

« Ne sai comment ot non mon père » :
rapports lignagers et écriture romanesque dans le *Conte du Graal* et ses *Continuations*

Julien Stout
Département de langue et littératures françaises
McGill University, Montreal
August 2011

A thesis submitted to McGill University in partial fulfillment of the requirement of the
degree of Master of Arts in French literature

© Julien Stout, 2011

Sommaire

Le *Conte du Graal* (1190), dernier roman de Chrétien de Troyes, est demeuré inachevé par son auteur. Les quatre *Continuations* (1190 à 1235) qui le prolongent forment avec lui un cycle narratif d'environ 70 000 vers, soit 60 000 de plus que le texte original. Force est de constater que les continuateurs ne respectent pas l'impératif de discrétion que Gérard Genette voyait comme étant corollaire à la continuation (Genette, 1982). En successeurs infidèles, ils trahissent le patrimoine narratif légué par Chrétien afin d'en garantir, paradoxalement, l'actualité. Parce qu'il suggère l'idée d'un héritage partagé par une communauté d'individus, le thème du lignage sert d'outil métatextuel aux auteurs des *Continuations* pour réconcilier – parfois avec ludisme – les deux principes divergents qui régissent leur écriture, à savoir la nécessité de former une famille (un ensemble narratif synchronique) avec le *Conte du Graal* et celle de s'interroger sur l'héritage et la diachronie de la composition de ce même ensemble, dont les étapes correspondent à différents moments de l'histoire littéraire des XII^e et XIII^e siècles. En jumelant les théories jaussiennes de la réception avec celles de la paratextualité et de la « nouvelle philologie », le présent mémoire aura pour dessein de cerner la spécificité poétique des œuvres du corpus, tant du point de vue de leur conception que de celui de leur réception. Si l'on verra que les continuateurs ont cherché à déjouer les attentes du lectorat concernant les codes de la continuation et, plus généralement, du genre romanesque, on s'attardera également sur les moyens mis en œuvre par les copistes pour rendre les *Continuations* plus conformes aux goûts de l'époque. Du fait que les auteurs et les scribes usent souvent de la métaphore filiale pour mettre en abyme leur propre démarche de réécriture ou de refonte codicologique, les rapports lignagers serviront de fil conducteur à cette analyse qui cherche à esquisser un portrait de « l'imaginaire d'un romancier français du XII^e siècle » (Gallais, 1988) et de son public des siècles suivants.

Abstract

The *Conte du graal* (1190), Chrétien de Troyes' last romance, was left unfinished by its author. Its four *Continuations* (1190 to 1235) form a narrative cycle of over 60 000 lines – far beyond the 10 000 lines of the original text. Remarkably, the authors of the *Continuations* show little regard for the rule of unobtrusiveness, which Gérard Genette considers a corollary of the art of continuation (Genette, 1982). In betraying Chrétien's narrative legacy, his unfaithful successors paradoxically ensure its continued relevance. The theme of lineage suggests the idea of a heritage shared by a community of individuals and, as such, serves as a metatextual tool, allowing the authors of the *Continuations* to reconcile – in sometimes playful manner – two conflicting aims: the urge to form a family (a synchronic narrative whole) with the *Conte du Graal*, and the need to question the legacy and diachrony of its composition – each step of which mirrors a specific moment in the history of literature throughout the 12th and 13th centuries. This paper combines jaussian reception theories with the theories of paratextuality and « New Philology », in order to define the poetic distinctness of the entire body of work, from conception to reception. We shall see that the various authors of the *Continuations* seek to defy their readers' expectations regarding the codes of continuation and, more generally, of the romance genre, but that the copyists may adapt the narrative cycle to the particular fashion of their time. Since both authors and transcribers use the metaphor of filiation profusely as a form of *mise en abyme* of their own act of rewriting or codicological manipulation, the dynamics of lineage constitute the main thread of this paper, which aims to capture the imagination of a XIIth century French writer (Gallais, 1988) and of his future audience for centuries to come.

Table des matières

SOMMAIRE/ABSTRACT	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	1
Un corpus au carrefour de deux héritages romanesques	1
La famille problématique comme moteur et métaphore de l'écriture romanesque	8
La filiation poétique : pour une esthétique de la réception	19
CHAPITRE I « EN LISANT, EN ÉCRIVANT » : L'HÉRITAGE MOUVANT DES <i>CONTINUATIONS</i>	23
Le père, le fils et le sein doré : bâtardise et métamorphoses dans le <i>Livre de Caradoc</i>	27
Le cousin terrible : l'incursion du <i>Bel Inconnu</i> dans la <i>Seconde Continuation</i>	43
Un nouveau frère : écrire et achever un roman en vers à l'âge de la prose	59
CHAPITRE II LES TEMPS DU LIVRE : UNE FILIATION PROBLÉMATIQUE À L'ÉPREUVE DE LA RÉCEPTION	80
Le « livre », un outil d'affiliation pour une communauté d'auteurs	82
Une paternité multiple problématique pour les copistes	95
Le patrimoine remanié : une refonte visuelle et sémantique due à la prose	104
CONCLUSION	116
APPENDICE	122
BIBLIOGRAPHIE	127

Remerciements

Au moment où je m'apprête à clore ce mémoire, je tiens à remercier ici celles et ceux qui ont contribué à son élaboration.

J'aimerais d'abord exprimer ma gratitude envers ma directrice, la Professeure Isabelle Arseneau. Depuis mes premiers cours suivis avec elle à l'Université de Montréal, je n'ai cessé d'admirer son intelligence et sa curiosité. Avec rigueur et patience, elle a su me transmettre la maturité intellectuelle et le goût du travail bien fait nécessaires pour mener à bien ce projet de longue haleine. Que les derniers vestiges de ma *niceté* ne soient pas un obstacle à nos collaborations futures qui, je l'espère, seront nombreuses.

Je remercie également Marie-Pierre Chaumény qui m'a fait contempler le sang sur la neige pour la première fois et le Professeur Francis Gingras pour m'avoir initié à l'art de faire signe.

Merci à mon père, Mark Stout, à ma mère, Viviane Guesdon, ainsi qu'à Papillon, Mamillon et Grandma pour le soutien indéfectible qu'ils m'ont apporté. J'adresse également une pensée à Grandpa Bob, situé entre le rouge de la terre et le blanc du ciel. Tout mon amour va à Philippe, Kristin et à Karl, mon (très) grand petit frère.

Je remercie mes camarades médiévistes Audray et Isabelle pour leurs conseils avisés. Je salue affectueusement mes amis Nicolas, Benjamin, Gabriel, Giacomo, Mehdi, Carmen, Laurence, Isabelle, Esther et Sara. Je ne saurais oublier Julien (le phare), Emmanuelle (l'inspiration) et Ariane, jumelle improbable dont l'esprit et la générosité continuent de me surprendre chaque jour.

Le soutien du Département de langue et littérature françaises et l'appui du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada ont créé les conditions idéales à l'épanouissement de ma pensée.

Un grand merci à Michel Biron, qui m'a accueilli dans son bureau à plusieurs reprises et dont l'appui toujours renouvelé a joué un rôle vital dans mes études.

Je suis extrêmement reconnaissant envers monsieur Sébastien Douchet pour m'avoir fait parvenir sa précieuse thèse ainsi que ses nombreux (et lumineux) articles sur les *Continuations*.

J'aimerais saluer messieurs Alain Manier et Ernest Joos, qui ont fait entrer l'art et la philosophie dans ma vie.

Merci, enfin, à Jonathan Keely et... à la communauté Facebook pour m'avoir soutenu lors de deux étapes critiques de ma rédaction.

*« Les morz as morz, les vis as vis !
Alons en moi et vos ansamble ».*
Chrétien de Troyes

*À mon frère et meilleur ami,
Érik « Ye olde gringo » Stout.*

INTRODUCTION

Dans un article consacré à la *Première Continuation du Conte du Graal*, la critique Marie-Madeleine Castellani constatait « la place éminente qu’y tient la question du lignage en général ¹ ». Une telle remarque s’applique à l’ensemble des *Continuations* du *Conte du Graal*, qui reconduisent en permanence le thème de la filiation et du lignage afin de problématiser leur poétique si particulière. Pour reprendre l’expression de Sébastien Douchet, dans les *Continuations*, « les lignages des héros [sont] conçus à l’image des lignages en écriture² ». Écrit aux alentours de 1190 (*terminus ad quem*)³ par Chrétien de Troyes, le *Conte du Graal* ou le *Roman de Perceval (P)*⁴, dernier roman du clerc champenois, est demeuré inachevé. Les quatre *Continuations* qui composent le corpus à l’étude ont été écrites sur une période de 45 ans (de 1190 à 1235 environ). Parce qu’il suggère l’idée d’un héritage partagé par une communauté d’individus, le thème du lignage permet de réconcilier – parfois avec ludisme – deux ambitions divergentes de la poétique continuatrice, à savoir la nécessité de former une famille (un ensemble narratif synchronique) avec le *Conte du Graal* et celle de s’interroger sur l’héritage et la diachronie de la composition de ce même ensemble, dont les étapes correspondent à différents moments de l’histoire littéraire des XII^e et XIII^e siècles.

Un corpus au carrefour de deux héritages romanesques

Le roman de Chrétien de Troyes s’ouvre sur le célèbre prologue qui fait écho à la parabole évangélique du semeur, selon laquelle un paysan sème son grain et en

¹ Marie-Madeleine Castellani, « Au nom du père. Lignage et paternité dans la *Première Continuation* et *Le Bel Inconnu* », dans Denis Hüe et Christine Ferlanpin-Acher (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^e colloque arthurien organisé à l’Université de Haute-Bretagne, 13-14 octobre 2005, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 23.

² Sébastien Douchet, « Paroles du père au fils. Généalogie et filiation littéraire dans la *Continuation* de Wauchier de Denain », *Lignes et Lignages...*, *op. cit.*, p. 232.

³ C’est à cette date que meurt à Saint-Jean d’Acre le patron de Chrétien de Troyes, Philippe d’Alsace. Voir Daniel Poirion, « Introduction », dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994, p. XV. Voir aussi Jean-Marie Fritz, « Chrétien de Troyes », *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, édition revue par Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992 [1964], p. 266-280, 277.

⁴ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal, édition du manuscrit 354 de Berne*, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Librairie Générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.

récolte le fruit avec plus ou moins de succès selon les endroits où la semence est tombée (Mt 3 : 13–9) :

Qui petit seme petit quialt,
 et qui auques recoillir vialt
 an tel leu sa semance espande
 que fruit a cent doubles li rande
 Bone semance i seche et faut.
 Crestiens seme et fet semance
 D'un romans que il ancomance
 Et si le seme an si bon leu
 Qu'il ne puet estre sanz grant preu (*P*, v. 1-8)

Dans le Nouveau Testament, le grain était explicitement associé au Verbe Divin. Chrétien de Troyes le remplace par sa propre parole dont le succès dépend directement du public d'auditeurs-lecteurs potentiels qui viendront, le temps venu, rendre « a cent doubles » ce que le clerc champenois a planté. L'insistance lexicale sur la semence encourage cette vision botanique du roman, amené à croître et se multiplier. Comme l'explique Sébastien Douchet, Chrétien de Troyes, « qui ne place pas son œuvre sous une quelconque autorité littéraire, mais en fait le fruit de son propre labeur, se présente comme *auteur*, au sens propre (*augere*) de celui qui fait augmenter, croître⁵ ». De plus, il suffit qu'on songe au sens d'ordre plus charnel que prend le terme « semence »⁶ pour mieux comprendre le geste créateur et paternel du romancier qui se place au sommet d'une généalogie littéraire encore hypothétique.

Cette invitation à la multiplication du sens par le commentaire se voit renforcée par l'inachèvement de l'œuvre qui survient 9066 vers plus loin. Qu'il soit volontaire ou dû à la mort de l'auteur⁷ importe peu dans le cas de la présente étude. Le fait demeure que, dès le Moyen Âge, le *Conte du Graal* a été perçu comme un

⁵ Sébastien Douchet, « Famille et espace dans le *Conte du Graal* et ses trois dernières *Continuations en vers* (1170-1230) », *Labyrinthe*, 10 | 2001, [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2006. URL : <http://labyrinthe.revues.org/index1205.html> consulté le 21 mars 2010.

⁶ Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch relèvent que le terme « semence » peut, outre sa signification végétale, renvoyer à la progéniture (*Liebesfrucht*). Voir Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch (dir.), *Altfranzösisches Wörterbuch*, t. III-10, Wiesbaden, Franz Steiner, 1952, art. « Semence ».

⁷ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, t. I et II, édité par Mary Williams, 1922-1925 ; t. III, édité par Marguerite Oswald, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1975. Aux vers 6984 et suivants, le continuateur Gerbert affirme que « Ce nous dist Crestiens de Troie / qui de Percheval comencha, / mais la mors qui l'adevancha / ne li laissa pas traire affin ». Une partie de la critique a tenu pour vraie cette indication biographique tardive (Gerbert écrit plus de quarante ans après Chrétien de Troyes).

appel à la glose par des générations entières de lecteurs et d'écrivains. Le clerc champenois a, semble-t-il, semé en terre fertile, comme en témoignent les quinze manuscrits⁸ (fragments mis à part⁹) qui conservent ce roman à la fortune remarquable¹⁰.

Un autre signe de la popularité du texte est sans nul doute la foule de réécritures et de continuations en prose qui fleurissent dès la fin du XII^e siècle. Dans le domaine français, Robert de Boron compose vers les années 1200 le *Joseph d'Armathie*¹¹. Ce récit déplace quelque peu le propos de l'œuvre dont il s'inspire puisqu'il entreprend de raconter les origines du Graal, qui devient le saint vase de la Cène utilisé par Joseph d'Armathie pour recueillir le sang du Christ en croix. Suggérée dans le *Conte du Graal*¹², la généalogie christique de l'objet revêt une importance toute nouvelle dans ce récit dont l'une des prétentions est de soumettre la littérature « à la logique de la Révélation et de l'écriture néotestamentaire¹³ ». En

⁸ Alexandre Micha, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966, p. 32-34. Pour les manuscrits du *Conte du Graal*, on se référera également à la présentation qu'en fait Keith Busby dans son édition critique du roman. Voir « Introduction », dans Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal, édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, p. IX-XCI. Pour les *Continuations*, voir William Roach, « Introduction », *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation, Redaction of Manuscripts T, V, D*, vol. I, édité Par William Roach, Philadelphie, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1949, p. xvi-xxxiii. Un tableau synthétique de la tradition manuscrite du corpus se trouve également en appendice de la présente étude.

⁹ On dénombre trois différents fragments : celui de Prague, NK I. E. 35, ceux d'Annonay et ceux de Bruxelles (ancien de Lannoy). Au moins 18 versions du roman auraient donc circulé au Moyen Âge.

¹⁰ À titre de comparaison, le succès des autres textes de Chrétien de Troyes est moindre. On ne compte que six manuscrits complets pour le *Chevalier de la charrette*, huit pour *Cligès* et *Le Chevalier au lion*, neuf pour *Érec et Énide*. Voir Terry Nixon, « List of Manuscripts », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol., vol. I, p. 9-15. Les romans arthuriens en vers du XIII^e siècle ont circulé dans des cercles encore plus restreints. Pour une description exacte de leur fortune manuscrite, on consultera Beate Schmolke-Hasselmann, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, traduit par Margaret et Roger Middleton, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Medieval Literature », 1998 [1980], p. 221.

¹¹ Robert de Boron, *Joseph d'Armathie: a Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, édité par Richard O' Gorman, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

¹² Outre les références au Vendredi Saint et à la Passion, le seul indice permettant d'interpréter le Graal comme un objet chrétien est livré par l'oncle ermite de Perceval : « Tant sainte chose est li Graals / et il, qui est esperitax / c'autre chose ne li covient / que l'oïste qui el graal vient » (*P*, v. 6531-6534).

¹³ Jean-Charles Huchet, « Le nom et l'image, de Chrétien de Troyes à Robert de Boron », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 16.

réécrivant l'Histoire Sainte, le roman de Robert de Boron inaugure un filon qu'exploiteront des récits postérieurs en prose tels le *Didot-Perceval* (début XIII^e), le *Perlesvaus*¹⁴, (1200-1210) ou encore le cycle de la *Vulgate* (1215-1235).

Censés éviter les sinuosités du vers, ces romans usent de la prose pour se donner l'apparence de récits vrais¹⁵. S'inspirant de Robert de Boron, ils s'efforcent également de retracer les origines bibliques de Perceval, puis de Galaad – héros plus pur et plus christique qui remplace le Gallois dans la *Queste del Saint Graal*¹⁶ –, par l'entremise de « vraies généalogies fictives » qui inscrivent les personnages dans une temporalité eschatologique. Pour Mireille Séguy, les auteurs du *Perlesvaus* et de la *Queste del Saint Graal* partagent l'ambition commune d'arrimer la chronologie arthurienne à celle de la Bible, livre qu'ils vont d'ailleurs parfois jusqu'à pasticher¹⁷ :

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 héros¹⁸.

Les prosateurs confèrent donc à leur récit un caractère religieux, mais aussi une dimension historico-téléologique car ils peignent « la genèse, l'éclosion et l'irréversible disparition de la civilisation dans le royaume sous le [...] chef d'Arthur¹⁹ ».

Dès la fin du XII^e siècle et parallèlement à ce courant plus sérieux dont ils sont les aînés de quelques décennies, les récits arthuriens en vers laissent de côté le

¹⁴ *Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, Texte établi, présenté et traduit par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2007.

¹⁵ Emmanuèle Baumgartner, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 5, 1998, p. 7-13.

¹⁶ *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, coll. « Lettres gothiques », 2006.

¹⁷ Sur la question du pastiche de la Bible, voir Mireille Séguy, « La tentation du pastiche dans *L'Estoire del saint graal* : retraire, refaire et défaire la Bible », dans Isabelle Arseneau (dir.), *Faute de style. En quête du pastiche médiéval*, *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, p. 57-78.

¹⁸ Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001, p. 387.

¹⁹ Richard Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien, étude et textes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1996, p. 8.

Graal et sa dimension eschatologique au profit d'aventures parodiques²⁰ qui mettent en scène Gauvain ou ses avatars dans un temps délibérément anhistorique et fictionnel²¹. Les textes comme *Le Chevalier à l'épée*, *La Mule sans frein*, *La Vengeance Raguidel* et *Méragis de Porletsguez*²² s'appliquent principalement à poursuivre la déchéance du paragon de la chevalerie, amorcée dans le *Conte du Graal*²³. Renaut de Beaujeu choisit même, dans *Le Bel Inconnu*²⁴, de donner un fils à Gauvain, Guinglain, qui accumule les victoires sur la « vieille chevalerie ». Avec ce rejeton, l'auteur donne un corps et une voix à cette nouvelle génération d'auteurs désireuse de mettre à mal le patrimoine narratif légué par le Champenois²⁵.

Au carrefour de ces deux héritages, les auteurs des *Continuations* s'inscrivent dans le lignage direct de Chrétien de Troyes et reprennent les aventures de Perceval et de Gauvain là où elles avaient été laissées dans le *Conte du Graal* pour en rédiger la suite, la fin ou le commencement. S'ils écrivent encore en vers et

²⁰ Sur l'aspect parodique de ces textes, on pourra consulter Kathryn Gravdal, *Vilain and Courtois: Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989 ; Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *Vox Romanica*, n° 52, 1993, p. 180-193 ; Isabelle Arseneau, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106 ; Romaine Wolf-Bonvin, « “Circulez, il n'y a rien à voir”. Le château tournoyant de *la Mule sans frein* (Païen de Maisières) », dans Denis Hüe et Christine Ferlanpin-Acher (dir.), *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2002, p. 425-446 et « *La Bestornée* et le ‘coup de la nef’ : la merveille dans *La Vengeance Raguidel* », *Une étrange constance...*, *op. cit.*, p. 75-90 ; Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises (De l'usage des vieux romans)*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38

²¹ Beate Schmolke-Hasselmann, *op. cit.*, p. 9-16.

