverain. Marin le Jaloux est gracié par Lancelot après un combat où il obtient le dessous, et le même chevalier consent, face aux suppliques d'une demoiselle, à gracier un garde du Château des Barbes (HLG, VIbis, 380), figure suffisamment insignifiante pour que cette grâce n'ait aucune influence sur le devenir de la quête-conquête du Graal. Si Perlesvaus n'est pas, conformément à ce qu'il incarne, un dispensateur de *merci* et de *grâces*, Gauvain laisse partir le chevalier à l'écu mi-parti. La grâce est conçue, dans le système de valeur du HLG comme un péril supplémentaire. C'est du moins ce que suggèrent les demoiselles de la Tente à Gauvain, encore que le caractère énigmatique de la scène interdise d'en tirer une loi universelle : « *Mesire Gauvain, vostre pitié vos ochira hui en cest jor, car li chevaliers sans pitiés s'en va par secors, et s'il vos escape, nos ieremes mortes et vos* ».

de l'élection est un renoncement à l'amour corrélé à une vertu sans tache. Comme par une mise à distance de l'union conjugale, Lancelot préserve l'honneur d'une demoiselle souffrant d'un amour non partagé auprès d'un chevalier qui en aime une autre. L'union forcée de ces deux personnages conduit le mari à commettre sur elle de nombreux sévices. La rhétorique comminatoire (« *si ferez, ou vostre mort iert jugie* », HLG, VIII, 472, 24) s'avérant infructueuse, Lancelot « *alogue son glaive et volt venir vers lui* » (HLG, VIII, 474, 4). Le chevalier se rend aux arguments guerriers de Lancelot : « *Sire, fet il, je l'aim meulz a prendre c'a morir* » (HLG, VIII, 474, 8-9). L'alternative confine en cet épisode à une pure oppression tant le chevalier parjure et discourtois se voit assujetti à la volonté de Lancelot.

Des traces de l'alternative entre *eros* et *thanatos* persistent, sur le mode de la condition, dans l'épisode du Château des Griffons. La demoiselle fait part à Lancelot de la profonde amertume que suscite en elle son départ : « *Je vos amasse mielz mort a as mon oés que vif avoeques l'autre !* » (HLG, X, 820, 7-8). L'amour est représenté comme un dérèglement dessinant une ardeur morbide et un penchant pour une liaison macabre de l'amour et de la mort : « *Or voldroi je que vos euissiez la teste trenchie, si fust pendue avoeques les autres ! Adonc me sauleroi je de l'esgarder !* » (HLG, X, 820, 8-10). Comme l'a montré Francis Dubost, « le désir humain est traqué, proscrit, refoulé, toujours décrit comme source de malheurs et de violence »⁸⁰⁴. Le roman s'inscrit en cela dans la logique de la QSG, où la femme fait l'objet d'interprétations qui l'inclinent du côté du diable : ainsi la dame, symbole d'« *ypocrisie, iniquités, pechiés morteus* » (QSG, 938), qui reproche à Perlesvaus le meurtre du serpent.

Le contraste de l'amour et de la mort s'avérant déceptif, il semble que la mort soit le véritable enjeu de toute alternative, quelles qu'en soient les manifestations littérales. La marge de manœuvre des personnages est si ténue qu'elle ne propose que la mort de soi ou la mort de l'autre, qui dans le jeu du décapité équivaut à une mort de soi différée. Le premier mouvement de Lancelot à l'énoncé des règles du jeu est de porter son choix sur les dispositions qui lui sont les plus favorables. Son audace verbale (« *il seroit fous qui de cest jupart ne prendroit le meillor a son oés !* », HLG, VIbis, 392, 13-14) ne saurait dissimuler la nature véritable de l'alternative : la mort est appelée à s'abattre selon des contraintes calendaires. L'urgence de sauver sa vie préside également au meurtre du lion de Méliot par

⁸⁰⁴ Francis DUBOST, « Le *Perlesvaus*, livre de haute violence », *La violence dans le monde médiéval, Senefiance*, 36, 1994, p. 180-199.

Clamados, qui justifie son geste par l'argument de réciprocité⁸⁰⁵ : « *mieux aim jo que jo l'aie mort que il moie !* » (HLG, VII, 412, 29-30).

Dans un monde où la *merci* n'est plus considérée comme une vertu chevaleresque⁸⁰⁶, l'alternative entre une existence soumise aux *desiderata* du personnage à qui l'on doit la vie et une mort toujours menaçante se voit neutralisée par la fuite apparaît comme une option jusqu'à la huitième branche.

La multiplicité des appels à la clémence suggère un hiatus entre une pratique chevaleresque magnanime, propre au roman courtois, et une nouvelle éthique qui érige la mort en issue inéluctable. Nombre de situations rendent sensible ce hiatus : le chevalier au Bouclier Machabée dit à Gauvain, « *jo vos cri merci, et autre fois me tieg a conquis* » (HLG, II, 200, 117-18), le premier chevalier de la Tente, toujours à Gauvain, « *li cri merci* » (HLG, V, 296, 2) tandis que le deuxième chevalier « *li proie merci* ». Lancelot est aussi le destinataire d'une telle *captatio* : « [le Seigneur de la Roche Gladoain] *cil crie merci et demande por quoi il le vielt ochire* » (HLG, VIbis, 374, 22).

Lancelot laisse partir sans heurt « *li autres chevaliers qui l'autre entree gardoit, qui fuis s'en estoit autre foiz de la forest, n'out talent de vengier son compaignon, ains s'en fuit al plus tost qu'il poet* » (HLG, VIbis, 388, 2-5). Perlesvaus, en un rare renoncement à ses dispositions belliqueuses, pratique dans un premier temps la clémence à l'égard des chevaliers du Seigneur des Marais : « *li autre dui s'en volrent fuir mais Perlesvaus les detint et ils se rendirent en prison por poour de mort* » (HLG, VIII, 608, 5-7).

La fuite n'en est pas moins un expédient illusoire, la mort s'imposant en chaque terme de l'alternative. Les chevaliers prisonniers semblent condamnés à une mort ignominieuse, anti-chevaleresque, qu'ils récusent au profit d'une captivité préalable à leur exanguination. Le récit use profusément de cet effet d'attente trompée pour relancer l'intérêt des épisodes d'affrontement. Face aux chevaliers brigands qu'affrontent les trois bons chevaliers, Lancelot accorde l'illusion de la fuite, après quoi « *Gauvain coilli force et*

⁸⁰⁵ Sur ce type d'argument, cf. Adolphe NYSENHOLC et Thomas GERGELY, *Information et Persuasion : Argumenter*, 2^{ème} édition, De Boeck Université, coll. « Culture & communication », Bruxelles, 2000, p. 25 et Roland SCHMETZ, *L'Argumentation selon Perelman, Pour une raison au cœur de la rhétorique*, Presses Universitaires de Namur, Travaux de la Faculté de droit de Namur, 23, 2000, p. 232.

⁸⁰⁶ Sur la tradition épique de la clémence, consulter l'article de Muriel OTT, « Le héros qui renonce à donner la mort », *Le Héros et la mort dans les traditions épiques*, 6^e Congrès International du Réseau Euro-africain de Recherches sur les Épopées, Université de Strasbourg, 27-29 septembre 2012, dir. Muriel Ott, Romuald Fankoua, Jean-Pierre Martin, Actes à paraître.

*coer por la fiance des bons chevaliers et por lor bienfait ; si ocist le tiers et cil qui Lancelot out trenchié la quisse fu si demarchiés as piez des cevaus qu'il n'ot point de vie en soi » (HLG, VIII, 568, 3-7). Gauvain, seul, se montre nettement plus conforme dans sa clémence aux vertus courtoises. Après avoir été défié par le Chevalier à l'écu mi-parti (« *jo vos desfi de par Marin le Jaloux qui por vos a se feme ochis !* », HLG, IV, 252, 1-2), le neveu d'Arthur obtient le dessus et se montre sensible à l'argument du chevalier : « *jo ne voil pas morir por autrui folie, et si vos proi merchi* » (HLG, IV, 252, 19-21). Le scénario funèbre prescrit le devenir des figures réprouvées comme le fonctionnement des figures allégoriques.*

La *beste glatissant* concrétise à cet égard l'inscription de la mort dans la chair et l'esprit des personnages. Prise de panique, elle « *s'en fuioit aval la lande por la poor des chiens dont ele ooit le glais dedens lui* » (HLG, IX, 622, 20-22). La *beste* incarne cette représentation primitive de la mort comme entité extérieure à l'être, dont on perçoit quelques rémanences dans la fable de La Fontaine, « La mort et le malheureux » (I, XV). La fable et l'*exemplum* de la *beste glatissant* partagent ce même imaginaire. La fuite est nécessairement illusoire ; en ce sens, la mort n'est plus le terme d'une alternative, elle la recouvre tout entière et de ce fait se réduit à la loi de l'inéluctable : « jouer à pile ou face avec une pièce comme celle-là est un jeu de con : pile elle gagne, face tu perds, et aucune série n'abolit le destin »⁸⁰⁷. Les scénarios de l'avant-mort et de l'après-mort se recouvrent dans une même vocation funèbre de l'être.

III. 3. Les scénarios de l'après-mort.

L'empire de la mort se porte sur l'univers des croyances merveilleuses et des pratiques relevant du *magicus*, mais son domaine s'étend à des considérations pragmatiques. Le renoncement aux biens temporels (*temporalia*) est l'une des phases préalables à l'approche de la mort. Son accomplissement induit un bouleversement dans l'ordre de la propriété, et particulièrement des biens immeubles. Il n'est pas un objet ou un lieu qui ne change de main après la mort d'un personnage ; l'un des ressorts narratifs du *HLG* tient précisément à une rupture quasi-permanente des ordres de succession. En effet, quatre conflits sur cinq sont directement associés à la préservation des intérêts du lignage, et aux fiefs sans défense dont l'héritage est vivement discuté.

⁸⁰⁷ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, LX, « *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* », Paris, Seuil, Point, 1982, p. 417.

L'appropriation des biens du mort peut s'accomplir sur le mode de l'hommage, ainsi qu'en use Lancelot, qui « *out un escu vert que il porta por l'amor del chevalier qui fu ocis por lui aidier en la forest* » (HLG, IX, 780, 23-25)⁸⁰⁸, ou sur celui du don, les biens des chevaliers réprouvés revenant aux vassaux les plus pauvres. A cette pratique, qui montre la largesse, vertu cardinale des bons chevaliers, répond la prédilection des figures dépréciées pour la conquête usurpatrice des biens en déshérence. La multiplication des scénarios figurant des personnages au désespoir face à la double perte que représente la disparition d'un parent et la perte programmée d'un château convoité de longue date, contribue à restituer l'image d'un monde en ruine. En ce sens, la méditation d'Arthur, guetté par l'acédie après la mort de Guenièvre, suggère la conscience d'un *mundus senescens*⁸⁰⁹ dont la disparition de la reine aurait favorisé l'inflexion : « *il vit que sa cort estoit molt enpirie et agastie por sa mort* » (HLG, X, 846, 8-9). Un fil invisible et néanmoins distinct unit le devenir des vivants et des morts, la disparition des défunts ne pouvant être rédimée que par le truchement de la *besoigne*⁸¹⁰ qui incombe aux chevaliers, propos que tient une demoiselle à Lancelot, concernant le sort d'un homme alité : « *ne vostre mort ne desirre je mie, kar se vos estiez morz, li chevaliers ne gariroit mie, por qui vos ferez ceste besoigne* » (HLG, X, 884, 23-25).

La mémoire est ce par quoi se perpétue l'ordre ancien, scénario où les biens temporels étaient assignés à une famille, où les héritiers présomptifs héritaient réellement de leurs aïeux. Les paroles que la Veuve Dame adresse à son fils suggèrent en ce sens que le nom attribué au chevalier élu est comme la rémanence d'un ordre aboli, qu'il convient de recouvrer de haute lutte (HLG, VIII, 606, 15-21). Le nom est en quelque manière un outil en puissance de la restauration de biens et de pouvoirs entamés en-deçà de la mort. Il est à la fois indice d'un devenir et rémanence d'un souvenir.

⁸⁰⁸ La translation des écus apparaît dans *Cligès*, l'une des ruses d'Alexandre impliquant que ses soldats s'emparent des écus des morts (« *les escuz as morz vont seisir / Si se metent an tel ator* », v. 1848-1849).

⁸⁰⁹ Sur le concept de *mundus senescens*, dont l'importance sur la pensée semble s'être perpétuée jusqu'au XVIIe, voir le recueil d'articles *Apogée et Déclin*, Actes du Colloque de l'URA 411, Provins, 1991, éd. Claude THOMASSET et Michel ZINK, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993. On retrouve dans le discours d'Arthur l'idée d'un âge d'or désormais révolu ; *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, dir. Emmanuèle BAUMGARTNER et Laurence HARF-LANCIER, Genève, Droz, 2003.

⁸¹⁰ Le sème de *besoigne* est particulièrement riche en ancien français. Le terme signifie prend le sens de « nécessité, besoin » chez Wace, puis celui de « nécessité, danger » et « entreprise ». Dans le *Roman de Thèbes*, il signifie « combat, situation critique dans un combat » (FEW, vol. 17, p. 277).

III. 3. 1. Les scénarios d'appropriation des biens du mort

L'effritement des valeurs courtoises s'atténue lorsque le récit donne à lire quelque résurgence de la *largece* qui, dans l'idéologie arthurienne des romans de Chrétien, appartient aux vertus qui forgent le bon chevalier. C'est sur ce mot, accompagné d'une promesse à Guenièvre, que s'achève la première branche et que commence la deuxième :

« onques mes n'oi plus grant talent de bien fere que ge é ore, ne d'oneur, ne de largece »
(HLG, I, 176, 9-11) ;
« talenz e volentez li su revenuz, par le plesir de Dieu, d'oneur e de largesce fere tant
com il porroit » (HLG, I, 176, 4-5).

Rares sont, néanmoins, les occasions de s'approprier les biens temporels. Le *tempo* de base du récit, relativement rapide malgré des fluctuations, implique que l'on ne s'attarde pas sur les conséquences matérielles de la mort : de même que le devenir du corps est souvent confié à l'imagination du lecteur, celui des *temporalia* est voué aux interstices d'un récit tendu vers une double efficacité, dans l'ordre de la fable comme dans celui de la narration. L'efficacité dont il est question fait référence à la pratique du génocide qui apparaît avec évidence dans le roman : le roman en vers privilégie la *prouesse* (un combat « efficace » manifeste l'excellence du chevalier), ce roman en prose semble obéir à des préoccupations comptables. Un combat efficace donne lieu à la mort du plus grand nombre de figures réprouvées.

Le combat inégal qui met aux prises quatre chevaliers et Lancelot, bientôt rejoint par Gauvain, s'achève sur une marque de générosité à l'endroit du Pauvre Chevalier, auquel ils remettent des montures dignes de son titre. Le récit étant composé à la manière d'une mosaïque de fragments empruntés aux romans arthuriens, la *largece* que l'on perçoit dans les propos et les actes de Lancelot et Gauvain semble purement circonstancielle, elle est l'un des visages, antérieur au récit, que prennent les chevaliers⁸¹¹.

L'appropriation de la Cité Ardente implique *a contrario* une désappropriation de la volonté de Lancelot et d'un don forcé que le chevalier reçoit à son corps défendant. L'arrivée d'un nain met un terme à la tension palpable dans le dialogue qui oppose les désirs immédiats de Lancelot et du peuple en mal de régent :

⁸¹¹ On reconnaît dans cette reprise de la largesse présente dans les romans de Chrétien ce que Noémie CHARDONNENS, p. 6 des *Annexes* de sa thèse, « *L'Autre du même* », op. cit. nomme le procédé intertextuel de l'*irradiation par appropriation*.

« Et por quel reson por moi ? set Lanceloz.- Nos le vos diron, font il. Ceste cité est commencie a ardoir a l'un des chiés des icele eure que nostre roi su morz. Ne pot esteindre li feus jusc'a cele eure que nos aion .i. roi qui .i. an ert sire de la cité et de l'enor qui i apent; et au chief de l'an le convenra saillir o feu, et adonc iert li feux estainz; ne devant la ne puet il estaindre ne faillir. Si somes venu encontre vos por doner le roiaume, que Fen nos a dit que vos estes bons chevaliers.-Segnor, set Lanceloz, de tel roiaume n'é je mestier, et Damedeu m'en desfende ! » (HLG, VIII, 448, 16-26).

L'épisode, réminiscence possible de la parabole du Chardon Roi⁸¹², manifeste l'ambiguïté de la succession des morts aux vivants. Plus qu'une victoire de soi sur l'autre, la passation de la Cité Ardente donne à lire, dans un premier temps, une victoire du mort sur le vivant. « *La segnorie en est molt granz, et ce sera grant enor* » (HLG, VIII, 448, 31) pour Lancelot, mais cet honneur est un leurre, et le gage d'une mort qui sans cesse le poursuit (la Demoiselle Orgueilleuse veut, au sens propre, sa tête, le jeu-parti du décapité l'enjoint à accorder également sa tête...): « *et au chief de l'an le convenra saillir o feu* » (HLG, VIII, 448, 21-22).

Dans l'imaginaire chevaleresque, et sur ce point le HLG ne fait pas exception, les personnages arborent des insignes distinctifs qui ne leur appartiennent pas. Ce trait s'inscrit dans une pratique de la surprise qui prend la forme d'une recherche de l'*incognito* ou d'un hommage aux êtres disparus. L'articulation des vivants et des morts est saillante dans la reprise de leurs attributs, dans une perspective de célébration :

« *Li contes dit que li roi Artus ot a cele asamblee l'escu desraain que la damoisele li dona, vermeil. Misire Gavains ot le suen tel com il le soloit porter, e Lancelot ot .i. escu vert, que il porta por l'amor dou chevalier qui su ocis por lui aidier en la forest* » (HLG, IX, 580 21-25).

⁸¹² La parabole dite « du Chardon Roi » figure dans le *Livre des Juges*, 9, 6-15, et se donne comme une réflexion sur la royauté. Jotham s'adresse aux habitants de Sichem après qu'ils eurent proclamé roi Abimélec. En une fable naturaliste, les arbres s'apprêtent à oindre un olivier, qui récusé cet honneur et préfère produire son huile plutôt que de « *planer sur les arbres* ». Le figuier refuse également, car il n'entend pas « *renoncer à [sa] douceur et à [son] excellent fruit* ». La vigne à son tour écarte toute ambition royale pour ne pas renoncer au vin qu'elle procure. Le buisson d'épines est finalement désigné pour être roi, et ce pour le malheur de son peuple. L'analogie entre l'épisode biblique et l'épisode romanesque s'avère des plus manifeste, tant l'on retrouve le motif du feu ravageur et l'acceptation par une figure hiérarchiquement inférieure d'un honneur royal : « *Et le buisson d'épines répondit aux arbres : Si c'est de bonne foi que vous voulez m'oindre pour votre roi, venez, réfugiez-vous sous mon ombrage ; sinon, un feu sortira du buisson d'épines, et dévorera les cèdres du Liban* » (*Juges*, 9, 15). Dans le HLG, le nain s'adresse en ces termes à la population de la Cité Ardente : « *Seignors, fait il, puis que cist chevalier ne vielt estre rois, jo l'iere volontiers et justicherai la chité a vostre plaisir et ferai quanque vos avés devisé* » (HLG, VIII, 450, 26-29).

Lancelot, qui délaisse le blanc au profit du vert, « a donc revêtu les couleurs de l'amitié pour participer à un tournoi dont il ignore l'enjeu véritable. Il apprendra, après coup, qu'il a combattu, sans être vraiment lui-même et sans donner toute sa mesure, pour le cheval blanc et la couronne d'or de la reine morte »⁸¹³. Les scénarios d'appropriation, qui prennent la forme de l'hommage et du don, se systématisent et représentent la menace universelle du *deseritement*. Le *deseritement* actuel, réellement advenu, se double d'un *deseritement* virtuel, envisagé un scénario possible.

III. 3. 2. Le scénario virtuel du *deseritement*

« *Apovri et desserité / Et essilié furent a tort / Li gentil home après la mort / Uther Pandragon, qui rois fu / Et pere lo bon roi Artu. / Les terres furent essilliees / Et les povres genz avilliees, / Si s'en foï qui foïr pot* », révèle la Veuve Dame au nice dans *Le Conte du Graal*⁸¹⁴. Si l'appropriation des biens d'un mort concerne principalement son équipement (épée, écu, cheval), et ne constitue pas un motif de frustration, il en va différemment de la spoliation pure et simple des biens héréditaires. Le péril immédiat du *deseritement* manifeste l'esprit de privation et la solution de continuité entre le droit et son application effective. L'occurrence du terme dans la *Chronique des Ducs de Normandie* (1175) montre son articulation avec l'*abaissement* et la *honte*, composant ainsi une isotopie négative⁸¹⁵.

Le deseritement, signe d'un monde en ruines

Les sources médiévales attestent la mise en place de règles de succession, qui n'ont eu de cesse d'être étudiées, depuis Ernest Glasson⁸¹⁶. Les aspects littéraires (R. H. Bloch), juridiques (E. Glasson) et historiques posent un cadre de réflexion théorique. H. W. Goetz démontre que les biens des conjoints « faisaient retour aux familles d'origine s'il n'existait

⁸¹³ Francis DUBOST, « Les couleurs héraldiques du *Perlesvaus* », art. cit. p. 72.

⁸¹⁴ CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, éd. Charles Méla, Paris, Livre de Poche, « Lettres Gothiques, 1990, v. 414-421

⁸¹⁵ BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Chronique des ducs de Normandie*, publiée pour la première fois d'après un manuscrit du Musée britannique par Francisque Michel, Paris, Imprimerie nationale (Documents inédits sur l'histoire de France. Première série : Histoire politique), 1836-1844, tome 2, p. 171,-172, v. 20383-20391 : « *Ensi dura cest ataine / Un lonc trespas e un termine / Tant que li quens Tiebaut conut / E sout e vit e aperçut / Que par lui e par sa puissance / Ne li porra tenir noissance / De chose ù n'ait abaissement, / Honte ne deseritement* ».

⁸¹⁶ Ernest GLASSON, *Le droit de succession au Moyen Âge*, Paris, Librairie du Recueil général des droits et des arrêts et du journal du palais, éd. L. Larose et Forcel, 1893.

pas de fils, ces derniers semblent avoir été les principaux héritiers, le conjoint survivant exerçant la fonction d'administrateur des biens »⁸¹⁷.

La littérature médiévale offre maints exemples de contestation du pouvoir et des biens temporels qui lui sont associés (le fils de Charlemagne dans *Le Couronnement de Louis*⁸¹⁸, Arthur fils d'Uter auquel s'oppose la défiance des barons). Le *HLG* se place néanmoins en d'autres temps et le *leitmotiv* de la spoliation⁸¹⁹ a d'autres résonances : le récit semble livrer la représentation d'un monde dans lequel le droit et la loi sont sans cesse bafoués par de « grands chevaliers rouges ou noirs, [...] représentants d'une civilisation patriarcale et guerrière où la suprématie masculine opprime une souveraineté féminine, principe de vie et de richesse en liaison encore avec la nature opulente et

⁸¹⁷ Hans Werner GOETZ, « Coutume d'héritage et structures familiales au Haut Moyen Âge », trad. Anne-Gaëlle Rocher, *Sauver son âme et se perpétuer. Transmission du patrimoine et mémoire au Haut Moyen Âge*, éd. François Bougard, Christina La Rocca et Régine le Jan, Collection de l'École Française de Rome, 2005, p. 203-237.

⁸¹⁸ Jean FRAPPIER, « Les thèmes politiques dans le *Couronnement de Louis* », *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1964, t. 2, p. 195-206.

⁸¹⁹ Le motif, qui se fonde sur la répétition du verbe *tolir* au participe passé, se retrouve en effet à une dizaine de reprises. Il s'affirme ce faisant comme un ferment narratif d'importance.

1. dans la première branche, la demoiselle qui guérit la blessure d'Arthur doit obtenir la tête du chevalier noir car des chevaliers lui ont « *tolu par traïson* » son château, qui ne peut lui être rendu que sous cette condition ;

2. dans la branche III, on apprend que les chevaliers du Seigneur des Marais « *vuelent tolir* » le château de la Veuve Dame et « *que bien l'en ont tolu .vii.* » ;

3. ces méfaits sont rappelés quelques lignes plus loin, lorsque l'on montre à Gauvain ce « *pechiez* » : « *Sire, font li .v. chevalier, veez ci les Vax de Kamaalot q'on a tolu madame e sa fille, e les plus riches chastiaux qui soient en Gales, desq'a .vii.* »

4. ainsi que dans la branche VIII, Dandrane évoquant les déboires de sa mère : « *si li a on puis tolu sa terre et ses chasteaux et ocis ses homes* » ;

5. dans la même branche, Dandrane expose à Perlesvaus les périls qui guettent la Veuve Dame : « *Sire, set ele, tout ce a tolu li Sires des Mores a madame ma mere; n'il ne couvoite tant nule chose come cest chastel a avoir, et il l'avra prouchanement* » ;

6. dans la branche VI, Lancelot affronte le Seigneur de la Roche Gladoain « *por Gladoain, a qui [il a] tolue sa terre et son chastel* » ;

7. dans la branche IX, Gauvain rétablit dans ses droit patrimoniaux son homme lige, Méliot de Logres, en un combat contre Nabigan : « *Il le fist aseürer de tote la terre qui tolue li estoit* » ;

8. dans la branche XI, Lancelot de retour en grâce « *avoit reconquis totes les illes que l'en avoit le roi Artu tolues* » ;

9. la même branche voit Perlesvaus venir au secours d'une demoiselle desconseillée, qui lui fait part de la spoliation dont elle est victime : « *si nos a tolu .i. chevaliers qui molt est cruielx nostre terre puis que mes sires su morz* ».

10. le même motif revient, toujours dans la branche XI, quand Perlesvaus vient libérer Calobrus, prisonnier de Gohart au Château de la Baleine, qui évoque la fille du Chevalier Malade : « *Li rois qui ci m'a enprisonné li a tolu ses chastiaux autresi com il a set ma dame ma mere les siens* ». Cette spoliation est rappelée à trois reprises au cours de la branche.

désirable. Leur conquête inaugure un transfert courtois »⁸²⁰. Les chevaliers du Graal sont mus par une tentative toujours recommencée pour rétablir l'immuabilité mise à mal du pouvoir royal et des pratiques qui en perpétuent la force et la dignité.

Le spectre du scénario de spoliation gagne les plus hautes sphères du royaume, y compris le roi Arthur⁸²¹. La mort de Guenièvre porte un coup à la suprématie au demeurant bien entamée d'un roi guetté par l'acédie et la récréantise dès les premières lignes du récit. La spoliation porte alors moins sur les terres que sur le symbole par excellence de la chevalerie arthurienne. C'est en effet la Table Ronde que convoite la Reine païenne Jandrée par le truchement de Madaglan d'Oriande. Le messager projette une perte d'héritage, à moins qu'Arthur ne renonce à la chrétienté au profit de l'Ancienne Loi, « *kar vos n'i avez droit, puis que la roine est morte et il est li plus prochains de son lignage et cil qui mielz le doit tenir et avoir* » (HLG, X, 846, 16-17 et 848, 1).

La mort est un vecteur de fragilisation des vivants, elle semble en réduire les pouvoirs et les condamner à la ruine, que la disparition soit supposée ou avérée. Le procédé narratif visant à n'introduire le personnage de Perlesvaus que tardivement dans le déroulement des ramifications met en péril la destinée de la Veuve Dame, que menacent les prétentions hégémoniques du Seigneur des Marais (HLG, III, 218). Le *pathos* de la représentation du chevalier sur un pont ayant ses deux filles à ses côtés s'inscrit dans la figuration d'un monde dépeuplé, chaque lignage s'éteignant jusqu'à la mort de tous, ce qu'entrevoit le vieux chevalier lorsqu'il s'adresse à Lancelot : « *cho n'est mie grans effors de moi, car je sui viels et frailles et mes lignages est auques aleis* » (HLG, VIII, 442, 17-19).

Le scénario funèbre fixe ainsi le rapport des vivants aux morts et s'affirme dans un rapport de causalité particulièrement sensible quand Dandrane relate les infortunes répétées de sa gent : « *mon pere si est puis mors ; ma dame ma mere si est demoree sanz aïe et sans*

⁸²⁰ Marie-Luce CHÉNERIE, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 676.

⁸²¹ Sur la déchéance du roi, rendue sensible dans plusieurs romans tel *Yder*, qui figure le roi en vilain [Cf. Norris J. LACY, « Arthur's character and reputation in *Yder* », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 14, 2007, pp. 41-48], on pourra se reporter à l'étude de Dominique BOUTET, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992 (coll. Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge). Sur le même principe d'une spoliation des souverains, on rappellera l'histoire du Roi Amant, qui fut amoureux d'une dame à laquelle il délégua du pouvoir, mais la voyant mal tourner, il la chasse. Une autre dame, qui raconte cette histoire à Bohort, n'est alors la cible : « *si tost com il fu mors, ele conmencha guerre contre moi, dont ele m'a puis tolu grant partie de ma gent et de ma tere et assés de mes homes tués* ». (QSG, 1039). Pour la spolier de tout, la dame en question a commissionné Priadan le Noir, son champion.

conseil, si li a tolue sa tere et ses chastiaus et ochis ses homes » (HLG, VIII, 496, 9-11)⁸²². Le second *si* résonne comme une évidence, la perte des biens relevant d'un scénario reproductible. Les coups portés par les chevaliers indociles et subversifs sur la souveraineté des rois et vassaux déficients partage le systématisme des coups de masse assénés sur les sectateurs de l'Ancienne Loi. La destinée des bons chevaliers est ainsi traversée d'épisodes qui marquent le rétablissement transitoire du droit. La haute tâche de Perlesvaus le met à l'écart de cet impératif chevaleresque, auquel ne se soustraient ni Lancelot, ni Gauvain. Le premier s'apprête à défendre le château d'un petit vassal, que Marin le Jaloux prétend faire sien. Aux suppliques de Marin, qui persuade Lancelot de lui accorder la vie sauve, ce dernier répond : « – *Si vos pri par la riens ou mont que vos plus aim, fait Lanceloz, si ferai, se vos ne guerpissiez la haine de cest chastel* » (VIII, 446, 18-21). L'existence du chevalier uxoricide est alors subordonnée à une rupture du scénario décès-faiblesse-spoliation. Le récit semble atteindre un degré supplémentaire dans l'ordre du chaos, dès lors que des personnages qui s'affirment comme les figures les plus marquantes voient leur autorité contestée. Par deux fois, Méliot de Logres se place en posture de plaignant, réclamant le secours de Gauvain, dont il est l'homme lige :

« *Melio de Logres, qui est vostre ome liges, li fius a la dame ki fu ochise por vos, vos mande que Nabigans de la Roche a ochis Marins son pere, si calenge le tere que lui est escheüe* » (VIII, 556, 5-8) et « *sire, fait il, je me sui venu a vos plaindre de Nabigant des Roches qui me chalenge la tere de coi je sui vostre om et dist qu'il ne la desrainnera envers nului, s'envers von non* » (IX, 774, 17-20).

En un scénario en forme de cercle vicieux, la mort d'une menace engendre pour ses héritiers le spectre d'une menace nouvelle – Méliot est le fils de Marin, lui-même seigneur d'une violence imprévisible. La mort de Marin est à l'origine des infortunes répétées de son fils.

L'universalité de la spoliation est un trait qui permet sans doute de tempérer l'image manichéenne d'un monde où les figures réprouvées feraient de manière exclusive et sans relâche l'assaut des figures électives. Les mécréants sont aussi frappés par le scénario inéluctable de perte ; ainsi la Reine Jandrée, avant l'épisode salvateur de son rêve et de sa

⁸²² Dans une perspective historique, on trouvera quelques aspects du problème dans le recueil collectif, *Femmes, mariages, lignages, Mélanges offerts à Georges Duby*, De Boeck Université, Bibliothèque du Moyen Âge, 1, 1992.

conversion⁸²³, redoute la mort des siens comme une menace pour la sauvegarde de son royaume : « *si est en grant dotance de sa terre perdre, kar ses freres Madeglans d'Oriande est mors, si n'atent mais secors de nului* » (HLG, XI, 966, 6-8).

L'ellipse de la relation courtoise dans le *HLG* contribue assurément à placer dames et demoiselles dans une position de vulnérabilité, susceptible d'être rédimée par l'entremise d'un bon chevalier⁸²⁴. Ainsi la demoiselle *desconseillée*, qui apparaît à Gauvain « *pas tres bien joieuse* », priant à genoux dans une chapelle, révèle, au désespoir : « *je sui pres de mon deseritement, quant jo ne puis trover le bon chevalier* » (HLG, III, 212, 25-27). Le salut de la Veuve Dame quelques pages plus loin, est subordonné à la venue de Perlesvaus, dont l'absence nuit à l'intégrité de ses biens : « *si cho estoit mes fius (...) n'esteroie pas desiretee de m'onor ne ne perdroye mon chastel que l'om me vielt tolir a tort, por cho que jo n'ai signor n'avoé !* » (HLG, III, 220, 7-9).

Dès avant le tournoi dont l'enjeu est la tutelle du patrimoine de la Veuve Dame, les chevaliers qui s'appliquent à s'emparer du château le considèrent comme leur. La mère de l'Elu déplore auprès de Gauvain que « *cest chasteaus n'est mie miens, ains volent dire li chevalier que cho est lor, solonc cho que vos entendés* » (HLG, III, 226, 2-6). Sur le *deseritement*, Gauvain porte un jugement énergique et sans appel : « *c'est tort et pechié !* » (HLG, III, 228, 8)⁸²⁵. La spoliation semble soumise à des mécanismes instantanés, comme si l'emprise sur les biens du mort et de ses héritiers faisait l'objet d'une anticipation : « *li Rois Peschieres mes oncles est mors, si a ja saisi son chastel uns miens oncles, li rois de Chastel Mortel* » (HLG, VIII, 596, 10-12). Les figures réprouvées sont en quelque manière des diables prêts à surgir de leur boîte à l'instant où une contingence létale les encourage à porter atteinte aux impuissants. En

⁸²³ Mireille SÉGUY, « Voir le Graal. Du théologique au romanesque : la représentation de l'invisible dans le *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* », *L'Inscription du Regard. Moyen Âge Renaissance*, Textes réunis par Michèle GALLY et Michel JOURDE, ENS Editions, Fontenay Saint-Cloud, 1995, p. 89.

⁸²⁴ Concernant les demoiselles *desconseillées* et dépossédées de leur bien, une autre lecture est sans doute possible, à la lumière des réflexions de Bénédicte MILLAND-BOVE, dans la première partie de *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2006 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge) : la dépossession des terres semble s'inscrire dans un réseau plus vaste de dépossession, qui caractérise l'ensemble des demoiselles arthuriennes, si l'on décide d'envisager « l'ensemble des demoiselles arthuriennes comme une catégorie cohérente » (p. 34) : dépossession du nom, de la parole, de l'amour, de l'aventure...

⁸²⁵ On perçoit ainsi avec évidence le lien entre l'attitude retenue et la disposition religieuse et plus largement morale des personnages. Le *pechié* donne une coloration religieuse à un acte a priori inscrit dans le siècle. Le *deseritement* est une manifestation sensible du statut de réprouvé, il prend place dans un réseau thématique formé autour d'une idéologie manichéenne qui se traduit dans tous les aspects qui définissent chaque personnage.

termes démographiques, il semble que le *ratio* qui présidait aux aventures des chevaliers de Chrétien s'inverse dans le *HLG* : si les réprouvés, brigands et personnages déloyaux se tenaient à la marge, constituant une menace suffisante mais qu'ils peuvent aisément entraver, il semble que le nombre des mécréants ne cesse de s'accroître, au point de sceller l'isolement des figures électives.

D'un point de vue narratif, le scénario de la perte se décline selon diverses modalités : l'accomplissement du geste de confiscation se double de prolongements fantasmatiques – que le danger soit réel, qu'il procède d'un rêve ou forme un second récit intégré à la narration. La *QSG* apparaît en cela plus variée que le *HLG* : au ressassement du scénario fait écho un jeu sur l'illusion des sens. À cet égard, l'épisode de la tentation de Perceval infléchit au rang de vision erronée l'image topique d'une « *demoisele desiretee, qui fui jadis molt riche dame, si je n'en fuisse chacie de mon iretage* » (*QSG*, 951). L'image de la dame marque une fêlure entre ce qui peut être (virtualité du récit) et ce qui est.

Conclusion du chapitre III.

Le monde médiéval semble hanté par le retentissement immatériel, symbolique et moral des morts. Le roman est travaillé par une influence macabre qui se manifeste aussi bien dans l'ordre des motifs, des thèmes et des scénarios funèbres qui donnent corps au récit. Chaque personnage semble subordonné à la mort de l'autre et ce lien repose sur une réciprocité : les morts inclinent le cours de l'existence des vivants, et le devenir des vivants a des résonances dans l'au-delà (tel est l'un des sens que l'on peut accorder au grincement des cercueil et à l'effrayant murmure des morts).

Les morts, loin de n'incarner qu'un principe de fin, perpétuent leur œuvre à travers les manifestations du *memento mori*, ils accordent ou retirent honneurs et pouvoirs, ébranlent les êtres et participent au chaos qui gagne l'univers arthurien. Si les membres du mort contribuent à rendre à la vie les chevaliers blessés, le défunt révérend comme entité patriarcale-matriarcale et symbolique précipite la mort de ses descendants. Dès lors que le principe même de la succession est mis à mal, la mort d'une figure seigneuriale fragilise sa descendance et donne libre cours aux menaces expansionnistes des chevaliers brigands. L'écrin dans lequel est conservée la dépouille mortuaire prolonge cette ambiguïté inhérente au rôle des morts : il est à la fois révélateur de l'élection et pourvoyeur d'aventures périlleuses, les morts étant juges de l'excellence ou de l'impéritie

chevaleresque. Il n'est guère de domaine dans l'existence qui ne soit gouverné par l'aura, le souvenir ou la rémanence des morts.

Ce rayonnement est sensible dans la réduction de toute alternative vie-mort à ce dernier terme, à la fois universel et inéluctable. La mort est une réalité et une virtualité du récit, son domaine s'étend de la veille au songe. Toute autre issue n'est qu'illusion, pas plus la fuite que l'amour ne pouvant abolir le triomphe de la mort. En ce sens, la singularité du roman vient peut-être de ce qu'il préfigure une vision de la disparition que l'on trouve dans les *artes moriendi*⁸²⁶ et les danses macabres⁸²⁷ qui lui sont largement postérieurs. L'image du « char des têtes » qui ouvre la branche deuxième peut être mise en relation avec l'image de la mort qui prévaut dans les siècles suivants : « la mort, momie ou squelette, debout, son arme emblème à la main, conduit un char énorme et lent, tiré par des boeufs »⁸²⁸. Ce triomphe s'avère absolu, au point que la domination de la mort dans l'univers de la fable trouve un écho dans l'écriture du récit. L'œuvre génère une atmosphère macabre à laquelle participe sa poétique.

⁸²⁶ Sur cette question amplement évoquée, on consultera l'article d'Alberto TENENTI, « *Ars moriendi*. Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XVe siècle », *Annales. Economie, Sociétés, Civilisations*, 1951, volume 6, numéro 4, p. 433-446 ; celui d'Alf HÄRDELIN, « Jean Gerson – en senmedeltida praktisk teolog », *Jean Gersons "Ars moriendi" = Om konsten att dö*, éd. Markus Hagberg, Värnamo, Fälth och Hässler (Skara stiftshistoriska sällskaps skriftserie, 45), 2009, p. 11-34. Enfin, pour une introduction concise, s'impose l'article de Carlos M. N. EIRE, « *Ars moriendi* », *Westminster Dictionary of Christian Spirituality*, éd. Gordon S. Wakefield, Philadelphie, Westminster Press, 1983, p. 21-22.

⁸²⁷ Jean BATANY, « Les Danses Macabres, une image en négatif du fonctionnalisme social », *Dies Illa, Death in the Middle Ages*, Liverpool, 1984, p. 15-27.

⁸²⁸ Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 120.

CHAPITRE IV

Les principes narratifs d'une écriture funèbre

« Seule une conception de l'œuvre comme écriture, non ornement, peut se garder du vieux dualisme du « fond » et de la « forme » et montrer l'œuvre comme forme-sens – rhétorique traversée prenant le nouveau visage d'un style »⁸²⁹

« Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités »⁸³⁰

Introduction. Forme et signification.

Le principe même de toute écriture poétique semble résider dans la quête de « l'hésitation prolongée entre le son et le sens »⁸³¹, le thème et sa réalisation formelle dans l'espace du poème. À la ressemblance des formes poétiques, l'écriture romanesque tend vers une fusion des thèmes et de la dynamique du récit⁸³², comme pour prévenir la réputation d'arbitraire qui lui est attachée. Le terme de dynamique recouvre dans notre perspective un certain nombre de traits qui concernent la poétique et l'esthétique du texte littéraire. La dynamique se définit d'abord sous l'angle de la structure⁸³³, de la

⁸²⁹ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique. I. Essai*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21-22.

⁸³⁰ Jorge Luis BORGES, *Fictions*, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1993, p. 507.

⁸³¹ Paul VALÉRY, *Œuvres II* (1941), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, *Rhumbs*, p. 636.

⁸³² Pour une « lecture des formes » littéraires, se reporter à l'étude classique de Jean ROUSSET, *Forme et signification*, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, José Corti, Les Essais, 1966. Ce travail, entrepris à partir d'un corpus courant du XVII^e au XX^e siècle, peut sans nul doute être appliqué à l'œuvre médiévale. Il s'agit dès lors, dans le *Haut Livre de Graal*, de « saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires ces nœuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en œuvre ».

⁸³³ Sur la structure du texte médiéval, cf. Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, op. cit. p. 37.

composition et du rythme propres à l'œuvre. La mort est si marquante qu'elle confère au récit une forme particulière, qu'elle en modèle à la fois les jeux d'échos et les structures narratives. L'exemple arthurien le plus accompli d'une influence du *sens* sur la *forme* réside dans la *QSG*. L'intertexte biblique est à ce point présent qu'il rend ténue la proportion d'aventures chevaleresques, les commentaires des ermites exerçant une force d'inertie au détriment de l'avancée du récit. La dimension spirituelle de l'aventure induit une fixité des personnages, à l'image de Lancelot retenu trois jours durant par un ermite qui l'instruit des enjeux de la quête (*QSG*, 964)⁸³⁴. Nombre d'épisodes, tel celui du « rameau de l'arbre du Paradis »⁸³⁵, longue paraphrase des *Évangiles*, manifestent la porosité de l'écriture romanesque et de l'écriture biblique.

Concernant le *HLG*, Leo Spitzer fait état d'un trait stylistique porteur d'un *plus haut sens*. Il reconnaît un « procédé de style propre à l'auteur, [qu'il appelle] « cercle spirituel », c'est-à-dire ce tour de phrase terminant en mots ou en idées employés au commencement et qui forme un cadre, symbolisant, par exemple, la complétude de la trinité »⁸³⁶. Dans ces « passages circulaires et chiasmiques »⁸³⁷, il décèle la rémanence probable d'une

« tradition mystique bien définie dans l'Occident chrétien, qui se traduit dans ce symbolisme syntaxique et qui dégénère dans le *Perlesvaus* à une grammaticalisation affectant même de banales énumérations (qui pourtant sont anoblies par ce patron figurant la perfection) : nous pouvons saisir ici une *influence* d'une pensée sur un *style* – ou plutôt la consubstantialité, l'identité profonde d'un *style* et d'une *pensée* »⁸³⁸.

La démarche de ce dernier chapitre vise, comme en miroir, à « saisir l'identité » d'une « pensée » et d'un « style », plus précisément du paradigme mortel et de son influence sur toutes les dimensions de l'écriture. La mort s'insinue au cœur de l'écriture,

⁸³⁴ Comme le rappelle l'ermite à Lancelot, les raisons qui président à la quête sont de l'ordre de la révélation : « *queste est enprise pour savoir aucune chose des merveilles del Saint Graal, que Nostres Sires a promis au Vrai Chevalier qui de bonté de chevalerie passera tous ciaux qui devant lui eront esté, et qui après lui venront* » (*QSG*, 963).

⁸³⁵ Sur cet épisode, également présent dans le *Roman de Tristan en prose* et l'*Estoire du Graal*, se reporter aux analyses de Michelle SZKILNIK, *L'Archipel du Graal : étude sur l'Estoire del Saint Graal*, op. cit. p. 70sq. Pour une mise en perspective de l'épisode tel qu'il apparaît dans *Tristan* et dans l'avant-texte biblique de la Genèse, cf. *Le Roman de Tristan en prose*, dir. Philippe MENARD, éd. Bernard GUIDOT et Jean SUBRENAT, Tome VIII, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1995, p. 373, note 192. Voir la *Quête du Saint Graal* traduite en français par Emmanuèle BAUMGARTNER, Paris, Champion, 1979, p. 254, n. 78.

⁸³⁶ Leo SPITZER, « Le Style Circulaire », *Modern Language Notes*, vol. 55, n° 7, nov. 1940, p. 495.

⁸³⁷ *Ibid.* p. 497.

⁸³⁸ *Ibid.* p. 499.

de sorte que le *HLG* est certainement « une de ces œuvres dont on peut dire que leur contenu est dans leur structure »⁸³⁹.

D'une manière distincte de la *QSG*, le *HLG* est un récit de la saturation : à la saturation des signes qui appellent un déchiffrement et immobilisent le cours de la *QSG*, répond la mort qui suspend l'aventure et tempère la perspective religieuse du prologue. Elle devient en quelque sorte une fin en soi, tant le récit semble soumis à une tension vers la mort des personnages aussi bien que vers la mort du roman, voire de la matière qui le fonde⁸⁴⁰. Les deux ressorts principaux de l'action, le génocide et la faide, portent comme principe une répétition du geste mortel, qu'il s'agisse d'infléchir la mort de l'autre dans une démarche vindicatoire virtuellement concentrique⁸⁴¹, ou d'achever jusqu'à l'évangélisation de la dernière âme l'élimination systématique et rigoureuse de tous les sectateurs de l'Ancienne Loi. Parallèlement, la structure narrative prend un tour funèbre, l'arrivée d'un nouveau personnage éveillant le souvenir d'une dette de sang : l'entrelacement des aventures, qui participe à la complexité du récit, se double d'un « entrelacs » de morts remémorées en échos et à l'origine de nouvelles aventures funestes.

L'« entrelacs » des morts, sensible de façon éparse dans la *QSG*, se voit amplifié dans le *HLG*, et devient un motif structurant. Les morts se font écho de loin en loin, autant que de proche en proche, « le crime dort en effet dans l'ombre du temps écoulé, et ses effets se prolongent alors dans le présent »⁸⁴². L'influence de la mort sur la narration semble procéder de manière paradoxale : elle est à la fois un principe de paralysie, de suspension transitoire des aventures chevaleresques, et un principe de relance. Partant, elle est à la source des variations du « tempo romanesque »⁸⁴³, elle en règle les effets, en induit les ralentissements et les accélérations, préside à ses altérations.

⁸³⁹ Jean ROUSSET, « Note sur la structure d'*A la Recherche du Temps Perdu* », *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1952, p. 388. Repris dans *Forme et signification*.

⁸⁴⁰ Sur cette question du *Haut Livre du Graal* conçu comme un récit de l'amenuisement progressif des possibilités qu'offre le roman arthurien, lire l'article déjà cité d'Alexandre LEUPIN, « *Le Perlesvaus*, autodestruction du roman », *Revue des langues romanes*, 118:1, 2014, p. 117-142.

⁸⁴¹ La chanson de geste de *Raoul de Cambrai* évoque en ce sens « *la grant guere qi onques ne prist fin* », v. 98.

⁸⁴² Régine COLLIOT, « Un rapport dramatique mère/enfant dans le récit médiéval : la mère dénonciatrice du crime », *Senefiance*, XXVI, *Les Relations de parenté dans le monde médiéval*, Publication du Cuerma, Université de Provence, 1989, p. 162-176, ici p. 162. Ce motif établit un rapport mère/fils « mettant au jour la vérité, une vérité terrible » (*Ibid.*).

⁸⁴³ Gérard GENETTE, *Figures, III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128-129, est à l'origine de cette adaptation du rythme musical à l'analyse littéraire, établissant « les formes canoniques du tempo romanesque : un peu comme la tradition musicale classique avait distingué dans l'infinité des vitesses d'exécution possible, quelques mouvements canoniques : *andante*, *allegro*, *presto* etc dont les

La mort est ainsi « un élément-clé de l'unité et de l'unification d'une matière romanesque pleine et mouvante »⁸⁴⁴. Sans doute permet-elle d'appréhender une œuvre mosaïque, dans le droit fil de la production romanesque des XII^e et XIII^e siècles :

« Il ne serait pas difficile de montrer que dans beaucoup de romans de chevalerie, y compris dans les plus grands, les aventures se succèdent sans lien nécessaire entre elles. Si l'on ouvre au hasard de beaux textes comme le *Perlesvaus* ou le *Lancelot en prose*, on trouve des exemples à foison. Le fil directeur de l'œuvre se perd vite dans la multiplication des personnages et le tourbillon de l'aventure »⁸⁴⁵.

Certes, la structuration du *HLG* en branches permet de poser une unité des aventures au sein de la branche et des branches au sein du roman⁸⁴⁶. L'isotopie funèbre, largement représentée⁸⁴⁷, déplace néanmoins le questionnement sur l'unité de l'œuvre. Principe structurel décisif, la mort génère une « écriture funèbre », convergence du thème de la mort et des modalités d'écriture déployées pour le mettre en œuvre au sein de la fiction.

IV. 1. La mort comme principe structurel.

Thomas E. Kelly assigne à la figure du double une valeur de premier ordre dans la construction d'un récit qui semble présenter la succession de deux séquences, A « the preparatory period » (1. 1-6721) et B « the eschatologie scheme » (1. 6722-10192)⁸⁴⁸. Les préfigurations, symétries, reprises de thèmes en écho et la conjonction par paires des personnages sont les garants d'une unité structurelle qui réside aussi dans leur

rapports de succession et d'alternance ont commandé pendant deux siècles des structures comme celles de la sonate, de la symphonie, du concerto ».

⁸⁴⁴ Hélène BOUGET, « Le Fil de la mort rouge dans *Perlesvaus*, le *Haut Livre du Graal* », art. cit., p. 18.

⁸⁴⁵ Philippe MÉNARD, « Problématiques de l'aventure », *Arturus Rex*, volumen II, *Acta Conventum Lovaniensis*, 1987, *Mediaevalia Lovaniensia*, Series I, Studia XVII, Presses Universitaires de Louvain, 1991, p. 107.

⁸⁴⁶ Cf. Jean-François POISSON-GUEFFIER, « *Un autre branche del Greal conmenche el non del père del fil et del seint esperit. Ramification et signification dans le Haut Livre du Graal* », Conférence « Le sens des formes dans la littérature médiévale », The University of Chicago, Avril 2016 repris dans *Cahiers de Recherches Humanistes et Médiévales*, dir. Daisy Delogu et Anne Paupert, 2017, n° 2 [à paraître].

⁸⁴⁷ 1, 19 occurrence par page, encore ce chiffre n'intègre-t-il que les occurrences du morphème *mort* et du verbe *occire*, délaissant le vocabulaire du tombeau, aussi bien que tous les autres termes à connotation funèbre. Cette estimation basse n'en donne pas moins une image représentative de ces « marques de saturation discursive », pour reprendre l'expression employée par Céline GUILLOT dans son article, « 'Ceste parole' et 'ceste aventure' dans *La Queste del Saint Graal*, marques de structuration discursive et transitions narratives », *L'information grammaticale*, 103, 2004, p. 29-36.

⁸⁴⁸ Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A structural study*, op. cit. p. 127.

cheminement spatial. Le « return point »⁸⁴⁹ (« *repairier* ») est un point d’ancrage pour Gauvain, Lancelot et Perlesvaus. Le *HLG* présente ainsi la particularité de conjoindre une composition double et la technique de l’entrelacement, procédé narratif qui « semble garantir la vocation d’exhaustivité du roman en prose »⁸⁵⁰. Ces éléments d’analyse, qui envisagent la structure sous le rapport des personnages, du temps et des lieux, n’accordent à la mort qu’une valeur de second ordre, essentiellement saisie à partir de conceptions pauliniennes subordonnées à la notion de péché⁸⁵¹.

La visée de ce chapitre tient à déceler l’influence du thème de la mort sur les structures du récit et à faire émerger d’autres axes structurels. En effet, la répétition de scènes-miroirs, telle la scène de cour qui présente les exactions du Chevalier au Dragon, et la réapparition de personnages comme le fils du Chevalier Vermeil venu venger la mort de son père, révèlent l’extension du paradigme mortel, qui devient le principe de l’« entrelacs » du récit.

Ce terme, qui n’appartient pas en propre à la terminologie littéraire, est envisagé comme « ornement composé de motifs dont les courbes s’entrecroisent et s’enchevêtrent »⁸⁵². L’entrelacement⁸⁵³ a partie liée avec l’aventure, l’entrelacs avec la mort. Le premier concerne la prolongation de l’action chevaleresque dans d’autres contrées avec d’autres personnages. Le second la prolongation de l’action létale (*cop mortel*) selon les mêmes modalités. L’entrelacement « contribue à une démultiplication de l’espace-temps propice à la mise en scène d’une foule d’aventures rencontrées par différents personnages »⁸⁵⁴ ; de cette « foule d’aventures », l’entrelacs ne retient que l’enchevêtrement des vengeances et des morts. Le motif de l’*anemis mortuus* migre d’un personnage à l’autre et la vengeance « constitue un processus infini, interminable », susceptible de « provoquer une véritable réaction en chaîne aux conséquences rapidement fatales »⁸⁵⁵. Dans le *HLG*, l’entrelacement des aventures est une donnée⁸⁵⁶ qui coexiste avec

⁸⁴⁹ Ibid. p. 64.

⁸⁵⁰ Anne BERTHELOT, « Digression et entrelacement : l’efflorescence de « l’arbre des histoires », *La digression dans l’art et la littérature du Moyen Âge*, dir. Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, *Senefiance*, n° 51, 2005, p. 35.

⁸⁵¹ Thomas E. KELLY, op. cit. p. 151.

⁸⁵² Définition procurée par le CNRTL, art. « entrelacs ».

⁸⁵³ Annie COMBES, *Les Voies de l’aventure, réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001, p. 403sq.

⁸⁵⁴ Ibid. p. 351.

⁸⁵⁵ René GIRARD, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 28.

⁸⁵⁶ Il n’est qu’à se reporter au sommaire narratif de l’édition d’Armand Strubel, p. 119-124.

l'entrelacs des morts. La mise en perspective des deux notions marque, partant, une translation des « voies de l'aventure » aux voies qui mettent un terme à l'aventure.

L'entrelacs des vengeances et des morts

L'entrelacement des aventures, « qui nous mène, par rupture et renouage de fils narratifs provisoirement coupés, d'un théâtre à l'autre, d'un personnage à l'autre »⁸⁵⁷, le cède ainsi à un entrelacs de morts rédimées ou aggravées par le truchement d'une nouvelle mort. L'entrelacs prend la forme de rappels et d'échos dont l'amplitude s'avère très variable, de quelques pages à plusieurs branches. Ainsi, lorsque quatre chevaliers combattent Lancelot, qu'ils confondent avec Gauvain, l'amplitude de l'écho est des plus resserrées, s'agissant d'un épisode quasi-contigu : les chevaliers s'avèrent « *del lignage les chevaliers que vos ochesistes a la tente ou vous abatistes la vilaine costume* » (HLG, VI, 360, 5-7). C'est sur l'abolition de la *costume* dite « de la Tente » que s'achevait la branche V. Les deux épisodes ne sont entrecoupés que par deux récits : la quête de l'épée qui décolla Saint Jean-Baptiste, et la visite de Gauvain au Château du Graal, ordonnés autour des pôles connexes de la mort et de Dieu. C'est ce que suggère une demoiselle lorsque Lancelot se trouve au Manoir Ruiné : « *Lancelot, fait ele, vos ocesistes le pere cestui, mais se Dieu plaist, ou il ou autres en prendra vengeance !* » (HLG, IX, 774, 12-14). Outre l'alternative, *ou il ou autres*, qui élargit les circonstances ultérieures de la vengeance, se dégage particulièrement l'expression « *se Dieu plaist* ». Incise certes topique dans le cadre d'un roman fortement christianisé⁸⁵⁸, mais qui prend un relief particulier. Dieu apparaît comme l'instigateur de

⁸⁵⁷ Alexandre MICHA, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, CLXXIX, 1987, p. 96 ; cf. Annie COMBES, *Les voies de l'aventure*, Paris, Champion, 2001.

⁸⁵⁸ Gauvain emploie cette expression dans la branche VI, quand il promet au Roi Gurgaran d'aller à la recherche de son fils en l'échange de l'épée qui décolla Saint Jean-Baptiste : « *ge ferai vostre besoigne se Dieu plaist et sa dolce mere* » ; il l'emploie à nouveau dans la même branche, au Château du Roi Pêcheur, auquel il promet, avant l'arrivée du Graal : « *Certes, sire, fait il, se Dieu plaist, je ne feré ja chose ça dedenz donc je doie estre blasmez* » (HLG, VI, 348, 27-29) ; dans la branche VII, Clamados y recourt pour rassurer une demoiselle des blessures que lui a causées le lion de Méliot : « *Sire, vos estes molt blechiez. — Damoisele, faitil, se Dieu plaist, jo n'avrai mal* ». Si cette dernière mention du tour, « *se Dieu plaist* », semble dépourvue de portée religieuse, il n'en va pas de même dans les deux exemples tirés de la branche VI : la réussite - partielle dans l'un et l'autre cas - de la quête de l'épée et de l'épreuve du Graal est rigoureusement subordonnée à la volonté divine. Sur cette expression, il convient de se reporter aux analyses d'Etienne Gomez dans sa thèse, *Le Don de la parole*, op. cit., particulièrement aux pages de 273 à 300 qui recensent toutes les interprétations linguistiques des tour « *si m'aït Diex* » et « *Se Diex m'aïst* », et p. 301 à 384, qui en fait l'étude à partir d'un corpus circonscrit au cycle du *Conte du Graal* (qui comporte le dernier récit de Chrétien et ses continuations).

toute vengeance, selon une volonté discrétionnaire. La mort s'affirme, avec l'assentiment du Seigneur, comme un élément-clé de la structure narrative. La vengeance est soumise à l'arbitraire divin, tout comme l'œuvre, dont la teneur est dictée par la voix d'un ange⁸⁵⁹.

L'entrelacs des morts induit par la vengeance devient dans le *HLG* un trait étroitement solidaire de la poétique du récit : une chaîne narrative se forme, de l'offense que constitue la mort à la mise en application d'une vengeance qui s'apparente parfois au *contrapasso* dantesque⁸⁶⁰, et qui elle-même engendre une nouvelle mort. Un système d'alliances se constitue, qui élargit les dimensions de la vengeance de l'exercice individuel des vindictes à l'inscription de soi dans une coalition plus large qui démultiplie les ramifications du récit. Dans cette perspective, Lancelot reporte sur le frère de Gladoain l'*auxilium* dont lui-même a bénéficié de la part du jumeau défunt : « *il m'aida a garantir de la mort, et jo le vos gerredonerai selonc cho qu'il fist por moi* » (*HLG*, VIbis, 370, 25-26). Une sorte de renversement positif de la loi du talion semble alors s'instaurer.

La logique vindicatoire⁸⁶¹ qui fonde l'entrelacs des morts excède les limites du récit car elle relève de la réalité et de la virtualité. La demoiselle qui veille le corps du Chevalier du Manoir Ruiné annonce ainsi l'éventualité d'une vengeance *sine die* portée contre Lancelot. Aux manifestations topiques du *doel* succède l'appel à Némésis : « *il iert encore vengiés car il a un molt bel fil et jo sui sa soer, si avons de boens amis* » (*HLG*, IV, 266, 21-22). L'entrelacs tisse une toile serrée en marge des aventures chevaleresques, la métaphore arachnéenne pouvant restituer l'image d'une vengeance qui enserre les principaux chevaliers : il n'est nul lieu où se rendent Perlesvaus, Gauvain et Lancelot où l'on n'attente à la pérennité de leur existence, comme le suggère la réitération du tour, « *en grant peril de mort* ». Dès la première aventure – qui peut apparaître comme un condensé et une préfiguration des aventures suivantes, le « *peril de mort* » apparaît comme un spectre : « *li*

⁸⁵⁹ C'est ainsi que commence le prologue de l'histoire : « *Li estoires du saintismes vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauveur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez por le pueple rachater d'enfer : Josephes le mist en remembrance par la mencion de la voiz d'un angle, por ce que la veritez fust seüe par son escrit e par son tesmoignage, de chevaliers e de preudomes, coment il voldrent soffrir painne e travaill de la loi Jhesu Crist essaucier, que il volst renoveler par sa mort e par son crucifiement* » (*HLG*, I, 126, 1-9). Nous soulignons.

⁸⁶⁰ Dans l'*Enfer* de Dante, le *contrapasso* se définit comme une peine en analogie (*lex talionis*) avec la faute commise, ou prenant son exact contre-pied. Ainsi, au Chant XI, les sorciers coupables de nécromancie devaient marcher en arrière (métaphore du passé), alors que l'art de la divination leur donnait l'illusion d'une connaissance occulte de l'avenir. La mort du Seigneur des Marais s'inscrit à plein dans cette acception du *contrapasso*, si l'on suit le discours persifleur (*rampogne*) que lui adresse Perlesvaus : « *Sire des Mores, vos ne peustes onques estre saoulez del sanc as chevaliers ma dame ma mere, mais ge vos saolerai del sanc a vostres !* » (*HLG*, VIII, 614, 1-4).

⁸⁶¹ Cf. François OST, *Le Temps du Droit*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 105.

lius est molt perillez e la chapele est molt aventureuse » (HLG, I, 134, 17-18). Perlesvaus est menacé de mort entre autres par le fils du Chevalier Vermeil, les chevaliers du Seigneur des Marais, Aristor d'Amorave, Brudan, le Chevalier Roux, Cahot le Roux, Lancelot par la perfide demoiselle Gauvain par Marin le Jaloux et les chevaliers de la Tente...

L'expression « *en grant peril* » revient régulièrement, à la manière d'un *leitmotiv* : dans la branche III alors que la demoiselle rappelle à Gauvain l'aventure du Chevalier Noir, dans la branche V quand le bourgeois prévient Gauvain des difficultés qui accompagnent la quête de l'épée, dans la branche VI alors que le neveu d'Arthur se dirige vers la montagne pour ramener le fils de Gurgaran, dans la branche VIII, Dandrane doit « *metre [son] cors en grant peril de mort* », dans la branche IX, « *li rois Artuz et la roïne ont grant poor de Perlesvaus, et dient tuit que onques mes nus chevaliers n'ala en si grant peril* », à Lancelot, de retour en la Gaste Cité (branche IX), « *covient aler por aquiter ma fiance en aventure e en grant peril de mort* », Lancelot dans la branche X est prévenu par un chevalier, alors qu'il se rend au cimetière, « *vos alez en grant peril* », Perlesvaus à nouveau dans la branche XI, comme le suggère Gauvain : « *Meliot, fait Monsignor Gavain, vez la Perlesvaus, le Bon Chevalier ; or poon nos bien dire por verité que il est en grant peril de mort* ».

