

Les enfants de la Mimésis : différence et répétition dans la "Première Continuation du Perceval"

Autor(en): **Leupin, Alexandre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **38 (1979)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-29855>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les enfants de la Mimésis

Différence et répétition dans la «Première Continuation du Perceval»

Mimésis est à entendre, dans ce texte, comme un *court-circuit d'écriture*, qui feint d'établir, par-delà le signifié, une «collusion directe»¹ entre le signifiant et une «nature» lui préexistant. La mimésis, c'est cet «effet de nature» par lequel l'espace littéraire contrefait une référence à des codes antérieurs à son propre travail d'écriture: le texte comme tel étant alors censuré, assigné à la négativité de l'imitant, du simulacre, par tout ce qui a, au Moyen-Age, prérogative d'imité: le «réel», *Natura*, le symbolique, le théologique, etc.

Les poétiques médiévales qui nous sont parvenues² n'explicitent jamais ce court-circuit (à ce qu'elles affirment, bien entendu; resterait à savoir si leur écriture ne le manifeste pas, en quelque endroit; mais ceci est une autre histoire): le déroulement discursif du récit peut être classé selon deux catégories; s'il suit point par point l'enchaînement chronologique de la fiction, il conserve ce qui est désigné comme *ordo naturalis*; si, au contraire, il bouleverse la diachronie fictive, en commençant par le milieu ou la fin de ce que les poétiques appellent les *res gestae*, il se range dans l'*ordo artificialis*.

Un passage de Hugues de Saint-Victor suffira à éclairer une typologie dichotomique qui est reprise, avec quelques variantes, par l'ensemble des théoriciens: «L'ordre de la narration dépend de la disposition, qui peut être de deux types: *naturelle*, c'est-à-dire que la chose est rapportée selon l'ordre dans lequel elle s'est accomplie, ou *artificielle*, c'est-à-dire que ce qui s'est accompli après est raconté avant, et que ce qui s'est accompli avant est narré après³.»

La doctrine produit donc l'assimilation radicale de la *fiction* et des *res gestae* (même pour les œuvres dites d'«imagination», il est toujours possible de reconstituer une *geste* quelconque, un double texte pris dans la rigoureuse successivité d'un pseudo-réel); par là même, elle reste toujours enfermée dans le cercle idéal d'une *mimologie transcendente*: quelque chose, les *res gestae*, qui précède le texte et lui reste extérieur, a toujours droit de regard sur son expression littéraire.

¹ ROLAND BARTHES, *L'effet de réel*, *Communications* 11 (1968), 88.

² Les pièces du débat sont fort bien instruites, en partant de la tradition de l'Antiquité romaine, par E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris 1962, p. 55-59.

³ «Ordo ... attenditur ... in narratione secundum dispositionem, quae duplex est: naturalis, scilicet quando res eo refertur ordine quo gesta est, et artificialis, id est quando in quod postea gestum est prius narratur, et quod prius postmodum dicitur.» *Eruditio didascalisca*, III, 9: De Ordine legendi (MIGNE, *PL*, t. 176, col. 771); cité par FARAL, *op. cit.*, p. 57.

La littérature médiévale serait donc, en théorie, la voix transparente d'une antériorité qui la fonde et qu'elle se contente, perpétuellement, de représenter: il n'y aurait pas de sortie possible hors l'espace circonscrit par la dictée de la mimésis.

En théorie.

Car il se pourrait que certains textes démontrent, de leur *pratique d'écriture*, un excès non lisible selon la prescription transcendentale de l'imitation.

La Première Continuation du Conte del Graal (ou *Perceval*) de Chrétien de Troyes constitue, à mon sens, l'un des paradigmes de ces textes hors-la-loi-mimologique. Rédigée probablement au début du XIII^e siècle pour faire suite au roman laissé inachevé par le poète champenois, elle se compose d'une bigarrure d'épisodes, dont une grande partie est centrée sur Gauvain, neveu du roi Arthur: dans le *Conte del Graal*, celui-ci partageait avec Perceval le rôle de héros principal. La *Continuation* nous est parvenue dans 12 manuscrits qui représentent, selon leur éditeur, W. Roach, trois traditions divergentes⁴. C'est le manuscrit *T* qui servira de base à la présente interprétation; ce choix s'explicitera plus bas.

En un premier moment, le narrateur semble se soumettre à la dictée de l'*ordo naturalis*, qui enchaîne événement après événement:

3710 Si ne vos ai pas encor dit
Coment ce fu, si com moi samble,
Ne ne puis pas tot dire ensamble.
L'un dire après l'autre covient,
Li recovriers molt bien avient.

A propos d'un problème de *dispositio*, surgit ici la limite en apparence infranchissable de toute théorisation médiévale de l'imitation: le discours narratif, qu'il soit pris dans l'*ordo naturalis* ou *artificialis*, obéit nécessairement, «par nature», à une loi inéluctable d'enchaînement syntagmatique, qui exclut tout repli ou toute avancée d'écriture excédant un déroulement pseudo-référentiel.

Mais une aventure de Gauvain laisse entrevoir un renversement implicite de la sténographie mimétique, en contradiction directe avec l'assertion du narrateur: d'où se dégagerait peut-être une *autre* théorie du travail d'écriture, qui rendrait possible, tout à la fois, une relecture de l'idéologie et une systématisation de ce qui l'excède.

Gauvain, ayant quitté l'armée d'Arthur, arrive, après trois jours de chevauchée, à proximité d'une tente érigée sur une lande:

2592 Droit al tierç jor, ce est la pure,
Trova en une lande plaine,
Sor le doitel d'une fontaine,
Tendu un molt bel paveillon.