²² *Two Old French Gauvain Romances: “Le chevalier à l'épée” and “La mule sans frein”*, Edited with Introduction, Notes and Glossary by R. C. Johnston and D. D. R. Owen, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972 ; Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, édition critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004 ; *Méragis 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, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

²³ À ce sujet, voir l'étude du personnage de Gauvain menée par Keith Busby, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980 et Stoyan Atamasov, *L'idole inconnue : le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2000.

²⁴ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, publié, présenté et annoté par Michèle Perret, traduction de Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.

²⁵ Francis Dubost, « *Tel cuide bien faire faut* : le “beau jeu” de Renaut avec le merveilleux », dans Jean Dufournet (dir.), *Le chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le beau jeu de Renaut*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1996, p. 23-56 ; Francis Gingras, « Les Fils de Gauvain et l'héritage du roman médiéval », *Lignes et Lignages...*, *op. cit.*, p. 271-284.

assurent ainsi une continuité formelle avec leur texte-source, ils conservent un intérêt marqué pour le Graal, plutôt caractéristique des réécritures en prose²⁶. La *Première Continuation (C1)*²⁷ est une composition éclectique qui date probablement des alentours de 1190²⁸. Elle s'arrime directement aux derniers vers du roman inachevé et prolonge les aventures de Gauvain, tout en consacrant un long développement aux personnages de Caradoc et Guerrehet. À la suite de William Roach, on distingue trois rédactions de cette continuation²⁹. La plus ancienne est nommée « rédaction courte ». Elle a été remaniée et interpolée dans certains manuscrits dans une rédaction dite « longue », où un certain nombre d'épisodes ont été ajoutés pour garantir une plus grande harmonie narrative avec le *Conte du Graal*. Une troisième version dite « mixte », présente dans deux manuscrits, fonctionne comme une synthèse faite *a posteriori* des versions « courte » et « longue ». La *Seconde Continuation (C2)*³⁰ est pour sa part attribuée à Wauchier de Denain qui l'aurait composée aux alentours de 1200³¹. Alors que la *Première Continuation* se concentrait surtout sur Gauvain, la *Seconde Continuation* fait reprendre du service à Perceval et en fait à nouveau le personnage principal dans la quête du Graal. Plus

²⁶ Beate Schmolke-Hasselmann, *op. cit.* p. 9-16.

²⁷ L'édition de référence pour la présente étude sera, sauf exception, la suivante : *Première Continuation de Perceval, texte du ms. L* édité par William Roach, traduction et présentation par Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Librairie Générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993.

²⁸ Cette date est admise comme étant le *terminus a quo* de la composition de l'œuvre. Voir Guy Vial, *Le Conte du Graal, sens et unité. La Première Continuation, textes et contenu*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1987, notamment p. 110-111.

²⁹ William Roach les a toutes trois éditées. La version « mixte », conservée dans les manuscrits *T, D* et *V* (pour les cotes, voir le tableau en appendice), se trouve dans *The Continuations, op. cit.* La version « longue », présente dans les manuscrits *D, E, M, Q* et *U*, est éditée dans *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation, Redaction of Manuscripts E, M, Q, U*, vol. II, édité par William Roach et Robert H. Ivy, Philadelphie, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1950. Finalement, la version courte, copiée dans les manuscrits *A, S, P, L, R* et *S* est disponible dans *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation, Redaction of manuscripts A, L, P, R, S*, vol. III, édité William Roach, Philadelphie, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1952.

³⁰ *The Continuations, op. cit.*, vol. IV, *The Second Continuation*, William, Philadelphie, University of Pennsylvania Press and American Philosophical Society, 1971.

³¹ Sur l'attribution du texte à Wauchier de Denain et sa datation, on pourra lire Corin F. V. Corley, « Wauchier de Denain et la *Deuxième Continuation* de Perceval », *Romania*, t. CV, 1984, p. 351-359.

tardive, la *Troisième Continuation (C3)*³², composée entre 1214 et 1227³³ par Manessier (qui se nomme aux vers 42641 et 42658) est la seule à mettre un terme aux péripéties de Perceval, qui y accède à la royauté du Graal. Écrite par Gerbert de Montreuil après 1230³⁴, la *Quatrième Continuation (C4)*³⁵ vient s'intercaler, dans les manuscrits³⁶ qui la conservent, entre le récit de Wauchier et celui de Manessier, ce qui lui a parfois valu d'être qualifiée d'« interpolation »³⁷. En amont du corpus viennent s'ajouter deux « prologues » au *Conte du Graal* : l'*Élucidation* et *Bliocadran*³⁸. Le premier propose une sorte de résumé du roman de Chrétien de Troyes dont il oriente la lecture à la lumière des *Continuations* (qui lui sont pourtant postérieures)³⁹. Véritable récit des origines de Perceval, le *Bliocadran* raconte l'histoire du père du héros et se substitue au prologue original. Ainsi prolongé de toutes parts, le roman s'étend sur plus de 70 000 vers.

On a souvent insisté sur la disparité d'inspiration et l'hétérogénéité de ce corpus⁴⁰. Les recherches récentes tendent néanmoins à souligner son unité⁴¹ en

³² *Troisième Continuation du Conte du Graal*, publication, traduction, présentation et notes par Marie-Noëlle Toury, avec le texte édité par William Roach, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

³³ Marie-Noëlle Toury, « Introduction », *Troisième Continuation*, *op. cit.*, p. 14.

³⁴ Amida Stanton, *Gerbert de Montreuil as a Writer of Grail Romance. An Investigation of the Date and the more Immediate Sources of the Continuation of Perceval*, University of Chicago dissertation, 1942.

³⁵ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, *op. cit.*

³⁶ Il s'agit des manuscrits T et V (voir appendice).

³⁷ Pour un passage en revue des preuves du caractère interpolé du texte de Gerbert, voir Louise D. Stephens, « Gerbert and Manessier, the Case for a Connection », *Arthurian Literature*, vol. 16, 1996, p. 53-68

³⁸ *The Élucidation: A Prologue to the Conte del Graal*, édité par Albert Wilder Thompson, New York, the Institute of French Studies, 1931 ; *Bliocadran: a Prologue to the Perceval of Chrétien de Troyes*, édité par Lenora D. Wolfgang, Tübingen, Niemeyer, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1976.

³⁹ Maria Luisa Meneghetti, « Signification et fonction réceptionnelle de l'*Élucidation* du *Perceval* », *The Legacy...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 56.

⁴⁰ Pour un aperçu des arguments en faveur de cette opinion, voir, entre autres, Philip A. Becker, « Von den Erzählern neben und nach Chrestien de Troyes », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. LV, 1935, p. 385-400 ; Pierre Gallais, « Gauvain et la Pucelle de Lis », dans Jean Renson, Madeleine Tyssens (dir.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1964, 2 t., t. 2, p. 207 ; Pierre-Louis Guingéné, *Histoire littéraire de la France*, 1820, t. XV, p. 193-264 ; Ferdinand Lot, « Les Auteurs du *Conte du Graal* », *Romania*, t. LVII, n° 1, 1931, p. 117-136 ; Maurice Wilmette, *Le Poème du Graal et ses auteurs*, Paris, Droz, 1933.

⁴¹ Tout récemment, une monographie et deux thèses ont confirmé la pertinence d'une lecture mettant l'accent sur les liens entre les *Continuations* du *Conte du Graal* : Matilda Tomaryn Bruckner, *Chrétien Continued: a Study of the Conte du Graal and its Verse Continuations*, Oxford, Oxford University Press, 2009 ; Sébastien Douchet, *Logiques du continu et du discontinu. Espace, corps et*

s'appuyant notamment sur la tradition manuscrite : sur les 15 *codices* qui ont transmis le *Conte du Graal*, 11 contiennent également au moins une des quatre *Continuations*⁴². Seul un manuscrit copie uniquement la *Seconde Continuation*, qui est augmentée d'une conclusion spéciale pour l'occasion⁴³. Dans la majorité des cas, le roman de Chrétien de Troyes et ses suites étaient donc appelés à être lus ensemble. Les copistes procèdent toutefois à des associations diverses⁴⁴. En décidant de copier, ou non, les récits aux côtés de leur roman-source, les scribes font écho aux principes antithétiques qui gouvernent la poétique des continuateurs qui se voient en effet tiraillés entre la nécessité de renouer les fils laissés en suspens par Chrétien de Troyes et le désir d'affirmer leur propre identité d'auteurs au risque de mettre en péril la cohérence de la narration. Par ailleurs, ils doivent garantir l'actualité de l'œuvre et maintenir le dialogue avec leurs « cousins » prosateurs et versificateurs, à une époque où la scission entre le vers et la prose semble de plus en plus nette. Face à ces impératifs contradictoires, il n'est pas exagéré de supposer que le thème de la famille problématique a pu servir d'outil métatextuel permettant aux continuateurs de penser leur écriture, qui entretient avec le *Conte du Graal* et ses multiples successeurs un jeu permanent de ressemblances et de dissemblances.

La famille problématique comme moteur et métaphore de l'écriture romanesque

Si les critiques n'ont pas manqué de remarquer la place de choix qu'occupe la thématique filiale dans le corpus des *Continuations*, tous n'ont pas envisagé le rapport qu'elle pouvait avoir avec l'art romanesque des continuateurs. Désireux de reconstituer l'hypothétique *Urtext* mythologique duquel serait issu le *Conte du*

écriture romanesque dans les Continuations du Conte du Graal (1190-1240), thèse de doctorat de l'université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Dominique Boutet, à paraître aux éditions Honoré Champion sous le titre : *L'Écriture de l'espace au Moyen Âge. Étude des Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*; Marie-Colombe Leblanc, *Perceval quêteur du Graal chez les continuateurs*, Thèse de doctorat de l'Université Jean Moulin Lyon 3 sous la direction de Claude Lachet [En ligne], URL : http://theses.univ-lyon3.fr/documents/lyon3/2008/leblanc_mc#p=0&a=top consulté le 5 mai 2011.

⁴² Voir le tableau en appendice.

⁴³ William Roach, « The Conclusion of the *Perceval* Continuation in Bern MS. 113 », dans MacEdward Leach (dir.), *Studies in Medieval Literature: In honor of Professor Albert Croll Baugh*, 1961, p. 245-254.

⁴⁴ Voir le tableau en appendice.

Graal, les comparatistes ont glané dans les épisodes filiaux des *Continuations* les indices qu'ils n'avaient pas su trouver dans le texte de Chrétien de Troyes⁴⁵. D'autres spécialistes se sont essayés à des lectures plus sociétales des représentations de la parenté au sein des œuvres⁴⁶, à la lumière notamment de la « révolution » historique qui, dans les siècles précédant la composition du roman du Champenois, avait entraîné l'avènement de la société féodale⁴⁷. Quoiqu'éclairantes, ces interprétations font souvent peu de cas du caractère littéraire des textes auxquels elle paraissent dénier « le droit d'être autosuffisant[s] », pour reprendre la formulation de Francis Dubost⁴⁸. En effet, le thème de la famille gagne à être mesuré au rôle qu'il joue dans l'économie du récit. Cette étude se situera par conséquent dans le sillage de lectures critiques qui s'appuient sur les manifestations textuelles du thème pour montrer que les liens lignagers troubles et fragmentés des héros activent, tout en la mettant en abyme, l'écriture des *Continuations*. Loin d'être neuve, cette vision autoréflexive de la filiation a su fédérer les tenants des

⁴⁵ Alfred Nutt, *Studies on the Legend of the Holy Grail*, New York, Cooper Square Publishers, 1965 [1888] ; Robert Baudry, « La vertu nourricière du Graal », *Banquets et manières de table au Moyen Âge, Senefiance*, vol. 38, 1996, p. 433-450 ; Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949 ; Jean-Claude Lozac'hmeur, « Recherches sur les origines indoeuropéennes et ésotériques de la légende du Graal », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 30, 1987, p. 45-63 et « De la tête de Bran à l'hostie du Graal : pour une théorie des origines celtiques du mythe », dans Kenneth Varty (dir.), *An Arthurian Tapestry: Essays in memory of Lewis Thorpe*, Published on behalf of the British Branch of the International Arthurian Society at the French Department of the University of Glasgow, Glasgow, 1981, p. 275-286 et « Du héros civilisateur à Perceval ou les transpositions successives d'un mythe », *Bien Dire et Bien Apprendre*, vol. 13, 1995, p. 133-143 ; Claudine Marc, *Le Fils du Roi des Poissons. Étude comparative d'un conte populaire et de récits médiévaux*, thèse de doctorat, Université Stendhal-Grenoble III, 2000 et « Représentations médiévales du mythe de l'enfant divin », *Iris*, vol. 23, 2002, p. 17-25 ; Jean Marx, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, P.U.F., 1952 ; Thomas S. Thomov, « Le sens du Graal dans le roman de Chrétien de Troyes, le poème de Wolfram von Eschenbach, les *Continuations*, et la question de son origine », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 21, 1969, p. 160-161.

⁴⁶ Susan Aronstein, « Prize or pawn ? Homosocial Order, Marriage and the Redefinition of Women in the *Gawain Continuation* », *Romanic Review*, vol. 82, 1991, p. 115-126 ; Matilda Tomaryn Bruckner, « Knightly Violence and Grail Quest Endings. Conflicting Views from the *Vulgate Cycle* to the *Perceval Continuations* », *Medievalia et Humanistica*, vol. 26, 1999, p. 17-32. Voir également le chapitre « *Literatura e societa* » de l'ouvrage de Filippo Salmeri, *Manessier. Modelli, simboli, scrittura*, Catania, C.U.E.C.M., 1984.

⁴⁷ Le terme est employé par Georges Duby pour décrire l'avènement de la féodalité : « c'est cette véritable révolution qui fit s'installer, dans le bruit et la fureur, ce que nous appelons la féodalité » (*Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, coll. « Littérature générale », 1981, p. 59). Du même auteur, on consultera également l'ouvrage de synthèse *Qu'est-ce que la société féodale ?*, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2002.

⁴⁸ Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'Art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998, p. 160.

analyses freudienne, sémiologique et poétique. Bien que ces trois options heuristiques conduisent à des conclusions concomitantes et complémentaires, il sera nécessaire de distinguer les deux premières de la troisième, qui orientera le présent travail. Mais avant, un bref survol diachronique doit confirmer que le genre romanesque, depuis ses débuts, s'est pensé en termes de filiation.

Dans un ouvrage récent, Christine Ferlampin-Acher observe que le lignage constitue, dans la littérature médiévale, un « moteur puissant de création littéraire », un « cadre essentiel » et un « point névralgique »⁴⁹. Ce rôle capital s'explique par le fait que le terme « lignage » pourrait bien décrire de façon métaphorique le geste même de l'écrivain :

Le lien entre « lignes » et « lignage » ne reposerait pas seulement sur un jeu de mots étymologique. Le terme *lign* est issu de *linum*, le fil de lin, et désigne au Moyen Âge, par métaphore, et la suite des descendants et le trait tracé à la plume : la trace à l'encre, le texte (« tissu ») et le lignage sont donc associés⁵⁰.

En tant que métaphore de l'écriture, la filiation – et notamment la filiation problématique – permet aux auteurs de langue vernaculaire de conceptualiser leur démarche créatrice qui se fonde en partie sur le surpassement de modèles littéraires antérieurs, et ce depuis l'un des premiers textes narratifs en langue vulgaire : *La Vie de Saint Alexis*⁵¹. Cette œuvre hagiographique retrace l'histoire de l'impossible compréhension entre Eufemien, le « bon parleur » (de *eu* : « bien, bon » et *phêmê* : parole), et son fils « sans parole », Alexis (*a* : privatif et *lexis* : mot, parole), qui quitte la maison familiale puis y retourne sous le couvert de l'anonymat après 17 ans d'errance. Refusant de s'identifier auprès de son géniteur, le saint homme finit ses jours sous l'escalier de la maison, où il transpose par écrit le récit de son existence. Sans doute y a-t-il une corrélation entre le mouvement d'émancipation du patron des mendiants et celui de l'auteur qui cherche à trouver une voix et une voie distinctes du « haut langage » — la *bonne parole* — que constitue le latin dans le

⁴⁹ Christine Ferlampin-Acher, « Introduction », *Lignes et Lignages...*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹ *La Vie de Saint Alexis*, édition critique par Maurizio Perugi, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2000.

paysage littéraire de l'époque⁵². Il n'est peut-être pas fortuit qu'une version tardive du poème soit qualifiée de « roumans » par son copiste⁵³ ; des lecteurs postérieurs ont pu voir la *Vie de Saint Alexis* comme le point de départ de la poétique frauduleuse caractéristique du genre romanesque qui, dès son éclosion, détourne les modèles dont il s'inspire pour se forger sa propre identité⁵⁴.

Les auteurs des premiers romans que sont *Thèbes*, *Éneas*, *Troie*, *Brut* et les différents romans d'Alexandre⁵⁵ adaptent en langue vulgaire des récits latins et médio-latins⁵⁶, mais multiplient les infidélités envers leurs sources qu'ils élaguent et réécrivent à l'envi⁵⁷. Selon Jean-Charles Huchet, il n'est donc pas fortuit que le plus ancien de ces textes, le *Roman de Thèbes*, s'ouvre sur les amours monstrueuses de Jocaste et d'Œdipe. Le médiéviste y voit un symbole fort de l'identité du genre naissant :

La filiation s'y avère toujours difficile ; là où elle affiche sa fidélité, elle rêve de meurtre. La loi de l'écriture se déchiffre dans le destin d'Œdipe, significativement rappelé à l'aube de la littérature en langue d'Oïl par l'auteur du *Roman de Thèbes*. Marcher sur les brisées du devancier vise moins à marquer l'empreinte de ses pas qu'à effacer sa trace⁵⁸.

⁵² Erich Auerbach, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, traduction de Robert Kahn, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004 [1958].

⁵³ Alison Goddard Elliott, « Introduction », dans *The Vie de Saint Alexis in the Twelfth and Thirteenth Centuries: and Edition and Commentary*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, 1983, p. 28 sq.

⁵⁴ Pour plus de détails sur les liens entre l'hagiographie et le roman, voir Duncan Robertson, « Hagiographical Romance », *The Medieval Saints' Lives: Spiritual Renewal and Old French Literature*, Lexington, French Forum, 1995, p. 200-252.

⁵⁵ *Le roman de Thèbes*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Aimé Petit, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2008 ; *Le roman d'Éneas, 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, coll. « Lettres gothiques », 1997 ; Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie, extrait du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55*, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Librairie générale française / Le Livre de Poche, 1998 ; Wace, *Wace's Roman de Brut: A History of the British*, édité et traduit par Judith Weiss, Exeter, University of Exeter Press, 1999.

⁵⁶ Ces récits sont la *Thébaïde* de Stace, le *De Excidio Troiae historia* de Darès le Phrygien et l'*Éphéméride de la guerre de Troie* de Dictys de Crète, l'*Énéide* de Virgile, ainsi que l'*Historia regum Britanniae*, de Geoffroy de Monmouth.

⁵⁷ Pour de plus amples développements sur ce sujet, on pourra se référer à l'ouvrage d'Aimé Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1985.

⁵⁸ Jean-Charles Huchet, art. cit., p. 1.

Dès son apparition, l'écriture romanesque se conçoit à l'image des personnages qu'elle met en scène ; illégitime, parricide et endogamique, elle adopte une position ambiguë par rapport à la littérature latine dans laquelle elle puise son inspiration. Cette logique d'émulation transgressive est d'ailleurs relayée par Chrétien de Troyes dans *Cligès*⁵⁹. Le prologue de ce roman reprend la topique bien connue de la *translatio imperii* et son corollaire, la *translatio studii*⁶⁰, censées décrire le transfert du pouvoir (« chevalerie ») et de la culture (« clergie ») de la Grèce au royaume de France :

Ce nos ont nostre livre apris
 Qu'an Grece ot de chevalerie
 Le premier los et de clergie.
 Puis vint chevalerie a Rome
 Et de la clergie la some,
 Qui or est an France venue. (*Cligès*, v. 30-35)

La continuité de la transmission s'accompagne toutefois d'une rupture par la dévalorisation des modèles grec et latin que la créativité semble avoir désertés avec le temps :

Dex l'avoit as altres prestee
 Car des Grezois ne des Romains
 Ne dit an mes ne plus ne mains :
 D'aux est la parole remese
 Et estainte la vive brese. (*Cligès*, v. 40-44).