La branche X, qui voit l'entrée en scène d'Anuret le Bâtard, répond à la branche IX, au cours de laquelle Gauvain met un terme aux exactions de Nabigan. Son frère fait ainsi le serment de ne pas renoncer à tirer vengeance de cette mort, et à cette fin annonce qu'il « *ne s'en partira tres'a icele eure qu'il aura monseignor Gauvain pris et son compaignon, et pris venjanze de son frere que il a mort* » (HLG, X, 838, 29-31 et 840, 1). L'inflexible résolution d'Anuret fait pendant à celle que manifeste Méliant, le fils du Seigneur du Manoir Ruiné, vindicatif envers le meurtrier de son père, Lancelot : « *jamais n'aura repos tres'a icele eure qu'il iert vengiez de Lancelot* » (HLG, X, 844, 20-22). La locution adverbiale, *tres que*, dans sa forme contractée, est employée dans les deux cas et semble restituer le caractère implacable de la chaîne narrative ainsi ancrée.

L'entrelacs des morts est néanmoins un procédé d'éclatement du récit, car il marque l'instauration du péril permanent. Le récit tire sa singularité de cette tension entre unité et éclatement ; la mort fait aussi bien qu'elle défait, achève aussi bien qu'elle commence. À cet égard la mort du Roi Ermite, dont l'origine tient au désir de vengeance d'Aristor d'Amorave sur le Bon Chevalier, manifeste un dépassement des attendus à l'origine d'un

effet de saisissement particulier. Ainsi quand Perlesvaus arrive au moment où l'on enterre le roi :

« Sire, font li hermite a Perlesvaus, n'entrez mie la dedenz kar on i ensevelist un cors ! – Qui est-il ? fait Perlesvaus. – Sire, font il, c'est li bons Rois Hermites c'on apeloit Pellés, que uns chevaliers que l'on apele Aristor ocist orains après la messe, por un sien neveu, Perlesvaus, que il n'aime mie » (HLG, X, 922, 24-28 et 924, 1).

Cet épisode intempestif ajoute une pierre à l'édifice de désolation dont le roman se fait l'image. Ce procédé de l'arrivée en un lieu où l'on enterre un personnage dont on ignore dans un premier temps l'identité permet de varier les approches de la mort, partant les effets sur le lecteur. Ce procédé courant dans la littérature arthurienne se profile par exemple dans le *Tristan en prose*⁸⁶². Le discours de récrimination et d'exhortation adressé par la Veuve Dame à Perlesvaus est quant à lui le point nodal du récit (HLG, VIII, 603, 9-17). C'est par cette voix tutélaire⁸⁶³ qu'est annoncée l'intention première de la quête et le génocide des figures réprouvées⁸⁶⁴. L'emploi du verbe « *targier* », toujours précédé d'une négation et en référence aux bons chevaliers, à une exception près⁸⁶⁵, est l'indice scriptural de cette course à l'abîme à laquelle se vouent les personnages. Par deux fois, « *Perlesvaus ne se volt plus targier* » (HLG, XI, 952, 4) et « *Perlesvax s'en vait sanz targier* », comme pour

⁸⁶² *Roman de Tristan en prose*, Tome VIII, « De la quête de Galaad à la destruction du château de la lépreuse », dir. Philippe MÉNARD, Genève, Droz, Textes Littéraires Français, 1995. Lancelot arrive dans un ermitage et assiste à l'enterrement d'un saint homme, disparu dans des conditions miraculeuses que lui révèle le Diable : « *Quant il ot cevaucié jusques a midi, il vit devant lui une petite maison hors del cemin. Il tourne cele part, car il set bien que c'est hermitages. Quant il est jusques la venus, il voit que c'est une petite capel et une maison et devant a l'entree se seoit uns vieus hom tout canus, vestus de robe blanche en guise d'ome de religion, et faisoit doel trop merueilleus (...)* [Lancelot] se merueille mout de la mort a cel home, si li demande comment li est mors » (p. 141, § 70, lignes 1-16).

⁸⁶³ La prééminence morale de la Veuve Dame est emblématisée dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, Sainte Isabelle révélant à Perceval le nom de sa mère, Philosophine (v.30180-30187). Ce nom, qui signifie « science, connaissance, sagesse » figure la Veuve Dame en source de sagesse, fonction qu'elle assume pleinement dans le HLG.

⁸⁶⁴ Doit-on rapprocher ces vifs reproches de la perspective adoptée dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, qui envisage la pérégrination de l'errant comme un procédé d'expiation essentiel au Salut ? Le discours inaugural tenu au bon chevalier et l'allongement de la quête suite au bris de son épée (« *Set ans entirs et un demi / En navez alongié vo paine* » (Gerbert de Montreuil, v. 194-5) en portent la marque : « *Et sachiez bien tot sanz doutance / Que, se cha poez revenir, / Assez tost porroit avenir / Que l'osque porriez asalder, / Et lors si porriez demander / Et del Graal et de la Lance, / Et sachiez bien toute affiance / Qu'adont savrez la verté fine, / Les secrez et l'oeuvre devine.* » (*Continuation* de Gerbert de Montreuil, v. 34-42). Perceval brise sa propre épée, événement qui allonge de sept années et demi la durée de sa quête : « *Set ans entirs et un demi En navez alongié vo paine* » (Gerbert de Montreuil, v. 194-5).

⁸⁶⁵ Keu est en effet le seul personnage réprouvé auquel s'applique ce verbe : « *Kex li seneschax se deüst bien targier de vos maufere* » lit-on dans la branche XI.

rappeler que le temps est compté : c'est ce que suggère la demoiselle du Château Tournoyant, quand elle le met en garde contre les ravages exponentiels du Chevalier au Dragon :

« Vos n'avez que targier, car que plus targerioiz plus essillera des terres, et plus ocierra des genz » (HLG, IX, 650, 16-18).

Gauvain est également soumis à cet impératif de célérité, quand le fils d'une victime du Bon Chevalier le presse en ces termes : « Vos n'i avez que targier, car pres est de nonne » (HLG, III, 216, 7-8). Cette dynamique meurtrière prend tout son sens si l'on compare le texte avec celui des *Continuations*. L'épisode de la vengeance contre Partinal, meurtrier du frère du Roi Pêcheur dans la *Continuation* de Manessier, rend plus intelligible l'alliance particulière du sacré et du profane, de la violence et de la grâce : Perceval doit accomplir un geste meurtrier pour accéder au vase, symbole de rédemption. Dans cet épisode, Perceval « découvre que l'Autre radical lui ressemble et que le mal contamine la lignée des gardiens du Graal »⁸⁶⁶.

La technique littéraire de l'entrelacement se double ainsi d'un entrelacs de morts : si comme dans le *Lancelot*, le « récit *aventureux* en prose donne forme à l'écoulement du temps en multipliant les parcours des chevaliers en quête de prouesse »⁸⁶⁷, le *HLG* instaure concurremment un entrelacs funèbre. La onzième et dernière branche est ainsi un modèle de frénésie macabre hérité des pratiques de l'épopée, et que l'on peut lire à la lumière de la crise mimétique décrite par René Girard, où « la violence semble devenir elle-même objet du désir, ce qui provoque des déchaînements violents incontrôlés, visant non plus à réduire l'autre à merci⁸⁶⁸, mais à le détruire totalement, dans ce qui devient une sorte de guerre totale »⁸⁶⁹. L'entrelacs des morts pourrait donner à penser que le récit est tout entier emporté dans un crescendo funèbre alors même que, parallèlement, la mort demeure un principe de variété.

⁸⁶⁶ Mireille SÉGUY, *Les romans du Graal ou le signe imaginé, opus cit.*, p. 325 [à propos de la proximité phonétique des deux noms de Perceval et Partinal].

⁸⁶⁷ Annie COMBES, « Maléfices dans une chapelle *gaste* : autopsie d'une interpolation », « Li premerains vers », *Essays in Honor of Keith Busby*, publié par Catherine M. JONES, Logan E. WHALEN, Amsterdam-New York Rodopi, Faux Titre, 2011, p. 90.

⁸⁶⁸ L'absence du motif du chevalier ensanglanté se rendant à la cour d'Arthur en témoignage de l'excellence du chevalier qui obtint sur lui le dessus, est à cet égard éloquent, dans le *Haut Livre du Graal* comme dans la *Queste del Saint Graal*.

⁸⁶⁹ Hubert HECKMANN, *Le Sacré et le Profane dans les textes épiques médiévaux*, Thèse de Doctorat Paris-IV/Rouen, Exemplaire dactylographié, p. 230.

IV. 2. La mort comme principe de variété

Le précepte de la *varietas* semble présider à l'écriture romanesque. Il se définit chez Aristote (*Ethique à Nicomaque*) comme une vertu du style et un critère esthétique. Platon, dans *La République* (VIII, 557b-558b) recourt à la métaphore textile du « *vêtement bigarré qui offre toute la variété des couleurs* » pour illustrer la perfection à laquelle atteint la *varietas* : la variété procède d'une composition qui tend à décevoir les attentes du lecteur, à éveiller en lui une curiosité toujours plus vive.

Considérer la mort comme un principe de variété, alors qu'elle pourrait tout aussi bien apparaître comme principe de redondance, relève du paradoxe. Néanmoins, le contraste déjà instauré entre mort *in praesentia* (relatée directement par le conteur en une « scène » romanesque) et mort *in absentia* (annoncée indirectement sur le mode de l'analepse) permet un premier degré de variations. Ce procédé rompt la linéarité d'une narration qui, autrement, ne présenterait qu'une succession de combats létaux. La mort apparaît en ce sens à la fois comme principe de dispersion et comme principe d'unité de l'œuvre : aux combats chevaleresques décrits *in extenso* répondent les annonces de décès antérieurs, comme dans la première branche, où Dandrane demande au Roi Arthur de bien vouloir transmettre à Perlesvaus la nouvelle suivante : « *ses peres est morz, e que sa mere perdra tote sa terre s'il ne la vient socorre, et li frere au chevalier vermeil qu'il ocist en la forest de son gavelot le guerroie avoecques le Seignor des Mores* » (HLG, I, 170, 21-25). La variété de ces annonces funèbres rejoint en une même fluctuation la variabilité géodésique de l'univers romanesque : « *Josephes nos tesmoigne que les samblances des illes se muoient por les diverses aventures qui par le plaisir de Dieu i avoient. Et si ne plout mie as chevaliers tant la queste des aventures s'il nes trovassent si diverses* » (HLG, IX, 732, 17-20).

Ces paroles tirées de Joséphé sont d'une importance considérable pour l'intelligence du récit. D'une part, et ce point tranche avec l'espace sylvestre traditionnellement associé au lieu de l'aventure⁸⁷⁰, il semble que c'est « l'univers arthurien traditionnel qui est envahi par la mer, transformé lui-même en une série d'îles improbables, comme si le niveau des eaux avait soudainement monté, ne laissant émerger que les sommets du royaume de Logres »⁸⁷¹. D'autre part, la *muance* des îles semble figurer les variations d'un récit entendu

⁸⁷⁰ Ásdís R. MAGNUSDOTTIR, *La voix du cor*, op. cit. p. 124.

⁸⁷¹ Anne BERTHELOT, « Le Graal en archipel : *Perlesvaus* et les « illes de mer », *Mondes marins du Moyen Âge*, éd. Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de

comme *perpetuum mobile*, « le monde de l'aventure chevaleresque [étant] spécialement créé et agencé pour la mise à l'épreuve du chevalier »⁸⁷². Par-delà un système conceptuel rigoureusement tracé, par-delà une réitération de certaines morts, les aventures « *si diverses* » confèrent aux représentations de la mort une grande variété.

La poétique du *HLG*, inféodée à l'évocation des morts qui cernent chaque aventure du récit, est marquée par une tension paradoxale entre deux déterminations : sur le mode de l'alternance, la mort est la source d'une immobilisation de la narration et le catalyseur des aventures, le préalable à son renouvellement. La *pause*, au sens narratologique du terme, est sensible quand la lecture s'apparente à un hypothétique relevé comptable de toutes les disparitions, car reviennent en une litanie les mêmes rites. La triade rituelle que forment l'instant mortel, la conservation des cadavres et les réactions face à la mort induit une rupture intermittente du fil narratif. La mort influe sur le *tempo* de la narration, caractérisé par un sens affirmé du *rubato*⁸⁷³. Le rythme se suspend en plusieurs passages du récit⁸⁷⁴ puis s'accélère au fil des morts. En effet, si les scènes de casuistique réintroduisent la parole vive dans un univers du geste, éclipsant le domaine des aventures, le motif récurrent de la « fausse mort » avive la tension et démultiplie l'intérêt romanesque.

Cette tension dramatique, comme le suggère Raphaël Baroni, est intimement liée à l'acte de lecture, suivant « l'hypothèse que le problème que pose la tension dramatique aux approches formelles du récit provient du fait qu'elle implique la prise en compte de l'acte de lecture : le lecteur étant seul capable d'évaluer et d'expérimenter cette tension qui naît de son interaction avec le texte »⁸⁷⁵.

Provence (*Senefiance*, 52), 2006, p. 57-67 ; Mireille SEGUY, « Récits d'îles. Espace insulaire et poétique du récit dans l'*Estoire del saint Graal* », *Médiévales*, 47, 2004, p. 79-96.

⁸⁷² Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 146.

⁸⁷³ La métaphore musicale est, nous le verrons, filée par Gérard Genette dans *Figures III*, pour faire ressentir les différentes inflexions du rythme romanesque. Le terme « *rubato* », issu de l'italien (« *dérobé* ») est utilisé quand, dans une mélodie, on accélère ou ralentit le *tempo* de base dans une visée expressive, pour mettre en valeur un élément de l'harmonie ou conférer à un passage une plus grande vivacité. Ces variations de vitesse, qui sont dans l'usage de l'exécution musicale, sont laissées à la discrétion des musiciens.

⁸⁷⁴ L'épisode qui voit Gauvain recevoir la *senefiance* de ses premières aventures au Château de l'Enquête est sans doute le plus proche des scènes d'élucidation de la *Queste del Saint Graal*. Alors qu'en certains passages, on compte une mort par page, cet épisode se prolonge sur six pages qui, sur le plan de l'histoire, n'avance pas.

⁸⁷⁵ Raphaël BARONI, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, n°127, 2002. *L'oreille, La Voix*. pp. 105-127 (p. 116).

IV. 2. 1. Vers une narratologie funèbre

Des travaux récents ont acclimaté les théories narratologiques de Gérard Genette à la littérature française du Moyen Âge⁸⁷⁶. C'est dans cet esprit que se positionne notre étude de la « narratologie funèbre » : par là, nous entendons l'analyse des occurrences de la mort par le biais des « mouvements narratifs » conceptualisés par Gérard Genette. La pause, la scène, le sommaire et l'ellipse, qui sont les constituants primaires de tout récit non linéaire, peuvent être étudiés en étroite relation avec la mort.

L'instant réflexif. La pause⁸⁷⁷ comme discours casuistique sur la mort.

À un niveau primaire, la distinction entre *action* et *réflexion* permet de rendre compte d'une des modalités prises en charge par le roman pour rompre la succession des aventures. Contrairement à la QSG, le HLG est un roman où l'action semble prévaloir sur la méditation. Cette impression n'est cependant pas tout à fait exacte, car si la majorité des morts – surtout celles des mécréants – ne sont plus rappelées, d'autres sont l'objet d'une pause à valeur réflexive. En marge des principes religieux, c'est l'éveil d'une conscience morale, d'un regard jeté sur les aventures funestes. Ce qui caractérise ce regard porté sur la mort dans les *pauses* du récit est précisément d'être un regard *a posteriori*. Les passages-clés que sont le prologue, le discours du Roi Ermite et celui de la Veuve Dame, reflètent au contraire une pensée *a priori* : la mort des mécréants est évaluée avant qu'elle ne se réalise, ses intentions et sa violence légitimées par avance. Le regard multiple – tel est le principe même de la casuistique – va ainsi rompre provisoirement la rectitude du cadre idéologique pour inspirer une réflexion plus large sur le bien-fondé de la mort. Dans l'énoncé casuistique, les morts sont examinées⁸⁷⁸, pesées sur le mode du *pro et contra*, et leurs conséquences appréciées avec minutie.

⁸⁷⁶ Sophie MARNETTE, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : Une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998 ; Patrick Moran, « La poétique et les études médiévales : accords et désaccords », *Perspectives médiévales* [En ligne], 35 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 19 avril 2014.

⁸⁷⁷ On peut se reporter, pour définir la « pause », aux éléments de cours donnés par Jean KAEMPFER et Raphaël MICHELI, « Méthodes et problèmes. La Temporalité narrative », Université de Lausanne, 2005 : « La pause (tR = n; tH = 0) et l'ellipse (tR = 0; tH = n) marquent les deux points extrêmes de l'échelle des vitesses narratives.

⁸⁷⁸ Sans doute pourrait-on dire, pour reprendre en l'inversant l'un des dogmes socratiques (PLATON, *Apologie de Socrate*, 38b), que « seule une mort examinée vaut la peine d'être écrite ».

La *disputatio* des personnages sur les morts du lion de Méliot de Logres, du Chevalier Vermeil, du Seigneur du Manoir Ruiné et de son fils Méliant s'inscrit dans les pratiques de la rhétorique judiciaire et de la casuistique, à laquelle est dévolu un rôle de premier plan dans la pensée médiévale⁸⁷⁹. Partie de la théologie morale qui a pour objet de résoudre les cas de conscience en appliquant des principes théoriques aux cas particuliers de l'existence, la casuistique est une expérience réflexive dont la littérature médiévale offre maints échos. Fondamentale pour régler les questions de droit, on en trouve également quelques traces altérées, les discours antagonistes posant les données du problème bien plus qu'ils ne le résolvent. Perlesvaus et le Chevalier Roux ouvrent des pistes qui éclairent d'autres épisodes (par exemple la mort du lion de Méliot, vécue comme un outrage prodigieux) : la question délibère sur les degrés de l'outrage, suivant que la mort se porte sur un animal ou sur un personnage anthropomorphe. Perlesvaus ne s'embarrassant pas des pesanteurs de la rhétorique, le rappel du meurtre de son neveu résonne comme un argument *a fortiori* justifiant le meurtre du Chevalier Roux : « *Par mon chief, fait il a Perlesvaus, vos avez fait grant outrage ! – Encore fesistes vos greignor, fait il, quant vos ocesistes le fil mon oncle de coi ceste damoisele porte le chief !* » (HLG, XI, 938, 9-12).

L'inscription de la casuistique dans le *HLG* prend la forme d'un renouvellement : renouvellement du sujet, qui s'accompagne non d'ornements rhétoriques abstraits mais d'un regard rétrospectif et moral posé sur les aventures du roman, suspendant quelque peu sa course ; mais aussi renouvellement de la matière du roman. La réitération barbare du geste mortel s'interrompt pour un temps et rend le monde chevaleresque à ses origines courtoises, jusque là délaissées. Quand bien même le dialogue porte sur la mort, au moins le cadre dans lequel il prend place s'apparente-t-il aux débats de cour. La casuistique procède à un approfondissement et à une rationalisation des règles de conduite qui débattent des cas (*casus*) où deux conceptions du devoir entrent en conflit. Cet examen des cas de conscience, dont le rôle équivaut à celui d'un commentaire argumenté, induit ainsi une *pause*.

⁸⁷⁹ Sur la *disputatio pro et contra* retracée dans un flux diachronique, cf. Béatrice PÉRIGOT, « Antécédences : de la *disputatio* médiévale au débat humaniste », *Memini*, 11, 2007, p. 43-61 : « une dispute conserve toujours cette forme tripartite : *pro/contra/determinatio* ».

La branche VII comporte en deux circonstances des scènes de débat dont l'objet est d'établir ou infirmer la légitimité d'un geste (celui qui a mis fin à l'existence du lion de Méliot⁸⁸⁰, celui de l'adoubement, de la main du Roi, qui permet à Clamados l'accomplissement présomptif de sa vengeance). Comme l'expose Clamados des Ombres à la cour, sa vengeance est subordonnée à l'obtention du titre de chevalier : « *Chil qui l'escu doit porter estoit vallés quant il l'ochist et de ço sui jo plus dolens, et jo le quidoie vengier vallés, mais ne ferai. Si vos proi, sire, que vos me faciés chevaliers comme a celui qui costumiers, est de faire bien et d'autres* » (HLG, VII, 406, 14-18). L'écuyer est en effet considéré comme un *nudus miles*, et l'on relève dans *Perceforest* une notation en ce sens : « *nul homme, s'il n'estoit chevalier, n'osoit combattre un chevalier* » (vol. III, fol. 129). L'alternance du *pro* et *contra* surgit de l'enchaînement serré des répliques qu'il échange avec Arthur, représentant du *contra* : « *Autresi feroie je, fait li rois, par issi que mals ne li en venist* » (HLG, VII, 406, 10-12).

L'effet de pause est sensible, intercalé entre un animalicide et un combat chevaleresque. La matière de la controverse tient à la réciprocité des offenses liées au principe structurant de la faide. Clamados réclame justice auprès de la Reine, du chevalier « *qui mon pere a mort et mon oncle autresi !* » (HLG, VII, 432, 16-17), tandis que Méliot de Logres vient rédimier dans le sang une action ignoble : « *je l'appel de felonie, de mon lion qu'il a ochist !* » (HLG, VII, 432, 23). Clamados engage son argumentaire sur la voie d'une *captatio benevolentiae*, dont il tire de manière fallacieuse l'affirmation d'une légitimité supérieure à celle de Méliot :

« *Dame, fait il, jo l'enten biens : veritez est que j'ai ochis son lion, mais il me corut avant sus et me fist les plaies dont on m'a garis cha dedens, et vos saveis bien que cel chevalier qui chi vint ersoir m'a plus meffait que jo n'aie cestui ; si vos voldroie proier que vos sofrisies que j'en preïsse vengeance avant* » (HLG, VII, 432, 22-27).

Dans cet argument, l'on reconnaît un procédé auquel Cicéron a emprunté dans la *confirmatio* de sa plaidoirie du *Pro Milone*⁸⁸¹. Clamados reprend à la fois l'argument *de causa*

⁸⁸⁰ Le lion est une figure animale parmi les plus importantes de la littérature médiévale (il ne suffit que de penser au *Chevalier au Lion*). Pour une glose sur le lion tel qu'il est dépeint dans le *Bestiaire* de PIERRE DE BEAUVAIS, se reporter à Gabriel BIANCIOTTO, *Bestiaires du Moyen Âge*, 1980, p. 23.

⁸⁸¹ CICÉRON, *Pro Milone*, IX. Dans le discours de Cicéron, l'enjeu était de retourner la responsabilité du meurtre de Clodius non sur son agresseur, Milon, mais sur la victime. L'orateur montre non seulement que c'est à Clodius que l'échauffourée sur la Via Appia aurait été la plus profitable, mais aussi que Milon, responsable mais pas coupable, devrait être récompensé pour avoir délivré Rome du fléau que représentait Clodius.

et l'argument *extra causam*, à la base d'un transfert paradoxal de la culpabilité (*translatio criminis*)⁸⁸². En orateur pénétré de rhétorique classique, Clamados en appelle à la mémoire de l'assistance, à la contemplation des stigmates laissés par l'attaque du lion : l'aveu du meurtre contribue à forger un *ethos* incontestable⁸⁸³. La pause est tout entière présente dans ce passage du récit au discours.

La réplique de Méliot est le miroir de l'argument qui précède : l'un et l'autre s'en remettent à *determinatio* de la Reine, Clamados en appelant la vision directe des plaies (*pro*), Méliot en louant un lion dont la sauvagerie s'exprime non dans l'attaque mais dans la défense (*contra*) : « *li chevaliers m'ochist mon lion qui me deffendoit de tos mes anemis ; neïs l'entree de vostre terre n'estoit mie si abandonnee par la garde de mon lion* » (HLG, VII, 434, 5-7). Cet argument renforce l'image du lion comme métaphore de la chevalerie arthurienne : dans un monde cerné par les plus vives menaces, les chevaliers arthuriens voient parfois leur champ d'action limité (arrivée tardive de Perlesvaus, mise hors-jeu de Lancelot après qu'Arthur s'est montré sensible aux attaques *ad hominem* de Brien des Îles). La chevalerie semble ainsi affaiblie, le lion tué de Méliot étant l'image concrète de cet affaiblissement.

Le jugement de la Reine, qui se dissimule sous le voile illusoire de l'impartialité, répartit les biens et les torts à partir non des causes préalables à la discorde, mais d'un élément qui, par son ignominie, s'avère susceptible de la renforcer : « *Par mon chief, fait ele, ço fu vilonie de la teste pendre puis que vos ne li aviés rien meffait avant ! Mais del lion n'est cho pas merveille se il l'ocist sor son cors deffendant* » (HLG, VII, 434, 8-11). « Non sans rouerie », comme le relève Armand Strubel dans son analyse de l'épisode⁸⁸⁴, la Reine ne retient que l'image fondatrice de la tête coupée. Le débat, dont les enjeux sont viciés par la nature même du juge qui en règle les usages et l'issue, revient sur une aventure antérieure, et à l'image de l'exégèse que proposent les ermites après chaque moment-clé du récit, suspend en une pause transitoire l'avancée de la quête.

⁸⁸² CICÉRON, *De Inventione*, I, 2 et II, 26, 28 et 46.

⁸⁸³ L'*ethos* fait partie des arguments affectifs du discours judiciaire. Il est « l'image que l'orateur ou l'auteur du discours donne de lui-même à travers son discours. Il rassemble les notations relatives à l'attitude que l'auteur du discours doit adopter pour s'attirer la bienveillance des destinataires. Cette attitude doit être faite de modestie, de bon sens, d'attention aux destinataires... » (Jean Pierre VON ELSLANDE, « Méthodes et problèmes. La mise en scène du discours ». Université de Neuchâtel, 2003) ; cf. Jérôme MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, 3, 2009, « Ethos discursif et image d'auteur », <https://aad.revues.org/667>.

⁸⁸⁴ HLG, VII, 435.

Ce trait est encore plus évident quand, à la cour d'Arthur, le même Clamados adjure le Roi de l'adoubier afin qu'il puisse tirer vengeance de Perlesvaus. Les résonances morales se doublent de résonances religieuses qui engagent l'ensemble du message évangéliste que comporte le roman. Le devoir du roi Arthur le confronte à un dilemme pour ainsi dire cornélien⁸⁸⁵, encore que la supériorité sans partage de Perlesvaus soit le gage d'une résolution *de facto* du cas auquel il se trouve confronté⁸⁸⁶ : la requête de Clamados perpétue les lois immémoriales de la vengeance sans infirmer l'inféodation des mobiles terrestres au combat céleste du Bon Chevalier. La *costume* arthurienne coexiste avec un principe religieux – respect, reconnaissance et protection de celui qui assure l'avènement de la Nouvelle Loi : « *Si vos prie, sire, que vos me faciés chevaliers comme a celui qui costumiers est de faire tel bien et d'autres* » (HLG, VII, 406, 16-18).

L'argumentaire, qui semble se nourrir de la rhétorique héritée de l'antiquité, use d'un art de la persuasion (arguments « affectifs ») comme de la conviction (arguments « rationnels »). L'argument est une variété d'argument « a fortiori » appelé « a majori ad minus », qui met en perspective deux ordres de grandeur : si le plus grand (à savoir les bienfaits d'Arthur, miroir de sa largesse) est admis, l'adoubement de Clamados doit l'être également. Cet argument, qui figure dans la rhétorique cicéronienne (*Pro Archia*, X⁸⁸⁷), est repris dans le discours pathétique de Guenièvre (HLG, VII, 406, 30 et 408, 1-4). La controverse inclut autour du Roi Arthur, Gauvain, qui se fait l'avocat de Perlesvaus, et Guenièvre qui s'affirme comme le dépositaire des traditions qui ont toujours présidé à l'exercice du pouvoir royal, en une sorte de *mos majorum* arthurien. La mort est à nouveau l'objet du délit – celle du père de Clamados des Ombres, tué par le bon chevalier, épisode rappelé à plusieurs reprises qui peut apparaître comme le « péché originel » de Perlesvaus.

⁸⁸⁵ A vrai dire, il n'y a là que l'apparence d'un dilemme, dont les données sont les suivantes : ne pas adoubier Clamados constituerait une première sans précédent qui réduirait le prestige royal, mais l'adoubier serait nuire à un chevalier apprécié de la cour. Tout cela n'est en réalité qu'un faux problème, car la suprématie sans égale de Perlesvaus prévient toute menace réelle.

⁸⁸⁶ Les paroles de la Veuve Dame du *Conte du Graal*, révélées dans l'épisode du Vendredi Saint, résonnent encore dans le *Haut Livre du Graal* : « *Mas sa parole ot tel vertu / Que dex por li t'a regardé / De mort et de prison gardé* » (*Conte du Graal*, v. 6332-6334).

⁸⁸⁷ Cicéron, rappelant la générosité de précédents généraux qui ont accordé le droit de cité à bien des peuples (terme *majeur* de son argument), veut conduire le Sénat à penser qu'on ne saurait refuser à un seul homme ce que l'on a accordé à tout un peuple : « *Itaque, credo, si ciuis Romanus Archias legibus non esset, ut ab aliquo imperatore ciuitate donaretur perficere non potuit. Sulla cum Hispanos donaret et Gallos, credo hunc petentem repudiasset* ». Trad. « Croirai-je maintenant qu'Archias, s'il ne devait pas à nos lois le titre de citoyen, eût manqué de le devoir à quelqu'un de nos généraux ? Sylla, qui en gratifiait des Espagnols et des Gaulois, l'aurait-il refusé aux sollicitations d'Archias ? ».

Le *consilium* qu'exerce Gauvain auprès d'Arthur, autour des notions de partialité et d'impartialité, donne une première appréciation des enjeux liés au *casus belli* :

« Sire, chis vallés est anemis morteus al bon chevalier qui cest escu doit porter. Son anemi mortel ne deveis vos mie avanchier, mais ariere metre, car il est mielres chevaliers et plus sages qui vive el monde et del plus saintisme lignage » (HLG, VII, 406, 21-25)⁸⁸⁸.

La légitimité du roi est à nouveau menacée dans ces paroles *a priori* conciliantes (« je ne voldroie que vos ne feïssiez chose de quoi li bons chevaliers se plainsist de vous », HLG, VII, 406, 27-28)⁸⁸⁹. Il s'agit, encore que l'on puisse hésiter avec un cas de commination, d'un cas particulier d'« argumentum ad baculum », qui consiste à menacer son interlocuteur, à faire pression sur lui en promettant une gratification, en l'occurrence le maintien de la dignité royale. Les fonctions terrestre et religieuse du Roi entrent en contradiction et le HLG, à l'inverse de la QSG, ne résout pas encore l'alternative.

Dans la discorde qui découle de la requête de Clamados au Roi, Guenièvre prend symboliquement un parti terrestre, ses paroles se faisant l'écho d'inquiétudes concernant le pouvoir royal dans le monde sensible. La répartition des deux argumentaires entre Gauvain et la reine semble à l'image de chacun : Gauvain étant l'un des chevaliers engagés dans la quête, la préservation du Bon Chevalier est pour lui un impératif moral, tandis que Guenièvre privilégie des considérations humaines tout comme Lancelot, disqualifié en raison précisément de ses inclinations charnelles. L'argument de la reine s'ancre dans la tradition arthurienne, qu'elle réaffirme comme un invariant nécessaire à la reconnaissance du Roi par ses sujets :

⁸⁸⁸ Claude GAUVARD, « De grace especial ». *Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*, volume II, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 757, donne des éléments d'analyse sur la notion d'ennemi mortel et sur la gradation des crimes, susceptibles d'éclairer l'utilisation de la casuistique dans cet épisode de cour : « la vengeance s'avère différente de la guerre. Le vocabulaire regroupe d'ailleurs, sous l'expression « guerre mortelle », les expéditions qui ont pour mobile la vengeance ; de la même façon, « ennemi capital », « ennemi mortel », marquent le degré de malveillance au-delà duquel commence la vengeance. Le temps qui relie les antécédents au crime proprement dit confirme encore cette différence. La réponse donnée aux crimes politiques excède rarement deux jours. A l'opposé, l'homicide, s'il sait s'exprimer dans l'instant ou dans le temps court, sait aussi attendre le moment de la vengeance ».

⁸⁸⁹ Pour une mise en contexte de cet argument parmi d'autres formes de sophismes, voir Frans von EEMEREN et Rob GROOTEN, « Les sophismes dans une perspective pragmatico-dialectique, *L'Argumentation. Colloque de Cerisy*, textes édités par Alain LEMPEREUR, Liège, Mardaga, Philosophie et Langage, 1991, p. 175.

« il seroit molt blasmés se il cestui ne faisoit chevalier, car il n'en escondi onques nul a faire, ne ja li bons chevaliers mau gré ne l'en saura et plus grant vergoigne devoit il avoir de la haine d'un vallet et greignor despit que d'un chevalier. Kar il ne fu onques bon chevalier qui ne fust sage et atemprés » (HLG, VII, 406, 30 et 408, 1-4)⁸⁹⁰.

Si la vengeance est un ferment de division susceptible d'altérer l'unité du Royaume de Logres⁸⁹¹, le refus d'Arthur d'en accorder l'accomplissement le soumet au blâme. Cet épisode de casuistique marque ainsi une pause dans le cours du récit, prolongeant l'atmosphère certes violente mais non létale de la rencontre entre Lancelot et Perceval chez le Roi Ermite (HLG, VII, 400). Ces scènes de casuistique interrogent, tentent d'interrompre et relancent la course funèbre. Cela étant, si la parole autour de la mort permet d'infléchir le cours du récit, la vision évidente ou suggérée de la mort trace une ligne de partage symbolique entre les êtres.

*L'ellipse et la scène*⁸⁹². *Mort in praesencia et mort in absencia*.

« Li estoires ne recorde pas totes ses jornees » (HLG, V, 278, 29-30), écrit le narrateur à propos de la quête de Gauvain. La question du visible et de l'invisible, du narré et de l'élué, est d'une importance remarquable dans la littérature du Graal, car c'est « à la faveur de ce processus d'oblation-privation que s'élabore le mystère, en un mouvement comparable [...] à celui qui gouverne les manifestations du Graal »⁸⁹³. Représentation et ellipse des circonstances où s'accomplit « l'événement de la mort »⁸⁹⁴ sont intimement associées aux personnages concernés : *major e longinquo reverentia*⁸⁹⁵.

⁸⁹⁰ Si Arthur reste, dans l'imaginaire médiéval « le roi qui fait les chevaliers », il n'en va pas toujours ainsi. La règle rappelée par Guenièvre est en quelque sorte aménagée dans le roman d'*Yder* (premier quart du XIII^e siècle). La Reine se montrant sensible aux charmes du jeune homme, Arthur refuse de l'adouber avant qu'il n'ait fait la preuve de sa valeur, ce qui ne manque pas d'arriver dans un épisode hautement héroïque qui le met aux prises, à mains nues, avec un vieil ours échappé de la ménagerie royale et qui s'était introduit dans la chambre de la Reine.

⁸⁹¹ C'est tout le drame de la *Mort Artu* que de figurer un univers déchiré entre les désirs de vengeance de Gauvain, Arthur et Lancelot.

⁸⁹² L'ellipse correspond, dans la narratologie de Gégard Genette, à l'équation (TR = 0 ; TH = n) et la scène à TR = TH.

⁸⁹³ Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Champion, 2008, p. 393.

⁸⁹⁴ Vladimir JANKELEVITCH, *La Mort*, op. cit. p. 268.

⁸⁹⁵ Cette formule latine (trad. « de loin, l'admiration est plus grande »), est empruntée à Tacite, *Annales*, 1, 47. On la retrouve dans la *Préface* de *Bajazet*, et l'on peut sans doute adapter à l'espacement physique cette formule qui, chez Racine, fait référence à un espacement spatio-temporel : « On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *Major e longinquo reverentia* ». Racine, *Bajazet*, « Préface » (1676-1697) dans *Œuvres complètes* I, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 625. La formule convient au

La scène à dominante funèbre dans le *HLG* pose une première question d'ordre visuel. Le récit se caractérise par l'absence de toute illustration digne d'étude, pratique qui tranche assurément avec l'iconographie abondante qui parsème traditionnellement les manuscrits arthuriens. Cette absence de représentation visuelle se double en de nombreux épisodes d'une absence de représentation dans l'ordre de l'écriture, comme si par un effet de retardement, l'écriture de la mort était escamotée à dessein. L'ensemble du roman est subordonné à cette alternance de scène et d'ellipse, d'une pudeur qui conçoit la mort dans sa dimension mystique et de son exhibition. L'antagonisme du visible et du caché semble dès lors rejoindre celui du haut, saisissable par intermittences dans l'allégorèse, et du bas, sensible dans l'image d'une corporéité confinant à l'hyperréalisme.

Un clivage s'instaure entre la mort dissimulée des figures électives et la mort représentée des figures réprouvées, parfois en des épisodes tirant vers l'hypotypose. L'ellipse intensifie l'effet que produit la mort des figures royales et princières, saisies dans la dignité de leur rang à l'exclusion de toute dimension matérielle. Cacher la mort revient à accorder à la disparition de l'être une dimension édifiante. On perçoit ainsi une évolution par rapport aux morts narrées du *Lancelot en prose*. La mort du roi Ban de Benoïc, père de Lancelot, advient également sous le coup d'une grande douleur (il imagine son fils contraint à l'exil, son épouse en servitude sous le joug d'un maître impitoyable, et lui-même vieillard dépourvu de force). La mort du roi, bien que solitaire et d'un retentissement considérable sur le cours du récit (elle condamne Elaine aux mortifications et engage l'éducation féerique de Lancelot), est représentée *in praesencia* : « toutes ces choses recorde li rois Bans en son cuer et met devant ses ex, et l'en touche au cuer une si grant dolour que les larmes li sont estoupees et li cuers serés el ventre, si se pasme et chiet de son palefroi a terre si durement que pour un poi que li cuers ne li brise »⁸⁹⁶. Cette mort exemplaire observe les étapes rituelles que suit tout être à l'article d'une mort chrétienne (*ibid.* p. 26-30). A l'inverse, dans le *HLG*, exhiber la mort des réprouvés les ancre dans le monde de la matérialité abjecte. L'effacement du corps ou sa représentation recoupe les pôles fondateurs du haut et du bas, du céleste et du terrestre.

HLG, car les épisodes macabres directement retracés concernent des personnages d'une dignité bien moindre que celle des figures royales, fondamentalement intangibles.

⁸⁹⁶ *Le Livre du Graal, Lancelot*, tome II, « La Marche de Gaule », éd. Daniel POIRION et Philippe WALTER, p. 27-28.

L'ellipse de l'instant mortel concerne les figures électives, celles qui échappent en quelque sorte au monde de la matière, dont l'importance dans le récit est principalement morale, voire tutélaire. Dans ces morts éludées, le personnage s'efface devant sa fonction – reine, prince, maître à penser⁸⁹⁷. L'exemple le plus emblématique de ce silence qui induit une révélation d'autant plus frappante, est assurément la mort de Guenièvre, que l'on apprend à la fin de la branche IX à travers le regard affligé de son *fin'amant* Lancelot, et d'Arthur, époux légitime de la Reine dont l'existence est elle-même mise en question. Le chevalier qui remet à Arthur le cercle d'or lui apprend qui en était jusqu'alors le dépositaire :

« Sire, li rois out a non Artus, et fu li mielres rois del monde, mais li pluisor dient en son roiaume qu'il est morz, et ceste corone fu la roine Guenievre qui morte est et enterree, de coi il est grant dolor. (...) Li rois Artus oï les noveles, de coi il fu molt dolenz ; il se traist d'une part et si chevalier en mainent le graignor doel del mont. Lancelot ne seist que il puist faire et dist entre ses denz c'or i iert sa joie faillie et sa chevalerie demoree, puis que il a perdu la haute roine, la vaillant, qui coer li donoit et confort et enortement de bien faire ». (HLG, IX, 782, 15-18 et 784, 3-9).

Cette nouvelle annoncée *post festum* passe sous silence l'aspect matériel des dernières heures de la reine, ainsi que sur les circonstances exactes de sa mort et de la célébration du corps. N'était la mention de l'enterrement, dans une formule stéréotypée encore en usage (*morte et enterrée*), il semble que l'écriture de la mort de Guenièvre occulte absolument sa face terrestre.

D'un point de vue narratif, l'effet de surprise est ménagé car rien, sinon la mort de Lohot, ne permettait de prévoir la disparition de Guenièvre ; le narrateur transgresse ainsi l'une des règles non écrites de la tension dramatique, qui veut qu'elle « s'accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche ; cette tension est obtenue habituellement par la réparation de ce renversement »⁸⁹⁸ ; d'un point de vue symbolique, l'annonce permet la mise à nu d'Arthur et de Lancelot. Si l'écriture tend vers l'hagiographie, l'occultation de la mort se comprend pour des motifs d'ordre anthropologique, susceptibles de d'entraver le mouvement de mythification de la reine :

⁸⁹⁷ Cf. *La Mort des grands, Médiévales*, n° 31, Paris, 1966 ; Alain ERLANDE-BRANDEBURG, *Le Roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1975.

⁸⁹⁸ Boris TOMACHEVSKI, *Théorie de la littérature*, 1965, p. 274 ; cité par Raphaël BARONI, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, art. cit. p. 108.

« le défunt est donc caché aux yeux des spectateurs, la mort (et surtout la putréfaction du corps) est occultée. Les vivants n'ont ainsi pas à faire face de façon brutale à leur propre trépas. Il s'agit aussi de se protéger du cadavre et de son impureté, cet acte d'évitement renvoyant au fantasme universel d'une contagion possible de la mort, justifié par les signes insupportables de la thanatomorphose (rigidité, écoulements, taches...) »⁸⁹⁹.

L'image de la reine se fixe ainsi dans la réminiscence de sa vie – l'épouse vertueuse, subordonnée à l'honneur du royaume et à la gloire supérieure du roi, demeure sans qu'aucun signe ne vienne altérer sa pureté. Enfin dans une perspective politique, cette mort conduit à aborder les conséquences de l'altération du pouvoir arthurien, la difficulté qui se fait jour d'une conservation de l'*imperium* royal, partant de l'intégrité d'un peuple menacé jusque dans l'entourage direct d'Arthur. À l'inverse de la mort de Guenièvre, celle de Lohot, qui lui est indissociablement liée, occulte moins la mort qu'elle n'en inverse les étapes : la découverte du corps par Perlesvaus, au détour d'une messe de *Requiem* célébrée par un ermite, précède la narration par ce dernier de la geste du Prince.

Tel est, en quelque sorte, le « Côté Dostoïevski » du *HLG*. À travers cette expression, Proust caractérise la poétique de Mme de Sévigné. Si la perspective proustienne s'avère erronée⁹⁰⁰, l'angle d'approche n'en révèle pas moins un trait de style partagé par une épistolière, un romancier et un peintre :

« Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe » (III, 880)⁹⁰¹.

L'appariement de ce procédé transculturel à la poétique du récit proustien tend assurément à l'anachronisme : c'est pourquoi le « côté Dostoïevski des *Lettres de Madame de Sévigné* » (II, 14) peut également être discerné dans un récit tel que le *HLG*. L'évocation d'une mort *in absentia*, relatée sur le mode de l'analepse, privilégie l'effet au détriment de

⁸⁹⁹ Murielle GAUDE-FERRAGU, *D'or et de cendres. Les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 128.

⁹⁰⁰ Ce qu'a montré Roger DUCHÈNE, spécialiste de l'épistolière, dans son article, « Mme de Sévigné, personnage de roman dans *La Recherche du Temps Perdu* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, Mars 1996, n° 96, p. 461-493.

⁹⁰¹ *À la recherche du temps perdu*, sous la dir. de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol., III, p. 880.

l'enchaînement des causes. La scène en focalisation interne fixe⁹⁰² est vue à travers le regard de Perlesvaus, qui s'exclut lui-même de la cérémonie funèbre (« *il ne volt entrer armé dedenz la chapele* ». HLG, VIII, 572, 12-13), ce qui induit un éloignement et une découverte progressive du sens : « *Il esgarda et vit un paile estendu a tere devant l'autel autresi conme sor un cors* » (HLG, VIII, 572, 11-12). Le paradigme visuel s'accompagne d'une indéfinition quant à la nature exacte du rite qui s'accomplit, d'où la question de Perlesvaus à l'ermite, tendant à assurer un fait jusqu'ici de l'ordre de l'intuition : « *Sire, fait Perlesvaus, por qui avés vos fait cel serviche ? Il me samble que li cors gist cha dedens por qui il fu establiz* » (HLG, VIII, 572, 17-19).

La modalisation (« *conme* », « *samble* ») engage une interprétation de l'épisode, à laquelle pourvoit l'ermite, dans sa fonction traditionnelle de lecteur avisé des signes du récit. L'*effet* qui précède la *cause* tient au mystère et à l'étrangeté d'un rite suivi *extra muros*. L'ermite distille la révélation des circonstances qui entourent la mort du prince : à la question de Perlesvaus sur l'auteur de ce crime, l'ermite répond, « *che vos dirai* » (HLG, VIII, 572, 22-23). La suite de son discours retarde le récit véritable au profit de considérations d'abord géographiques : « *ceste tere gaste en son ceste forest par ont vos venistes, est li comencement del roiaume de Logres* » (HLG, VIII, 572, 22-25).

À la nouvelle de la mort succède une reconstitution de la logique des événements. Le *doel* qui accompagne la mort des figures électives se trouve éludé au profit d'une narration seconde prise en charge par l'ermite. Si la narration consent à satisfaire la *libido sciendi* du lecteur, la décharge affective qu'implique la mort de Lohot relève du champ libre, de l'ensemble vide⁹⁰³. Sur le même modèle de l'arrivée de Perlesvaus au mitan ou à la fin d'une cérémonie funèbre, est annoncée la mort du Roi Ermite, surnoisement tué par Aristor à cause de la haine qu'il voue à son neveu Perlesvaus. La mort de ce « *saint ome* » (HLG, X, 926, 1) tombé sous les coups d'un chevalier « *desloiaus* » (HLG, X, 924, 27) est narrée *a posteriori* par un ermite, tandis que Perlesvaus descend de cheval :

⁹⁰² Au sein des récits à focalisation interne, Gérard GENETTE, dans le *Nouveau discours du récit*, 1983, p. 43-49, distingue *focalisation interne fixe* (le narrateur ne raconte que ce que sait/voit un personnage unique), *focalisation interne variable* (qui implique le point de vue successif de plusieurs personnages) enfin la *focalisation interne multiple* (quand le narrateur revient sur un même événement à travers le point de vue de différents personnages).

⁹⁰³ On peut en effet distinguer le personnage conçu comme « ego expérimental » (Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 179) et le personnage qui n'offre pas de modèle de réaction : par ensemble vide, nous entendons une situation à valeur « funèbre » où le lecteur n'est pas influencé et peut s'abandonner à ses propres affects.

« *Perlesvaus chevauchoit un jor tot pensis si s'en aloit al plus droit qu'il savoit vers l'ermitage son oncle le roi Pellés ; il i est venus a un averspre ; il vit .iii. hermites issir fors de l'ermitage. Il descendi et ala encontr'aus tantost con il les vit : « Sire, font li hermites a Perlesvaus, n'entrez mie la dedenz kar on i ensevelist un cors ! »* (HLG, X, 922, 19-25).

Sur le mode de la variation (dans un cas, Perlesvaus s'exclut lui-même du rite, dans l'autre il en est exclu par le propos altier de l'ermite), la mort du Roi Ermite est appréhendée de l'extérieur, à rebours, de surcroît *in absentia*, sans représentation de l'instant mortel. La douleur de la perte (Perlesvaus est « *molt dolanz en son coer* », HLG, X, 924, 3-4) n'intervient qu'après, sur le mode de la déploration topique. Il est, dans le récit, une dernière mort en l'absence de figuration des circonstances précises qui, plus encore, manifeste la prévalence de l'effet sur les causes pour mieux montrer la supériorité des figures électives. Plus encore que Lohot, dont la tête et le tronc ont été séparés par Keu, ou Guenièvre, dont on mentionne allusivement qu'elle fut enterrée, la mort du Roi Pêcheur, frère de la Veuve Dame, semble échapper à toute perspective matérielle : « *om mostra le roi Artu la sepulture le Roi Peszcheor et dient que nus n'i mist le sarquieu fors que le conmandement Nostre Seignor* » (HLG, X, 786, 17-18). A propos de cette mort, Thomas E. Kelly relève trois éléments d'analyse qui lui semblent essentiels pour en saisir le sens :

« (1) the invocation of the souls (...) preceding the mysterious announcement of the king's death ; (2) the particular role of « suffering » expounded by Dandrane in her chapel prayer ; (3) the Pauline notion connected with the "flesh" implicit in Dandrane's reference to her chastety »⁹⁰⁴.

Thomas E. Kelly assimile la destinée du Roi à celle d'une « figure of the suffering Christ »⁹⁰⁵ à partir d'une mention du Roi sous le terme *Messios*, qui renvoie au mot *Messie*, partant à la figure du Sauveur. La mort du Roi Pêcheur creuse plus encore la distance entre le représenté et le relaté, dès lors qu'à la voix d'un ermite se substitue une voix désincarnée, en une apostrophe aux morts. Ce procédé tend à rendre l'image d'un monde clivé selon la polarité du visible et de l'invisible :

⁹⁰⁴ Thomas E. KELLY, *Le Haut Livre du Graal : a structural study*, op. cit. p. 148.

⁹⁰⁵ Ibid. p. 150.

« Une voix s'aparut endroit le mienuit desore la chapele et dist : « Les armes dont li cors gisent en cest chimentere, con grant damage vos avés receüs novelement, et totes les autres dont li cors gisent ens autres chimenteres benoiz par les forés de cest roiaume ; kar li bons Rois Pescheres est mort qui faisoit faire vostre servise chascun jor en la saintisme chapele la ou li saintismes Graaus s'aparoit et la ou la mere Dieu estoit del samedi dusqu'a lundi que li serviches fu finés » (HLG, VIII, 592, 15-23).

L'ellipse manifeste la disparition d'un personnage tutélaire. La mort du Roi Pêcheur n'apparaît pas, sinon dans la mention scripturale de ce qui n'est plus. Les personnages de rang royal bénéficient ainsi d'un récit de mort incomplet, contourné, comme pour signifier leur édifiante exemplarité.

Mort unique, mort multiple

Au sein de différentes tensions qui contribuent à former la trame idéologique et littéraire du récit, une autre relation dialectique doit être évaluée, autour du nombre de personnages qui meurent en un même instant. L'unicité et la multiplicité sont des signes qui orientent la construction du sens, qui confèrent une portée morale à ce qui relève de la pure narration. En effet, la mort unique semble entrevue comme une réalité ou une virtualité du récit pour les personnages pourvus d'une individualité, la mort multiple étant l'apanage quasi-complet des épisodes de génocide ou de massacre : « on ne convertit pas les gens de cette sorte ; on les rend à Satan, d'un coup d'épée brutal et sans réplique »⁹⁰⁶.

Parmi les morts uniques, on relève celle des figures sacrées (Jésus, Saint Jean-Baptiste), celle des figures royales (Lohot, Guenièvre, le Roi Ermite, le Roi Pêcheur) ou positivement connotées (Méliot de Logres), enfin celle des figures réprouvées. En marge de cette organisation rigoureuse, deux remarques s'imposent néanmoins. Certains personnages voient leur mort, narrée le plus souvent avec célérité, rendue dans son unicité, car elles s'inscrivent dans la logique de la *faide*.

Parallèlement à cette exhibition-dissimulation, un grand nombre de morts semblent n'advenir qu'en vertu de deux principes : d'un point de vue narratif et idéologique, pour l'avènement de la Nouvelle Loi ; du point de vue de la réception du texte, pour le plaisir du lecteur. Dépourvues de substance, elles prennent la forme de chiffres ou de circonstances vaguement tracés, comme si le narrateur devenait prisonnier de son imaginaire, d'une écriture mécanique portée à l'ivresse de l'enchaînement et de

⁹⁰⁶ Pierre LE GENTIL, *La Chanson de Roland*, Paris, 1955, p. 135.

l'entraînement vers la mort. De fait le sommaire, en résumant une partie de l'histoire dans le récit, procure un effet d'accélération.

*Sommaire narratif*⁹⁰⁷, *écriture blanche et comptabilité pure*.

La première mention de l'*écriture blanche* est due à Roland Barthes qui, dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953), désigne par cette expression une écriture dépourvue d'intonation, « plate », « atonale », « transparente », comme « une absence idéale de style ». S'il n'est pas question de céder à l'anachronisme⁹⁰⁸, l'expression n'en renvoie pas moins à une certaine réalité de l'écriture du *HLG*. L'écriture blanche semble réduire la mort à un non-événement du récit, plongeant dans l'insignifiance un certain nombre d'occurrences en vue d'établir une hiérarchie, de l'exemplarité au relief le plus ténu. Elle ne s'érige pas, à l'inverse du roman contemporain, comme un style à part entière, mais comme un trait qui caractérise certains passages extrêmement circonscrits.

Cette neutralité se lit plus particulièrement dans les scènes de massacre collectif. La scène d'extermination et de conversion des mécréants adeptes du Taureau de Cuivre, rendue spectaculaire par la présence d'automates, n'en tient pas moins du relevé comptable : « *de .m. et .v.c. que il estoient n'en furent gari que .xiii. que il ne fussent tot ocis et ecervelé des maus de fer* » (*HLG*, IX, 664, 23-24). L'automate de cuivre du *HLG* démultiplie le potentiel macabre du géant de cuivre de la Douleuse Garde : « *Desore l'autre mur en haut par desor la porte avoit un home formé de coivre, et fu grans et corsus sor le cheval armés de toutes armes. Si estoit la sus drechiés par enchantement, et tant com il fu en estant, n'avoit garde li chastiaus d'estre conquis par nul home* »⁹⁰⁹. L'accent est porté par une voix narrative qui ne se détourne de la stricte neutralité qu'à travers la formule exceptive *ne... que*. L'absence de tonalité est révélatrice d'une conception de la mort comme éradication des êtres, dans une dynamique inhumaine à force de répétition, la majorité des morts étant dépourvue de valeur intrinsèque. Le premier fait d'armes du Chevalier Hardi manifeste, entre autres exemples et en marge de la symbolique éminente que comporte toute décapitation, le quasi-

⁹⁰⁷ Dans *Figures III* de Génard Genette, p. 129, le sommaire est défini par l'équation TR < TH.

⁹⁰⁸ Telle est la perspective revendiquée par Elena GEORGIEVA dans *Le Haut Livre du Graal : un nouveau roman collectif*, Borge et Robbe-Grillet, coauteurs du *Perlesvaus*, Editions Universitaires Européennes, 2010.

⁹⁰⁹ *Le Livre du Graal*, Tome II, *Lancelot*, « La Marche de Gaule », op. cit. p. 318.

automatisme qui préside au geste mortel⁹¹⁰ : « *Il descent sor lui si deslace la ventaille et abaise la coife, puis li a trenchié la teste, si la presente a Perlesvaus* » (HLG, IX, 632, 6-8).

Si Perlesvaus exprime en retour de la gratitude (« *icest prosent ai ge molt chier* », HLG, IX, 632, 9-10), la tonalité sensible dans le récit de la décapitation est pour ainsi dire surréaliste avant la lettre, qui annonce les meurtres de sang froid de *Nadja* ou du *Second Manifeste*, le calcul esthétique en moins. C'est un trait que l'on trouve également dans les exécutions expéditives, qu'elles soient conduites par les Chevaliers du Graal ou par les réprouvés ; ces derniers, comme le Seigneur des Marais répandent le sang, mus par quelque violent désir de carnage, chaque mort n'étant qu'un dommage collatéral s'intégrant à la destruction progressive du Royaume de Logres. A propos d'une des victimes du Seigneur, le narrateur écrit en effet : « *il tenoit un espiel, si li lanha tres par mi le cors et l'ochist* » (HLG, VIII, 606, 6-7). Le ton est dépourvu de *pathos*, seule demeure une pure description de la violence. Paradoxalement, la neutralité n'est jamais vraiment neutre, elle ne fait que rendre sur le mode du constat l'image d'une spirale de violences et de vengeances toujours plus vives. Le procédé du sommaire montre dans cet exemple l'imbrication du mode narratif, conçu selon l'*ordo artificialis*⁹¹¹, et de la tonalité. Le principe de variété qui définit l'« écriture funèbre » procède également d'une combinatoire des registres et des tons.

IV. 2. 2. 1. Vers une combinatoire des registres et des tons

Une pluralité de tons participe à l'évocation de la mort, de l'humour noir au *pathos*, de l'ironique à l'élégiaque. Toute une combinatoire de registres et de tonalités confère au roman un principe de variété. Le *HLG* semble s'émanciper des *topoi* rhétoriques et ouvrir une perspective foisonnante. On peut dès lors dégager les étapes principales d'un *continuum*, d'une tonalité à l'autre. L'ambiguïté des tons conserve toujours ses droits dans un roman où l'auteur « peint d'une manière mi-comique mi-pitoyable la déchéance d'Arthur »⁹¹².

⁹¹⁰ Dans l'expression a priori naïve du Chevalier Couard, qui affirme, « *je ne quidoie mie que l'en devenist si tost hardi* », Camille BOZONNET (*La Violence et le Graal*, op. cit. p. 206), note « un aveu astucieux de l'auteur qui dénonce son imposture aux ficelles grossières ». En effet, la translation du chevalier peut se lire comme un artifice narratif que lui-même dénonce comme tel par le biais de l'ironie.

⁹¹¹ Pour une mise au point sur l'*ordo artificialis* et l'*ordo naturalis*, cf. Roland BARTHES, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, section B.2.8.

⁹¹² Philippe MÉNARD, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge, 1150-1250*, op. cit. p. 312.

Ces trois notions, bien que fondamentalement distinctes dans leurs formes et emplois, peuvent confluer et se fondre en une même force de retournement et d'annihilation : la dérision vise « à humilier, à discréditer, à annihiler, au moins symboliquement »⁹¹³, l'ironie à « railler, non à tromper »⁹¹⁴. L'humour noir fait apparaître une prédilection pour l'évocation détachée d'actions ou de pensées en rupture avec les règles élémentaires de la morale, il est « par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois »⁹¹⁵. L'épisode de la chapelle où repose Guenièvre suffit à rendre l'intrication des tonalités. Le motif du *quiproquo*, voué à de multiples prolongements dans la comédie classique, permet d'atteindre un degré subtil d'humour noir, comme le suggère Philippe Ménard : « la plus piquante de ces méprises est peut-être celle des ermites du *Perlesvaus* qui se réjouissent à l'idée que Lancelot prie dévotement Dieu à la chapelle, alors que le héros vénère et adore seulement le cercueil de Guenièvre »⁹¹⁶. De là, un contraste entre la teneur d'un discours et la tonalité auquel il recourt, l'événement le plus tragique pouvant être relaté sur un ton primesautier. Dans l'épisode de Lancelot priant l'enveloppe charnelle de la Reine défunte, l'humour noir procède de la mise en relation de logiques irréductibles : celle de l'ermite, incarnation d'un au-delà de la chevalerie courtoise ; celle de Lancelot, assujetti à une *fin'amor* mal comprise. L'humour noir donne à voir une méprise favorisée par la proximité de deux symboles : une statue de Notre Dame et le tombeau de Guenièvre, dont il vient d'apprendre la mort avec une nécessaire retenue : « *il a le coer si estraint et li parole, que il ne poet mot dire, mais il n'ose faire semblant de dolor autre, que on ne l'aperçoive* » (HLG, X, 825, 23-25).

Lancelot montre un art consommé de la duplicité à l'égard des ermites, du lecteur voire de Dieu, favorisé par la présence en cette chapelle de signes et reliques chrétiens. Un jeu de dupe fondé sur une semblance de dévotion se met alors en place⁹¹⁷, dont l'esprit semble hérité de Chrétien de Troyes (*Cligès*, notamment) :

⁹¹³ *La dérision au Moyen Age*, op. cit. 2007, p. 7

⁹¹⁴ *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit. p. 257.

⁹¹⁵ André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Gallimard, 1939, éd. revue et augmentée 1950, « Paratonnerre », p. 16.

⁹¹⁶ Philippe MÉNARD, *Le Rire et le Sourire* op. cit. p. 336.

⁹¹⁷ Dominique DEMARTINI, dans son article, « La mort d'amour, miracle du roman ? », *Miracles d'un autre genre. Récritures médiévales en dehors de l'hagiographie*, dir. Bénédicte Milland-Bove et Olivier Biaggini, Casa de Velasquez, 2012, p. 500, propose de mettre en relation cet épisode de duplicité, où Lancelot rend un hommage divin à la Reine sa dame plus qu'à la Vierge, avec un

« ce fu grant confors qu'ele avoit une ymage de Nostre Dame a son chief ; il s'agenoilla au plus pres que il pot del sarquieu, autresi con por l'ymage aorer et mist son viaire et les ielz et sa boche a la pierre del sarquieu, et le regrete molt doucement » (HLG, X, 824, 25-27 et 826, 1-2).

L'écriture s'applique à observer un subtil équilibre de sacrilège et de *pathos* : si la statue, désinvestie de toute dimension sacrée, n'est que le faire-valoir d'une déploration amoureuse, il n'en reste pas moins que la déploration porte sur la mort de Guenièvre. Dans l'ordre de cette neutralisation des symboles, la statue n'est pas le vecteur d'un réconfort procuré par le giron ecclésiastique, mais une simple image dépourvue de perspective, l'instrument d'une conservation des apparences, d'une valorisation de la semblance au détriment du vrai.

Le tour de force narratif est de suggérer un humour noir pour ainsi dire soumis à un « effet de sourdine », pour reprendre l'expression que Léo Spitzer appliquait à sa lecture du théâtre racinien⁹¹⁸. Par un effet de litote, qui rapproche également l'épisode de la littérature classique⁹¹⁹, le pathétique de la disparition de l'être aimé s'en trouve redoublé. La gêne du lecteur face au sacrilège d'un chevalier du Graal semble à l'image de la gêne de Lancelot, déchiré entre une dissimulation salutaire et la déploration sincère d'un amour qui n'est plus.

En termes de tonalités, bien plus qu'un effet piquant qui réduirait singulièrement la portée de cette disparition riche d'enjeux, on reconnaîtra un équilibre des extrêmes, lequel confère une apparente neutralité qui, conformément à la doctrine classique, suggère une explosion intérieure de sentiments tus. C'est toute la gageure d'un récit volontiers foisonnant que d'introduire un sens de la mesure, comme un équilibre qui se dégagerait, *in fine*, du chaos de l'écriture, comme le montre Philippe Ménard à propos du roi Arthur : il

épisode du *Roman de Tristan* : « La puissance de Dieu s'est abolie devant la toute-puissance d'Amour, devant le visage d'Iseut que tous admirent « *com ce fus Diex proprement* ».

⁹¹⁸ Sur cet effet, qu'il nomme en allemand « *Dämpfung* », cf. Leo SPITZER, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », *Études de style*, trad. É. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, 1996 (1980), p. 209. Pour une mise au point récente sur cette notion, lire l'article d'Anne REGENT-SUSINI, « Quand dire, c'est taire ? L'« effet de sourdine » racinien, stylistique et / ou rhétorique », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 28 février 2014. URL : <http://rhetorique.revues.org/95>.