⁴ Le texte de la *Continuation* est cité d'après cette édition définitive, parue à Philadelphie en 1949, sous le titre *The First Continuation of the Perceval*, vol. 1, edited by WILLIAM ROACH.

A l'intérieur, une jeune fille :

2616 Une pucele sist el lit
Qui de grant biauté estoit plaine.

Tout semble tenir – selon un lieu commun bien connu du roman courtois⁵ – dans la manière par laquelle les deux protagonistes s'approchent, se nomment et finissent par se re-connaître. Gauvain salue le premier, comme le veut l'usage; nous y reviendrons tout à l'heure. Pour le moment, préoccupons-nous de la réponse que fait la jeune fille à celui qui n'est encore pour elle qu'un inconnu, sans nom (il ne s'est pas désigné) et sans figure (il porte son heaume):

2629 – «Et cil qui fist et soir et main
Salt et gart monseignor Gavain
Et vos après, et beneïe.»

Curieuse réplique, où Gauvain, anonyme sans visage, se voit dédoublé en deux signifiants séparés: le premier le nomme, le second le salue; le bonjour de la pucelle creuse, entre nomination et identité, un hiatus dans lequel le questionnement désirant de Gauvain ne manque pas à s'engouffrer:

2632 – «Or me dites, pucele, amie,
S'il vos plaist, que vos entendez
A che salu que vos rendez
Monseignor Gavain ains que moi.
Molt desir a savoir por coi,
Se ce vos venoit a plaisir.»

La pucelle s'en explique volontiers:

2645 – «Sachiez, bien a deus ans passez,
Mien escient, et plus assez,
Que j'ai oï de lui parler
Et bones noveles conter,
Qu'en lui a plus sens et larguece
De cortoisie et de proëce,
Qu'il n'ait en chevalier vivant.
Por che li rent salu avant
Qu'a mon pere ne qu'a autrui.»

Notons-le tout de suite: la préséance du nom de Gauvain sur celui du père est légitimée par la médiation d'un discours, celui de la re-nommée; le salut de la pucelle se fonde des *bones noveles*, qui connotent le code de la courtoisie, avec ses sèmes comme *sen*, *cortoisie*, *proëce*, *larguece*.

⁵ Le *Conte del Graal* lui-même en donne un excellent exemple, dans la manière dont Perceval aborde, au début du récit, les cinq chevaliers qui vont décider de sa fascination pour le monde arthurien (v. 94ss.).

L'occasion est trop belle pour que le donjuanisme de Gauvain – qui fait partie dès longtemps des *topoi* attachés à son personnage dans la littérature arthurienne – ne la manque; il feint, de la part de la pucelle, une demande de nomination, qui réduise à néant l'hiatus entre son nom et son identité et prépare la voie à sa propre revendication amoureuse:

2654 – «Ha! franche pucele, nului
 Ne fu onques mes nons nomez
 S'ainçois ne me fu demandez;
 Ne onques ne le voil celer
 Puis que on le volt demander.
 Mais je vos pri, ma douce amie,
 Que vos m'amez par cortoisie.
 J'ai non Gavains.»

La demande d'amour, toutefois, se heurte à un obstacle inattendu: la pucelle dénie radicalement l'identité de l'inconnu:

2661 – «Gavains? fait ele;
 Pas ne le croi.» – «Amie bele,
 Si ai, c'est fine veritez.»

Mais l'assertion formelle du neveu d'Arthur ne suffit pas à la pucelle pour le reconnaître: elle va recourir à une contre-épreuve décisive, lui demandant tout d'abord de retirer son heaume. Elle le dévisage, puis:

2673ele vait
 El paveillon, ou avoit fait
 Chambre d'un bort avironnee;
 S'i ot une petite entree.
 S'ot dedens une Sarrazine
 Qui vint des chambres la roïne
 Guimart qui molt estoit cortoise.
 Un bort d'oeuvre sarrazinoise
 Ot fait cele qui molt ert sage,
 Et avoit ens portrait l'image
 Monseignor Gavain en cel bort.
 Ne l'ot pas fait bochu ne tort,
 Mais tot ausi come il estoit,
 Come il s'armoit et desarmoit,
 Ses bones teches, sa biauté,
 Sa cortoisie, sa bonté.
 Tot i ot portrait si tres bien
 Que l'image sor tote rien
 Monseignor Gavain par peinture
 Sambloit et fu de tel figure.

Dès lors que, par le biais de la broderie⁶, l'homologie entre portrait et visage est avérée, la pucelle peut répondre à la demande d'amour :

2693 Atant la pucele est venue
 Et fu hors de la chambre issue,
 Si voit le vassal desarmé.
 Lors l'a tost molt bien ravisé,
 Au vis et al contenment
 Sot que c'est il tout vraiment.
 A lui s'en vient et si l'embrache,
 Baise lui oex et boche et face
 Plus de vint fois en un randon.
 «Amis, fait ele, en abandon
 Vos met mon cors et vos presant.
 Vostre serai tot mon vivant.»

Déjà, en filigrane de la reconnaissance d'identité et de la conjonction amoureuse, se laisse pressentir un discret ébranlement qui lézarde, sans oser encore l'avouer, l'édifice de la mimésis.

Car la jeune fille ne confirme pas l'adéquation du nom et du corps par une nature, mais par quelque chose qui est déjà, et à double titre, pris dans la secondarité suspecte de l'imitant : tout d'abord, bien entendu, en tant qu'œuvre d'art brodée ; mais aussi parce que la *portraiture* ne dénote pas l'être propre et inaliénable de Gauvain, mais renvoie à une image pseudo-référentielle : à savoir, le canon descriptif qui, dans la matière de Bretagne, enserme le neveu d'Arthur dans la châsse d'un certain nombre de *loci* rhétoriques, ce canon même de la re-nommée qui soutenait plus haut le désir de la pucelle⁷.