Dans ce récit, le voyage d'Alexandre, puis de son fils Cligès, de la cour de Grèce à la cour d'Arthur relaye ce mouvement d'Est en Ouest du pouvoir et du savoir. Pourtant, si le roman accumule les parallèles entre le père et son fils afin de consacrer « l'union harmonieuse de l'Orient et de l'Occident, de la clergie et de la chevalerie⁶¹ », pour citer Laurence Harf-Lancner, il met également en scène des rapports plus houleux entre Cligès et son oncle grec, Alis, dont la femme est

⁵⁹ Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006.

⁶⁰ Sur la *translatio imperii*, voir Dominique Boutet, « De la *translatio imperii* à la *finis saeculi* : progrès et décadence dans la pensée de l'Histoire au Moyen Âge », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Progrès, réaction décadence dans l'Occident médiéval*, Genève, Droz, 2003, p. 37-48. Sur la *translatio studii*, on consultera A. G. Jongkees, « *Translatio studii* : les avatars d'un thème médiéval », dans Jan Frédéric Niermeyer (dir.), *Miscellanea mediaevalia in memoriam*, Groningue, 1967, p. 41-51.

⁶¹ Laurence Harf-Lancner, « Introduction », dans Chrétien de Troyes, *Cligès*, *op. cit.*, p. 18.

convoitée par le héros⁶². Apparemment harmonieuse, la « molt bele conjointure⁶³ » mêlant la matière de Rome et celle de Bretagne⁶⁴ proposée par l'auteur comporte donc son lot d'ambages que la famille problématique du héros est à même d'incarner.

À l'instar de la *Vie de Saint Alexis*, du *Roman de Thèbes* et de *Cligès*, la vaste somme narrative que représentent le *Conte du Graal* et ses *Continuations* trouve son unité et l'un de ses meilleurs emblèmes dans la généalogie dysfonctionnelle de Perceval ou de ses multiples avatars. Partant de ce constat, les lectures freudienne et sémiologique ont voulu établir, en analysant la métaphore filiale, quel discours Chrétien de Troyes et les continuateurs ont pu tenir sur la démarche qui sous-tend leur art.

Les partisans de l'approche « psychanalytique » ou « freudienne », comme la nomme Pierre Gallais⁶⁵, reprennent en fait le concept lacanien de « Spaltung » (fente) – cette « rupture de la continuité inaugurale » créée par l'institution du langage⁶⁶ – et en traquent les manifestations textuelles dans le corpus. Dans le *Conte du Graal* et les *Continuations*, personnages et auteurs produiraient une parole et une écriture condamnées à l'échec à cause d'une faille congénitale qui les sépare à jamais de la totalité signifiante. Les recherches de Daniel Poirion ont par exemple

⁶² Reto R. Bezzola a d'ailleurs montré toute l'importance de la relation avunculaire dans la littérature du Moyen Âge. Voir Reto R. Bezzola, « Les neveux », dans Jean-Charles Payen et Claude Régnier (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, p. 84-114.

⁶³ L'expression est tirée du prologue du premier roman de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édité et traduit par Jean-Marie Fritz, *Romans*, dirigé par Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994. Le Champenois y dépèce les mauvais conteurs qui « dépècent » et « corrompent » (*Érec*, v. 21) des fragments et se propose de les rassembler en une « molt bele conjointure » (*Érec*, v. 14). Au sujet de la « conjointure » dans *Cligès* spécifiquement, voir Michelle A. Freeman, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure: Chrétien de Troyes' Cligès*, Lexington, French Forum Publishers, 1979.

⁶⁴ On doit en fait l'idée d'une typologie basée sur les différentes « materes » à Jean Bodel qui distingue, au début de *Saisnes* les contes de Bretagne, de Rome et de France : « Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant / cil de Rome sont sage et de sens apendant / cil de France sont voir chacun jour aparant » (v. 9-11), cité par Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986 [*Poétique*, n° 1, 1970, p. 79-101], p. 62.

⁶⁵ Pierre Gallais, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII^e siècle. Description raisonnée, Comparée et commentée de la Continuation-Gauvain (première suite du Conte du Graal de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 t., t. I, p. XLII-LII.

⁶⁶ Anika Lemaire, *Lacan*, Margada Éditeur, Bruxelles, 1977, p. 122.

discerné « l'ombre mythique » d'Œdipe⁶⁷ qui plane sur le destin du « filz a la veve dame » (*P*, v. 72) : le « péché de la mère », qui explique la déconfiture du héros au château du Graal chez Chrétien de Troyes puis chez Gerbert⁶⁸, aurait été de s'unir à son propre frère, le Roi Pêcheur. La ressemblance entre le monarque « mehaignez » (*P*, v. 3448) et le père disparu du héros⁶⁹ entretient en effet « le trouble généalogique » de Perceval qui, constate Jacques Roubaud, « s'est propagé et perpétué avec une remarquable et étonnante constance » dans les suites du *Conte du Graal*⁷⁰. Alexandre Leupin affirme que cette hérédité problématique représente, d'un point de vue métatextuel, la « faille » sur laquelle repose l'écriture des romanciers⁷¹. Il débute sa démonstration en s'intéressant à l'histoire de Caradoc, enfant aux « deux pères »⁷² et protagoniste de la *Première Continuation*. Lorsque Caradoc apprend le récit de ses origines bâtarde (son géniteur, Éliavrès, s'est adonné à des plaisirs adultères avec Ysave, la femme du roi Caradoc, le père « adoptif » du héros *CI*, v. 2056-2087), il entreprend de se venger de ses parents biologiques. Le surnom de « Briesbras », que Caradoc obtient après que sa mère atrophie son bras avec le venin d'un serpent (*CI*, v. 2873), témoigne pour Alexandre Leupin de la nécessité qu'a la nomination poétique de se fonder sur « le comblement langagier du manque, le reconduisant dans le signifié (le bras est raccourci), mais le magnifiant dans le signifiant (le nom s'en allonge)⁷³ ». Les observations de Mireille Séguy concernant la *Troisième Continuation* ont dévoilé

⁶⁷ Daniel Poirion, « L'Ombre mythique de Perceval dans le *Conte du Graal* », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 15, Université de Poitiers, 1973, p. 191-198.

⁶⁸ Dans le *Conte du Graal*, la cousine du Gallois lui indique qu'il n'a pas réussi l'épreuve du cortège du Graal et de la Lance à cause de sa mère : « Por le pechié, ce saiches tu / de ta mere t'est avenu, / qui est morte de doel de toi (*P*, v. 3531-3533) ». L'échec au château du Graal de la *Quatrième Continuation* est causé par ce même péché : « Perchevaus sozpire et s'apense / par quel pechié, par quelle desfense / que il ne set du Graal l'oeuvre, / mais li rois plus ne l'en descoevre / fors que tant que il bien savoit / que li pechiés molt li grevoit / de sa mere qui chaï morte (*C4*, v. 43-50) ».

⁶⁹ La blessure du père de Perceval, qui « fu par mi les anches navrez » (*P*, v. 408), évoque celle du Roi Pêcheur qui fut jadis frappé « Parmi les anches amedeus » (*P*, v. 3451).

⁷⁰ Jacques Roubaud, « Généalogie morale des Rois-Pêcheurs », *Change*, n° 16-17, septembre 1973, p. 230. Sur les problèmes concernant l'arbre généalogique de Perceval dans les différentes *Continuations*, voir Gerald D. West, « Grail Problems II: the Grail Family in the Old French Verse Romances », *Romance Philology*, vol. 25, n° 1, 1971, p. 53-73.

⁷¹ Alexandre Leupin, « La faille et l'écriture dans les continuations du *Perceval* », *Le Moyen Âge*, vol. 88, n° 2, 1982, p. 237-269.

⁷² Michelle Szkilnik, « Les deux pères de Caradoc », *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne*, n° 40, 1988, p. 268-86.

⁷³ Alexandre Leupin, « La Faille », art. cit., p. 241.

que l'œuvre de Manessier « se caractérise aussi par une obsession de la faille » dans les thèmes qu'elle aborde et dans sa « structure même⁷⁴ » puisqu'elle s'ouvre sur le récit du « coup douloureux »⁷⁵ qui a « fané » Goondesert, le frère du Roi Pêcheur (C3, v. 32819-32292), et se conclut sur la décapitation par Perceval de l'assassin, Partinal (C3, v. 41607-41860). La spécialiste propose par ailleurs de lire l'ensemble de la *Continuation* à la lumière de l'hypothèse de la conception adultérine de Partinal, qui serait en fait le fils bâtard du Roi Pêcheur et que Perceval aurait été mandé de tuer afin de rétablir l'ordre familial⁷⁶. Chargé de réduire l'ambiguïté généalogique, le héros aurait aussi métaphoriquement la tâche de « réduire l'ambiguïté des signes⁷⁷ » qui met en péril le projet de clôture de Manessier. Le nom de Perceval, où Charles Méla a jadis perçu l'« écho au *Père* à jamais éloigné et dont le nom rouvre au cœur du récit une béance impossible à combler⁷⁸ », suggérerait l'irréalisable achèvement d'un cycle « hanté par la place vacante du Père⁷⁹ ». Howard Bloch seconde d'ailleurs les conclusions de son collègue :

Perceval's own impossible quest for the paternal presence that will restore the integrity of lineage is, finally, doomed by the impossibility of totalizing meaning – of a transcendence identifiable with the Grail itself – within the romance mold. This mingling of paternal, semiological, and textual issues is even more pronounced in the thirteenth-century Perceval Continuations⁸⁰.

Pour le médiéviste, la fêlure menace donc l'identité du protagoniste et le « moule » romanesque que le clerc champenois et ses héritiers n'arrivent pas à présenter sous une forme aboutie⁸¹. Ainsi, les tenants de la lecture freudienne ont su montrer que

⁷⁴ Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 318.

⁷⁵ Au sujet de ce motif, on consultera l'article d'Eugène Vinaver, « The Dolorous Stroke », *Medium Aevum*, vol. 25, 1956, p. 175-180.

⁷⁶ Concernant ces spéculations, la médiéviste précise toutefois qu'« aucune n'est confirmée explicitement dans la suite du texte ». Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 321-322.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁸ Charles Méla, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Étude comparée de littérature médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1979, p. 23. Du même auteur, on lira aussi *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 85-105.

⁷⁹ Charles Méla, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁰ Howard Bloch, *Etymologies and Genealogies, a Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago and London, The University of Chicago and London Press, 1983, p. 207.

⁸¹ Pour une lecture analogue, on consultera également l'article de Mireille Séguy, « Le sceau brisé. L'impossible fin de la *Troisième Continuation* du *Conte du Graal* », *Bien Dire et Bien Apprendre*, vol. 19, 2001, p. 213-223.

les romans du corpus sont des « œuvres ouvertes⁸² » et que leur écriture repose sur une incomplétude tant sémantique que structurelle. Ce faisant, ils ont jeté la lumière sur l'existence d'une pensée du signe dans le *Conte du Graal* et ses *Continuations*.

Julia Kristeva a autrefois défini le signe comme étant l'« idéologème fondamental de la pensée moderne⁸³ », ainsi que l'« élément de base de notre discours (romanesque)⁸⁴ ». Opposé au symbole, une unité signifiante qui, selon un principe « d'échappement au paradoxe⁸⁵ », renvoie de manière univoque à une vérité transcendante, le signe « évoque un ensemble d'images et d'idées associées » de façon « arbitraire » et « combinatoire⁸⁶ ». Or les analyses sémiologiques ont prouvé que Chrétien de Troyes et ses successeurs instaurent dans leur texte cette équivocité caractéristique du genre romanesque et de la modernité littéraire. Dans cette optique, l'identité lignagère problématique des personnages ne métaphoriserait pas tant la défaillance de l'écriture que son arrachement à la verticalité du symbole. Dans *Le Conte du Graal ou l'Art de faire signe*, Francis Dubost retrace par exemple le « trajet herméneutique⁸⁷ » de Perceval qui entreprend d'accéder « au savoir et à la parole autonome⁸⁸ » au prix d'un « déchirement brutal avec la mère⁸⁹ ». D'abord menacé de n'être que le réceptacle de la Loi (incarnée par l'enseignement des figures d'autorité que sont la mère et le suzerain⁹⁰), le héros se libère progressivement de la tutelle de ses aînés afin de construire son propre « art de faire signe ». Le médiéviste est moins prompt que les freudiens à interpréter l'épreuve langagière manquée du cortège du Graal comme l'indice de la condamnation de Perceval à l'échec. Il rappelle que, dans le roman, le jeune homme

⁸² Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduction française de Chantal Roux de Bézier et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

⁸³ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ Julia Kristeva, « Du symbole au signe », *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, La Haye, Mouton, 1970, p. 27.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁷ Francis Dubost, *Le Conte du Graal...*, *op. cit.*, p. 188.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁹⁰ Au début de l'œuvre, le Gallois ne cesse d'invoquer (sans forcément la comprendre) l'autorité de la mère et de Gornemant pour justifier ses moindres faits et gestes. S'il salue la jeune fille de la tente et qu'il lui prend son anneau de force, c'est, dit-il, car sa mère le lui a enseigné (*P*, v. 648; v. 676). Plus tard, il se tait face à la Lance et au Graal car il a en tête l'enseignement de son suzerain : « Qui trop parole péchié fait » (*P*, v. 1612).

parvient parfois à manier la langue de façon heureuse, comme lorsqu'il contemple trois gouttes de sang disposées en triangle sur la neige et y voit le visage de son amie Blanchefleur (*P*, v. 4016-4540)⁹¹. Au cours de cet épisode, Perceval construit sa première métaphore et s'émancipe intellectuellement du rapport servile qu'il entretenait avec le savoir et la parole :

Par l'intermédiaire de cette analogie chromatique, [Perceval] [...] découvre [...] un type de fonctionnement intellectuel totalement étranger au système infantile mémoire-obéissance-répétition, qui était jusqu'ici son unique mode de fonctionnement. Il accède à la lecture des signes, au fonctionnement poétique de la métaphore. [...] [Il] apprend ici à déchiffrer le monde, et [il] découvre, par l'amour, les grands principes sémiotiques⁹².

En se remémorant l'être aimé, le héros s'aventure sur les sentiers de la pensée abstraite et déchiffre activement le monde à l'aide d'un langage poétique qui lui est propre. Il apprend à générer ce que Marie de France nommait un « surplus de sens⁹³ » vis-à-vis des signes qui se présentent à lui, et montre ainsi la voie à l'auditeur-lecteur potentiel de l'œuvre, invité à « lire » de manière participative et inventive un roman qui est tout sauf « un écran où viendrait s'inscrire en clair quelque révélation décisive⁹⁴ ».

Dans « Les Enfants de la *mimesis*⁹⁵ », Alexandre Leupin analyse pour sa part la duplicité de l'écriture de la *Première Continuation*, qui procède selon lui à une « discrète subversion de la conception de la fiction⁹⁶ » en cessant d'être « la voix transparente d'une antériorité qui la fonde et qu'elle se contente, perpétuellement, de

⁹¹ Sur cet épisode, voir Grace Armstrong, « The Scene of the Blood Drops on the Snow: A Crucial Narrative Moment in the *Conte du Graal* », *Kentucky Romance Quarterly*, n° 19, 1972, p. 127-147 ; Daniel Poirion, « Du sang sur la neige. Nature et fonction de l'image dans le *Conte du Graal* », dans Raymond J. Cormier (dir.), *Voices of Conscience: Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of J.D. Powell and Rosemary Hodgins*, Philadelphia, Temple University Press, 1977, p. 143-165 (repris dans Denis Hüe, *Polyphonie du Graal*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1998, p. 89-106) ; Henri Rey-Flaud, « Le Sang sur la neige », *Littérature*, n° 37, février 1980, p. 15-24.

⁹² *Ibid.*, p. 126.

⁹³ Marie de France, *Lais*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke, Paris, Librairie générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990. Dans le prologue des *Lais*, la poétesse dénomme ainsi la contribution intellectuelle personnelle de ceux qui, à la lecture des livres des Anciens, savaient « gloser la letre » et « de lur sen le surplus metre » (*Prologue*, v. 14-15).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ Alexandre Leupin, « Les Enfants de la Mimesis : différence et répétition dans la *Première Continuation du Perceval* », *Vox Romanica*, vol. 38, 1979, p. 110-126.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 126.

représenter⁹⁷ ». Il interprète le récit deux fois répété de la conception de Lionel (le fils bâtard de Gauvain et de la Pucelle de Lis) comme une mise en abyme de la poétique volontairement itérative et anti-mimétique du premier continuateur. Contrairement à ce qu'ont tenté de démontrer les philologues⁹⁸, le contresens narratif que produit la coexistence de la « version *flirt* » (racontée par le narrateur et selon laquelle le coït entre la jeune fille et Gauvain est consensuel) et de la « version viol » de l'événement (racontée ultérieurement par Gauvain lui-même qui « avoue » avoir forcé ses intentions sur la demoiselle) serait donc parfaitement volontaire. Il générerait un « excès non lisible selon la prescription transcendantale de l'imitation⁹⁹ » – incarné par l'enfant Lionel – et pousserait le lecteur à envisager la relativité de la vérité de la représentation qui, comme l'écrit Matilda Tomaryn Bruckner, « involves contextualization, point of view [and] implies ideology, a variety of competing ideologies that claim to orient the tale¹⁰⁰ ».

En somme, les histoires de Perceval – un orphelin qui rompt avec les enseignements familiaux pour lire et dire la polysémie du monde – et de Lionel – dont le récit de conception illégitime est miné par d'irréductibles contradictions – symbolisent l'histoire du genre romanesque. Jadis défini par Mikhaïl Bakhtine comme « phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal¹⁰¹ », le roman est un « bâtard conquérant¹⁰² » prêt à s'affranchir d'une stabilité ontologique et généalogique contraignante pour mieux bâtir son identité dans l'horizontalité d'un sens en perpétuel mouvement. Les analyses sémiologiques ont pu jeter la lumière sur la modernité épistémologique des textes du corpus. Cependant, elles ont tendance à se concentrer davantage sur « l'esprit » des œuvres que sur le contexte

⁹⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁸ Sur cet épisode conté aux vers 1566-1778 et 4182-4317 de la *Première Continuation* qui a suscité des débats philologiques, voir Jean Frappier, « Le personnage de Gauvain dans la *Première Continuation de Perceval* », *Romance Philology*, vol. 11, n° 4, 1958, p. 331-344 ; Pierre Gallais, *Gauvain et la Pucelle de Lis*, art. cit., p. 207-229 et *L'Imaginaire...*, *op. cit.*, p. 2257-2283 ; Guy Vial, *op. cit.*, p. 185- 199.

⁹⁹ Alexandre Leupin, « Les Enfants... », art. cit., p. 111.

¹⁰⁰ Matilda Tomaryn Bruckner, « Telling Tales, of Maidens in Tents », *Chrétien Continued*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Oliver, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 87.

¹⁰² Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant : essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2011 (à paraître).

littéraire qui les a vues naître. De fait, il reste encore beaucoup à dire sur la singularité poétique des *Continuations* et sur la façon dont elles participent non seulement à l'histoire des idées, mais aussi à celle la littérature.