⁹¹⁹ De cette figure de style, Henry de MONTHERLANT dans sa pièce, *La Ville dont le Prince était un enfant*, 1951, II, 2, p. 885 écrit : « HENRIET : La litote ? Qu'est-ce que c'est que ça ? SEVRAIS : C'est quand on dit moins que ce qui est. Quand Suréna et Eurydice se sont quittés en s'aimant du fond de leur cœur, mais Eurydice dit seulement : notre adieu ne fut point un adieu d'ennemi ».

« semble par moment un fantoche dérisoire », mais ses humiliations « ne lui font point perdre tout prestige et tout crédit »⁹²⁰.

Les paroles du clerc qui commente l'extrême *devotio* de Lancelot relèvent certes de l'ironie, mais d'une ironie dramatique, car elles suivent immédiatement le discours poignant adressé à Guenièvre. Tout juste pourrait-on dire que l'intervention du clerc vient ajouter une touche de légèreté au dilemme qui afflige Lancelot, autour d'une double loyauté à sa dame (prière à Dieu d'être « *enseveliz et enterrez en ceste sainte chapele ou ses cors gist* », HLG, X, 826, 10-11) et à l'ensemble du Royaume qui perpétue sa renommée : « *A ! Dame ! fait il, se je ne dotoie le blasme de la gent, je ne me querroie jamais partir de cest lieu* » (HLG, X, 826, 2-4). L'ironie vient de la mise en écho des deux paroles (celles du clerc, celles de Lancelot) :

« *La nuit fu aprochie : un clerc vint as hermites et si lor dist c'onques mais nus chevaliers si doucement pria merci D'une sa douce mere con li chevaliers fait qui dedenz la chapele est. Li hermite respondent que pluisor chevalier croient bien en Dieu* » (HLG, X, 826, 11-16).

L'adoration mène à un abandon transitoire des *temporalia* – sommeil, nourriture – non dans un but de purification, mais pour favoriser une proximité corporelle et spirituelle avec Guenièvre. La manipulation des signes infléchit le discours et les actes de Lancelot vers une sorte d'*art e engin* renardien, ruse inventive héritière de la *métis* grecque⁹²¹ : « *Il dist [aux ermites] que de son mangier est il hui mais niens, kar talenz li est pris e t volenté venu de veillier en la chapele devant l'image de Nostre Dame* » (HLG, X, 82618-21).

Les conclusions auxquelles parviennent les ermites font glisser le récit vers l'ironie conçue, suivant la classification de Salvatore Attardo⁹²², comme « impropriété pertinente ». À travers cette expression émerge l'une des modalités possibles d'un concept fondamentalement pluriel et fuyant. Un énoncé peut sembler inapproprié au regard du contexte, qui prend sens dans l'interaction. Parmi les quatre traits qui distinguent l'énoncé ironique, Salvatore Attardo retient le fait que l'énoncé soit contextuellement inapproprié, qu'il ait néanmoins une pertinence, que le locuteur ait produit intentionnellement une

⁹²⁰ Philippe MÉNARD, *Le Rire et le Sourire*, op. cit. p. 314.

⁹²¹ Sur cette question, se reporter à l'ouvrage fondamental de Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

⁹²² Salvatore ATTARDO, « Irony as relevant inappropriateness », *Journal of Pragmatics*, 2000, 32(6), 793-826.

impropriété, enfin en termes de réception que le lecteur-auditeur appréhende l'énoncé comme ironique. Cette définition s'avère opératoire y compris dans son application à un texte médiéval, tant les paroles de Lancelot manifestent de duplicité :

« *Il lor dist que de son mangier est il hui mais niens, kar talenz li est pris et volenté venu de vieillier en la chapele devant l'image de Nostre Dame ; il ne s'en quiert mais partir devant le jor et volroit que la nuiz durast asez plus qu'ele ne fera* » (HLG, X, 826, 18-22).

Le mobile de sa ferveur et de ses privations fait l'objet d'un déplacement tandis que les signes demeurent. La perspective ouverte par cet épisode en termes de tonalités multiples confère à la scène un caractère bien spécifique, marqué certes par l'instabilité entre dérision et *pathos*, mais qui échappe par ce biais aux manifestations topiques du *doel*. La pluralité des tons s'affirme comme le signe d'une mort exemplaire, exceptionnelle et fulgurante.

La pluralité des morts est également à la source d'une gêne diffuse qui ne saurait s'exprimer que par le truchement d'une dérision dont le sens reste à venir. L'épisode de la découverte d'un monceau d'ossements dans un gîte lors d'un déplacement de la cour arthurienne s'achève sur le rire paradoxal de Lancelot. L'écuyer qui accompagne le Roi et les chevaliers découvre « *la plus desloial chambre del mont kar il i avoit senti que testes que piez d'omes qui mors estoient plus de .ii.c. et lor dist qu'il n'ot onques mais si pasme* » (HLG, IX, 712, 18-21). En marge de l'interprétation pragmatique que Gauvain propose de ce rire (ce n'est pas des morts mais des vivants qu'il convient de se méfier⁹²³) d'autres interprétations prévalent pour rendre compte de ce rire décalé, réponse par l'excès à l'excès. Philippe Ménard a suggéré que « le rire du chevalier arthurien est sans arrogance ». L'image contrastée du valet saisi d'épouvante et du chevalier qui revient *tot riant* du charnier reçoit une interprétation héritée du paradigme chevaleresque : « ce n'est point là le rire intrépide d'un héros insensible à l'inquiétude et à la peur, mais le rire d'un homme qui maîtrise ses nerfs et surmonte sa peur. Le rire permet de conjurer l'angoisse et de faire front »⁹²⁴.

Néanmoins, cette dérision qui n'est pas de l'ordre de la plaisanterie peut également prendre une dimension merlinienne, sensible dans le contraste d'un écuyer moins sensible qu'humain et d'un personnage qui reprend ce rire inhumain que « l'on n'a jamais vraiment

⁹²³ GAUVAIN : « *quant ils sont mort, que nos n'avons garde ! Or nos garisse Dieus des vis !* » (HLG, IX, 712, 28 et 714, 1).

⁹²⁴ Philippe MENARD, *Le Rire et le Sourire*, op. cit. p. 435.

expliqué »⁹²⁵. Tel Merlin, Lancelot dans ce court épisode « rit, mais d'un rire contre nature : il rit de ce qui devrait faire peur – du mal et du tragique »⁹²⁶. Ce rire qui fait fi des horreurs qui parsèment le récit (« *il s'en revint resoir au fu tot riant* », HLG, IX, 712, 25), sonne aussi comme le rire anachronique des représentants les plus notables du romantisme frénétique⁹²⁷. La présence de l'humour noir s'inscrit dans le paradigme du roman arthurien, notamment à travers le personnage de Keu, sénéchal effronté, dans l'épisode qui ouvre la deuxième branche du récit :

« *Sire, fait il, onques mais si riche char ne vi, et si a .iii. chers blans qui le char maintent, les plus gros et les plus biaux que nus veïst onques ; mais se vos m'en créés, vos prendrés celui qui devant est, car n'i a si gras et si en ferés faire bons lardés !* » (HLG, II, 186, 15-20).

Par un trait d'humour noir, Keu déplace l'intérêt romanesque, porteur de *senefiance*, du char des têtes à l'attelage, dégradé dans une perspective culinaire hors de propos. Le contraste est des plus vifs, entre la dimension macabre des têtes enchâssées dans de l'or, de l'argent ou du plomb, et la seule perspective matérielle que privilégie Keu. La splendeur et l'horreur du char le cèdent à l'humour d'un personnage discourtois. Le *gab*⁹²⁸, fondamentalement attaché au personnage depuis l'œuvre arthurienne de Chrétien, révèle un esprit rebelle qui annonce ses trahisons ultérieures, au titre de meurtrier et transfuge.

L'instabilité tonale qui préside à l'évocation des morts est apparente dans la proximité de cet épisode sinistre, et avec celui qui présente la pénitence de la dame du Château des Barbes. Le glissement est rapide, du rire à la *dolor*, que permet un passage du discours direct (paroles de Gauvain) au discours narrativisé, point de jonction vers un nouveau discours direct (paroles de la Dame) :

« *Je quid, fait mesire Gauvain, quant il sont mort, que nos n'avons garde d'aux ! Or nos garisse Dieus des vis !* ». *Que que il parloient issi, atant es vos une damoisele qui entre dedens le manoir a pié et tote seule, si se vient plaignant molt dolereusement : « A ! Dieus, fait ele, conme ci a longe penitence a mon oés ! Et quant faudra ele ? »* (HLG, IX, 712, 28 et 7714, 1-6).

⁹²⁵ Paul ZUMTHOR, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Editions de Lausanne, 1943, rééd. Genève, Slatkine, 2000, p. 46.

⁹²⁶ Georges MINOIS, *Histoire du Rire et de la Dérision*, Paris, Arthème Fayard, 2000.

⁹²⁷ Jean-Luc STEINMETZ, *La France frénétique de 1830 : choix de textes*, Paris, Phébus, 1991.

⁹²⁸ FEW, vol. 16, p. 3, art. « bagg » : « plaisanterie, moquerie », mais aussi « menace ».

La multiplicité des registres et des tons se met au service d'une conception de la mort instable voire mouvante : parallèlement à la mort-évidence, pleinement univoque car intégrée au discours évangélisateur, se dressent ces « impasses du sens et de l'écriture »⁹²⁹. Au sein du *continuum* des tonalités, le pathos et le tragique apparaissent comme des tons idoines en regard de leurs conditions d'emploi.

Le discours de la perte, entre pathos et tragique

La perte semble investie d'une dimension tragique, quand la mort de l'un fait peser sur l'autre la menace d'une dégradation, en termes de dignité, de pouvoir et d'intégrité des biens. *Tragique* doit alors être entendu non pas dans son acception générique (« propre à la tragédie », qui met en scène des situations où un être prend douloureusement conscience de sa destinée), mais dans le sens qu'il prend en termes de tonalités : relève du tragique ce qui « inspire une émotion intense, par son caractère effrayant ou funeste, ce qui est marqué par quelque événement effroyable, désastreux ; qui émeut, qui bouleverse par son caractère effroyable, désastreux »⁹³⁰. Dans un récit qui multiplie les morts, cette tonalité s'avère circonscrite à un petit nombre de personnages dont la mort induit une réflexion plus large sur la disparition des êtres. Jean Frappier suggère cette liaison intime du devenir tragique et de la composition romanesque, lorsqu'il analyse la mort annoncée du Roi :

« ce thème tragique, – la mort du roi Artus – était préalable à la matière même du roman ; de là sans doute la solidarité des épisodes et la subordination des diverses parties à l'ensemble, l'existence de rapports organiques entre les caractères et l'intrigue, le rythme d'une action tendue vers le dénouement – les trois éléments qui constituent la construction dramatique de *La Mort Artu* »⁹³¹.

La mort de Cahus est de celles-ci. Elle revêt, par sa position dans la structure du récit, un caractère tragique, comme la mort de Lohot, car « le décès du fils soulève le problème du manque d'héritier masculin, une question de première importance au Moyen âge »⁹³². Le manque d'héritier est lié au phénomène de la bâtardise, comme le suggère Anne Berthelot :

⁹²⁹ Hélène BOUGET, « Le sens de l'équivoque », *Revue des Langues Romances, Repenser le Perlesvaus*, n° 2, op. cit. p. 25.

⁹³⁰ Définition CNRTL

⁹³¹ Jean FRAPPIER, *Etude sur la Mort le Roi Artu, roman du XIIIe siècle*, op. cit. p. 361.

⁹³² Elena KOROLEVA, « Le rêve du Graal : l'épisode de Cahus dans la structure du *Perlesvaus* », paru dans *Loxias*, Loxias 22.

« Dans le contexte de la “défaillance” inexplicable d’Arthur, il n’est pas indifférent que son choix d’un écuyer se porte sur le fils d’Yvain l’Avoutre, c’est-à-dire l’Adultère, le Bâtard, par opposition au “grand” Yvain, fils – légitime – d’Urien : le malheureux Cahus est porteur d’un peu plus que le péché originel de chaque homme, du fait de cette origine douteuse ; s’il est un texte où les péchés des pères retombent sur les enfants, c’est bien le *Perlesvaus*, y compris lorsque ces enfants parfaitement innocents peuvent servir la cause de la foi chrétienne, comme c’est le cas pour le fils de Gurgaran, assassiné sans pitié au détour d’une phrase »⁹³³.

Le tragique de la disparition de Lohot procède, dans le discours de Perlesvaus, d’une rupture entre une existence pleine de promesses, et l’inéluctabilité d’une mort qui altère le pouvoir arthurien : « – Sire, fait Perlesvaus, ce est molt grant damages del fil le roi qui mors est en itel maniere, kar j’ai oi tesmoignier ke il molteploioit en grant chevalerie » (HLG, VIII, 576, 5-7).

La tonalité tragique procède également d’un *fatum* auquel Perlesvaus s’est dérobé, tant par sa fonction d’ élu que par les bons soins de la Veuve Dame, qui dans un premier temps du moins, l’a extrait à sa destinée chevaleresque : « il avoit .xi. oncles eü de par son père qi avoient esté tuit ocis a armes et ne vesqi chascuns que .xii. anz chevaliers » (HLG, I, 168, 6-8). Le chiffre douze, investi d’une dimension symbolique des plus riches dans la littérature médiévale, entre en relation avec le chiffre onze : si l’on reprend ces chiffres à la lumière des éléments d’analyse de Jacques Ribard, le chiffre pair est celui de la perfection, figuré comme *terminus ad quem* de l’existence des chevaliers, tandis que le chiffre impair est « le signe concret, visible, d’une humanité divisée, imparfaite »⁹³⁴.

La *varietas* est ainsi portée par une combinatoire de tonalités qui attribuent à la mort une image polymorphe, plurielle, en certains cas problématique. La plupart des tons manifestent une congruence certaine avec la configuration des aventures, mais demeurent plusieurs équivoques rétives à l’interprétation. La poétique du récit se nourrit ainsi de procédés non linéaires, de tons variables, tout en embrassant des contrastes esthétiques toujours porteurs de sens, variant l’éclairage sur une mort fondamentalement multiple.

⁹³³ Anne BERTHELOT, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage dans *Perlesvaus : Le haut Livre du Graal* », *Senefiance* n° 34 : *Violence au Moyen Âge*, 1995, p. 19-34.

⁹³⁴ Jacques RIBARD, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Honoré Champion, coll. Essais n° 9, 1984, p. 16.

IV. 2. 3. Poétique de la *varietas*

En plus des procédés d'altération de la linéarité du récit mis en évidence par la critique moderne, le récit médiéval compte plusieurs traits, dans sa composition et son écriture, participant à la variété qui caractérise les épisodes mortels. Les procédés littéraires, au sens d'éléments qui « dérangent les formes habituelles et automatiques de [la] perception »⁹³⁵, consistent en une rupture intermittente du récit, en un contraste entre l'écriture unique et l'écriture répétée de la mort, entre l'hypotypose et l'effet de sourdine, enfin entre mort fantasmée et mort avérée.

La rupture intermittente du fil narratif : tuer et enterrer.

La longueur croissante des douze branches du roman semble aller de pair avec une intensification du rythme et du nombre des morts. Après une succession de branches ne comportant que fort peu de morts, l'inflexion vers le carnage procède de l'exhortation de la Veuve Dame à Perlesvaus. Perlesvaus observe ses préceptes et fait sien l'argument pragmatique selon lequel le message de paix des Évangiles se heurte à la réalité des chevaliers brigands qui ne laissent d'autre choix que de les tuer :

« *Li honte que l'on fait a preu et a vigerous ne doit pas refroidir en lui, mais tos jors roidoier et enasprir ; et si doit tos jors avoir en remembrance ses anemis sans faire chiere ne samblant des qu'al besoig ; kar nul preudon ne se doit faire vengier par semblant, mais quanqu'il metroit en chiere et en samblant faire et en manequier, doit il metre en fait quant lieux en vient. Kar l'on ne poet mie trop grever son anemi se l'on ne vielt laissier por Dieu* ». (HLG, VIII, 603, 9-17).

Les résonances de ce discours sont instantanées : « *li viaires li est flammez de hardement et li corages enasprir* » (HLG, VIII, 604, 17-18). A partir de cet épisode, le roman prend une dimension radicale, extrémiste, fondamentalisme propre aux doctrines religieuses de l'époque contemporaine⁹³⁶. Et ce d'autant plus que le mot *anemis*, jusqu'ici employé dans

⁹³⁵ Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, Points Essais, 1998, p. 44 (résumant l'article de Viktor CHKLOVSKI, « L'art comme procédé », 1919).

⁹³⁶ Cette absence de concession se retrouve dans un épisode marin au cours duquel Perlesvaus, sur une nef, « *a trestoz ocis qui en la nef estoient fors celui qui le gouverne, kar il li a en covenant que il crerra en Dieu et gerpira la malvaie loi* » (HLG, XI, 998, 16-18). Le terme de « fondamentalisme » est évidemment lié à l'époque actuelle, mais « les formes imaginaires du politique ne sont pas infinies, elles nous livrent des thèmes et des archétypes qui dépassent les particularismes ». Pascal BOUVIER, *Millénarisme, messianisme, fondamentalisme : permanence d'un imaginaire politique*, Paris, L'Harmattan, Utopies, 2008, p. 7 ; Denis CROUZET et Jean-Marie LE GALL, *Au péril des guerres de religion*, Paris, PUF, 2015.

l'expression *anemis morteus*, qui désigne une haine immanente, se charge d'une acception mystique, que révèle son emploi dans la *Queste*. En effet, comme le note Charles Brucker,

« à la lecture de la *Queste del saint Graal*, on est frappé par le caractère presque exclusif de l'emploi d'*enemi* désignant le diable. [...] D'un côté, la notion de diable est devenue abstraite : ennemi des hommes, le mal même, il est partout ; d'un autre côté, sa nature de force abstraite lui permet de s'incarner dans n'importe quelle forme d'être vivant ; si bien qu'abstraction et représentations concrètes se rejoignent en fin de compte et sont deux aspects complémentaires d'une même réalité »⁹³⁷.

*Mort singulative, mort répétitive*⁹³⁸

Certaines morts prennent assurément plus de relief que d'autres, ce qui apparaît dans le contraste entre la mort d'un personnage racontée une fois (« singulative ») et une même mort répétée suivant un système d'échos d'une branche à l'autre (« répétitive »). La reduplication de l'instant mortel semble liée à des morts chargées de sens, et qui sont des images structurantes, de reflets d'une pensée de la mort. La mort est rejouée, ravivée, comme une image qui s'animerait à chaque réminiscence. La décapitation *in somnis* de Lohot déplace quelque peu la problématique de la réitération, car la version officieuse de cette mort due à l'esprit hâbleur et retors de Keu s'officialise en cour plénière.

Le hiatus formé de la légende héroïque tissée par le sénéchal et de la réalité de son ignominie se réduit dans l'exhibition du forfait. En ce sens, le discours de l'ermite et la lettre qui accompagne le don de la tête, non contents d'intensifier l'émotion que procure sa mort, élargissent les dimensions du régicide à l'ensemble du Royaume. La variété s'expose à travers les truchements heuristiques de l'oral et de l'écrit. L'écrit, matérialisé dans la lettre, est particulièrement significatif dans une « société médiévale » qui « présente une situation de « littéracie restreinte », où tout le monde connaît les usages de l'écrit mais où seule une minorité en maîtrise la technique et peut bénéficier des formes de savoir et de pouvoir qu'ils procurent »⁹³⁹. L'écrit intervient à un moment du récit où seule figure une

⁹³⁷ Charles BRUCKER, « Mentions et représentations du Diable dans la littérature française épique et romanesque », *Le Diable au Moyen Âge. Doctrine, problèmes moraux, représentations, Senefiance* n° 6, CUERMA, Université de Provence, Paris, Champion, 1979, p. 38-69.

⁹³⁸ « Singulatif » (1R / 1H) et « répétitif » (nR / 1H) forment avec « itératif » (1R / nH) les trois modes de la fréquence événementielle définie par Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 146.

⁹³⁹ Didier LETT, « La langue du témoin sous la plume du notaire : témoignages oraux et rédaction de procès de canonisation au début du XIV^e siècle », *L'autorité de l'écrit au Moyen Âge (Orient-Occident)*, Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, 39^e congrès du

compagnie choisie. La voix de l'ermite, gage d'une véridicité intégrale⁹⁴⁰, apprend au seul Perlesvaus des circonstances retranscrites dans une lettre dont la teneur est énoncée par un chapelain. Ce mouvement de l'oralité de la parole à l'écrit du roman, de l'écrit épistolaire à l'oralité du chapelain, peut être conçu comme le moyen d'une universalisation, d'un glissement vers la totalité (des *illiterati* aux *litterati*) : le scandale absolu de cette mort apparentée au genre du conte⁹⁴¹ est rendue par la convergence de l'écrit et de l'oral qui, mimétiques, se démultiplient.

Ce point est d'autant plus capital qu'il est rare au sein de la littérature française du Moyen Âge, qui joue traditionnellement d'effets de distorsion, en lieu et place d'un rigoureux mimétisme de l'oral et de l'écrit : « l'une des orientations essentielles des œuvres littéraires consiste à semer le doute sur la fiabilité de l'entreprise messagère, à introduire du « bruit » dans la communication, à creuser des failles dans le sens, failles que s'efforcera ensuite de combler – réellement ou illusoirement – le *sorplus de sens* issu des gloses d'auteurs ou des actions des différents protagonistes. C'est même là l'une des marques spécifiques du travail de la fiction : dans ce domaine, des Anciens aux modernes, la communication idéale non exempte de ratés n'apparaît guère séduisante ou stimulante, étant peu génératrice de "romanesque" »⁹⁴². La correspondance des deux contes – l'un oral, l'autre écrit – manifeste un désir de rectitude, un abandon transitoire des techniques romanesques au service d'une exaltation du *pathos* (HLG, VIII, 574, 3-22)⁹⁴³.

Le récit de l'ermite s'inscrit dans les pas de la narration première et donne de cette mort une représentation *in absentia*. La mort de Lohot prend la forme d'une mise en abyme, à partir d'un récit escamoté que le narrateur n'assume pas (HLG, IX, 706, 5-18) et

Caire, 2009, p. 90. La citation est empruntée à l'anthropologue Jack GOODY, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007, p. 22.

⁹⁴⁰ Sur ce point, consulter l'étude de Paul BRETTEL, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150- 1250)*. Paris, Champion, 1995.

⁹⁴¹ Chaque élément du récit de la mort de Lohot est une unité topique dans l'univers du conte. A ce titre, la lecture de l'épisode à la lumière de l'ouvrage fondateur de Vladimir PROPP, *La Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, est éclairante : l'ouverture appartient au premier type dégagé par Propp (« Un des membres de la famille s'éloigne de la maison », p. 36), le combat est présenté dans l'unité XVI de la typologie (« Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat », p. 64), la victoire du héros est évoquée p. 65 (« L'agresseur est vaincu »), la trahison de Keu appartient à l'unité VIII (« L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice »)...

⁹⁴² Jacques MERCERON, *Le Message et sa fiction*, op. cit. p. 113.

⁹⁴³ Pour une étude sur un thème équivalent, mais à partir d'un corpus épique, cf. Jean-Claude VALLECALLE, *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'illusion du dialogue*, Paris, Champion (NBMA 82), 2006.

auquel se substitue un récit second s'inscrivant dans un dialogue avec Perlesvaus.

« *Mais ja li conte reconté / N'ierent ascolté volentiers* », lit-on aux v. 2768-2769 de la *Vengeance Raguidel*. Si la mort de Guenièvre met en place semblable jeu d'échos – l'instant mortel dérobé aux regards⁹⁴⁴ vaut moins que le rappel itératif de la perte⁹⁴⁵ – la lecture du texte prévient toute interprétation schématique qui placerait une nouvelle ligne de partage entre figures électives à la mort sans cesse mentionnée et figures réprouvées condamnées à l'oubli. La mort des réprouvés est également rappelée en certains cas très particuliers, pour forcer l'admiration devant une victoire des bons chevaliers en forme de gageure, ou pour signifier une victoire qui sonne comme une faute.

A ce titre, la mort de l'épouse de Marin est l'une des plus souvent rappelées⁹⁴⁶, elle fait porter sur Gauvain le poids d'une faute sans objet, la *senefiance* de l'aventure le lavant d'ailleurs de toute faute. La demoiselle, pourtant perfide, que Lancelot tue après avoir vu en un songe une préfiguration de la scène, est remémorée à trois reprises. Quant au rappel de la mort du Chevalier au Dragon, il s'inscrit dans une logique d'édification. L'oncle de Perlesvaus, réjoui de cette mort, lui confère une dimension symbolique et universelle teintée de manichéisme, figurant Perlesvaus en chevalier du Bien affrontant les envoyés du Mal (*HLG*, IX, 672, 20-25). Ce qu'il est du reste, sa dimension messianique étant plus que manifeste à son arrivée au Château du Noir Ermite, quand l'exaltation guerrière des

¹²⁸ La représentation de Guenièvre est alors conforme à la variante galloise de son nom : *Gwenhyvar* signifie « blanc fantôme ».

⁹⁴⁵ C'est, entre autres choses, ce qui distingue la vraie Guenièvre, ici évoquée sur le mode de l'hagiographie, de la « fausse Guenièvre », dans le récit du même nom, dont le corps se décompose *post mortem*.

⁹⁴⁶ Le Chevalier à l'écu mi-parti blanc et noir est le premier à y faire allusion, peu après le meurtre de la dame : « *Messire Gavains, set il, arestez! Car ge vos deffi de par Marin le Jalox, qui por vos a sa fame ocise. -Sire chevalier, set Messire Gavains, ce sui ge molt dolenz en mon cuer, car ele n'i avoit mort deservie* » (*HLG*, IV, 252, 1-4). Dans la même branche, le chevalier charitable qui s'apprête à assumer les fonctions de fossoyeur, rapporte à Gauvain : « *Sire, ge voloie enterrer la dame que vos portastes en la chapele, e Marins i vint, si me corut sus e me navra ainsi com vos veez* » (*HLG*, IV, 254, 31-33). Dans la branche V, la rencontre de Gauvain avec son futur homme lige, Méliot de Logres, engendre un nouveau rappel de l'épisode funeste : « *Marins li Jalos est ses peres, qui sa fame ocist por Monseigneur Gavain* » (*HLG*, V, 270, 5-6). Dans la branche VI, au Château de la Pelote, le rappel de cette mort avive le désir de vengeance des résidents : « *li nains est nostre maistre, si chastie et ensegne mes filles, et si est iriez de son frere que vos oceistes le jor que Marins ocist sa fame por vos, dont nos somes molt dolant en ce chastel* » (*HLG*, VI, 320, 30 et 322, 1-3). Cette dynamique mémorielle, qui procède par répétition deux branches durant, élève cette mort au statut de « faute originelle », de sorte que chaque quêteur du Graal voit son âme maculée d'une faute appelant une rédemption : la faute de Perceval-Perlesvaus se situe en-deçà du récit, dans le silence coupable du Château du Graal, celle de Gauvain réside dans la mort d'une épouse vertueuse, et celle de Lancelot dans une consommation de la chair incompatible avec les visées de la quête, et qui, comme Perceval prend sa source en-deçà du texte.

chevaliers le cède à une soudaine langueur : « *c'estoit Perlesvaus qui venoit ; la porte fu overte por lui recevoir, car cil de leenz cuidoient bien avoir pooir de lui ocirre ; mes tantost com il le virent, il en perdirent la volenté, e furent tuit mat e sanz poissance, e distrent que il mettoient cest afere seur leur seigneur, qui forz estoit asez d'un home ocirre et poissanz* » (HLG, XI, 1034, 13-19). Outre la déloyauté propre aux figures réprouvées, on perçoit dans cet épisode une double *translatio*, qui vient en quelque sorte dénouer le nœud sur lequel s'ouvrait le roman (la faute paralysante de Perceval dans le *Conte du Graal* et le vol des reliques de la branche I) ; la première translation concerne la langueur, transférée d'une figure élective, le Roi Pêcheur, aux figures réprouvées, les chevaliers du Noir Ermite ; la seconde translation prend la forme d'une restitution des reliques. Immédiatement après la mort de l'Ermite, « *la Damoisele du Char o vient. On li rent les chiés seelez en or e le chief du roi e de la roïne, si s'en est partie atant, car ele set bien que Perlesvaus achevera bien son afere sanz li* » (HLG, XI, 1036, 11-14). Le principe élémentaire de la répétition se met ainsi au service d'une visée didactique – de même que la dévotion se nourrit de figures hagiographiques, la crainte de la damnation procède de ces visions infernales qui exhortent à suivre la « voie de Paradis ».

Hypotypose et « effet de sourdine »

L'écriture très contrastée du roman est indéniable dans l'alternance de morts relatées avec une exaltante vigueur et de morts « en sourdine », atténuées voire qui tendent à l'effacement. Ces expressions, toutes deux empruntées au champ de la rhétorique, recourent indirectement l'antagonisme *in praesencia/in absencia*, mais elles en exacerbent le sens et en précisent la portée. L'hypotypose se définit comme une « description animée, vive et frappante, qui met, pour ainsi dire, la chose sous les yeux »⁹⁴⁷. Cette première définition dresse un cadre théorique aux frontières fluctuantes, plus axée sur la réception que sur la poétique de l'hypotypose. C'est pourquoi les travaux récents de linguistique enrichissent ces données initiales de critères rigoureusement adoptés :

⁹⁴⁷ Emile LITTRE, *Dictionnaire de la langue française*, 1877, art. « Hypotypose » : L'hypotypose est un mot grec qui signifie *image, tableau* ; c'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ».

« Un préalable à l'hypotypose est l'actualisation : non seulement les noms et les verbes doivent être actualisés, mais il faut que l'actualité de la scène devienne celle du lecteur : c'est pourquoi l'hypotypose est souvent marquée par un présent narratif, qui peut superposer l'actualité de la description et celle de la lecture. La caractérisation est en outre essentielle : les noms sont caractérisés par des adjectifs et les verbes par des adverbes, pour une précision maximale : l'hypotypose donne une série de détails, une vision fragmentaire composée d'une succession de sensations précises (...) Le plus souvent, on constate aussi un effacement du narrateur, de sorte que le lecteur ou l'auditeur ait l'impression de regarder avec ses propres yeux »⁹⁴⁸.

L'abîme infernal dans lequel est précipité le Noir Ermite tient assurément de l'hypotypose, mais il en reprend l'esprit plus qu'il n'en donne à voir les signes tangibles dans l'écriture. Symétriquement, la mort du Christ relatée sous la forme d'une image frappante dans la première branche investit ce procédé descriptif pour démultiplier le *pathos* de la vision du Christ par le regard d'Arthur :

« *e li rois se mist a genoillons par defors la chapele, e commença Dieu a proier e a batre sa cope ; e regarda vers l'autel après la preface, e li sanbla que li sainz hermites tenist entre ses mains .i. home, sanglant o costé ; e le voit en propre figure* » (HLG, I, 152, 10-16).

L'ambiguïté que portent cette dernière expression et le modalisateur, « *li sembla* », qui superpose deux figurations du Christ (stylisée sur un crucifix, réaliste comme dans une mise en scène de la Passion), sont les procédés de l'hypotypose, comme dans le tableau de Burnes-Jones, *Le Chevalier miséricordieux*⁹⁴⁹. L'effet qu'induit sur celui qui regarde l'impact émotionnel de la scène est aussi intense que la nature du visible est indécise⁹⁵⁰ : « *E qant il l'a tant esgardé, si ne set que il devient. Li rois a pitié en son cuer de ce qu'il a veü, e l'en vindrent les lermes as ielz ; e regarde vers l'autel, e cuide veoir l'umaine figure, e le voit mué en la forme de*

⁹⁴⁸ Daniel BERGEZ, Violaine GERAUD, Jean-Jacques ROBRIEUX, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, Lettres Sup. 2005, art. « Hypotypose ».

⁹⁴⁹ EDWARD BURNE-JONES, *Le Chevalier miséricordieux*, 1863, représente un Christ sur la croix de taille humaine, qui effectue un mouvement vers l'avant en direction d'un chevalier qu'il étreint avec bienveillance. L'analogie avec l'épisode mystique de la première branche procède de l'ambiguïté entre le symbole de la Passion qu'est le crucifix et l'animation du Christ, figuré de manière anachronique dans les instants qui précèdent sa mort ; la « mise en présence du Christ » qu'opère l'Eucharistie, prend une épaisseur résolument fantastique car c'est le corps matériel du Christ qui est ainsi représenté.

⁹⁵⁰ Cf. Jean-Pierre BORDIER (dir.), *Littérature et révélation au Moyen Âge. I. Visible, invisible*, Actes du Colloque de l'université Paris X Nanterre, 2004, *Littérales* n° 40, 2007, Université Paris X Nanterre, particulièrement les articles de Jean-René VALETTE, « *La Queste del Saint Graal* ou le désir de voir », p. 191-216 et Mireille SÉGUY, « Voir au-delà. L'esthétique du visuel dans le *Perlesvaus*, la *Queste del Saint Graal* et l'*Estoire del Saint Graal* », p. 235-251.

l'enfant qu'il avait devant veü » (HLG, I, 152, 16-20). Cette vision correspond au temps mystique tel que le conçoit André Neher : « c'est le temps de l'extase, de l'homme qui sort de soi-même, de sa condition et, par conséquent, du temps. Ce n'est pas de temps qu'il faudrait parler, mais plutôt d'une expérience, ponctuelle, opposée à l'expérience étalée du temps »⁹⁵¹.

L'hypotypose prend un tour paradoxal dans cette vision mystique⁹⁵², car l'écriture détaille la réception de la scène, dégage le lien entre la contemplation et la pitié, tout en opérant une suspension *ad libitum* du temps (« *e qant il l'a tant esgardé* »). Ainsi, conformément à la définition admise de ce principe d'écriture mouvant, « le lecteur a l'impression de regarder avec ses propres yeux ». La vision onirique de la Reine Jandrée dans la branche XI amplifie ces données et donne à voir, avec de nombreuses notations à valeur référentielle et symbolique (le sang, le poteau, la croix), une figuration pathétique de la Passion du Christ (HLG, XI, 970, 1-32 et 972, 1-5). Le HLG livre dans cette page une vision des souffrances de la *via crucis* à mettre en relation avec la promotion de la figure du Christ souffrant propre au XIII^e siècle⁹⁵³, à l'adresse de deux personnages dont la foi est chancelante (Arthur) ou encore en germe, embrumée par les séductions décevantes de l'Ancienne Loi (Reine Jandrée⁹⁵⁴). La dimension salvatrice du Christ est manifeste dans *l'enargeia* du songe, qui s'intègre parfaitement à la dynamique d'évangélisation du récit⁹⁵⁵. À l'inverse, la mise en sourdine de la mort, qui ne suscite pas moins d'émotions, mais sur un mode euphémisant, consiste à montrer sans exhiber, à mentionner sans retracer. La

⁹⁵¹ André NEHER, *L'Essence du prophétisme*, Paris, 1955, p. 78-79.

⁹⁵² Cf. Jean-René VALETTE, *La Pensée du Graal*, op. cit. « III. Visible et Invisible ».

⁹⁵³ Sur cet aspect, cf. Jacques LE GOFF, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1999, passim.

⁹⁴³ Ce songe n'est pas sans évoquer les quatre songes de Label, roi païen dans *Joseph d'Arimathie*, qui l'incitent à se convertir au christianisme (Mireille DEMAULES, « Songe, secret et conversion : à propos du roi Label dans *l'Estoire del Saint Graal* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, n°59, 2007, p. 402-421).

⁹⁵⁵ Sur cette notion, cf. l'article de Perrine GALAND-HALLYN, « Le songe et la rhétorique de *l'enargeia* », *le Songe à la Renaissance*, édition de Françoise Charpentier, Université de Saint-Étienne, Institut d'étude de la renaissance et de l'âge classique, 1987, p. 125-135. De cette notion, Quintilien donne, dans *l'Institution Oratoire*, Livre VI, Chapitre II, une illustration tout à fait adaptée aux scènes de Passion relatées dans le *Haut Livre du Graal* : « *Si j'ai à parler d'un homme qui a été assassiné, ne pourrai-je pas me figurer tout ce qui a dû se passer dans cette conjoncture? Ne verrai-je pas l'assassin attaquer un homme à l'improviste, et celui-ci, saisi de frayeur, crier, supplier, fuir? Ne verrai-je point l'un frapper, et l'autre tomber sous le poignard? Ne verrai-je pas son sang qui coule, son visage pâissant, sa bouche qui s'ouvre, en gémissant, pour rendre le dernier soupir? De là naîtra cette qualité que les Grecs appellent ἐνάργεια et Cicéron, illustration ou évidence, laquelle ne semble pas tant dire une chose que la montrer ; et l'auditeur ne sera pas moins ému que s'il était témoin de la chose même* ».

mort des figures réprouvées obéit le plus souvent à ce principe – si l'on excepte quelques morts amplifiées pour l'exemple.

Les trois premiers points de cette partie consacrée aux procédés de la *varietas* manifestent l'importance des contrastes narratifs dans l'écriture du *HLG*. Les principes d'alternance et d'échos, les variations en termes de degré appartiennent à la réalité de la fiction, quand le contraste entre fausse mort, mort avérée et mort fantasmée installe le récit dans l'ordre de l'illusion et du désir.

Mort fantasmée, mort avérée.

Le monde du *HLG* est un monde de l'image – images rhétoriques, images visuelles. L'image qui correspond à la réalité du monde fictionnel se double d'un flot d'images obéissant aux lois du désir et dessinant l'espace d'un monde contrefactuel. La proscription du péché est sensible dans la répétition du terme à vingt-huit reprises dans le roman. La *concupiscentia carnis* se dissimule derrière un terme affecté d'un domaine de référence particulièrement vaste. L'image a en effet partie liée avec un fantasme selon lequel « ce qui ne peut être maîtrisé en réalité le serait à travers son image, ce qui permettrait d'assurer sur les choses une emprise sans limites »⁹⁵⁶. S'il ne s'agit pas de succomber aux considérations psychologiques incommensurables à l'univers du roman, au moins peut-on réinvestir cette idée de fantasme, prépondérante dans le *HLG*. La mort semble ainsi occuper deux axes irréductibles : un réel de la fiction dans lequel les bons chevaliers sauvegardent leur existence (« l'actualisé » selon Thomas Pavel⁹⁵⁷) et une fiction de la fiction, une fiction seconde qui n'est autre qu'une projection du désir, une image du désir que récuse le récit (« l'actualisable »). La *QSG* porte également un principe de condamnation du désir allant de pair avec une valorisation de la chasteté. La recluse tient à Perlesvaus un propos porté vers la tempérance et le renoncement aux actes charnels⁹⁵⁸ : « *Biax niés, il est ainsi que vos vos estes gardez jusque a cest terme en tel manière que vostre virginité*

⁹⁵⁶ Serge TISSERON, « La vision. L'image comme processus, le visuel comme fantasme », *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/1 (no 20), De Boeck Supérieur, p. 125-135.

⁹⁵⁷ Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1988. La théorie des mondes possibles, qui a pour origine les *Essais de Théodicée* de Leibniz, reprend en l'adaptant à l'univers romanesque le dogme selon lequel Dieu connaît tous les mondes possibles et les évalue afin d'opter pour le meilleur. Chaque monde possible, alternative du vrai monde actuel, contient un livre dans lequel figure son histoire : le « livre de ses destinées ».

⁹⁵⁸ Peter BROWN, *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des histoires »), 1995.

ne fu maumise ne empoiriee, ne onques ne seustes de voir quex chose est chars ne assemblemenz »⁹⁵⁹. La sœur de Perlesvaus offre une « vision singulière [...] mêlant définition théologique et « esprit clérocenrique » de la *vita apostolica* dominée par la doctrine de la chair :

« *Beax sire Dex, fet ele, ja ne fist j'onques ja ne fis j'onques nului mal, ne hom ne pecha en moi charnelment, ne ja ne fera, ne onques volenté n'en oï ne talent ; ne onques encontre vostre volenté n'ouvrai, ainz vos serf et aim a mun pouoier, et vous et la vostre douce Mere* »⁹⁶⁰.

Francis Dubost et Alexandre Leupin, ce dernier dans une perspective nettement orientée vers la psychanalyse, ont mis en évidence l'absence de désir sexuel et amoureux dans le *HLG*⁹⁶¹ : aucun chevalier ne succombe à l'appel désespéré des *damoiseles*, aucune chair ne se consume dans l'espace de la narration. L'effacement du désir sexuel laisse place à un désir supérieur d'élévation vers le divin qu'énonce saint Bernard lorsqu'il écrit, dans le *Sermon 84* sur le *Cantique des Cantiques*, « *non pedum passibus, sed desideriiis quaeritur Deus* », « ce n'est pas par le mouvement des pieds, en marchant, mais par les désirs que l'on cherche Dieu ».

Le désir est en effet rejeté dans les limbes de l'imperfection, il est l'un des visages du Diable et surtout le signe d'une étrangeté radicale. Le désir érotique exprimé par l'Orgueilleuse Demoiselle (de Gauvain, Perlesvaus et Lancelot, elle dit « *jo les aim par amor chascon par soi* », *HLG*, IV, 258, 15) doit être mis en relation avec un désir de mort sur ces chevaliers. Tout en voulant assurer son prestige par ces meurtres, la demoiselle, en pensée, frappe d'ignominie ces chevaliers menacés d'une *mors repentina* obtenue par voie de félonie. Le dialogue de la Reine des Tentes et de Perlesvaus, à qui elle offre son amour, est représentatif de cette mise à distance de la *fin'amor*. On y retrouve l'humour et l'ironie de Chrétien de Troyes, qui forment « the basic method of composition » du romancier⁹⁶². Ce dialogue de sourds met aux prises deux conceptions de l'amour – un amour érotisé (la reine « *s'esprent de s'amor si tres durement que pres va qu'ele ne li ceurt sore* », *HLG*, VII, 426,

⁹⁵⁹ *La Queste del Saint Graal*, éd. Pauphilet, p. 80.

⁹⁶⁰ Camille BOZONNET, *La Violence et le Graal*, op. cit. p. 313. L'auteur cite un passage de l'édition Nitze, que l'on trouvera dans notre édition p. 588 : *HLG*, VIII, 22 et 590, 1-4.

⁹⁶¹ L'effacement du désir sexuel laisse place à un désir supérieur d'élévation vers le divin qu'évoque saint Bernard lorsqu'il écrit, dans le *Sermon 84* sur le *Cantique des Cantiques*, « *non pedum passibus, sed desideriiis quaeritur Deus* », ce n'est pas par le mouvement des pieds, en marchant, mais par les désirs que l'on cherche Dieu.

⁹⁶² Peter HAIDU, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968, p. 9.

21-22) et un service d'amour dépourvu d'affect : « *Sire, fait ele, se vos moi voliés otroier vostre amor, je vos pardonroie la mort Kahot le Rous. — Dame, fait il, vostre amor voil jo bien deservir et la moie aveis vos ! — Sire, fait ele, comment m'en porrai je parçoivre ? — Dame, fait il, jo le vos dirai : il n'a nul chevalier el monde, s'il vos voloit grever, que jo ne vos aidasse a mon pooir* » (HLG, VII, 426, 22-28).

La pureté de Perlesvaus-Perceval, marié à Blanchefleur dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil⁹⁶³, peut ainsi être mise en regard avec le personnage de Perceval dans la *Deuxième Continuation*, enjôleur et folâtre à la manière de Gauvain, l'éluséduit l'amie du Bel Inconnu :

« *Percevaux li dist : « Belle amie,
Estes vos sans compeignie,
Toute seule an ceste forest ?
Elle respont sans nul arest
Qu'elle i cuidoit avoir ami,
Chevalier et preu et hardi.
Si m'aïst Diex, fait Percevaux,
Molt doit estre preuz et vasaux
Chevalier qui a tele amie.
Par un petit qu'il ne la prie
Qu'elle l'amast, tant la vit belle* ». (*Deuxième Continuation*, v. 22315-22325).

Dans le HLG, le désir en reste à l'état de fantasme, d'image purement mentale. Subjonctif et conditionnel sont les modes qui marquent cette déréalisation du désir⁹⁶⁴. La mort de Lancelot est ainsi méditée par la demoiselle alliée aux brigands comme le vecteur d'une gloire qui, au demeurant, ne saurait être, car la gloire supposée de la *damoisele* serait une marque d'ignominie pour Lancelot : « *s'ele en pooit a chief venir, ele en seroit proisie par tot le mont, kar ele savoit bien qu'il estoit bons chevaliers, ne onques mais nul si bon n'avoit ochis s'ele*

⁹⁶³ Etienne GOMEZ, « Son nom de Blanchefleur dans *Beaurepaire désert*. La solitude de Blanchefleur dans les continuations du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », *Amour, passion, volupté, tragédie. Le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, éd. Annye Castonguay, Jean-François Kosta-Théfaïne et Marianne Legault, Biarritz, Séguier, 2007, p. 9-27.

⁹⁶⁴ La théorie psycho-mécanique de Gustave Guillaume et la théorie sémantico-logique de Robert Martin peuvent venir à l'appui de cette idée d'irréalité. Comme le suggère Gérard MOIGNET à la suite de Gustave Guillaume dans *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 70-74, le subjonctif, employé dans l'épisode de la demoiselle perfide qui piège Lancelot et médite sa mort, présente un temps « en devenir » (*in fieri*), c'est-à-dire en-deçà de son actualisation, par opposition à l'indicatif (temps *in esse*).

cestui ochioit » (HLG, VIII, 544, 31-32 et 546, 1). La demoiselle qui « *hebergeoit les chevaliers par biau semblant* » (HLG, VIII, 564, 9-10) médite sur le moyen de tuer le chevalier⁹⁶⁵ :

« [Elle] *esgarde de quel part il seroit plus aisus a ocire ; ele voit qu'il a le chief tot armé, qu'il ne li pert se le viaire non, et se pense c'un colp ne .ii. ne li greveroient gaires illec ; mais s'ele pooit lever le pan del hauberc, que il ne s'esveillast, ainsi le quideroit ele bien ocire, kar ele li boteroit l'espee tres par mi le coer* » (HLG, VIII, 546, 3-8).

Les verbes introduisant chaque proposition ont un sémantisme « virtualisant » (« *se pense* », « *le quideroit* ») qui projette les possibilités d'un accomplissement du désir de mort, en quelque sorte neutralisé par le fait que tout cela relève de la pensée. Cet antagonisme entre *actualité* et *virtualité* – au sens grammatical comme au sens philosophique⁹⁶⁶ – confère au récit une densité, mais aussi ce vacillement entre ce qui est et ce qui n'est pas, cette hésitation prolongée. La virtualité creuse les perspectives du récit, étend le domaine d'influence de la mort à l'aventure certes, mais aussi à l'image possible de ce que pourrait être l'aventure. L'épisode qui met en scène l'Orgueilleuse Demoiselle porte à un degré de perfection remarquable l'image virtuelle de la mort des chevaliers. Contrairement à l'épisode où Lancelot menacé de mort, qui donnait à voir une pensée fugace, pragmatique, comme un songe transitoire, celui-ci livre une pensée complètement formée. Le désir de mort qui se manifeste dans l'image virtuelle d'une triple décollation des bons chevaliers (Perlesvaus, Lancelot, Gauvain) résulte d'une longue méditation, dont la description du dispositif funèbre donne précisément l'idée :

« *Ensi, fait ele, lor trencheroie jou lor chief quant il quideront aorer les reliques qui sont outre les .iii. pertuis* » (HLG, IV, 258, 23-24 et 260, 1).

⁹⁶⁵ Sur le motif classique que l'on pourrait nommer, « de l'auberge rouge », voir, pour le domaine épique, une analyse de la chanson de geste franco-italienne, *Karleto*, dans l'article de Jean RAYNAUD, « Aubergistes épiques », *Senefiance*, 7, *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Jonin*, 1979, p. 559-567.

⁹⁶⁶ Gilles DELEUZE, « L'Actuel et le virtuel » (1995), *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 184-185 : « Objet actuel et image virtuelle, objet devenu virtuel et image devenue actuelle, ce sont les figures qui apparaissent déjà dans l'optique élémentaire. Mais dans tous les cas, la distinction du virtuel et de l'actuel correspond à la scission la plus fondamentale du Temps, quand il avance en se différenciant suivant deux grandes voies : faire passer le présent et conserver le passé. Le présent est une donnée variable mesurée par un temps continu, c'est-à-dire par un mouvement supposé dans une seule direction : le présent passe dans la mesure où ce temps s'épuise. C'est le présent qui passe, qui définit l'actuel. Mais le virtuel apparaît de son côté dans un temps plus petit que celui qui mesure le minimum de mouvement dans une direction unique. Ce pourquoi le virtuel est « éphémère ». Mais c'est dans le virtuel aussi que le passé se conserve, puisque cet éphémère ne cesse de continuer dans le « plus petit » suivant, qui renvoie à un changement de direction ».

Jouissant d'une immortalité relative, ou du moins d'une mortalité repoussée après l'accomplissement de la quête, les bons chevaliers, au premier rang desquels Perlesvaus, semblent ne devoir craindre aucun péril, suivant un trait sensible dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil. Escolasse, apprenant le désir de Perceval d'aller au devant des serpents pour en triompher s'exclame : « *Ha ! gentius chevaliers, merchi ! Morir volés a escient* » (v. 730-731). La détermination du chevalier suggère une mise à distance de la mort, en des formules définitives : « *Dist Perchevax : « Por nule rien ne retourneroie je mie* » (v. 14132-14133) et « *Dist Perchevax : "Je n'en orroie vous ne autrui, del retourner* » (v. 14168-14169). Dans le *HLG*, la déclinaison des morts joue de ces antithèses (mort avérée ou fictive, mort et fausse mort), démultipliant l'emprise de la mort sur l'univers romanesque. Cela ne va pas sans produire un frottement entre les deux mondes narratifs *a priori* inconciliables que sont le récit courtois et l'épopée – à la mort implacable *in nomine Patris* répondent les simulacres de mort de la tradition courtoises, qui nous plongent au cœur de la « forgerie » médiévale⁹⁶⁷. L'influence de la mort sur le tempo romanesque, partant sur la poétique du récit, est sensible dans le motif de la fausse mort, qui non seulement participe à « ce suspense ou cette curiosité qui font la force des intrigues fictionnelles »⁹⁶⁸, mais également ménage une alternance de déception et de reprise de la narration.

Déception et reprise de la narration. La fausse mort.

Le motif romanesque de la fausse mort est hérité du roman grec, comme l'a amplement montré Georges Molinié⁹⁶⁹. Anthia des *Ephésiaques* avale un poison qui donne l'illusion parfaite de la mort, ainsi que l'héroïne des aventures de *Chéréas et Callirhoé*. La littérature du Moyen-âge use abondamment de ce motif, à l'image de Fenice, qui dans *Cligès* de Chrétien de Troyes recourt à une ruse déceptive⁹⁷⁰, tandis que Renart, dont les mœurs animales rapportées dans les *Bestiaires* suffit à expliquer l'emploi, la pratique vingt-

⁹⁶⁷ Jean-Jacques VINCENSINI, « Comprendre, décrire, interpréter un motif narratif. L'Exemple de la "libération d'une femme immergée dans l'eau par un jaloux" », *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique au Moyen Âge*, dir. Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 392. L'auteur revient sur Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1982, p. 92.

⁹⁶⁸ Raphaël BARONI, *La tension narrative*, op. cit. p. 18.

⁹⁶⁹ Georges MOLINIÉ, *Du Roman grec au Roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 261-278.

⁹⁷⁰ Pour une analyse exhaustive de l'épisode de la fausse morte dans *Cligès*, voir les pages que lui consacre Philippe MÉNARD, *Le rire et la sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, 1150-1250, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, CV, 1967, p. 356-388.

sept fois⁹⁷¹. Dans *Erec et Enide*, la fausse mort interrompt également le récit en un long discours funèbre d'Enide, figurée en *mater dolorosa* qui tient sur ses genoux la tête de son époux :

4637 *Hai ! Sire con mar i fus !*
A to ne s'apareilloit nus
Qu'an toi s'estoit Biautez miree
4640 *Proesce s'i ert esprovee*
Savoirs t'avoit son cuer doné
Largesce t'avoit coroné
Cele sanz cui nus n'a grant pris
Mes qu'ai ge dit ? Trop ai mespris
4645 *Qui la parole ai manteüe*
Don mes sire a mort receüe
La mortel parole antoschiee
Qui me doit estre reprochiee.
Et je requenuis et otroi
4650 *Que nus n'i a corpes fors moi*
Je seule en doi estre blasmee

Profondément nourri de la topique romanesque depuis le roman grec⁹⁷², le *HLG* intègre le motif dans une esthétique de la surprise⁹⁷³. Le domaine de la rumeur entretient espoirs et craintes, et relance la narration : « créer un effet de surprise, c'est pousser le lecteur à émettre des hypothèses, à avoir des attentes déterminées quant à la suite du texte, et ensuite décevoir ces attentes »⁹⁷⁴.

À de rares exceptions, la « fausse mort » est réservée aux personnages les plus prééminents – Arthur, Lancelot⁹⁷⁵, Gauvain et Perlesvaus, ceux-là même dont la mort véritable constituerait une fracture irrémédiable du récit, le terme anticipé de toute

⁹⁷¹ Tel est le nombre d'occurrences relevées par Micheline de COMBARIÉU DU GRÈS et Jean SUBRENAT, *Le Roman de Renart, Index des thèmes et des personnages*, Aix-en-Provence, Cierma, (*Senefiance* 22), 1987, p. 153.

⁹⁷² Sur cette question, consulter l'introduction de l'étude de Françoise LETOUBLON, *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Liden, E. J. Brill, 1993, p. 1 à 14. Voir également les pages consacrées à *Apollonius de Tyr* et à sa réception médiévale (p. 187sq).

⁹⁷³ Patrick MORAN, « *Perlesvaus* et le canon arthurien : la structure de l'imprévisibilité », *Revue des Langues Romanes*, 1, 2014, p. 53-72.

⁹⁷⁴ Raphaël BARONI, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, N°127, 2002. *L'oreille, La Voix*. pp. 105-127 (p. 116).

⁹⁷⁵ Dans l'épisode de la Douleuse Garde du *Lancelot en prose*, ce thème est réinvesti pour décupler ensuite le triomphe du jeune chevalier. Lancelot est annoncé mort, et toute la cour s'afflige après que Gauvain eût demandé à une demoiselle en pleurs la cause de son chagrin : « *Que j'ai ? dist ele. Certes je ai moult droit, car il ont chaiens mort le plus bel chevalier del monde et le plus prou qui onques fust ; si estoit jouenes enfes sans barbe* » (*Le Livre du Graal*, Tome II, *Lancelot*, « La Marche de Gaule », p. 345).

chevalerie : le *saintismes contes* n'est pas *La Mort le Roi Artu*. Contrairement aux récits grecs, et même à *Cligès* et au *Roman de Renart*⁹⁷⁶, elle ne procède pas d'une volonté de déception mais s'inscrit à plein dans l'entrelacement des aventures.

Les aventures chevaleresques s'unifiant dans le paradigme de la quête, l'ellipse transitoire d'un personnage suscite la crainte de sa mort et soumet la parole de la cour arthurienne à l'indétermination du doute, alors que « les *scriptores* savent ; eux seuls règlent le jeu »⁹⁷⁷. Ainsi Lancelot s'écrie-t-il, lorsqu'il reconnaît Gauvain : « *Mesire Gauvain, fait Lancelot, l'on ne seit a la cort le roi Artu que vos estes devenus, ains quident li pluisor que vos soiés mort* » (HLG, VI, 364, 18-21). Le verbe *cuidier*⁹⁷⁸ marque le contraste entre un univers de représentation mentale dépourvu d'attaches matérielles et une réalité mouvante. Le partage des convictions entre ceux qui ignorent et ceux qui subodorent prend place précisément à un instant de bascule du récit : non seulement l'épisode se situe à la toute fin de la branche VI, mais il précède son élimination de fait du cours de la narration, qui se consacre désormais à Lancelot : « *atant se taist li contes de monseignor Gauvain et comenche de Lancelot qui entre en la forest, de quoi un autre branche del Graal iert furnie* » (HLG, VI, 366, 7-9). Plus encore, la fausse mort, ou du moins l'impression qui paraît telle aux yeux des membres de la cour du Roi, intervient après l'échec de Gauvain au Château du Graal⁹⁷⁹, dont un narrateur en focalisation externe relate allusivement l'épisode : « *Il conte Lancelot*

⁹⁷⁶ Sur ce motif, abondamment documenté, on lire les analyses d'Aurélie BARRÉ, *Le Roman de Renart, édité d'après le manuscrit O (f. fr. 12583)*, De Gruyter, 2010, p. 65sq, notamment le paragraphe intitulé « babiller », qui lie l'expérience du langage à celle de la mort : « La vie et la mort se jouent dans cette réitération, dans cette amplification, multiplication de ce qui lui préexiste. La voix conçue comme une ré-vocation, comme un rappel de tout ce qui précède, nie l'oubli de ce qui appartient au passé et tente de le graver dans la mémoire. [...] Grâce à ce balbutiement, sensible aussi dans les jeux rhétoriques, le texte prend vie et écarte le silence de la mort » ; Jean R. SCHEIDEGGER, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, CLXXXVIII, 1989, p. 278 : « la mort apparaît comme un effet de lecture, de mauvaise lecture des symptômes, mais rendue crédibles parce que fondée sur des éléments réels ». Dans le *Haut Livre du Graal*, la « mauvaise lecture » procède du spectacle accablant de l'absence, signe déceptif d'une disparition de l'être.

⁹⁷⁷ Jean R. SCHEIDEGGER, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, op. cit. p. 137. Cette expression est issue du chapitre premier de son étude, « la rumeur et la bibliothèque », dans lequel l'auteur distingue les lacunes de *dictatores* (les personnages qui racontent leur histoire) et le savoir intégral des *scriptatores* (qui correspondent peu ou prou à la figure de l'auteur, qui à l'image de Renart est le maître du récit).

⁹⁷⁸ Voir l'article de Julie GLIKMAN, « Les incises en *croire* et *cuidier* en ancien français », Linx, *Revue des Linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, 61, 2009, *Entre rection et incidence, des constructions verbales atypiques ?* p. 71-85. D'autre part, on pourra se reporter aux analyses de Pierre GALLAIS, dans le deuxième volume de *L'imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIIe siècle*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 670 *passim*.

⁹⁷⁹ Sharon KINOSHITA, « Les échecs de Gauvain ou l'utopie manquée », *Littérature*, 1988, 71, p. 108-119.

comment li Greaus s'aparut a lui en la cort le Roi Pescheor et si com il oblia de demander de coi il servoit » (HLG, VI, 364, 24-26).

La blessure du Roi Pêcheur, dont ce nouvel échec prolonge les effets, peut être assimilée au concept d'entre-deux-morts, que Juliette Vion-Dury emprunte à Jacques Lacan dans sa lecture du théâtre shakespearien : « L'entre-deux-morts, c'est la vie empiétant sur la mort »⁹⁸⁰, « c'est une vie qui n'en est plus une »⁹⁸¹. Cette perspective d'une existence spectrale au seuil d'une mort retardée jusqu'à la branche VIII semble inclure en un même devenir le personnage de Gauvain. Si la blessure du roi demeure après l'échec du questionnement⁹⁸², l'échec lui-même plonge Perceval dans les sombres massifs de cinq années d'errance, en une mort spirituelle rédimée le Vendredi Saint. Le revers semble induire cet entre-deux de l'existence et de la mort, une existence incomplète car les ressources spirituelles sont délaissées au profit de la quête d'un corps erratique (Perceval), car les ressources physiques s'amenuisent, ne demeurant que l'autorité morale d'une figure tutélaire (le Roi Pêcheur⁹⁸³, père spirituel de la Veuve Dame et de Perlesvaus). La mort fantasmée de Gauvain, sur le mode de l'interrogation, apparaît comme une variation narrative sur le motif de l'entre-deux, de l'indétermination ontologique.

Si la « fausse mort » de Gauvain⁹⁸⁴ révèle une part des effets du silence de Perlesvaus-Perceval, celle du Roi Arthur prend une tout autre dimension. La disparition supposée d'Arthur, qui participe en certains passages du récit aux aventures chevaleresques, est l'ultime péril. Elle précipite le devenir narratif de Guenièvre, considérablement ébranlée par la perte de son unique fils, qui dans le *HLG* n'est pas le fruit d'amours morganatiques.

⁹⁸⁰ Jacques LACAN, *Le Séminaire. Livre VII : L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 291, cité par Juliette VION-DURY, « Ce sera comme la mort », *Entre-deux-morts*, dir. Juliette VION-DURY, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003, p. 8.

⁹⁸¹ Juliette VION-DURY, *ibid.* p. 19.

⁹⁸² Pour une approche globale des représentations du Graal et des épisodes qui voient les chevaliers mis en présence de l'objet sacré, Claude LACHET, *Métamorphoses du Graal*, textes traduits et présentés, éd. bilingue, GF-Flammarion, 2012.

⁹⁸³ On note particulièrement l'importance de la relation entre oncle et neveu dans une filiation matrilineaire d'inspiration celtique qui ne suit pas la structure romaine ordonnée autour du *paterfamilias* (Reto R. BEZZOLA, « Les neveux », *Mélanges de langue et de littérature offerts à Jean-Frappier*, Genève, Droz, 1970, pp. 89-114).

⁹⁸⁴ D'autres romans médiévaux exploitent la « fausse mort » de Gauvain, au premier rang desquels *L'Âtre périlleux*, roman daté du milieu du XIII^e siècle, qui joue sur un mode plaisamment parodique, de cette disparition du personnage, liée à l'appropriation usurpatrice de son nom. Sur cette facette de l'œuvre, se reporter à l'article de Lise MORIN, « Le soi et le double dans *L'Âtre périlleux* », *Études françaises*, 32:1, 1996, p. 117-128.

Le paradoxe fondateur du récit tient au fait que la fin – de la vie, de la lignée – détermine la suite du roman :

« *li pluisor vont disant qu'il est morz, c'onques puis qu'il se departi de Cardoil et mesire Gauvain et Lancelot avoecques, ne sout on noveles de lui ; et la roine en maine tel doel por le roi et por la mort de son fil, que pluisor dient qu'ele morra* » (HLG, IX, 778, 27-30 et 780, 1).

Le motif romanesque n'est plus assorti de fonctions déceptrices, il détermine au contraire le devenir d'un monde suspendu au fil de l'existence du Roi. Joie et douleur alternent dans ce qui peut apparaître comme un récit de l'exaspération progressive de l'espoir. La multiplicité des voix, marquée par l'indéfini *pluisor*, inflige au cœur même de l'univers courtois une ligne de fracture, un facteur de division irrémédiable. En effet, si la représentation de la cour dans l'œuvre de Chrétien de Troyes faisait apparaître un antagonisme nettement déséquilibré entre les chevaliers dépositaires des valeurs courtoises et le Sénéchal Keu, figure par excellence discourtoise, la division s'accroît. Le bruissement de la rumeur s'élève jusqu'aux figures royales, vecteur de joie comme d'accablement et dont l'existence n'apparaît plus comme une donnée fixe et intangible du récit. L'accueil réservé à Lancelot à son arrivée à Cardueil dans la branche pénultième rend palpable cette double postulation contradictoire : « *tuit li chevalier del chastel furent molt joiant et li demanderent noveles del roi Artu, et se il estoit morz ou non* » (HLG, X, 832, 18-20).