La broderie dérobe par là le visage «réel» du chevalier pour le constituer comme citation de l'ensemble des récits qui parlent de Gauvain : nous ne sommes pas en présence d'un portrait «sur le motif» ; l'écriture déploie au contraire quelque chose qui échappe à la «présence» : le topos intertextuel qu'embrayent les deux syllabes du nom «propre» ; le portrait est traversé de rhétorique, c'est le texte d'autres textes : un simulacre de simulacre.

⁶ Partout, la présence de la broderie : elle tisse le pavillon de la pucelle, le portrait de Gauvain (avec la connotation «païenne» de la brodeuse et de l'œuvre sarrasines, qui ont, antithétiquement, affaire à une certaine théologie de l'art sur laquelle nous reviendrons plus bas) ; il y a aussi la broderie de l'enseigne de Guilorete que Gauvain suspend à sa lance (v. 807 et ss.), dont nous parlerons également. Partout répandu, un tissage qui est comme l'annonce inversée d'une déchirure et de sa réfection : celle de la virginité.

Par ailleurs, la broderie, dont la confection n'obéit pas à une loi de linéarité discursive, dont le déchiffrement ne peut s'opérer que selon une certaine synchronie, laisse entrevoir, dans sa simultanéité, discrètement, la subversion de la successivité naturelle à laquelle se plie, en principe, tout récit.

⁷ Il faut renvoyer, à ce propos, aux pages de FARAL, *op. cit.*, p. 75-81, sur la discipline rhétorique de la *descriptio* des personnages telle que la comprenaient les arts poétiques.

En ce sens, le corps et le visage viendraient toujours à manquer dans la *soustraction* que la textualité des citations et des rhétoriques opère. Loi générale de toute énonciation littéraire, dira-t-on, et, à cet égard, aussi peu spécifique de l'*Iliade* que du *Nouveau Roman*; mais tout tient dans la position du texte par rapport à cette disparition du corps: il lui est possible, soit de l'assumer déclarativement, en contestant l'effet de réel, soit de la naturaliser, silencieusement, en feignant la présence, au-delà des mots, d'un imité qui les transcende. En un premier temps, la *Continuation* semble vouloir préserver cette naturalisation, tant dans le murmure qui porte le renom de Gauvain que dans le portrait brodé: tous deux affectent de conserver la prérogative d'un modèle antérieur à son simulacre de parole ou de peinture. Le texte ruse encore avec la question de la mimésis, en se circonscrivant dans une dialectique de l'imitant et de l'imité.

La brèche décisive qui fissure la façade de l'imitation s'ouvre donc ailleurs dans notre épisode. Pour en déplier la structure, il nous faut revenir à ce moment fondamental, qu'en un premier temps nous avons passé sous silence, de la salutation de Gauvain à la jeune fille:

2618 Monseignor Gavain droit amaine
Aventure. Cortoisement
Li dist: «Li vrais Diex qui ne ment
Vos salt, *ma dolce amie chiere.*» (Je souligne)

Singulière réaction de l'interlocutrice, qui précède dans le récit le salut que nous avons analysé plus haut:

2622 Cele embroncha un poi la chiere
Si ne li respont un sol mot.

Gauvain, maître ès arts courtois, comprend immédiatement qu'il a commis une erreur, et corrige:

2624 Et mesire Gavains lués sot,
Quant dist «amie», qu'il mesprist.
Lors li ra cortoisement dit:
«Cil Diex vos gart et salt, *pucele,*
Qui vos a fait et gente et bele.» (Je souligne)

Dans l'alternance des mots *amie* et *pucele*, et dans la gestuelle de la jeune fille, commence à se dessiner le système diacritique du lexique qui pivote autour de ce bien n'ayant de valeur que tant qu'il n'est pas dépensé: la virgini-

té⁸. Le texte précise plus bas, en nous permettant d'adjoindre, au mot *amie* comme signifiant de la déchirure de l'hymen, celui de *damoisele*⁹; il s'agit bien entendu de Gauvain et de la jeune fille:

2712 D'amor, de jeu, de cortoisie
 Ont puis ensamble tant parlé
 Et bonement ris et jüé,
 Tant qu'a perdu *non de pucele*,
S'a non amie et damoisele. (Je souligne)

Quel peut être le rapport de l'hymen et de sa trouée avec le problème de l'imitation? Par quel hasard le *nom de la virginité* se trouve-t-il au centre d'une interrogation sur la mimésis?

La défloration insitue la métaphore d'un *passage*: entre le passé de la virginité et l'avenir de sa perte; elle édifie l'évidence naturelle du déroulement discursif: il se passe quelque chose, une histoire, une geste, comprenant un «avant» et un «après», qui ne peuvent se lire que selon le sens unique d'une successivité.

La défloration allégoriserait alors le mariage de l'écriture avec le «réel»: mais, de fait, à partir de cette feinte copule avec le référent, le manuscrit *T* entreprend la déconstruction enfin avouée des catégories qui naturalisent le déroulement narratif.

Car la pucelle accède au statut d'*amie*, et sort de son anonymat, bien avant la perte de sa virginité. Dès le vers 811 de notre texte, plus exactement; Gauvain part au combat et suspend à sa lance, selon la coutume courtoise, l'emblème brodé de sa dame,

⁸ L'économie du pucelage peut se confirmer plus loin, dans le récit des paroles que l'amie de Gauvain adresse à son propre frère:

10073 «Biax dols chiers frere, ore est alez
 Li *biens* qui m'estoit destineez.» (Je souligne)

Plus bas, le frère invective celui qui a dérobé la virginité en ces termes:

10115 «Vos avez fait garçonerie
 Quant si a force avez honie
 Le meillor rien qui ainc fust nee,
 La plus bele, la plus senee,
 Et li avez tolu por voir
 Le grant *bien* qu'el devoit avoir.» (Je souligne)

⁹ Malgré la réaction négative de la pucelle, Gauvain ne cesse de devancer imaginativement l'accomplissement de son désir en s'adressant à elle. L'interpellation opère déjà le brouillage du lexique de la virginité, préfigurant ainsi la mise à l'écart de l'effet de réel. Quelques exemples:

2632 – «Or me dites, *pucele, amie*...»
 2654 – «Ha! franche *pucele*...»