La filiation poétique : « pour une esthétique de la réception »

La lecture poétique qui informera ce mémoire cherchera à établir les conditions dans lesquelles le corpus a été conçu, puis reçu. Elle fait siennes les théories jausiennes de la réception qui veulent que « toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettr[e] une réception appréciative¹⁰³ ». Autrement dit, une production littéraire appartient forcément à un genre dont elle respecte les normes de façon à être immédiatement comprise de l'auditeur-lecteur à qui elle s'adresse. *A priori*, les règles inhérentes à la composition d'une continuation sont strictes. Inscrite dans un rapport d'« hypertextualité¹⁰⁴ » avec le texte qu'elle prolonge (*hypotexte*), l'œuvre continuatrice (*hypertexte*) doit en principe s'appliquer à honorer un « contrat de continuation¹⁰⁵ » qui la pousse à « veiller à l'unité de l'ensemble et à l'imperceptibilité des raccords¹⁰⁶ », ainsi qu'à « respecter les caractéristiques narratives, diégétiques et stylistiques du texte premier¹⁰⁷ ». Mais si, à la suite de Hans Robert Jauss, on admet que « le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public¹⁰⁸ », force est de constater que les continuateurs du *Conte du Graal* font face à un dilemme de taille. En effet, comment être original, actuel et fidèle tout à la fois ? Comment jouer un rôle pertinent dans l'évolution des formes littéraires tout en reconnaissant l'héritage d'un roman qui, aux yeux des nouvelles

¹⁰³ Hans Robert Jauss, art. cit., p. 42.

¹⁰⁴ On reprendra le terme tel que le définit Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982 : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 13).

¹⁰⁵ Annie Combes et Annie Bertin parlent en effet d'un « contrat de continuation ». Annie Combes, Annie Bertin, *Écritures du Graal*, Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires recto-verso », 2001, p. 31.

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 224.

¹⁰⁷ Annie Combes et Annie Bertin, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 54.

générations d'auditeurs-lecteurs auxquelles il est destiné, menace de devenir « viel¹⁰⁹ » ? Loin de voir ces questions comme d'insurmontables contraintes, les continuateurs les explorent de manière ludique grâce à la métaphore filiale et en font le trait distinctif de leur poésie.

Conçue comme une série d'études de cas, l'analyse menée dans le premier chapitre se concentrera sur les résonances métatextuelles du thème de la famille dans les *Continuations*. Elle s'intéressera au discours que tiennent les continuateurs sur leur art et celui de leurs contemporains en prenant pour point de départ les incursions dans le texte de Caradoc (*Première Continuation*), Guinglain (*Seconde Continuation*) et Agloval (*Troisième Continuation*), trois personnages absents du *Conte du Graal*. Dans la narration, leur irruption est justifiée par leur lien de parenté avec Gauvain ou Perceval. On verra que la présence – parfois ponctuelle – de ces figures familiales métaphorise le souci qu'ont les continuateurs de diversifier et d'actualiser leur patrimoine narratif en établissant un dialogue intertextuel avec les œuvres écrites après Chrétien de Troyes. Du fait que ce dialogue est actif et transformatif, on parlera cependant d'*hypertextualité* et non d'*intertextualité* pour définir le type de lien qui unit les *Continuations* aux autres textes. On doit à Gérard Genette d'avoir distingué les deux concepts. À la définition extensive de l'intertextualité proposée par Michael Riffaterre¹¹⁰, il préfère donner un sens plus restreint au terme qui renvoie, selon lui, à une situation de « coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre¹¹¹ ». Si l'intertextualité relève plutôt du renvoi et de la « citation »¹¹², l'hypertextualité implique une « opération de transformation¹¹³ » d'un texte A par un texte B. En outre, bien que le formaliste, en établissant ainsi des catégories étanches et un peu trop strictes ou exclusives, définisse la continuation comme « le principal investissement de l'imitation

¹⁰⁹ Guiot, le scribe du manuscrit A, use de ce terme pour qualifier le roman de Chrétien de Troyes. Après le vers 9234 du roman inachevé (« Si li demande qu'ele avoit »), il écrit « Explycyt Perceval le viel ». Voir Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁰ « L'intertexte est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie » (Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18).

¹¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

¹¹² *Idem*

¹¹³ *Ibid.*, p. 13.

sérieuse¹¹⁴ », on soutiendra que les textes à l'étude ne sont pas étrangers au « régime ludique de l'hypertexte¹¹⁵ ».

Le second chapitre aura quant à lui pour dessein de mesurer, grâce aux méthodes combinées des théories de la paratextualité et de la « nouvelle philologie », toute l'originalité du principe d'affiliation élaboré par les continuateurs au regard des attentes du lectorat médiéval. Lieu par excellence de la « transaction¹¹⁶ » entre le texte et son public, le paratexte genettien est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs¹¹⁷ ». Il réunit l'ensemble des productions qui gravitent autour (*para*) du texte et qui en orientent la réception (titres, *incipit*, *explicit*, prologues, épilogues, rubriques, illustrations...). Les recherches menées depuis quelques années par les partisans de la « nouvelle philologie »¹¹⁸ ont établi toute l'importance d'envisager le paratexte des œuvres médiévales, c'est-à-dire leur réalité matérielle et éditoriale. Autrefois décriée par les philologues, la « variance¹¹⁹ » manuscrite est aujourd'hui perçue comme le résultat d'une lecture active et inventive de l'œuvre. De plus, une importance nouvelle est accordée au programme iconographique (rubriques, initiales, enluminures) qui accompagne et encadre le texte à la manière du péri-texte tel que le définit Gérard Genette. Sous la plume du scribe qui l'« édite¹²⁰ » et la main de l'artiste qui l'illustre et l'histoire¹²¹, le texte se donne à être appréhendé dans un contexte que son auteur n'avait pas forcément prévu :

Le manuscrit peut être considéré comme le résultat sensible d'une

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 8.

¹¹⁷ *Idem*, p. 7.

¹¹⁸ Voir Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2002, 2 vol. ; Bernard Cerquiglini, *Éloge de la Variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989 et « Une nouvelle philologie ? », Iván Horvát (dir.), *Philologie à l'ère de l'Internet, Colloque International tenu à l'Université Eötvös Loránd*, Budapest, 7–11 juin 2000, [En ligne] url : <http://magyarirodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm> consulté le 24 Octobre 2010 ; Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 83, n° 3, 2005, p. 639-669.

¹¹⁹ Sur ce terme, voir Bernard Cerquiglini, *op. cit.*

¹²⁰ On doit cette formulation à Elspeth Kennedy, « The Scribe as Editor », *Mélanges Jean Frappier*, *op. cit.*, p. 523-531.

¹²¹ Voir notamment Keith Busby, « Text, Miniature, and Rubric », *Codex and Context*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225-365.

action ou d'une série d'actions qui orientent les textes vers une fin déterminée en raison des changements de nature interprétatives que leur réaménagement produit [...] ¹²².

La mise en recueil consiste donc parfois à créer un « nouvel ADN » qui, selon la formulation de Tannia Van Hemelryck et Stefania Marzano, « entrelacerait les textes des recueils ¹²³ ». À ce titre, on reviendra sur ce conflit qui a pu opposer, au moment de leur rédaction, le modèle de filiation proposé par les continuateurs du *Conte du Graal* à celui des scribes et, donc, du lectorat. Combinée à l'analyse intertextuelle, une telle démarche permettra de réhabiliter les aspects expérimentaux de la poétique des continuateurs, au vu de « l'imaginaire d'un romancier français du XII^e siècle ¹²⁴ » et de son public des siècles suivants.

¹²²Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, « Les manuscrits littéraires français », art. cit., p. 649.

¹²³ Tannia Van Hemelryck et Stefania Marzano, « Introduction », dans Oliver Collet et Jasmina Foehr-Janssen (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 15.

¹²⁴ Pierre Gallais, *op. cit.*

CHAPITRE I
« EN LISANT, EN ÉCRIVANT » : L'HÉRITAGE MOUVANT DES
CONTINUATIONS

L'idée selon laquelle les *Continuations* du *Conte du Graal* ont fait des entorses au « contrat de continuation » et ont diversifié le patrimoine légué par leur texte-source en y intégrant les éléments d'œuvres qui leur sont contemporaines n'est pas neuve. Les médiévistes ont par exemple noté que les continuateurs se montraient particulièrement attentifs aux modifications chrétiennes apportées au motif du Graal par le *Joseph d'Armathie* et les romans du Graal en prose. Un rapide survol des différentes apparitions de l'objet dans le corpus permet aisément de constater qu'il prend un sens davantage conforme à l'actualité littéraire qu'aux indications disséminées par Chrétien de Troyes dans son roman¹. Parfois qualifiés de poètes « d'arrière-garde² », les continuateurs ont par ailleurs été perçus comme des héritiers frileux du Champenois qui auraient avant tout subi l'influence des réécritures plus « inventives » du *Conte du Graal* qui les avoisinaient. Dans une formulation désormais célèbre, Ferdinand Lot a ainsi suggéré que l'écriture de Manessier ne consistait qu'à copier avec maladresse le *Lancelot-Graal* :

[La *Troisième Continuation*] est une production misérable dont l'auteur pille le *Lancelot-Graal* sans y rien comprendre, dépourvu d'originalité et de goût, ce Manessier n'est qu'un marmiton de la littérature³.

Délaissant le ton virulent de Ferdinand Lot, les études plus récentes ont confirmé que le troisième continuateur avait emprunté un grand nombre d'épisodes et de

¹ Sur la christianisation du Graal dans les *Continuations* et sur l'influence des autres romans du Graal sur le traitement du motif au sein du corpus, voir, entre autres, Annie Combes et Annie Bertin, *op. cit.*, p. 31-51 ; Douglas David Roy Owenn, *The Evolution of the Grail Legend*, Édimbourg-Londres, Oliver and Boyd, 1968 ; Roger Sherman Loomis, *The Grail, from Celtic Tradition to Christian Symbol*, Cardiff, New-York, University of Wales Press, Columbia University Press, 1963, notamment p. 28-81 ; William, Roach « Transformations of the Grail Theme in the First Two *Continuations* of the Old French Perceval », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. CX, 1966, p. 160-164 et Mireille Séguy, *op. cit.*, notamment p. 19-250.

² L'expression est utilisée par Jean-Charles Payen, « Les *Continuations* de *Perceval* », dans Jean Frappier, Reinhold R. Grimm et Carl Heidelberg (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters IV, Le Roman jusqu'à la fin du Moyen Âge, Tome 1 (partie historique)*, Karl Winter, 1978, p. 361.

³ Ferdinand Lot, « Les Auteurs du *Conte du Graal* », art. cit., p. 127.

motifs au cycle en prose pour composer son récit⁴. Et si Corin Corley, Filippo Salmeri ou encore Louise Stephens ont chacun montré de quelle manière la *Troisième Continuation* se distingue du cycle anonyme d'un point de vue thématique⁵, ils se questionnent assez peu sur l'originalité du projet poétique de Manessier, qui « réécrit » tout de même le *Lancelot-Graal*, un texte en prose qui lui est contemporain, alors qu'il est censé rédiger la suite d'un roman en vers composé plus de vingt ans auparavant. De façon générale, les lectures comparatives du corpus n'interrogent donc pas l'usage poétologique que font les continuateurs de l'intertextualité. Elles encouragent à penser que les auteurs des *Continuations* n'ont joué qu'un rôle mineur dans l'évolution des formes littéraires de leur époque et que, rangés derrière le prestige de leur maître et père, ils n'ont fait qu'accepter passivement le changement progressif de l'horizon d'attente du public médiéval⁶. Pourtant, en tendant l'oreille au discours que les continuateurs tiennent sur leur art grâce au thème du lignage, on démontrera qu'ils avaient à cœur de dialoguer de manière active avec les différents membres – anciens et nouveaux – de leur famille littéraire tout en assumant une position originale par rapport à ces derniers.

Les recherches menées sur la *Quatrième Continuation* ont déjà permis d'esquisser un portrait de l'« esthétique de la diversité⁷ » que pratiquerait Gerbert. On a beaucoup écrit sur son « art consommé du roman⁸ » et sur son écriture tant continuatrice que « compilatrice ». Emmanuèle Baumgartner parle en effet d'une

⁴ Sur la question de l'influence du *Lancelot-Graal* sur la *Troisième Continuation* et de l'existence d'une source commune aux deux œuvres, voir Penelope Bell, *The Relationship of Manessier's Continuation to the Prose Romances of The Vulgate Cycle*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1956, thèse inédite ; Corin, F. V. Corley, « Manessier's Continuation of Perceval and the Prose Lancelot Cycle », *The Modern Language Review*, vol. 81, 1986, p. 574-591 ; John L. Grigsby, « Les diables d'aventure dans Manessier et la *Queste del Saint Graal* », *Michigan Romance Studies*, vol. 8, 1989, p. 1-20 ; Jean Marx, « Étude sur les rapports de la 3^e continuation du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes avec le cycle du *Lancelot* en prose en général et la *Queste del saint Graal* en particulier », *Romania*, t. LXXXIV, n^o 4, 1963, p. 451-477 ; Filippo Salmeri, *op. cit.*, p. 66-109.

⁵ Voir Corin F. V. Corley, « Manessier's Continuation », art. cit., Filippo Salmeri, *op. cit.* et Louise D. Stephens, *Manessier's Continuation of Chrétien de Troyes's Perceval. A Reappraisal*, Oxford, 1994, thèse inédite.

⁶ Une opinion que semble avoir John L. Grigsby : « Though the four continuators, especially Wauchier, lacked Chrétien's art, he obviously remained their master » (« Heroes and their Destinies in the Continuations of Chrétien's Perceval », *The Legacy... , op. cit.*, vol. 2, p. 53).

⁷ Sébastien Douchet, « Et par maintes fois m'ont dechut les diversitez qu'ai veües. La *Continuation* de Gerbert de Montreuil : une esthétique de la diversité », *Médiévales*, n^o 7, 2005, p. 88-101.

⁸ *Ibid.*, p. 101.

« *Continuation* en forme de compilation⁹ » pour qualifier ce texte qui poursuit encore les aventures de Perceval tout en consacrant un épisode entier au personnage de Tristan¹⁰ et qui regorge de renvois à un prisme d'œuvres allant du *Perlesvaus* à l'*Audigier*¹¹. D'après Keith Busby, le penchant que Gerbert semble avoir pour la compilation s'explique tant par son érudition que par la vogue, très répandue à son époque, des sommes littéraires :

Gerbert était très familier d'un vaste corpus de textes de la fin du premier quart du XIII^e siècle et le fait qu'il se réfère à autant d'œuvres antérieures pour composer son ouvrage renvoie à une caractéristique de cette période : la tendance à réunir un certain nombre de courants originellement séparés, dans le but de les assembler en une *summa arthuriana*¹².

Le quatrième continuateur, qui a l'habitude d'insérer dans la narration des images « globalisantes » censées métaphoriser « une réflexion sur [son] art d'écrire¹³ », imagine une généalogie intertextuelle à Perceval, dont il se sert pour synthétiser sa démarche. Le soir du mariage du héros avec Blanchefleur, un ange lui raconte le destin de sa descendance et lui explique que, de sa lignée, viendra « une pucele » qui aura un fils « qui prime avra forme d'ome / qui molt sera gens et biaux / et puis devenra il oisiaus » (C4, v. 6918-6920) ainsi que trois fils « qui Jherusalem conquerront » (C4, v. 6932). Philippe Ménard a associé ces personnages anonymes

⁹ Emmanuèle Baumgartner, *Le Récit médiéval. XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 91.

¹⁰ Sur l'épisode du « Tristan menestrel », qui se situe aux vers 3309-4832 et qui reprend les éléments du *Lai du Chèvrefeuille* et de la *Folie Tristan* de Thomas, voir Keith Busby, « Der Tristan Menestrel des Gerbert de Montreuil und seine Stellung in der altfranzösischen Artustradition », *Vox Romanica*, vol. 42, 1983, p. 144-156 ; Jonna Kjaer, « L'épisode de "Tristan menestrel" dans la *Continuation de Perceval* par Gerbert de Montreuil (XIII^e siècle) : essai d'interprétation », *Revue romane*, vol. 25, n° 2, 1990, p. 356-366 et Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 90-93.

¹¹ Au sujet des divers renvois intertextuels effectués par la *Quatrième Continuation*, voir Keith V. Sinclair, « Gerbert de Montreuil and the Parody *Audigier* », *Romance Notes*, vol. 17, n° 2, 1976-1977, p. 208-211 ; Antoinette Saly, « Le *Perlesvaus* et Gerbert de Montreuil », dans Jean-Claude Faucon (dir.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Genève, Slatkine, 1998, p. 1163-1182 ; Philippe Ménard, « L'histoire du *Chevalier au Cygne* dans La *Continuation de Perceval* de Gerbert », dans Maurice Accarie, Christine Martineau-Géniéys, Jean-Guy Gouttebroze et Éliane Kotler (dir.), *Marginalité et Littérature. Hommage à Christine Martineau-Géniéys*, ILF-CNRS, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 249-262 et Sébastien Douchet, « Une esthétique de la diversité », art. cit.

¹² Keith Busby, « Der Tristan Menestrel », art. cit., p. 156, traduit par Sébastien Douchet, « Une esthétique de la diversité », art. cit., p. 100.

¹³ Alexandre Leupin, « La Faille », art. cit., p. 257.

aux héros de *La Naissance du Chevalier au cygne* et de la *Chanson du Chevalier au cygne*¹⁴, deux textes qui ont influencé la réécriture en moyen haut allemand du *Conte du Graal*, le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach¹⁵. Pour Sébastien Douchet, cette généalogie proleptique doit servir de « mode d'emploi à l'écriture continuatrice », qui est « la reprise et la recombinaison du matériau hypotextuel (*Conte du Graal, Première, Deuxième et Troisième Continuation*) mais aussi d'une tradition exogène¹⁶ ». En procédant à « la réhabilitation de la part ludique¹⁷ » de la *Quatrième Continuation*, Isabelle Arseneau a quant à elle jeté la lumière sur le caractère transformatif de l'écriture de Gerbert. Elle relève une « série de renvois intertextuels au *Bel Inconnu* » qui prouveraient que l'auteur revendique « son affiliation au courant parodique qui traverse la production narrative en vers [...] à partir de la fin du XII^e siècle¹⁸ ». Peut-être parodiste lui-même¹⁹, il s'inspirerait de ce courant en réunissant en une matière narrative très dense la série de textes qu'il a lus (sa « bibliothèque ») et qui l'ont influencé pour ensuite procéder à leur transformation et à leur *bestornement*. Le « renouvellement ludique²⁰ » auquel il procède ainsi forcerait donc le passage de l'intertextualité à l'hypertextualité et de la filiation harmonieuse à la rébellion.

Dans cette optique, on montrera que les continuateurs partagent avec les parodistes la volonté de transformer le matériau romanesque dont ils héritent. Tout en respectant la contrainte de continuité diégétique avec le *Conte du Graal* à laquelle il doivent (en théorie) se plier, ils retracent les évolutions du roman

¹⁴ Philippe Ménard, « L'histoire du *Chevalier au cygne* », art. cit.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Berlin, Walter de Gruyter, 1998.

¹⁶ Sébastien Douchet, « Une esthétique de la diversité », art. cit., p. 99.

¹⁷ Isabelle Arseneau, « Ce roman "n'est pas de la Reonde Table" : réhabilitation de la part ludique de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil », *Actes du 22^e congrès de la Société internationale arthurienne*, Rennes, 2008, [En ligne], URL : <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/pdf/arseneau.pdf> consulté le 1 juillet 2011.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Ce Gerbert serait en fait Gerbert de Montreuil, auteur du roman parodique le *Roman de la Violette*. Voir Charles François, *Étude sur le style de la Continuation du Perceval par Gerbert et du Roman de la Violette par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège », 1932 ; Friedrich Kraus, *Über Gerbert de Montreuil und seine Werke*, Erlangen, Junge und Sohn, 1897 ; Alexandre Micha, Jean-Marie Fritz, « Gerbert de Montreuil », *Dictionnaire des lettres françaises*, op. cit., p. 515-517 ; Amida Stanton, op. cit. ; Maurice Wilmotte, « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, vol. 3, 1900, p. 166-189 ; Hilmar Wrede, *Die Fortsetzer des Grolromans Chrestiens de Troyes*, thèse de l'Université de Göttingen, 1952.