L'unanimité autour de la personne royale se décentre alors autour de Lancelot, en l'absence de nouvelles du Roi. L'écart irréductible du signe (*signum*) et de la réalité (*res*) ne procède pas d'une tentative pour se libérer d'une menace imminente, à l'image de Renart, « comédien de la mort »⁹⁸⁵, d'une mort-simulacre que l'on « n'arrête pas de raconter pour ne pas en mourir »⁹⁸⁶. La « fausse mort » dans le HLG est la trace écrite d'une menace imminente, toujours réitérée.

La récurrence du motif de la « fausse mort » va de pair avec son décentrement, du niveau de l'histoire à celui de la narration : elle ne s'inscrit plus dans le réseau de thèmes, d'images et de motifs qui font de l'œuvre littéraire « une variable »⁹⁸⁷ marquée par « une

⁹⁸⁵ Jean R. SCHEIDEGGER, *Le Roman de Renart ou le Texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.

⁹⁸⁶ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio, Paris, 2003, p. 55.

⁹⁸⁷ Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, Paris, Cerf, 1989, p. 57.

mobilité essentielle »⁹⁸⁸. La déception que sous-tend ce procédé, qui revêt des fonctions tout à fait explicites (échapper à une union réprouvée dans *Cligès*, tirer jouissance des ressources de l'*enging* dans *Renart*) devient déception du texte lui-même. Chaque mort, désirée, avérée ou controuvée, se fait déflagration et contribue à l'éclatement complet du royaume. L'épisode de la mort d'Aristor d'Amorave, auquel Dandrane devait être liée par un pacte involontaire de vie et de mort apparaît comme l'image en négatif du motif de la fausse mort, comme une variation qui s'inscrit dans une même esthétique de la surprise : à la « fausse mort » porteuse de craintes répond la « fausse vie » porteuse de joie. Ainsi le tableau pathétique d'une jeune fille au désespoir en l'attente de son union précède-t-il à la vision capitale du *chief* d'Aristor, signe de sa libération, et qui sonne le glas d'une *malvaïse costume* :

« La damoisele menoit chascun jor grant doel por le chevalier qui prendre le doit en itel maniere, kar li jors estoit auques aprochiez, ne ele ne savoit mie que il fust morz » (HLG, XI, 940, 14-17).

L'heureuse ignorance dans laquelle se morfond Dandrane devient effusion sans retenue (« *ele ne seit qu'ele poet faire tant est joïousse* », HLG, XI, 942, 8-9), à travers laquelle on peut assimiler Perlesvaus à la figure du Rédempteur.

Le motif de la « fausse mort », à travers toutes les controverses dont il est l'origine, introduit une pause dans le cours du récit, donne le sentiment d'un « temps immobile »⁹⁸⁹ formé de paroles inquiètes, à la fois erronées et virtuellement concevables : « *Mesire Gauvain, fait Lancelot, l'on ne seit a la cort le roi Artu que vos estes devenus, ains quident li pluisor que vos soiés mors* » (HLG, VI, 364, 18-21). C'est ce même procédé qui préside à la casuistique, domaine de l'argumentation auquel empruntent plusieurs passages du récit.

Véritable ou fausse, avérée ou fantasmée, la mort est une réalité qui altère fondamentalement le cours du récit. À la linéarité du dessein d'éradication mutuelle des figures électives et réprouvées répond une variété dans l'ordre des procédés d'écriture non linéaires et des tonalités. Toute de contrastes, l'écriture de la mort interroge les notions d'illusion et de désir, joue des effets de redoublement et d'écho et occupe la totalité de

⁹⁸⁸ Paul ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, Points, 1972, rééd. 2000, p. 71.

⁹⁸⁹ L'expression est empruntée à Vincent JOUVE, *La Poétique du Roman*, Paris, Armand Colin, Campus, 2001, p. 38.

l'espace narratif au point que se pose un rapport de réversibilité entre l'écriture de la mort et la mort du récit, affecté par cette frénésie macabre.

IV. 3. Récit de mort, mort du récit

« Ces notes de deuil se raréfient. Ensablement. Quoi, devenir inexorable, oublier ? (« maladie » qui passe ?) Et pourtant... Pleine mer de chagrin – quitté les rivages, rien en vue. L'écriture n'est plus possible. »⁹⁹⁰

Mort et récit entretiennent un rapport de réversibilité, de sorte que, le récit étant hanté par l'idée de mort, cette profusion macabre, cet *acmé* dans la destruction du monde arthurien achève en quelque sorte l'aventure, fait obstacle à de nouvelles ramifications, et épuise la matière arthurienne. Alors que la *Continuation* de Manessier mettait un terme à toute nouvelle suite d'aventures⁹⁹¹, Perceval montant au ciel muni des saintes reliques, telle est la perspective qui préside à l'élaboration du dernier pan du *Lancelot-Graal*, dont les premières lignes préfigurent une clôture du cycle et posent « une fois pour toutes en aval la borne immuable de la *Mort Artu* »⁹⁹² :

« Après ce que maîtres Gautiers Map ot traité des aventures del saint Graal assés souffisanment, si conme il li sembloit, si fu avis au roi Henri son signour que ce qu'il avoit fait ne devoit pas souffire s'il ne racontoit la fin de ciaus dont il avoit fait devant mencion et comment cil morurent de qui il avoit les proueces ramenteües en son livre ; et pour ce commencha il ceste daerraine partie » (MRA, 1181).

Richard Trachsler a ainsi résumé cette logique de l'achèvement, l'impossibilité de toute narration ultérieure :

« le roi doit mourir parce que tout ce qu'il représente est révolu. Les acteurs de la *Mort Artu* ont parcouru et épuisé tous les recoins possibles d'un récit « arthurien », ils ont vécu toutes leurs amours et exécré tous leurs ennemis. Quel sort les écrivains peuvent-ils encore réserver à leurs personnages ? [...] Le monde autour d'Arthur s'était déjà désintégré avant son départ pour Avalon »⁹⁹³.

⁹⁹⁰ Roland BARTHES, *Journal de deuil*, op. cit. p. 224.

⁹⁹¹ MANESSIER, *La troisième continuation du Conte du Graal*. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Marie-Noëlle Toury avec le texte édité par William Roach, Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 13), 2004, v. 45550-45579.

⁹⁹² Richard TRACHSLER, *Clôtures du cycle arthurien, étude et textes*, op. cit. p. 141.

⁹⁹³ *Ibid.* p. 135.

La fin de l'œuvre presse la disparition des principaux personnages, telle la triade que forment la Veuve Dame, Perlesvaus, Dandrane, et sonne le glas de la quête. Le roman se clôt sur une suspension de la catastrophe, symbolisée dans l'image finale du château en ruines. Comme dans la *QSG*, le dénouement de l'œuvre et le triomphe de la mort sont annoncés très en amont (dès la mort matricielle de Cahus), quand la *Queste* semblait puiser dans le *Lancelot* l'origine de sa fin :

« Ces deux mots, *vit apertement*, qui ont sonné au début du *Lancelot*, voici qu'ils sonnent de nouveau à la fin de la *Queste*. N'est-il pas légitime de penser que l'auteur qui emploie à une telle distance des termes identiques, désignant la même faveur divine, songe au même personnage, a déjà en tête l'issue de la quête, puisque nulle part ailleurs le dénouement qui devait consacrer l'élu n'était cette révélation indicible du Mystère, prélude à l'assomption de l'âme vers le Seigneur ? Ce ne sont pas les mots *Perlesvaus / Perceval / Galaad qui accompli le siege perilleux de la Table reonde* qui donnent la clé, mais ce *vit apertement* annoncé longtemps à l'avance et qui se répercute dans la mystique apothéose finale »⁹⁹⁴.

La question de la clôture de l'existence dans un temps non cyclique et de l'écriture romanesque, apparaît d'un intérêt fondamental car elle donne sens à la dynamique narrative et permet d'en manifester la logique. Cette logique présente l'intérêt d'être intrinsèque au roman, si l'on considère l'absence d'insertion du *HLG* dans une somme romanesque. Le premier élément qui avise du terme de l'œuvre est, comme dans la *QSG*, l'occultation définitive et irréversible du Graal, dont la vision ne fut octroyée qu'à Galaad et Perlesvaus. L'enlèvement de la lance qui saigne et du Graal, qui constituent les deux mobiles tangibles de la quête, met un terme à l'aventure. En ce sens, la clôture est posée suivant un principe aussi bien terrestre que céleste.

Avant d'aborder selon une perspective narratologique le dépérissement d'un texte qui s'abîme en une réitération du même qui lui retire *in fine* toute substance⁹⁹⁵, la lecture de la fin du *Perlesvaus* que livre Alexandre Leupin s'avère déterminante pour en percevoir les enjeux : « *Ici fault li saintismes Conte du Graal* », lisons-nous au dernier paragraphe du texte. Ce titre pour le *Perlesvaus*, qui apparaît tout au début du récit, celui-là même du texte de

⁹⁹⁴ Alexandre MICHA, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit. p. 26.

⁹⁹⁵ Maints critiques, au premier rang desquels Armand Strubel, ont noté en passant la construction par le double qui fonde l'organisation narrative du roman. Ce dépérissement que l'on note, qui s'apparente, si l'on conçoit l'œuvre à la manière d'un être humain, à un radotage progressif, intervient quand l'élaboration d'une logique binaire le cède à un tarissement de l'inspiration qui conduit l'auteur à jeter ses dernières forces dans l'ultime branche, au risque de la redondance.

Chrétien de Troyes, revient en boucle à la toute fin et témoigne de l'ambition d'en terminer avec ce Graal originaire, en le rendant « *saintismes* ». Mais le « *Fault* » de la formule de clôture n'est, lui-même, nullement sans polysémie⁹⁹⁶. Alexandre Leupin lit en cette formule la mention d'une incomplétude qui serait celle d'un texte fictif préexistant ou d'un « manque à combler par l'auditeur ou le lecteur – comme dans la tour de Cuivre du *Perlesvaus*, il n'y a que les mauvais esprits qui répondent à toutes les questions ». Ce questionnement, si séduisant qu'il puisse paraître, court le risque de la surinterprétation, projetant sur le texte médiéval une clé de lecture remémorant la vacuité entendue comme objet d'étude de la psychanalyse⁹⁹⁷. En effet, si le verbe à la troisième personne, *fault*, demeure une énigme, il participe à une tournure de fin présente dans la *Chanson de Roland* et qui n'a pas manqué de faire couler beaucoup d'encre, moins d'ailleurs pour ce premier verbe que pour le second, *declinet* : « *Ci falt la geste que Tuoldus declinet* »⁹⁹⁸.

L'auteur achève sa démonstration en suggérant que « la typologie incomplète » décrite par Armand Strubel « n'est pas l'emblème de prolongements narratifs possibles, d'une ouverture sur l'ineffable, mais au contraire le signe caché d'un grand renfermement. L'indicible, dans le *Perlesvaus*, est une vaste supercherie qui masque le dessein acharné d'en finir avec tout récit romanesque ». Sans doute cette intuition non dépourvue d'un certain sens de la provocation doit-elle être replacée face au texte, qui donne les indices de sa propre fin ; d'une fin programmée dès l'entame du récit et qui n'en finit plus de finir.

Les deux critères principaux qui manifestent cette mort du récit résident dans la répétition des mêmes aventures et dans l'abolition du lignage. L'image du cancer est la plus à même de rendre cette écriture de la prolifération : de même que la transformation cellulaire altère les cellules et détermine la disparition progressive des êtres, le texte donne à voir une prolifération d'aventures répétées et qui par là même se dénaturent. L'absence

⁹⁹⁶ Alexandre LEUPIN, « *Le Perlesvaus*, autodestruction du roman », *Revue des langues romanes*, 118:1, 2014, p. 117-142.

⁹⁹⁷ L'auteur a en effet abondamment publié sur Lacan et la psychanalyse : *Lacan today : psychoanalysis, science, religion*, New York: Other Press, LLC, December 2004 ; *Lacan and the Human Sciences*, edited with a foreword, Lincoln: University of Nebraska Press, March 1991, ainsi que de nombreux articles.

⁹⁹⁸ David HULT, « *Ci falt la geste* : scribal closure in the Oxford *Roland* », *MLN*, The John-Hopkins University Press, Volume 97 n° 4, French Issue, May 1982, p. 890-905 ; Richard T. HOLBROOCK, « *Ci falt la geste que Tuoldus declinet* », *Modern Philology*, The University of Chicago Press, Volume 21, n° 2, November 1923, p. 155-164 ; B. LEBLOND, « *Ci falt la geste que Tuoldus declinet* », *Annales de Normandie*, 1957, Volume 7, n° 2, p. 159-163.

de nouvelles cellules et l'interruption de la mort programmée des cellules (« apoptose ») se manifeste sous la forme d'un vaste champ des morts que ne rédime nulle naissance :

« emporté par une singulière et ambitieuse folie, celle de mettre fin d'une part à toute théologie chrétienne vivante, et d'autre part à tout « roman », par le biais du Graal et de la matière de Bretagne, splendide, retors et pervers suicide de la littérature, le *Perlesvaus* tue le désir de l'homme et l'amour de Dieu. Dans l'histoire littéraire médiévale, il est une pierre tombale isolée dans le désert qu'il a créé »⁹⁹⁹.

La branche XI est à cet égard le lieu d'une répétition des mêmes motifs et des mêmes aventures. L'écriture médiévale n'est pas subordonnée à l'impératif de l'originalité, mais force est de constater que le récit expire en une longue agonie. L'épisode du Chevalier de la Galère en est l'exemple le plus remarquable, tant il réinvestit un même ensemble de motifs (*HLG*, XI, 976-978) – la coutume associant une femme à un cadavre en décomposition, la décapitation posée comme menace en cas de transgression, l'intrusion du héros (Méliot de Logres) qui vient abolir la mauvaise *costume*. La construction linéaire menant à la découverte du Graal devient ressassement d'épisodes adventices qui sont moins le couronnement d'un « haut livre » que sa mise à mort par suffocation.

La suffocation est précisément l'origine de la mort du fils de Gurgaran, figure qui n'a rien d'isolée et qui prend place dans un vaste réseau de lignages anéantis. La mort du récit advient également par manque d'*agents*, de personnages susceptibles de perpétuer l'honneur d'une lignée. S'il est une dame qui présage la vengeance future de son fils, si le fils du Chevalier Vermeil incarne dans un premier temps une continuité, l'ellipse du premier et la mort du second sont représentatifs de la manière du roman. Le fils d'Arthur meurt, la mort de Guenièvre et sa sainteté excluent toute naissance nouvelle, les fils sont tués à l'image des pères (Méliant tué par Lancelot, ainsi que son lignage), et aucune naissance n'offre la moindre perspective : le récit est tout entier tendu vers la fin et ne consigne les origines (de Perlesvaus, de Gauvain et d'Arthur) que pour retracer des événements antérieurs au récit. Les *enfances* sont investies d'une portée mnémonique et concernent des personnages qui appartiennent à une génération ayant atteint l'âge de la maturité.

⁹⁹⁹ Alexandre LEUPIN, « Le *Perlesvaus*, autodestruction du roman », *Repenser le Perlesvaus*, op. cit. p. 137.

La mort du récit procède de cet amenuisement des possibles narratifs, dès lors que les personnages meurent les uns après les autres. Inéluctablement, le récit prend une tournure macabre et interrompt la continuité des générations sur laquelle se sont fondés les grands cycles de l'épopée¹⁰⁰⁰. A ne considérer que le cycle de Guillaume d'Orange comme point de comparaison, il apparaît que cet ensemble de chansons de geste (là où le *HLG* ne consiste qu'en un roman unique) fait intervenir en des ramifications variées les personnages appartenant à la lignée du héros éponyme : Guillaume est exalté dans sept chansons (*Les Enfances Guillaume*, *Le Couronnement de Louis*, *Le Charroi de Nîmes*, *La Prise d'Orange*, *La Chanson de Guillaume*, *Aliscans*, *Le Moniage Guillaume*), cinq invoquent le souvenir de ses ancêtres (Garin de Monglane, Aimeri de Narbonne, Girart de Vienne), d'autres de ses frères (*Guibert d'Andrenas*, *Buevon de Conmarchis...*), de son neveu Vivien, enfin du frère de son épouse (*La Geste Rainouart*)¹⁰⁰¹. Ce vaste ensemble dessine des ramifications d'une chanson à l'autre, quand le récit ne développe que des ramifications intrinsèques : le *HLG* prend la forme d'un accul.

Cette solution de continuité inscrite entre les générations dans le *HLG* est également affiliée à la diabolisation du désir érotique¹⁰⁰². L'*eros* sacrifié, la *concupiscentia carnis* délaissée par des héros en quête de pureté (*HLG*, I, 126, 19-20), n'ouvrent la voie à aucune conception susceptible d'étendre le monde des possibles. Le monde du *HLG* est un *mundus senescens* destiné à mourir, et dont les forces vives s'éteignent une à une, quand leur devenir n'est pas absolument passé sous silence. L'un des multiples paradoxes qui fondent l'œuvre tient à cette valorisation du lignage, qui est assurément la pierre angulaire des relations

¹⁰⁰⁰ Même dans « l'univers en décomposition » de *Raoul de Cambrai*, selon la formule de William Calin, la permanence des liens familiaux est sensible. En effet, dans l'épopée, « les liens du sang, la solidarité du lignage (notion qui va bien au-delà de la famille actuelle) permettent de définir l'identité d'un individu » (Judith LABARTHE, *L'Épopée*, op. cit. p. 136).

¹⁰⁰¹ Sur cet ensemble, on consultera avec profit les études de Philip E. BENNETT, *Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la geste de Guillaume d'Orange*, Paris, Champion (Essais sur le Moyen Âge, 34), 2006 ; Alain CORBELLARI, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck (Les grandes figures du Moyen Âge, 4), 2011 ; Jean FRAPPIER, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, t. 1, 1955; t. 2, 1965; 2^e éd., 1967 et Bernard GUIDOT, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, doctorat, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1983.

¹⁰⁰² Pour une mise en perspective avec d'autres romans issus d'un même creuset, se reporter à l'importante étude de Francis GINGRAS, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XIII^e et XIII^e siècles*. Paris, Champion, 2002 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 63).

entre les personnages¹⁰⁰³, alors même que la généalogie s'interrompt faute de membres nouveaux.

IV. 4. « Écriture funèbre » et négation des mondes possibles

L'ascendant profond de la mort sur tous les aspects du récit affecte son écriture, de sorte qu'il est possible de caractériser les principes d'une « écriture funèbre » en termes de paradigme. L'écriture, qui se situe au cœur des recherches de la french theory (principalement représentée par Jacques Derrida et Roland Barthes), est un concept appelé à déployer une richesse de sens, non sans contradictions internes dont il ne nous appartient pas d'approfondir la valeur. Elle se définit au niveau primaire comme un mode d'expression, comme un usage particulier de la langue¹⁰⁰⁴. L'écriture funèbre peut être travaillée de deux manières, ayant trait à l'inscription dans un genre et dans une narration. L'écriture est dite funèbre parce que cet « acte de solidarité historique », cette « fonction » littéraire de l'écriture se manifeste dans l'inéluctabilité de la mort. De tous les mondes possibles, la mort paraît être l'unique horizon.

La « théorie des mondes possibles » appliquée à la littérature, dont on peut dater l'origine au début des années 1970, fournit dans notre perspective une orientation intéressante, bien que la notion reste plurielle et le concept en cours d'élaboration. Les images que convoque Françoise Lavocat donnent une idée concrète de cette réflexion : « Comment sauteraient les kangourous si les lois du mouvement étaient un peu différentes ? À quoi ressemblerait le monde si la température augmentait d'un, de deux, de trois degrés ? Lorsque les pouvoirs publics organisent la simulation d'un attentat ou d'une catastrophe naturelle, afin d'étudier les réactions en chaîne qui découleraient d'un tel état de choses, ils construisent un monde possible »¹⁰⁰⁵. Ces considérations encouragent à considérer l'œuvre littéraire à la fois comme un univers fictionnel parallèle à la réalité, et comme une combinatoire d'éléments choisis et mis en forme par l'auteur. Ainsi peut-on parler d'une écriture funèbre récusant toute aventure qui, dans son essence même, ne

¹⁰⁰³ Comme le rappelle Katarin HALASZ dans son article, « La théorie des ordres dans le *Perlesvaus* », *Actes du 14e Congrès International Arthurien, Rennes*, 16-21 août 1984, Presses Universitaires de Rennes, 1985, 2 vol., I, pp. 288-301, 80 % des conflits qui interviennent dans le roman sont liés au système féodal et placent la notion de lignage au cœur de la discorde.

¹⁰⁰⁴ Pour une définition plus élaborée, qui conçoit l'écriture comme un degré intermédiaire de la langue et du style, on se reportera à la définition qu'en livre Roland BARTHES, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993, Tome I, p. 147.

¹⁰⁰⁵ Françoise LAVOCAT *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010, p. 2.

comporterait pas un principe mortel, aussi ténu soit-il. La comparaison du devenir de chaque personnage du *HLG* avec son *alter ego* dans le *Conte du Graal*, ses *Continuations* et le *Lancelot-Graal*, fait émerger la problématique d'un texte qui toujours opte pour la mort.

Le devenir des héros

La notion de paradigme¹⁰⁰⁶ s'avère opératoire pour donner une idée de la poétique du récit. Alors que l'axe syntagmatique désigne une suite de termes, une chaîne parlée, l'axe paradigmatique désigne l'ensemble des termes virtuellement susceptibles d'occuper une place donnée au sein de la phrase. Cet agencement des mots au sein de la phrase peut être élargi aux dimensions du récit. Chaque page est le lieu d'une nouvelle aventure, virtuellement possible et puisée dans un répertoire de thèmes et de motifs préalablement établi¹⁰⁰⁷. Dans le *HLG*, la mort sous toutes ses dimensions infléchit à tel point le cours de la narration qu'elle semble emporter en un même tourbillon tous les personnages du roman. La recomposition des données initiales du *Conte du Graal* va de pair avec une écriture de la surprise et du retournement : si Guenièvre meurt, la Veuve Dame reste en vie onze branches durant, sa mort n'étant mentionnée que dans l'*explicit*. Il semble ainsi que l'isotopie macabre influe de manière considérable sur le devenir des héros, elle constitue en quelque manière « l'étymon spirituel » de l'œuvre, c'est-à-dire un trait d'écriture qui permet de remonter jusqu'à « l'âme » du texte.

Mettre en regard le devenir des héros dans la vulgate arthurienne et le *HLG* conduit à mesurer l'incidence de la mort sur le cours même de la narration. Le personnage de Lohot, prince du Royaume de Logres et fils d'Arthur et de Guenièvre, marque de nouvelles dispositions dans l'évocation de la généalogie royale. Lohot vient se substituer au Mordred de la « vulgate », personnage présenté d'abord comme le neveu d'Arthur, mais qui dans le *Merlin-Huth* post-Vulgate comme dans le *Merlin* en prose de la Vulgate, est le fils incestueux d'Arthur et de Morgane, épouse du roi Lot d'Orcanie¹⁰⁰⁸. Arthur, une fois

¹⁰⁰⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage de synthèse de Jean-Claude MILNER, *Le Périple structural, Figures et paradigmes*, Paris, Seuil, collection « La couleur des idées », 2002.

¹⁰⁰⁷ Pour appréhender la littérature médiévale comme un immense creuset de motifs qui s'empruntent et se métamorphosent d'une œuvre à l'autre, on peut se reporter à Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhague, Rosenkilde and Bagger, 6 vol. 1955-1958.

¹⁰⁰⁸ Pour une vision globale des problèmes de filiation, voir l'étude d'Elizabeth ARCHIBALD, *Incest and the medieval imagination*, New York, Oxford University Press, 2001, rééd. 2003, p. 203-225. D'autre part, pour apprécier l'évolution du personnage de Lohot au sein des différentes traditions, voir le chapitre consacré à Llacheu et ses avatars, Tyler R. TICHELAAR, *King Arthur's children : a study in fiction and tradition*, Modern History Press, 2011, p. 19sq.

qu'il a découvert le stratagème incestueux, a décrété tel Hérode la mort de tous les nouveau-nés mâles, mais Mordred vit. Lohot et Mordred sont comme le miroir inversé de l'autre : l'enfant illégitime, constamment représenté sous des traits négatifs comme une incarnation du mal, voit son existence préservée jusqu'à la bataille de Salesbieres, tandis que Lohot, paré de toutes les qualités chevaleresques et présentant la singularité d'être légitime, meurt sous l'épée du sénéchal Keu.

Dans la *Mort le Roi Artu*, Mordred préside aux destinées du Royaume de Logres, Arthur menant en Gaule une guerre contre l'Empereur de Rome. La bataille de Salesbieres voit le père et le fils s'entretuer en une dernière image qui signe la fin du monde arthurien. La mort de Mordred intervient à la fin de la *Mort Artu*, celle de Lohot survient au mitan du *HLG*. Le paradoxe de Lohot est de n'exister que pour mourir, car sa prouesse chevaleresque n'est relatée que *post mortem* à l'issue de la messe de *Requiem* qui célèbre sa mémoire. Personnage ténu, présent dans la parole d'un conteur second, il semble n'avoir pas même vécu, donnant l'image d'une mort qui s'abat dans la fleur de l'âge sur l'unique héritier du Royaume. Le destin croisé des deux fils, qui chacun n'existe que dans l'univers d'une fiction enchâssée, est révélateur de la singularité du *saintisme conte* : en effet, « rares sont (...) les romans arthuriens qui comptent leur premier mort dès la deuxième page ». La mort de Cahus était emblématique de cette tout puissance de la Mort, dans un livre où « la mort est la seule issue, la seule récompense, la seule solution jamais envisagée »¹⁰⁰⁹. Dans les structures narratologiques héritées de Gérard Genette, le « récit enchâssé » implique la présence d'un narrateur intra-homodiégétique. Ce choix n'est pas sans influence sur l'essence du récit. Comme le note Vincent Jouve, « un narrateur intradiégétique, révélant, par sa seule présence, l'emboîtement des récits, fragilise l'illusion référentielle et dénonce le jeu fictionnel »¹⁰¹⁰. Ce procédé narratif, dans le *HLG*, semble faire glisser la fiction vers l'illusion, comme si le « haut livre » avait pour finalité de rendre manifeste la vacuité de la matière arthurienne : à la fin d'un monde répond la fin d'une fiction qui s'exhibe comme telle dans une situation d'autant plus symbolique qu'elle marque l'absence de passation du pouvoir royal, d'un père qui prête le flanc à de nombreux outrages, à un fils qui ne se réduit qu'à un nom. On ne peut donc que s'opposer

¹⁰⁰⁹ Anne BERTHELOT, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus : Le haut Livre du Graal* », *La Violence dans le monde médiéval, Senefiance*, art. cit. p. 23.

¹⁰¹⁰ Vincent JOUVE, *La Poétique du Roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 26.

à la perspective de Fanni Bogdanow, lorsqu'elle suggère que le terme de la quête n'est pas le prélude à une destruction, mais un facteur de glorification de la table ronde¹⁰¹¹.

Le personnage de Guenièvre connaît également dans le *HLG* un devenir bien distinct des développements de la « vulgate » à son sujet. Fille de Léodagant de Carmélide, et épouse d'Arthur, son nom apparaît au X^e siècle, dans un poème gallois intitulé, *Culhwch et Olwen*. Geoffroy de Monmouth, dans *l'Historia regum Britanniae* qui fournit l'avant-texte par excellence des récits arthurien, précise sa complicité auprès de Mordred pour usurper le pouvoir, avant que la *Mort le Roi Artu* ne la disculpe, la figurant comme victime de Mordred, chevalier « *merveillus et pruz (...), de grant noblei* », mais qui « *n'esteit pas de bone fei* », ainsi que le décrit Wace. Le thème de la relation adultère liant Guenièvre à Lancelot relève de l'invention de Chrétien (*Le Chevalier à la charrette*)¹⁰¹², avant de connaître un développement catastrophique dans le massif du *Lancelot-Graal*. La Reine Guenièvre, qui dans la *Mort le Roi Artu*, termine ses jours dans une abbaye, connaît des sorts contrastés. Dans le dernier volume du *Cycle de la Vulgate*, la Reine est retenue au sommet de la Tour de Londres. Sur les conseils de son cousin Labor, et craignant tout aussi bien une victoire d'Arthur qu'une victoire de Mordred, elle se résout à prendre le voile à la suite de sa mère, la Reine de Tarmelide. Ce retrait au couvent n'est cependant gouverné que par la crainte et l'habileté d'une tacticienne, comme le rappelle Jean Frappier :

« Guenièvre reste donc au couvent *por la pooir qu'ele avoit del roi Artu et de Mordret*. Elle ne prend les *dras de religion* qu'après la bataille de Salesbieres, parce qu'elle craint alors les fils de Mordred. Donc elle ne se repent pas encore : c'est toujours la peur qui lui inspire cette retraite religieuse »¹⁰¹³.

Le *HLG* n'insiste que fort peu sur la relation courtoise de la Reine, si l'on excepte l'épisode de la veillée funèbre de Lancelot, qui recouvre sa force dans le souvenir de Guenièvre, l'emportant avec aisance sur les troupes de Brien des Îles. Le *HLG* constitue là

¹⁰¹¹ Fanni BOGDANOW, « La Chute du royaume d'Arthur. Evolution d'un thème », *Romania* 107, 1986 : « The anonymous author of the *Perlesvaus* [...] rehabilitates the Arthurian world. [...] The end of the Grail Quest, far from being the prelude to the destruction of the realm of Logres, will glorify the Round Table » (réédité par Edward D. Kennedy dans *King Arthur : a casebook*, 1996, p. 99).

¹⁰¹² Le statut de Guenièvre dans le *Chevalier à la Charrette* a ceci de particulier que le récit courtois se double d'un arrière-plan féerique. Telle une fée celtique, Guenièvre peut encore franchir la frontière entre le monde des vivants, celui de la cour d'Arthur, et le royaume des morts, représenté par le pays de Gorre. Son nom breton, Gwenvhyfar, où l'on retrouve le mot gwenn (blanc), évoque d'ailleurs clairement l'origine féerique du personnage.

¹⁰¹³ Jean FRAPPIER, *Étude sur la Mort le Roi Artu*, op. cit. p. 227-228.

encore une exception dans un contexte arthurien où l'amour adultère de Lancelot et Guenièvre est, depuis le *Chevalier à la charrette*, un attendu. De la matière celtique à sa christianisation, cet amour prend de nouvelles orientations, jusqu'à être l'objet d'une condamnation dans le *Lancelot-Graal*. C'est cet amour qui, dans la *MRA*, signe la chute du royaume arthurien. La pérennité de ce mythe se lit dans les prolongements que lui ont donné les auteurs du XX^e siècle, tel Jean Cocteau, dont le *Lancelot-Guenièvre* est devenu un objet d'étude à part entière pour les médiévistes¹⁰¹⁴. L'amour adultère de la reine et du chevalier connaît une variation sur le mode de l'absence, voire de la déception pour les lecteurs du *Lancelot* de Chrétien ou de la *Mort le Roi Artu* ; ne figure nulle nuit d'amour, ni rencontre, ni rendez-vous secret à la manière des amours tristaniennes. Le refus d'inscrire ces amours dans un modèle riche de potentialités narratives est représentatif de l'impulsion macabre qui se dégage du « haut livre ». Sans doute la nature même de l'œuvre n'est-elle pas étrangère à un tel choix ; toujours est-il que l'épisode extatique en la chapelle d'Avalon marque le rejet d'une tradition, l'éviction du roman d'amour au profit d'un roman de mort.

En un renversement des données de l'amour courtois très représentatif de l'esthétique du *HLG*, la proximité des corps ne s'accomplit que dans la mort, dans l'épisode de la déploration, en la chapelle d'Avalon. Le discours de l'ermite, qui au début de la branche VIII considérait avec horreur l'amour coupable de Lancelot, semble redoubler l'ironie tragique d'un amour vécu *in absentia*¹⁰¹⁵, dans l'éloignement du chevalier en quête d'aventures périlleuses, comme dans l'ambiguïté de la présence-absence du corps inanimé de Guenièvre :

« A ! Pechieres morteus, fait li hermites, c'avés vos dit ? Nule valor ne poet venir de tel luxure qui ne li soit vendue molt chiere ! Vos iestes traïstres a vostre saignor terrien et omiucides al Sauveor ! Vos avés des .vii. pechiés cremineus l'un des greignors encargié ; li deduis en est molt faus, si le conperreis molt chier se vos n'estes repentans hastivement ! »
(*HLG*, VIII, 460, 17-23).

¹⁰¹⁴ On eut notamment se reporter à l'article de Robert BAUDRY, « Le *Lancelot-Guenièvre* de Jean Cocteau ou les Avatars du Mythe Amours, Sosies et Substitutions », *Cahiers de recherches médiévales*, 2, 1996, p. 37-49.

¹⁰¹⁵ Comme le rappelle Alexandre LEUPIN, *art. cit.* 2014, « Il n'y a dans le Perlesvaus de relations sexuelles (cette chose qui fait obstacle à la reconnaissance du non-rapport et à la sublimation) que dans le passé du récit, et elles sont la plupart du temps marqué du sceau de l'infamie (adultère ou acte sexuel avec un incubé) : Artu, Gauvain (p. 308), Merlin, le récit arthurien est fondé en enfer, le désir est l'enfer ».

La rhétorique comminatoire et la parénèse entretiennent les dispositions prises par les deux personnages dans les avant-textes, tout en les vidant de leur substance. Le *pechié* demeure un *flatus vocis*, une réalité uniquement dans l'ordre de la parole¹⁰¹⁶. Cet épisode peut être perçu comme la jonction entre un univers de connaissance erroné (le mythe courtois de l'amour adultère) et une reconfiguration de ce mythe au prisme de la mort. C'est en effet au pied du tombeau que la distance – si excessive que durant les scènes de cour, il n'est fait aucune mention ne fût-ce que d'un regard échangé par les deux amants¹⁰¹⁷ – s'atténue *in fine* :

« [Lancelot] *s'agenoilla au plus pres que il pot del sarquieu, autresi con por l'ymage aorer et mist son viaire et les ielz et sa boche a la pierre del sarquieu, et le regrette molt doucement* » (HLG, X, 825-827).

La feinte de l'adoration mystique dissimule l'érotisme macabre d'un baiser par-delà la mort. Romantique avant la lettre, cette scène annonce *Roméo et Juliette* aussi bien que le romantisme allemand, si l'on suit l'interprétation de Walter Rehm :

« Subir la mort pendant la nuit nuptiale, dans l'ivresse de la volupté, plaisir dilaté, rendu infini par la mort [...] Et puis il y a cette autre forme : c'est la mort même qui devient nuit nuptiale de l'amant, car elle l'unit à l'amante qui lui a été arrachée. La mort est alors pensée comme union amoureuse, mais dans le sens où la première est unie à la seconde : la mort est alors de même essence que l'amour, que la nuit nuptiale. Mais dans un cas comme dans l'autre, la mort d'amour apparaît comme le passage à l'éternité désirée »¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁶ La notion de *flatus vocis* s'inscrit au Moyen Âge dans la querelle des universaux qui met aux prises les nominalistes et les réalistes. Pour les nominalistes, les universaux, c'est-à-dire des concepts tels que *l'homme* ou *l'animal*, ne sont que des mots, des souffles vocaux. Pour les réalistes, les universaux sont des réalités, des objets de pensée qui subsistent réellement dans chaque individu ; le concept général est l'essence même des réalités, et les accidents rendent cette substance corporelle et sensible. Sur ce point problématique de la pensée médiévale, cf. Alain de LIBERA, *La querelle des universaux, de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1996 et David PICHE, *Le problème des universaux à la Faculté des Arts de Paris entre 1230 et 1260*, Paris, Jean Vrin, 2005.

¹⁰¹⁷ A titre de comparaison, on se souvient qu'au début de la *Queste del Saint Graal*, la Reine consent à laisser Lancelot partir seulement s'il n'est éloigné que quelques heures de son regard : « *car se demain ne revenist, il n'i alast hui par mon congié* » (*Le Livre du Graal*, Tome III, *La Queste del Saint Graal*, éd. Daniel Poirion et Philippe Walter, op. cit. p. 810).

¹⁰¹⁸ Walter REHM, *L'idée de mort dans la littérature allemande, du Moyen Âge au romantisme*, 1928, p. 377-378. Cité par Gert KAISER, *Vénus et la mort*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, p. 11.

Le discours de Lancelot intensifie cette isotopie de la réunion par contiguïté, écrite au conditionnel comme une perspective que lui refuse le caractère sacrilège et blâmable de cette relation¹⁰¹⁹ : « *si m'esteroit granz confors que je vos esteroie si prochains et que je verroie la sepulture en coi vostre cors gist qui tant eut de douçor et d'onerance et de bien* » (HLG, X, 826, 5-8). Le personnage de Guenièvre, qu'une certaine tradition voit moins en amante qu'en tentatrice¹⁰²⁰, subit de nombreuses métamorphoses dans l'écriture du HLG : épouvantée et *desconseillée* dans la *Mort Artu*, ne sachant plus à quel saint se vouer, elle assume le devoir du *consilium* auprès du souverain dans la première branche du HLG. C'est elle qui, mettant fin à l'acédie du Roi, est à l'origine de l'aventure de la Chapelle Saint Augustin. Guenièvre est une figure du salut, quand bien même sa mort porte un coup certain à l'intégrité politique et religieuse du Royaume de Logres : « *Sire, dist la roïne, se vos aliez a la chapele Saint Augustin, qui est en la Blanche Forest, que on ne puet trover par aventure non, je cuit que vos avriez talent de bien faire au reperier. Car nus no requist onques desconseillez que Dex no conseillast por lui, por qu'il le priast de buen cuer* » (HLG, I, 134, 10-15). Peut-on aller jusqu'à suggérer que la couleur blanche, présente dans le nom de la forêt comme dans celui de la Reine, prédestinait Guenièvre à se faire l'artisan de cette première épreuve à valeur de rédemption ? Figure de la concupiscence et du péché en un temps où les principes courtois sont objets de questionnements, Guenièvre est représentée en *mater dolorosa*¹⁰²¹ à la mort de Lohot ; la mort édifiante de la Reine, qui n'intervient qu'en dernier lieu dans *La Mort Artu*, est une disparition inattendue, élimination du récit qui s'inscrit dans un amoncellement d'infortunes. Ce point peut être sujet à discussion, car l'atmosphère très

¹⁰¹⁹ Sur ce point, le *Haut Livre du Graal* suit la même ligne idéologique que le *Lancelot-Graal*, qui condamne fortement l'amour adultérin de la Reine et de Lancelot. Le rapprochement des deux œuvres a été maintes fois mené, y compris au Moyen Âge, par exemple dans le *Livre de Messire Lancelot du Lac*, vendu en 1405 par le libraire Renaud du Montet au Duc de Berry (BnF, Manuscrits, français 118 [série français 117-120] (f. 219 v°). Cet ouvrage est constitué d'extraits du *Lancelot-Graal* auxquels ont été ajoutés des interpolations tirées du *Perlesvaus*.

¹⁰²⁰ De cette tradition, la *Queste del Saint Graal* conserve la marque, comme le suggère Albert PAUPHILET, « Qu'est-ce que la quête du Graal ? », *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, p. 15 : « quand les aventures des héros ou le rappel d'antiques exemples ramènent dans le récit quelque femme, créature de beauté et de passion, c'est toujours la pécheresse, la tentatrice, la complice ordinaire de l'Ennemi : l'Eve éternelle ».

¹⁰²¹ Issue des sources bibliques et antiques, la *mater dolorosa*, mère douloureuse pleurant la mort du Christ, est très présente dans l'iconographie du XIIIe siècle. L'art italien et allemand, en phase avec l'émergence littéraire du *planctus*, en fait une image universelle de la déploration. L'expression de la douleur s'affine au moment où s'écrit le *Haut Livre du Graal*, la Vierge à l'enfant dépourvue de tout affect le cédant au spectacle de la tristesse. L'épisode de la révélation du décès de Lohot est *a fortiori* bouleversant, dans cette perspective, car la mère ne dispose pas d'une dépouille mortelle complète, mais d'une extrémité au demeurant fort symbolique.

singulière qui émerge dès la première branche semble autoriser un certain nombre de possibles narratifs. La mort de Cahus, en l'absence de véritable combat chevaleresque en état de veille, fait intervenir la mort de manière extrêmement précoce, au seuil même de l'aventure, qui cesse d'être le lieu unique du péril dès lors que le château royal n'est plus conçu comme un espace sanctuarisé. La disparition de Lohot et Guenièvre, au sommet de la hiérarchie des personnages, est emblématique de la manière du récit : la mort intervient de manière prématurée, elle rompt la pérennité des êtres et des choses et se montre inéluctable. Et l'on peut appliquer aux grands hommes la méditation *contra naturam* que mène Pline le Jeune à l'endroit des grands écrivains¹⁰²².

Parmi l'ensemble des possibles, au sein de chaque aventure, le narrateur du *HLG* semble privilégier la mort, certains personnages semblant n'avoir de véritable présence ni de véritable épaisseur que dans leur fin. L'écuyer Cahus en est l'exemple le plus abouti, son évocation ne parvenant pas à se départir des stéréotypes liés à la description des jeunes gens : « *Li rois se lieve de la fenestre, e la roïne. E esgarde li rois devant soi, e voit un vallet grant e fort e bel e juene. Cahus avoit non, e estoit filz Yvain l'Avotre. « Dame, dist a la roïne, cestui menré ge avec moi, se vos me le loez. — Sire, fet ele, il me plect bien, car ge l'é oï tresmoignier a preu »* (*HLG*, I, 136, 1-6). La valeur royale, qui s'avérera funeste, est moins l'effet d'une distinction que d'une présence marquée, par hasard, par une proximité avec le roi. C'est dans l'espace du songe puis de la mort – encore que ces deux espaces soient rigoureusement corrélés – que le personnage se voit conféré une épaisseur véritable, alors que son statut n'est que subalterne au sein de la hiérarchie médiévale. Sur l'axe syntagmatique du récit, un paradigme exclusivement macabre semble limiter les virtualités du récit, en infléchir le cours.

Ténuité de l'existence, densité de la mort

Cette valorisation de l'écriture macabre trouve un écho dans le paradoxe suivant : l'usage romanesque conduit à développer les figures principales et à assigner aux personnages secondaires une fonction annexe d'*actant* (adjuvant, opposant, objet), si l'on aborde le récit sous un angle sémiotique¹⁰²³.

Le *HLG*, à n'être lu que sous le rapport de la mort, ne nomme certains personnages secondaires que dans l'imminence de leur mort (Lohot, la Dame du Gomoret, Cahus).

¹⁰²² PLINE LE JEUNE, *Lettres*, V, 5, « C. Plinius Novio Maximo suo s. ».

¹⁰²³ Algirdas-Julien GREIMAS, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.

Cahus est en cela un double de Gaheris de Karaheu (*Mort Artu*), chevalier qui n'est nommé que dans l'instant qui précède sa mort : la Reine lui a offert un fruit empoisonné donné par Avarlan et destiné en réalité à son ennemi mortel, Gauvain. Les deux personnages peuvent apparaître comme les victimes d'une faute qu'ils n'ont pas commise : l'acédie d'Arthur frappe Cahus dans la fleur de l'âge, l'adultère de Guenièvre met un terme à l'existence fugace de Gaheris.

Paradoxalement, l'existence de Lohot, de la Dame du Gomoret et de Cahus est ténue, dépeinte à grands traits, quand leur mort recèle des *senefiances* cachées et une remarquable densité de sens. A l'inverse de Perlesvaus, dont les aventures couvrent les dernières branches et la mort symbolique quelques lignes (« *la nés en coi Perlesvaus estoit s'esloigna* », HLG, XI, 1050, 7-8), ces personnages ont une existence confinante à l'insignifiance, condensée dans l'image finale d'une mort éloquente. L'épisode du songe de Cahus constitue son unique aventure. L'ambiguïté du songe fantastique réduit ainsi la part de son existence réelle (« l'effet-personnage »¹⁰²⁴), à travers un équilibre ambigu entre réalité d'une aventure porteuse de mort et onirisme. Les traits susceptibles de donner lieu à une illusion référentielle sont non seulement réduits à la portion congrue, mais si topiques que le personnage est, de son vivant, plus un stéréotype (au même titre que les nains, géants, vilains, vasseurs...) qu'un personnage pourvu d'un « sème d'individuation »¹⁰²⁵ : « *E esgarde li rois devant soi, e voit un vallet grant et fort e bel e juene, Cahus avoit non, e estoit filz Yvain l'Avotre* » (HLG, I, 136, 1-3).

Cahus est pourvu d'un nom, d'une extraction au demeurant bâtarde, et d'une renommée rapportée par Guenièvre (« *ge l'é oi tesmognier a preu* », HLG, I, 136, 5-6), et le regard du roi tend à lui faire quitter le monde de la transparence, mais ce ne sont là que signes élémentaires. La valeur est moins un sème individué qu'une condition *sine qua non* pour accompagner le Roi Arthur dans sa quête de rédemption. Les marqueurs physiques (taille élancée, robustesse, jeunesse et beauté), rassemblent en un même être des attributs traditionnels du chevalier en devenir qu'est l'écuyer. C'est donc un grand écart qui se

¹⁰²⁴ Selon le modèle sémio-pragmatique développé dans la mouvance des travaux d'Umberto Eco, l'effet-personnage se décline suivant trois aspects : l'effet personnel (« un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier) », l'effet-personne (« une illusion de personne suscitant chez le lecteur, des réactions affectives ») et l'effet-prétexte (« un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique) ». Ces définitions sont empruntées à Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op. cit. p. 67.

¹⁰²⁵ Algirdas-Julien GREIMAS, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 256.

manifeste, entre une biographie succincte doublée d'une psychologie infime (seul transparaît son sentiment de révérence envers le Roi) et l'*hapax* que constitue sa mort : d'un côté une absence de singularité dans l'esquisse de traits qui le définissent, de l'autre une mort tout à fait singulière. La mort seule condense l'intérêt romanesque du personnage, la mort seule lui confère une densité symbolique.

La fonction de l'écuyer ne doit ainsi pas être appréciée au niveau de la « manifestation » (« l'histoire envisagée dans son déroulement linéaire »), mais au niveau « de surface » (qui « met au jour la logique des actions qu'il met en scène »¹⁰²⁶). La mort d'un écuyer est, dans l'imaginaire médiéval, un dommage mineur sur lequel le texte chevaleresque glisse au profit d'aventures plus significatives. Le pèlerinage du Roi Arthur à la Chapelle Saint Augustin étant couronné de succès, la mort de Cahus semble n'avoir rien ébranlé le cours de cette aventure. Elle est investie d'une puissance de déflagration tout à fait stupéfiante (Arthur le « *regarde a merveilles* », *HLG*, I, 140, 10), qui, en l'absence de *senefiance*, démultiplie les orientations symboliques. Le retour à Cardueil, qui clôt le roman tel un conte ou un *lai*, s'accompagne d'une conversation des époux royaux, symétrique à celle qui ouvre la branche : « *Mais une voiz m'a molt reconforté que jo oï en la forest, car ele me dist que Dieus me mandoit que jo tenisse cort prochainement ; je veroie la plus bele aventure avenir que jo onques veïsse. — Sire, fet ele, vos devés estre molt joians quant il sovient le salveor de vos. Or faites le conmandement !* » (*HLG*, I, 176, 3-8). Ainsi, « l'état de déséquilibre » fait partie intégrante de la structure profonde du récit et « par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques »¹⁰²⁷.

La position liminaire de cette mort *in praesencia* – si l'on exclut le corps exposé dans la chapelle ardente – en fait en soi une clé de lecture, un programme annonçant l'esthétique macabre du récit. En un paradoxe qui manifeste la domination de la mort sur le récit, c'est une figure secondaire, à peine actualisée, qui cristallise dans les circonstances de sa mort le mystère du récit. Lohot partage avec Cahus bien des traits que la critique n'a pas manqué de relever.

Lohot n'est aussi, du point de vue de la poétique du personnage, qu'une forme évanescence, un *flatus vocis* dépourvu de référent. Comme Cahus, Lohot « *molteplioit en*

¹⁰²⁶ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, op. cit. p. 51.

¹⁰²⁷ Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, tome 2, Paris, Seuil, Points, Poétique, 1968, p. 82.

grant chevalerie » (HLG, VIII, 576, 7), comme l'illustre le meurtre du géant. Keu « *fist mortel traison et desloial* » (HLG, VIII, 576, 4) en décapitant Cahus. Les deux *vallets* partagent cette mise à la marge du récit, leur existence semblant vouée aux limbes. Cahus, s'il n'avait pas été remarqué par l'arbitraire du regard que porte sur lui Arthur, serait tel son frère Déodat condamné à la transparence¹⁰²⁸.

La transparence de Cahus doit être moins attribuée à son rang qu'à sa jeunesse, qui mue ses exploits en exercice et ne peut lui faire soutenir la comparaison avec la trinité chevaleresque que forment Perlesvaus, Lancelot et Gauvain. Dans les deux cas néanmoins, les aventures *in vivo* semblent effacées au profit de l'aventure ultime que représente leur mort. Celle de Lohot est l'objet d'une double détente, propre à exacerber l'intensité de cette disparition.

Le premier temps se situe dans la branche VIII et voit l'ermite organisateur de ses funérailles raconter en détail les circonstances de sa mort. Le second temps implique un déplacement de la chapelle ardente (« *un hermitage* » placé « *dans le regort d'une montaigne* », HLG, VIII, 572, 8) à la cour royale (« *a Cardoil par un jor de Pentecoste* », HLG, IX, 696, 9-10), soit d'un lieu de réclusion à un lieu de souveraineté, de la révélation par la parole à la révélation par le verbe conjugué à la vue. Ce dédoublement de la mort rend d'autant plus manifeste la ténuité du personnage durant son existence.

La mort de Lohot, contrairement à celle de Cahus et de la Dame du Gomoret, est dotée d'une symbolique évidente – la décapitation du fils d'Arthur *signefie* la décadence d'un royaume dépouillé de ses forces vives, sa mort précipite l'extinction de la lignée arthurienne. Loin de constituer un personnage « référentiel », Lohot procède d'une construction que les poéticiens sémio-pragmatiques nomment « effet prétexte ». Il s'inscrit moins dans l'*histoire* que dans le *récit*, pour reprendre la distinction classique de Gérard Genette : sa mort n'est, au mieux qu'un *excursus* en marge de la quête du Graal et de l'évangélisation des peuples qui forment le fil rouge du roman. *A contrario*, elle donne une image du Royaume arthurien et contribue à infléchir sa représentation. La mort de l'épouse de Marin le Jaloux procède d'un même paradoxe (densité de la mort, ténuité de la vie), mais elle voit sa *senefiance* démultipliée dans les révélations problématiques du

¹⁰²⁸ Michel ZINK, *Déodat ou la transparence, Un Roman du Graal*, op. cit.

Château de l'Enquête – on retrouve dans cette troublante *lectio* l'idée d'une *senefiance*-alibi, suivant le mot d'Armand Strubel¹⁰²⁹.

La Dame du Gomoret, que l'on peut assimiler à une héroïne *malmariée* de conte ou de *lai*¹⁰³⁰, doit être saisie à la jonction de la *semblance* courtoise de l'épisode qui voit sa mise à mort (branche IV) et de la *senefiance* religieuse (branche VI) qui vient ébranler le lecteur familier des motifs et des thèmes de la littérature bretonne. Cette *senefiance*, énoncée par un *provoire*, infléchit la dame injustement tuée par son époux en une incarnation de l'Ancienne Loi : « *Mais j'ai esté d'une dame molt dolens que ses maris ochist por moi, si n'i avoit coupes ne jou ne ele. – Sire, fait li provoire, cho fu molt grant joie de la signefiance de sa mort, car Josephes nos tesmoigne que la viés loi fu abatue par un coup de glave sans resuciter et por la viés loi abatre se sofri Dieus a ferir el costé de la glave et par cel coup fu la lois abatue et par son crucifiement. La dame signefie la viés loi* » (HLG, VI, 330, 5-12).

Inversement aux principales figures, électives ou réprouvées, qui sont chacune pourvue de traits discriminants, la dame apparaît comme une construction volatile, insaisissable. Si la *senefiance* des aventures chevaleresques est traditionnellement investie d'une visée didactique, celle du Château de l'Enquête opacifie plus qu'elle n'éclaire, pose plus de questions qu'elle ne répond à l'énigme de cette mort. Le sens de l'épisode, plutôt que d'apparaître telle une révélation, se segmente plus encore. L'aventure chevaleresque et le *plus haut sens* allégorique, qui devraient s'enrichir réciproquement¹⁰³¹, deviennent

¹⁰²⁹ Armand STRUBEL « Conjointure et senefiance dans le *Perlesvaus* : Les apories du roman parabole », dans *Furent les merveilles pruvees...Mélanges Dubost*, éd. Francis GINGRAS, Françoise LAURENT et Jean-René VALETTE, Champion, 2005 (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Age, n° 6), p. 599-618 (p. 617).

¹⁰³⁰ Sur cette question, consulter l'article de Jacques de CALUWE et Jeanne WHATELET-WILLEM, « La question de l'amour dans les *Lais* de Marie de France. Quelques aspects du problème », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance*, 7, Presses Universitaires de Provence, p. 139-158. D'autre part, on se reportera à Jacques De CALUWE, « La jalousie, signe d'exclusion dans la littérature médiévale en langue occitane », *Exclus et systèmes d'exclusion dans la Littérature et la civilisation médiévales, Senefiance* n° 5, Aix-en-Provence, 1978, pp. 165-176.

¹⁰³¹ Le principe de l'allégorie chrétienne est, dans les romans du Graal, l'édification des fidèles à travers des images simples et colorées, susceptibles de représenter des doctrines complexes. Partant, le récit « supplant[e] le discours théologique par la force/violence brute de ses images, infiniment plus cohérentes et lancinantes que les arguties rhétoriques de l'allégorèse : Anne BERTHELOT, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus* : le *Haut Livre du Graal* », *La Violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence (*Senefiance*, 36), 1994, p. 19-36 ; citation p. 35. Le sens littéral représente une manière plus frappante de représenter le sens spirituel, et le sens spirituel révèle dans le moindre de ses détails le sens littéral. Telle est la pratique allégorique qui prévaut dans la *Queste del Saint Graal*.

irréductibles l'un à l'autre. À une allégorèse signe par signe ayant pour visée de mettre au jour une correspondance entre *semblance* et *senefiance*, l'ermite préfère une lecture elliptique et concise qui impose un sens sans l'expliciter.

Cinq questions fondamentales émergent, qui manifestent cette solution de continuité entre l'aventure et la *senefiance* qui lui est accordée. En effet, l'exégèse qui fait de la Dame une incarnation de l'Ancienne Loi rejaillit, éclairant d'une lumière paradoxale toutes les autres composantes de l'épisode. L'interprétation selon laquelle la Dame représente la « Vieille Loi » renouvelle l'image du mari qui la met à mort. Si l'on applique à l'épisode de la branche IV les enseignements de l'ermite, Marin le Jaloux, dont on remarque la « synergie actancielle »¹⁰³² du nom, serait l'instrument d'une destruction des croyances païennes. C'est par son geste que, symboliquement, « *la viés loi fu abatue par un coup de glave sans resusciter* » (HLG, VI, 330, 7-13). En ce sens, Marin serait investi d'une fonction comparable à celle de Perlesvaus, et antérieure à son action : si Perlesvaus est le bras armé d'une christianisation qui va s'amplifiant, Marin aurait rendu possible l'avènement de la Nouvelle Loi. Il serait le chevalier apôtre de la foi chrétienne, et prendrait place, dans le personnel romanesque, au sommet de la caste des figures électives.

La *semblance* courtoise vient cependant récuser en tous points cette *senefiance* sacrée, ne serait-ce que dans le déroulement tronqué du duel judiciaire, au cours duquel Marin se détourne et tue l'accusée en lieu et place de son champion : « *Li chevalier se traist ariere por prendre son ellais et messire Gauvain vient vers lui quanque chevaus puet destendre. Marin li Jaloux guenhit monseignor Gauvain quant il le voit venir et eschive son cop. Il vait vers se feme qui se desmentoit en plorant conme cele qui coupe n'i avoit. Il le fiert par mi le cors et l'ocist. Après s'en vait grant aleüre vers son rechet* » (HLG, IV, 246, 22-28). Le geste de Marin signe l'abandon des règles admises, le rejet de toute justice transcendante au profit de l'arbitraire inique d'un désir de mort¹⁰³³. Il incarne dès lors bien plus un être de la révolte qu'une figure de

Lire à ce sujet les ouvrages de Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, op. cit., et Jean- René VALETTE, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie, XII^e-XIII^e siècle*, op. cit.

¹⁰³² Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, « Avant-propos », *Façonner son personnage au Moyen Âge, Senefiance*, 53, 2007, p. 7 : « c'est par son nom [que le personnage] se singularise et oriente le roman, par son absence de nom ou, à l'inverse, par un nom surdéterminé qu'il manifeste une synergie actancielle », c'est-à-dire que l'action du personnage est couplée au nom qu'il porte.

¹⁰³³ A titre de comparaison, on peut se reporter aux pratiques du duel tel qu'il est envisagé dans la littérature, médiévale. Philippe de Beaumanoir a ainsi laissé un traité de droit coutumier, les *Coutumes de Beauvaisis*, dont la lecture donne une idée du « plus périlleux » des modes de règlement d'un conflit. Pour une étude classique du duel judiciaire, on pourra lire l'article de Gustave COHEN, « Le duel judiciaire chez Chrétien de Troyes », *Annales de l'Université de Paris*,

prosélyte agissant *in nomine Patris*. Son serviteur, qui s'inscrit dans l'imaginaire médiéval tant il est « une infâme peste de nain »¹⁰³⁴, devient, malgré sa proximité avec la figure de Caïn, un adjutant dans le renouvellement des Lois sacrées. Le nain, réprouvé par nature comme par l'ignominie de ses actes, se mue par la grâce d'une « allégorie imparfaite »¹⁰³⁵ en une figure élective au service de la Nouvelle Loi tandis que dans cette nouvelle donne suggérée par l'exégèse, Gauvain devient un réprouvé qui s'oppose, à partir du moment où il se fait le champion de la Dame *i. e.* de l'Ancienne Loi, au plein épanouissement de la Nouvelle Loi.

Dans cette même perspective, la culpabilité de Gauvain relève quasiment du non-sens. L'écriture manifeste une faille dans la cohérence du récit littéral (un mari jaloux tue sa femme pour réparer une offense qui tient du fantasme) et de son sens allégorique (la dame est l'incarnation de l'Ancienne Loi païenne). La mort de la dame vertueuse du Gomoret prend ainsi des résonances qui excèdent très largement sa position dans l'histoire – personnage secondaire, elle est d'un point de vue purement littéral l'*objet* d'une scène¹⁰³⁶ dont le degré de violence a été préparé par la mort de Cahus. En ce sens, ce passage de *sujet* parlant et agissant à *objet* agi semble préparer, bien que de manière discrète, la *senefiance* du Château de l'Enquête, qui infléchit le personnage en incarnation d'une notion abstraite (L'Ancienne Loi) : « *Atant fait li chevalier al nain la dame metre fors dou lac de la fontaine et le fait seoir en la lande, la ou il devoient joster* » (HLG, IV, 246, 19-22).

Ses traits physiques (« *grant biauté* », HLG, IV, 240, 4-5) et moraux (« *en bone dame et en loial* », HLG, IV, 246, 5-6), aussi brièvement tracés que ceux de Lohot et Cahus, en font une figure de convention à l'existence insignifiante. Tout au plus est-elle une représentation de « l'éternel féminin » tel que le concevaient les médiévaux : « le chien est

1933, p. 510-527. Comme le rappelle Martin Aurell dans son ouvrage consacré à la légende arthurienne, le jugement de Dieu correspond bien plus à un lieu romanesque qu'à une véritable pratique de la vie courante.

¹⁰³⁴ Anne MARTINEAU, *Le Nain et le Chevalier, Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003, p. 65 considère qu'il est « le pire » de la littérature arthurienne [son corpus comprenant une cinquantaine d'œuvres du XIIe au XVe siècle] : « des nains, on pourrait dire ce que Perrault dit des loups : les plus doucereux sont souvent les plus dangereux... ».

¹⁰³⁵ Paul ZUMTHOR, *Le Masque et la Lumière*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁰³⁶ Le mot d'*objet* s'entend au sens que lui assigne Anne UBERSFELD dans *Lire le théâtre*, Belin, Sup Lettres, p. 143 : « [...] un personnage peut être un locuteur, mais il peut aussi être un objet de la représentation, au même titre qu'un meuble : la présence muette, immobile d'un corps humain peut être signifiante au même titre que celle d'un autre objet ».

fidèle mais la femme volage »¹⁰³⁷. La mort va donner sens à une vie ténue, révéler l'épaisseur de figures autrement évanescentes. Si certaines morts sont porteuses de symboles manifestes (Lohot), d'autres usent des ressources du fantastique pour susciter l'ébahissement (Cahus), ou décomposent l'unité au demeurant problématique du récit. Ces trois exemples n'en accentuent pas moins le moment capital de la mort au détriment d'une vie presque entièrement elliptique. A l'opposé des récits courtois, qui font des forces vitales un principe essentiel, le *HLG* semble faire de la mort l'horizon unique du récit.

La mort comme horizon unique du récit

L'infléchissement funeste du devenir des principales figures du *HLG* est la manifestation, à l'échelle du récit, d'une logique macabre particulièrement sensible. Cette logique narrative consiste, dans une situation où la mort ne relève pas d'une absolue nécessité, à la préférer toutefois. La mort s'impose comme la terminaison de tout être et de toute chose, y compris quand la mise à mort semble superflue – il n'est pas d'alternative véritable dans cet univers d'apocalypse. Pour mettre à nu cette particularité du roman, il convient d'évaluer, en termes d'écarts, les liens qui unissent certains épisodes éclairants du *HLG* et des épisodes comparables dans d'autres récits.

Le duel judiciaire¹⁰³⁸ qui voit s'affronter Gauvain et Marin le Jaloux est particulièrement emblématique¹⁰³⁹. Sans doute, pour saisir avec exactitude les attendus de l'épisode, peut-on se reporter aux *Coutumes de Beauvaisis* de Philippe de Beaumanoir¹⁰⁴⁰, jurisprudence qui pose un cadre légal en regard duquel se dégage le scandale éthique de

¹⁰³⁷ Philippe MÉNARD, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, op. cit. p. 234.

¹⁰³⁸ Cf. *Traité du duel judiciaire, Relations de pas d'armes et tournois pour Olivier de la Marche, Jean de Villiers, Antoine de la Sale...*, éd. Bernard Prost, Paris, 1872. Comme l'explique Antoine de la Sale dans son traité, les duels judiciaires prirent une tournure telle qu'ils furent frappés d'un interdit papal : « *atant monta la chose, que grans haisnes en sortirent et maintz en furent mors* ».

¹⁰³⁹ Emblématique et problématique, pourrait-on dire, car il est passible de lectures plurielles. L'une des plus récentes est signée par Jean-Jacques VINCENSINI, dans son article, « De la merveille à la connaissance. Vocation anthropologique de la narration médiévale », *Adam et l'astragale, Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Vincent JOLIVET et alii, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2009, p. 190 : « le supplice infligé par le mari jaloux trouve son site au sein des diverses réactions anticulturelles qui particularisent ce brutal époux. Le conflit mimétique est au cœur de notre motif, mais dans une position et avec une signification originale puisque le chevalier ombrageux et vindicatif déclenche ce conflit par la prétention surhumaine d'être sans rival ».