Quelques vers plus loin, dans la même portion de dialogue:

2659 «Mais je vos pri, *ma dolce amie*,
 Que vos m'amez par cortoisie.»
 2662 – «*Amie bele*,
 Si ai, c'est fine veritez.» (Je souligne)

Guilorete – dont nous apprenons beaucoup plus loin dans le récit qu'elle ne fait qu'une avec la pucelle sans nom du pavillon¹⁰:

807 Une molt riche ensaigne i pent
 Brodee d'or molt soltieument,
 C'onques d'iex ne fu remiree
 Nule plus richement ovree.
 Guilorete li envoisee
 La fist, si li ot envoiee
 Lonc tans avoit par drüerie.
 Por che qu'ele vint de s'*amie*
 Le prist. (Je souligne)

Si nous admettons l'hypothèse d'une contamination du mot *amie* par le sens qu'instituaient les v. 2712 et suivants – malgré l'ampleur du champ sémantique de tels vocables dans le lexique médiéval¹¹ – force nous est de constater que la perte de la virginité devient radicalement insituable dans une chronologie «réaliste» de la fiction: déchiré dès le v. 807, recouvert au v. 2622, perdu à nouveau au v. 2712, l'hymen n'est plus repérable dans un «avant» ou un «après» rapportés à l'ordre de l'événementiel. Ebranlant ainsi, par la virginité, la sténographie mimétique, le texte procède à la dénaturalisation du syntagme narratif, et le désigne comme *fiction*, modifiable selon d'autres critères que la représentation du réel: produit, non d'un ordre le précédant, mais d'un travail d'écriture.

Se contenter des seuls indices qui viennent d'être mentionnés ne saurait cependant suffire à dégager une structure pertinente, ni à fonder la cohérence de l'interprétation: il faut chercher ailleurs d'autres signes qui témoignent du même procès.

Lorsque Guilorete, quelque dix mille vers après sa défloration, arrive à la cour d'Arthur, le texte procède à nouveau au brouillage systématique du lexique de la virginité; le texte la nomme tout d'abord *damoisele*, ce qui est parfaitement compatible avec son état:

12638 Cil qui la novele l'en dist
 Li conta de la *damoisele*
 Qui tant ert avenans et bele. (Je souligne)

¹⁰ Aux vers 12671 et suivants:

Si vos recont por voir et di
 Qu'ensi com vos avez oï
 Vint l'amie au bon chevalier
 A cort. Ce poëz tesmoignier
 A ciax qui par faus jugement
 Provent qu'ele vint autrement.
 Et Diex honte lor en tramete,
 Que ensi i vint *Guilorete*. (Je souligne)

¹¹ Le lexique de L. FOULET, qui forme le t. III₂ de l'édition ROACH, est fort complet et constitue une mine de renseignements. Le lexicographe, bien entendu, ne peut toutefois pas résister à l'esprit du dictionnaire, qui suppose à chaque signifiant un signifié univoque. Notre lecture vise au contraire à démontrer la souple migration des signifiés.

Quelques vers plus loin, sans que rien ne le laisse prévoir, surgit une nouvelle fois le signifiant de la virginité:

12651 Seignor, toz cis ators estoit
Por la *pucele* qui venoit. (Je souligne)¹²

Virginité qui ne dure que l'espace de vingt lignes:

12671 Si vos recont por voir et di
Qu'ensi com vos avez oï,
Vint l'*amie* au bon chevalier
A cort. (Je souligne)

L'écriture déchirait l'hymen «avant» la défloration; ici, elle ne manque pas de le reconstituer «après»; la virginité irrepérable devient le vecteur d'une disparition de la fiction en tant qu'elle est représentation d'un événement: tour à tour perdue et/ou retrouvée, elle rend vaine toute tentative qui tendrait à reconstituer, *avant* le texte, une quelconque «nature».

Mais la rupture de l'imitation ne se donne pas seulement à lire dans la perte de la virginité; elle se déchiffre également dans sa directe conséquence: l'enfant des amours de Gauvain et de Guilorete, dont le narrateur annonce la conception à la fin de l'épisode qui nous a occupés:

2985 Or vos lairai de Bran de Lis
Et de sa seror au cler vis
Qui remest enchainte d'enfant.

En première analyse, l'enfant à naître apparaît comme la concrétisation même de l'événementiel: il s'est passé quelque chose, dont il est la trace. Par lui, le texte serait reconduit à l'ordre de la mimésis.

Ce retour à l'idéologie se confirme en apparence d'un autre passage. Gauvain et son fils en viennent à s'affronter en combat chevaleresque, à la suite de circonstances qui ne nous intéressent pas ici. La joute s'apaise, les adversaires finissent par se nommer. Une demoiselle, qui a assisté à la scène, désarme alors le père et le fils:

13969 Lors les comence a desarmer
Por lor samblances esgarder.
Et lués que desarmés les vit,

¹² Une critique ancrée dans l'illusion référentielle, qui assigne à chaque signe sa chose et inversement, ne peut que rester sourde à de tels effets de texte. Ainsi L. FOULET consacre une longue note à ces vers (*op. cit.*, s. *pucele*): «Mais *T*, emporté par son zèle, va trop loin; aux v. 12651–52 il écrit bravement, toujours en parlant de l'amie de Gauvain: «Seignor, toz cis ators estoit / Por la *pucele* qui venoit.» (voir un cas analogue *E* 3525). *V* n'a pas admis cette outrance: «Por cele *dame* qui venoit», écrit-il, ce qui est à la fois correct et courtois.» (p. 245).