²⁰ Isabelle Arseneau, art. cit.

arthurien depuis Chrétien de Troyes et participent, à leur manière, à sa mutation. Ainsi, le premier continuateur synthétise, grâce au *Livre de Caradoc* (un récit dans le récit obsédé par la question du lignage), les diverses facettes de son écriture qui cherche la manière adéquate de signifier sa dette envers le maître champenois sans sombrer dans un mimétisme servile qui empêcherait le renouvellement du genre romanesque. Directement concurrencé par le *Bel Inconnu*, le second continuateur met en scène une rencontre entre Perceval, Gauvain et Guinglain et se montre préoccupé par un dilemme entre actualité littéraire et fidélité textuelle. Plus meurtrier, Manessier est peut-être aussi le plus ambigu des continuateurs, lui qui met un terme à la vie de Perceval et à un récit qui, tout en cédant aux impératifs de la prose, réussit à affirmer la singularité de sa poétique.

Le père, le fils et le sein doré : bâtardise et métamorphoses dans le *Livre de Caradoc*

Composée pour être écoutée ou lue dans la foulée du *Conte du Graal*, la *Première Continuation* reprend la phrase laissée en suspens par Chrétien de Troyes, créant ainsi l'illusion d'une continuité entre le texte-source et sa suite. C'est peut-être ce qui fait dire à Pierre Gallais que « le *Caradoc*, la branche trois de la *Première Continuation*, est le véritable “début de l'œuvre”²¹ ». Fragment isolable de cette continuation, il possède en effet un statut singulier au sein d'une composition déjà hétéroclite et présente à l'auditeur-lecteur un personnage jusqu'alors inconnu, Caradoc. L'épisode s'ouvre sur les amours adultères de l'enchanteur Éliavrès et de la reine Ysave, mariée au roi Caradoc de Nantes. Le soir de leurs noces, Éliavrès transforme tour à tour une truie, une levrette et une jument en un double d'Ysave pour les envoyer coucher avec le roi tandis qu'il garde l'aimée à ses côtés (*CI*, v. 2056-22086). Celle-ci tombe finalement enceinte de l'enchanteur et donne naissance à un fils que Caradoc de Nantes, qui pense baptiser son propre fils, nommera Caradoc.

Si les deux premières branches de la *Première Continuation* s'appliquent à poursuivre l'intrigue de la fin du *Conte du Graal*, l'épisode Caradoc constitue donc

²¹ Pierre Gallais, *op. cit.*, p. 2371.

une rupture d'autant plus marquée qu'elle est un récit à part entière, avec un début, un milieu et une fin. Ce récit semble même provenir d'une tradition narrative exogène, qui connaîtra d'ailleurs une fortune indépendante du reste de la continuation : le jeu du décapité sur lequel il s'ouvre sera repris, en moyen anglais dans *Sir Gawain and the Green Knight*²² et en français dans *La Demoiselle à la mule*, *Hunbaut* et *Perlesvaus*, tandis que l'épreuve du cor magique qui occupe le second tiers du passage est un motif également présent dans le *Lai du cor* et le *Mantel Mautailé*²³. L'auteur est conscient de déroger aux règles de la continuation en insérant ce récit particulièrement autonome. Il use de ce *hiatus* pour entreprendre, grâce au thème des rapports entre un fils et ses parents (et de son corollaire, l'adultère), une réflexion sur les contraintes opposées qu'il doit concilier s'il veut être fidèle au roman qui l'a engendré, le *Conte du Graal*, en ce qu'il représente mieux que nul autre le « genre romanesque » dans tout ce qu'il peut avoir d'ambivalent. On le verra, la paternité illégitime et monstrueuse de Caradoc sert de métaphore à l'identité trouble d'une écriture qui s'inscrit à la fois dans la continuité (de l'hypotexte, du genre) et la discontinuité (modification de l'horizon d'attente). On observera que, tout en réécrivant les aventures de Perceval, l'auteur du *Livre de Caradoc* s'ouvre à l'altérité textuelle et réécrit de manière originale la matière bretonne dans laquelle il puise pour relancer le récit.

Roger Sherman Loomis disait, au sujet de l'épisode de Caradoc, que « in all the Arthurian cycle it would be difficult to find a narrative more bizarre and barbaric²⁴ ». Les circonstances qui entourent la conception du héros sont en effet déconcertantes. Elles participent en fait à une démarche plus vaste du premier continuateur, qui cherche à problématiser le statut générique de son œuvre. Ainsi, le

²² À ce sujet, voir Larry B. Benson, « The source of the beheading episode in Sir Gauvain and the Green Knight », *Modern Philology*, vol. 59, 1961, p. 1-12.

²³ À ce sujet, on pourra lire *Mantel et cor. Deux lais du XII^e siècle*, édité par Philip Benett, Exeter, University of Exeter, 1975 ; *The Anglo-norman text of "Le Lai du cor"*, édité par C. T. Erickson, Oxford, Blackwell, 1973 ainsi que *Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé. Les dessous de la Table ronde*, édition, traduction, annotation et postface de Nathalie Koble, préface d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005.

²⁴ Roger Sherman Loomis, « The Strange History of Caradoc of Vannes », dans Roger Sherman Loomis et Ruth Eloise Roberts (dir.), *Studies in Medieval Literature: A Memorial Collection of Essays*, New York, Franklin, 1970 [*Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun Jr.*, New York, New York University Press, 1965, p. 232-239], p. 91.

récit des origines honteuses du héros est fait à deux reprises. D'abord, en guise d'introduction, le narrateur expose les escapades nocturnes de la reine Ysave avec son amant Éliavrès et celles, moins glorieuses, du roi Caradoc avec ces animaux métamorphosés en femmes. Il fait ensuite le récit des différentes étapes de l'éducation de Caradoc fils, de l'apprentissage de la lecture à son adoubement, le jour de ses dix-huit ans, chez le roi Arthur. Le lendemain de la cérémonie, on dresse un banquet, qui est interrompu par l'arrivée d'un chevalier venu proposer une épreuve à Arthur :

Rois, je vos dit tot a estroz
 Que s'il a çaiens cevalier
 Qui me puist la teste trencier
 A un seul cop de ceste espee,
 Et se je puis de la colee
 Enprés resaner ne garir,
 Seürs puet estre sans faillir
 D'ui en un an autel reprendre
 La colee, s'il ose atendre. (*CI*, v. 2264-2272)

Seul le jeune Caradoc ose relever le défi. Il décapite le chevalier, qui s'empresse de recoller sa tête, comme si de rien était. Tout le monde comprend avec effroi que la cour devra se réunir l'année suivante pour assister à la décapitation du héros par le chevalier qui n'est nul autre qu'Éliavrès. Un an plus tard, incapable de tuer son propre fils, l'enchanteur lui dévoile la vérité sur sa paternité et, devant un Caradoc incrédule, n'épargne aucun détail sur les véritables agissements d'Ysave :

La nuit qu'ele fu esposee,
 Quant la cambre fu delivree
 Et ses sires se voutl coucier
 Si com il dut o sa mollier,
 Par sanblant fis une pucele
 D'une levriere autresi bele,
 Si la cocai delés le roi
 Et ta mere jut delés moi.
 D'une truie la nuit après
 En refis une, et tot en pes
 Se recoca dejoste li.
 La tierce nuit tot autresi
 D'une jument autre en refis
 Et entre ses bras la li mis,
 Et la roïne avec moi jut.
 La nuit empregna et conçut
 De toi. Ensi fus engendrés. (*CI*, v. 2453-2468)

Cette annonce marque le début d'un affrontement terrible entre le héros et ses parents naturels. Ainsi, en termes narratologiques, le secret de la conception de Caradoc fonctionne à la fois comme situation initiale et événement perturbateur. Cadre de la narration, il en devient le moteur une fois qu'il est divulgué au principal intéressé. La répétition du motif de l'enfant illégitime paraît fonctionner comme un moyen pour le continuateur de penser sa propre écriture. Pour Alexandre Leupin, « Eliavrès n'a eu pour seule et profonde intention que de faire migrer la dette du fils à un récit [...]. Il visait de fait à détruire l'ascendance noble du fils, pour le faire accéder à l'énigme d'une paternité honteuse²⁵ ». L'épisode de Caradoc semble surtout servir à remettre en cause la légitimité d'une démarche forcément condamnée d'avance : celle de compléter le *Conte du Graal* et donc de revendiquer avec aplomb l'héritage du maître champenois.

Caradoc possède également une hérédité très « littéraire ». Michelle Szkilnik rappelle qu'Éliavrès chante un « sonnet » lorsqu'il arrive à la cour du roi. Parallèlement, le narrateur dit que le magicien sait chanter « lais et dols », signe qu'il n'est pas étranger au domaine de la création poétique²⁶. Il faut par ailleurs rappeler, comme le fait Ana Pairet, que l'enchanteur est capable de transformer les animaux en femmes, ce qui le rapproche de Dieu : « Le fait de donner à des animaux une apparence humaine constitue une double imposture : la bête prend la place de la femme, et l'enchanteur non seulement celle de son seigneur, mais aussi celle du Créateur²⁷ ».

Certains copistes ont d'ailleurs quelque peu atténué les pouvoirs sacrilèges d'Éliavrès. Dans les manuscrits *M* et *Q*, le sorcier ne métamorphose pas réellement les animaux, mais il donne simplement au roi Caradoc l'illusion de coucher avec sa femme, tandis qu'il couche avec des bêtes²⁸. Ce remaniement témoigne en fait d'un malaise bien présent dans la pensée médiévale (dans la culture savante latine, surtout) concernant la métamorphose, résurgence des mythologies païennes dans lesquelles, rappelle Laurence Harf-Lancner, « la frontière est indécise et perméable

²⁵ Alexandre Leupin, « La Faille », art. cit., p. 237-238.

²⁶ Michèle Szkilnik, « Les deux pères de Caradoc », art. cit., p. 278

²⁷ Ana Pairet, *Les Mutacions des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 86.

²⁸ Guy Vial, *op. cit.*, p. 154-155.

entre les différents règnes de la nature²⁹ ». Présentes dans l’imaginaire du Moyen Âge notamment grâce à l’œuvre d’Ovide³⁰ (qui, au XIV^e siècle, connaîtra même un second souffle grâce à l’*Ovide moralisé*), ce que l’on appelle plutôt, à l’époque, les « nuances » ou les « mutations »³¹ posent problème aux théologiens qui déplorent cette survivance du paganisme qui « remet en cause le pouvoir créateur de Dieu³² ». Dans le livre XVIII de *La Cité de Dieu*³³, saint Augustin s’applique par exemple à souligner le caractère illusoire et diabolique de ces transformations, qu’il dénonce comme des « perfides jeux de démons³⁴ » (« ludificationes daemonum »). Rappelant la toute-puissance de Dieu, le théologien admet que celui-ci a accordé un certain pouvoir aux démons qui sont, de fait, capables de brouiller la perception des hommes au point de créer dans leur esprit des images « fantastiques » (« phantasticum³⁵ »). Celles-ci peuvent alors leur donner l’illusion qu’une créature a changé d’apparence.

Lorsque Caradoc entend le récit de sa naissance, il le condamne comme étant « fantosme et songe » (*Cl*, v. 2471). Or le terme « fantosme » désigne ce qui a une apparence trompeuse (*nicht dans erscheinende Wesen*)³⁶. Il est proche du substantif « fantasma » (imagination, invention), qui descend du latin *phantasma*, voisin de *phantasticum*³⁷. Comme les démons, Éliavrès jouerait donc avec la « sanblance » plus qu’avec l’« estre » des choses, ce qui en fait, pour citer Michelle Szkilnik, une métaphore de l’écrivain³⁸. Pour Laurence Harf-Lancner, il y a en effet un lien entre ces *phantastica*, liées d’ailleurs à l’imagerie ovidienne, et la littérature vernaculaire, qui « recueille en quelque sorte l’héritage de la tradition païenne de la

²⁹ Laurence Harf-Lancner, « De la Métamorphose au Moyen Âge », dans Laurence Harf-Lancner (dir.), *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure de jeunes filles, coll. « Collection de l’École Normale Supérieure de jeunes filles », 1985, p. 4.

³⁰ Voir, par exemple, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d’Ovide*, édition et traduction d’Emmanuèle Baumgartner, Gallimard, collection « Folio classique », Paris, 2000.

³¹ Voir Ana Pairet, *op. cit.*

³² Laurence Harf-Lancner, art. cit., p. 4.

³³ Saint Augustin, *La Cité de Dieu de saint Augustin*, traduction nouvelle par Louis Ignace Moreau, Paris, J. Lecoffre, 1854, 3 vol.

³⁴ *Ibid.*, vol. III, p. 103.

³⁵ *Idem*

³⁶ Voir Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch (dir.), *Altfranzösisches Wörterbuch*, t. III, *op. cit.*, art. « fantosme ».

³⁷ *Idem*

³⁸ Michèle Szkilnik, art. cit., p. 286.

métamorphose³⁹ ». Avant le premier continuateur, Chrétien de Troyes, qui a peut-être fait ses armes en traduisant Ovide (comme il l'avoue lui-même dans le prologue de *Cligès* : « Cil qui fist d'Erec et Enide, / Et les comandemanz Ovide / Et l'art d'amors en romanz mist » *Cligès*, v. 1-3), revendiquait déjà cette filiation avec le poète latin en contant la métamorphose de Philomène⁴⁰, tandis que Marie de France racontait les transformations de l'oiseau Yonec et du loup-garou Bisclavret⁴¹. D'ailleurs, Francis Dubost fait de la métamorphose le symbole de « l'art fantastique tant il bouleverse les lois fondamentales de la logique et de la vie aussi bien que les données de l'expérience immédiate⁴² ». En effet, transférée dans le domaine chrétien, elle remet en question « tout l'appareil de perception et d'interprétation du réel⁴³ », qui se fonde sur des principes de « non contradiction, de stabilité des êtres, de permanence des formes⁴⁴ ». La mutation permet l'éclosion du fantastique, terme que le médiéviste, jouant de la définition qu'en proposait jadis Tzvetan Todorov⁴⁵, utilise pour qualifier « l'hésitation éprouvée [au Moyen Âge] devant l'inexplicable par un être qui connaît d'autres causalités que naturelles⁴⁶ ». À la croisée des règnes animal et humain, l'homme changé en bête pourrait incarner cette littérature du signe que Julia Kristeva voyait comme étant corollaire au roman. Elle donnerait une image trouble du réel et empêcherait « son identification en transcendance positive ou négative⁴⁷ ».

Les animaux étranges qu'Éliavrès met au monde instaurent justement un brouillage des pistes génétique et ontologique où l'on serait tenté de percevoir, sinon une trace de fantastique, au moins un signe de la poétique équivoque et romanesque du premier continuateur. Pour se venger d'Éliavrès, Caradoc père

³⁹ Laurence Harf-Lancner, art. cit., p. 18.

⁴⁰ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena...*, op. cit.

⁴¹ Marie de France, *Lais*, op. cit.

⁴² Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècle). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris-Genève, Honoré Champion-Slatkine, 1991, p. 540.

⁴³ *Idem*

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ Tzvetan Todorov définit le fantastique comme l'hésitation ontologique « éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1980, p. 39).

⁴⁶ Francis Dubost, « Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique... Remarques sur la naissance du concept », *Revue des langues romanes*, vol. 101, n° 2, 1997, p. 18.

⁴⁷ *Idem*

décide non pas de le tuer, mais de lui imposer le sort qu'il a subi, c'est-à-dire de coucher avec une levrette, une truie et une jument :

Puis fu seü veraïement
 En la levriere ot engené
 Un levrier que il ont nomé
 Guinolac par tot le païs.
 Et en la truie, ce m'est vis,
 Rengenra por voir un sengler,
 Torten le fisent appeler ;
 En l'iv[e], un polain baucen sor
 Qu'il apelerent Levagor.
 Tuit icist troi si furent frere
 Caradué Bresbras de par pere. (CI, v. 2590-2600)

Dans un premier temps, le narrateur insiste sur la véridicité du récit (« veraïement ») mais refuse de divulguer sa source (« fu seü »), ce qui a pour effet immédiat d'attirer l'attention sur le caractère incertain de la vérité aberrante qui est sur le point de se dire. L'auditeur-lecteur ne peut ni identifier le savoir, ni celui qui le produit. Sa cognition est d'autant plus bouleversée que les frontières entre les règnes animal et humain sont franchies à deux reprises. D'abord, l'enchanteur n'a aucun problème à féconder ses différentes partenaires zoologiques. Ensuite, les créatures qui naissent de cette union sont nommées (« Guinolac », « Torten » et « Levagor ») et liées à Caradoc par les liens de la fraternité. Outre le malaise généré par la dénomination de ces êtres dont on ne sait s'ils sont véritablement zoomorphes ou non, cet épisode vient bouleverser à nouveau l'identité du héros. Alors qu'il pensait obtenir réparation contre son père biologique et renforcer la filiation avec le roi Caradoc, il ne fait qu'aggraver le doute sur son « estre » qui est désormais menacé par l'hybridité animalière. Pour reprendre en la détournant la terminologie kristévienne, ce personnage incarnerait une écriture fondée sur un principe d'« admission du paradoxe » contraire aux principes de la Loi. Comme l'écrit Mireille Séguy, le *Livre de Caradoc* instaure de manière assez systématique « l'altérité là où l'identité menace⁴⁸ ».

En outre, d'un point de vue plus poétique, le patrimoine génétique « divers » du protagoniste principal peut très bien être interprété comme un renvoi à l'écriture

⁴⁸ Mireille Séguy, « “Ne pas me voir devant ses yeux”. Spécularité et identité dans le *Livre de Caradoc* », dans Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 16.

de la *Première Continuation*, que Francis Gingras décrit comme étant un récit de la « fructification ». Conçue comme une « forme ouverte⁴⁹ », elle n'est pas forcément une « novele chose » (*Roman de la Rose*, v. 12), comme se targuera de l'être le *Roman de la Rose* de Jean Renart, mais plutôt une « estrange chose », un genre qui tente de *métamorphoser* le récit hérité et de lui conférer un caractère hybride.

On est donc en présence d'une « mutacion de la fable⁵⁰ » et du patrimoine, ce qui implique tout de même l'existence d'un « mother text⁵¹ », pour reprendre à Matilda Tomaryn Bruckner sa désignation du roman inachevé du clerc champenois. Si elle veut le trahir, la continuation a paradoxalement des comptes à rendre à l'hypotexte premier qu'est le *Conte du Graal*, roman dont les aventures de Caradoc sont partiellement la réécriture. On note ainsi une série d'indices qui visent à assurer une continuité moins diégétique que thématique entre l'hypertexte et son texte-source, que l'auteur allégorise grâce à des figures parentales. Symbole fort de la consécration de cette affiliation, la réconciliation d'Ysave avec son fils marque un tournant dans la narration qui était alors une succession d'affrontements lignagers. Peu de temps après avoir lancé, avec le concours de son amant, un serpent au venin mortel sur le bras de son fils (*CI*, v. 2638-2641), la reine est prise de remords. Elle les exprime sous la forme de reproches qu'elle adresse à Éliavrès : « Mon fil et le vostre avés mort / par engien et par traïson ; trop avons fait grant mesprison » (*CI*, v. 2742-2744). Elle amorce ainsi un mouvement de repentance qui amènera le couple illégitime à guérir leur enfant.

La concorde intergénérationnelle et hypertextuelle semble d'ailleurs préoccuper le premier continuateur au point de raconter une seconde fois l'histoire de la mésentente, puis de la réconciliation entre un père et son fils. Avec l'histoire de Lionel, fils illégitime de Gauvain et de la Pucelle de Lis, l'auteur cherche selon Francis Gingras à mettre en scène « la confrontation entre les générations⁵² » de personnages et de littérateurs. La violence du combat qui oppose « li père et li fius cors a cors » (*CI*, v. 8068) n'a d'égale que la ressemblance entre les deux hommes,

⁴⁹ Francis Gingras, « Les Fils de Gauvain... », art. cit., p. 281.