¹⁰⁴⁰ PHILIPPE DE BEAUMANOIR, *Coutumes de Beauvaisis*. Texte critique publié avec une introduction, un glossaire et une table analytique par Am. Salmon, Paris, Picard (Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire), 1899-1900, 2 t.

cette mort. Le juriste du XIII^e siècle rappelle que certains crimes appellent une punition sans l'intercession du *judicium dei*. L'adultère (*avoutire*) en constitue un exemple parmi d'autres, même si la véracité du crime doit être établie selon les règles du droit : « once the adultery had been confirmed, the husband might slay the couple without penalty of fear of vengeance on the part of the victim's kin. He needs only raise the public cry, « la clameur de haro, in order that the deed be known »¹⁰⁴¹.

Parallèlement à l'esthétique de la surprise inhérente à cette volte-face qui conduit Marin à tuer son épouse, c'est une logique narrative implacable qui préside à ce geste ; geste de destruction d'une incarnation de l'Ancienne Loi, mais geste ambigu venant d'un chevalier discourtois, qui ne prend aucune part dans la quête du Graal, ni dans l'évangélisation des peuples. À l'alternative de l'existence et de la mort, suivant le principe du duel judiciaire, Marin préfère le meurtre de son épouse et la fuite.

L'insertion d'un duel judiciaire dans un roman du Graal relève en soi de l'écart : comme le rappelle Michel Rubellin, « l'Eglise médiévale [...] s'est toujours montrée très réticente, pour ne pas dire franchement hostile, à l'égard du duel judiciaire »¹⁰⁴². D'autre part, cette pratique connaît un déclin relatif entre le IX^e et le XIII^e siècle. C'est pourquoi la *Mort le Roi Artu* ne comporte qu'un seul duel judiciaire, comme une ultime rémanence de cette pratique, qui s'inscrit bien plus dans une logique romanesque que dans la réalité du règlement des conflits. Ce duel oppose Lancelot à Mador de la Porte, lequel met en accusation la Reine Guenièvre. Malgré les apparences, la Reine est déclarée innocente aux yeux de la justice de Dieu comme de celle des hommes. Dans une ordalie bilatérale, deux champions devaient se battre jusqu'à la mort. La victoire d'un des deux partis était la preuve matérielle du bien-fondé de la requête, comme le suggère Yvain :

« *Et qui le voir dire an voldroit / Dex se retient devers le droit / Et Dex et droiz a un s'an
tiennent ; / Et quant il devers moi s'an vienent / Dons ai ge meillor compaignie / Que tu
n'as, et meillor aïe* » (*Chevalier au Lion*, v. 4443-4448).

¹⁰⁴¹ R. Howard BLOCH, *Medieval French Literature and the Law*, op. cit. p. 55.

¹⁰⁴² Michel RUBELLIN, « Combattant de Dieu ou combattant du Diable ? Le combattant dans les duels judiciaires aux IX^e et X^e siècles », Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Année 1987, Volume 18, Numéro 18, pp. 111-120, p. 111.

Dans l'épisode de Marin, qui mêle ordalie par l'eau et duel judiciaire, la condition pour que Marin cesse de torturer son épouse et la retire de l'eau glacée du lac est que Gauvain accepte les principes du combat :

« Messire Gauvain, fait il, jo l'en osterai par un covent que vos josterés a moi et jo a vos. Se vos me poés conquerre, quite iert del meffait et del blasme, et se jo vos conquier, ele en iert encoupee. Teus en iert li guïuse. — Jo ne demand mieus ! » fait messire Gauvain » (HLG, IV, 246, 15-19).

Une fois les règles énoncées¹⁰⁴³, l'alternative est clairement perceptible – une victoire de Gauvain permettrait de sauver la vie de l'épouse bafouée, tandis que la défaite sonnerait le glas de son existence. Dans la chanson de geste et l'épopée médiévale, le duel judiciaire est conçu comme le truchement d'une révélation divine de la vérité concernant une controverse d'ordre humaine. Il en est ainsi dans la *Chanson de Roland* (v. 3844sq), quand Thierry demande l'organisation d'un duel judiciaire pour prouver le complot de Ganelon et sa trahison à l'égard de Roland. Pinabel, le champion du baron félon, relève le défi lancé et meurt dans le combat, ce qui constitue la preuve de la déloyauté de Ganelon.

Dans le domaine arthurien, Lancelot parvient à disculper la reine Guenièvre de l'accusation d'adultère qui pesait sur elle lorsqu'il défait Méléagant. Dans le *Chevalier au Lion*, Yvain et Gauvain mènent un duel judiciaire pour les deux sœurs de Noir Espine, dans le *Tristan en Prose*, Palamède et Tristan éprouvent leur valeur sous les auspices du Roi de Soreloys¹⁰⁴⁴, ces épisodes suggérant la permanence du duel dans l'imaginaire des romanciers médiévaux. Les duels du *Tristan en prose* « sont longs et présentent de longues phases d'égalité entre deux acteurs aussi bien pour des raisons chevaleresques et passionnelles, que pour des raisons judiciaires : l'impossibilité de clore le combat sans une médiation extérieure démontre également l'inanité procédurale et fondamentale de l'événement »¹⁰⁴⁵. Dans *Le Chevalier au Lion*, les deux chevaliers « ne se combatent mie a geus / Einz le font asez trop a certes. / Les merites, et les desertes, / Ne lor an seront ja rendues » (v. 6164-

¹⁰⁴³ Les serments de chaque champion constituent la condition *sine qua non* de tout duel judiciaire, comme le rappelle Lancelot dans *Le Chevalier au Lion*, alors qu'il s'apprête à combattre contre Gauvain : « Et Lancelot dist : « Sires rois / Je sai de quauses et de lois / Et de plez, et je jugemanz : / Ne doit estre sans sairemanz / Bataille de telle mescreance », v. 4943-4947.

¹⁰⁴⁴ Monique SANTUCCI, « La violence dans le *Tristan en prose* », *La Violence dans le monde médiéval*, Presses Universitaires de Provence, *Senefiance* 36, 1994, p. 469-486.

¹⁰⁴⁵ Pierre LEVRON, « La mélancolie et ses sanctions : clémence ou châtement ? Enquête dans la littérature des douzième et treizième siècles », *Clémence et Châtiment*, éd. Sydney H. Aufrère et Michel Mazoyer, Université Paris-I et Institut Catholique de Paris, 2006, p. 91.

6167). La victoire reste indécise, le combat s'achevant à l'approche de la nuit, que tous deux redoutent. Le discours du « *preuz et cortois* » (v. 6232) Messire Yvain fait apparaître l'ambiguïté d'un dénouement en rien déloyal : « *Sire, fet il, la nuiz aproche ; / Ja, ce cuit, blasme ne reproche / N'en avroiz, se l'en nos depart* » (v. 6239-6241)¹⁰⁴⁶.

Le dénouement de ces trois duels – mort, médiation, terme imposé par l'avancée du crépuscule – et la disparité des époques auxquelles furent écrits ces récits posent un cadre narratif, propre à mesurer la conformité de l'épisode de Marin avec les « scénarios »¹⁰⁴⁷ traditionnellement retenus.

Parmi les fins possibles, l'intervention d'un tiers aurait pu mettre un terme à la scène de torture, le combat aurait pu s'achever sur une victoire de Gauvain, par ailleurs chevalier émérite, ou des circonstances liées à la configuration de l'espace et du temps auraient pu y mettre un terme. Si, dans la chanson de geste, le principe du duel judiciaire trouve son accomplissement dans la mort de l'adversaire ainsi condamné¹⁰⁴⁸, à partir de Chrétien, la mort ne s'impose plus comme un terme inéluctable.

En ce sens, la mort de l'épouse conspuée s'inscrit *a priori* dans une logique épique plus que romanesque, mais elle trouble finalement ces catégories, tant elle subvertit les règles qui président à tout duel. Certes, des limites spatiales sont définies (la dame est placée « *en la lande, la ou il devoient joster* », HLG, IV, 246, 21-22) et les modalités de la joute équestre adoptées (Marin, avant de quitter son château, se munit de « *son escu et son glave* », HLG, IV, 244, 18)¹⁰⁴⁹. Toutefois, le *judicium dei* ne se fait sous les auspices d'aucun tiers, le combat sylvestre consiste en un huis clos à trois personnages. Néanmoins, l'énoncé des termes du combat révèle une dissymétrie entre les paroles sacrées de Gauvain, qui atteste « *sor sains en cele chapele* » (HLG, IV, 246, 9-10) la continence dont a fait preuve la dame, Marin infléchissant le Jugement de Dieu en jugement de soi. Ce qui rend cet épisode si singulier est l'extrême concision du combat. Contrairement aux duels qui prennent fin sur l'épuisement réciproque des chevaliers (Lancelot et Yvain, champions

¹⁰⁴⁶ Sur ce duel judiciaire, on pourra se reporter à l'étude de Guillaume BERGERON, *Les Combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, op. cit. 2008.

¹⁰⁴⁷ Le terme est repris par Armand STRUBEL, dans son édition du *Haut Livre du Graal*, p. 247, note 1.

¹⁰⁴⁸ Marguerite ROSSI, « Le duel judiciaire dans les chansons de geste du cycle carolingien : structure et fonctions », *La Chanson de geste et le mythe carolingien, Mélanges René Louis*, En dépôt au Musée Archéologique régional de Saint-Père-sous-Vézelay, tome II, p. 945-960.

¹⁰⁴⁹ Pour une synthèse des actes et rites préalables au duel, voir l'étude d'Evelyne VAN DEN NESTE, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Age (1300-1486)*, Ecole des Chartes, 1996.

des demoiselles de Noir Espine), le duel de Gauvain et Marin prend la forme d'un assaut unique, d'autant moins conforme aux règles que Marin se détourne et tue l'accusée en lieu et place de son champion :

« *Li chevalier se traist ariere por prendre son ellais et messire Gauvain vient vers lui quanque chevaus puet destendre. Marin li Jaloux guenchit monseignor Gauvain quant il le voit venir et eschive son cop. Il vait vers se feme qui se desmentoit en plorant conme cele qui coupe n'i avoit. Il le fiert par mi le cors et l'ocist. Après s'en vait grant aleüre vers son rechet* » (HLG, IV, 246, 22-28).

Cet épisode est emblématique de la manière funeste¹⁰⁵⁰ d'un récit qui semble privilégier l'efficacité du geste mortel sur le plaisir esthétique du combat, dont attestent, dans *Le Chevalier au Lion*, les spectateurs qui « *dient que mes ne virent / Deus chevaliers plus corageux* » (Yvain, v. 6163-61664). Le plaisir, dans ce combat spectaculaire, est avant tout celui du conteur, qui confesse, « *or ai manti mout leidemant / Que l'en voit bien apertemant / Que li uns vialt envair l'autre / Lance levee sor le fautre ; / Et li uns l'autre vialt blecier / Et feire honte, et correcier (...)* » (Yvain, v. 6083-6088). Chez Chrétien, la violence de la joute chevaleresque prime sur un dénouement rhétorique, qui voit le roi Arthur trancher le litige. Dans le *HLG*, le combat est réduit à sa plus simple expression, car il s'infléchit de joute chevaleresque en uxoricide. Dans cette configuration, la mort violente, qui n'était qu'une option parmi d'autres (torture, vie sauve, interruption du combat), relève de l'effet de surprise, elle subvertit les codes du combat chevaleresque et procède d'une éthique de la fatalité.

Des différentes voies que peut emprunter le récit, le *HLG* ne retient que la voie violente et funeste. La poétique du texte semble ainsi trouver dans cet épisode stupéfiant l'une de ses images les plus représentatives ; la mort fonde le récit, et chaque circonstance *a priori*, ou potentiellement, non-létale se mue en circonstance létale. L'étude d'autres textes qui constituent un cadre de réflexion permet de cerner les potentialités offertes par ce que Gérard Genette nomme le « scriptible », c'est-à-dire des « inécrits dont la

¹⁰⁵⁰ Le mot « manière » s'entend, dans cette acception, en un sens réservé aux arts et à la littérature. La manière est une « technique, [un] ensemble de procédés, d'effets particuliers » (CNTRL). Comme l'écrit Boris DE SCHLOEZER, *Igor Stravinsky*, Presses Universitaires de Rennes, 2012 (1929) : Il y a la « manière » qui est chose personnelle, qui appartient en propre à l'artiste, qui est le produit de la réaction de l'artiste vis-à-vis du style (...) et il y a le « style » produit en quelque sorte collectif où se cristallisent certains modes de penser, de sentir, d'agir d'un siècle, d'une nation, d'un groupe... ».

poétique, entre autres, par la généralité de son enquête, découvre et désigne la virtualité »¹⁰⁵¹. Plus encore qu'à une négation des *mondes possibles*¹⁰⁵² (dont la littérature médiévale, par le réemploi permanent de motifs, de thèmes et d'épisodes fournit une réserve de variantes), on assiste à un étrécissement des choix narratifs au profit d'une exaltation du seul geste mortel.

L'abandon de la *merci*, grâce accordée aux chevaliers vaincus, participe également d'une poétique de la mort qui fait le choix du pire. Dans la *QSG*, les chevaliers n'ont pas à l'implorer pour qu'elle leur soit accordée, les coups donnés suffisant à mettre un terme aux altercations. L'assistance qu'apporte Galaad *incognito* à Perceval, cerné par une vingtaine de chevaliers, prend la forme d'une violence dissuasive mais non létale. Les chevaliers s'égayent et la puissance impérieuse de Galaad tient du miracle divin :

« Si le fait si bien en poi d'eure et as ruistes corps qu'il done et a la ruistece dont il estoit plains, qu'il n'i a si hardi qui a droit cop l'ost atendre, ains s'en vont fuiant li uns cha li autres la » (*QSG*, p. 924-925).

L'approche idéologique que nous avons adoptée n'est pas inconciliable avec une approche narrative. En effet, il semble que le refus de maintenir en vie les chevaliers défaits permette de concevoir un renouvellement de l'éthique chevaleresque, bien éloignée de la pratique du roman courtois, qui consiste à envoyer à la cour du Roi Arthur les personnages prisonniers, en témoignage de la prouesse du chevalier vainqueur. La systématisation de cette inclémence est passible d'une lecture poétique, à l'aune d'intertextes arthuriens susceptibles de manifester la logique macabre du *HLG*. Ainsi, dans la *Continuation* de Wauchier de Denain, le Beau Mauvais, fourbu au terme d'un combat qui l'opposait à Perceval, lui demande *merci* : « *Merci por Dieu, qu'il ne l'ocie Ne [ne] li face plus contraire Car si las est ne set que fere.* (v. 23.304-23.306). Son argumentaire avance que sa mort n'accroîtrait en rien la gloire du bon chevalier, lequel lui répond : « *Je n'ai talant de vos ocirre* » (*Continuation de Wauchier de Denain*, v. 23.312). Comme dans les premiers romans arthuriens, Perceval le confie au Roi Arthur, afin que cette venue témoigne de l'excellence du chevalier. L'argument de la *Continuation* trouve sans doute sa source dans

¹⁰⁵¹ Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 108-109 : « Je n'opposerais plus le " scriptible " au " lisible " comme le moderne au classique ou le déviant au canonique, mais plutôt le virtuel au réel, comme un possible non encore produit, dont la démarche théorique a le pouvoir d'indiquer la place (la fameuse case vide) et le caractère ».

¹⁰⁵² Cf. Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, 2011.

un épisode comparable du *Conte du Graal*, qui met aux prises Anguingueron et Perceval. Perceval livre la clé de cette disposition magnanime :

« Sire, d'Anguingerron
La teste por coi n'an preïstes
Qant vos ceanz ne le meïstes ? »
Et cil respont : « Seignor, par foi
Ne feïsse pas bien, ce croi,
Qu'il vos a ocis vos paranz
Si ne li fusse pas garanz,
Einz l'oceïssiez maugré mien.
Trop eüst an moi po de bien
Des que je au desore an fui
Se n'eüsse merci de lui.
Et savez quex la merci fu ?
An la prison le roi Artu
Se metra, se covant me tient » (*Conte du Graal*, v. 2342-2355).

La perspective d'une décollation à titre de vengeance révèle le contraste en un châtement possible-non réalisé et un châtement devenu *leitmotiv* dans le *Haut Livre du Graal*. La *Continuation* de Wauchier de Denain creuse davantage l'écart idéologique entre clémence et inclémence, quand Garsallas, le voleur du *braichet* implore Perceval de lui laisser la vie sauve, requête d'abord refusée : « *Percevaux dist que ja n'avra / De lui merci, quant il li a / Deshonor faite a som pooir.* (*Continuation de Wauchier de Denain*, v. 25.021-25.023).

Par une sorte de renversement du mal en bien et de la fonction de voleur à celle de dépositaire des prescriptions de la morale chevaleresque, le chevalier rappelle à Perceval : « *Mais pechié fait qui home ocit* » (*Continuation de Wauchier de Denain*, v. 25.026). Fort de cet argument, qui assimile la *merci* à la doctrine de la miséricorde, Perceval lui laisse la vie sauve en échange du *braichet*. Le Dieu du *HLG* semble paradoxalement accorder sa grâce aux homicides, dès lors que les coups sont portés par des figures électives sur des figures réprouvées. La réunion des trois bons chevaliers conduit ainsi, non pas à manifester leur prouesse en se montrant magnanime, mais à se répartir le massacre des chevaliers brigands :

« *Gauvain coilli force et coer por la fiance des bons chevaliers et por lor bienfait ; si ocist le tiers et cil qui Lancelot out trenchié la quisse fu si demarchiés as piez des cevaus qu'il n'ot point de vie en soi* » (HLG, VIII, 568, 3-7).

En ce sens, l'idéologie ethnocide trouve un approfondissement dans sa poétique – la visée meurtrière de la quête est si marquée que l'on observe une convergence de tous les possibles narratifs vers la destruction, le massacre et la mort. Le *HLG* réinvestit ses modèles en les colorant d'une teinte immanquablement macabre.

L'épisode de la mort de Cahus, amplement convoqué au cours de cette étude pour donner une idée de sa richesse, peut ainsi apparaître comme une réminiscence, voire comme une réécriture dysphorique du début de *l'Estoire del Saint Graal*. Le narrateur de *l'Estoire* décrit un rêve au cours duquel une voix spirituelle lui donne un livre qui a pour titre, « voici le commencement de ton lignage ». Le thème de la filiation est présent dans les deux extraits (filiation noble du narrateur, filiation bâtarde du fils d'Yvain l'Avoutre), placés au seuil de chaque récit, ce qui contribue à les rapprocher. Dans l'un et l'autre texte, le personnage repose entre les bras de Morphée, et à un premier réveil onirique (« *Ore avint chose que je m'esveillai atant* »¹⁰⁵³) répond le second réveil, celui de la conscience. Le livre donné dans l'espace du songe est à ses côtés au retour de sa *pasmoison* :

« *et si chaî a la terre aussi comme se je fuisse pasmés. Et quand la vanités del chief s'en fu alee, si ouvri les ex ; mais je ne vi onques entor moi nule chose, ne ne vi onques riens de quanques je avoie veü. Ançois tenoie tout a songe, ainc que je trouvai en ma main et le livret ensi que li Grans Maistres le m'avoit mis : lors levai molt liés et molt joious* » (Joseph d'Armathie, p. 7-8).

Les deux attributs du livre et du chandelier se répondent et sont comme symétriques. Le livre est vecteur de joie et exaltation de l'existence (« *ce est la voue de la vie* », Joseph d'Armathie, p. 7), tandis que le chandelier est le catalyseur qui précipite la mort de l'écuyer. Les deux passages, marqués d'une empreinte onirique, mettent en œuvre les pôles antagonistes de l'euphorique et du dysphorique, de la vie et de la mort. En ce sens, la mort de Cahus apparaît comme une manière de châtier son ascendance ignominieuse, tout en fournissant une clé introduisant à la poétique du récit : de tout matériau préexistant, le conteur ne retire que le potentiel funeste.

¹⁰⁵³ Joseph d'Armathie, *Le Livre du Graal*, volume I, Pléiade, op. cit. p. 5.

Conclusion du chapitre IV

Les constituants qui contribuent à l'émergence d'une « écriture funèbre » sont ainsi fusionnés selon un procédé d'amplification qui démultiplie le paradigme funeste des avant-textes courtois, jusqu'à atteindre un effet de saturation. Le *HLG* est hanté par la perspective partout présente de la mort : l'étude des structures narratives figure un élargissement progressif du flot des aventures qui, loin de n'apparaître que comme l'exaspération d'un récit sans cesse réitéré et prolongé, est passible d'une lecture au moins double.

Théologique, car la multiplication des morts hâte l'avènement d'une Nouvelle Loi imposée sans partage et rend la fièvre d'une telle entreprise ; narrative, car ce condensé d'aventures chevaleresques et spirituelles qu'est l'ultime branche marque le terme de l'écriture du Graal, ou du moins tourne une page dans le récit des aventures arthuriennes. De façon unilatérale, solitaire et despotique, le *HLG* semble avoir conduit à son *acmé* la matière arthurienne comme la matière épique. Les concepts d'entrelacement des aventures et d'« entrelacs » des morts marquent cette dynamique conjointe de destruction d'un personnel romanesque décimé et d'aventures qui littéralement se décomposent : la mort est un principe de répétition comme de variété, de rebond narratif comme d'altération de toutes les composantes de l'univers de fiction.

La mort est dans le *HLG* le lieu de tous les paradoxes : le devenir des figures électives est soumis au principe de l'« imprévisibilité », la mention de l'existence de personnages pour ainsi dire mort-nés coïncide avec l'événement de leur disparition, l'inflexion des scénarios narratifs privilégie l'issue funèbre en l'absence de nécessité référentielle ou symbolique. Ces traits convergent dans l'image d'un récit dès son seuil porté vers une désintégration de sa substance, comme un *ouroboros* parvenu au terme irréalisable de sa propre dévoration.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« D'affamés nuages hésitent sur l'abîme.
Jadis débonnaire et par un périlleux sentier,
L'homme juste s'acheminait
Le long du vallon de la mort. ».

WILLIAM BLAKE, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, 1793.

« Des prés de flammes bondissent jusqu'au
sommet du mamelon. À gauche, le terreau
de l'arête est piétiné par tous les homicides
et toutes les batailles, et tous les bruits
désastreux filent leur courbe ».

ARTHUR RIMBAUD, *Illuminations*, 1886,
« Mystique ».

Le *HLG* peut se concevoir comme une véritable encyclopédie de la mort. Son substrat résolument pluriel, entre conte, épopée, roman, dogmes chrétiens et influence celtique, en fait un miroir des pratiques meurtrières et funèbres de la littérature des XII^e et XIII^e siècles : œuvre de fiction et non à proprement parler recueil ou compendium de pratiques funèbres, il ne saurait toutefois prétendre à l'exhaustivité. À cet égard, il ne retient pas un certain nombre de motifs, tel le *brait* (*Didot-Perceval, Suite du Roman de Merlin, Livre d'Artus*), le chevalier vert céphalophore ou le cheval diabolique, réminiscence du cheval Mallet des contes emportant un chevalier démuni à un rythme effréné pour tenter de le noyer (*Troisième Continuation, Queste*).

Le conteur n'en procède pas moins à une véritable « forgerie » macabre¹⁰⁵⁴. La mise en résonance de ces intertextes et une poétique de la rupture semblent à l'origine de l'irréductible singularité du récit. De fait, les aspirations sacrées du *HLG*, énoncées dès le titre que le prologue attribue au livre, peuvent être mises en perspective avec une écriture plus prosaïque. Le récit est parcouru de multiples tensions, de contradictions internes qui en voilent la lecture. Les pôles du haut et du bas, de la matérialité et de l'insubstantiel, du profane et du sacré, font du récit une alternative constante entre deux postulations extrêmes.

¹⁰⁵⁴ Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, *passim*.

« Généralissime du néant dont le pouvoir destructeur infini impose silence pour l'éternité »¹⁰⁵⁵, la mort est un principe de fin universel dont le domaine s'étend à chaque page du *HLG*. Elle demeure l'une des meilleures « clés initiatiques »¹⁰⁵⁶ pour approcher et peut-être renouveler le sens d'une œuvre qui, à bien des égards, demeure « un monument embarrassant, dont les outrances reconduisent quelque chose de la sauvagerie archaïque dans un univers policé par l'éthique chevaleresque, la morale chrétienne et les raffinements courtois »¹⁰⁵⁷. Le *HLG* prend place en un temps où l'écriture chevaleresque de la mort est encore de convention, même si ce trait n'en inscrit pas moins la variété des morts contées dans une perspective doctrinale nettement dessinée. La cessation de la vie est figurée comme un acte d'une évidence absolue, qui ménage de nombreux prolongements au sein de la narration. Ubiquitaire, truchement privilégié de la *senefiance* que distille le récit, la mort ne semble induire pour autant aucune méditation métaphysique : elle est partie intégrante de l'univers chevaleresque, mais uniquement au titre des aventures qu'elle inspire. La mort dans le *HLG*, entendue comme phénomène de l'existence, n'accède jamais au rang de concept ni de noème. Elle n'est intrinsèquement l'horizon d'aucune pensée, et le degré auquel elle intervient est encore collectif. Mourir est un acte qui inscrit fondamentalement le personnage dans une entité manichéenne – les « figures électives » et les « figures réprouvées ». L'être, dans les traits qui le singularisent, s'efface tout entier derrière l'antagonisme des deux Lois et la fonction qu'il revêt – le *HLG* ne saurait se prêter à une étude du sujet advenant à lui-même au seuil de la mort comme l'a menée Virginie Greene sur la *MRA*¹⁰⁵⁸.

C'est dès lors tout un pan de l'écriture mortelle qu'élude le *HLG* : le double aspect physiologique et psychologique censé précéder la mort, les « symptômes de la mortalité et des prodromes de la mort elle-même »¹⁰⁵⁹ sont ignorés et le testament, « passeport pour le ciel »¹⁰⁶⁰, est absent du récit. Nulle pensée de l'inéluctable triomphe de la mort, ni représentation de corps décomposé ne viennent interrompre le cours d'un récit en forme

¹⁰⁵⁵ Vladimir JANKELEVITCH, *La Mort*, op. cit. p. 422

¹⁰⁵⁶ Nous faisons référence à la troisième section d'un volume collectif qui se donne pour visée d'exploiter l'écheveau métaphorique de la clé, vue comme truchement vers l'interprétation : *Les clés des textes médiévaux : pouvoir, savoir et interprétation*, sous la direction de Fabienne POMEL, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

¹⁰⁵⁷ Francis DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit. p. 777.

¹⁰⁵⁸ Virginie GREENE, *Le sujet et la mort dans « La mort Artu »*, op. cit.

¹⁰⁵⁹ Vladimir JANKELEVITCH, *La Mort*, op. cit. p. 186.

¹⁰⁶⁰ Jacques LE GOFF, *La Civilisation de l'occident Médiéval*, Arthaud, Paris, coll. « Les Grandes Civilisations », 1964, p. 240.

de course à l'abîme. Les thèmes macabres, qui sont l'apanage des siècles suivants, tiennent il est vrai à l'idéologie particulière de cette époque que J. Huizinga nomme « l'automne du Moyen-âge »¹⁰⁶¹. Le corps mort, dont l'abjection est le plus souvent écartée, n'est pas encore conçu comme « *sac à fiens* »¹⁰⁶², le cadavre n'est pas encore l'image de la profonde humilité propre à l'homme : « *Ce qui istra de ta liqueur / vers engendrés de la pueur / de ta ville chaire encharognée* ». Sans doute le statut de « haut livre » s'accompagne-t-il d'une mise à distance des *realia*, convoquées généralement dans une visée spectaculaire, bien plus que pour figurer de manière réaliste le devenir du corps.

L'hybridation des genres et l'unification déficiente de la lettre et de l'esprit semblent à l'origine de l'*inquiétante étrangeté* qui émane du récit. L'expression, qui nomme un concept psychanalytique, se révèle comme un moyen pour qualifier ce qui, à la lecture, échappe aux catégories d'analyse du roman médiéval. En effet, comme le suggère Alexandre Leupin, le *HLG* marque une clôture irrémédiable du cycle arthurien : en un « splendide, retors et pervers suicide de la littérature, le Perlesvaus tue le désir de l'homme et l'amour de Dieu. Dans l'histoire littéraire médiévale, il est une pierre tombale isolée dans le désert qu'il a créé »¹⁰⁶³. Hapax dans une perspective purement médiévale, le *HLG* est comme la préfiguration d'un genre qui n'est pas encore. En cela, il intègre des éléments dont l'insertion au sein de la matière du Graal relève parfois de l'étrangeté : agrégat problématique de motifs arthuriens, le roman admet dans ses marges et interstices la présence de traits hétérodoxes.

En vue de rendre dans toute sa richesse l'extension du paradigme mortel, l'étude a envisagé dans un premier temps la mort par le prisme de la fiction, avant d'examiner l'influence de ce matériau funèbre sur l'écriture. L'histoire du *HLG* s'ordonne autour d'un clivage religieux à l'origine de la plupart des morts. Dans cette perspective, la prise en compte de tous les aspects liés à chaque mort (nature, moment, lieu, modalités, conditions d'inhumation et observance des rites) a révélé une conjonction symbolique du personnage et de sa mort, en une parfaite analogie du « signifiant discontinu » (marques textuelles construisant le personnage) et de son « signifié » (sens et valeur du personnage)¹⁰⁶⁴. Si les

¹⁰⁶¹ Johan HUIZINGA, *L'Automne du Moyen Age*, Traduit du néerlandais (Pays-Bas) par Julia Bastin, Préface de Jacques Le Goff, Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque", 2015.

¹⁰⁶² PIERRE DE NESSON, *Les Vigiles des Morts*, v. 547

¹⁰⁶³ Alexandre LEUPIN, « *Le Perlesvaus*, autodestruction du roman », *Revue des Langues Romanes*, « Repenser le Perlesvaus », vol. 1, op. cit. 2014, p. 137.

¹⁰⁶⁴ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », art. cit. p. 124-125.

instruments de mort et modalités létales sont toujours mentionnés, d'autres circonstances omises (notamment l'heure de la mort) participent à une écriture cursive, faisant l'économie de certains développements pour préserver la célérité globale du tempo narratif. L'édifice idéologique et les éléments de la fiction en lien avec la mort ont une influence sur l'écriture du récit. La deuxième partie, « La mort écrite », a ainsi recensé dans un premier temps les motifs, thèmes et scénarios qui apparaissent comme les constituants primaires de l'écriture funèbre. La mise en œuvre de ces constituants étudiée dans le dernier chapitre a mis en évidence la notion d'entrelacs de vengeances et de morts, parallèlement à l'entrelacement des aventures. La poétique du récit, et particulièrement l'agencement des aventures, suggère un principe d'amplification, au sens rhétorique, démultipliant et activant le potentiel funèbre présent en germe dans les avant-textes arthuriens, à titre de menace ou de monde possible. L'axe syntagmatique privilégie, sur le mode de la basse obstinée¹⁰⁶⁵, une exaltation de la mort. L'œuvre entière est tendue vers l'anéantissement du monde romanesque, et plus largement de toute la tradition arthurienne qui l'innerve.

La mort est une clé qui, si elle n'a pas vocation à renouveler la connaissance de l'œuvre met en perspective tous les éléments du récit. Elle donne une visée au *HLG*, elle n'est pas un principe élémentaire de répétition tout uniment barbare, mais un signe appelant un déchiffrement. Le délitement du monde arthurien est en cela distinct de « l'enchaînement fatal des événements de la *Vulgate* »¹⁰⁶⁶ : l'amplification de la mort abolit toute la « grammaire du récit »¹⁰⁶⁷, l'intrigue et les personnages qui en forment le cœur.

La construction rhapsodique des ramifications du récit tend à le penser sous le rapport de sa cohérence et de son hybridité. Si les circonstances de l'instant mortel et les rituels qui lui succèdent servent avec rigueur et constance le propos évangéliste, le matériau thématique des aventures fait place à l'hybridité de sources qui se rejoignent dans l'évidence d'une mort si présente qu'elle oriente et détermine l'ensemble des inflexions narratives. Les motifs funèbres confèrent à l'œuvre un point d'équilibre et un sens, un horizon et une rupture : il n'en est aucun qui ne se résorbe *in fine*, qui ne soit

¹⁰⁶⁵ La métaphore musicale vise à rendre la répétition des motifs à valeur funèbre.

¹⁰⁶⁶ Richard TRACHSLER, *Clôtures du cycle arthurien*, op. cit. p. 117.

¹⁰⁶⁷ Tzvetan TODOROV, « La Grammaire du récit », *Langages*, 1968, vol. 3, n° 12, p. 94-102.

fondamentalement funeste ou ne se tende irréductiblement vers la mort : « *so leben wir und nehmen imer Abschied* »¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁸ RAINER MARIA RILKE, *Elégies de Duino*, Huitième Elégie, trad. François-René Daillie, Paris Editions de la Différence, coll. « Orphée », n° 187, p. 87. Trad. « tels nous vivons en prenant congé sans cesse ».

Table des annexes

Annexe I. Le vocabulaire de la mort	376
Annexe II. <i>Quibus adminiculis</i>	394
Annexe III. Les réactions face à la mort	402
Annexe IV. Le devenir des corps	408
Annexe V. Allégorèse des morts	415
Annexe VI. Corpus pictural	418
1. Giacomo Canavesio, <i>L'Eventrement de Judas</i> , 1492	418
2. Albrecht Dürer, <i>Le Chevalier, la mort et le diable</i> , 1513.	419
3. Nicolas Poussin, <i>La Fuite en Egypte</i> , 1656-1657.	420
4. Eugène Delacroix, <i>Dante et Virgile aux Enfers</i> , 1822	421
5. William Dyce, <i>Les Chevaliers de la Table Ronde se lancent à la recherche du Graal</i> , 1849	422
6. Edward Burne-Jones, <i>Le chevalier miséricordieux</i> , 1863	423
7. John William Waterhouse, <i>La Belle Dame Sans Merci</i> , 1893	424
8. Vassily Kandinsky, <i>L'Adieu</i> , 1903.	425
9. Niki de Saint Phalle, <i>Cathédrale rouge</i> , 1962.	426

Annexe I.
Le morphème lexical « mort » est ses dérivés

Classe et Rôle	Morphème	n°	Exemple
Adjectif épithète	<i>Mortel</i>	1	Il oï le jaiant brere quant Lohouz li dona le cop mortel . (VIII, 574, 11-12)
		2	... mes il fist mortel traïson et desloial. (VIII, 576, 4)
		3	... car onques mes n'avoit feru chevalier que il ne li donast le coup mortel . (IX, 654, 21-23)
Adjectif épithète ou attribut	<i>Mort</i>	4	e retret son glaive a lui, e esgarde celui qui iluec gisoit comme morz (I, 160, 22-23)
		5	Ele vient vers le mort chevalier, e cuidoit que les plaies escrevassent a sainier, mes no fesoient. (IV, 266, 10-12)
		6	Atant ez vos l'autre chevalier molt irié e molt dolant e plain de grant air por son conpeignon qu'il voit mort ; (V, 296, 15-16)
		7	Si vint d'autre part la tente la o ses chevax estoit alez, e prist la sele du destrier a l'autre chevalier mort , e la met seur son cheval e le restraint. (V, 298, 9-11)
		8	Il s'en va dedenz le chastel et set trere son cheval après lui; et la dame fait porter le mort chevalier en sa chapele (VIbis, 380, 25-27)
		9	Atant es vos .ii. chevaliers qui aportent .ii. autres chevaliers morz , et descendent, puis les metent en la chapele. (VIbis, 386, 12-13)
		10	mon chief, set Cahot li Roux, mon enemi mortel ne herbergerai je ja se mort non. (VII, 420, 13-15)
		11	Atant et vos deus chevaliers qui viennent tuit armé sor lor destriers, et aporte chascun un chevalier mort devant lui... (VIII, 618, 9-11)
		12	... et estoit chascuns des chevaliers morz toz brulez et ars dusc'as espales... (VIII, 618, 11-13)
		13	Li rois est levez des tables et su toz esfrees, et set porter les deus morz chevaliers enterrer (VIII, 620, 15-17)
		14	Si com li rois soiet au mangier un jor, atant é vos .iiij. chevaliers qui entrent en la sale tuit armé, et aporte chascuns un mort chevalier devant lui (IX, 634, 16-18)
		15	La damoisele le siut atot le chevalier mort , et ont tant erré qu'il vindrent en la pleine terre dehors la forest. (IX, 640, 12-13)
		16	Ele a mis son chevalier mort en litiere devant, puis mostre a cex du chastel tot en [a]pert [l'escu] qui fu au Buen Soudoier... (IX, 644, 16-18)
			Li chevaliers s'en aire molt, et passe outre et vient a la

		17	litierre dou chevalier mort (IX, 656, 2-4)
		18	Sire chevalier, fait ele a Lancelot, metez jus l'espee e ce que vos avez pris del mort chevalier. (X, 894, 2-4)
		19	Je vos devoirie meuz amer mort que vif. (X, 902, 13-14)
Nom commun sujet	<i>Mort</i>	20	Ha! Diex, com granz douleurs et com granz damages est de vos, qui devez aler morir en tel maniere, et ne puet vostre mort estre respotiee. (VIbis, 390, 10-12)
		21	car de cele arme est ma mort gugiee (VIbis, 392, 8-9)
		22	Par mon chief, fet Lanceloz, si ferez, ou vostre mort iert jugie, et ne mie tant por la damoisele, mes por abatre la vilenie de vos (VIII, 472, 24-26)
		23	N'aprochiez mie les archiers de plus pres, kar vostre morz seroit venue. IX, 642, 19-20
		24	... et lor mort respitree; IX, 650, 5
		25	et de ce su la joie grant eu chastel, de lor mort qui respitie estoit, IX, 664, 7-9
Nom commun Attribut du sujet	<i>Mordrissieres</i>	26	Voire, dame, font li deable, mes il nos avoit plus serviz que vostre fill ne vos, car il a esté .lxii. anz e plus mordrissierres e roberres en ceste forest. (I, 146, 17-20)
Nom commun COD	<i>Mort</i>	27	Sire chevalier, set Messire Gavains, ce sui ge molt dolenz en mon cuer, car ele n'i avoit mort deservie. (IV, 252, 2-4)
		28	Cho ne vaut noiant, set li Partiz Chevaliers. Ge vos en requier la mort . (IV, 252, 4-5)
		29	cestui deveriez vos edier e conseillier, car sa mere reçut mort por vos. (V, 270, 26-28)
		30	... n'a riens o monde q'ele amast tant, par sanblant, com ele fesoit moi. Or a ma mort jugiee. (V, 296, 10-11)
		31	uns chevaliers vint joster a moi mi partiz de blanc et de noir, et me requeroit la mort a la dame de par son mari, (VI, 330, 21-24) Mes de ce me merveil je molt, que vos estes si bel atorné por recevoir mort . (VIbis, 392, 26-27)
		32	Sire, set ele, se vos me volez otroier vostre amor, je vos pardonroie la mort Kahot le Rous. (VII, 426, 22-23)
		33	et je proierai au Sauveor por vos chascun jor, que si veraiement com il perdona sa mort a celui qui le feri de la lance ou costé (VIII, 462, 7-9)
		34	Por ce que cil qui meulz le fera a l'asamblee des chevaliers vengera la mort de cest chevalier. (VIII, 514, 26-28)
		35	... mes ele ot bien la mort deservie, car ele herberjoit les chevaliers par beau senblant et molt les ennoiroit (VIII, 564, 9-10)

		36	après porchaçoit lor morz et lor destrucion, entre li et .i. nain qu'ele avoit et que li chevaliers a ocis. (VIII, 564, 11-12)
		37	Sire, fet ele, por icel pit[ié] que li Sauverr[e]s del mont out de sa d[ou]ce mere a icel jor que il reçut mort , quant il 'esgarda au pié de la croiz et il la conmanda Saint Jehan a garder (VIII, 580, 33-34)
		38	Perlesvaus trait l'espee, si les avironne toz, si les fait aler devant soi; e cil qui n'i vout aler pot estre fis de recevoir la mort . (IX, 664, 19-21)
		39	Cil n'ot mie oblié la mort de son pere, einz l'en estoit l'ire enrachinee el cuer. (X, 802, 4-5)
		40	ne onques Melianz n'avoit apelé Lancelot de murtre ne de traïson, ne requise la mort son pere (X, 866, 11-13)
		41	ne vostre mort ne desire je mie, car se vos estiez morz li chevaliers ne garroit mie por qui vos seroiz ceste besoige (X, 885, 23-25)
		42	Vostre mort ne voudroie je mie, mes je doi bien voloir vostre ennui, car vos iroiz es .ii. plus perillez lex du monde (X, 886, 3-5)
		43	Sire, fait Perlesvaus, vostre frere n'i avoit mort deservie, ce cuit, car il n'avoit mie ocis le chevalier. (XI, 946, 18-20)
		44	et avec tot ce su il verai confés et repentanz de ses pechiez, si en doit mains doter la mort . (VI, 338, 17-19)
		45	Li provoire l'aoroit por ce que la saintisme char au Sauveour dou mont i su mise, qui la mort ne vout eschiuer IX, 670, 22-24
		46	En itel saignor doit on croire, car il sofri la mort , q'il eüst bien eschiuee se il voust, mes il le fist por son pople sauver. (XI, 972, 5-7)
Nom commun Complément d'objet indirect	<i>Mort</i>	47	Sire, set li rois, Dex me deffende d'anuieuse mort e de vilaine, e ge ne vig ci fors por ma vie amender (I, 156, 11-13).
		48	—Avra il garde de mort ? (VII, 404, 11)
		49	Les genz Brien n'orent mie pooir de lor saignor rescorre, ainz se traient arieres de totes parz, car li estors avoit grant piece duré, si entendirent as morz e as navrez, dom il i avoit assez e d'une part e d'autre.(X, 852, 18-21)
		50	e se on volt Lancelot sor ce encolper de la mort Melian, il me senble que c'est a tort (X, 868, 14-15)
		51	Par Dieu, sire, fait Lanceloz je le vos di molt dolanz, car je n'amai onques nul chevalier tant en si poi de compaigie, car il m'aida a garantir de la mort . (VIbis, 370, 23-25)
		52	On li dist q'il n'avoit garde de mort , mes il ert bleciez molt durement. (X, 832, 5-7)
		54	Eles mercient molt Meliot, car eles dient bien q'il les avoit garanties de mort . (XI, 980, 31)

		55	Meliot, fait Monsaignor Gavain, vos m'avez delivré de mort ceste foiz e autre, ne onques mes n'oi acointance a chevalier qui tant me vauisist en si poi d'eure comme la vostre a fait. (XI, 984, 21-23)
		56.1	car Melio l'avoit rescoux de mort .ii. foiz, e le roi Artu une (XI, 1032, 12-13)
		56.2	et si fu dolente de la mort sun oncle molt durement. (VIII, 594, 24-25)
		56.3	e ce fust grant damage de sa mort , car il estoit bons chevaliers e sages e loiax. (X, 906, 17-18)
		56.4	Li vavasors su molt joiox de sa mort por la grant felonie e por la cruauté que il avoit en lui (XI, 942, 13-15)
		56.5	ne fui mie liez de sa mort , car il estoit hardiz chevaliers, e fust plus encore se il vesquist auques." (XI, 1046, 13-15)
		56.6	Qar ge ne puis avoir joie d'eus a leur vie, si en avré joie a la mort ; (IV, 260, 3-4)
		56.7	Autresi sui ge, set Misire Gavains; ele n'ot colpes en sa mort ne de par moi ne de par lui. (VI, 322, 3-5)
Nom commun Complément de nom	<i>Mort</i>	57	Sire, fait soi li prestres, ce su molt grant joie de la senefiance de sa mort , (VI, 330, 7-8)
		58	et qant il sorent les noveles de la mort Gladoain si en furent molt dolent. (VIbis, 376, 12-13)
		59	Ele le fait por le dotance de vostre mort ; e vez ici .i. brachet qu'el vos tramet par moi, que vos porterez en la cisterne. (X, 816, 1-2)
		60	Par mon chief, fait Lanceloz, vos ne me savroiz hui chose dire que je ne preïsse ançois respit de mort que morir orendroit. (VIbis, 392, 24-26)
		61.1	et se seroit molt grant douleur se si bone cité com vos pouez voer estoit fondue por la souffraite de la mort d'un seul home; (VIII, 448, 28-30)
		61.2	Certes, fait Lanceloz, il estoit bon chevalier; c'est molt grant damage de sa mort , (VI, 364, 10-11)
		61.3	Sire, set li chevaliers, c'est molt grant joie de sa mort , car par sa traïson estoient ocis tuit li chevalier. (VIII, 570, 4-6)
Nom commun Complément circonstanciel de cause	<i>Mort</i>	62	il voldrent soffrir painne e travail de la loi Jhesu Crist essaucier, que il volst renoverer par sa mort e par son crucefiement. (I, 126, 7-9)
		63	Tuit cist morurent a armes o service du Saint Prophete qui avoit renovelee la Loi par sa mort (I, 130, 19-20)
		64	Ivains li Avotres, qui peres su au vallet, su molt dolanz de la mort son fil.(I, 140, 16-17)
		65	... ainsi que vos puissiez edier e essaucier la Loi qui est renovelee par la mort du Saint Prophete (I, 156, 1-3)
		66	La chauve damoisele senefie Fortune, ce dit Josephes, qui su chauves devant le crucefiement Nostre Saignor, ne ne

			su cheveluz devant a icele eure q'il ot rachaté son pople par son sanc et par sa mort . (VI, 328, 3-6)
		68	car tote la force de son lignage est plessiee par sa mort . (VIbis, 376, 2-3)
		69	Taisiez, font les autres, ainz [est] grant joie, quant si bone cité comme ceste sera sauve par sa mort , car l'en fera proier par tot le roiaume por s'ame a toz jorz mes." (VIII, 450, 11-14)
		71	
		72	Sire, del Chastel as Jaianz, font li chevalier, et vos gerroie por la mort de Logrin le Jaiant, dont Misire Kex [apor]ta la teste a vostre cort; VIII, 620, 9-12
		73	Il commença a pensser e petit a mengier, e vit que sa cort estoit molt enpiriee e agastie por sa mort . (X, 846, 8-9)
		74	mes dites vostre dame de par moi que je li mant que la loi que li Sauverre du mont a establie par sa mort e par son crucefiement (X, 856, 21-22)
		75	Melianz su fiuz de sa seror germaine, si li poise molt de sa mort . (X, 864, 7-8)
		79	il rioit e menoit grant joie por ce qu'il r'achata de sa mort ses amis de la paine d'emfer, qui a toz jors mais i fusement. (IX, 670, 24-26)
Nom commun Complément circonstanciel de but	<i>Mort</i>	80.1	Or tost vengiez vos de li, e après irons a la mort Monsaignor Gavain." (XI, 978, 30-31)
		80.2	A! Dex, consentez moi par vostre plaisir que je puise estre a la mort prochain, X, 826, 8-9
		83	Li dras est molt saintismes, car Dex en su couverz el saint monument, au tierz jor quant il resucita de mort a vie. (VIII, 584, 2-4)
		84	Et si vous di, beaus douz filz, que vous avez granz corpes en sa mort (VIII, 604, 9-10)
		86	e qui croire n'i voudra, je le ferai ocierre e morir de vilaine mort ." (XI, 972, 10-11)
Nom commun Complément circonstanciel de temps	<i>Mort</i>	87	Li rois Artuz après la mort son pere mena la plus haute vie e la plus cointe que nus rois menast onques (I, 132, 4-6).
		88	Mes il n'est chose o mont q'il desirt tant a veoir comme Monseigneur Gavain, car il doit estre ses hom après la mort son pere (V, 270, 10-12)
		89	... car g'è ocise ma mere, qui roïne estoit, por ce q'ele dist que ge ne seroie pas rois après la mort mon pere; (V, 274, 15-17)
		90	Biau sire, fait Lanceloz, vos estes si genz et si aperz, comment est ce que vos venez si cointement a vostre mort ? (VIbis, 392, 16-18)
		91	Quant il voient que lor sire estoit pres de mort , il

			commencierent a crier (VII, 422, 13-15)
		92	Mes onques n'i pot estre chevaliers se il n'ot receü baptesme, et s'il ne su repentanz de ses pechiez a la mort . (VIII, 586, 10-12)
		93	fors que de tant ou li cors porra estre enterrez après la mort (VIII, 602, 12-13)
		94	Melianz li enorte molt, e dit q'il ne li faudra ja dusequ'a la mort , ne jamés n'avra repos devant a icele eure q'il iert venchiez de Lancelot. (X, 844, 19-21)
		95	Mes cele damoisele eüst encor respit .xl. jorz après ma mort , se ele gardast encore les chevaliers qui a tort furent pendu vilainement; (XI, 978, 6-8)
		96	—Il ot a non Josep Abarimacia; mes il n'avoit point de croiz en l'escu devant la mort Jhesu Crist , (XI, 1000, 24-26)
		97	"Sire, set li uns des ermites, ge fui a sa mort , mes nule riens ne regretoit il tant com un sien fil, e dit qu'il avoit a non Perlesvaus; ce su li derreains des freres qui sina." (XI, 1024, 3-6)
Nom propre composé sujet	Mortel	98	li Rois du Chastel Mortel (I, 130, 1)
		99	Li rois de Chastel Mortel a autretant de felonie en lui com cist lui ont de bien en eus, qi assez en ont. (III, 222, 22-24)
		100	e li Rois de Chastel Mortel , (V, 274, 27)
		101	si vos di por fin voir que li Rois dou Chastel Mortel est li plus cruelx et li plus sel qui vive (VIII, 484, 20-22)
		102	Li Rois del Chastel Mortel ert granz chevaliers et hardiz. (VIII, 486, 24-25)
		103	Li Rois dou Chastel Mor[t]el se traist ariere et a grant vergoigne en soi meïsmes por ce que Perceval le coite si (VIII, 488, 2-5)
		104	Dont estes vos mes niés, fet li Rois dou Chastel Mortel . (VIII, 488, 19-20)
		105	... que li Rois del Chastel Mortel guerroie... (VIII, 580, 4-6)
		106	fors que li Rois del Chastel Mortel , en qui il out autre[tant] de mal conme en toz les autres ot de bien. (VIII, 584, 26-28)
		107	Or l'a sesie li Rois del Chastel Mortel , et l'iglise et le chastel. (VIII, 592, 21-22)
		108	car li Rois del Chastel Mortel , qui la terre a sesie et le chastel, (VIII, 616, 7-8)
		109	Li Rois dou Chastel Mortel nos encache toz de ceste forest, car il a Deu renoié e sa doce mere, IX, 678, 27-30
Nom propre composé	<i>Mortel</i>	110	por le Roi du Chastel Mortel , qui gerroie cest chastel. (VI, 354, 24-25)

Complément circonstanciel de cause		111	un chevalier qui me velt ocire por ce que li Rois del Chastel Mortel a receté ça dedenz, (VIII, 516, 7-9)
Nom propre composé Attribut du sujet	<i>Mortel</i>	112	si a non li Rois de Chastel Mortel . (VIII, 484, 17)
Nom propre composé Apposition	<i>Mortel</i>	113	Uns miens oncles, li Rois del Chastel Mortel . (VIII, 596, 11-12)
Verbe. Infinitif. Complément d'objet direct et indirect	<i>Morir</i>	114	si vos voil requeira e proier que vos ne vos entremetez de chose que cil de leenz me facent, car vos en porriez bien morir , ne vos n'avriez force ne pooir contr'ex (II, 194, 11-15)
		115	"Avoi! Messire Gavains, volez me vos dont ocirre? Je me rent conquis, car ge ne vueil pas morir por autrui folie, e si vos pri merci." (IV, 252, 18-21)
		116	e tot si ancesseur ne porent onques morir autrement (V, 298, 26 et 300, 1)
		117	Il se saige et beneïst et commande a Dieu comme cil qui quide morir , et fiert le cheval des esperons (VI, 338, 19-21)
		118	Si i chalengé la moie, fait le chevalier, en tel maniere que je en criem morir . (VIbis, 376, 27-28)
		119	Par mon chief, fait Lanceloz, vos ne me savroiz hui chose dire que je ne préisse ançois respit de mort que morir orendroit. (VIbis, 392, 24-26)
		120	si voil morir en tel point. (VIbis, 392, 32)
		121	Sire, fet il, je l'aim meulz a prendre c'a morir (VIII, 474, 8-9)
		122	mes ele savoit bien que n'en avroit ja son desirier ne dame ne damoisele qui s'entente i meist, qu'il estoit chastes, et en chasteé voloit morir . (VIII, 486, 9-12)
		123	e por ce que il covenist la damoisele morir dedenz l'an qu'il l'eüst prise.
		124	Je lor loai molt l'aler, e si lor dis qu'il ne faisoit mie bon morir en itel point, car les armes des chevaliers qui ensi muerent sont plus pres d'enfer que de paradis." (XI, 948, 26-29)
		125	Ele meïsmes avoit aidié maint chevalier a murdrir . (VIII, 542, 19-20)
		126	meuz ainme il a morir a honor que a vivre a honte (X, 840, 3)
		127	Il li proie merci que il ne l'ocie mie, e Perlesvaus li dist que ilec n'a il garde de morir , ne ensi com il est ne le velt il mie ocirre (XI, 952, 25-26)

Verbe. Infinitif. Périphrase verbale aspectuelle	<i>Morir</i>	128	"Ha! Diex, com granz douleurs et com granz damages est de vos, qui devez aler morir en tel maniere, et ne puet vostre mort estre respoittee. (VIbis, 390, 10-12)
		129	A! set il a Monseigneur Gavain, li termes est aprochiez q'il me covient aler morir en cele Gaste Cité, se Damedex n'i met conseil. (IX, 680, 12-13)
Verbe. Infinitif. Périphrase verbale factitive	<i>Morir</i>	130	... e toz çaus qui ne voloient croire en lor diex faisoient morir e trenchoient les testes.(X, 876, 12-14)
		131	... e qui croire n'i voudra, je le ferai ocierre e morir de vilaine mort." (XI, 972, 10-11)
Verbe. Infinitif. Complément circonstanciel de but	<i>Morir</i>	132	Il monte sor son cheval, puis s'en vet parmi la cité toz armez, et les dames et les damoiseles dient qu'il ne velt mie estre roi por tot morir . (VIII, 452, 2-5)
Verbe. Participe passé employé seul, à valeur adjectivale	<i>Mort</i>	133	... puis l'ovre au plus tost que il pot, e voit le chevalier grant e hisdeus qui la dedenz gisoit morz . (X, 892, 15-17)
		134	vos en apportez le chandelabre d'or mauvesement, de coi li chevaliers ert ennorez qi gist en la chapele morz . (I, 138, 21-22)
		135	Mes la lande e la forez environ est si perilleuse que nus chevaliers n'i puet entrer qui n'en reviegne o morz o meheigniez. (I, 148, 24-26)
		136	e viennent vers le chevalier qui gist morz en la lande. (I, 160, 28-29)
		137	"Ha! sire, set ele, por Dieu, retornez arriere, e si m'aportez le chief du chevalier qui la gist morz ." (I, 162, 1-2)
		138	Il lança l'un de ses javeloz au Vermeil Chevalier si durement q'il li faxa son hauberc e li fist passer parmi le cors, e li chevaliers chaï morz . (I, 170, 2-5)
		139	Messire Gavains se regarde e voit la dame morte , e le nain qui s'en fuit grant cors après son seigneur. (IV, 246, 28 et 248, 1-2)
		140	Messire Gavains ne volst pas pledoier a lui, ainz se tret arriere qant il vit qu'il n'i porroit entrer, e revient arriere la o la dame gisoit morte , (IV, 248, 8-10)
		141	Messire Gavains voit enmi la meson gesir .i. chevalier qui estoit feruz permi le cors, e gisoit ilec morz . (IV, 266, 4-6)
		142	après li tranche la teste et vient la ou li filx le roi gisoit morz , dont il est molt dolent (VI, 312, 24-26)
		143	et quant il voient lor damoisele mort si muent leur joie en dolors. (VI, 312, 31 et 314, 1)
		144	Sire, fait Monsaignor Gavains, je vos voil demander d'un

		roi qui je vi son fil aporter mort . (VI, 334, 11-12)
145		Et voit en une lande les .iii. chevaliers et le quart mort a la terre, (VI, 360, 18-19)
146		Lors esgarde li chevaliers en la voie devant soi, et voit un vallet venir seur un roncín, qui aportoít un sengler devant lui mort . (VIbis, 374, 1-3)
147		et li fiert de si grant air q'illi enpáint son glaive tres parmi le cors et l'abat mort . (VIbis, 388, 1-2)
148		Mes soufrez nos a aler a no signor qui la gist mort , et oster le cors et metre en aucun leu resnable, por sa bone chevalerie et por ce que nos Devon fere.-Je l'otroi bien," set Perlesvax. (VII, 422, 20-22)
149		Il encontra une damoisele qui aloit aprés un chevalier mort que .ii. chevaux portoient en litire, et chevauchoit grant aleiire tres parmi la forest. (VIII, 514, 15-17)
150		Dame, fet Misire Gavains, quel part irez vos?-Sire, emprés la damoisele qui en set porter un chevalier en litire mort . (VIII, 520, 14-16)
151		La damoisele li est au chief dou tornoíement et li chevaliers [qui] gist mort en la litire, et atent la fin del tornoíement por ce qu'ele veult savoir la fin et li quex en avra le pris. (VIII, 526, 18-20)
152		La damoisele qui le chevalier portoít en litire mort pria as chevaliers de l'asamblee que il deissent le jugement li quex l'avoit meuz fait de toz les chevaliers, car cel chevalier qu'ele fesoít porter ne pooit estre enterrez jusc'a icele eure qu'il fust vengiez. (VIII, 530, 12-15)
153		Sire, set ele, puis que je ne truis [le] Chevalier au Blanc Escu, vos devez vengier le chevalier qui gist mort en la litiere. (VIII, 532, 1-3)
154		mon chief, set il, si ere je, car se Dex plest il ne nos eschaperá jamés se morz non (VIII, 542, 14-15)
155		et le fiert de si tres grant vertu qu'il li empainnt tres parmi le cors qu'il li passe outre une aune, et le porte a terre mort . (VIII, 548, 15-16)
156		Qant li .iiii. chevalier virent la damoisele morte et le mestre d'aux, si en furent molt dolant, et li nains lor escrie (VIII, 550, 2-4)
157		Qant il virent lor signor mort et la damoisele qui lor cosine estoít, il li donent de lor espees granz cox, et il se desfent au mez qu'il puet. (VIII, 550, 11-13)
158		Chascun d'aux .ij. fiert le suen si áírement qu'il lor empegnent les glaives tres parmi les cors, qu'il les portent mort a terre jus des chevaux. (VIII, 566, 31-32)
159		Puis vint au jaíant qui gisoít morz si li coupa la teste (VIII, 574, 17-18)
160		J'alai l'endemain, set li ermites, en la piece de terre ou li jaíanz gisoít morz , (VIII, 574, 22-23)

	161	Li chevaliers en fu portez morz el Chastel a Kamaalot devant la Veve Dame et devant sun fil. (VIII, 606, 7-9)
	161	Il fiert le cheval des esperons, et fiert si le premerain que il li passe le glaive tres parmi le cors, et le porte mort a terre. VIII, 608, 1-3
	163	Il jure et affiche que jamés n'iert un jor en repos dusc'a cele ore que il l'avra ou pris ou mort (VIII, 618, 13-15)
	164	Perlesvax se part del leu ou li chevalier gist morz , et chevauche tant que il approche Carduel, la ou li rois estoit. IX, 632, 26-27.
	165	atant é vos la damoisele qui le chevalier fesoit porter en la litiere mort , et vient devant le roi. IX, 636, 20-22
	166	Il ne doit mie refuser ce dont ge le reqier, kar le chevalier que g'é longuement porsuï mort en la litiere (IX,638, 16-18)
	167	Il aloige le glaive e fiert un des chevaliers le roi Artus tres parmi le cors, si l'abat e acravente mort . (X, 842, 13-14)
	168	Briens su desconfiz, si i out molt de ses chevaliers morz. (X, 876, 9-10)
	169	Quant li chevaliers vit mort son lion, si en su molt dolanz (XI, 938, 8-9)
	170	Il brise son glaive sor son escu, e Perlesvaus le fiert de si tres grant vertu qu'il li passe le sien glaive tres parmi le cors e le port[e] a terre mort jus del cheval (XI, 938, 13-14)
	171	Perlesvaus est descenduz del sien quant il ot le chevalier mort , puis est montez sor le cheval le Rous Chevalier, car il ne se pooit mais del sien aidier. (XI, 938, 16-18)
	172	Perlesvaus consiut celui qui seoit sor le cheval Aristor, e li passe de son glaive une aune tres parmi le cors, e l'abat mort a la terre. (XI, 948, 10-12)
	173	Aprés vint a l'autre chevalier, qui fuïr s'en voloit, e li trenche l'espaule jusqu'au costé, e cil chaï morz dejoste l'autre (XI, 948, 13-15)
	174	Aprés entrerent en la chapele, ou il avoit molt grant clarté, e une damoisel[e] i gaitoit un chevalier mort . (XI, 976, 20-22)
	175	mes Meliot le ferì meuz, car il li enpaint son glaive tres parmi le cors, e au passer outre le hurta de si grant vertu e de tel force q'il le fist choir a terre mort du cheval. (XI, 980, 18-20)
	176	Meliot enterra li chevaliers q'il avoit trové mort en la chapele (XI, 980, 23-24)
	177	Il en consut un de tel air que il li passe son glaive tres parmi le cors e l'abat mort. (XI, 982, 28-30)
	178	Li autres s'en vout aler au chastel por secors qant il vit mort son conpaignon, (XI, 982, 30-31)