Zèle, bravoure, outrance, emportement: il faudrait soupeser ces métaphores à leur poids de censure idéologique: si quelque chose est ici outragé par le manuscrit *T*, c'est la vertu de l'illusion référentielle – en quoi, d'ailleurs, il détermine partiellement sa spécificité par rapport aux autres versions de la *Continuation*.

Tot maintenant lor jure et dit
 C'onques mais deus homes vivans
 N'ot veüs autresi samblans.
 «Dame, fait mesire Gavains,
 Je sui de ce trestoz certains
 Qu'il est mes fix par vérité.»

La répétition des *samblances* avère la paternité, tout en confortant le rapport de filiation hiérarchique entre l'imité (le père) et l'imitant (le fils). C'est bien à une nouvelle entrée dans la dictée imitative que nous assistons, par l'entremise de cette reconnaissance d'identité (et de paternité), qui répète en bien des points la scène du pavillon; le visage du fils a beau n'être que la copie du portrait rhétorique constitué par Gauvain, il a beau n'être, lui aussi, qu'un simulacre de simulacre: le récit, en première lecture, n'en naturalise pas moins, sous couvert de ressemblance, son fonctionnement textuel.

Mais, tout comme dans l'épisode de la tente, l'idéologie de la copie n'est posée que pour mieux prêter à contestation. En effet, à vouloir localiser, dans la chronologie de la fiction, le moment exact de la conception du fils, l'interprétation achoppe à deux repères temporels absolument contradictoires.

Lorsque Gauvain raconte à Arthur la défloration – nous aurons à revenir sur ce deuxième récit – il date l'événement de dix ans en arrière:

9803 Vos savez bien c'or a dis ans
 Que vostre ost ert et fiers et grans
 Devant Branslant tout environ.

Immédiatement après le récit de Gauvain, nous assistons à un combat entre Bran de Lis, le frère de Guilorete, et lui-même. Pour séparer les adversaires, qui s'entretuent, Guilorete interpose son fils entre eux. Le texte, à ce moment, nous donne son âge avec précision:

10870 Merveilles paroit biax et grans
 De son eage, qu'il n'avoit
 Que cinc anz sanz plus, trestot droit.

Selon une logique diachronique du récit, on attendrait, d'après la date de la conception indiquée par Gauvain, un âge d'environ neuf ans; mais, tout comme la défloration de sa mère, la naissance de cet enfant de la mimésis n'est pas repérable dans une chronologie de la fiction: ne faut-il pas voir là un indice supplémentaire de la cohérence systématique avec laquelle le texte poursuit la mise en accusation de l'imitation?

D'autre part, la ressemblance entre le père et le fils soulève une nouvelle question: il semblerait que la problématique de l'imitation relaie, ou vienne se greffer, sur un autre conflit, celui de la paternité, préfigurée par l'aveugle combat de Gauvain contre son héritier.

Car le texte ne cesse d'associer la défloration à un autre crime. Lorsque Gauvain laisse Guilorete et quitte la tente, il se heurte au père de celle-ci, le seigneur de Lis¹³, qui le défie en ces termes:

2753 «Traîtres, n'en poëz aler;
Je vos ferai chier comperer
Mon frere que vos oceïstes;
Et puis tel honte me feïstes,
Ma fille avez despucelee.»

Les deux adversaires s'affrontent: Gauvain finit par blesser mortellement le seigneur de Lis; mais il n'en a pas encore terminé avec ce lignage: il a ensuite affaire au fils, Bran de Lis – le propre frère de Guilorete –, qui l'invective:

2833 «Lerres, traîtres! n'en irez.
La mort mon oncle comperrez
Que m'ocheïstes par grant tort;
Et mon pere ravez hui mort
Et ma seror despucelee.
Mar le veïstes onques nee,
Car por li morir vos covient.»

Tout se passe comme si déchirer la paroi de l'hymen revenait aussi à attenter à la plus profonde prérogative du père: la défloration connoterait aussi le meurtre de la paternité. Il est possible d'allégoriser le conflit de Gauvain avec le seigneur de Lis: la fiction est ici l'emblème des coups que le neveu d'Arthur, dans son incertaine union avec Guilorete, porte à une paternité métaphorique: celle que la copie se doit toujours de reconnaître à son modèle.

A cet égard, le type de rapports que Gauvain entretient avec son fils ne saurait nous laisser indifférents. A un certain moment du récit, une *damoisele* enlèvera l'enfant, l'arrachant ainsi à l'éducation maternelle. Gauvain indique alors que la filiation, la paternité, la reproduction de l'héritage ne le concernent en rien. Alors que toute la cour se propose pour partir à la recherche de l'enfant, il démontre que sa propre quête est d'un tout autre ordre:

12562 Puis (les chevaliers) aconterent
Que il querroient l'endemain
Le bel fil monseignor Gavain.
Mais Gavains lor a fianchié
Que ja n'i portera le pié;
Il ne set rien de querre enfant. (Je souligne)

¹³ Le lys entretient dès longtemps un rapport symbolique avec la virginité: «Lilium propter candorem sui significat virginitatem.» (ALAIN DE LILLE, *Elucidatio in Cantica Canticorum*, MIGNE, *PL*, t. 210, col. 71). On pourrait, par ailleurs, voir dans l'histoire de Guilorete une subversive parodie de la conception virginale du Christ par la Vierge; dans cette optique, le lys jouerait un rôle fondamental: on connaît la fortune de l'assimilation qui relie sa virginale blancheur à la pureté de Marie: «Unde et ipsa Virgo eleganter dicitur lilium inter spinas.» (ALAIN DE LILLE, *ib.*, col 66).