⁵⁰ Ana Pairet, *op. cit.*

⁵¹ Matilda Tomaryn Bruckner, *Chrétien Continued...*, *op. cit.*, p. 118.

⁵² Francis Gingras, « Les Fils de Gauvain... », art. cit., p. 275.

que la mère de Lionel peine à distinguer entre eux : « Par foi », dit elle, « c'est vérités, / c'ainc ne vi en tot mon vivant / deus homes mais si d'un samblant » (*CI*, v. 8154-8156). Mais le duel s'achève vite et cède la place à la joie que suscite la reconnaissance de Lionel par son père : « Ne porroit pas estre contee / la grans joie ne devisée / qui fu la nuit au pavellon » (*CI*, v. 8165-8167). Allégorie des contradictions et des similitudes entre le roman et sa suite, cet épisode se clôt sur une sorte de communion.

Mais si l'on peut admettre que la *Première Continuation*, qui prolonge les péripéties de Gauvain et parle du Graal⁵³, s'inscrit dans une certaine continuité avec le *Conte du Graal*, il paraît moins évident de voir la subdivision qu'est le *Livre de Caradoc* autrement que comme un texte de la rupture. Le narrateur précise pourtant que l'adoubement de Caradoc se déroule à Carduil, lieu dont il précise que « si iert en la marce de Gales / et del roiaume d'Engleterre » (*CI*, v. 2188-2189). Étant donné que le dernier roman du Champenois alterne entre les aventures de Perceval le Gallois et de Gauvain, neveu du roi des Bretons, Arthur, on pourrait le situer symboliquement à la frontière entre le pays de Galles et le royaume d'Angleterre. Ce n'est donc pas un hasard si Caradoc est introduit à la société chevaleresque sur les lieux mêmes du récit dont ses aventures seraient la réécriture.

Gerald West a jadis soutenu que le personnage de Silimac⁵⁴, assassiné alors qu'il devait « asomer » une « uevre » (*CI*, v. 6879-6882), pouvait fort bien être un double anonyme de Perceval⁵⁵. Le jeune homme est tué par un « gavelot » (*CI*, v. 60948) tandis qu'il s'entretient avec Gauvain. Le neveu du roi Arthur reprend les armes du trépassé et le remplace au pied levé pour achever sa quête. Il arrive alors au Château du Graal, où une assemblée s'exclame en cœur « Ce n'est-il mie » (*CI*, v. 7175), comme pour rappeler qu'on s'attendait à ce que Perceval (et non Gauvain) achève les aventures du Graal. Le premier continuateur réécrirait donc en l'« omettant » l'histoire du chevalier gallois qui, du reste, est absent de la

⁵³ Comme l'a rappelé Annie Combes, celui-ci n'a toutefois que très peu de choses à voir avec le Graal de Chrétien de Troyes. Voir Annie Combes et Annie Bertin, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴ Ce nom est en fait donné au chevalier (anonyme dans la *Première Continuation*) par Manessier dans la *Troisième Continuation*. Voir *C3*, v. 35051-35299.

⁵⁵ Voir Gerald D. West, « Grail Problems I : Silimac the Stanger, *Romance Philology* », vol. 24, 1970-1971, p. 599-611.

continuation. Or on pourrait justement voir les aventures de Caradoc comme un moyen de combler cette absence. En effet, le parcours du fils du roi de Nantes et du « fils de la veuve dame » ont beaucoup en commun.

Uniquement défini par son rapport à la mère, le héros de l'ouverture du *Conte du Graal* est d'abord anonyme. Il acquiert son nom, ainsi que son surnom – par lequel, disait sa mère, « conoist en l'ome » (*P*, v. 526) – à la suite d'un grand nombre d'aventures. Alors qu'il sort du château du Roi Pêcheur, le Gallois rencontre sa cousine, qui lui demande : « Commant avez vos nom, amis? » Le jeune homme en a alors l'intuition, et déclare qu'il se nomme Perceval le Gallois (*P*, v. 3513). Mais la cousine le reprend aussitôt et le rebaptise : « Tes non est changiez, biax amis. / – Commant? –Percevaus li chaitis! » (*P*, v. 3519-3220). Perceval est ainsi surnommé « l'Infortuné », lui qui a eu la langue liée devant le Graal à cause de son péché : celui d'avoir laissé mourir sa mère. Au contraire de Perceval, Caradoc est nommé dès le début de son histoire. Il reste toutefois anonyme, en quelque sorte, puisque qu'il est désigné de la même manière que son père adoptif, le roi Caradoc. Charles Méla et Howard Bloch ont jadis formulé l'hypothèse selon laquelle le nom de Perceval renfermait le nom du père disparu⁵⁶. L'analogie se poursuit lorsque, débarrassé du serpent dont sa mère lui a entouré le bras pour le tuer, Caradoc sort de l'anonymat et obtient un surnom. Parce que son bras, blessé, ne guérit pas tout à fait de la morsure du reptile, il est désormais surnommé « Caradués Briesbras » (*CI*, v. 2873), c'est-à-dire Caradoc au court bras. Tout comme Perceval, le chevalier n'acquiert une identité véritable qu'après une série d'aventures. En outre, les surnoms des deux héros sont tous deux problématiques : « Briesbras » renvoie aux affrontements parricides de Caradoc, tandis que « li chaitis » rappellera toujours Perceval à la mort de sa mère dont il est coupable. D'un point de vue métatextuel, l'auteur lui-même semble suggérer l'idée que le récit de Caradoc est la réduplication de son hypotexte « homonyme » : écrite à la suite du *Conte du Graal*, la *Première Continuation* est une sorte de redite du roman qu'il continue, à l'instar de Caradoc, dont le nom est la répétition de celui de son père.

⁵⁶ Charles Méla, *Blanchefleur...*, *op. cit.*, p. 23. Voir aussi *infra*, notes 78 et 80.

Quelle importance doit-on accorder, dès lors, à la rupture dans l'identité patronymique que constitue le surnom « Briesbras » ? Elle évoquerait la paternité multiple, bâtarde et monstrueuse (comme les frères de Caradoc) du récit, qui tente de concilier en une même entité textuelle deux principes apparemment contraires, à savoir la continuité et la discontinuité. Si ce dilemme incarne les tendances antinomiques de l'écriture continuatrice, il constitue également un des aspects majeurs du récit arthurien. À une époque où les contes sont fécondés par un même « pollen⁵⁷ » et que, dans l'imaginaire des auteurs, « tout existe déjà⁵⁸ », la littérature arthurienne (et la littérature médiévale en général) est principalement faite de « collages » et de « réécritures⁵⁹ » d'éléments anciens. Acteurs d'une littérature « mouvante⁶⁰ », les écrivains du Moyen Âge expriment moins leur originalité en créant des nouveaux récits qu'en remodelant un patrimoine narratif qui conserve par ailleurs une certaine fixité. Le paradoxe de la continuation serait donc une version métonymique et spectaculaire de celui auquel est confronté tout texte appartenant au genre romanesque. En effet, pour être fidèle à son principe de renouvellement, le roman se doit d'être infidèle à « lui-même » (ou plutôt aux membres plus anciens de sa famille).

Ainsi, s'il dialogue avec le *Conte du Graal*, le *Livre de Caradoc* s'adresse également à une tradition narrative plus vaste dont il véhicule les lieux communs pour les *bestorner*. Si elles sont bien l'occasion d'un nouveau départ narratif, les aventures de Caradoc débutent par exemple à la cour du roi des Bretons, présentée dans le texte comme le lieu du respect de la coutume. Le fils d'Uther annonce en effet qu'il ne passera pas à table avant que ne survienne quelque aventure :

Ne place Diu que ja aviegne
C'a haute feste grant cort tiegne,
Por c'aie corone portee,
Qu'ive soit prise ne dounee

⁵⁷ La formulation est de Joseph Bédier, *Les Fabliaux : étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1893, p. 51.

⁵⁸ Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 269.

⁵⁹ À ce sujet, voir Emmanuèle Baumgarnter, « Collages et réécritures », *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, CDU et SEDES, coll. « Moyen Âge », 1990, p. 25-42.

⁶⁰ Sur la « mouvance », voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000 [1972], p. 84-96.

Devant que estrange novele

Ou aventure laide o bele

I soit, voiant tos, avenue. (*CI*, v. 2231-2237)

L'aspect traditionnel d'une pareille requête est souligné par le roi (« La costume ai ensi tenue / tote ma vie entresque ci » *CI*, v. 2238-2239), tandis que le lecteur avisé aura reconnu ici un renvoi à *Érec et Énide*, où il était déjà question de respect des traditions :

Li rois a ses chevaliers dist

Qu'il voloit le blanc cerf chacier

Por la *costume* ressaucier. (*Érec*, v. 36-38)

Tout se passe comme si le premier continuateur s'inscrivait dans la droite lignée de son maître. Or, dans le roman de Chrétien de Troyes, ce retour à la coutume servait principalement de métaphore à la « mout bel conjointure » (*Érec*, v. 14) de l'auteur, terme qu'il employait pour désigner sa poétique de l'« agencement heureux⁶¹ » de textes anciens en un conte original. « Ressaucier » la costume consistait ainsi, chez Chrétien, à la modifier à sa guise. Le roi Arthur de la *Première Continuation* manifeste un même désir de rupture dans la continuité. La formulation qu'il emploie, selon laquelle il a respecté la tradition « entresque ci » (jusqu'à présent) sous-entend qu'il pourrait être sur le point de la trahir. La revendication d'un certain héritage par l'écrivain continuateur n'implique donc pas une admiration béate de sa part. La parole filiale, de par sa nature, implique quelque rébellion, sans quoi elle s'enliserait dans un schéma plus traditionnel de la continuation qui, selon Gérard Genette se contente le plus discrètement possible de mener à son terme un texte inachevé⁶².

À ce titre, le récit des amours d'Éliavrès et Ysave, qui reproduit l'intrigue du lai d'*Yonec* de Marie de France, constitue un exemple particulièrement représentatif de la poétique à la fois intertextuelle et hypertextuelle du premier continuateur, qui invoque pour le *bestorner* un texte provenant d'une catégorie générique voisine et néanmoins distincte (ici, le lai). La trahison est double, car le continuateur est censé en rajouter le moins possible au texte continué et qu'après avoir trahi le contrat de

⁶¹ L'expression est de Danièle James-Raoul, « La conjointure ou l'agencement heureux », *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2007, p. 424-603.

⁶² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 222-223.

continuation, il trahit l'intertexte dont il s'était servi pour commettre son méfait littéraire. Bien conscient de sa démarche, il choisit malicieusement de la symboliser par une histoire d'adultère contée sur un ton quasiment ludique.

Source principale de cette histoire de liaisons illégitimes entre un magicien et une dame, *Yonec* s'ouvre sur le thème du mari jaloux. On y raconte qu'une jeune femme épouse de force un vieux roi :

Pur ce que ele ert bele e gente
 En li garder mist mult s'entente.
 Dedenz sa tur l'a enserree
 en une grant chambre pavee (*Yonec*, v. 29-33)

Elle reçoit un jour la visite d'un oiseau, qui se change en un beau chevalier courtois. Ils deviennent amants et la « tur », naguère lieu de l'enfermement, devient le théâtre des amours naissantes entre les deux protagonistes :

Or li plest plus a surjuner
 Qu'en nul altre deduit aller.
 Sun ami vuelt suvent veoir
 E sa joie de lui aveir;
 Des que sis sir s'en depart,
 e nuit e jur e tost et tart
 ele l'a tut a sun plaisir. (*Yonec*, v. 221, 227)

Le narrateur du *Caradoc* choisit de raconter dans des termes fort semblables la suite des amours de l'enchanteur et de la mère du héros qui avaient, elles aussi, débuté par une métamorphose. Bien qu'il apprenne que sa femme l'a trompé, *Caradoc* père refuse de la tuer et décide plutôt de l'enfermer dans une tour : « En sa plus fort tor que il a, / li eoia la roïne ensera, / et si la fist molt bien garder » (*CI*, v. 2537-2539). À la similitude des lieux d'enfermement succède celle de l'aisance avec laquelle l'amant surnaturel y pénètre pour s'adonner à toutes sortes de plaisirs :

Et la roïne est en la tor
 A grant deduit et a baudor,
 Car Eliavrés i venoit
 Toutes les ores qu'il voloit. (*CI*, v. 2543-2546)

Mais aux rapports discrets, puis tragiques, d'*Yonec* avec sa dame vient se substituer quelque chose de bien plus humoristique. *Éliavrès* chante des lais et des chansons (*CI*, v. 2554) et fait retentir tous les soirs ses instruments dans la tour d'Ysave, de sorte que tout le voisinage commence à la nommer « La Tor del Boufois » (*CI*, v. 2561), expression que Colette-Anne Van Coolput-Storms traduit par « la Tour du

joyeux vacarme⁶³ ». Joyeuse, cette « noise » (*CI*, v. 2565) serait également intertextuelle, puisque l'auteur semble indiquer à son auditeur-lecteur la source des aventures de la tour, à savoir un lai (*Yonec* ?). Or les lais que récite Éliavrès sont eux aussi qualifié de « boufois », comme si l'auteur cherchait à signifier que les récits de jadis ne sont que bruit et vacarme. Il est vrai que de Marie de France à la *Première Continuation*, on constate que l'air a changé quelque peu. Par rapport au schéma narratif du lai, les amants illégitimes n'ont plus la fonction d'adjuvants. Ils sont désormais les opposants, en ce sens qu'ils commettent des actes fourbes et monstrueux qui nuisent grandement au héros principal, Caradoc. Pour l'auteur, la citation d'une source s'accompagne automatiquement de sa trahison.

L'épreuve du cor, insérée à la fin du *Livre de Caradoc*, confirme avec humour ce principe de fidélité dans l'infidélité que développait l'épisode de la tour. Tout en montrant « les dessous de la Table Ronde⁶⁴ », ce passage (dont on a précisé qu'il avait existé sous forme de lais indépendants de la *Première Continuation*⁶⁵) dévoile les dessous d'un récit qui érige l'adultère en principe poétique fondateur. Dans des circonstances identiques à celles qui ont mené à l'épreuve de la décapitation d'Éliavrès (Arthur invoque une fois de plus la « costume » qui consiste à attendre l'aventure, *CI*, v. 3134), un chevalier arrive à la cour avec un cor qui possède des attributs merveilleux :

Faites le enplir de fontaine
U d'une autre eve doce et saine
Lués essera li miudes vins
Et lli plus biaux et li plus fins. (*CI*, v. 3159-3160)

La valeur du cadeau suscite l'enthousiasme de Keu : « Par icel Signor qui ne ment, / fait Qex, ci a molt bel present » (*CI*, v. 3168-3169). Mais le chevalier anonyme précise alors qu'aucun chevalier qui a été trompé par son amie ou par sa femme ne pourra boire sans que le vin ne se répande sur lui. Keu exprime alors sa déception : « Ostés! Fait Qex li senescaus, / s'i m'eît Dex, sire vassaus, / or enpire vostre present. » (*CI*, v. 3175-3177). Guenièvre, elle, manifeste une grande agitation dès

⁶³ *La Première Continuation...*, *op. cit.*, p. 199.

⁶⁴ *Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé. Les dessous de la Table ronde*, *op. cit.*

⁶⁵ Voir *infra* note 147. Pour un relevé plus exact des occurrences de ce motif répandu, on consultera Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992. Voir « Magic drinking horn: unchaste woman's husband cannot drink from horn » (H 411.4.1.1).

lors qu'Arthur s'apprête à boire du fameux cor. Elle exhorte son mari à ne pas porter l'objet à ses lèvres, prétextant un enchantement. Celui-ci n'a cure de ce qu'elle lui dit et affirme qu'il boira quand même. Elle profère alors devant tous les barons et devant Dieu une formule qui la disculpera :

S'onques nul jor fis orisons
 Envers Damredu ne proiere
 Que il amast ne tenist ciere,
 Or li pri jo que vos soiés
 Mollisés, se vos i asaiés
 A boivre, sire, sor mon pois (*CI*, v. 3190-3195)

Outre la référence à l'épreuve de chasteté du *Lai du cor* et du *Mantel Mautailié*, cette tirade rappelle le vrai-faux mensonge qu'Iseut, en invoquant Dieu elle aussi, prononce dans le *Tristan* de Béroul :

Mais Dex plevis ma louiauté
 Qui sor mon cors mete flaele
 S'aucuns, for cil qui m'ot pucele,
 Out m'amistié encore nul jor ! (*Tristan*, v. 22-25)

Les deux « serments » sont construits sur un même principe. Guenièvre et Iseut cherchent toutes deux à dissimuler leur adultère par un jeu de langage qui, tout en ne trahissant jamais la vérité, la maquille quelque peu. Mais là où le sophisme d'Iseut manie avec habileté la langue pour ne dire rien d'autre que la vérité (Tristan est effectivement l'individu qui l'a « eue » pucelle), celui de Guenièvre apparaît comme une vaine et grossière tentative de s'innocenter dans l'urgence. Incapable de s'opposer à l'autorité du cor magique, elle essaie (inutilement) de créer l'illusion qu'elle en commande le mécanisme.

Si Arthur se répand donc du vin sur les genoux, Guenièvre ne court toutefois aucun risque tant l'épreuve prend rapidement un tournant comique, grâce, entre autres, aux interventions de Keu. Hilare, le sénéchal raille gentiment son roi dont tout le monde sait à présent qu'il est un mari cocu : « Et Qex li dist en riant / “Sire, sire, es ore nouaus” » (*CI*, v. 3198-3199). La rédaction « longue » du texte insiste sur l'hilarité générale de la cour, qui allait sans doute de pair avec une certaine hilarité de l'auditoire⁶⁶. Or ce qui est « nouaus » devient rapidement la norme : au fur et à mesure que les chevaliers portent le cor à leurs lèvres, on comprend que

⁶⁶ Voir Pierre Gallais, *op. cit.*, p. 2290.

tous font « compagnie » au roi, Keu le premier (*CI*, v. 3216). Le tout est conté avec une certaine légèreté qui tranche avec les conséquences catastrophiques que l'adultère aura dans *La Mort le Roi Artu*, où l'infidélité de Guenièvre sera en partie responsable du morcellement, puis de la chute, du royaume arthurien. L'auteur cherche certes à saper, selon l'expression de Sébastien Douchet, « les fondements idéaux de la société courtoise⁶⁷ », ou encore de montrer à quel point « la société arthurienne se pare de valeurs qu'elle ne respecte pas⁶⁸ » mais il ne le fait pas pour prophétiser « l'irréversible disparition de la civilisation dans le royaume sous le [...] chef d'Arthur⁶⁹ ». Bien au contraire, une fois qu'elle est acceptée comme un phénomène généralisé, la trahison amoureuse devient la nouvelle norme dans le royaume. Il n'est pas fortuit, à ce sujet, que Raoul de Houdenc exploite, quelques années après la *Première Continuation*, le potentiel parodique de l'épreuve du cor dans *La Vengeance Raguidel*⁷⁰. On peut y voir la confirmation du caractère frondeur et transformateur de la poétique du premier continuateur.

L'épreuve revêt un caractère plus grave lorsque Caradoc réussit à boire le vin du cor sans s'en répandre dessus. Guigner, sa femme, l'a préalablement rassuré. Elle substitue à la parole tortueuse et sophistiquée de Guenièvre, une déclaration franche et honnête : « Sire [...] n'aiés regart / bevés i tot seürement. » (*CI*, v. 3228-3229). Cette sincérité lui attire les foudres de la reine, qui chasse purement et simplement la demoiselle de la cour, tandis que Caradoc reste auprès du roi. Sébastien Douchet a déjà fait remarquer que le couple Caradoc-Guigner s'inscrit dans une vision paulinienne du mariage et de l'amour, et qu'il est condamné à être exilé du monde arthurien et à n'avoir aucune descendance⁷¹. Contrairement à Ysave et surtout au très fertile Éliavres les deux époux demeurent stériles. Leur héritage littéraire est nul, comme si seules la trahison amoureuse, l'adultère et l'infidélité pouvaient faire naître le roman arthurien ! L'infidélité symbolise une fois de plus la

⁶⁷ Sébastien Douchet, « Du cor au corps : les incursions de l'Autre Monde dans le Roman de Caradoc », *Le Monde et l'Autre Monde*, *op. cit.*, p. 124

⁶⁸ Michelle Szkilnik, *op. cit.*, p. 286.