		179	Il lor demande o il reperent, e il li dient qu'il ont assez pres d'iloec .xii. chapeles e .xii. mesons qui avironnent
		180	.i. cemetire, o il gisent .xii. chevaliers morz (XI, 1922, 25-27)
		181	Je vos amasse miels mort a es mon ués, que vif avec autrui. X, 820, 7-8
		182	Li a lions chaï morz , si jete .i. brait.(X, 818,8-9).
		183	—Sire chevaliers, set Perlesvaus, il pot melz voloir que il fust morz a enneur que il vesquist a honte (XI, 1046, 3-5)
Participe passé Attribut		184	"Sainte Marie! le provoire! Aidiez, aidiez, car ge sui morz! " (I, 138, 31-32)
		185	Sire, se vos l'encontriez par aventure en aucune de cez forez, il porte un escu vermeil a .i. cerf blanc, si li dites que ses peres est morz . (I, 170, 19-21)
		186	e fu Julain le Gros, qui molt su biax chevaliers e preudom. Il est morz grant pieça, e ma dame est demoree sanz aide e sanz conseil. (III, 218, 5-7)
		187	Ne onques puis li vallez ne volst estre avec son pere que sa mere fu morte (V, 270, 6-8)
		188	Est il morz ?— Nenil, sire, se Dieu plest, car ce seroit molt granz douleurs au siecle; (V, 274, 2-4)
		189	ainz me feroit moinne o clerc, e mes autres freres, qui morz est, avroit le roiaume. (V, 274, 17-18)
		190	« Car li chevaliers sanz pitié s'en va por secors, e s'il vos eschape nos iermes mortes e vos ausi. » (V, 298, 15-16)
		191	Voire, fet li provoires, mes la damoisele dit que par la raïne estoit li rois traïz et morz et li chevalier dont li chief estoient el char. (VI, 324, 7-10)
		192	Je vieg de cele forest ou je ai trové Lancelot, qui se combat a .iiii. chevaliers, mes que li uns est morz ; (VI, 360, 3-4)
		193	Li quarz chevaliers s'en fuit grant aleüre tres parmi la forest, et cil qui le chevalier avoit navré est chaüz morz . (VI, 362, 4-6)
		194	Et il lor livrent les .iii. chevax as chevaliers qui morz estoient. (VI, 362, 15-16)
		195	"Saignors, fait li Povres Chevahers,le chevalier qui çaienz aporta les noveles, qui enferrez estoit d'un tronçon de lance, est morz (VI, 364, 2-4)
		196	et vos eüst volentiers veüz ainz a q'il fust morz ; (VI, 364, 6)
		197	"Missire Gavains, fait Lanceloz, on ne set a la cort le roi Artu que vos estes devenuz, ainz quident li plusor que vos soiez morz . (VI, 364, 18-21)
		198	Sire, fait li chevaliers, se il est morz ce est molt grant damage a mon oés, (VIbis, 370, 26-28)
		199	Li chevaliers ot que Gladoains son frere estoit morz , et bien en croit Lancelot. (VIbis, 372, 3-4)
		200	Puis que mon frere est mort je m'en retornerai et soferé

		mon damage, que il amendast bien s'il fust en vie (VIbis, 372, 12-14)
201		Encor, fait il, me feroit il pis, se il savoit que mes freres fust morz ." (VIbis, 374, 12-13)
202		"Or me dites, fait Lanceloz, puis q'il est morz , ai je fait vostre gré? (VIbis, 374, 28 et 376, 1)
203		Li chevaliers qui s'en foï de la forest qant Missire Gavains i vint, ou li troi demorerent mort, estoit venuz la dedenz a et connut Lancelot. (VIbis, 386, 15-18)
204		"Sire, fait la damoisele, se vos ne descendez a pié vostre chevaux ert morz a cest premerain encontre." (VII, 410, 31-33)
205		Ceste cité est commencie a ardoir a l'un des chiés des icele eure que nostre roi fu morz . (VIII, 448, 18-19)
206		Ele li fet molt grant joie et li dist que Clamadoz estoit morz de la plaie que Melio de Logres li avoit fete, et que Melio de Logres estoit gariz. (VIII, 480, 21-23)
		Mes peres si est puis morz . (VIII, 488, 12)
207		si vos pri por Deu que vos mal ne me fetes, car li chevaliers que vos trouverez la devant a si fier regart que je cuidai estre morz . (VIII, 512, 17-19)
208		Li chevalier s'en issent defors et gardent l'uis, et Lanceloz su dedenz avec çaux qui morz estoient (VIII, 550, 18-20)
209		Il lor lance fors çaux qui laienz estoient morz , parmi une fenestre. (VIII, 550, 23-25)
210		Que je vos deïsse ausi com illi est couvent, et que vostre pere est morz , n'ele n'atent secors ne aide se de vos non; (VIII, 560, 6-8)
211		Sire, fet Perceval, c'est molt grant damage del filz le roi qui morz est en tel maniere, (VIII, 576, 5-6)
212		Mes je cuit qu'il soit morz, ou que il soit en si loigtaigne terre qu'il n'en puet nouveles oïr. (VIII, 584, 3-4)
213		Mi oncle de par mun pere sunt tuit mort par armes, qui estoient .xi. (VIII, 580, 13-14)
214		qui se metoient es formes des chevaliers qui mort estoient sanz repentance (VIII, 590, 22-24)
215		kar li buens Rois Peschieres est morz , qui fesoit fere vostre servise chascun jor en la saintisme chapele la ou li saintismes Graaus s'aparoit, (VIII, 592, 20-22)
216		La damoisele oï les nouveles de sun oncle qui morz estoit, si chai a terre pasmee (VIII, 594, 12-14)
217		Car li Rois Peschieres mis oncles est morz , (VIII, 596, 10-11)
218		Est ce voirs, set Perlesvaus, que il soit morz ? (VIII, 596, 13-14)
219		ne je ne vivrai mie longuement puis que li Ro[i]s Peschieres mes freres est morz (VIII, 604, 6-8)

	220	Or pouez vos bien voier que il m'a set maint enui puis que vostre peres fu morz , (VIII, 606, 12-14)
	221	car il estoit anciens chevaliers, et tuit si frere estoient mort . (VIII, 606, 16-17)
	222	Tote la terre fu asseüree, et la dame su en joie sanz ennui, fors que por le Roi Pescheor sun frere qui morz estoit, dont ele estoit molt dolente. VIII, 618, 2-4
	223	Sire, set ele, il fist bien a connoistre par sa grant valeur et por sa bonté; et par son hardement fu il morz ; IX, 638, 22-23
	224	Il voient q'il est molt bleciez en la destre espaulle, et la damoisele li dit q'il n'iert ja gariz se il n'i met de la poudre au chevalier qui morz est. IX, 658, 15-17
	225	Il voit que li lion pemse que il sont traïtor e desloial, e que, s'il estoient mort , que li rois aroit perdue sa force IX, 690, 2-3
	226	Il voit que li chevalier sont mort e a que li lions aide a ocire les desraainz. IX, 690, 14-15
	227	Li plusor quidoient que il fust mors , mais non estoit; (X, 802, 17-18)
	228	Il entra en la chambre la o sa fille estoit, si la trova plorant, e quide que ce soit por les .ii. chevaliers qui sunt mort . X, 820, 25-27
	229	On li aporte les noveles que ses lions est morz a l'issue de la cisterne. (X, 820, 27-28)
	230	Ja n'est mie li roi morz , fait Lanceloz. X, 824, 14-15
	231	Il quident bien, puis que Lanceloz est venuz par soi, que li rois soit morz , e Missire Gavains (X, 832, 2-4)
	232	Les noveles en alerent par tote la contree, e tuit cil de sa terre en furent molt joiant, car li plusor quidoient q'il fust morz . (X, 844, 2-3)
	233	si vos mande que vos li gerpissoiz la Table Roonde e rendoiz, car vos n'i avez droit, puis que la roïne est morte ; (X, 846, 15-17)
	234	ne il n'estoit riens eu monde q'il amast tant conme la roïne, encor fust ele morte, (X, 882, 32-33)
	235	Li rois demande Brien des Illes comment ce est que si chevalier sont mort en itel maniere. X, 886, 20-22
	236	Qant cil de la terre le virent venu, si sorent bien que li rois d'Oriande estoit morz e les illes aquitees, si en .)rent molt grant joie. (X, 910, 22-23)
	237	La terre estoit auques voidiee des plus poissanz e des plus forz, car il estoient mort aveques lor saignor. (X, 910, 25-27)
	238	Il virent q'il ne porroient la terre garantir puis que lor sire estoit morz . (X, 912, 1-2)
	239	la cort le roi Artu sont venues les noveles que li rois

	d'Oriande est morz e ses genz destruites,(X, 914, 15-16)
240	e que li rois d'Oriande estoit morz e sa terre atornee a la loi de Nostre Segnor. (X, 918, 17-19)
241	Quant Perlesvax oï les noveles de son oncle qui morz estoit, (X, 924, 2-3)
242	Ge sui d'un autre lignage qui molt m'est lointains, quar li rois Ben de Benoit fu mes oncles, qui morz est ()
243	Quant on ot la messe chantee e li cors fu enterrez, Perlesvaus s'en parti molt dolanz por le chevalier qui morz estoit. XI, 932, 32
244	Il conut le cheval son segnor, e avoit oï dire que Aristor estoit morz , si aloit en la forest por le cors enterrer. (XI, 936, 13-15)
245	noveles furent venues el chastel que li sires estoit morz (XI, 938, 27-28).
246	La damoisele menoit chascun jor molt grant dol por le chevalier qui prendre la devoit en itel maniere, car li jors estoit auques aprochiez, ne ele ne savoit mie que il fust morz . (XI, 940, 14-16)
247	estoit molt dolente de son frere, le Roi Hermite, qui morz estoit autresi. (XI, 942, 23-24)
248	Perlesvaus esgarda cele miracle de ces genz qui ensi estoient mort . (XI, 960, 12-14)
249	car il li samble qu'ele ne la porroit miex employer q'en lui, e puis que si frere sont mort il n'i a nul recovrier, ainz l'en covenra le dol oblir.(XI, 962, 8-11)
250	"Sire, fait il, il est la roïne Jandree, qui s'est faite amener devant sa porte avoec icele gent que vos i veez; car ele a oï dire que li chevalier del Chastel Enragié sont mort , (XI, 966, 1-3)
251	si s'en esmerveille molt coment ce est, si est en grant doutance de sa terre perdre, car ses frere Madeglans d'Oriande est morz , si n'atent mais secors de nului (XI, 966, 6-8)
252	Ha! sire, fait la damoisele, donques eseroie je morte , car il est de si grant cruauté que a paine me porroit nus garantir envers lui. (XI, 976, 6-7)
253	kar li pais ert toz asseürez del chevalier qui morz estoit. (XI, 980, 30-31)
254	Les damoiseles orent chevaucheüres a lor volenté, car l'une out le cheval au chevalier qui morz estoit, e l'autre out le cheval au naim. (XI, 980, 26-28)
255	e si sorent autresi les noveles que li Chevaliers de la Galie estoit morz (XI, 984, 9-11)
256	si li membroit de la reine e de ses bons chevaliers que il soloit plus souvent veoir a sa cort, dont li plusor estoient mort , (XI, 990, 23-25)

		257	Lucans, set li rois, la joie m'est auques esloignee puis que la reine su morte, (XI, 990, 28-29)
		258	si nos a tolu .i. chevaliers qui molt est cruielx nostre terre puis que mes sires fu morz , e tient .i. mien fiuz en sa prison, (XI, 1012, 8-9)
		259	Ge sui d'un autre lignage qui molt m'est lointains, quar li rois Ben de Benoit su mes oncles, qui morz est (XI, 1012-21-23)
		260	Ylains le Gros su mes peres e Qualobrutus mon oncle, e maint autre prodome qui mort sont." (XI, 1014, 13-14)
		261	e dient qu'or n'atendent il mes nul secors de nulhui, se il est morz e Missire Gavains; (X, 832, 10, 11)
		262	e li demanderent noveles du roi Artu, e s'il estoit morz ou non; X, 832, 19-20
		263	la ou l'on li aporta la novele que la roïne Genevre estoit mort [e]. X, 832, 22
		264	car Lanceloz e si chevalier enmenerent a force .iiij. des suens molt durement navrez, estre çaus qui demorerent mort en la chanpaige. X, 838, 3-6
		265	Brianz des Illes e Melianz s'en repairierent arieres tot dolent de lor chevaliers qui sont pris e mort. X, 838, 6-8
Verbe conjugué	<i>Mortrir</i>	266	Il s'entrehurtent par si tres grant air que li cheval chaïrent desoz aux et les gleves lor passerent parmi les cuers, et furent anbedui mort en ceste piece de terre. (VIII, 532, 4-7)
		267	Il li dist: "Nostre enemi mortel estes vos, car por vos furent cil troi chevalier mort . (VIbis, 386, 18-19)
		268	Les noveles sont venues a la dame du chastel q'il a un chevalier au trespas qui l'un des chevaliers a mort et l'autre afole. (VIbis, 380, 6-9)
		269	Mielz aim jo que jo l'aie mort que il moi. (VII, 412, 29-30)
		270	"Dame, set il, encor vos proi je et requier que vos me fetes droit del chevalier qui mon pere a mort et mon oncle autresi. (VII, 432, 15-17)
		271	Misire Gavains, set Lanceloz, je le vi de si pres que je cuidai qu'il m'eüst mort , car onques si ruiste meslee ne trovai en chevalier, (VIII, 504, 13-14)
		272	"Dame, set il, vez ci le restor de vostre chevalier qu'en vos a mort , et li qinz est remés en la forest autresint atornez come li vostres (VIII, 616, 7-8)
		273	e plus ne vos puet faire de mal li Chevalier au Diable que ardoir le cors dou fil vostre oncle qu'il avoit mort , ainsi com j'oï conter. IX, 672, 25-28
		274	Sire, fait la da[moisele] qui le cofre ot aporté, faites les lettres lire, si savrez qui le chevalier su, e de quel lignage, e par quel achaison il fu morz ." IX, 700, 16-17
		275	kar quant li vavasor fu mort de ça dedenz, il laisa

			Monseignor Gavain, son filol, cest chastel (X, 800, 3-5)
		276	"Par mon chief, Kex li seneschax, vos vos deiisiez bien tenir a tant de honte conme vos avez fait le roi, qui son fil avez mort , e si le gerroiez encore." X, 828, 23-26
		277	ainz a juré le frere Nabigan q'il ne s'en partira tresqu'a icele eure q'il avra Monsaignor Gavain pris e son conpaignon, e pris vengeance de son frere que il a mort . (X, 838, 30-31)
		278	rois Claudas oï dire que Lanceloz avoit mort le roi d'Oriande e sa terre conquise, (X, 912, 23-24)
		279	Ançois qu'il se laissast prendre, se vendi il molt chier, car de .xl. chevaliers damaja il si les .xx. qu'il n'i ot celui qui ne fust navrez molt durement, e li pluisor mort . (X, 920, 24-26)
		280	—Damoisele, fait Perlesvaus, ce poise moi que il l'a mort, e de mon oncle le Roi Hermite autresi, (X, 924, 24-26)
		281	que Brutans a mort [en] traison (XI, 1042, 5-6)
Verbe conjugué	<i>Morir</i>	282	E cil Julains ot .xi. freres, molt buens chevaliers autressi com il su, e ne vesqui chascuns que .xii. anz chevaliers, e morurent tuit a armes. (I, 130, 8-10)
		283	Tuit cist morurent a armes o service du Saint Prophete qui avoit renovelee la Loi par sa mort (I, 130, 19-20)
		284	« Amenez moi le provoire, car ge muir » (I, 140, 1)
		285	Mes ge morrai plus a aise de ce que ge vos é mostré l'anui c'on m'a set por vos. (IV, 256, 5-6)
		286	car ce seroit granz damages au siecle se il moroit . (V, 278, 6-7)
		287	—Sire, set la mainznee, se vos le volez ocirre, si le ferez de votre espee en la plante du pié, o autrement ne morra ja (V, 298, 1-4)
		288	e dient que li chevaliers ne morist jamés autrement que ainsi, car il su du lignage Achillés, (V, 298, 25-26)
		289	Messire Gavains li fiche l'espee en la plante du pié plainne paume, e li chevaliers s'estent e moert . V, 298, 22-23
		290	ce est l'oquison de quoi il morra ." (VI, 354, 25)
		291	Tot ce sai je de voir, fait li chevaliers, mes vos me craanteroiz ançois que je muire que vos revendroiz en ceste cité desqu'a un an, et que vos metroiz vostre chief en autretel abandon VIbis, 392, 209-23
		292	et je vos proi molt quant vos le verrez que vos li dites qu'il me veigne voer ançois que je muire VIII, 516, 12-13
		293	Sire, en la Vermelle Lande, et la menrai je cest chevalier, qui estoit molt prodrom de son aage ançois qu'il morut . (VIII, 514, 22-24)
		294	quant li chevaliers qui vos aporta les nouveles i morut la nuit. (VIII, 566, 2-3)
		295	Je ne di mie que ce ne fust granz pris de lui conquerre,

	mes cil morroit molt vilanement qui seroit esi atornez conme je vi les .ij. chevaliers." (VIII, 620, 23-26)
296	Par mun chief, fet Perlesvaus, dont morrez vos par tens (IX, 628, 9-10)
297	car il dotoient q'il ne morussent en pechié de la fausse loi et que il n'i fussiént ataint. (IX, 650, 9-11).
298	Josephes nos recorde qu'ele ot a non Elyza en droit batesme, et mena bone vie et sainte, et morut virge. IX, 660, 3-4
299	A! Dex, consentez moi par vostre plaisir que je puisse estre a la mort prochain, e que je muire en itel liu que je puisse estre enseveliz e enterrez en ceste saimte chapele o cest cors gist X, 826, 8-11
300	"Sire, fait il, je sui molt pres de la mort, mais je me confort molt de ce que je vos voi ançois que je muire ." (XI, 932, 20-22)
301	Ceste chapele e cest liu fist ele renoverer en itel maniere, anchois qu'ele morust ." X, 824, 20-22
302	car uns chevaliers en doit estre gariz, de qui il seroit grant domache se il moroit . (X, 900, 12-13)
303	Sire, fait il, li chevaliers qui assis les avoit me navra en itel maniere, de quoi il morut puis (X, 904, 31-32)
304	ne onques mes nus chevaliers n'i entra qui n'i morust , ou il s'en partist navrez molt perilleusement." (X, 906, 10-12)
305	"Sire, fait il, je sui molt pres de la mort, mais je me confort molt de ce que je vos voi ançois que je muire ." (XI, 932, 20-22)
306	Je lor loai molt l'aler, e si lor dis qu'il ne faisoit mie bon morir en itel point, car les armes des chevaliers qui ensi muurent sont plus pres d'enfer que de paradis." (XI, 948, 26-29)
307	A! damoisele, fait il, ne plorez mie, mais repentez vos de ceste fause creance, car trestot cil qui en Deu ne vouront croire morront com enragié e come deable." (XI, 914, 14-17)
308	car il ne perdi onques sa chasteé por femme, ce dist Josefes, ainz morut chastes e nez de son cors. (XI, 962, 15)
309	Ele su molt bone dame, e bien creï en Dieu, e mena puis sainte vie qu'ele morut en un hermitage
310	Il dist bien a soi meesmes q'il i morroit ançois que Monsaignor Gavain i deiist morir. (XI, 982, 26-27)
311	si n'i ot celui qui ne conquist grant terre ou grant reaume sor les mescreanz, e morurent tuit a armes (XI, 1022, 29-30)
312	Cil dui chevalier morurent en cele sainte vie, ne onques

			autres noveles n'en pot on savoir par ex. (XI, 1052, 4-5)
Locution <i>Navrez a mort</i>		313	"Sire, set il, por cest chandelabre sui ge navrez a mort , dont ge vos faz present." (I, 140, 9-10)
		314	Li autres chevaliers vit son compaignon a mort navré , si muet vers Lancelot par grant air, et bruisse son glaive sor son escu, (VIbis, 380, 2-3)
		315	Melianz se senti a mort navrez , si se trait ariere toz dolenz, e autres chevaliers corurent sus a Lancelot, qui li donerent entente.
		316	Li Hardiz Chevaliers se trait ariere quant il vit Perlesvaus, car il estoit navrez a mort tres parmi le cors. (XI, 932, 1-3)
Locution <i>En grand péril de mort</i>		317	Ce poise moi, car il me couvient chevauchier tote seule par ces sauvages illes et parmi les granz forez, si me couvient metre mon cors en grant peril de mort , dont cil chevalier doivent avoir pitie. (VIII, 488, 20-22)
Locution <i>Le service des morts</i>		318	Il descendi par defors [et] entendi que li hermites fesoit le servise des morz (VIII, 572, 8-10)
Locution <i>Péché mortel</i>		319	Ha! pechierres mortex , fet li hermites, c'avez vos dit ? (VIII, 460, 17-18)
		320	que del Graal ne verriez vos mie, por le mortel pechié qui vos gist ou cuer. (VIII, 464, 5-6)
Locution <i>Ennemi mortel</i>		321	si vos desfi com mon mortel ennemi . (I, 158, 8)
		322	cho ne feroie ge pas, set li vallez, car ge no verré ja en cel leu que ge ne li qeure sus com a mon ennemi mortel . (III, 216, 2-3)
		323	Il li dist: "Nostre ennemi mortel estes vos, car por vos furent cil troi chevalier mort. (VIbis, 386, 18-19)
		324	"Q'est ce, set il as .ii. chevaliers, lairoiz en vos issi aler vostre ennemi mortel ?" (VIbis, 386, 26-27)
		325	Sire, cist vallez est enemis mortex au Bon Chevalier qui l'escu doit porter (VII, 406, 21-22)
		326	Son ennemi mortel ne devez vos mie avancier, mes ariere metre, car il est li meldres chevaliers et li plus sages qui vive ou monde (VII, 406, 22-24)
		327	et pensa qu'il iroit esprouver sa chevalerie en aucun leu tant qu'il avroit oï nouveles de son ennemi mortel . (VII, 406, 18-20)
		328	Vos estes mes enemis mortex , si estes molt hardiz qui ceenz estes enbatus, car vos oceïstes mon pere, le segnor de la Forest des Onbres, (VII, 420, 4-6)
		329	Par mon chief, fet Cahot li Roux, mon ennemi mortel ne herbergerai je ja se mort non. (VII, 420, 13-15)
		330	"Dame, set il, vos fetes grant [honte] a tot vostre lignage, qui vostre ennemi mortel et le mien avez assis dejuste vos. (VII, 428, 16-18)

		331	ou li .v. chevalier robeor estoient qui mortel enemi erent Lancelot. (VIII, 544, 3-4)
		332	Segnor, fet il, or tost venez vos vengier de vostre enemi mortel , qui a tel honte essilla le meuz de vostre lignage (VIII, 546, 22 et 548, 1-2)
		333	ainz est nostre enemi mortel , et plus le devons nos haïr c'un estrange. (VIII, 616, 15-16)
		334	"Sire, fait ele au seignor dou chastel, vos avez anuit herbegié vostre ennemi mortel . (X, 808, 26-27)
		335	"Je ne le vos doi mie tenir, fait li sire dou chastel, ne je n'ai mie mon veu enfraint se vos en fail, kar on ne doit mie doner sa fille a son ennemi mortel ; (X, 812, 11-12)
		336	puis que vos avez mon frere ocis vos estes mes anemis mortels e suens, (X, 812, 12-13)
		337	si vos mande li rois Claudas que il est ses enemis mortex , e le vostre por l'amor de lui, se vos le recetez des cest jor en avant; (X, 864, 3-5)
		338	Par mon chief, fait li chevaliers, puis que vos l'oceïstes, vos estes mes anemis mortex ." (XI, 952, 15-16)
		339	"Vez ici vostre anemi mortel : or en fetes vostre volenté." (XI, 1020, 18-19)
Locution <i>Par peur de mourir</i>		340	Li autre dui s'en voudrent fuïr, mes Perlesvaus les detint, et il se rendirent prison por pouor de mort .(VIII, 610, 12-13)
		341	Hom li aporta les clés de toz les chasteaus que l'en avoit tolu sa mere, et la raseürerent tuit li chevalier qui devant l'avoient guerpie estre lor volenté, por poor de mort . VIII, 614, 14-17
		342	Li pluseur de çaus que il conquerroit guerpissoient la Novele Loi por poor de mort , e retenoient la fausse creance. (X, 908, 3-4)
		343	Il en r'osta çax qui mis i estoient por poor de mort , (X, 910, 18-19)
Locution <i>A la mort</i>		344	Mais la roïne dist a la mort que on meist son cors dejoste le suen X, 824, 18-20
Locution <i>Molt pres de la mort</i>		345	"Sire, fait il, je sui molt pres de la mort, mais je me confort molt de ce que je vos voi ançois que je muire." (XI, 932, 20-22)

DECOLLATION. I. GUILLOTINE*	DECOLLATION . N/C	CRUCIFIXION	COUP DE MASSE	CHUTE	ARMES DE JET. II. EPIEU	ARMES DE JET. I. JAVELOT	<i>Modus moriendi</i>
Lancelot, Gauvain, Perlesvaus*	Têtes de rois, reines et chevaliers	Jésus-Christ	Zélateurs Taureau de Cuivre	Le Noir Ermite	Un Chevalier	Chevalier Vermeil	Nom du Mort
L'Orgueilleuse et Demoiselle*	---	Ponce Pilate	Perlesvaus	---	Le Seigneur des Marais	Perlesvaus	Nom du Meurtrier
IV, 258, 18-19*	II, 186, 2-8	I, 127, 3 I, 156, 1-2	IX, 664, 23-24	XI, 6, 9	VIII, 606, 6-7	I, 170, 2-5 III, 214, 23	Référence
- « Et or esgardés que jo feroie se lor troi chief ierent cha dedens »*	« desuz la couverture del char .c. et .l. chiefs de chevaliers, de quoi li un sont seelé en or et li autre en argent et li tiers en plonc. Si vos mande li riches Rois Peschieres que cis damages est avenus par celui qui ne demanda mie qui l'en servoit del Graal »	- « crucefiez por le pueple rachater d'enfer » - « edier e essaucier la Loi qui est renovelee par la mort du Saint Prophete »	« de .m. et .v.c. que il estoient n'en furent gari que .xiii. que il ne fussent tot ocis et e cervelé des maus de fer »	« une grant fosse qui estoit enmi la sale. Tantost que nus sentist onques. Ils prennent leur seigneur, e le getent en cele abisme e en cele ordure »	« il tenoit un espiel, si li lancha tres par mi le cors et l'ochist »	- « Il lança l'un de ses javeloz au Vermeil Chevalier si durement q'il li faxa son hauberc ce li fist passer parmi le cors, e li chevaliers chäi morz » - [Perlesvaus] « ochist mon père en ceste forest d'un javelot »	Citation

DECOLLATION. III. HACHE									DECOLLATION. II. EPEE
Ecuyers du Château <i>Ermenach</i>	Le Hardi Chevalier	Aristor d'Amorave	Contre-croisade Madaglan	Dandrane *	Epouses d'Aristor d'Amorave	Victime du Hardi Chevalier	Chevaliers du Seigneur des Marais	Jeu du décapité	Saint Jean-Baptiste
Perlesvaus	Aristor d'Amorave	Perlesvaus	Madaglan	Aristor d'Amorave	Aristor d'Amorave	Chevalier Hardi	Perlesvaus	Lancelot	Un serviteur d'Hérode
XI, 960, 19-20	XI, 932, 20-21	XI, 932, 18-19	X, 876, 13-14	XI, 928, 21-22	X, 792, 26 X, 794, 1-2	IX, 632, 7-8	VIII, 612, 25-27	VIbis, 394, 15-16	V, 282, 4-5
« quant il les out fait geter en un aigue corant, après les ocist toz por ço que il ne volrent en Dieu croire »	« molt pres de la mort »	[Perlesvaus] « li trenche la teste tot errant et le pent a l'arçon de sa sele »	« toz çaus qui ne voloient croire en lor dieus faisoient morir et trenchoient les testes »	« il li trenchera la teste al chief de l'an : iteus est sa costume ! »	« quant il a demoisele esposee, quel que ele soit, ja tant ne l'aura amee que il ne l'ocie al chief de l'an. Il meïsme li trenche la teste et puis en requiert un autre en tel manière »	« (...) puis li a trenchié la teste, si le presente a Perlesvaus »	« il lor fait leschiés couper en la cuve et tant sainier con il peurent rendre de sanc »	- « Atant entoise la hache et li trenche le chief de si tres grant air qu'il li fait voleir .vii. Piés en sus del cors »	- « l'espee de quoi saint Jehans fu decolés » - [Keu] « traist l'espee si li trencha le chief »

COUP D'ÉPÉE											
Le Chevalier Roux	Lion affamé	Chevalier Seigneur des Marais	Lion de Méliot de Logres	Le Géant infanticide-régicide	Seigneur de la Tente	Prétendants du Château des Griffons	Chevaliers félons	Lion Vermeil	Chevalier des Sept Ponts	<i>La beste glatissant</i>	Brudan
Perlesvaus	Lancelot	Perlesvaus	Clamados	Lohot	Gauvain	Les griffons	Le lion blanc	Le lion blanc	Le lion vermeil	Les douze chiots	Perlesvaus
XI, 938, 15-16	X, 818, 7-9	VIII, 608, 2-3	VII, 412, 13-14	VI, 312, 23-24	V, 296, 13-14	X, 806, 22	IX, 690, 9-11	IX, 688, 1	IX, 686, 30	IX, 624, 15-16	XI, 1044, 13-14
[Perlesvaus] « li passe le sien glaive tres par mi le cors et le porte a terre mors, jus del cheval »	[Lancelot] « li fiche s'espee au plus droit que il peut el palais desi el coer. Li lions chaî morz, si gete un brait »	« le fiert si qu'il li passe son glave tres par mi le cors et le porte mort a terre »	[Clamados] « traist l'espee et li bota tres par mi la poitrine el coer »	« li envoie l'espee tres par mi le cuer outre »	« atant mesire Gauvain li hauche le paun del haubert et li bote l'espee el coers »	[les griffons] « ont devoré plus de .xl. chevaliers »	[le lion blanc] « lor cort sus, si les deveure et ocist puis en gete les membres et les cors en l'iauge »	[le lion blanc] « si le depiece as dens et as ongles »	[le lion vermeil] « si le devore et ocist »	« li chien l'eurent avironee et li corurent seure de totes pars, si la depechierent as dens »	[Perlesvaus] « li abesse la coiffe, si li deslace la ventaille ; après li trenche la teste »

INCINERATION <i>IN VIVO</i>			COUP DE LANCE							
Chevalier au dragon	Victimes Chevalier au Dragon	Chevalier à la Cour du Roi Arthur	Chevalier de la Galère	Second chevalier de la Tente	Epouse de Marin le Jaloux	Chevalier Noir	Cahus	La Perfide Demoiselle	Un nain	Cahot le Roux
Bouclier du chevalier	Chevalier au Dragon	Chevalier au Dragon	Méliot de Logres	Gauvain	Marin le Jaloux	Arthur	« <i>Un home noir e let</i> »	Lancelot	Lancelot	Perlesvaus
IX, 658, 11-12	IX, 656, 4-5	VIII, 618, 11-13	XI, 980, 19-21	V, 298, 17-19	IV, 246, 25-27	I, 160, 21	I, 138, 14sq	VIII, 548, 25	VIII, 550, 14	VII, 422, 11-12
« <i>la teste del dragon se torne vers son seignor par grant air, si l'art et bruist tot en porre</i> »	« <i>il bruist et art tot a poure le cors del chevalier et les chevaus</i> »	« <i>chascon des mors chevaliers tot brullez et ars tresqu'es espauls et erent encor armé tant conme li cors duroient</i> »	[Méliot] « <i>le hurta de si grant vertu et de tel force qu'il le fist chaïr ariere mort del cheval</i> »	[Gauvain] « <i>prent un glave qui iert apuiés a la tente et consiut le chevalier et le fiert si tres durement qu'il le rabat a tere</i> »	« <i>il vait vers sa feme qui se desmentoit en plorant come cele qui coupe n'i avoit. Il le fiert par mi le cors et l'ocist</i> »	[Arthur] « <i>li enbat son glaive o cors demie aune</i> »	-----	[Lancelot] « <i>consivi la damoiselle tres par mi le chief et l'ochist</i> »	[Lancelot] « <i>li fendu dusqu'espauls</i> »	[Perlesvaus] « <i>le refiert amont par mi le chief, et li done teil colp qu'il en fait la chervele espandre</i> »

« OCIS A ARMES »**								
Madaglan et sa mesnie	Méliant, son fils	Seigneur du Manoir Ruiné	Victimes de Perlesvaus	Victimes du Chevalier	Frère de Gladoain	Mère de Joseus	Chevalier de la maison en ruine	Oncles paternels de Perlesvaus
Lancelot	Lancelot	Lancelot	Perlesvaus	Chevalier au Dragon	?	Joseus	?	?
X, 910, 14-16	X, 866, 23-25	X, 866, 23-25	IX, 652, 3-4	IX, 634, 19-20	VIbis, 370, 17-18	V, 274, 5-8	IV, 266, 4-7	I, 168, 6-8
« il l'ocist tres en mi sa gent, et tuit si autre chevalier furent ocis et jeté en la mer »	« mais quant il out ocis le père, il se deüst bien garder del fil mal faire, ainz en deüst querre la pais et l'acordance »	« mais quant il out ocis le père, il se deüst bien garder del fil mal faire, ainz en deüst querre la pais et l'acordance »	« .iiii. chevaliers qui estoient del chastel la roine au cherle d'or »	les chevaliers morts « avoient les piez et les braz trenchiez mais li cors estoient encore armé »	« Jo me parti hui matin de son cors et l'aidai a enterrer »	« j'ai ochis ma mere qui roine estoit, por cho qu'ele dist que ne seroie pas rois après la mort de mon père, ains me feroit on moine ou clerc »	« Mesire Gauvain voit en mi la maison gisir un chevalier qui estoit feru par mi le cors, et gisoit aloques mors »	« il avoit .xi. oncles eü de par son père qi avoient esté tuit ocis a armes et ne vesqi chascuns que .xii. anz chevaliers »

SUICIDE		SUBMERSION	STRANGULATION	PIETINEMENT ANIMAL	PENDAISON			
<i>ibidem</i>	Roi du Château Mortel	Seigneur des Marais	Fils de Gurgaran	Nain de Marin le Jaloux	Brigands de l'Ermitage	Brun Brandalis	Le Roi Ermite	Mécréants du Royaume d'Oriande
<i>ibidem</i>	Roi du Château Mortel	Perlesvaus	Le Géant	Gauvain	Lancelot et les serviteurs	Chevalier Roux de la Forêt Profonde	Aristor d'Amorave	Lancelot
IX, 690, 21-23	X, 788, 2-3	VIII, 614, 4-6	VI, 312, 17-18	IV, 248, 2-3	VIII, 456, 19-20	X, 924, 19-20	X, 922, 27-28	X, 910,30/912, 1-4
<i>« mais il disent selonc le jugement de l'Escripture que la fin del mauvais home doit estre malvaie »</i>	<i>« le cors de son oncle, qui ocis s'estoit malvaisement »</i>	<i>[Perlesvaus] « en la cuve (...) le fait tant tenir que il fu noez et estainz »</i>	<i>[Le Géant] « li estraint le cors si durement qu'il l'estranle et ochist »</i>	<i>[Gauvain] « le consuit et le defoule as piés de son cheval tant qu'il li crieve le cuer el ventre »</i>	<i>[Lancelot et les serviteurs] « les ont pendus en un gaste liu loig de l'ermitage »</i>	<i>il « fust un des meilleurs chevalier del mont se il fust demorez en vie »</i>	<i>« (...) Pellés, que uns chevaliers que l'on apele Aristor ocist orains après la messe »</i>	<i>« il creioient es faus ideles et es fauses ymages (...) li pluisor se laisierent ocire por ce qu'il ne voloient guerpier lor mauvaise loi »</i> <i>« ci avint chose en cel point que Brudans, li</i>

* Ce signe manifeste la prévalence du fantasme de mort projeté sur un personnage, au détriment d'une réalisation effective escamotée selon les impératifs idéologiques qui président à l'écriture du récit.

** Le double astérisque suggère un recensement conditionné par les limites du récit. La mort des personnages évoqués, le plus souvent *in absentia*, ne précise par le moyen employé, dès lors que sur la précision des circonstances l'emporte l'inscription de la mort dans la dynamique narrative.

DOULEUR <i>(doel, dolant)</i>							ACCUSATIONS	<i>Réaction face au deuil</i>
Nain de Marin	Fils de Gurgaran	Un chevalier mort	Epouse de Marin le Jaloux	Gladoain	Chevalier Vermeil	Demoiselle tuée <i>ab errato</i>	Roi Pêcheur	<i>Nom du mort</i>
Au Château de la Pelote	Gurgaran et ses sujets	Une demoiselle fossoyeur	Gauvain	Gens de la Roche Gladoain	Parents de Perlesvaus	Lancelot	Veuve Dame	<i>Nom du personnage endeuillé</i>
VI, 322, 2-3	VI, 312, 30-31 & VI., 314, 1	IV, 266, 9	IV, 248, 11-12 et 18-20	VIbis, 376, 12-13	I, 170, 12-13	VIII, 570, 1-3	VIII, 604, 9-10	<i>Référence</i>
« dont nos fumes molt dolent en cest chastel »	« Quant il [li rois et tuit cil del chastel] voient lor damoiseil mort, si mue lor joie en dolors »	« damoisele qui ploroit molt tendrement »	Il « le regrete molt douchement (...) atant s'en part messire Gauvain si dolans qu'il ne seit conroi de soi meisme ne onques mais	« quant il seurent les noveles de la mort Gladouain, si en furent molt dolent »	« molt dolant qant il sorent les noveles du chevalier q'il ot ocis »	« mais jo ne sui dolans que de la damoisele que j'ocis, qui estoit une des plus beles del mont ; mais je ne l'ocis pas a escient, ains quidai un chevalier ferir »	Accusations à l'encontre de Perlesvaus : « et si vos di, biaux douz fius que vos avés grant colpes en sa mort »	<i>Citation</i>

Lohot et Arthur	Lohot	Chevaliers de la Reine au Cercle d'or	Victime du Seigneur des Marais	Roi Pêcheur	Chevalier décapité	Gladoain	Un chevalier secourable
Guenièvre	Arthur	La Reine au Cercle d'Or	Veuve Dame	Veuve Dame	Gens de la Gaste Cité	Son frère jumeau	Lancelot
IX, 778, 27-30 et IX, 780, 1	IX, 706, 22-23	IX, 652, 2-5	VIII, 606, 21-22	VIII, 604, 6-8	Vib, 394, 22-25	Vib, 370, 26-29	VI, 364, 9-12
« Li pluisor vont disant qu'il est morz, c'onques puis qu'il se departi de Cardoil et mesire Gauvain et Lancelot avoecques, ne sout on noveles de lui ; et la roine en maine tel doel por le roi et por la mort de son fil, que pluisor dient qu'ele morra »	« Li rois meïsame en fait si grant doel que nus ne le poet conforter »	massacre des chevaliers de la Reine au Cercle d'Or par le Chevalier au Dragon Ardent qui « avoit ocis tantost .iiii. chevaliers qui estoient del chastel la reine au chercle d'or. Ele estoit as fenestres de son palais et vit ses chevaliers ocire, dont ele fait molt grant doel »	« la dame fait son chevalier ensevelir, dont ele est molt dolente »	« ge ne vivrai mie longement puis que li bons Rois Pescheres, mes sire, est mors, de qui je sui molt dolente en mon coer »	Lancelot « ot un grant doel et un grant cri loing en la chitei de chevaliers et de dames ; et regretent un boen chevalier et dient qu'il iert vengiés se Dieu plaist al terme que mis i est ou anchois »	« Sire, fait li chevaliers, se il est mors, cho est molt grant dolors a mon oés, car j'ai perdu mon conseil et mon confort, et	« Certes, fait Lancelot, il estoit bon chevaliers ; c'est damages de sa mort, et molt sui dolans que ge ne sai coment il a non et de quel parage il

Lion du Chevalier Roux	Roi Ermite	Guenièvre	Guenièvre	Guenièvre	Guenièvre	Guenièvre	Chevalier de la Gaste Cité	Lohot
Chevalier Roux	Perlesvaus	Perlesvaus	Lancelot	Les Chevaliers	Arthur	Royaume de Logres	Lancelot	Cour d'Arthur
XI, 938, 8-9	X, 924, 2-4	X, 786, 15-17	IX, 784, 9-11 et 26-27	IX, 784, 5	IX, 784, 3-5	IX, 782, 17-18	IX, 736, 6-7	IX, 708, 3-5
« Quant li chevaliers vit mort son lion, si en fu molt dolans »	« Quant Perlesvaus oï les noveles de son oncle qui mors estoit, si en fu molt dolanz en son coer »	« quant Perlesvaus sout qu'ele estoit morte, si en fu molt dolans en son coer ; il le plaint et regreta molt docement »	« les larmes li coulent des ieus tres par mi la ventaille, et se il osast autre doel mener, encore le fesist greignor » ; « Lancelot prent congié au roi si se vait ariere tot dolans et coreciez »	« si chevalier en mainent le gaignor doel del mont »	« Li rois Artus oï les noveles, de coi il fu molt dolenz ; il se traist d'une part »	« ceste corone fu la roine Guenievre qui morte est et enterree, de coi il est grant dolor »	« g'i ocis un chevalier dont je sui molt dolent »	« onques ne vit nus plus grant doel demener en cort de roi que cil de la Table Reonde menoient por lor damoiseil »

FIERTE	EVANOUISSEMENT		EFFROI	DESEPOIR				
Chevalier Brigand	Lohot	Charnier	Victimes Chevalier au Dragon	Guenièvre	Gladoain	Gladoain	Gladoain	Chevaliers du Château Enragé
Perlesvaus	Guenièvre	Ecuyer du Roi	Arthur	Lancelot	Son frère	Son frère	Son frère	Leur soeur
IX, 632, 9-10	IX, 706, 19-21	IX, 15-16	VIII, 620, 27-28	IX, 784, 6-7	VIbis, 376, 15-16	VIbis, 372, 22-23	VIbis, 372, 4-5	XI, 960, 14
« Par mon chief, fait Perlesvaus, icest prosent aige molt chier ! »	« Quant la roine oï ces noveles de son fils qui estoit issi mors, ele chaî pasmee desor la coffre »	« mais il en rissi fors au plus tost qu'il pot, toz esfrez, et reclama molt doucement la mere au Sauveor »	« Li rois est en si grant effrois que il ne seit que il puist faire »	« Lancelot ne seit que il puist faire et dist entre ses denz c'or i ert sa joie faillie et sa chevalerie demoree »	« Li chevaliers demora dolans de son frere qu'il out perdu et joious de sa tere qu'il ravoit »	« atant (...) se conforte molt li chevaliers en cho que Lancelot li dist, mais de la mort son frere si est molt dolens »	« il comenche le greignor doel a faire et a demener que nus veïstes onques »	« la damoisele qui en tel maniere menoit grant doel »

SATISFACTIO N	REPENTIR	REGRETS	PITIE	JOIE			HONTE	HILARIT E
Brigands	Mère de Joseus	Lohot	Victimes Chevalier au Dragon	Brudan	Géant	Un chevalier spoliateur	Victimes Chevalier au Dragon	Charnier
Lancelot	Joseus	Perlesvaus	Demoiselle du Cercle d'Or	Demoiselle du Château Périlleux	Arthur	Chevalier à l'écu vert	Arthur	Lancelot
VIII, 568, 29-30	V, 274, 21-22	VIII, 576, 5-7	IX, 640, 14-16	XI, 1044, 28-29	IX, 640, 7-9	VI, 376, 1-3	IX, 636, 6-7	IX, 712, 25
« Lancelot, fait Perlesvaus, vos avés fait molt grant bien de ceste male gent qui est destruite par vos ! »	« je ne voil pas tenir la tere or la grant desloiauté que jo avoie faite »	« Sire, fait Perlesvaus, ce est molt grant damages del fil le roi qui mors est en itel maniere, kar j'ai oï tesmoignier ke il molteplioit en grant chevalerie »	« ele li voit chascun jor aporter les chevaliers tot armes entiers de la forest, que il ocist, et desmembre, dont ele a molt grant pitié »	[Elle] « en fist molt grant joie qant ele sot que il avoit Brudan ocis »	« il ne het tant nul roi con il fait lui, por la teste del jaiant dont il fist tel joie en sa cort »	« Sire, fait li chevaliers, jo m'en tieg bien a païé atant, car tote la force de son lignage est plaiissés par sa mort »	« li rois a molt vergoigne de ces noveles »	« il s'en revint resoir au fu tot riant »

SENTIMENTS MIXTES

*(irritation, fureur,
désespoir)*

Chevalier de la Tente

Compagnon Chevalier
de la Tente

V, 296, 15-16

*« l'autre chevalier molt irié
et molt dolent et plain de
grant aïr por son
compaignon qu'il voit
mort »*

DEFENESTRATION POST MORTEM	CORPS VOUE AD BESTIAS				CHARNIER	<i>Devenir du corps</i>
Victimes de Lancelot	Chevaliers victimes des hommes noirs et hideux	Un chevalier mort	Chevalier Brigand	Femme de Marin le Jaloux*	Chevaliers	<i>Nom du mort</i>
VIII, 550, 23-25	IX, 718, 23-26	IX, 716, 7-8	IX, 632, 26-27 IX, 634, 1	IV, 256, 1-2*	X, 788, 1-3	<i>Référence</i>
« il lor lance fors çaus qui laiens estoient mort, par mi une fenestre »	« li pluisor chevaliers que il avoient ocis en la forest : il les descarchent en mi la maison, puis dient a la damoisele qu'ele les porte avoeques les autres »	« Et cil chevalier que j'aportai ore a tant geü dedenz la forest que les bestes ont mangié la moitié del cors »	« Perlesvaus s'en part del lieu ou li chevalier gist mors et chevauche tant que il aprocha Cardoil »	« et j'avoie ja sa fosse faite a mon espee, por le cors enterrer, quant il le me toli et abandona as bestes sauvages »*	« Perlesvaus out fait metre les cors des chevaliers qui furent mort en un charnier dejoste une viés chapele qui estoit en la forest, et le cors de son oncle, qui ocis s'estoit malvaisement »	<i>Citation</i>

RELIQUE	PROFANATION	INCINERATION POST MORTEM	IMMERSION POST MORTEM		ERRANCE	DEPEÇAGE POST MORTEM	
Les têtes du Char	Jésus Christ	Victime du Chevalier au Dragon	Chevalier du Roi de Château Mortel	Zélateurs du Taureau de Cuivre	Alain d'Escavalon	Un chevalier négligent	Chevalier Noir
II, 180, 24-25 II, 186, 3-5	I, 128, 14-18	IX, 656, 2-6	IX, 690, 9-11	IX, 664, 30-31 et IX, 666, 1	VIII, 540, 2-6	I, 164, 13-15	I, 162, 14-17
[La Demoiselle Chauve] « tenait en ce main le chief d'un roi seelé en argent et coroné d'or ». « desuz la couverture el char .c. et .l. chiefs de	« Et por ce li fist Pilates le don du cors au Sauveur, qu'il cuida qu'il le deüst vilainement traîner parmi la cité de Jerusalem qant il l'eüst osté de la croiz, et lessier le cors hors de la cité en aucun	« il passe outre et vient a la litiere del chevalier mort et torne son escu cele part et le chief al dragon. Il bruist et art tot a poure le cors del chevalier et les chevaus : « De cestui enterrer, fait-il a Perlesvaus, estes vos auites »	« Mais le lion n'a mie desdaig, ainz lor cort sus, si les deveure et ocist puis en gete les membres et les cors en l'iauge »	« apres prist on les cors des mescreans et les fisent geter en une iauge que l'on apele le flum d'infer »	« Sire, fet ele, bone aventure aiés vos : Sire, je doi molt haïr le chevalier qui cest chevalier ochist, qu'il me covient mener en itel maniere par les teres et par les forés ; et si me doit molt anuier del chevalier qui venoier le doit que	[Les dépeceurs du Chevalier Noir] « s'eslessent vers lui e l'ocient e detrenchent, e enporte chascuns sa piece autressi comme de l'autre »	« esgarde enmi la lande e voit que cil qui la sont venu ont depecié le chevalier tot piece a piece, e que chascuns emporte o pié, o braz, o cuisse, o poing, e s'espartent aval

ENTERREMENT DANS UNE CHAPELLE							GROTTE	II. DIGNITE ET HONNEURS RENDUS AU CORPS	
Cahot le Roux	Chevalier de la Dame du Château des Barbes	Un Chevalier Secourable	L'Ecuyer Cahus	Epouse de Marin le Jaloux	Ermite Callixte	Un Chevalier anonyme	Jésus Christ		<i>La beste glatissant</i>
VII, 422, 20-23 VII, 422, 24-25	VIbis, 380, 26-27	VI, 364, 3-4	I, 140, 15-16	IV, 248, 12-15	I, 144, 18-19	I, 138, 3-4	I, 128, 18-23		IX, 624, 20-24
« Mais sofrés nos a aller a no seignor qui la gist mort et a oster le cors et metre en aucon raisnable liu por sa bone chevalerie et por ço que nos le devons faire - Je l'otroi bien ». « Il enportent le cors en une chapele puis le desarment et ensevelissent ».	« la dame fait apoter le mort chevalier en sa chapele, si le fait ensepelir »	[le chevalier] « qui enfereis estoit d'on tronchon, est mors et gist en biere en une chapele en cest chastel »	Le Roi Arthur le fait « molt richement ensevelir e enterrer »	« l'enporte en une chapele qui estoit fors del rechet et descendi le cors et le mist dedens la chapele au plus belement au'il pout	« .i. sarqueu, tot descobert » dans la Chapelle Saint Augustin	[Le chevalier anonyme] « qui gisoit enmi la chapele deseur une litiere, e estoit coverz d'un riche drap de soie »	« le buens soudoiers (...) ennora le cors au plus qu'il pot e cocha o saint monument, e garda la lance, de coi il fu feruz costé »		« Li chevaliers et la damoisele viennent la ou la beste gisoit par pechies a la croiz, si en prent chascun sa partie et metent en lor vaissiaus d'or et prennent le sanc qui gisoit a tere autresi comme la char, et baissent le lieu et aorent la croiz si se

INHUMATION							
Chevalier anonyme	Victimes du Chevalier au Dragon	Hôte félon de Gauvain	Chevalier Hardi	Lancelot, Gauvain, Perlesvaus*	Lohot	Chevalier Secourable	Un chevalier mortellement blessé
IV, 266, 4-7	VIII, 620, 15-17	VIII, 520, 1-5	XI, 1046, 19-21	IV, 260, 1-3*	IX, 708, 21 et 710, 1-2	VI, 364, 7-8 VI, 364, 15-16	IV, 254, 31-33
« Mesire Gauvain voit en mi la maison gisir un chevalier qui estoit feru par mi le cors, et gisoit aloques mors. Une damoisele isoit fors de la chambre et	[Le roi Arthur] « est levés des tables et fu tos effrés, et fait porter les .ii. mors chevaliers enterrer »	[L'hôte félon de Gauvain] « prist les armes et les chevaus, si les mist a garant en son chastel, et les cors as chevaliers laissa as bestes sauvages qui les eüssent dévorés se jo ne fusse enbatue avoques .ii. chevaliers, qui les cors m'aidierent a enterrer, a cele croiz a l'entree de la forest »	« La Veve Dame i ot fet apoter le cors qui gisoit o sarqueu devant le chastel de Kamaalot en riche chapele que ele i ot estoree »	La Demoiselle orgueilleuse prévoit de faire « prendre les cors et metre en ces .iii. sarcus et molt richement honorer et ensepelir »*	« Mais ançois que li rois s'en partist, fist il le chief de son fil porter en l'ille d'Avalon en une chapele qui estoit de Nostre Dame »	[Gauvain :] « Et si me requist molt que jo vos deïsse que vos fuissies demain a son enterrier ». [Gauvain et Lancelot] « alerent a la chapele oïr la messe et aidierent le chevalier a enterrer ».	[à Gauvain] « Sire, jo voloie enterrer la dame que vos aportastes en la chapele, et Marin i vint, si me corut sus et navra en tel maniere com vos veés »

**HAPAX DU CORPS
MERLINIEN**

Merlin

IX, 730, 6-11, et

IX, 732, 1

*« Seignors, fait li provoires, en
cel sarquieu fu mis le cors de
Merlin, mais onques ne le peut
om metre en la chapele, ainz
covint le sarquieu demorer par
defors ; et sachiez tot de voir
que li cors le gist mie dedens le
sarquieu, kar tantost con il i
fu mis, en fu il ravis et portez
ou de par Dieu ou de par
diable, nos ne savons liquel »*

<p>Le vol des têtes par le Noir Ermite</p>	<p>Cent cinquante têtes de Rois Une tête de Reine</p>	<p style="text-align: center;">AU CHATEAU DE L'ENQUETE</p>	<p><i>Merveille</i></p>
<p>VI, 326, 2-3</p>	<p>VI, 324, 7-10</p>		<p><i>Référence</i></p>
<p><i>« jo m'esmerveil del chastel del Noir Hermite, la ou on li toli les chiés tous »</i></p>	<p><i>« Voire, fait li provoires, mais la damoisele dist que par la roine estoit li rois traïs et mors et li chevalier dont li chief estoient el char »</i></p>		<p><i>Lettre</i></p>
<p>VI, 326, 6-11</p>	<p>VI, 324, 10-13 VI, 324, 15-17</p>		<p><i>Référence</i></p>
<p><i>« - Vos savez bien, fait li provoires, que par la poume que Eve fist mangier Adan, alerent autresi en infer li bon comme li malvais. Et por son pule geter d'enfer devint Dieus hom et geta ses amis d'infer par sa bonté et par sa puissance. Et por cho nos fait Josephes ramenbrance del chastel al Noir Ermite qui signifie infer »</i></p>	<p><i>« Josephes nos tesmoigne (...) que par Evain fu Adans traïs et tot li pules qui adont estoit et li siecles qui est a venir s'en doura a tos jors mais ».</i> <i>« et li chief des chevaliers seelé en or signifient la novele loi et li chief seelé en argent la viés et li chief seelé en plum la fause loi es Sarrasins ».</i></p>		<p><i>Esprit</i></p>

<p><i>La beste glatissant</i></p>	<p>CHEZ LE ROI ERMITE</p>	<p>Mort de l'épouse de Marin</p>
<p>IX, 668, 6-9</p>		<p>VI, 330, 5-6</p>
<p>« <i>La beste qui douce et simple et debonaire estoit, en qui li doze chien glatisoient, signifie Nostre Seignor, et li .xii. chien signifient les gius de la Viez Loi que Dieus cria et fist a sa semblance</i> »</p>		<p>« <i>Mais j'ai esté d'une dame molt dolens que ses maris ochist por moi, si n'i fu coupes ne jou ne ele</i> »</p>
<p>IX, 670, 2-9</p>		<p>VI, 330, 7-13</p>
<p>« <i>Cil .xii. chien qui le beste abahoient, ce sunt li giuis que Dieus a norriz et qui naquirent en la loi que il a establi, ne onques ne le volrent croire ne amer, ainz le crucefierent et depecierent son cors al plus vilainement que il peurent ; mais il ne peurent amenrir la char. Li chevaliers et la damoisele qui misent les pieches de la bestes es vassiaus d'or signifient la déité del pere qui ne volt sofrir que la char del fil fust amenuisie</i> »</p>		<p>« <i>- Sire, fait li provoire, cho fu molt grant joie de la signefiance de sa mort, car Josephes nos tesmoigne que la viés loi fu abatue par un coup de glave sans resusciter et por a viés loi abatue se sofrir Dieus a ferir el costé de la glave et par quel coup fu la lois abatue et par son crucifiement. La dame signifie la viés loi</i> »</p>

CORPS ENTIER (<i>tres par mi le cors</i>)		COEUR					Partie du corps
Un Chevalier vindicatif	Epouse de Marin le Jaloux	Un lion	Nabigan des Roches	Lion de Méliot	Géant	Seigneur de la Tente	<i>Nom du mort</i>
VI, 362, 1 & 5-6	IV, 246, 27	X, 818, 7-8	IX, 776, 10-11	VII, 412, 13-14	VI, 312, 23-24	V, 296, 13-14	<i>Référence</i>
« [Gauvain] <i>le fiert par mi le cors (...)</i> chil que li chevaliers avoit navré est cheüs mort »	« <i>il le fiert par mi le cors et l'ocist</i> »	[Lancelot] « <i>il li fiche s'espee au plus droit que il peut el palais desi el coer</i> »	[Gauvain] « <i>si li enpaint son glave par mi le gros del coer, et il chiet a tere mort</i> »	[Clamados] « <i>tr aist l'espee et li bota tres par mi la poitrine el coer</i> »	« <i>Mesire Gauvain li envoie l'espee tres par mi le cuer outre</i> »	« <i>Atant mesire Gauvain li hache le paun del haubert et li bote l'espee el coers</i> »	<i>Citation</i>

ÉPAULES	Cou					
Nain de Marin	Lion de Méliot	Jeu du Décapité	Fils de Gurgaran	Chevalier du Seigneur des Marais	Chevaliers Brigands	Chevalier Vermeil
VIII, 550, 13-14	VII, 412, 2-4	VIbis, 394, 15-16	VI, 312, 16-18	VIII, 608, 2-3	VIII, 566, 31-32 et 568, 1	VII, 430, 1-3
Lancelot « <i>consiut le nain qui les somonoit de li mal faire et li fendi dusqu'espauls</i> »	« <i>Clamadoz le rechoit al fer de son glave et le fiert de si grant air qu'il l'em passe un aune oltre le col, et retraist son glave a lui sans brisier</i> »	[Lancelot] « <i>atant entoise la hache et li trenche le chief de si grant air qu'il li fait voleir .vii. piés en sus del cors</i> »	« <i>Et le gaians retourne ariere quant il se sent afole et prent le fil le roi par le col a l'autre main, et li estraint le cors si durement qu'il l'estranle et ochist</i> »	Perlesvaus « <i>le fiert si qu'il li passe son glave tres par mi le cors et porte mort a terre</i> »	« <i>chascons d'aus deus fiert le sien si airement qu'il lor empaignent les glaves tres par mi les cors, qu'il les portent mort a terre</i> »	« <i>il ocist mon pere en la Forest Soutaigne sans deffiance et lanचा d'un gavelot par mi le cors conme traître, ne jo ne n'iere jamais a aise si l'arai vengié</i> »

TETE		TALON	FLANC		
Zélateurs du Taureau de Cuivre	Cahot le Roux	Compagnon du Seigneur des Tentés	Chevalier Vermeil	Chevalier Noir	Cahus
IX, 664, 23-24	VII, 422, 11-12	V, 298, 22-23	I, 170, 2-5	I, 160, 7-8	I, 138, 14 et 28-29
« de .m. et .v.c. que il estoient n'en furent gari que .xiii. que il ne fussent tot ocis et e cervelé des maus de fer »	[Perlesvaus] « li done teil colp qu'il en fait la chervele expandre »	« Mesire Gauvain li fiche l'espee en la plante del pié plaine paume et li chevaliers s'estent et moert »	« il lança l'un de ses javeloz au Vermeil Chevalier si durement q'il li faza son hauberc e li fist passer parmi le cors, e li chevaliers chaî morz »	[Le roi Arthur] « le fiert enmi le piz par si grant air qu'il le sovine seur la crope de son cheval »	« un home noir et let (...) le fiert du cotel au destre costé si qu'il li enbat o cors desq'enz o manche ».

Annexe VI Corpus pictural

I.



GIACOMO CANAVESIO, *L'Eventrement de Judas*, 1492, Col de Tende, Eglise Notre-Dame-des-Fontaines.

Stefano ZUFFI, dans *Le Nouveau Testament*, Repères Iconographiques, trad. De l'italien Dominique Féral, Hazan, Guide des Arts, 2003, p. 271, note qu'« à observer la violente grimace du pendu, on a l'impression que Judas est encore en vie et qu'il voit avec horreur sa propre damnation ». D'autre part, « l'horrible détail du ventre qui éclate et laisse sortir les entrailles est tiré des *Actes des Apôtres*. Le peintre a voulu rendre plus macabre encore en représentant en double les organes internes de Judas, illustrant ainsi la duplicité du traître ».

II.



La gravure d'Albrecht Dürer, *Le Chevalier, la mort et le diable* (*Ritter, Tod und Teufel*), gravure sur cuivre, 1513, peut apparaître comme une incarnation du chevalier médiéval, figure dont on trouve également des échos dans *Enchiridion militis christiani*, manuel du soldat chrétien composé par Érasme en 1503. Pour une analyse de la gravure, cf. Pierre VAISSE, *Réité ou chevalier ? Dürer et l'idéologie allemande*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme (MSH), 2006.

III.



NICOLAS POUSSIN, *La Fuite en Egypte*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1656-1657.

IV.



EUGÈNE DELACROIX, *Dante et Virgile aux Enfers*, Huile sur toile, Musée du Louvre, 1822.

V.



WILLIAM DYCE, *Les Chevaliers de la Table Ronde se lancent à la recherche du Graal*, Aquarelle et gouache, 23,30 x 44 cm, 1849, National Gallery of Scotland, Edimbourg.



John MARTIN (1789-1854), *Le grand jour de Sa colère*, 1853, huile sur toile, Tate Gallery, Londres.

VI.



EDWARD BURNE-JONES, *Le chevalier miséricordieux*, 1863, musée d'Orsay, Paris, France. Patrick BADE, dans son étude iconographique, *Edward Burne-Jones*, Parkstone, coll. « Réveries », 2014 : l'interprète ainsi « *Le Chevalier miséricordieux* est une œuvre de jeunesse pleine de sous-entendus résolument homosexuels (...). Cette imagerie évoque les peintres du baroque espagnol représentant des Christ nus et musculeux tels que le Saint-François embrassant le Christ en croix de Murillo et le Christ embrassant Saint-Bernard de Ribalta, bien que Burne-Jones, qui rejetait l'art espagnol pour sa « bestialité » ait été inconscient de ces précédents espagnols ». D'autre part, il semble que « la beauté sensuelle des nus de Michel-Ange exerçait un attrait puissant sur Burne-Jones ».

VII.



JOHN WILLIAM WATERHOUSE, *La Belle Dame Sans Merci*, étude, 30.5cm x 35.5cm, 1893, Collection privée. L'œuvre est inspirée d'une ballade éponyme de John Keats. L'atmosphère sombre, assurément sépulcrale n'est pas sans présenter quelque analogie avec celle qui se dégage du HLG : « Oh ! de quoi souffres-tu malheureux, / Errant solitaire et pâle ? / Les joncs de l'étang sont flétris, / Et aucun oiseau ne chante » (Trad. Elisabeth de Gramont). L'essence de cette dame aux beaux traits est sensible dans le quatrain 10, qui révèle une parenté avec la figure mythique des Sirènes : « Je vis des rois pâles, et des princes pâles, / Des guerriers pâles, tous pâles comme la mort ; / — Ils me criaient : « La Belle Dame sans merci / T'a pris dans ses rets. »

VIII.



L'œuvre de Vassily Kandinsky, *L'Adieu*, 1903. Gravure sur bois, 31,2 x 31,2 cm. Galerie Trétiakov, Moscou, restitue une part de l'atmosphère du *Haut Livre du Graal*. La naïveté du dessin stylisé, qui s'inscrit dans la tradition populaire russe, fait écho à celle du roman. A l'image des figures dont on ne parvient pas à discerner les contours, et dont l'habit se confond avec le noir du décor, les personnages romanesques sont moins des êtres incarnés que des *signes* dépourvus de matérialité, d'affect et de pensée. Ce monde se situe à la charnière de deux mouvances contraires : « il semble que l'on dit solennellement adieu au monde matériel avant d'entrer dans un autre monde, spirituel et libéré » (Victoria CHARLES, *Kandinsky*, Sirrocco Publishing Ltd, p. 34)

IX.