Dans le refus de Gauvain se donne à lire la négation de la répétition, en tant que celle-ci est obéissance de la reproduction à son modèle.

Comme alternative à cette docilité, le manuscrit *T* ne laisse pas, cependant, de proposer un autre type de redoublement.

Cette répétition différente, nous pouvons l'entrevoir dès le portrait brodé de Gauvain, qui met en jeu la redite des lieux communs constituant le corps du chevalier comme *persona* traversée de textualité.

Dans la même perspective, l'espace de la tente où il rencontre la pucelle n'est pas innocent: il se présente dès l'abord comme œuvre d'art:

2592 Droit al tierç jor, ce est la pure,
 (Gauvain) trova en une lande plaine,
 Sor le doitel d'une fontaine
 Tendu un molt bel paveillon,
 Dont li pan et tot li giron
 Erent de diverses colors,
 Pains a oiselés et a flors
 Et a beste de mainte guise.
 Desus fu l'aigle d'or assise
 Sor le pomel qui reluisoit
 Con cil qui toz dorez estoit;
 S'ot environ loges galesces.

La tente n'est pas seulement une peinture mise en abyme à l'intérieur du récit, mais aussi une citation qui renvoie au double texte de la *Continuation*: le *Conte del Graal* de Chrétien de Troyes. En effet, dans cette dernière œuvre, Perceval pénètre dans un pavillon qui ressemble en de nombreux points à celui de la pucelle: nous y retrouvons l'eau de source, la broderie, l'aigle souverain qui réfléchit les rayons du soleil, et les loges galloises¹⁴.

¹⁴ *Conte del Graal*, éd. ROACH, Paris 1959:

635 Au main au chant des oiselés
 Se lieve et monte li vallés,
 S'a a cheminer entendu
 Tant que il vit un tref tendu
 En une praerie bele
 Les le rieu d'une fontenele.
 Li tres fu biax a grant merveille:
 L'une partie fu vermeille
 Et l'autre fu d'orfrois brodee,
 Desus ot une aigle doree.
 En l'aigle feroit li solaus
 Qui molt estoit clers et vermaus,
 Si reluisoient tout li pre
 De l'enluminement del tre.
 Entor le tref a la roonde,
 Qui estoit li plus biax del monde,
 Avoit ramees et foillies
 Et loges galesches drechies.

Ainsi Gauvain, pénétrant dans la tente de la pucelle de Lis (mimant aussi la gestuelle d'une autre traversée, celle du corps féminin¹⁵), effectue-t-il une entrée dans un espace qui est contaminé d'intertexte: entrer dans le pavillon, c'est aussi s'engager une fois encore, à la suite de Perceval, dans l'espace livresque du *Conte del Graal*.

On pourrait ainsi lire dans la superposition des tentes une nouvelle suspension de la fonction imitative: la *Continuation* ne se constitue pas dans le rapport à un «réel», mais dans un va-et-vient incessant entre sa propre écriture et celle du *Conte del Graal*, sur lequel elle opère sa greffe.

La mise entre parenthèses des tutelles de «nature» ouvrirait alors la porte à la circulation sans limite des répétitions textuelles, hors mimésis. Elle préparerait également un nouveau dépassement de la dialectique imité/imitant, sous l'espèce de la prolifération des fictions.

Car le récit de la défloration se trouve lui aussi soumis à répétition. Jusqu'à maintenant, l'analyse a été centrée sur le premier récit (v. 2546–3145), qui est assumé par le narrateur lui-même; mais, aux v. 9803–10474, nous trouvons une deuxième relation de cet épisode, cette fois narré par son principal protagoniste, Gauvain, devant le roi Arthur et toute la cour rassemblée¹⁶.

On aurait tort de naturaliser ce décor; je me contenterai ici d'une brève allusion à la démonstration de ROGER DRAGONETTI (séminaire d'hiver 1974 sur le *Conte del Graal*, donné à l'Université de Genève), qui voit dans ce lieu topologique une curieuse mixité entre les éléments dits «naturels» du décor et le rayonnement de l'aigle artificiel, qui décuple la beauté du pré par l'effet de sa réflexivité. Plus précisément encore, l'*enluminement* connote le décor du livre médiéval. Nous sommes donc déjà pris dans la secondarité d'un texte qui se replie sur son propre fonctionnement.

On ne peut d'ailleurs en finir avec l'enfilade des replis du texte sur soi. Ainsi, la tente de la *Continuation* cite, par ses broderies, l'espace rhétorique du renouveau printanier, topique exordial bien connu des trouvères; elle fait aussi allusion, par là même, au lieu que Gauvain a traversé avant d'y parvenir:

2553 Puis s'en va outre toz les prez,
Si est en une lande entrez
Qui ert vers et si bel florie
C'ainc n'ot veü jor de sa vie
Ausi bele n'ausi plaisant...
(...)
Li jors fu clers et purs et nes,
Et li bois ert plains d'oiselés
Qui chantoient trop docement.

¹⁵ Les mots *pan* et *giron* sont polysémiques: ils désignent, aussi bien que les parties du pavillon, celles du vêtement féminin.

¹⁶ Le texte marque, dans le formulaire de la *brevitas* rhétorique, la substitution de Gauvain au narrateur:

4759 (Le narrateur) Ne weil ceste estoire alongier
Ne l'afaire plus porlongier
De che que je dire vos doi.
9496 (Le narrateur) Li romans est hui mais trop lons
Mais je le vos weil abregier.