⁶⁹ Richard Trachsler, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰ *Op. cit.*

⁷¹ Sébastien Douchet, « Du cor au corps », art. cit., p. 128.

démarche du romancier continuateur, qui n'a d'autre choix, pour créer du neuf, que de reforger la matière dont il a hérité de ses pairs.

Ainsi, le *Livre de Caradoc* serait semblable au mamelon d'or de Guigner. Alors que le serpent qui menaçait la vie de son mari quitte son bras sous l'effet du vinaigre, il saute sur la jeune « pucele » et lui mord le sein. Un chevalier tue l'animal avec son épée mais emporte la pointe du sein, qui sera remplacée plus tard par une prothèse en or. Symbole maternel, le sein demeure donc dans un premier temps tranché, ouvert, amputé de son extrémité, comme le *Conte du Graal* qui s'arrête abruptement au milieu d'une phrase. L'ajout que constitue le mamelon d'or sera dès lors, comme la continuation, un ajout visible, forcément différent de ce qu'il prétend achever, d'autant plus que l'histoire de l'amputation et de la réfection de ce sein est liée aux origines troubles de Caradoc et du roman. Le mamelon d'or de Guigner renvoie aussi à une certaine stérilité, incarnation de la perfection morale de l'héroïne, qui jure, semble-t-il, avec l'univers arthurien. En effet, avec l'épisode du cor, aux accents ludiques, qui s'inscrit dans une tradition romanesque stéréotypée (« Arthur attend que survienne l'aventure »), l'auteur choisit d'achever les aventures de Caradoc et de renvoyer la vertu amoureuse « en ses terres »... comme Guigner. Faut-il y lire une préférence de la part de l'auteur pour Gauvain, héros terrestre, au détriment de Perceval, héros déjà trop céleste dont Caradoc serait l'avatar? Sans doute, puisque le récit retourne très vite au parangon de la chevalerie. On sent d'ailleurs un certain soulagement dans l'annonce du début de la branche quatre de la continuation. Le narrateur introduit la suite dans un passage aux accents de renaissance et de reverdie : « Tant que le beau tans retorna, / qui fait que herbes raverdir, / et les cuers des gens resjoïr » (*CI*, v. 3375-3376). Ces vers rappellent que chez Arthur, la merveille et les amours infidèles sont les plus fécondes, les mieux à même de générer de nouveaux récits. Ce sont elles dont on se *resjoït*.

Le cousin terrible : l'incursion du *Bel Inconnu* dans la *Seconde Continuation*

Cette ode à l'infidélité ne semble pas être tombée dans l'oreille de sourds. Lorsque Wauchier de Denain compose la *Seconde Continuation*, Lionel ne figure plus seul sur la liste des fils illégitimes de Gauvain. Non satisfait d'avoir eu un enfant avec la

seule Pucele de Lis, l'insatiable séducteur s'est uni depuis à la fée Blanchemal et lui a donné un rejeton, Guinglain. De même, les héritiers du *Conte du Graal* ne cessent de se multiplier. Alors que Robert de Boron s'applique à prolonger le roman à rebours en dressant la liste des ancêtres de Perceval et des gardiens du Graal, Renaut de Beaujeu fait de Guinglain, le Bel Inconnu, le représentant du nouveau type d'écriture hypertextuelle distinct de la continuation qu'il compte investir, à savoir la parodie.

Dans son article « Le “beau jeu” de Renaut avec le merveilleux⁷² », Francis Dubost revient sur les mécanismes de *bestornement* du récit et de la merveille mis en place par l'auteur du *Bel Inconnu*, qui « transforme tout ce qu'il touche » et « casse la structure traditionnelle du conte merveilleux⁷³ ». Il apparente la poétique parodique du romancier à la figure du « contredit », « à ces propositions cocasses ou insoutenables énoncées par les spécialistes du jeu verbal et gestuel qu'étaient les jongleurs (*joculatores*)⁷⁴ ». L'histoire de Guinglain – dont le nom a été lu par Jean-Claude Lozac'hmeur comme le calque celte de Perce-val⁷⁵ – serait l'envers parodique de celle du héros du *Conte du Graal*. En témoignerait par exemple l'épreuve du « Fier Baissier » (*Bel Inconnu*, v. 3206) où le fils de Gauvain doit rompre par un baiser l'enchantement dont est victime une demoiselle changée en « wivre » (*Bel Inconnu*, v. 3128). La « grant clarté » (*Bel Inconnu*, v. 3133) qui émane de la bouche de la serpente rappelle la lumière éclatante qui accompagnait le

⁷² Francis Dubost, « Tel cuide... », art. cit.

⁷³ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 24. Au sujet de la figure du contredit, qui consiste à confronter un discours ou un énoncé et son envers, on pourra consulter Roger Dragonetti, *Le Gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1982, p. 49-67.

⁷⁵ Voir Jean-Claude Lozac'hmeur, « Guinglain et Perceval », *Études celtiques*, vol. 16, 1979, p. 279-281. En fait, le spécialiste trace ce parallèle onomastique dans le cadre d'une réflexion portant sur les sources communes du *Conte du Graal* et du *Bel Inconnu*. Il avance l'hypothèse d'une saga galloise de « gwan(g)elyn » (« perce- ennemi »), devenu par erreur « gwanglyn » (« perce-val »). Le roman de Renaut de Beaujeu serait donc véritablement le double narratif de celui de Chrétien de Troyes. Pour un examen plus détaillé de la question, voir également Jean-Claude Lozac'hmeur, « Le problème de la transmission des thèmes arthuriens à la lumière de quelques correspondances onomastiques », dans Charles Foulon (dir.), *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. 217-225 et William Henry Schofield, *Studies on the “Libeaus Desconus”*, Boston, Ginn, coll. « Harvard Studies and Notes in Philology and Literature », 1895.

Graal lors de sa première apparition⁷⁶. Mais dans le *Bel Inconnu*, l'aventure épistémologique et sacrée du cortège du Graal cède la place aux « délices de la rencontre amoureuse », comme l'écrit Francis Dubost⁷⁷. Pour Francis Gingras, cette transformation est le signe que « le Guinglain de Renaut de Beaujeu [...] dilapide impunément l'héritage du Graal, remplacé par une femme-serpent⁷⁸ ». Par ailleurs, tandis que le premier continuateur maintenait le lien avec son modèle en dépeignant la réconciliation des fils avec leur(s) père(s) malgré les différends qui pouvaient les opposer, le parodiste consacre la victoire de la nouvelle génération d'auteurs sur les anciens en mettant en scène un tournoi où Guinglain défait les vieux chevaliers de la Table Ronde, dont font partie Gauvain et Perceval (*Bel Inconnu*, v. 5501).

Cet ébranlement de ce qui fondait jusque-là le récit arthurien ne découragera pas Wauchier de Denain, qui entreprend d'écrire la suite des aventures des héros du *Conte du Graal*. Si le second continuateur se range ainsi du côté de l'ancienne génération, il inclut tout de même Guinglain dans son récit et lui fait rencontrer Perceval, puis Gauvain (C2, v. 22225-22551 et v. 31041-31420). Ses apparitions ponctuelles (quelques centaines de vers seulement lui sont consacrés) surprennent de par leur apparente vacuité. En outre, elles contredisent quelque peu la *Première Continuation* qui avait déjà imaginé un fils à Gauvain, à savoir Lionel. On les interprétera comme une manifestation de la contamination ludique de la *Seconde Continuation* et de l'ouverture de son auteur à ses cousins parodistes. Dans le premier tiers de l'œuvre, Guinglain provoque Perceval en duel après que celui-ci a flirté avec son amie. À l'image de ce combat acharné entre les deux chevaliers, la poétique du continuateur incarne les tendances narratives de plus en plus conflictuelles qu'elle se doit de réunir si elle veut être à la fois fidèle à son modèle, le *Conte du Graal*, et actuelle.

Fidèle, le principal protagoniste du roman ne l'est pas toujours à Blanchefleur, sa dame, comme en témoigne son attitude au début de l'« épisode Guinglain ». Après une nuit passée à la belle étoile, il trouve sur son chemin l'amie

⁷⁶ « Un graal entre ses .II. meins / une damoiselle tenoit, / qui aviau les vallez venoit / [...] atot lo graal qu'ele tint / une si grant clartez i vint » (*P*, v. 3158-3164).

⁷⁷ Francis Dubost, art. cit., p. 56.

⁷⁸ Francis Gingras, « Les Fils de Gauvain... », art. cit., p. 282.

du Bel Inconnu. Le narrateur en fait un portrait mélioratif dont la longueur n'a d'égale que sa banalité au regard des descriptions physiques de la tradition romanesque (C2, v. 22281-2230)⁷⁹. On y retrouve en effet les éléments typiques du portrait traditionnel tels que les sourcils dorés (C2, v. 22294), la « face vermeille coloree / et plus blanche que noif gelee » (C2, v. 22297-22298) ou bien les « mameletes » qui sont « petites et dures » (C2, v. 22305-22306). Wauchier a pu reprendre la description de Blanchefleur que fournissait Chrétien de Troyes, qui vantait lui aussi, entre autres choses, « vermaus » de « son vis » (P, v. 1781-1782). L'aspect littéraire de la beauté de la dame est d'ailleurs accentué par le narrateur qui signale sa présence de façon ostentatoire au moment où il débute sa description :

Se je sa biauté vos disoie,
 Conmant elle estoit bien formée,
 Ainz seroit pres de la vesprée
 Que je vos peüsse tout dire
 Et toute sa biauté descrire.
 Mais tout briemant vos mostrerai
 De sa biauté ce que j'an sai (C2, v. 22286-22292)

Le caractère répétitif de ce passage qui se présente comme un exercice de rhétorique est quant à lui confirmé par Perceval lui-même, qui ne semble pas bien percevoir la différence entre Blanchefleur et cette demoiselle. Il se laisse en effet séduire par les charmes de la jeune femme : « Par un petit qu'il ne la prie / qu'elle l'amast, tant la vit belle » (C2, v. 22324-22325). À cet instant surgit Guinglain, qui provoque le héros en duel et met fin à cette idylle intertextuelle naissante. Mais il est, d'une certaine manière, déjà trop tard : le chevalier gallois semble désormais plus que disposé à orienter son désir vers de nouveaux objets, de même que le second continuateur, lui, assume le caractère centrifuge de sa « libido » descriptive et narrative.

En fait, à ce point-ci du roman, ni le Gallois ni l'auteur n'en sont à leur première déloyauté. Au château de l'échiquier déjà, Perceval se laisse charmer par la beauté merveilleuse de la maîtresse des lieux, « plus bele qu'autre criature » (C2, v. 10070). Le samit dont elle est vêtue est parsemé d'étoiles « aussi cleres que

⁷⁹ Pour un survol des portraits stéréotypés de demoiselles, on consultera l'étude de synthèse de Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1965, p. 25-71.

chandoiles » (C2, v. 10068), ce qui rappelle la « grant clarté » de la *guivre* féérique du *Bel Inconnu* (*Bel Inconnu*, v. 3133) qui n'était elle-même qu'un reflet de la lueur du Graal (*P*, v. 3164) que Chrétien de Troyes disait supérieure à celle des « chandoilles » (*P*, v. 3165). Wauchier pousse donc sciemment son personnage dans les bras de celle qui paraît se substituer à la « tant sainte chose » qu'est le Graal (*P*, v. 6351) :

Por son estre, por sa biauté
 Vint une si grant volante
 A Perceval de li amer
 Qu'il comança a sopirer (C2, v. 10103-10106)

Cet amour féérique donne le coup d'envoi à une série d'aventures qui n'ont rien à voir avec la quête du Graal. Mireille Séguy rappelle que le récit procède à de nombreuses digressions grâce à deux dispositifs, « celui du détour, qui, de manière récurrente, éloigne Perceval du Graal, et celui de la quête concurrente, qui oblitère longuement le projet initial du héros⁸⁰ ». Wauchier ne semble pas pressé d'emprunter la « droite voie » (C2, v. 25972) qui mène « a la cort lou Roi Pescheor » (C2, v. 25973) et à la conclusion du récit à laquelle tout le monde s'attend. La principale quête qui l'occupe pendant des centaines de vers est celle du blanc cerf (C2, v. 20304-28238). Or la référence à cet animal merveilleux renvoie automatiquement au début d'*Érec et Énide* et à la notion de « costume » sur laquelle jouait déjà le *Livre de Caradoc*. Elle donne à la continuation un caractère intertextuel et antiromanesque qui se voit renforcé par la transformation des motifs du géant et du nain, qui semblent relayer l'esthétique du contredit de l'auteur du *Bel Inconnu*.

Le géant romanesque, rappelle Francis Dubost, peut bien souvent être associé à la figure du sauvage⁸¹. Harpin de la Montagne, dans le *Chevalier au Lion*, se promet de livrer la fille du seigneur qu'il garde prisonnière « à la lubricité de ses valets et de jouir de cette déchéance », signe qu'il « s'acharne à dévaster tout ce qui porte témoignage de civilisation et de beauté⁸² ». Créatures dévastatrices, les géants vivent souvent sur une « terre gaste » qu'ils ont ravagée. Fidèles à l'archétype, les

⁸⁰ Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 304.

⁸¹ « Les êtres visés par cette dénomination ne sont pas très nombreux dans la chanson de geste, alors qu'ils sont très bien représentés dans le roman » (Francis Dubost, *Aspects...*, *op. cit.*, p. 599).

⁸² Francis Dubost, « Tel cuide... », art. cit., p. 38.

deux géants du *Bel Inconnu* ont « gasté » (*Bel Inconnu*, v. 735) toute une contrée et détruit les maisons qui s’y trouvaient (*Bel Inconnu*, v. 739-740). À ce goût pour la destruction vient s’ajouter, bien souvent, celui pour la chair humaine. Ainsi les géants du *Moniage Guillaume*, de *Claris et Laris* et d’*Yder* sont-ils à la fois « dévastateur[s] et anthropophage[s]⁸³ ». Enfin, parce qu’il incarne par sa taille la démesure du désir de l’Autre, « le personnage explicitement désigné comme un géant se signale [...] assez souvent par des méfaits sexuels qui vont de la brutalité à la perversion⁸⁴ ».

Dans l’épisode du géant de la *Seconde Continuation* (C2, v. 21659-21955), qui n’est pas à proprement parler une réécriture de l’épisode tel qu’il se présente dans le *Bel Inconnu* mais une variation sur le même motif, Wauchier décide de prendre à rebours les attentes liées à ces êtres surnaturels. Faisant preuve de ruse, il choisit de différer l’apparition du géant et dresse, en premier lieu, un décor courtois dans lequel un colosse exterminateur n’a, *a priori*, rien à faire. En effet, la « plus belle meson / c’onques veïst crestïens hom » (C2, v. 21695-21696) sur laquelle tombe Perceval au début de l’épisode ne laisse pas présager qu’un représentant de l’« Autrefois maléfique⁸⁵ » y vit. La référence aux « crestïens hom » est là pour ancrer l’espace présenté dans un univers connu, régi par la Loi. L’intérieur de la demeure, lui, est d’un rare raffinement. Des mets exquis y trônent sur une table d’argent richement apprêtée :

Blanche nape, sel et coutiaus
 Et hanas d’or, riches et biaux ;
 Et de viende tel plantez
 C’un rois an fust toz honorez (C2, v. 21709-21711)

Bon joueur, le narrateur annonce la résurgence prochaine de la figure anthropophagique en indiquant que la table est garnie de « char fresche » (C2, v. 21734) avant de préciser cependant que la chair n’est pas humaine et qu’il ne s’agit que d’« oisiaux et venoison » (C2, v. 21734). Alors que Perceval décide de passer à table, une demoiselle « povremant vestue » (C2, v. 21749) lui donne des indications sur le cruel maître des lieux dont rien, jusqu’à présent, n’indiquait qu’il

⁸³ Francis Dubost, *Aspects...*, *op. cit.*, p. 621.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 623.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 599.

s'agissait d'un géant : « De ceanz est un jeanz sir[e], / qui molt est fel et députer[e] » (C2, v. 21760-21761). Il n'en faut pas plus pour que le héros s'imagine que, conformément à la « tradition » gigantesque, le colosse s'est uni à la jeune fille. Celle-ci conteste les insinuations :

-Sire, fait elle, nenil, voir.
 Ainz m'a tenue an son manoi[r]
 Deus anz antiers et un demi,
 Dont j'e formant lou cuer m[a]rri.
 Ne je voil faire son bon,
 Si ne me fait se honte non ; (C2, v. 21769-21774)

Bien qu'il soit « forz a demesure » (C2, v. 21789), le géant n'a pas passé outre l'interdiction verbale formulée par la jeune femme. Pendant deux ans et demi, les deux individus ont donc formé un curieux et platonique ménage que l'on serait tenté d'interpréter comme une transformation parodique du motif de la mal mariée. Le géant ayant toutes les caractéristiques d'un riche seigneur et non d'un rustre (demeure courtoise, mets raffinés, manière policées), on pourrait même postuler qu'il est en fait victime d'un sortilège. Beau prince, il serait devenu un monstre brutal suite à un maléfice semblable à celui du serpent du *Bel Inconnu*.

Se posant comme l'exact inverse du colosse, la figure du nain est amenée, elle aussi, à subir des mutations. Le survol des nains de la littérature, effectué par Francis Dubost et systématisé depuis par Anne Martineau⁸⁶, confirme qu'« avant 1200 [date à laquelle écrit Renaut de Beaujeu], la plupart des nains sont haïssables, hideux, difformes et perfides⁸⁷ ». Avant le *Bel Inconnu*, le nain « canonique » est Frocin, le collaborateur bossu et félon du roi Marc qui, dans le *Tristan* de Béroul, ne cesse de mettre des bâtons dans les roues des deux amants de Cornouailles. Plus tard, les auteurs de romans arthuriens parodiques donneront une meilleure image de leurs nains. Dans *L'Âtre périlleux*, la bienveillance d'un nain permettra à Gauvain de nourrir la pucelle affamée (*Âtre Périlleux*, v. 4125) tandis que dans *Meraugis de Portlesguez*, le nain gardera le héros éponyme du déshonneur et le conduira vers la « voie de l'honneur » (*Meraugis*, v. 2206-2208). Mais dans la chronologie, *Le Bel*

⁸⁶ Voir Francis Dubost, « Tel cuide... », art. cit., p. 41-42 ; Anne Martineau, *Le Nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Traditions et Croyances », 2003 et Vernon J. Harward, *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1958.

⁸⁷ Francis Dubost, « Tel cuide... », art. cit., p. 42.

Inconnu est probablement le premier à donner un portrait « positif » d'un nain⁸⁸. Avec Tidogolain, nain « cortois et bien apris » qui « gent ot le cors et biel le vis » (*Bel Inconnu*, v. 159-160), Renaut de Beaujeu remanie en la *bestornant* la figure telle qu'elle apparaissait dans les romans de *Tristan*, confirmant ainsi l'esthétique du contredit à laquelle il obéit.