NIKI DE SAINT PHALLE, *Cathédrale rouge*, 1962, peinture, plâtre, grillage et objets divers sur bois, 200 x. 122 x 27 cm (1. Vue en contre-plongée ; 2. Détail de l'œuvre ; 3. Vue d'ensemble

Plan de la bibliographie

I. Œuvres Littéraires.....	428
I. 1. Corpus principal.....	428
I. 2. Autres textes sacrés et littéraires.....	429
I. 2. 1. Textes sacrés.....	430
I. 2. 2. Textes antiques.....	430
I. 2. 3. Textes médiévaux.....	431
I. 2. 4. Textes modernes et contemporains.....	433
II. Ouvrages usuels.....	434
II. 1. Méthodologie de la recherche.....	434
II. 2. Dictionnaires et ouvrages de langue médiévale.....	434
II. 3. Poétique et linguistique.....	435
II. 4. Histoire littéraire du Moyen-âge.....	438
III. Etudes littéraires.....	438
III. 1. Etudes sur la civilisation et la littérature médiévales.....	438
III. 2. Etudes sur la littérature Arthurienne.....	438
III. 2. 1. <i>Le Haut Livre du Graal</i>	448
III. 2. 2. <i>L'Estoire del Saint Graal</i>	454
III. 2. 3. <i>La Queste del Saint Graal</i>	456
III. 2. 4. Etudes générales sur la littérature du Graal.....	458
III. 3. Autres études.....	469
III. 3. 1. Etudes thanatologiques.....	469
II. 3. 1. 1. Perspective littéraire.....	469
II. 3. 1. 2. Perspective historique.....	470
II. 3. 1. 3. Perspective anthropologique.....	471
II. 3. 1. 4. Perspective philosophique.....	473
III. 3. 2. Etudes sur la notion de motif.....	473
III. 3. 3. Etudes générales.....	474
III. 3. 3. 1. Travaux historiques.....	474
III. 3. 3. 2. Travaux philosophiques.....	477
III. 3. 3. 3. Travaux théologiques.....	477
III. 3. 3. 4. Travaux anthropologiques.....	478

I. Œuvres Littéraires

I. 1. Corpus principal

LE HAUT LIVRE DU GRAAL

CARLEY, James P., « A fragment of *Perlesvaus* at Wells Cathedral Library », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 108, 1992, p. 35-61.

L'hystoire du saint Greaal, 1516. Introduction by C. E. Pickford, London, Scolar Press, 1978.

Le haut livre du Graal [Perlesvaus]. Texte établi, présenté et traduit par Armand Strubel, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4573. Lettres gothiques), 2007.

LISTER, John Thomas, "*Perlesvaus*", *Hatton Manuscript 82, Branch 1*, Menasha, Collegiate Press et Banta, 1921.

Perlesvaus, éd. William A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, Chicago, 2 t., 1932-1937 [réimpr. New York, Phaeton Press, 1972].

Perlesvaus, le haut livre du Graal, roman en prose du XIII^e siècle, traduit de l'ancien français par Anne Berthelot, Greifswald, Reineke (Reinekes Taschenbuch-Reihe, 18), 1997.

ROACH, William, « A new *Perlesvaus* fragment », *Speculum*, 13:2, 1938, p. 216-220.

L'ESTOIRE DEL SAINT GRAAL

Le roman du Saint-Graal, Bordeaux, Faye, 1841, xviii + 168 p.

The Vulgate Version of the Arthurian Romances, Edited from Manuscripts in the British Museum by H. Oskar Sommer, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1909-1916, 8 t. (t. 1)

Le roman de l'Estoire dou Graal, éd. William A. Nitze, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 57), 1927.

L'estoire del saint Graal, éditée par Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 120-121), 1997, 2 t.

DELAMARE, Aurélie, *Copier au XVe siècle du français déjà ancien: l'exemple de l'"Estoire del Saint Graal"*. *Commentaire linguistique et édition partielle du ms. B.R. Brux. 9246*, diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, 2003.

LA QUESTE DEL SAINT GRAAL

La Queste del Saint Graal in the French Prose of (As Is Supposed) Maistres Gautiers Map, or Walter Map. Written by Him for the Love of King Henry His Lord. Edited, from MSS. in the British Museum, by Frederick J. Furnivall, London, Nichols for the Roxburghe Club, 1864, xl + 262 p.

The Vulgate Version of the Arthurian Romances, Edited from Manuscripts in the British Museum by H. Oskar Sommer, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1909-1916, 8 t. (t. 6, p. 1-199)

La queste del saint Graal, roman du XIII^e siècle édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 33), 1923, xiv + 303 p. Réimpr.: 1984.

La quête du saint Graal, reproduction, transcription (Christiane Marchello-Nizia) traduction partielle (Isabelle Vedrenne-Fajolles) du ms. K, École normale supérieure (Lettres et Sciences Humaines), 2002.

La quête du Saint-Graal, roman en prose du XIII^e siècle. Texte établi et présenté par Fanni Bogdanow, traduction par Anne Berrie, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4571. Lettres gothiques), 2006, 832 p.

Queste del saint Graal. Manuscrit Lyon, Bibliothèque municipale, P.A. 77.

Le livre du Graal, éd. Daniel Poirion et Philippe Walter, Anne Berthelot, Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes et alii, Paris, Gallimard (*Bibliothèque de la Pléiade*, 554), 2009.

La queste del Saint Graal (The Quest for the Holy Grail), From the Old French Lancelot of Yale 229 with Essays, Glossaries, and Notes to the Text, éd. Elizabeth Willingham, Turnhout, Brepols (*The Illustrated Prose Lancelot*, 3), 2012.

I. 2. Autres textes sacrés et littéraires

I. 2. 1. Textes sacrés

BIBLE (La), trad. dir. Ecole biblique de Jérusalem, nouv. éd. revue et corrigée, Paris, Les Editions du Cerf, 1998.

SAINT AUGUSTIN, *De doctrina Christiana*, dans *Œuvres de saint Augustin, Le magistère chrétien*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, t. XI, 1949.

TERTULLIEN, *Apologeticum*, éd., trad. Jean-Pierre Waltzing, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

I. 2. 2. Textes antiques

- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd., trad. Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- , *Poétique*, éd., trad. Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- CICERON, *De Oratore*, éd. Henri Bornecque, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- HALM, Karl, *Rhetores Latini Minores*, Leipzig, 1863.
- OROSE, *Histoires (Contre les Païens)*, éd. par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, Paris, Belles Lettres, 1990.

I. 2. 3. Textes médiévaux

- ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd., trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1994.
- ANTOINE DE LA SALE, *Jehan de Saintré*, éd. Mario Eusebi, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 114-115), 1993-1994.
- Atre (L') périlleux*, roman de la Table Ronde édité par Brian Woledge, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 76), 1936.
- La Bataille d'Enfer et de Paradis*, in Corbellari, Alain, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 236), 2005, p. 266-273.
- BÈDE LE VÉNÉRABLE, *De schematis et tropis sacrae scripturae liber*, P.L., t. XC, col. 175-196.
- BERNARD DE CLAIRVAUX, *De laude Novae Militiae ad Milites Templi*, III, 4, *Œuvres complètes de saint Bernard*, Abbé Charpentier (trad.), Paris, 1866, p. 392.
- , *Ad clericos de Conversione*, dans *Le Précepte et la dispense. La conversion*, éd. J. Leclerc, H. Rochais, Ch. H. Talbot, Paris : Éditions du Cerf, 2000.
- BOÈCE, *La consolation de Philosophie*. Édition de Claudio MORESCHINI; traduction et notes de Éric VANPETEGHEM; introduction de Jean-Yves TILLIETTE, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4577. Lettres gothiques), 2008.
- Carmina sacra medii III^e-XV^e*, Textes recueillis, traduits et commentés par H. Spitzmuller, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.
- CÉSAIRE DE HEISTERBACH, *Dialogus Miraculorum*. 1. *De la conversion*, éd. A. Barbeau, Voix Monastiques 6, Abbaye Notre Dame du Lac, 1992.

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, C.F.M.A., 1990.
- , *Cligès*, éd. par Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- , *Le Chevalier au Lion*, éd. David F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- , *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Catherine Croizy-Naquet, Paris, Champion, 2006.
- , *Le Conte du Graal*, éd. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- Écrits apocryphes chrétiens*, éd. par Jean-Daniel Dubois et de Rémi Gounelle, Paris, Gallimard, 1997.
- Élucidation (L')*, éd. A.W. Thompson, New York, 1931.
- Le conte du papegau*, roman arthurien du XV^e siècle. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Hélène Charpentier et Patricia Victorin, Paris, Champion (Champion classiques. Moyen Âge, 11), 2004, 302 p.
- The Didot Perceval*, According to the Manuscripts of Modena and Paris, Edited by William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1941, xi + 348 p.
- Esprits (Les) et les Morts, Croyances Médiévales*, textes traduits du latin, présenté et commentés par Claude Lecouteux et Philippe Marcq, Paris, Champion, 2011.
- GAUTIER D'ARRAS, *Eracle*, publié par Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 102), 1976.
- GEOFFROY DE MONMOUTH, *The Historia Regum Britanniae*, éd. Neil Wright, Cambridge, Brewer, 1984.
- , *Life of Merlin : Vita Merlini*, éd. Basil Clarke, Cardiff, University of Wales Press, 1973.
- GIRAUD DE CAMBRIE, *Topographia hibernica*, éd. par James F. Dimock, Londres, Longmans, 1867.
- GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, *Le roman de la Rose*, éd. par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- HINCMAR DE REIMS, *De ordine palatii*, éd. M. Prou, Paris, F. Vieweg Ed., 1884.
- JACQUES DE VORAGINE, *Legenda aurea*, éd. par Giovanni Paolo Maggioni, Florence, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 1998.
- JEAN BODEL, *La Chanson des Saisnes*, éd. par Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989.
- JEAN FROISSART, *Melyador*, roman en vers de la fin du XIV^e siècle. Édition critique par Nathalie Bragantini-Maillard, Genève, Droz (Textes littéraires français, 616), 2012, 2 tomes.
- JONAS D'ORLEANS, *De institutione regia*, éd. J. Reviron, Paris, 1930 ; trad. L. Dubreucq sous le titre *Métier de roi*, Paris, 1995.

- Livre d'Artus (Le)*, éd. Oskar Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. VII : 1913.
- Merlin, roman en prose du XIIIe siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 2000 (1979).
- Merveilles de Rigomer (Les)*, éd. Wendelin Foerster et Hermann Breuer, Dresden, 2 vol., 1915.
- Le moniage Guillaume, chanson de geste du XII^e siècle*, édition critique de la rédaction longue par Nelly Andrieux-Reix, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 145), 2003, 358 p.
- La Mort le Roi Artu*, dans *Le Livre du Graal*, édition sous la direction de Philippe Walter avec la collaboration de Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes, Gérard Gros, Marie-Geneviève Grossel, Mary B. Speer, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- Mort le roi Artu (La)*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, Classiques Champion, 2007.
- Première continuation de Perceval : Continuation-Gauvain*. Texte du ms. L édité par William Roach, traduction et présentation par Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Librairie générale française (Livre de Poche, 4538. Lettres gothiques), 1993, 625 p.
- Prophesies de Merlin (Les) (Cod. Bodmer 116)*, éd. Anne Berthelot, Cologny/Genève, Fondation Martin Bodmer, 1992.
- Raoul de Cambrai*, chanson de geste du XII^e siècle. Introduction, notes et traduction de William Kibler. Texte édité par Sarah Kay, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4537. Lettres gothiques), 1996, 543 p.
- RAOUL DE HOUDENC, *La vengeance Raguidel*, Édition critique par Gilles Roussineau, Coll. « Textes littéraires français », 561, Genève, Librairie Droz, 2006
- , *Meraugis de Portlesguez*. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Michelle Szkilnik, Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 12), 2004, 538 p.
- , *The "Songe d'Enfer" of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, éd. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 190), 1984, viii + 181 p.
- RENAUD DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd. Michèle Perret et Isabelle Weil, Paris, Champion, 2003.
- RENÉ D'ANJOU, *Le mortifiement de vaine plaisance, étude du texte et des manuscrits à peintures*, éd. Frédéric Lyna, Bruxelles/Paris, Weckesser/Rousseau, 1926.

- RICHARD DE FOURNIVAL, *Le « Bestiaire d'amour » et la « Response du bestiaire »*, éd. et trad. Gabriel Bianciotto, Paris, Champion, 2009.
- Roman d'Alexandre en prose du manuscrit Royal 15 E VI de la British Library (Le)*, éd. Christine Ferlampin-Acher, avec la coll. de Yorio Otaka, Osaka, C. Rech. Intercult. Univ. Otemae, 2003.
- Roman d'Alexandre (Le)*, éd. Edward C. Armstrong et Alfred Foulet, trad., prés. et notes de Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- Roman de Fauvel (Le)*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- Roman de Thèbes (Le)*, éd. par Francine Mora-Lebrun, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- Roman de Tristan en prose (Le)*, éd. sous la dir. de Philippe Ménard, vol. I, éd. par Philippe Ménard ; vol. II, éd. par Marie-Luce Chênerie et Thierry Delcourt ; vol. III, éd. par Gilles Roussineau ; vol. IV, éd. par Jean-Claude Faucon ; vol. V, éd. par Denis Lalande avec la collaboration de Thierry Delcourt ; vol. VI, éd. par Emmanuèle Baumgartner et Michelle Szkilnik ; vol. VII, éd. par Danielle Quéruelet et Monique Santucci ; vol. VIII, éd. par Bernard Guidot et Jean Subrenat ; vol. IX, éd. par Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 1987-1997.
- Sone von Nansay*, herausgegeben von Moritz Goldschmidt, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 216), 1899.
- Le Torneiment Anticrist* by Huon de Méri: A Critical Edition by Margaret O. Bender, University, Romance Monographs (Romance Monographs, 17), 1976, 165 p.
- Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd., trad. Daniel Lacroix et Philippe Walter, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1989.
- Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu (La)*, éd. par Fanni Bogdanow, Paris, SATF, 1991-2000.
- Vie des douze Césars*, éd. Henri Ailloud, Paris, 1931.
- WACE, *Roman de Brut (Le)*, éd. Ivor Arnold, Paris, SATF, 1938-1940.
- Ysaye le Triste, roman arthurien du Moyen Âge tardif*, éd. par André Giacchetti, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1989.

I. 2. 4. Textes modernes et contemporains

- BARJAVEL René, *L'Enchanteur*, Paris, Denoël, 1984.
- BARTHES, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, collection « Fiction et Cie », 2009.
- DELAY Florence et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, 2005.

- GRACQ, Julien, *Les Chants de Maldoror et œuvres complètes, précédées d'un essai de Julien Gracq*, Paris, La Jeune Parque, 1947.
- , *Le Roi Pêcheur*, Paris, José Corti, 1948.
- KUNDERA, Milan, « Les Chemins dans le brouillard », *L'Infini*, n° 40, Hiver 1992
- MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des Supplices*, Paris, Editions du Boucher, 2003.
- NABOKOV, Vladimir, *Autres Rivages. Autobiographie*, trad. Yvonne Davet, Gallimard, Folio, 1989.
- ROUBAUD, Jacques, *Le Chevalier Silence, Une Aventure des Temps Aventureux*, Paris, Gallimard, « Haute Enfance », 1997.
- STEIN, Gertrude, *Geography and Plays*, Madison, University of Wisconsin Press, 1993.
- ZINK, Michel, *Déodat ou la transparence. Un roman du Graal*, Paris : Seuil, 2002.

II. Ouvrages usuels

II. 1. Méthodologie de la recherche

- BAKER, Robert K., *Introduction to Library Research in French Literature. A Westview Student Edition*, 1978.
- BOSSUAT, Robert, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, 1951.
- HOLMES, Urban T. Jr, *The Mediaeval period*, in *A Critical Bibliography of French Literature*, D.C. Cabeen, general editor, Syracuse, 1947 ; éd. augmentée, 1952 (réimp. 1981).

II. 2. Dictionnaires et ouvrages de langue médiévale

- BATANY, Jean, *Le Français médiéval*, Paris, Bordas, 1972.
- BLAISE, Albert, *Lexicon latinitatis medii aevi*, Turnhout, Brepols, 1975.
- BURIDANT, Claude, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- CANGE, Charles (du), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, rééd. Graz, 1954.
- CERQUIGLINI, Bernard, *La parole médiévale. Discours, Syntaxe, Texte*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- CLÉBERT Jean-Paul, *Dictionnaire du symbolisme animal : bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971.

- Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, dir. Centre informatique et Bible, Abbaye de Maredsous, Brepols, 1987.
- Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, Paris, Librairie Générale Française, 1996.
- Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, rééd. 1998.
- Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. Claude Gauvard, Alain de Libera, Miche Zink, Paris, P.U.F., 1992.
- Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de P. Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988.
- Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, sous la dir. de M. Viller, Paris, Beauchêne, 1937-1995, 17 vol.
- FOULET, Lucien, *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris, Champion, 3e éd. rev. 1990.
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XII^e au XIV^e siècle*, Complément, Paris, E. Bouillon, 10 vol., 1880-1902.
- JOLY, Geneviève, *Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998.
- MATORE, Georges, *Le vocabulaire de la société médiévale*, Paris, P.U.F., 1985.
- MATSAMURA, Takeshi, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Belles Lettres, 2015.
- MENARD, Philippe, *Manuel du français du Moyen Âge 3, Syntaxe*, Bordeaux, SOBODI, 1968, rééd. 1976. *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum Ausgehenden 13. Jahrhundert*, éd. Otto Prinz, München, C.H. Beck, t. I, 1967.
- MOIGNET, Gérard, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1988.
- TOBLER, Adolf et Erhard LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 10 vol., Wiesbaden, Franz Steiner, 1925-. *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue française du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, dir. P. Imbs, Paris, Editions du C.N.R.S., t. VII, 1979.
- ZINK, Michel, *Le Moyen Âge à la lettre, Un abécédaire médiéval*, Paris, Tallandier, 2004.

II. 3. Poétique et linguistique

- ADAM, Jean-Michel et André PETITJEAN, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, Nathan Université, 1989.
- ADAM, Jean-Michel, *La Description*, Paris, PUF, 1993.
- AUERBACH, Erich, « *Mimèsis* ». *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1977.

- AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire. How to do things with words*, trad. Lane, Paris, 1970 (1962), 202 presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 183-206.
- BARONI, Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127 (2002), p. 105-127.
- , *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-58.
- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1997.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritiques. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles, « L'Actuel et le virtuel » (1995), *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DENOYELLE, Corinne, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010, 374 p.
- DESCOMBES, Vincent, « L'Équivoque du symbolique », *La Découverte, Revue du Mauss*, 2009/2 (n° 34), p. 438-466.
- DIONNE, Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- DUCHET, Claude, « Fins, finition, finalité, infinitude », in *Genèse des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, éd. par Claude Duchet et Isabelle Tournier, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 5-24.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Livre de Poche, Biblio Essais, 1979.
- EEMEREN, Frans von, et Rob GROOTEN, « Les sophismes dans une perspective pragmatico-dialectique », *L'Argumentation*. éd. A. Lempereur, Liège, Mardaga, 1991, p. 175.
- FRYE, Northrop, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature, II*. Paris, Editions du Seuil, collection « Poétique », 1994 (première éd. en langue anglaise, 1990).
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, 1981.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Margada (Philosophie et langage), 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Tel, 1990.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977.
- , *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- LABARTHE, Judith, *L'Épopée*, Paris, Armand Colin, 2006.

- LABOURET, Mireille, « À propos des personnages reparaisants. Constitution du personnage et “sens de la mémoire” », *L'année balzacienne*, 6 (2005), p. 125-142.
- MACÉ, Marielle, « Trouver un aleph ? », compte-rendu d'*Études romanesques*, 7 (2002), publié en ligne sur <http://www.fabula.org/revue/cr/420.php>
- , *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- , *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, rééd., 2012.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « La forme-vers et la forme-prose : leurs langues spécifiques, leurs contraintes propres », *Perspectives médiévales*, 3 (1977), p. 35-42.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, 3, 2009, « Ethos discursif et image d'auteur », <https://aad.revues.org/667>.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie. I. Essai*, Paris, Gallimard, 1970.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette Supérieur, Ancrages lettres 12, 2003.
- MURAT, Michel, « L'universelle doublure », in *L'Allusion dans la littérature*, éd. par Michel Murat, Paris, PUPS, 2000, p. 9-12.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Gallimard, coll. NRF Essais, 2003.
- , *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, *Point/Poétique*, 1975.
- RABAU, Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Champion, 2000.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, Les Essais, 1966.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges, La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2011.
- , « Personnage et transfictionnalité », in *La Fabrique du personnage*, éd. par Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado, Paris, Champion, 2007, p. 269-286.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2005.
- La Théorie littéraire des mondes possibles*, éd. Françoise Lavocat, Paris, CNRS, 2010.
- Théorie des textes possibles*, éd. Marc Escola et Sophie Rabau, Amsterdam, Rodopi, 2012.
- TODOROV, Tzvetan, « Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter », *Communications*, 1968, n° 11.
- WAGNER, Frank, « Visibilité problématique de la contrainte », *Poétique*, 125 (2001), p. 3-15.

II. 4. Histoire littéraire du Moyen-âge

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Histoire de la littérature française 1. Moyen Âge (1050-1486)*, dir. Daniel Couty, Paris, Bordas, 1997.
- BOUTET, Dominique et Armand STRUBEL, *La littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1997.
- , *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003.
- Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Âge*, dir. Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1964, rééd. 1992.
- Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV, Heidelberg, t. 1 : 1978, t. 2 : 1984.
- PAYEN, Jean-Charles, *Histoire de la littérature française. Le Moyen Âge*, dir. Claude Pichois, nouv. éd. rev. Paris, Flammarion, 1997.
- POIRION, Daniel (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1983.
- ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1992, rééd. 2004.

III. Etudes littéraires

III. 1. Etudes sur la civilisation et la littérature médiévales

III. 1. 1. Ouvrages et recueils

- ALTHOFF, Gerd, *Family, Friends and Followers. Political and Social Bonds in Early Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- ARCHIBALD, Elizabeth, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Clarendon Press, 2001.
- Banquets et manières de table au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, *Senefiance* 38, 1996.
- BARAZ, Daniel, *Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Laie Antiquity to the Early Modern Period*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.
- BASCHET, Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, 51 (1996), p. 93-133.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1996.
- BERGERON, Guillaume, *Les Combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Berne, Peter Lang, 2008.

- BERTHELOT, Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, Paris, Vrin, 1991.
- BLOCH, R. Howard, *Etymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989.
- , *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977.
- BOQUET Damien, et NAGY Piroska, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Seuil, Paris, 2015.
- , *La Chair des émotions, Médiévales*, n°61, 2011.
- , « Pour une histoire des émotions : l'historien face aux questions contemporaines », *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 2009, p. 15-51.
- BOLENS, Guillemette, *La logique du corps articulaire*, Rennes, PUR, 2000.
- BOUTET, Dominique, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, P.U.F., 1999.
- BOUTET, Dominique et Armand STRUBEL, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979.
- BOZONNET, Camille, *La violence et le Graal dans la littérature arthurienne des XII^e et XIII^e siècles*, Thèse de doctorat sous la direction de Dominique Boutet, Université Paris-IV Sorbonne, 2004.
- BRÉMOND, Claude, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *L'Exemplum*, Turnhout : Brepols, 1982.
- BRETEL, Paul, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995.
- BROWN, Warren C., *Violence in Medieval Europe*, Harlow (Royaume-Uni), Longman, 2011.
- CHÉNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.
- COMBES Annie, *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001.
- Corps mystique, corps sacré : textual transfigurations of the body from the Middle Ages to seventeenth century*, Yale French Studies, LXXXVI, 1994.
- Crimes et châtements dans la chanson de geste*, dir. Bernard Ribémont, Paris, Klincksieck, (« Circare 2 »), 2008.
- Le « cuer » au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, Senefiance 30, 1991.
- CURTIUS, Ernest Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 2 vol., 1956, rééd. 1986.

- DEL COURT, Denyse, *L'Éthique du changement dans le roman du XII^e siècle*, Genève, Droz, 1990.
- DEPLOIGE, Jeroen, « Meurtre, politique, guerre civile et catharsis littéraire au XII^e siècle », *Politiques des émotions au Moyen-âge*, dir. Damien BOCQUET et Piroška NAGY, Florence, Sismel, Micrologus Library, 2010, p. 240-241.
- DOULET, Jean-Marie, *Quand les démons enlevaient les enfants : les changelins, étude d'une figure mythique*, Paris, PUPS, 2002.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles, L'Autre, L'Ailleurs et L'Autrefois*, Paris, Champion, 2 vol., 1991.
- DUBY, Georges, *Le Moyen Âge, 987-1460*, Paris, Hachette, 1987.
- Étrange constance (Une). Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, Presses de l'Université Laval, 2006.
- Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA, *Senefiance* 5, 1978.
- FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen-âge*, Paris, Champion, 1982 (1^e édition 1924).
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses Paris Sorbonne, traditions et croyances, 2002.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, *La Veuve en majesté, Deuil et savoir au féminin dans la littérature du Moyen-âge*, Genève, Droz, 2000.
- FRAPPIER, Jean, *Histoire, Mythes et symboles. Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976.
- FRITZ, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen-âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, PUF, Perspectives littéraires, 1992.
- Le geste et les gestes au Moyen-âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, *Senefiance* 50, 2004.
- GUIETTE, Robert, *Forme et « senefiance »*, Etudes médiévales recueillies par Jean Dufournet, Marcel de Grève, Hermann Braet, Genève, Droz, 1978.
- GUYENOT, Laurent, *La Mort féerique, Anthropologie du merveilleux, XIII^e-XV^e siècles*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Histoires », 2011.
- Haidu, Peter, *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes : irony and comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968.
- HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

- HECKMANN, Hubert, *Le Profane et le Sacré dans les textes épiques médiévaux, 1100-1250*, Thèse de doctorat sous la direction de Dominique Boutet et Jean Maurice (Paris-IV Sorbonne et Rouen), 2010.
- L'horreur au Moyen Âge*. Travaux du groupe de recherches « Lectures médiévales », Toulouse, éd. Université de Toulouse II, éd. universitaires du Sud/Paris, Champion, 1999.
- HUCHET, Jean-Charles, *Le roman médiéval*, Paris, P.U.F., 1984.
- HUIZINGA, Johann, *L'automne du Moyen Âge*, trad. J. Bastin, Paris, Payot, 1932.
- JANET, Magali, *L'idéologie incarnée. Représentations du corps dans le premier cycle de la croisade*, Paris, Champion, NBMA, 2013.
- KAY, Sarah, *Courtly Contradictions*, Stanford University Press, 2001.
- KÖHLER, Erich, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois : Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, NRF, 1974 (1954).
- LECLERCQ, Armelle, *Portraits croisés. L'image des Francs et des Musulmans dans les textes sur la première croisade*, Paris, Champion, NBMA, 2010.
- LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.
- LEFAY-TOURY, Marie-Noëlle, *La tentation du suicide dans le roman français du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1979.
- LE GOFF, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985. Repris dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 421-770.
- LE NAN, Frédérique, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*, Paris, Champion, 2002.
- LEUPIN, Alexandre, *Fiction et Incarnation*, Paris, Flammarion, 1993.
- LUBAC, Henri (de), *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 4 vol., 1959-1964.
- MAGNUSDOTTIR, Ásdís R., *La voix du cor: la relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen-âge (XIIIe-XIVe siècles)*, Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden literatur wissenschaft, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- MANDOUZE, André, *Le Temps chrétien de la fin de l'antiquité au Moyen-âge, IIIe-XIIIe siècles* (Paris, 9-12 mars 1981), Paris, 1984 (Colloques du Centre National de la Recherche Scientifique, 604), Paris, 1984.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateurs et points de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998.

- MARTINEAU, Anne, *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen-âge*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003.
- Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. Marie-Louise Ollier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal/Paris, Vrin, 1998.
- MERCERON, Jacques, *Le Message et sa fiction. La communication par messenger dans la littérature française des XIIIe et XIIIe siècles*, University of California Press, Modern Philology, Volume 128, 1998.
- MICHA, Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976.
- MORAN, Patrick, « Cycle ou roman-somme ? Le Cycle Vulgate dans les manuscrits et les imprimés du XVe siècle », *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIVe et XVe siècles*, études réunies par Laurent Brun & Silvère Menegaldo, avec Anders Bengtsson et Dominique Boutet, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Le Moyen Âge », 2012, p. 163-178.
- , « La poétique et les études médiévales : accords et désaccords », *Perspectives médiévales* [En ligne], 35 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 19 août 2016. URL : <http://peme.revues.org/4439> ; DOI : 10.4000/peme.4439
- MOROLDO, Arnaldo, « Le portrait dans la chanson de geste », (1), *Le Moyen Âge*, 86, pp. 387-410, (2), *Le Moyen Âge*, 87, pp. 5-44.
- Morale pratique et vie quotidienne dans la littérature française du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, *Senefiance* 1, 1976.
- Moult obscures paroles. Etudes sur la prophétie médiévale*, dir. Richard Trachsler, avec la collaboration de Julien Abed et David Expert, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007.
- Moyen Âge et la Bible (Le)*, dir. Pierre Riché, Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XIIIe-XIIIe siècles)*, Aix-en-Provence, CUERMA, *Senefiance*, 47, 2001.
- OST, François, *Le Temps du Droit*, Paris, Odile Jacob, 1995.
- PASTOUREAU, Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 3e éd., 1997.
- POIRION, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1982.
- , *Résurgences, Mythe et Littérature à l'âge du Symbole*, Paris, P.U.F., 1986.
- POMEL, Fabienne, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003.

- REHM, Walter, *L'idée de mort dans la littérature allemande, du Moyen-âge au romantisme*, 1928.
Razo. Cahiers du centre d'études médiéval de Nice, *L'image du corps humain dans littérature et l'histoire médiévale*, 2, 1981.
- RIBARD, Jacques, *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris, Champion, 2001.
- ROBREAU, Yvonne, *L'Honneur et la honte. Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XIIe-XIIIe siècle)*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, 1981.
- RYCHNER, Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1990.
- Le sang au Moyen Âge*. Actes du 4e colloque international de Montpellier (1997), Montpellier, Publications de l'université Paul Valéry, Les Cahiers du CRISIMA 4, 1999.
- SÉNAC, Philippe, *L'image de l'autre. Histoire de l'occident médiéval face à l'Islam*, Paris, 1978.
Le sentiment de la mort au Moyen Âge. Études présentées au cinquième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal, dir. Claude Sutto, Montréal, 1979.
- La souffrance au Moyen Âge* (France, XIIe-XVe siècles), Actes du colloque organisé par l'Institut d'Études romanes et le Centre d'Études françaises de l'Université de Varsovie (octobre 1984), Édition de l'Université de Varsovie, « Les Cahiers de Varsovie » 14, 1988.
- STANESCO, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval, Aspects ludique de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen-âge flamboyant*, Leiden, E. J. Brill, 1998.
- STURGES, Robert S., *Medieval Interpretation. Models of Reading in Literary Narrative, 1100-1500*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991.
- STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Champion, 1989.
- , « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- SZKILNIK, Michelle, *Jean de Saintré. Une carrière chevaleresque au XVe siècle*, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, CCXXXII, 2003.
- TEXIER, Pascal, « Le rhéteur et l'assassin », *Apprendre à douter, Études offertes à Claude Lombois*, dir. J.-P. MARGUENAUD, M. MASSE et N. POULET-GIBOT Leclerc, Limoges, 2004, p. 549-561.
- Théologiens et mystiques du Moyen Âge*, éd. Alain Michel, Paris, Gallimard, 1997.
- Le sujet des émotions au Moyen Âge*, dir. Piroška Nagy, Damien Boquet, Paris, Beauchesne, Bibliothèque historique et littéraire, 2008.
- TRACHSLER, Richard, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature du Moyen Âge*, Tübingen / Bâle, A. Francke Verlag, 2000.

- TICHELAAR, Tyler R., *King Arthur's children : a study in fiction and tradition*, Modern History Press, 2011.
- TOLAN, John, V., « Le baptême du roi « païen » dans les épopées de la Croisade », *Revue de l'histoire des religions*, tome 217 n°4, 2000, p. 707-731.
- TROTTER, David. A., *Medieval French Literature and the Crusades, 1100-1300*, Genève, Droz, 1987.
- VALETTE, Jean-René, *La poésie du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996.
- La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA, *Senefiance* 36, 1994.
- La voix dans l'écrit*, XX (1-2), PRIS-MA, 39-40, janv.-déc. 2004.
- WALTER, Philippe, *Gauvain, le chevalier solaire*, Paris, Imago, 2013.
- ZINK, Michel, *Les voix de la conscience: parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Paris, Paradigme, 1992
- ZUMTHOR, Paul, *Langue, Texte, Enigme*, Paris, Seuil, 1975.

III. 1. 2. Articles

- AJAM, Laurent, « La forêt dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes », *Revue Europe*, Octobre 1982, pp. 120-25.
- ANDRIEUX-REIX, Nelly, « *Grant fu l'estor, Grant fu la joie* : formes et formules de la fête épique ; le cas d'*Aliscans* », dans J. Dufournet, *Mourir aux Aliscans, Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Champion, Coll. Unichamp, 1993, pp. 9-30.
- BARTHÉLÉMY, Dominique, « La vengeance, le jugement et le compromis », *Le Règlement des conflits au Moyen Âge. Actes de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n°3, (2000), p. 11 -20.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Arthur et les chevaliers envoisiez », *Romania*, CV, 1984, pp. 312-25.
- , « Le Livre et le Roman (XII^e-XIII^e siècles), *Littérales*, n° 1, *Livre et Littérature : Dynamisme d'un archétype*, publ. Emmanuèle Baumgartner et Nicolas Boulestreau, Paris X Nanterre, 1986, p. 7-19. Repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e, XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 415-429.
- BERTHELOT, Anne, « Digression et entrelacement : l'efflorescence de « l'arbre des histoires », *La digression dans l'art et la littérature du Moyen-âge*, dir. Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, *Senefiance*, n° 51, 2005.

- BLOCH, R. Howard, « Le Rire de Merlin », *Cahier de l'association internationale des études françaises*, 1985, n° 25, p. 7-21
- BOUTET, Dominique, « Le comique arthurien », *B.B.S.I.A.* LII, 2000, p. 323-351.
- , « Royauté et transcendance dans la fiction littéraire au temps de Philippe Auguste », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, études réunies par Marie-Etiennette Bély et Jean-René Valette, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 35-60.
- , « Le tyran et le mauvais roi dans la littérature française des XII^e et des XIII^e siècles », *Pouvoir, liens de parenté et structures épiques*, actes du 2^{ème} colloque international du REARE, publ. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2003, p. 11-19.
- BRUCKER, Charles, « Mentions et représentations du Diable dans la littérature française épique et romanesque », *Le Diable au Moyen Âge. Doctrine, problèmes moraux, représentations*, *Senefiance* n°6, CUERMA, Université de Provence, Paris, Champion, 1979, p. 38-69.
- CHYDENIUS, Johan, « La théorie du symbolisme médiéval », *Poétique*, 23, 1975, p. 322-341.
- COHEN, Gustave, « Le duel judiciaire chez Chrétien de Troyes », *Annales de l'Université de Paris*, 1933, p. 510-527.
- COMBARIEU DU GRES, Micheline de, « Le goût de la violence dans l'épopée médiévale », *Morale pratique et vie quotidienne dans la littérature française du Moyen Age (Senefiance, 1)*, Aix-en-Provence - Paris, CUERMA., 1976, p. 35-67.
- DEMAULES, Mireille, « Gauvain et la Sirène », *L'hostellerie de pensée: études sur l'art littéraire au Moyen Age offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, éd. Michel ZINK et Danielle BOHLER, PUPS, 1995,
- DEMARTINI, Dominique, « La mort d'amour, miracle du roman ? », *Miracles d'un autre genre. Réécritures médiévales en dehors de l'hagiographie*, dir. Bénédicte Milland-Bove et Olivier Biaggini, Casa de Velasquez, 2012
- DUBOST, Francis, « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », *Écriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, éd. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 47-68.
- , « La Mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen-âge », *Une étrange constance, Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen-âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, Laval, Presses de l'Université de Laval, Les Collections de la République des Lettres, *Symposiums*, 2006.

- FERLAMPIN-ACHER, Christine, « Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », *Ecriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, éd. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 69-87.
- , « La peur du monstre dans le roman médiéval », *Travaux de littérature XVIII*, « Les Grandes Peurs 2. L'Autre », publications de l'ADIREL, Genève, Droz, 2004, p. 119-134.
- FRAPPIER, Jean, « Le Graal et la chevalerie », *Romania*, LXXV, 1954, 89.
- GREENE, Virginie, « Le deuil, mode d'emploi, dans deux romans de Chrétien de Troyes », *French Studies*, 52, 1998, p. 257-278.
- GRODET, Mathilde, « L'eau et le sang. Bain délicieux, bain périlleux », Sophie ALBERT, (dir.), *Laver, monder, blanchir. Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne (PUPS), 2006, p. 95-96.
- GUIETTE, Robert, « Lecteur de roman, lecteur de symbole », *Romanica Gandensia VIII*, 1960, p. 50-56. Repris dans *Forme et « senefiance »*, Genève, Droz, 1978, p. 46-52.
- , « Le symbole et ses réalités », *Romanica Gandensia VIII*, 1960, p. 57-60. Repris dans *Forme et « senefiance »*, Genève, Droz, 1978, p. 53-56.
- HOYER-POULAIN, Emmanuelle, « Avatars de la mort épique : Ogier le Danois du XII^e au XIX^e siècle », *L'Épique : fins et confins*, dir. Pierre FRANTZ, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises.
- KRYNEN, Jacques, « *Rex Christianissimus* : a Medieval Theme at the Roots of French Absolutism », *History and Anthropology* 4 (1989): 81.
- LABBÉ, Alain, « Guerre sainte et guerre privée dans les chansons de geste », *Littérature et religion au Moyen-âge et à la Renaissance*, Etudes réunies par Jean-Claude VALLECALLE, Presses Universitaires Lyon-II Lumière, 1997.
- LACHET, Claude, « La chevalerie au XIII^e siècle : ombres et lumières », *Revue des langues romanes* XC, « Regards sur la chevalerie de l'Europe médiévale. Histoire et imaginaire », 2006/1, p. 57-75.
- LE GENTIL, Pierre, « *Teste et Chef* dans la *Chanson de Roland* », *Romania*, LXXI, 1950, pp. 49- 65.
- MARC, Claudine, « Représentations médiévales du mythe de l'enfant divin », *Iris*, XXIII, 2002, pp. 17-25.
- MCCRACKEN, Peggy, « Damsels and severed heads », *Por Le Soie Amisté: Essays in Honor of Norris J. Lacy*, éd. Keith BUSBY et Catherine M. JONES.

- MÉNARD, Philippe, « Le sentiment de décadence dans la littérature médiévale », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, dirigé par Emmanuèle Baumgartner, Laurence Harf-Lancner, Librairie Droz, 2003.
- , « Problématiques de l'aventure », *Arturus Rex*, volumen II, *Acta Conventum Lovaniensis*, 1987, *Mediaevalia Lovaniensia*, Series I, Studia XVII, Presses Universitaires de Louvain, 1991.
- , « Sarcophages, plates tombes et monuments funéraires dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles », *La Figuration des morts dans la chrétienté médiévale jusqu'à la fin du premier quart du XIVe siècle* : premier cahier de Fontevraud, 26-28 mai 1988, Fontevraud : Centre Culturel de l'Ouest, 1989, p. 13- 28.
- , « *Je sui encor bachelers de jovent (Aimeri de Narbonne, v. 766)* », *Les âges de la vie au Moyen-âge*, Actes du Colloque de Provins, 16-17 mars 1990, textes réunis par Henri DUBOIS et Michel ZINK, Paris, PUPS, Cultures et Civilisations Médiévales, VII, 1992.
- NAUDET, Valérie, « La pendaison dans la chanson de geste », Ribémont, Bernard (dir.), *Crimes et châtements dans la chanson de geste*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 203 -233.
- NOTZ, Marie-Françoise, « Le « sentiment de la montagne » au Moyen Âge : du non-sens à la quête du sens », *La montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, textes réunis par Claude THOMASSET et Danièle JAMES-RAOUL, Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, Cultures et civilisations médiévales, XIX, 2000, p. 285-308.
- PAYEN, Jean-Charles, « Les épopées de la démesure et de la révolte », textes réunis par Denis Hüe, *L'Orgueil a desmesure. Etudes sur Raoul de Cambrai*, Orléans : Paradigme, 1999, p. 221-232.
- POIRION, Daniel, « Masque et personification allégorique », *Masques et déguisements*, études réunies par Marie-Louise Ollier, Montréal, Vrin, Presses de l'Université, 1988, p.151-164. Repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1992, p. 217-233.
- RIBARD, Jacques, « Pour une interprétation théologique de la 'coutume' dans le roman arthurien », *Mittelalterstudien. Erich Köhler zum Gedenken*, Henning KRAUSS et Dietmar RIEGER (éd.), Heidelberg, Carl Winter, 1984, p. 241-248 (repris dans *Du Mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles. Recueil d'articles offert par ses amis, collègues et disciples*, Paris, Champion, 1995, p.113-124.
- STRUBEL, Armand, « *Allegoria in factis et Allegoria in verbis* », *Poétique*, 23, 1975, p. 342-357.

- , « Littérature et pensée symbolique au Moyen Âge », *Écriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIIIe-XVe siècles*, éd. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 27-45.
- , « La prose du Perlesvaus », actes du colloque *Ecrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation*, Paris X, 23-25 mars 2006, *Littérales* 41, 2007, p.187-207
- TILLIETTE, Jean-Yves, « L'exemplum rhétorique : questions de définition », in *Les Exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, éd. par Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu, Paris, Champion, 1998, p. 43-66.
- TOURY, Marie-Noëlle, "La Nuit dans les *Continuations de Perceval* en vers", *La Chevalerie du Moyen Âge à nos jours, Mélanges offerts à Michel Stanesco*, éd. par M. Voicu et V-D. Vladulescu, Editura Universitatii din Brucuresti, 2003.
- TRANNOY, Patricia, « De la technique à la magie. Enjeux des automates dans *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* », *Le Merveilleux et la magie dans la littérature*, Actes du colloque de Caen, 1989, éd. Gérard CHANDES, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992.
- VENCKELEER, Théo, « Quelques réflexions sur le style formulaire », *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman, Mélanges Madeleine Tyssens*, Nadine HENRARD, Paola MORENO, Martine THIRY-STASSIN, De Boeck Université, Bibliothèque du Moyen-âge, 19, 2001, p. 585sq
- VINCENSINI, Jean-Jacques, "Entre pensée savante et raison narrative. Le clerc médiéval et le motif du 'saignement accusateur' (ou cruentation)", *Par les mots et les textes, Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, ét. réunies par D. Jacquart, D. James-Raoul et O. Soutet. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 551-61.

III. 2. Etudes sur la littérature Arthurienne

III. 2. 1. Etudes sur *Le Haut Livre du Graal*

- ADOLF, Helen, « Studies in the *Perlesvaus*: the historical background », *Studia neophilologica*, 42, 1945, p. 723-740.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Le temps des automates », *Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor*, éd. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand, Serge Lusignan, Christiane Marchello-Nizia et Michèle Perret, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 12), 1988, p. 15-21.

- BERTHELOT, Anne, « Introduction », in *Perlesvaus, le Haut Livre du Graal*, roman en prose du XIII^e siècle, Greifswald, Reineke-Verlag, 1997, p.vii-xx.
- , « Quête, guerres et voyage initiatique: le parcours du Bon Chevalier dans *Perlesvaus* », *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge*. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon, éd. Alain Labbé, Daniel W. Lacroix et Danielle Quéruef, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 2), 2000, p. 19-29.
- , « L'épée qui décolla saint Jean-Baptiste dans *Perlesvaus : le Haut Livre du Graal* », *Jean-Baptiste. Le Précurseur au Moyen Âge*, *Senefiance* n° 48, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 17-28.
- , « Le Graal en archipel : *Perlesvaus* et les "illes de mer" », *Mondes marins du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (*Senefiance*, 52), 2006, p. 57-67.
- , « *Perlesvaus* ou la fin du Graal », *Prisma*, « Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques I », XIV/2, n°28, juil.-déc. 1998, p. 99-116.
- BOUGET, Hélène, « Des rivages d'Arthur à l'Île des quatre cors : *Perlesvaus* au gré des flots », *Mondes marins du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (*Senefiance*, 52), 2006, p. 69-78.
- , « Le fil de la mort rouge dans le *Haut Livre du Graal, Perlesvaus* », dans « *Et pour le très grand deuil que j'ay, jamais ne vestiray que noir* » : *La Mort dans la littérature française du Moyen Âge*, dir. Jean-François Kosta-Théfaine, Clermont-Ferrand, Paléo, 2012.
- BOZOKY, Edina, « Quêtes entrelacées et itinéraire rituel. (Regard sur la structure de la *Deuxième Continuation du Perceval*) », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis*. Tome I, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 49-57
- BUSBY, Keith, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi (Degré second, 2), 1980.
- CARMAN, J. Neale, *The Relationship of the "Perlesvaus" and the "Queste del Saint Graal"*, Chicago, University of Chicago Libraries, 1936.
- , « The symbolism of the *Perlesvaus* », *Publications of the Modern Language Association of America*, 61:1, 1946, p. 42-83.
- CIGADA, Sergio, « Il tema arturiano del "Château Tournant", Chaucer e Christine de Pisan », *Studi medievali*, 3, 2, 1961, p. 576-606.
- COMBARIEU DU GRES, Micheline de, *D'Aventures en Aventure, Semblances et Senefiances dans le Lancelot en prose*, chapitre « Le personnage de Lancelot dans le *Perlesvaus* »,

- Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance n° 44, 2000, p. 399-429
- DAVIS, John Cary, *Use of the Subjunctive and the Conditional in the "Perlesvaus"*, Chicago, University of Chicago Libraries, 1938.
- DEAN, Ruth J., et Maureen B. BOULTON, *Anglo-Norman Literature: A Guide to Texts and Manuscripts*, London, Anglo-Norman Text Society (Occasional Publications Series, 3), 1999, xviii + 553 p. (p. 100, nos 170-172)
- DESCHAUX, Robert, « Merveilleux et fantastique dans le *Haut Livre du Graal : Perlesvaus* », *Cahiers de civilisation médiévale*. 26e année (n° 104), Octobre-décembre 1983. pp. 335-340.
- DUBOST, Francis, « Les nuits magnétiques du *Perlesvaus* », *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. Jean-Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Quéruel, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 46), 1998, t. 1, p. 438sq.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, « *Fausse creance, mauvaise loi et conversion dans Perlesvaus* », *Le Moyen Âge CXI*, 2005/2, p. 293-312.
- FRITZ, Jean-Marie, « *Perlesvaus* », *Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge*, éd. Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 1130-1131.
- GALLAIS, Pierre, « Le *Perlesvaus* et l'interdit de 1171 », *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves et les membres du C.E.S.C.M.*, éd. Pierre Gallais et Yves-Jean Riou, Poitiers, Société d'études médiévales, 1966, t. 2, p. 887-901.
- GINGRAS, Francis, « La voie de Caïn : la trahison du sénéchal dans le *Haut livre du Graal* », *Félonie, trahison, reniement au Moyen Age*. Actes du troisième colloque international de Montpellier, 24-26 novembre 1995. Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, coll. « Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A. », n. 3, 1997, p.397-411.
- , « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIIIe siècle (Chantilly, Condé 472) » *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38.
- , « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIIIe siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes*, 110 : 1, 2006, p. 77-97.
- HALASZ, Katalin, « La théorie des ordres dans *Perlesvaus* », Actes du 14^e Congrès International Arthurien, section française de la *Société Internationale Arthurienne*, Tome premier, Rennes, 16-21 août 1984, p.288-301.
- KELLY, Thomas E., *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus. A Structural Study*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 145), 1974, 203 p.

- KNIGHT, Stephen, « From Jerusalem to Camelot: King Arthur and the Crusades », *Medieval Codicology, Iconography, Literature and Translation: Studies for Keith Val Sinclair*, éd. Peter Rolfe Monks et D. D. R. Owen, Leiden, New York et Köln, Brill (*Litterae textuales*), 1994, p. 223-232.
- KRAPPE, A. H., « Sur l'épisode de la Ville brûlante dans *Perlesvaus* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 62, 1939, p. 404-408.
- LACY, Norris J., « Linking in the *Perlesvaus* », *Contemporary Readings of Medieval Literature*, éd. Guy Mermier, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages; Paris, Nizet, 1989 (Michigan Romance Studies, 8), 1989, p. 169-178.
- LEUPIN, Alexandre, « Le *Perlesvaus*, autodestruction du roman », *Revue des langues romanes, tome 118, n°1 : Repenser le Perlesvaus*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014.
- LODS, Jeanne, « Symbolisme chrétien, tradition celtique et vérité psychologique dans les personnages féminins du *Perlesvaus* », *Mélanges Pierre Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973
- LLOYD-MORGAN, Ceridwen, « The relationship between the *Perlesvaus* and the *Prose Lancelot* », *Medium Aevum*, 53:2, 1984, p. 239-252.
- LOOMIS, Roger S., « Some additional sources of *Perlesvaus* », *Romania*, 81, 1960, p. 492-499.
- MCCRACKEN, Péguy, « Damsels and Severed Heads : More on Linking in the *Perlesvaus* », *Por le soie amistié. Essays in honor of Norris. J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 339-355.
- MÉLA, Charles, « Perceval: "li pansis chevaliers" (2e Continuation) ou "li buens chevaliers" (*Perlesvaus*) », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 24, 1972, p. 195- 196.
- , *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au "Livre de Lancelot"*, Paris, Seuil, 1984, 479 p.
- MIDDLETON, Roger, «The Manuscripts », Glyn S. BURGESS et Karen PRATT (éd.), *The Arthur of the French: The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2006.
- NICOLAS, Catherine, « Retour sur la définition du style d'apocalypse: le sublime augustinien dans les *Hauts Livres du Graal* », *Centaurus. Studia classica et mediaevalia*, 7, 2010, p. 74-85.
- , « *Dictionis granditate* : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIIIe siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, 9, 2011.

- NITZE, William Albert, *The Old French Grail Romance "Perlesvaus": A Study of its Principal Sources*, Baltimore, Murphy, 1902, rééd. Hardpress Publishing, 2013.
- , « The Glastonbury passages in the *Perlesvaus* », *Studies in Philology*, 15:1, 1918, p. 7-13.
- , « On the chronology of the Grail romances. I. The date of the *Perlesvaus* », *Modern Philology*, 17:3, 1919-1920, p. 151-166; 17:11, 1919-1920, p. 605-618.
- O'HAGAN, Michaël, *Joachimite Apocalypticism, cistercian mysticism and the sense of disintegration in Perlesvaus and the Queste del Saint Graal*, Ph. D., University of British Columbia, Vancouver, Mars 1983.
- PAYEN, Jean-Charles, « L'art du récit dans le *Merlin* de Robert de Boron, le *Didot-Perceval* et le *Perlesvaus* », *Romance Philology*, 17, 1964, p. 570-585
- POWELL, James Daniel, *The Position of the Subject Pronoun in the "Perlesvaus", the "Queste del Saint Graal", and the "Conquête de Constantinople"*, Chicago, University of Chicago Libraries, 1942, 31 p.
- RAMM, Ben, « Two for one? A case of mistaken identity in the *Perlesvaus* », *French Studies Bulletin*, 23:85, 2002, p. 2-4.
- ROACH, William, « Eucharistic tradition in the *Perlesvaus* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 54, 1939, p. 10-56.
- ROBINSON, Henry L., *The Language of the Scribes of the Oxford Manuscript Hatton 82 ("Perlesvaus")*, Chicago, University of Chicago Libraries, 1935, iv + 24 p.
- , « The sword of Saint John the Baptist in the *Perlesvaus* », *Modern Language Notes*, 51:1, 1936, p. 25-27.
- SALY, Antoinette, « L'image du sang dans le Roman de *Perlesvaus* », *PRIS-MA II*, 1986, p. 89-96. Repris dans *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance n°34*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, p. 161-169.
- , « Perceval-Perlesvaus. La figure de Perceval dans le *Haut Livre du Graal* », 24/2, 1986, p. 7-18. Repris dans *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance n°34*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, p. 149-160.
- , « Le graal et le château du Graal dans le *Perlesvaus* », *König Arthur und der Heilige Graal*, éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, 1994, p. 181-187.
- , « Le Roi Arthur dans le *Perlesvaus* : le Mauvais Roi et la Chauve au bras bandé », *PRISMA*, XI, 1995, p. 199-209. Repris dans *Mythes et dogmes. Roman arthurien. Epopée romane*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 85-95.
- , « Le *Perlesvaus* et Gerbert de Montreuil », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. Jean-Claude Faucon, Alain Labbé, Danielle Quérueil, Philippe Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 1163-1182.

- SÉGUY, Mireille, « Voir le Graal. Du théologique au romanesque: la représentation de l'invisible dans le *Perlesvaus* et la *Quête du Saint-Graal* », *L'inscription du regard. Moyen Âge – Renaissance*, éd. Michèle Gally et Michel Jourde, Paris, ENS Éditions (Signes), 1995, p. 75-96.
- SPITZER, Leo, « Le Style Circulaire », *Modern Language Notes*, vol. 55, n° 7, nov. 1940, p. 495-499.
- STRUBEL, Armand, « Conjointure et *senefiance* dans le *Perlesvaus* : les apories du roman-parabole », « *Furent les merveilles prueves et les aventures trueves* ». *Hommage à Francis Dubost*, études recueillies par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2005, p. 599-618.
- , *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève et Paris, Slatkine (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 11), 1989, 336 p.
- STUFFERIN, Christine, *Le nom, une clé de lecture (dans la littérature en vers et en prose de Chrétien de Troyes au Perlesvaus)*, doctorat, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 263 p.
- SWANSON, Adolph Benjamin, *A Study of the 1516 and the 1523 Editions of the "Perlesvaus"*, Chicago, University of Chicago Libraries, 1934, iv + 84 p.
- TROTTER, D. A., *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 256), 1988, 277 p.
- VALETTE, Jean-René, « Barbarie et fantasmagorie au début du XIII^e siècle dans *Perlesvaus*, *Le Haut Livre du Graal* », *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, dir. Jean-Yves Debreuille et Philippe Régnier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 23-33.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, « Temps perdu, temps retrouvé. Rythme et sens de la mémoire dans le *Haut Livre du Graal (Perlesvaus)* », *Le Moyen Âge*, 108:1, 2002, p. 43-60.
- WALTERS, Lori. J., "Parody and Moral Allegory in Chantilly MS 472", Baltimore, The John Hopkins University Press, Vol. 113, No. 4, French Issue (Sep., 1998), pp. 937-950.
- , « Chantilly Ms. 472 as a cyclic work », *Cyclification: The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, éd. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn et Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, Royal Academy of Arts and Sciences, 1992, p. 135-139.
- , « The formation of a Gauvain cycle in Chantilly manuscript 472 », *Neophilologus*, 78:1, 1994, p. 29-43.

- , « Dé-membrer pour remembering. L'œuvre chrétienne dans le ms. Chantilly 472 », *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, éd. Milena Mikhaïlova, Orléans, Paradigme (Medievalia, 55), 2005, p. 253-281.
- WEINBERG, Bernard, « The magic chessboard in the *Perlesvaus* : an example of medieval literary borrowing », *Publications of the Modern Language Association of America*, 50:1, 1935, p. 25-35.
- WESTON, Jessie L., « Notes on the Grail romances », *Romania*, 43, 1914, p. 403-426.
- , « The *Perlesvaus* and the *Vengeance Raquidel* », *Romania*, 47, 1921, p. 349-359.
- , « The relation of the *Perlesvaus* to the cyclic romances », *Romania*, 51, 1925, p. 348-362.
- WILLIAMS, Andrea M. L., « Dreams and visions in the *Perlesvaus* », *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, éd. Bonnie Wheeler, Cambridge, Brewer, 2004, p. 73-80.
- WILLIAMS, Mary, « L'origine du bateau mystérieux », *Mélanges bretons et celtiques offerts à M. J. Loth*, Rennes, Plihon et Hommay, 1927, p. 1-4.
- , « The "Keepers of the threshold" in the romance of *Perlesvaus* », *A Miscellany of Studies in Romance Languages and Literatures Presented to Leon E. Kastner*, éd. Mary Williams et James A. de Rothschild, Cambridge, Heffer, 1932, p. 560-567.
- , « A propos of an episode in *Perlesvaus* », *Folk-Lore*, 48:2, 1937, p. 263-266.
- ZINK, Michel, « Le rêve avéré. La mort de Cahus et la langueur d'Arthur, du *Perlesvaus* à *Fouke le Fitz Waryn* », *Littératures*, 9-10, 1984, p. 31-38.
- , « Vieillesse de Perceval: l'ombre du temps », *Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor*, éd. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand, Serge Lusignan, Christiane Marchello-Nizia et Michèle Perret, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 12), 1988, p. 285-294.

III. 2. 2. Etudes sur *L'Estoire del Saint Graal*.

- BRACCONI-GIORDANO, Marie-Christine, « Le merveilleux chrétien dans les écrits apocryphes chrétiens et dans *L'Estoire del Saint Graal*: éléments de comparaison », *"Furent les merveilles prueves et les aventures truvees"*. Hommage à Francis Dubost, éd. Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 6), 2005, p. 83-100.

- BURNS, E. Jane, « The teller in the tale: the anonymous *Estoire del saint Graal* », *Assays: Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts*, éd. Peggy A. Knapp, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1985, t. 3, p. 73-84.
- CHASE, Carol J., « The vision of the Grail in the *Estoire del Saint Graal* », *Philologies Old and New: Essays in Honor of Peter Florian Dembowski*, éd. Joan Tasker Grimbirt et Carol J. Chase, Princeton, Edward C. Armstrong Monographs (Edward C. Armstrong Monographs on Medieval Literature, 12), 2001, p. 291-306.
- , « Christ, the hermit and the book: text and figuration in the prologue to the *Estoire del Saint Graal* », "De sens rassis". *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, éd. Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen, Amsterdam and Atlanta, Rodopi (Faux Titre, 259), 2005, p. 125-147.
- DEMAULES, Mireille, « Le miroir et la soudure immatérielle. L'exemple du songe dans le *Lancelot-Graal* », *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, éd. Milena Mikhaïlova, Orléans, Paradigme (Medievalia, 55), 2005, p. 55-66.
- FRITZ, Jean-Marie, « *Estoire del Saint Graal* », *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, éd. Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 415.
- GROS, Gérard, « L'Uis de l'arche, ou merveilleux et Théophanie dans *l'Estoire del Saint Graal* », "Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees". *Hommage à Francis Dubost*, éd. Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 6), 2005, p. 307-320.
- LE PERSON, Marc, "Le personnage du Christ dans le *Roman de l'Estoire dou Graal*", *Les personnages autour du Graal*, textes réunis par Cl. Lachet, Univ. Jean-Moulin Lyon III, CEDIC, 2008, pp. 91-115.
- LOT-BORODINE, M., « Le symbolisme du Graal dans *l'Estoire del saint Graal* », *Neophilologus*, 34, 1950, p. 65-79.
- SÉGUY, Mireille, « Vestiges historiques et mémoire romanesque dans *L'estoire del saint Graal* », *Histoire et roman, Bien dire et bien apprendre*, 22, 2004, p. 137-152.
- , « La tentation du pastiche dans *L'estoire del saint Graal* : retraire, refaire, défaire la Bible », *Faute de style: en quête du pastiche médiéval*, éd. Isabelle Arseneau, *Études françaises*, 46:3, 2010, p. 57-78.
- SZKILNIK, Michèle, *L'archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 196), 1991.

- , « *L'estoire del saint Graal: réécrire la Queste* », *Arturus rex: volumen II. Acta Conventus Lovaniensis 1987*, éd. W. Van Hoecke, G. Tournoy et W. Verbeke, Leuven, University Press, 1991, p. 294-305.
- VAN COOLPUT, Colette-Anne, « La poupée d'Evalac ou la conversion tardive du roi Mordrain », *Continuations: Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, éd. Norris J. Lacy et Gloria Torrini-Roblin, Birmingham, Summa Publications, 1989, p. 163-172.

III. 2. 3. Etudes sur *La Queste del Saint Graal*.

- ANITCHKOF, Eugène, « Le Galaad du *Lancelot-Graal* et les Galaads de la Bible », *Romania*, 53, 1927, p. 388-391.
- ARMSTRONG, Grace M., « Rescuing the lion: from *Le Chevalier au Lion* to *La Queste del Saint Graal* », *Medium Aevum*, 61, 1992, p. 17-34.
- , « Questions of inheritance: *Le Chevalier au Lion* and *La Queste del Saint Graal* », *Rereading Allegory: Essays in Memory of Daniel Poirion*, éd. Sahar Amer et Noah D. Guynn, *Yale French Studies*, 95, 1999, p. 171-192.
- ARONSTEIN, Susan, « Rewriting Perceval's sister : Eucharistic vision and typological destiny in the *Queste del Saint Graal* », *Women's Studies*, 21, 1992, p. 211-230.
- BARTOLI, Renata A., « Galaad Figura militis christiani, senefiance nella *Queste du Saint-Graal* », *Museum Patavinum*, 4, 1986, p. 341-361.
- , « Trinità celeste e trinità diabolica nella *Queste del Saint Graal* », *Medioevo romanzo*, 12, 1987, p. 89-102.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire: écriture et réécritures du Graal », *L'imitation: aliénation ou source de liberté ?*, Paris, La Documentation française, (Rencontres de l'École du Louvre), 1985, p. 129-143.
- BERTRAND, Olivier, et Laurence HELIX, *La Queste del Saint Graal*, Neuilly, Atlande (Clefs concours. Lettres médiévales), 2004, 312 p.
- BLACK, Nancy B., « Violence in *La Queste del Saint Graal* and *La Mort le Roi Artu* (Yale 229) », *Violence in Medieval Courtly Literature*, éd. Albrecht Classen, New York et London, Routledge, 2004, p. 151-167.
- BOGDANOW, Fanni, « An interpretation of the meaning and purpose of the Vulgate *Queste del saint Graal* in the light of the mystical theology of saint Bernard », *The Changing Face of Arthurian Romance. Essays on Arthurian Prose Romances in Memory of Cedric E.*

- Pickford, a Tribute of the British Branch of the International Arthurian Society*, éd. Alison Adams et alii, Woodbridge, Boydell (Arthurian Studies, 16), 1986, p. 23-46.
- , « The theme of the handsome coward in the post-vulgate *Queste del Saint Graal* », *Arthurian literature*, XXII, éd. Keith BUSBY et Roger DALRYMPLE, D. S. Brewer, Cambridge, 2006, p. 117-129.
- BOLETTA, William L., « Earthly and spiritual sustenance in *La Queste del Saint Graal* », *Romance Notes*, 10, 1969, p. 384-388.
- CARMAN, J. Neale, « The sword withdrawal in Robert de Boron's *Merlin* and in the *Queste del Saint Graal* », *Publications of the Modern Language Association of America*, 53:2, 1938, p. 593-595.
- CHAURAND, Jacques, « La vieille loi et la nouvelle loi dans *La Queste del Saint Graal* », *Les Parlers et les hommes. Recueil de travaux inédits ou publiés revus et augmentés*, Paris, SPM, 1992, t. 1, p. 245-259.
- COUPIREAU, Pierre, « La semblance et les limites de l'homme dans la *Queste del saint Graal* », *Entre l'ange et la bête: l'homme et ses limites au Moyen Âge*, éd. Marie-Étienne Bély, Jean-René Valette et Jean-Claude Vallecalle, Lyon, Presses universitaires de Lyon (XI-XVII Littérature), 2003, p. 83-95.
- DESCHAUX, Robert, « Le personnage de l'ermite dans *La Queste del Saint Graal* et dans *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus* », *Actes du 14e congrès international arthurien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes-II, 1985, p. 172-183.
- DUFOURNET, Jean, « *La Queste del Saint Graal* », *L'information littéraire*, 32, 1980, p. 181-182.
- FRAPPIER, Jean, « Le Graal et la chevalerie », *Romania*, 75, 1954, p. 165-201.
- GEARY, Patrick J., « Liturgical perspectives in *La Queste del Saint Graal* », *Historical Reflections / Réflexions historiques*, 12, 1985, p. 205-217.
- GRAY, H. J. B., « The mystical doctrine of the *Queste* », *Arthuriana*, 1, 1928-1929, p. 49-57.
- HAMILTON, W. E. M. C., « L'interprétation mystique de *La queste del saint Graal* », *Neophilologus*, 27, 1942, p. 94-110.
- HARTMAN, Richard, « Les éléments hétérodoxes de *La Queste del Saint Graal* », *Mélanges Jeanne Wathelet-Willem*, éd. Jacques De Caluwé, Liège, 1978, p. 219-237.
- HOROWITZ, Jeanine, « *La Queste du Graal*, oeuvre de sacrifice absolu », *Athanor*, 2, 1991, p. 36-42.
- LE HIR, Yves, « L'élément biblique dans *La Queste del Saint Graal* », *Lumière du Graal*, éd. René Nelli, Paris, Cahiers du Sud, 1951, p. 101-110.