Lorsque Gauvain est pressé par le roi de raconter son aventure, il se retranche, lui aussi, derrière l'exigence de la *brevitas*:

10272 Sire, ne vos mentirai ja
Del conte, ainz le weil abregier.

Se substituant à la voix narrative, le neveu du roi produit un nouveau récit qui bouleverse presque totalement le premier: comme si la fiction pouvait être réécrite selon le bon gré de la voix qui la porte, comme si la répétition voulait enfreindre l'imité en le noyant dans une production de différences¹⁷.

Nous n'allons pas faire ici le catalogue des nombreuses discordances qu'introduit, par rapport au récit du narrateur, celui de Gauvain; nous nous contenterons d'en pointer deux moments qui intéressent plus particulièrement notre propos.

Nous avons vu que, dans le premier récit, l'initiative de la séduction était aux mains de la jeune fille qui s'offre à Gauvain après avoir constaté l'identité du visage et du portrait brodé. Gauvain, dans le deuxième récit, inscrit tout au contraire la défloration dans une violence radicale, ainsi qu'il l'avoue au roi:

10042 Sire, si grant oltrage fis
Qu'a force la despucelai,
Ainc por son plorer nel laissai.

Nous arriverions à ce paradoxe, inaccordable à l'idéologie, qu'il y aurait eu deux conceptions du fils de Gauvain – car aucun critère ne nous permet de décider de la validité de l'un ou de l'autre des deux récits – deux conceptions, mais un seul enfant. Ou doit-on conclure, de ce change narratif qui produit le glissement de la séduction féminine vers la violence de Gauvain, que se cachent, sous le visage unifiant de l'héritier, deux symboles de la déchirure de l'hymen, deux métaphores de l'événement, *deux enfants*?

La prolifération des fictions divergentes annoncerait alors, à son tour, la prééminence d'un dédoublement textuel, produit du travail d'écriture, qui renverse la dualité du modèle et de sa fidèle copie.

Par ailleurs, dans le récit de Gauvain, apparaît un espace qui ne figurait pas dans celui du narrateur: l'aire du théologique, symbolisée par un ermitage; Gauvain y entend la messe, et subitement, le séducteur, attentif à la seule violence de son désir, éprouve le besoin de *changer sa vie*:

9887 Por la messe que j'oi oïe
Me prist une si grans envie,
Sire, de ma vie changier,
Nus ne m'en poïst estrangier,
Se li buens cuers m'eüst duré;
Mais tost fui en autre pensé.

Il institue par là, implicitement, un couple antithétique: *brevitas/amplificatio*, auquel fait écho celui de *vérité/mensonge* (sur les concepts rhétoriques, voir encore une fois FARAL, *op.cit.*, p. 61–85). Evidente prétérition: car son récit, minant l'idéologie mimétique, excède du même coup la distinction entre le vrai et le faux: la répétition de la fiction n'a de cesse que de la faire disparaître.

¹⁷ P. GALLAIS, dans son article *Gauvain et la Pucelle de Lis* (*Mélanges M. Delbouille*, Gembloux 1964, t. II), tente d'accorder les dissonances des deux récits. Il y aurait eu, selon lui, deux rédactions différentes de l'épisode, renvoyant à deux auteurs distincts. Un troisième rédacteur aurait alors tenté d'harmoniser les deux récits, en conservant toutefois le dédoublement.

Cet *autre penser* – qui donne toute la mesure de la constance du séducteur dans son aspiration théologique –, ce n'est rien d'autre que l'apparition, sur la scène du désir, d'un nouvel objet à conquérir, la pucelle du pavillon; ainsi confesse-t-il au roi, alors qu'il est entré dans la tente:

9944 Mon chief, sire, lués desarmai
Et fui toz issus del corage,
Sire, que j'oi en l'ermitage.

La passion charnelle se substitue ainsi à l'inclination théologique. Celle-ci n'en disparaît toutefois pas du récit de Gauvain; elle revient plus bas, mais cette fois sous la forme d'une compensation économique que Gauvain offre à Bran de Lis, en échange de la virginité perdue par sa sœur:

10341 Sire, lors li crīai merchi
Et cent homages li offri,
Et cent moines et cent nonains;
Sire, et a franchir de vos mains
Cent convers trestoz en un jor.¹⁸

Ainsi le théologique est-il réduit par le neveu d'Arthur à un dédommagement mortifcatoire, qu'il s'empresse d'ailleurs de transférer à d'autres que lui, et qui permet de libérer la possibilité de son désir.

¹⁸ Une symétrique réduction du théologique opère dans le discours de Guilorete. Violentée, elle dit d'abord à son frère:

10149 «Biax dols frere, por Dieu vos pri
Que vos aiez de moi merchi
Et me laissez changier ma vie,
Car au siecle sui je honie.»

Voyant ensuite que Bran de Lis n'entend pas céder à sa volonté de réclusion monastique, mais au contraire, la marier, elle déclare:

10162 «Biax sire frere, or est ensi:
Se vos volez que jamais jor
Doie avoir mari ne seignor,
Monseignor Gavain vos requier.
S'il est ce, ne puet pas noier
Que je feïsse ainc a ma vie
Ne malvaistié ne vilonnie
A nul home fors que a lui
Dont aie honte ne anui.
Uns autres me reproveroit
Ma mauvestié, si aroit droit;
Si nel weil por autre changier,
Car tost me porroie empirier.»

Bran de Lis ne se laisse pas abuser, et déchiffre immédiatement la substitution du désir pour Gauvain à l'idéal monastique:

10179 «Pute, molt par est tost müez
Corages de feme et tornez.»