- JAMES-RAOUL, Danièle, « La Poétique du flou dans la *Queste del Saint Graal* », (147, 1-210, 28): éléments de style », *Styles, genres, auteurs. 4: La Queste del Saint Graal*, Louise Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris, éd. Françoise RULLIER-THEURET et Gérard BERTHOMIEU, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 11-30.
- MATARASSO, Pauline, *The Redemption of Chivalry: A Study of the "Queste del saint Graal"*, Genève, Droz, 1979.
- MOIGNET, Gérard, « La grammaire des songes dans *La Queste del Saint Graal* », *Langue française*, 40, 1978, p. 113-119.
- PAUPHILET, Albert, Études sur « *La Queste del saint Graal* » attribuée à Gautier Map, Paris, Champion, 1921[réimpr: 1980; Genève, Slatkine, 1996]
- PRATT, Karen, « The Cistercians and the *Queste del Saint Graal* », *The Cistercians and the "Queste del saint Graal"*, *Reading Medieval Studies*, 21, 1995, p. 69-96.
- REGALADO, Nancy Freeman, « La chevalerie céleste: métamorphoses spirituelles du roman profane dans *La queste del saint Graal* », Les chemins de « *La queste* ». Études sur « *La queste del saint Graal* », éd. Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme (Medievalia, 52), 2004, p. 31-51.
- SIMES, G. R., « *La Queste del Saint Graal* as chivalric anti-romance », *Parergon*, NS, 5, 1987, p. 54-70.
- VALETTE, Jean-René, « Illusion diabolique et littérarité dans *La Queste del Saint Graal* et dans le *Dialogus miraculorum* de Césaire de Heisterbach », *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Senefiance, 42), 1999, p. 547-567.
- , « Le Graal, la relique et la semblance: le *Perlesvaus* et *La Queste del Saint Graal* », *Formes et figures du religieux au Moyen Âge*, éd. Pierre Nobel, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 141-163.
- ZINK, Michel, « Vieillesse de Perceval: l'ombre du temps », *Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor*, éd. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand, Serge Lusignan, Christiane Marchello-Nizia et Michèle Perret, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 12), 1988, p. 285-294.

III. 2. 4. Etudes générales sur la littérature du Graal

III. 2. 4. 1. Ouvrages

- Approches du Lancelot en prose*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1984.
- Arthurian Literature in the Middle Ages, a Collaborative History*, éd. Roger Sherman Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle et Nelly ANDRIEU-REX, *Le Merlin en prose. Fondations du récit arthurien*, Paris, P.U.F., 2001.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Chrétien de Troyes. Le Conte du Graal*, Paris, P.U.F., 1999.
- , *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995.
- BERTIN Annie et Annie Combes, *Écritures du Graal*, Paris, PUF, 2001.
- BOGDANOW, Fanni, *The Romance of the Grail. A study of the Structure and genesis of a thirteenth-century Arthurian Prose Romance*, Manchester, New York, 1966.
- BOIVIN Jeanne-Marie, *L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Barri et la Topographia Hibernica*, Paris, Champion, 1993.
- BOUGET, Hélène, "Enquerre" et "deviner". *Poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (fin du XII^e-premier tiers du XIII^e siècle)*, doctorat, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2007, 607 p.
- BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- , « Tombeaux et cercueils dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », in *De l'écrin au cercueil. Essais sur les contenants au Moyen Âge*, éd. par Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Paris, PUPS, 2007, p. 153-171.
- , *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française 1100-1250*, Paris, PUF, 1999.
- BRUCE, J. D., *The Evolution of arthurian Romances from the Beginnings down to the Year 1300*, 2^e éd., Göttingen, Vandenhoe et Ruprecht, 2 vol., 1928.
- BUSBY, Keith, *Gauvain in old French literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980.
- CARNE Damien de, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Champion, 2010.
- CAZELLES, Brigitte, *The Unholy Grail: A Social Reading of Chrétien de Troyes's "Conte du Graal."* (Figurae: Reading Medieval Culture), Stanford, Stanford University Press, 1996.
- CHÊNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.
- COMBARIEU DU GRÈS, Micheline (de), *D'aventures en Aventure. « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose, Senefiance n° 44*, Aix-en-Provence, CUERMA, 2000.

- DERRIEN, Eve, *Le sang des chevaliers. Réalité, symbole et religion dans les romans de chevalerie en vers des XIIe et XIIIe siècles*. Thèse de Littérature Française, dir. Jean Subrenat, Université d'Aix-Marseille 1, 1995.
- DOUCHET, Sébastien, *Logiques du continu et du discontinu. Espaces, corps et écriture romanesque dans les Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*, thèse de doctorat, dir. Dominique Boutet, soutenue le 27 nov. 2004 à l'Université de Paris IV.
- DRAGONETTI, Roger, *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1980.
- DUBOST, Francis, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Champion, 1998.
- FARAL, Edmond, *La légende arthurienne*, Paris, Champion, 1929.
- FRAPPIER, Jean, *Etude sur La Mort le Roi Artu, roman du XIIIe siècle*, Genève, Droz, 1936.
- , *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973.
- , *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977.
- , *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, SEDES, 1972, nouv. éd. 1979.
- GALLAIS, Pierre, *Perceval et l'initiation. Essai sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances orientales et sa signification anthropologique*, Paris, Editions du Sirac, 1972, rééd. Orléans, Paradigme, 1998.
- , *Le sénéchal Keu et les romanciers français du XIIe et du XIIIe siècles*, Thèse présentée pour le Doctorat de 3e cycle, Université de Poitiers, 1967.
- GOMEZ, Étienne, *Le Don de la parole. Voeux, serments et promesses dans le cycle du Conte du Graal (XIIe-XIIIe siècles)*, Thèse de Doctorat, dir. Michelle Szkilnik, Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle, 2008 [Exemplaire dactylographié].
- GREENE, Virginie, *Le Sujet et la Mort dans La Mort le Roi Artu*, Saint-Genouph, Nizet, 2003.
- JAMES-RAOUL Danièle, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.
- Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007.
- KENEDY, Elspeth, *Lancelot and the Grail. A study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- LACHET, Claude, *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1992.
- LE RIDER, Paule, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978.
- LEUPIN, Alexandre, *Le Graal et la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

- Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3ème colloque arthurien de Rennes (13-14 oct. 2005), dir. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- LOOMIS, Roger, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.
- LOT, Ferdinand, *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, nouv. éd., 1954.
- MADDOX, Donald, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, CUP, 2000.
- MELA, Charles, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.
- Merlin, roman du XIIIe siècle*, dir. Danielle Quéruelet et Christine Ferlampin-Acher, Paris, Ellipses, 2000.
- MICHA, Alexandre, *Etude sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980.
- , *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987.
- MILLAND-BOVE, Bénédicte, *La Damselle Arthurienne, Ecriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2006.
- Monde et l'Autre Monde (Le)*, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002.
- PAUPHILET, Albert, *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, 1923, Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- PFEIFFER, Ruth, *En route vers l'au-delà arthurien, Etude sur les châteaux enchantés et leurs enchantements*, Zurich, Juris Druck-Verlag, 1970.
- Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 1998.
- RIBARD, Jacques, *Du Philtre au Graal : Pour une interprétation théologique du "Roman de Tristan" et du "Conte du Graal"*, Paris, Champion, 1989.
- SALY, Antoinette, *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance n°34*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994.
- , *Mythes et dogmes. Roman arthurien. Epopée romane*, Orléans, Paradigme, 1999.
- SÉGUY, Mireille, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001.
- SZKILNIK, Michelle, *Perceval ou le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, 1998.
- TRACHSLER, Richard, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996.
- VALETTE, Jean-René, *La pensée du graal. Fiction littéraire et théologie, XII^e-XIII^e siècle*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 85), 2008, 793 p.
- , *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998.

- VICTORIN, Patricia, Ysaÿe le Triste. *Une esthétique de la confluence. Tours, tombeaux, vergers*, Paris, Champion, 2002.
- WALTER, Philippe, *Galaad. Le pommier et le Graal*, Paris, Imago, 2004.
- , *La Mémoire du Temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à la Mort Artu*, Paris, Champion, 1989.

III. 2. 4. 2. Articles

- ABED, Julien, « Sibylles en terres arthuriennes ? », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 125-142.
- ALBERT Sophie et MORAN, Patrick, « Des parentés choisies : la transmission des armes dans trois romans en prose du XIII^e siècle », *Viator*, 41 (2010), p. 179-210.
- ARCHIBALD, Elizabeth, « Arthur and Mordred: variations on an incest theme », *Arthurian Literature VIII*, 1989, p. 1-29.
- ATANASSOV, Stoyan, « Le corps mis en morceaux dans *L'Atre Périlleux* : illusion, sorcellerie, magie », *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance n°42*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1999, p. 11-19.
- BLAISE, Marie, « *Translatio* médiévale et transfictionnalités modernes », in *La Fiction, suites et variations*, éd. par René Audet et Richard Saint-Gelais, Québec/Rennes, Éditions Nota Bene/PUR, 2007, p. 29-49.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Quelques réflexions sur le motif des *Enfances* dans les cycles en prose du XIII^e siècle », *Perspectives médiévales*, 3, 1977, p. 58-63.
- , « La couronne et le cercle : Arthur et la Table Ronde dans les manuscrits du *Lancelot-Graal* », *Texte et Image*, Actes du Colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982), Paris, 1984, pp. 191-200.
- , « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », *L'imitation*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 129-143. Repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e, XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 77-91.
- , « Les Techniques narratives dans le roman en prose », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. I, p. 167-190.

- , « Une structure arborescente : les proses du Graal », *Littérales* n°5, actes du colloque « Les modèles de la création littéraire » (28 nov. 1987), prés. Marie-Christine Gomez-Géraud et Henriette Levillain, Paris X Nanterre, 1989, p. 49-58.
- , « Le Château des Pucelles. Variations sur un motif arthurien », *Le Monde et l'Autre Monde*, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 37-49.
- , « Achever les aventures dans la *Queste del Saint Graal* », *Méthode !* 7, Vallelongues, 2004, p. 11-21.
- , « Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque (XIIe-XIIIe siècles) », in *Le Temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. par Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1986, p. 7-21.
- , « Géants et chevaliers », in *The Spirit of the Court. Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983)*, éd. par Glyn S. Burgess et Robert A. Taylor, Cambridge, D.S. Brewer, 1985, p. 9- 22.
- , « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIIIe siècle », *Personnage et Histoire littéraire*, éd. par Pierre Glaudes et Yves Reuter, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 13-22.
- BELLON-MEGUELLE Hélène, « Mourir de *laide mort despite*. L'empoisonnement d'Alexandre dans la littérature médiévale », *CRMH*, 17 (2009), p. 141-160.
- BERTHELOT, Anne, « The atypical Grails and the ravages of intertextuality in the thirteenth century », *Text and intertext in Medieval Arthurian Literature*, éd. Norris J. Lacy, New York and London, Garland Publishing, 1996, p. 209-218.
- , « *Fortune est chauve derriere et devant chevelue* : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n°50, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 23-33
- BLOCH, R. Howard, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'A.I.E.F.*, 37, 1985, p. 7-21.
- BOGDANOW, Fanni, « La chute du royaume d'Arthur. Evolution du thème », *Romania* CVII, 1986, p. 504-519.
- , « Un nouvel examen des rapports entre la *Queste Post-Vulgate* et la *Queste* incorporée dans la deuxième version du *Tristan en prose* », *Romania* CXVIII, 2000, p. 1-32.
- BORRIERO, Giovanni, « Le “topos du livre-source” entre supercherie et catastrophe », in *Translations médiévales (Transmédie). Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XIe –XVe siècles). Étude et Répertoire*, éd. par Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2011, vol. I, p. 397-431.

- BOUGET, Hélène, « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les *Continuations de Perceval* », *Les Clefs des textes médiévaux : pouvoir, savoir et interprétation*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 193-212.
- , « Haine, conflits et lignages maudits dans le cycle de la *Post-Vulgate* », *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^{ème} colloque arthurien de Rennes (13-14 oct. 2005), dir. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 219-230.
- BOUTET, Dominique, « Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne », *C.C.M.*, 28/1, 1985, p. 3-17.
- , « De la cité terrestre à la cité de Dieu. Merlin et les limites de l'histoire humaine », *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par Marie-Etiennette Bély, Jean-René Valette et Jean-Claude Vallecalle, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 69-82.
- BOZOKY, Edina, « La "Bête Glatissant" et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'Histoire des Religions* CLXXXVI, 1974, p. 127-148.
- , « En attendant le héros... (Pour une typologie de l'orientation de l'itinéraire du héros dans le roman arthurien) », *Courtly Romance : A Collection of Essays*, éd. Guy Remier et Edelgard E. Du Bruck, Detroit, 1984, pp. 23-45.
- BURR, Kristin L., « The Point of Revenge: Questioning Chivalry in *La vengeance Raquidel* and *Les merveilles de Rigomer* », Giovanna Summerfield (éd.), *Vendetta: Essays on Honor and Revenge*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p.13-34.
- BUSBY, Keith, « *Estrangement se merveilla* : l'Autre dans les *Continuations de Perceval* », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. Jean-Claude Faucon, Alain Labbé, Danielle Quérueil, Philippe Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 279-298.
- CHÊNERIE, Marie-Luce, « Le motif de la "merci" dans les romans arthuriens des XII^e et XIII^e siècles », *Le Moyen Age*, 1977, I, pp. 5-52.
- COLLIOT, Régine, « Un rapport dramatique mère/enfant dans le récit médiéval : la mère dénonciatrice du crime », *Senefiance XXVI, Les relations de parenté dans le monde médiéval*, Publications du CUERMA, Université de Provence, 1989, pp. 162-76.
- COMBARIEU DU GRES, Micheline (de), « A la quête de l'horreur dans le *Lancelot-Graal* », *L'horreur au Moyen Age*, Travaux du Groupe de Recherches « Lectures Médiévales », Toulouse, Ed. Universitaires du Sud, 1999, pp. 23-73.

- , « Voir Dieu ou l'apocalypse du Graal », *PRISMA « Le Regard »*, XI/1, n°2, 1995, p. 55-74. Repris dans *D'aventures en Aventure. « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose, Senefiance n°44*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 453-476.
- COMBES, Annie, « Le Roman arthurien : un paradigme de l'aventure », in *Poétiques du roman d'aventures*, éd. par Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2004, p. 31-43.
- , « Sens et abolition de la violence dans *L'Atre Périlleux* », *Senefiance XXXVI, La Violence au Moyen Âge*, Publications du CUERMA, Université de Provence, 1994, p. 149-64.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal, « Les songes animaliers dans le *Lancelot en prose* : du serpent, du lion et du léopard », *The Court Reconvenes. Courtly Literature accross the Disciplines, Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Society*, University of British Columbia (25-31 juil. 1998), éd. Barbara K. Altman et Carlton W. Carroll, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 309-317.
- DANIEL, Catherine, « Les clefs des prophéties de Merlin au XII^e siècle : exégèses des prophéties exposées par Geoffroy de Monmouth », *Les Clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 321-339.
- DEMAULES, Mireille, « Le songeur, l'interprète et le songe dans le *Lancelot-Graal* », *Songes et songeurs (XIIIe-XVIIIe siècle)*, dir. Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Groperrin, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 33-49.
- DOUCHET, Sébastien, "Du cor au corps. Les incursions de l'Autre Monde dans l'univers arthurien. (Corps et espace dans le *Roman de Caradoc*)", *Le Monde et l'Autre Monde. Actes du Colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001)*, textes réunis par D. Hüe et Ch. Ferlampin-Acher. Orléans : Paradigme, 2002, pp. 113-128.
- DUBOST, Francis, « La vie paradoxale : la mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 11-38.
- , « Fin de partie : les dénouements dans la *Mort le roi Artu* », in *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, éd. par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 85-111.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, « La Douloureuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *Les Clefs des textes médiévaux : pouvoir, savoir et interprétation*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 157-173.

- FRAPPIER, Jean, « *Le Conte du Graal* est-il une allégorie judéo-chrétienne ? », *Romance Philology*, t. 20, 1966.
- GOLLUT, Jean-Daniel, « Songes de la littérature épique et romanesque », *Le Rêve médiéval*, Etudes littéraires réunies par Alain Corborelli et Jean-Yves Tilliette, Genève, Droz, « Recherches et Rencontres », 2007
- GREENE, Virginie, « Qui croit au retour d'Arthur ? », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45, 2002, p. 321-340.
- GRISWARD, Joël H., « L'arbre blanc, vert, rouge de la *Quête du Graal* et le symbolisme coloré des Indo-Européens », *Actes du 14e Congrès International Arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 2 vol., t. I., p. 273-283.
- , « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz », *Romania* XC, 1969, p. 289-340 et 473-514.
- , « Uterpandragon, Artur et l'idéologie royale des indo-européens », *Europe*, n° 654, oct. 1983, p. 111-120.
- HENDRICKSON, William, « Prowess and Charity, the Ideal of the Epic Hero », *Romance Philology*, 33, 1980, pp. 357-72, trad. sous le titre « L'idéal du héros épique: prouesse et sagesse », VIIIe Congrès de la Société Rencesvals, 1981, pp. 223-31.
- HUOT, Sandra, « Unspeakable Horror, ineffable Bliss: Riddles and Marvels in the Prose *Tristan* », *Medium Aevum* LXXI/1, 2002, p. 47-65.
- JEFFERSON, Lisa, « *Don, don contraignant, don contraint*. A motif and its deployment in the French *Prose Lancelot* », *Romanische Forschungen* CIV, 1992, p. 27-51.
- JONIN, Pierre, « Les ermites de la quête du Graal », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix*, 44, 1968, p. 326-350. Repris dans *Les chemins de la Queste. Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004, p. 203-223.
- KOBLE, Nathalie, « L'illusion prophétique, ou la maîtrise du temps. Les prophéties dans la *Suite du Roman de Merlin* », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 157-178.
- LABIA, Anna, « La naissance de la *Bête Glatissant* d'après le ms. B.N. fr. 24400 », *Médiévales* 6, Saint-Denis, 1984, p. 37-47.
- LACHET, Claude, « Les *Continuations* de *Perceval* ou l'art de donner le coup de grâce au récit du Graal », *L'œuvre inachevée. Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 1998*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 21-29.

- LARMAT, Jean, « Perceval et le chevalier au dragon. La croix et le diable », *Le Diable au Moyen Age*, colloque, Aix-en-Provence, Champion, 1979.
- LEUPIN, Alexandre, « La faille et l'écriture dans les Continuations de *Perceval* », *Le Moyen Âge* LXXXVIII /2, 1982, p. 237-269.
- LOZACHMEUR, Jean-Claude, « Le problème de la transmission des thèmes arthuriens à la lumière de quelques correspondances onomastiques », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut Français, Université de Haute-Bretagne, 1980, 2 vol., I, pp. 217-25.
- MADDOX, Donald, « A tombeau ouvert. Memory and Mortuary Monuments in the Prose *Lancelot* », *Por le soie amisté. Essays in honor of Norris. J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 323-338.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Remarques sur les récits rétrospectifs et les genres narratifs de la *Chanson de Roland* au *Tristan en prose* », in « *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble* ». *Hommage à Jean Dufournet*, éd. par Jean-Claude Aubailly, Emmanuèle Baumgartner, Francis Dubost, Liliane Dulac et Marcel Faure, t. I, Paris, Champion, 1993, p. 911-923.
- MATHEY-MAILLE, Laurence, « Le Roi Pêcheur dans quelques récits médiévaux », *EOL*, 3 (2012), publié en ligne à l'adresse : http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/-Revue-EOLLE-.html.
- MICHA, Alexandre, *Étude sur le Merlin de Robert de Boron, roman du XIIIe siècle*, Genève, Droz, 1980.
- MILLAND-BOVE, Bénédicte, « Barbarie et courtoisie : le motif de la « tête coupée » ou l'écriture de la violence dans le roman arthurien, du vers à la prose », *Littérature et folklore dans le récit médiéval*, dir. Emese Egedi-Kovacs, Budapest, Collège Eötvös József ELTE.
- , « Bible et romans : quelques contacts à la faveur d'interpolations », in *Le Texte dans le texte. L'Interpolation médiévale*, éd. par Annie Combes et Michelle Szkilnik, Paris, Garnier, 2013, p. 85-104. 2011, p. 211-226.
- MORAN, Patrick, « La mort du héros récurrent : rappel au principe de réalité ou ultime consolation ? », in *Littérature narrative et consolation : approches historiques et théoriques*, éd. Emmanuelle Poulain-Gautret, Arras, Artois Presses Université, 2012, p. 41-53.
- MORIN, Lise, « Étude du personnage de Gauvain dans six récits médiévaux », *Le Moyen Age* C, 1994/3-4, p. 333-351.

- NICOLAS, Catherine, « *Dictionis granditate* : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIII^e siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, « La Conversion : Antiquité et Moyen-âge », 9 | 2011.
- NITZE, William A., « The Beste Glatissant in Arthurian Romance », *Zeitschrift für romanische Philologie* LVI, 1936, p. 409-418.
- PAYEN, Jean-Charles, « L'art du récit dans le *Merlin* de Robert de Boron, le *Didot-Perceval* et le *Perlesvaus* », *Romance Philology*, 17, 1964, p. 570-585.
- POIRION, Daniel, « *Semblance* du Graal dans la *Queste* », *Mélanges J. R. Smeets*, Leyde, 1982, p. 227-241. Repris dans *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1992, p. 201-215.
- RAMM, Ben, « *Por coi la pucelle pleure* : The Feminine Enigma of the Grail Quest », *Neophilologus* 87, 2003, p. 517-527. Repris dans *Les chemins de la Queste. Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004, trad. Nicolas Costil, p. 239-247.
- SAGE, Pierre, « Sur la religion de *Perceforest* », *BHR*, 13 (1951), p. 393-394.
- SALY, Antoinette, « Joseph d'Armathie Roi Pêcheur », *Travaux de Littérature*, 5 (1992), p. 19-36.
- SÉGUY, Mireille, « L'idole et l'effigie. De la salle aux statues au tombeau des amants », in *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, éd. par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille, Bénédicte Milland-Bove et Michelle Szkilnik, Paris, Champion, 2009, p. 205-220.
- STANESCO, Michel, « Le secret du Graal et la voie interrogative », *Travaux de littérature*, 10, 1997, p. 15-31. Repris dans *D'armes et d'amour*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 163-179.
- STERCKX, Claude, « Les Têtes coupées et le Graal », *Studia Celtica*, 20-21.
- SZKILNIK, Michelle, « La Joute des morts : *La Suite du Merlin, Perceforest, Le Chevalier au Papegau* », in *Le Monde et l'Autre Monde*, éd. par Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 343-357.
- , « Courtoisie et violence : Alexandre dans le *Cycle du paon* », in *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, éd. par Laurence Harf-Lancner, Claire Kappler et François Suard, Nanterre, Centre des sciences de la littérature de l'Université de Paris X-Nanterre, 1999, p. 321-339.
- , « Conquête et exploration : de l'*Estoire del Saint Graal* aux romans arthuriens tardifs », *BBSIA*, 55 (2003), p. 359-382.

- TROTTER, David, « La mythologie arthurienne et la prédication de la croisade », dans Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet (dir.), *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, École Normale supérieure de jeunes filles, 1988, pp. 155-177.
- VALETTE, Jean-René, « Personnage, signe et transcendance dans les scènes du Graal (de Chrétien de Troyes à la *Queste del Saint Graal*) », *Personne, personnage et transcendance aux XIIIe et XIIIe siècles*, études réunies par Marie-Etiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 187-214.
- , « Le Graal, la relique et la *semblance* : le *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* », *Formes et figures du religieux au Moyen Âge*, études réunies par Pierre Nobel, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 141-163.
- , « Lumière et transcendance dans les scènes du Graal », *PRIS-MA*, « Clarté : Essais sur la lumière III/IV », XVIII/ 1 et 2, n° 35-36, 2002, p. 169-196.
- , « Les *Hauts livres* du Graal et le problème de la vérité », *Bien Dire et Bien Apprendre*, « Le Vrai et le Faux au Moyen Âge », n°23, 2005, p. 79-99.
- , « La *Suite du Roman de Merlin* ou le Graal caché », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 197-217.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, « Impatience et impotence. L'étrangeté des rois du château du Graal dans le *Conte du Graal* », *Romania* CVI/1-2, 1998, p. 112-130.
- ZUMTHOR, Paul, « Le Roman courtois : essai de définition », *Études littéraires*, 4 (1971), p. 75-90.

III. 3. Autres études

III. 3. 1. Etudes thanatologiques

II. 3. 1. 1. Perspective littéraire

- AKKARI, Hatem, « *Mout grant duel demener* ou le rituel de la mort », in *Le geste et les gestes au Moyen Âge, Senefiance*, 41, 1998, p. 11-24
- BAYARD, Florence, *L'art du bien mourir au XVe siècle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- BLUM, Claude, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989.

- , « L'espace imaginaire de la mort dans les chansons de geste des origines à 1250 », *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges R. Louis*, Saint Père-sur-Vézelay, 1982, t. II, p. 929-944.
- BRUNEL, Pierre, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, SEDES, 1974.
- CAILLOIS, Roger, *Puissances du rêve*, Paris, 1962
- DOUDET, Estelle, éd., *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, Paris, PUPS, (Cultures et civilisations médiévales, 30), 2005, 186 p.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIIe-XIIIe siècles)*, t. 2. *L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991.
- FRAPPIER, Jean, *Etude sur la mort de Roi Artu, roman du XIII^{ème} siècle*, Genève, 1936
- LORCIN, Marie-Thérèse, « Le thème de la mort dans la littérature française médiévale », *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, éd. Danièle Alexandre-Bidon et Cécile Treffort, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993, p. 43-65.
- MARTINEAU-GENYES, Christine, *La mort dans la poésie française entre 1450 et 1550*, Paris, Champion, 1978.
- PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, « Écriture », 1995.
- TAYLOR, Jane, éd., *Dies Illa: Death in the Middle Ages*, Liverpool, Cavins, 1984.
- ZUMTHOR, Paul, « Etude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* » dans *La Technique littéraire des chansons de geste*, Université de Liège, 1959, p. 210-235.

II. 3. 1. 2. Perspective historique

- ASAD, Talal, « Notes on Body Pain and Ritual in Medieval Christian Ritual » (1983), repris et révisé dans *Genealogies of Religion : Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, pp. 83-124.
- AVRIL, Joseph, « Mort et sépulture dans les statuts synodaux du Midi de la France », dans *La mort et l'au-delà en France méridionale (XII^e-XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1998 (Cahiers de Fanjeaux, 33), p. 344-364.
- BASCHET, Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Ecole Française de Rome, 1993.
- BERRIOT, François, « Le symbolisme dans la liturgie funèbre : le *Rationale* de Guillaume Durand (1286) », *ID., Spiritualités, hétérodoxies et imaginaires. Etudes sur le Moyen Âge et la Renaissance*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1994, pp. 51-64.

- BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, British Museum Press, 1996, 224 p.
- BRAET, Herman, et Werner VERBEKE, éd., *Death in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press (*Mediaevalia Lovaniensia*, Series 1: Studia, 9), 1983.
- CAROZZI, Claude, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà (V^e-XIII^e s.)*, Rome, 1994.
- GAUDE-FERRAGU, Murielle, *D'or et de cendres. Les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen-âge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- HENRIET, Patrick, « Mort sainte et temps sacré d'après l'hagiographie monastique des XI^e-XII^e siècles », dans M. Derwich (sous la direction de), *La vie quotidienne des moines et chanoines réguliers au Moyen Âge et Temps modernes*, Wrocław, 1995, p. 557-571.
- METZGER, E., « La Mutilation des Morts », *Mélanges Charles Andler*, Paris, 1924, pp. 257-267.
- OWEN, D. D. R., *The vision of hell: Infernal journeys in medieval french literature*, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1970
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994 (Bibliothèque des histoires).
- SUTTO, Claude (dir.), *Le sentiment de la mort au Moyen Age*, dir. Claude Sutto, Montréal, Editions L'Aurore-Univers, 1979.
- THIRY, Claude, « De la mort marâtre à la mort vaincue : attitudes devant la mort dans la déploration funèbre française », *Death in the middle ages*, éd. Hermann BRAET *et alii*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, p. 239-257.

II. 3. 1. 3. Perspective anthropologique

- ALBERT, Jean-Pierre, « Destins du mythe dans le christianisme médiéval », *L'Homme*, 1990, tome 30 n^o 113. pp. 53-72.
- ALEXANDRE-BIDON, Danièle, et Cécile TREFFORT, éd., *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993.
- , *La mort au Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1998, 333 p.
- , « Gestes et expressions de deuil », Cécile Treffort et Danièle Alexandre-Bidon, (dir.), *A réveiller les morts, la mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 121-133.
- , « Le corps et son linceul », Cécile Treffort et Danièle Alexandre-Bidon, (dir.), *A réveiller les morts, la mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 121-133.

- ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Edition du Seuil (collection « Points Histoire »), Paris, 1975
- , *L'homme devant la mort*, Edition du Seuil (collection « Points Histoire »), Paris, 1977, t. 1 (*Le temps des gisants*).
- BAUDRY, Patrick, *La place des morts. Enjeux et rites*, Paris, L'Harmattan, 2006 (1^e édition, Armand Colin, 1999).
- BAYARD, Florence, « Pourquoi les morts reviennent-ils ? » dans Arlette Bouloumié, dir., *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*. Imago, 2008, p. 1-29
- BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres : British Museum Press, 1996.
- BLANC, Odile, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997.
- BOREL, François, *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris, Pocket Agora 192, 1988 (1^e édition 1992, Calmann-Lévy).
- BRUNAUX, Jean-Louis, « La mort du guerrier celte. Essai d'histoire des mentalités », *Rites et espaces en pays celte et méditerranéen. Étude comparée à partir du sanctuaire d'Acy Romance (Ardennes, France)*, dir. Stéphane VERGER, Actes de la table ronde de Rome, 1997. Rome, École française de Rome, 2000, pp. 231-251 (*Éc. Franç. Rome*, 276).
- CHARLIER, Philippe, *La male-mort. Les morts violentes dans l'Antiquité*, Paris, Fayard, 2009.
- Corps sanglants, souffrants et macabres. XVIe-XVIIe*, dir. Charlotte Bouteille-Meister, Kjerstin Aukrust, Paris, PSN, 2010.
- CHIFFOLEAU, Jacques et Agostino PARAVICINI-BAGLIANI, dir., *Le cadavre. Anthropologie, archéologie, imaginaire social*, Actes du colloque de Lyon (1996), Lausanne, 1998.
- GABET, Philippe, « La céphalophorie », *Bulletin de la Société de Mythologie Française* n° 140.
- JOBBE-DUVAL, Emile, *Les Morts malfaisants*, Paris, 1924.
- LAUWERS, Michel, « La mort et le corps des saints. La scène de la mort dans les *uitae* du haut Moyen Age », *Le Moyen Age*, 94, 1988, p. 21-50.
- LORAU, Nicole, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, dir. Gherardo GNOLI et Jean-Pierre VERNANT.
- LECOUTEUX, Claude et Philippe MARCQ, *Les Esprits et les Morts : Croyances médiévales*, Paris, Champion, 1990.
- Micrologus*. Natura, Scienze e Societa medievali, *Il cadavere*, 7, 1999.
- Micrologus*. Natura, Scienze e Societa medievali, *La pelle umana*, 13, 2005.

SCHMITT, Jean-Claude, « Le Suicide au Moyen-âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Année 1976, Volume 31, Numéro 1, pp. 3-28.

TREFFORT, Cécile, *L'Eglise carolingienne et la mort*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996.

II. 3. 1. 4. Perspective philosophique

BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

DURKHEIM, Emile, *Le suicide. Etude de sociologie*, Paris, PUF, 1993 (1930), 463 p.

FEUERBACH, Ludwig, *Mort et Immortalité*, Paris, Gallimard, collection, « Tel », 1997

JANKELEVITCH, Vladimir, *La Mort*, Champs Flammarion, Paris, 1977

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, « Point Essais », n° 152, 1980

III. 3. 2. Etudes sur la notion de motif

III. 3. 2. 1. Ouvrages

AARNE, Antti, *The types of the folktale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FF Communication, 1961, rééd. 1987.

GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Genève, Droz, 1992.

MARTIN, Jean-Pierre, *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. (Définition de l'épopée médiévale)*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 2017.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhague, Rosenkilde and Bagger, 6 vol., 1955-1958.

VINCENSINI, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.

III. 3. 2. 2. Articles

BRÉMOND, Claude, « Concept et thème », *Poétique*, 64, « Du thème en littérature », 1985, p. 415-423.

COURTES, Joseph, « Motif et type dans la tradition folklorique : problèmes de typologie », *Littérature*, 45, 1982, p. 114-127.

DUBOST, Francis, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : *Le Thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », *Transferts de thèmes, transferts de textes*,

- éd. Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martinez, Barcelone, PPU, 1997, p. 21-47.
- , « De quelques outils merveilleux rattachés à la Catalogne dans les *Otia Imperialia* et leur traitement dans le *Thésaurus* informatisé (équipe MAREN-BAR) », *Languedoc – Roussillon – Catalogne. Etat, nation, identité culturelle régionale (des origines à 1659)*, actes du colloque des 20-22 mars 1997, éd. Christian Camps et Carlos Heusch, Université Paul-Valéry, Montpellier, p. 123-142.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », *Ethnologie française*, 35, 1995, p. 257-265.
- ZUMTHOR, Paul, « Topique et tradition », *Poétique*, 7, 1971, p. 354-365.

III. 3. 3. Etudes générales

III. 3. 3. 1. Travaux historiques

- BARTHÉLÉMY, Dominique, *Chevaliers et miracles. La violence et le sacré dans la société féodale*, Paris, Armand Colin, 2004.
- , *La Vengeance, 400-1200*, Actes du colloque réuni à Rome, les 18, 19, 20 septembre 2003, Rome : Ecole Française de Rome, 2006.
- BENNETT, Matthew, « Violence in Eleventh-Century Normandy : Feud, Warfare and Politics », Guy HALSALI (éd.), *Violence and Society in the Early Medieval West*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 1998.
- BLOCH, Marc, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1968 (1939-1940).
- BOUREAU, Alain, *L'Événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 1993.
- BOYER, Régis, *Le Christ des barbares. Le Monde nordique (IXe-XIIIe siècle)*, Paris, Cerf, « Jésus depuis Jésus », 1987.
- BRUNDAGE, James A., « The Hierarchy of Violence in Twelfth and Thirteenth Century Canonists », *The International History Review*, vol. 17, n° 4, (Nov., 1995), p. 670-692.
- BRYNCZKA, Tomek, *Les Emotions liées à la vengeance chevaleresques dans le Haut Livre du Graal, un roman arthurien du XIIIe siècle*, Université du Québec, Montréal [Exemplaire dactylographié], 2013.

- BYNUM, Caroline Walker, « Why All the Fuss about the Body ? A Medievalist's Perspective », *Critical Inquiry*, 22, Autumn 1995, pp. 1-33.
- CHAUOU, Amaury, *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII-XIIIe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2001.
- COURTOIS, Gérard, « La vengeance, du désir aux institutions », *La Vengeance*, t. 4 : *La vengeance dans la pensée occidentale*, sous la direction de G. Courtois, Paris, Ed. Cujas, 1984, pp. 7-45.
- COWELL, Andrew, *The Medieval Warrior Aristocracy. Gifts, Violence, Performance and the Sacred*, Cambridge : D. S. Brewer, 2007, VII-198 p.
- DUBY, Georges, *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève, Editions d'art Albert Skira, coll. Art, Idées, Histoire, 1966.
- , *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
- , *Mâle Moyen-âge, De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 1998.
- ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. Maurice Javon, Paris, Grasset, 1997.
- , *Histoire de la beauté*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2004.
- FLANDRIN, Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, *L'Univers historique*, 1981.
- , « Un temps pour embrasser. Aux origines de la morale sexuelle occidentale (VI^e-XI^e siècles) », Paris, Seuil, *L'Univers historique*, 1983.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. I. Signification et symbolique, II. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1982-1989.
- HARRISON, Robert Pogue, *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992.
- KAEUPER, Richard W., *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Histoire du corps. De la Renaissance aux lumières*, dir. Georges Vigarello, Paris, Seuil, *L'Univers historique*, 2005.
- LAURIOUX, Bruno, *Manger au Moyen Âge. Pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Hachette, La vie quotidienne : histoire, 2002.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps humain*, Paris, PUF, 2008 (1^e édition 1990).
- LE GOFF, Jacques, *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
- , *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1977.
- , *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1985.
- , *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1967.

- LE GOFF, Jacques et TRUONG, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003.
- LESTRINGANT, Frank, *Le cannibale. Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994.
- MORICEAU, Jean-Marc, *L'homme contre le loup, une guerre de deux mille ans*, Paris, Fayard, 2011.
- MORSEL, Joseph, *L'aristocratie médiévale*, Paris, Armand Colin, 2004.
- NICOLETTI, Michele, « Augustinisme politique », dans Alan D. Fitzgerald et Marie-Anne Vannier, *Encyclopédie saint Augustin. La Méditerranée et l'Europe*, Paris, Cerf, 2005.
- PERELLA, Nicolas James, *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religo-Erotic Themes*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969.
- POLY, Jean-Pierre, *Le chemin des amours barbares. Genèse médiévale de la sexualité européenne*, Paris, Perrin, 2003.
- POURCHELLE, Marie-Christine, « Le sang et ses pouvoirs au Moyen Âge », *Affaires de sang*, Paris, Imago, 1988, p. 17-41.
- La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*, dir. Maurice Godelier, Michel Panoff, Amsterdam, Archives contemporaines, Ordres sociaux, 1998.
- RAYNAUD, Christiane, « A la hache ! », *Histoire et symbolique de la hache dans la France médiévale (XIIIe-XVe siècles)*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.
- SANSEBY, Chantal, « Récits de meurtre, de haine et de vengeance : de l'art de présenter les conflits et leur règlement aux XIe et XIIe siècles », dans Dominique Barthélemy et Jean-Marie Martin (dir.), *Liber largitorius : Études d'histoire médiévale offertes à Pierre Toubert par ses élèves*, Genève, Droz, 2003, pp. 375-392.
- SIGAL, Pierre-André, « Les coups et les blessures reçus par le combattant à cheval en occident aux XIIe-XIIIe siècles », *Actes du XVIIIe Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public*, Montpellier, 1991, p. 171-183.
- La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*. Actes du colloque de Rouen (nov. 1990), dir. Martin Aurell, Olivier Dumoulin, Françoise Thélamon, Rouen, Publication de l'université de Rouen, (PUR 178), 1992.
- TOUREILLE, Véronique, *Crime et Châtiment au Moyen-âge, Ve-XVe siècles*, Paris, Seuil, « L'Univers Historique », 2013.
- TYERMAN, Christopher, *The Invention of Crusades*, Macmillan, 1998.
- WAGNER, Anne, « Les Saints et le feu au Moyen-âge », in *Les Hommes et le feu de l'antiquité à nos jours, du feu mythique et bienfaiteur au feu dévastateur*, Actes du Colloque de

l'association interuniversitaire de l'Est, réunis par François VION-DELPHIN et François LASSUS, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003, p. 75-82.

III. 3. 3. 2. Travaux philosophiques et esthétiques

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Ch. IX, « La dialectique du dehors et du dedans », PUF, Quadrige, 1957, rééd. 2012.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, rééd. 1993.

BRAGUE, Rémi, « Un modèle médiéval de la subjectivité : la chair », *Au moyen du Moyen Âge. Philosophies médiévales en chrétienté, judaïsme et islam*, nouvelle éd. revue et corrigée, Chatou, La Transparence, « Champs Essais », 2006.

CAILLOIS, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses Symboles*, Robert Laffont, 1964.

KRISTEVA, Julia, *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation*, Paris, Editions de La Martinière, 2013.

LIBERA, Alain de, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991.

—, *La philosophie médiévale*, Paris, P.U.F., 1993.

III. 3. 3. 3. Travaux théologiques

BASCHET, Jérôme, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralisme et dynamisme », *Archives de Sciences sociales des religions*, 112, 2000, p. 5-29.

—, « Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen-âge », *Figures du Mal aux XIVe et XVe siècles*, éd. Nathalie NABERT, Paris, 1996.

BYNUM, Caroline Walker, « Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of the Body: a Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts », *History of religions*, vol. 30, n°1, 1990, pp. 51-85.

—, *The Resurrection of the Body in Western Christianity (200-1336)*, New York, Columbia University Press, 1995.

CHENU, Marie-Dominique, *La Théologie au XIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1966.

Concordance des Saintes Ecritures (d'après les versions Second et Synodale), Société de Bible du Canton de Vaud, Lausanne, huitième édition, 1998.

- DAHAN, Gilbert, *Lire la Bible au Moyen-âge. Essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, « Titre Courant », 38, 2009.
- Dictionnaire de théologie catholique*, éd. A. Vacant, E. Mangenot, Amann, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1902-1950, 15 tomes.
- DUFEIL, Michel-Marie, « Simple note sur l'eau chez saint Thomas », *L'Eau au Moyen-âge*, Publications du Cuerma, Presses Universitaires de Provence, *Senefiance*, 1985, p. 149-155.
- Ecrits apocryphes chrétiens I*, François Bovon et Pierre Geoltrain, Gallimard, 2002, Bibliothèque de la Pléiade ; 442.
- Ecrits apocryphes chrétiens II*, Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestly, 2005 ; 516.
- HARNACK, Adolf von, *Militia Christi: the Christian religion and the military in the first three centuries*, Philadelphie, Fortress Press, 1981 (première édition, 1905).
- Histoire de Constantin le Grand, premier empereur chrétien*, par le R. P. D. Bernard De Varenne, Paris : H-L. Guérin, 1728.
- RAYNAL, Daniel de, *Théologie de la liturgie des heures*, Paris, Beauchesne Religion, 1978.
- Vocabulaire de théologie biblique*, sous la dir. de X. Léon-Dufour, Cerf, Paris, 1970.
- VON MOOS, Peter, « *Occulta cordis. Contrôle de soi et confession au Moyen-âge* », II. Formes de la Confession, *Médiévales*, 1996, n° 30, volume 15

III. 3. 3. 4. Travaux anthropologiques

- ANSPACH, Mark R., *À Charge de revanche. Figures élémentaires de la réciprocité*, Paris, Seuil, 2002.
- BASTIDE, Roger, *Le Sacré sauvage*, Paris, Stock, 1997 (1975).
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1969.
- , « La Guerre et la philosophie du sacré », dans *Œuvres complètes*, XII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1988, p. 47-57.
- BONNASSIE, Pierre, « Consommation d'aliments immondes et cannibalisme de survie dans l'Occident du haut Moyen Âge », *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1989, vol. 44, n° 5, p. 1035-1056.
- BOUDET, Jean-Patrice, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIIe-XVe siècle)*, Publications de la Sorbonne, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, « Points Essais », éd. revue et augmentée, 2001 (1982).

- BURTON, Jeffrey, *Lucifer the Devil in the Middle Ages*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1984.
- CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 (1938).
- CARRE, Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités à travers les textes et les images, XIe-XVe siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1992.
- CAREY, John, *Ireland and the Grail*, Celtic Studies Publications, 2007.
- CASAGRANDE, Carla, et VECCHIO, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Aubier, Collection historique, 2002.
- DEBRAY, Régis, *Le Feu sacré. Fonctions du religieux*, Paris, Fayard, 2003.
- DESCOMBES, Vincent, « L'Équivoque du symbolique », *Confrontation*, cahiers 3, « Les Maladies analytiques », pp. 77-94.
- Dictionnaire du Corps en sciences humaines et Sociales*, dir. Bernard Andrieu, Paris, CNRS, Éditions 2006.
- DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée II. Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, Paris, Gallimard, 1971, réédité dans *Mythe et Épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, Quarto, 1995.
- , *Le Livre des Héros, Légendes sur les Nartes*, Paris, NRF Gallimard, Coll. Caucase, 1965.
- DUMOUCHEL, Paul (dir.), *Violence et vérité. Autour de René Girard*, Paris, Grasset, 1985.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 (1957).
- , *Histoire des croyances et des idées religieuses*, « De Gautama Bouddha au triomphe du Christianisme », II, Paris, Bibliothèque Historique Payot, 1989.
- FERRAROTTI, Franco, *Le Paradoxe du sacré*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1987 (1983).
- GILISSEN, John, *La Coutume*, Typologie des sources du Moyen-âge occidental 41, Turnhout, Brepols, 1982.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GOODY, Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007.
- KNABE, Peter-Eckhard, « La Signification du sacré », Peter-Eckhard Knabe, Jürgen Rolshoven, Margarethe Stracke (dir.), *Le Sacré. Aspects et manifestations*, Paris, Jean-Michel Place, 1982.
- Le cadavre. Anthropologie, archéologie, imaginaire social*, Actes du Colloque de Lyon, 1996, sous la direction de Jacques Chiffolleau et Agostino Paravicini-Bagliani, Lausanne, 1998.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- MAFFESOLI, Michel, « La Violence ou le désir collectif », dans André Bruston et Michel Maffesoli (dir.), *Violence et transgression*, Paris, Anthropos, 1979.

- , *Essais sur la violence*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984.
- Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, études réunies par Hubert Heckmann & Nicolas Lenoir, Orléans : Éditions Paradigme, coll. « Medievalia », 2012.
- REINACH, Adolphe, « Le Rite des têtes coupées chez les Celtes », *Revue de l'Histoire des religions*, 67, 1913, pp. 41-48.
- Rhétoriques du corps*, dir. Philippe Dubois, Yves Winkin, Bruxelles, De Boeck/Paris, éditions universitaires, Prisme 7, 1988.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des Histoires », 2001.
- , *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- , « Les Images de l'invective », *L'Invective au Moyen-âge, France, Espagne, Italie, Atalaya*, *Revue Française d'Etudes médiévales hispaniques*, 5, 1994, Presses Universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, p. 9-20
- SCUBLA, Lucien, « Contribution à la théorie du sacrifice », dans Michel Deguy et Jean-Pierre Dupuy (dir.), *René Girard et le problème du mal*, Paris, Grasset, 1982.
- , « Le Christianisme de René Girard et la nature de la religion », dans Pierre Dumouchel (dir.), *Violence et vérité. Autour de René Girard*, Paris, Grasset, 1985, p. 243-257.
- , « Vers une anthropologie morphogénétique : violence fondatrice et théorie des singularités », *Le Débat*, 1993, n°77, pp. 102-120.
- , « Vengeance et sacrifice : De l'opposition à la réconciliation », *Revue du MAUSS*, 1995/1, n°5, « À quoi bon (se) sacrifier ? », pp. 204-223.
- , « 'Ceci n'est pas un meurtre' ou comment le sacrifice contient la violence », dans *De la violence II*, Séminaire de Françoise Héritier, Paris, Odile Jacob, 1999, pp. 135-170.
- VOISIN, Jean-Louis, « Les Romains chasseurs de têtes », Publications de l'École française de Rome, *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982), 1984.
- VOVELLE, Michel, *Mourir autrefois*, Paris, 1974.

ABBREVIATIONS

- ADIREL : Association pour la diffusion de la recherche littéraire
- AIEF : Association Internationale des Etudes Françaises
- BBBSIA : Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne
- BHR : Bibliothèque d'Histoire Rurale
- CEDIC : Centre de l'Édition et de l'imprimé contemporains
- CESCM : Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale
- CRISIMA : Centre de Recherche Interdisciplinaire sur la Société et l'Imaginaire au Moyen-
âge
- CRMH : Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes
- CNRS : Centre National de Recherche Scientifique
- CUERMA : Centre d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix-en-Provence
- CUP : Cambridge University Press
- FS : French Studies
- LGF : Librairie Générale Française
- MARENBAR : Moyen-âge, renaissance, baroque (Université Montpellier-III)
- MAUSS : Mouvement Anti-utilitariste dans les Sciences Sociales
- NBMA : Nouvelle Bibliothèque du Moyen-âge
- PPU : Promociones y publicaciones universitarias
- PSN : Presses de la Sorbonne-Nouvelle
- PUPS : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne
- PUR : Presses Universitaires de Rennes
- REARE : Réseau Eur-africain de Recherches sur les Épopées
- SEDES : Société d'édition de l'enseignement supérieur
- SPM : Société Polygraphique Mang

TABLE DES MATIÈRES

Résumé en français	5
Résumé en anglais	5
Remerciements	6
AVANT-PROPOS	9
I. La Cathédrale Rouge	9
II. Images de la mort	11
INTRODUCTION	15
I. L'écriture de la mort	15
<i>Cum mortuis in lingua mortua</i>	19
« La loi jhesu crist essaucier » (HLG, I, 126, 6-8)	21
Le « presque rien de l'acte mortel »	24
II. Influences et confluences	25
III. Etat de la critique	29
IV. Problématique et plan	32
PROLÉGOMÈNES. MORTS MÉDIÉVALES	38
Introduction	38
I. La mort aux XII ^e et XIII ^e siècles. Perspective diachronique	39
II. Une mort indolore ou la sensation proscrite	41
III. Le vocabulaire de la mort	45
Le morphème « <i>mort</i> »	45
Les dérivations lexicales du morphème « <i>mort</i> »	69
Les locutions intégrant le morphème « <i>mort</i> »	71

PREMIÈRE PARTIE. LA MORT CONTÉE

CHAPITRE I. CIRCONSTANCES DE L'INSTANT MORTEL

Introduction. Une mosaïque des significations.....	76
I. 1. La dialectique de l'éradicateur et de l'éradiqué.....	79
I. 1. 1. La mort édifiante des figures électives	83
Figures réprouvées et morts <i>par grant outrage</i>	86
I. 1. 2. Mort des figures réprouvées et justice transcendante	88
La dialectique du signe et de l'insignifiance dans la mort des réprouvés	90
Mort chevaleresque et mort <i>par grant outrage</i>	93
Le malicide des réprouvés	95
Les mobiles qui président à la mort des réprouvés	98
De la mystique au génocide	104
I. 1. 3. Les animaux et la mort	106
La mort des animaux	106
Animaux homicides et animalicides	110
I. 2. Temporalité et spatialité de l'instant mortel	113
I. 2. 1. L'heure de la mort	114
I. 2. 2. Lieux de mort	117
Forêts et montagnes ou le règne du danger	119
Ambivalence du symbolisme aquatique	121
Au seuil de la mort, terres <i>gastes</i> et lieux funestes	123
Lieux domestiques	124
I. 2. 3. Anatomie du corps meurtri	125
<i>Tres par mi le cors</i> , ou le geste de la disparition sans appel	126
Le Chief, la teste et le col.....	128
Le flanc, la poitrine et le cœur	134
La « <i>plante del pié</i> »	137
I. 3. Aux origines de la mort, pratiques immémoriales et circularité	138
La mort conditionnée par un esprit de vengeance	138
La mort conditionnée par la coutume	143
La mort conditionnée par la religion	147

I. 4. L'instant létal en acte	149
I. 4. 1. La mort du chevalier, « <i>ocis a armes</i> »	151
Instruments tranchants de décollation	152
L'épée	152
La hache	154
Le « <i>trancoir d'achier</i> »	157
Instruments tranchants de nature indéterminée	159
Instruments piquants. Epieu et javelot.	161
Instrument contondant. La « <i>maus de fer</i> ».	162
Instruments vulnérants de nature indéterminée	163
I. 4. 2. La mort en l'absence d'arme	164
La mort causée par l'homme	164
Le crucifiement	166
La chute	166
La pendaison	168
La strangulation	168
Le suicide	169
La mort causée par l'animal	172
Conclusion du chapitre I	174
CHAPITRE II. COMPOSANTES MATÉRIELLE ET SPIRITUELLE DE LA MORT	179
Introduction. Une tension prolongée.	179
II. 1. Le versant matériel de la mort	181
II. 1. 1. Rituel funèbre et rhétorique du trépas	182
La confession	183
Le rituel funèbre et la messe des morts	189
Les vigiles des morts	192
II. 1. 2. Les lieux de conservation du corps	195
La chapelle, sépulture d'élection et lieu de péril	196
« <i>Gaste liu</i> » et dévoration par les bêtes sauvages	200
II. 1. 3. Rhétorique du trépas et réactions face à la mort	202
Le <i>doel</i>	203
La consolation	221

II. 1. 2. La représentation manichéenne du corps	221
L'herméneutique des odeurs	224
L'odeur suave du corps saint	225
La pestilence du réprouvé.....	225
II. 1. 3. Profanation et raffinement. Le cadavre come objet esthétique	227
II. 3. 2. La jeune fille et la mort. Le <i>topos</i> de la demoiselle céphalophore.	238
II. 2. Le versant spirituel de la mort	242
Conclusion du chapitre II.	243

DEUXIÈME PARTIE. LA MORT ÉCRITE

CHAPITRE III. LES CONSTITUANTS DE L'ÉCRITURE FUNÈBRE	247
Introduction. Motifs, thèmes et scénarios funèbres	251
III. 1. Les motifs funèbres et la christianisation du surnaturel.....	252
III. 1. 1. Les motifs de la merveille et du miracle	253
Le motif du cercueil révélateur.....	253
Le motif de la cruentation	258
Le motif de l'ouverture d'un objet magique	260
Les motifs liés aux vertus thérapeutiques du mort.....	262
Les motifs de l'apparition et du monde des esprits	267
III. 1. 3. Les motifs oniriques.....	270
Le motif du songe fantastique funeste	271
Le motif du songe prémonitoire funeste.....	272
III. 2. Thème de la mort et construction d'un univers de violence	273
Le scénario funeste fondé sur l'alternative	274
III. 3. Les scénarios de l'après-mort.	278
III. 3. 1. Les scénarios de l'appropriation des biens du mort	280
III. 3. 2. Le scénario virtuel du <i>deseritement</i>	282
Le <i>deseritement</i> , signe d'un monde en ruines.....	282
Un principe universel	284
Conclusion du chapitre III.	287

CHAPITRE IV. LES PRINCIPES NARRATIFS D'UNE ÉCRITURE FUNÈBRE	290
Introduction. Forme et signification	290
IV. 1. La mort comme principe structurel	293
L'entrelacs des vengeances et des morts.....	295
IV. 2. La mort comme principe de variété	300
IV. 2. 1. Vers une narratologie funèbre	302
La pause comme discours casuistique sur la mort.	302
L'ellipse et la scène. Mort <i>in praesencia</i> et mort <i>in absentia</i>	308
Le sommaire narratif, entre écriture blanche et comptabilité pure	315
IV. 2. 2. Vers une combinatoire des registres et des tons	316
IV. 2. 3. Poétique de la <i>varietas</i>	324
Tuer et enterrer ou la rupture intermittente du fil narratif.	325
Mort singulière et procédé d'écho	325
Hypotypose et « effet de sourdine »	328
Mort fantasmée, mort avérée	331
Le motif de la fausse mort. Déception et reprise de la narration.	335
IV. 3. Récit de mort, mort du récit.....	341
IV. 4. « Écriture funèbre » et négation des mondes possibles.....	346
Le devenir des héros	347
Ténuité de l'existence, densité de la mort.....	354
La mort comme horizon unique du récit.....	360
Conclusion du chapitre IV	368

CONCLUSION	370
Annexe 1. Le Vocabulaire de la mort.....	376
Annexe 2. <i>Quibus adminiculis</i>	394
Annexe 3. Les réactions face à la mort	402
Annexe 4. Le devenir du corps	408
Annexe 5. Allégorèse des morts.....	415
Annexe 6. Corpus pictural.....	418
BIBLIOGRAPHIE	427
Table des matières détaillée	482
Index des œuvres médiévales et des personnages	488

Index des principales œuvres médiévales citées

- Bestiaire* (Pierre de Beauvais), 108, 304.
- Consolation de Philosophie*, 221, 249, 430.
- Chanson de Roland*, 40, 77, 93, 128, 182, 205, 206, 207, 216, 314, 343, 362, 446.
- Cligès*, 25, 104, 139, 154, 279, 317, 333, 336, 337, 340.
- Chevalier à la Charrette*, 42, 157, 204, 253, 254, 349, 350.
- Chevalier au Lion*, 43, 45, 60, 95, 112, 207, 259, 304, 362-364.
- Conte du Graal*, 21, 22, 25-27, 42, 66, 77, 79, 81, 109, 112, 118, 120, 127, 140, 157, 173, 183, 184, 208, 210, 257, 260, 282, 295, 306, 328, 333, 341, 343, 347, 366.
- Continuation de Manessier*, 26, 115, 140, 264-266, 299, 341.
- Continuation de Gerbert de Montreuil*, 26, 79, 110, 111, 117, 122, 156, 172, 222, 225, 298, 333, 335.
- De gratia et libero arbitrio*, 89
- Estoire del Saint Graal*, 16, 28, 110, 181, 225, 262-264, 291, 296, 301, 308, 330, 367.
- Expositio super hierarchiam*, 19, 181.
- Lancelot-Graal*, 33, 82, 83, 121, 206, 210, 212, 219, 220, 248, 253, 270, 274, 295, 341, 342, 347, 349, 350, 352.
- Lais*, 112, 357.
- Lettre aux frères du Mont-Dieu*, 12.
- Mort le Roi Artu*, 11, 20, 28, 33, 68, 69, 80, 83, 96, 97, 101, 131, 133, 167, 182, 185, 197, 210, 219, 248, 249, 254, 264, 272, 281-283, 293, 297, 308, 310, 313, 322, 337, 339-342, 348-354, 361, 366, 370, 371.
- Peredur*, 211, 323, 239.
- Queste del Saint Graal*, 10, 13, 16, 18, 22, 24, 27, 28, 35, 75, 77, 78, 80, 84, 97, 98, 99, 100, 136, 138, 144, 147, 149, 181, 193, 207, 208, 211, 226, 242, 211, 226, 242, 243, 248, 270, 272, 286 ; 291, 293, 299, 300, 301, 325, 329, 330, 332, 342, 351, 352, 358, 370.
- Rational des Offices divins*, 54, 403.
- Roman de Brut*, 60, 83, 120.
- Roman d'Eneas*, 120, 169, 206.
- Roman de Jaufré*, 30, 241.
- Roman de Renart*, 29, 130, 179, 182, 183, 216, 218, 273, 336, 337, 339, 340.
- Roman du Roi Artus*, 33.
- Roman de Tristan en prose*, 291, 298, 362.
- Séquence de Saint-Eulalie*, 56.
- Ysaïe le Triste*, 157, 248, 253.

Index des principaux personnages cités

- Arthur, 49, 52, 53, 55, 59, 60, 65, 72, 73, 78, 87, 90, 91, 94 103, 107, 131, 131, 175, 182, 185, 194, 195, 215, 218, 220, 234, 235, 237, 239, 278, 279, 283, 297, 299, 300, 306, 308, 310, 316, 318, 339, 342, 345, 348, 349, 354, 355, 356, 364.
- Brien des Îles, 55, 103, 275, 305, 350.
- Cahot le Roux, 11, 13, 42, 46, 55, 72, 81, 99, 100, 130, 138, 151, 200, 222, 297.
- Cahus, 31, 49, 52, 65, 66, 71, 82, 91, 17, 119, 125, 131, 136, 159, 186, 187, 195-197, 222, 265, 271-273, 322 323, 342, 348, 353-356, 359, 360, 367, 368.
- Callixte, 61, 70, 79, 117, 226.
- Clamados, 93, 120, 127, 129, 133, 135, 141, 172, 249, 277, 295, 304-307.
- Claudias, 73.
- Dandrane, 26, 100, 112, 133, 236-238, 255, 256, 283, 284, 297, 300, 313, 340, 342.
- Galaad, 22, 27, 28, 27, 80, 95, 96, 105, 109, 110, 119, 143, 148, 211, 226, 253, 298, 342, 365.
- Gauvain, 11-367.
- Guenièvre, 26, 28, 47, 52, 60, 67, 84, 107, 131, 133, 182, 184, 185, 189, 190, 196-198, 204, 205, 207, 209, 210-213, 221, 222, 238, 239, 255-260, 263, 279, 280, 284, 306-308, 310-319, 327, 345, 347-355, 361, 362.
- Joseus, 53, 66, 116, 138, 163, 199, 218, 220, 226, 269.
- Julain le Gros, 55, 65, 66, 148, 187, 257.
- Keu, 42, 69, 78, 84, 94, 128, 131, 162, 174, 185, 209, 215, 216, 226, 227, 230, 233, 239, 251, 261, 262, 298, 313, 321, 325, 326, 339, 348, 356.
- Lancelot, 11-367.
- Lohot, 28, 31, 69, 84, 94, 95, 131, 151, 184, 185, 189, 190, 191, 200, 202, 205, 209, 210, 212, 215, 226, 231, 323, 239, 251, 262, 310, 311-314, 322, 323, 327-327, 348, 353-360.
- Marin le Jaloux, 11, 53, 92, 102, 122, 123, 126, 173, 174, 191, 201, 204, 208, 220, 221, 275, 278, 285, 297, 357, 358, 360.
- Méliant, 55, 71, 73, 81, 103, 119, 136, 297, 303, 345.
- Méliot, 11, 27, 48, 50-54, 63, 67, 82, 84-86, 91, 97, 107, 129, 135, 138, 141, 151, 172, 186, 223, 239, 241, 249, 250, 266, 276, 283, 285, 295, 303-305, 314, 327, 344.
- Noir Ermite, 11, 13, 58, 77, 87, 90, 96, 97, 112, 123, 124, 138, 150, 166, 167, 209, 227, 229, 237, 328, 329.
- Perceval, 21, 22, 25-31, 42, 72, 79, 60, 84, 105, 115, 118, 127, 147, 156, 161, 170, 184, 221, 222, 228-231, 248, 264, 265, 266, 275, 298, 299, 308, 327, 2328, 335, 338, 339-342, 375, 366, 370.
- Perlesvaus, 5-360.
- Roi de Château Mortel, 11, 84, 89, 170, 242, 250.
- Roi Ermite, 11, 78, 84, 86, 106, 142, 163, 184, 185, 209, 212, 297, 302, 308, 312-314.
- Roi Pêcheur, 24, 26, 41, 67, 83, 84, 122, 171, 173, 209, 212, 220, 266, 268, 295, 299, 313, 314, 328.
- Seigneur des Marais, 11, 23, 33, 53, 81, 89-91, 97, 99, 127, 130, 148, 150, 164, 174, 209, 224, 277, 283, 284, 296, 297, 316.

Veuve Dame, 11, 25, 26, 53, 56, 66, 70,
97, 138, 205, 210, 212, 224, 230, 238,
253-256, 279, 282-286, 298, 302, 306,
313, 323, 324, 338, 342, 347.