Cette réduction du transcendantal à l'économie de la libido est peut-être le point d'orgue de la série transgressive que développe le manuscrit *T* à l'égard de tout ordre antérieur à la littérature: la soumission du divin à la parole désirante se constitue ainsi comme forme culminante de la subversion qui met entre parenthèses l'ordre de la mimésis.

Meurtrier du père, réducteur du théologique, indifférent à son improbable héritier, produisant la divergence des fictions, niant métaphoriquement toute présence de l'imité, Gauvain rassemblerait en son personnage la cohérence et la logique de tout ce qui peut excéder une nature préexistant au travail du texte.

Ainsi, au terme du parcours critique, les raisons qui ont poussé au choix du manuscrit *T* de la *Première Continuation* peuvent-elles être dégagées. Il ne s'agit certes pas de conférer à cet état du texte une quelconque prééminence, une antériorité chronologique ou qualitative sur les autres manuscrits édités par Roach: l'interprétation ici proposée n'a pas prétention à se substituer aux critères philologiques traditionnels; elle vise simplement à dégager, comme constitutif de l'écriture du ms *T*, le principe du redoublement des fictions, et, au-delà, à rendre à ce texte, quelque peu malmené par les érudits, tout son intérêt.

Certes, ce n'est pas la première fois que l'écriture médiévale applique ce principe. Que l'on feuillette, par exemple, l'*Yvain* de Chrétien de Troyes: on verra que le récit de Calogrenant concernant la fontaine tempêteuse est répété pas moins de cinq fois (par Calogrenant lui-même; par la reine à Arthur; trois fois par le narrateur, Yvain déclenchant deux fois la tempête, le roi une fois); mais le caractère à la fois obsessionnel et construit de ces répétitions est soigneusement masqué par Chrétien: ainsi naturalise-t-il les motivations de Guenièvre à redire le récit au roi, en prétextant que celui-ci dormait pendant la narration de Calogrenant; ainsi est-il «normal» qu'Yvain répète les gestes de son cousin, pour avoir la possibilité de venger l'honneur de son lignage, entaché par l'échec de Calogrenant, etc.

Le mode répétitif mis en œuvre par le ms *T* est, nous l'avons constaté, bien différent: tout se passe comme si cette rédaction faisait tout pour souligner le caractère artificiel et calculé des répétitions, en même temps que leurs capacités différentielles et productives. Et cela non seulement à propos de la Pucelle de Lis: car la deuxième visite de Gauvain au château du Graal, propre au ms *T*, qui a toujours été considérée comme une réfection maladroite du récit de Chrétien de Troyes dans le *Perceval*, relève aussi de ce principe de prolifération des fictions.

Le ms *T* opère donc une discrète subversion de la conception de la fiction: elle n'est plus mimétiquement linéaire, récit continu enchaînant causes et effets, mais dé-construction (négative parce que critique; affirmative parce que productrice) de l'idéologie des *ordines* qui gouvernait alors le récit.

Procédé qui n'aura guère de retentissement dans les récits qui suivront, mais que nous voyons ressurgir dans la théorie et dans la pratique des «Nouveaux romanciers»: serait-ce à dire que le ms *T* annoncerait, avant toute lettre, la «modernité»?

Ou que ce dernier concept se fonderait sur une méconnaissance de certaines conditions historiques de la littérature ?

Pour en juger, point de meilleur détour, à mon sens, qu'un texte de Mallarmé, intitulé *Mimique*, où, à partir de la gestuelle du mime, se pose la question de ce qu'il représente sur scène: du statut de l'imité. Sous les figures de l'hymen, du désir, de l'accomplissement, de la glace à briser mallarméens, on repérera aisément la problématique qui se noue autour de la virginité de la Pucelle de Lis. Mais l'hymen n'est pas ici déchiré; le Mime ne fait qu'en feindre la brisure: «La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et son accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction¹⁹.»

«Événement» qui n'a pas lieu, *Mimique*, selon le commentaire de J. Derrida, qu'il faudrait pouvoir citer ici *in extenso*, produit systématiquement la disparition de tout imité, de toute Référence: «Nous sommes devant une Mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tous cas déjà un double. Aucune référence simple. C'est pourquoi l'opération du mime fait allusion, mais allusion à rien, allusion sans briser la glace, sans au-delà du miroir. (...) Ce speculum ne réfléchit aucune réalité, il produit seulement des «effets de réalité» (...). Dans ce speculum sans réalité, dans ce miroir de miroir, il y a bien une différence, une dyade, puisqu'il y a mime et fantôme. Mais c'est une différence sans référence, ou plutôt une référence sans référent, sans unité première ou dernière, fantôme qui n'est le fantôme d'aucune chair, errant, sans passé, sans mort, sans naissance ni présence²⁰.»

Comment situer alors la différence historique qui sépare les deux textes ?

Entre quelque chose qui, dans la *Continuation*, feint d'advenir (la déchirure de l'hymen et la conception du ou des enfants de la mimésis) et autre chose qui, dans *Mimique*, n'arrive pas (le «bris de la glace», auquel le Mime se contente de faire une «allusion perpétuelle» sans procéder à sa fictive trouée), entre l'hésitation du continuateur, qui sans cesse opère le fauil entre la transcendance imitative et sa subversion d'écriture, et la radicalité du propos mallarméen, qui expulse hors de l'espace virginal de la page toute dictée mimétique, il faut, je crois, nous contenter d'arpenter tout à la fois une proximité et une distance: sans vouloir réduire cet espacement aux six siècles qui séparent nos deux textes.

Genève

Alexandre Leupin

¹⁹ MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 310.

²⁰ J. DERRIDA, *La dissémination*, Paris 1972, p. 234