Signe de la grande versatilité de son auteur, la *Seconde Continuation* intègre les modifications à la figure du nain effectuées par Renaut et propose sa propre version de Tidogolain, à savoir le petit chevalier. Tandis qu'il chevauche parmi la lande, Gauvain voit arriver devant lui un chevalier « petiz a desmesure » (C2, v. 29359), inversion exacte de la formule qui sert le plus souvent à caractériser le géant et à rendre compte, justement, de sa démesure physique (et morale) : « grant a desmesure »⁸⁹. L'aspect disharmonieux du spectacle que pourrait offrir un être démesurément petit est tout de suite contredit par le narrateur (« Mais » C2, v. 29360), qui en esquisse le portrait après une formule introductive habituellement réservée aux demoiselles :

Mais onques nule creature
 D'ome et de fame ne fu nee,
 Donc l'an feïst onc renommee
 Qui fut plus bele, au mien espoir.
Se je vos an voil dire voir (C2, v. 29360-29364)

Le vers 29364 renvoie clairement à l'art de dire de l'auteur qui propose ici un nouveau canon de beauté dont il rappelle l'aspect « manovrez » (construit, fabriqué à la main, *manuoperare*⁹⁰, C2, v. 29369). S'il y a bien une connivence entre le continuateur et le parodiste qui contredisent tous deux les attentes liées au géant ou au nain, on devine dans ce passage une divergence dans le projet esthétique de chacun des écrivains. Au contraste des énoncés de Renaut, qui ne décrivait pas Tidogolain mais jouait surtout sur l'opposition des termes « nain », « courtois » et « bel » pour susciter l'étonnement, Wauchier substitue une exploration d'ordre plastique qui trahit son penchant pour les formes de beauté nouvelles et inusitées.

⁸⁸ Voir *L'Âtre périlleux*, édité par Brian Woledge, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936 et *Méragis*, *op. cit.*

⁸⁹ Pour une analyse des différents portraits de géant, voir Francis Dubost, *Aspects...*, p. 587-589.

⁹⁰ Voir Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch (dir.), *Altfranzösisches Wörterbuch*, t. V, Wiesbaden, Franz Steiner, 1963, art. « manovrer ».

Chez le second continuateur, la démesure du nain n'est plus indice de laideur, elle est l'occasion de l'instauration de normes esthétiques qu'on pourrait qualifier de baroques, tant elles font coexister deux registres contradictoires, à savoir le monstrueusement petit et l'infiniment beau. Il ne s'agit donc pas, pour l'auteur de la *Seconde Continuation*, de relayer servilement les instruments parodiques de Renaut. Entre Perceval et Guinglain, entre le cycle romanesque initié par Chrétien de Troyes et la tradition des romans parodiques en vers, il s'établit un rapport de compétition que rappelle la différence de traitement, dans la continuation, de l'affrontement armé des deux chevaliers narré dans le *Bel Inconnu*. Là où, chez Renaut, le Bel Inconnu défaisait l'ensemble des anciens membres de la Table Ronde au cours d'un tournoi, le combat mis en scène par Wauchier est nettement plus confidentiel et implique un face à face entre Perceval et Guinglain (C2, v. 22337-22372). Wauchier est donc plus ciblé dans ses attaques. En fait, il ne cesse d'invoquer son contemporain pour mieux s'en démarquer. L'analyse du portrait de Rosete, personnage féérique à l'apparence fluctuante, le confirme de façon synthétique.

Lorsque Rosete apparaît à la croisée d'un chemin, on croit d'abord à une redite de la rencontre entre Perceval et l'amie du Bel Inconnu. Dans un premier temps, le héros aperçoit la robe de soie du personnage, « taillée a l'us de Cornuaille » (C2, v. 23172). Joli cœur dans le reste de la continuation, il n'éprouve aucune tentation face à la demoiselle, et pour cause : le physique de cette dernière la range davantage du côté des monstres. L'auteur, lui, voit dans Rosete l'occasion de prouver une fois de plus ses talents de portraitistes. Après s'être signalé au public comme il le faisait dans les autres portraits du roman (« Se de il voil dire voir » C2, v. 23176), il entame son copieux « antiportrait » :

Si chevox estoient plus noir
 Que n'est pas pane de cornoille.
 Petit front ot et grant oroille,
 Sorciz bas qui velu estoient
 Et tuit ansamble se tenoient ;
 Noirs ot les iauz com arremanz,
 Anfossez trestot la dedanz.
 Ses nes rebifoit contremont
 Corz et petiz, mais molt grant sont
 Les narilles qu'elle a oertes.
 [...] Granz danz avoit, jaunes et laiz,

S'ot [hautes] gencives delez ;
 Mantons ot lons et granz grenons.
 Dout tout est laide sa façons.
 Car boque estoit et maufete,
 Desliee et désaffublée,
 Mais vestue comme fee.
 Lou col avoit plus noir que fer ;
 Bien sambloit deable d'anfer. (C2, v. 23175-23193)

De la noirceur des cheveux à la disproportion de chacun des éléments de son corps et de son visage, le physique de la demoiselle est purement apocalyptique ; il est l'extrême inverse de ce que l'on est en droit d'attendre d'une demoiselle. Il rappelle les antiportraits du berger du *Chevalier au Lion*⁹¹ (*Yvain*, v. 294-313) et surtout de la Demoiselle Hideuse du *Conte du Graal* (*P*, v. 4544-4572), dont Tony Hunt expliquait qu'ils appartiennent « to the same tradition of *vituperatio* [...] and [are] used to the same effect, namely to produce a reversal of expectations⁹² ». Même s'il emprunte à une tradition figée d'antiportraits, Wauchier joue des contraires (et de l'horizon d'attente, comme le dit à sa façon Tony Hunt). Il souligne l'habillement féérique de la demoiselle, en contradiction totale avec son aspect physique. Tout aussi contradictoire est la présence, aux côtés de cette créature infernale, d'un « biaux » chevalier (C2, v. 23204), qui s'offusque pourtant quand Perceval lui explique au sujet de son couple « qu'en ceste ovre [...] rire et gaber puet on » (C2, v. 23233-23234).

Or le nom de la demoiselle, « Rosete » (C2, v. 23358), place justement la scène sous le signe du rire de Renaut de Beaujeu. Le contraste entre le nom de fleur et l'image diabolique n'est pas sans rappeler la Rose Espagne du *Bel Inconnu* (*Bel Inconnu*, v. 1724), dont le nom jurait avec le physique. Comme l'écrit Francis Dubost, l'amie de « l'un des plus anciens chevaliers de la Table Ronde, Girflet, fils de Do » incarne dans le roman de Renaut de Beaujeu « la vieille chevalerie, celle qui reste figée sur ses rituels [et qui] paraît menacée par le temps⁹³ ». Ainsi, la demoiselle devenue vilaine et ridée servait à la fois d'emblème et de contre-modèle

⁹¹ Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433*, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.

⁹² Tony D. Hunt, « *Texte and Prétex. Jauffre and Yvain* », *The Legacy...*, vol. 2, p. 129.

⁹³ Francis Dubost, « *Tel cuide...* », art. cit., p. 24.

à l'esthétique du contredit de Renaut. Cependant, Rosete n'est pas Rose Espanie. Bien que Wauchier cultive les contrastes et qu'il affiche un goût prononcé pour les portraits et les tableaux baroques, il ne décrit pas le temps comme la cause principale de la laideur de son anti-égérie, dont il compte bien imposer le canon à la cour arthurienne. L'arrivée du chevalier et de Rosete chez le roi des Bretons prend en effet des allures de manifeste et de pamphlet contre les parodistes qui railleraient et « gberaient » trop promptement les vieux romans.

Ainsi, le couple du beau et de la bête se rend à Garadigan alors qu'y sont réunis les chevaliers de la Table Ronde (C2, v. 23403). Ces derniers, accoudés aux fenêtres du château (C2, v. 23413), « esgardent » la forêt dans une attitude purement contemplative, semblable, peut-être, à celle d'un auditoire. Si Sagremor est le premier à remarquer le couple chevauchant (C2, v. 23416), Keu en comprend le potentiel narratif et comique. Il s'improvise romancier et décide de jouer avec les attentes de la reine. Il se précipite dans les appartements royaux et annonce de façon mensongère à sa souveraine que tous les chevaliers sont fascinés par la beauté d'une demoiselle qui se dirige vers le château (C2, 23447). Piquée dans son orgueil, Guenièvre s'étonne et s'inquiète d'une telle beauté, qui pourrait faire de l'ombre à ses charmes : « Est-elle donc de tel biautez, / fait la roïne, con vos dites ? » (C2, v. 23448-23449). Passé maître dans l'art du suspens, Keu refuse d'en dire plus : « Ja par moi n'an savrez / jusque tant que vos la verroiz » (C2, v. 23452-23453). L'attitude de Keu est grandement semblable à celle du narrateur, qui jouait déjà sur les attentes et cultivait son effet de surprise en décrivant *d'abord* la robe de Rosete et *ensuite* son aspect repoussant. La reine mord en tout cas à l'hameçon et se précipite au milieu des chevaliers qui accueillent le couple. L'ami prend alors la parole et s'adresse à Arthur : « An vostre prison m'a tramis, / moi et m'amie o le cler vis / Percevaux, qui ne vos het mie » (C2, v. 23470-23472). Keu, à la manière d'un parodiste, ne crée un horizon d'attentes que pour le décevoir et ainsi faire rire l'assemblée :

Lors n'i a chevalier qui ne rie,
 Quant il oient celui conter
 Que s'amie avoit lou vis cler ;
 Meisme la roïne an rit (C2, v. 23474-23477).

Fier de son succès, le sénéchal demande avec ironie si l'ami de Rosete n'a pas d'autres demoiselles en réserve (C2, v. 23483-23484). Vraisemblablement las des gouailleries de son frère de lait, Arthur met pourtant un terme à l'amusement général, dont il dénonce l'immaturation :

Kez, de ce soiez toz seürs
 Que vos ne seroiz ja meurs.
 Maudiz soit fruitz qui ne meure,
 Et li homs qui tant s'aseüre
 A dire mal qu'il acostume,
 Et qui son cuer tant an alume,
 Qu'il ne s'am puet pas tenir,
 Ainz viaut tot le mont escharnir
 Par sa laingue qui trop est folle (C2, v. 23493-23502)

Faut-il voir dans cette critique une pique adressée par l'auteur aux ironistes et aux parodistes qui n'ont d'autre talent que de tourner en dérision, par le biais de jeux formels purement autocentrés, les modèles que leur lègue la tradition romanesque ? Arthur préférerait-il que ses vassaux rient d'une autre manière, d'une façon semblable, peut-être, à celle de la demoiselle qui s'était esclaffée la première fois que Perceval était venu à la cour (P, v. 993) ? Dans cet épisode du *Conte du Graal*, Keu se faisait reprocher les remarques ironiques qu'il avait adressées au jeune Perceval : « Keux, fait li rois, por Dé merci, / trop dites volantiers anui » (P, v. 966-967). Une jeune femme riait ensuite au nez du héros et lui annonçait qu'il n'y aurait bientôt « nul chevalier meillor que [lui] » (P., v. 999), tandis qu'un « sot » dans l'assemblée s'exclamait :

Ceste pucele ne rira
 Jusque tant que ele verra
 Celui qui de chevalerie
 Avra tote la seignorie (P, v. 1015-1018).

Ce rire prophétique provoquait alors l'ire de Keu, qui s'en prenait violemment aux deux personnages (« la pucele férue ot » P, v. 1009). Digne successeur de Chrétien de Troyes, Wauchier verrait donc les « contredits » de Keu comme une stagnation, un retour en arrière peu souhaitable car « anuieuz ». Il préférerait un rire orienté vers l'avenir, vers l'avènement de Perceval et des nouvelles valeurs chevaleresques et romanesques dont il est l'étendard.

D'ailleurs, dans la *Seconde Continuation*, tous les personnages ne sont pas aussi prompts que Keu à plaisanter de tout. Après avoir souri à la vue du couple,

Perceval se ravise et se laisse convaincre par l'amour sans borne que manifeste l'ami de Rosete envers sa dame : « Pechié feroit / qui vos departiroit de li » (C2, v. 23366-23367). Ainsi mis en abyme, le rire généré par la figure du contredit est critiqué au profit d'une littérature plus mûre (C2, v. 2495) qui serait capable de dire la beauté d'amours et de demoiselles dont le canon serait encore à définir. Alors que Renaut ne faisait que constater, en quelques lignes, la laideur de Rose Espanie et la vieillesse des romans arthuriens qui le précédaient, le second continuateur s'attarde non sans délectation sur les détails de la plasticité anti-romanesque de Rosete (une « Fleur du Mal » avant l'heure ?).

La jeune femme, qui ne prononce pas une seule parole dans un récit où tout le monde (narrateur, protagonistes) semble avoir quelque chose à dire à son sujet, n'est en fait qu'une image rhétorique, une merveille qui interroge et incite le lecteur à multiplier les discours à son sujet. Comme pour confirmer cette hypothèse, le narrateur vient rappeler que Rosete n'est qu'une figure littéraire en racontant sa transformation féérique :

Tant con lui plot et a s'amie,
 Qu'il amoit tant conme sa vie,
 Qui fu pois, ce set l'an, si belle
 Que l'an ne savoit damoiselle
 De sa biauté an la contrée
 Ce ne sai ge s'elle iert faee. (C2, v. 23527-23532)

Antoinette Saly, Laurence Harf-Lancner et Lucy Paton interprètent unanimement le vers 23532 comme le signe univoque de la nature féérique et surnaturelle de la demoiselle que le vers 23117 suggérait déjà par son habillement⁹⁴. Le narrateur est pourtant plus prudent (« *ne sai ge s'elle iert faee* ») et laisse l'auditeur-lecteur dans un doute proprement fantastique qui fonctionne comme un appel au commentaire et peut-être même à la réécriture de cette merveille irrésolue. En effet, d'un point de vue poétique, l'hésitation ontologique autour du personnage de Rosete renvoie à l'écriture du continuateur qui s'efforce de retranscrire dans toute leur diversité les discours, les merveilles et les discours sur les merveilles. Il reliairait la poétique de

⁹⁴ Voir Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 73-74 ; Lucy Allen Paton, *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, Boston, Ginn, 1903, p. 151 ; Antoinette Saly, « La Demoiselle hideuse dans le roman Arthurien », *Travaux de Littérature*, vol. 7, 1994, p. 27-51.

l'ouverture du premier continuateur en créant des monstres dont il est impossible de cerner l'identité avec exactitude. Il dresserait en quelque sorte un portrait plus global du roman médiéval, forme « ouverte » qui incite à la réécriture.

Le dévoilement du nom de l'amant de Rosete vient d'ailleurs confirmer que Wauchier a pour dessein de montrer toute la relativité des canons romanesques. Forcé de s'identifier auprès de Perceval, le chevalier se trouve incapable de donner au Gallois autre chose que son surnom : « L'an m'apelle Biau Mauvés » (C2, v. 23328). Le héros semble intrigué par cette appellation, qu'il trouve en inadéquation profonde avec l'« estre » de l'individu :

[...] Se Diez me voie
 An vostre non si a mançonge
 Et voir, car sachiez sans alonge
 Que Biau Mauvés n'estes vos mie,
 Mes bons et biaux (C2, v. 23329-23334)

Il est à noter qu'en s'adressant à ce personnage dont il souligne le surnom paradoxal, Perceval dialogue avec la variante d'une des figures récurrentes du roman courtois : le « Beau Couard ». À titre d'exemple, un *Biax Coarz* et un *Lez Hardiz* sont mentionnés dans *Érec et Énide* (v. 1676). On trouve aussi un Beau Couard dans le *Perlesvaus* (1358, 48) et dans le *Bel Inconnu* (v. 48) et un Beau Mauvais dans *Les Merveilles de Rigomer* (v. 7077) et le *Didot-Perceval* (p. 873)⁹⁵. Représentants de ce que Philippe Ménard nomme l'« onomastique plaisante⁹⁶ », leurs noms seuls suffisent à susciter le sourire car « ils sont formés de deux éléments contradictoires et expriment un piquant paradoxe », à une époque où « c'est une anomalie de la Nature s'il y a discordance entre le physique et le moral⁹⁷ ». Si ces considérations renvoient à la Querelle des Universaux et aux

⁹⁵ Pour une étude des différentes variantes du « Beau Couard », on pourra consulter Alfred Adler « The Themes of “The Handsome Coward” and of “The Handsome Unknown” in “Meraugis de Portlesguez” », *Modern Philology*, vol. 5, n° 1, 1947, p. 218-224 ; Ernst Bruegger, « “Der schöne Feigling” in der arthurischen Literatur », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 61, 1941, p. 1-44, vol. 63, 1943, p. 123-173 et 275-328, vol. 65, 1949, p. 121-192 et 289-433 et « Nachtrag zu “Der schöne Feigling” in der arthurischen Literatur », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 67, 1951, p. 289-298 ; Philippe Ménard, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969, p. 387-389 et p. 577 ; William A. Nitze, *The Old French Grail Romance of Perlesvaus, a study of its principal source*, John Hopkins University dissertation, Baltimore, 1902, p. 86.

⁹⁶ Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 576-579)

⁹⁷ *Ibid.*, p. 577.

thèses « réalistes » selon lesquelles « rien n'est en dehors du particulier⁹⁸ », qu'à un être correspondent un nom ainsi qu'une apparence stables, uniques (on se souvient de l'enseignement de la mère de Perceval : « Par le non conoist en l'ome » *P*, v. 526), il est frappant de remarquer à quel point Wauchier se joue des catégories. En effet, il ne fait que constater sans la résoudre la discordance entre l'être et le paraître de ce « bel inconnu ». Pratiquant un art du contredit, il ne confronte pas les contraires dans le but de provoquer le rire mais plutôt dans celui de montrer toute l'ambiguïté du rapport entre les mots et les choses. En ce sens, il annoncerait la poétique des Grands Rhétoriciens tels qu'ils ont été dépeints par Paul Zumthor. Comme ces derniers, sa jonglerie ne provient pas tant d'une « fantaisie verbale, que d'un jeu avec l'essence des choses⁹⁹ » :

Elle nie les universaux, tourne en dérision le nominalisme des doctes, mais aussi bien le réalisme qui s'y oppose : rien n'a de sens que les significations mêmes émanées du discours, et proprement inépuisables, sources d'associations sans fin, conciliatrices de tous contraires¹⁰⁰.

Peintre de la modernité, le second continuateur traite « la signification comme une efflorescence qui s'épanouirait en rayonnements successifs et contrastés, les pétales sortant des pétales en corolles toujours nouvelles et imprévisibles¹⁰¹ », à l'image du physique fluctuant de Rosete. Situé entre le « mançonge » et le « voir » (une formule qui renvoie au début de la partie arthurienne du *Brut* « Ne tot mençonge, ne tot voir » *Brut* v. 10038), entre le Beau et le Laid, le second continuateur célèbre également l'ambivalence sémantique sur laquelle repose le roman arthurien dont il propose une synthèse. En effet, tout en se montrant ouvert à l'avenir et aux interprétations sans cesse renouvelées de son œuvre, Wauchier opte pour un point de vue qui concilie le futur et le passé du roman.

Il est vrai qu'en choisissant de prolonger un texte composé dix ou vingt ans auparavant, Wauchier ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le chemin parcouru entre temps par le genre romanesque. À cet égard, il n'est pas fortuit que

⁹⁸ Voir Alain de Libera, *La Querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1996, p. 138. Il s'agit là de la principale thèse des « reales » contre laquelle Abélard et les « nominales » s'opposent.

⁹⁹ Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 51.

¹⁰⁰ *Idem*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 50-51.

les rencontres avec Guinglain et Rosete dans la *Seconde Continuation* précèdent respectivement deux épisodes conçus comme des anamnèses : le retour chez Blanche fleur (C2, v. 22552-23120) et le retour au manoir de la mère (C2, v. 23533-23834), où Perceval prend à rebours le chemin qu'il avait emprunté pour se lancer dans l'aventure chevaleresque. Le retour chez le personnage maternel, rappelle Sébastien Douchet, garantit de manière symbolique la jonction entre l'hypotexte et son hypertexte :

La continuité de l'hypotexte au texte est ainsi assurée aussi bien au niveau de la narration, extra- et intradiégétique, que de la diégèse, et ce sur le modèle de la technique de la *memoria* rhétorique. À cette différence près que la structure conceptuelle de la mémoire rhétorique est narrativisée et mise en fiction¹⁰².

Ce retour incarne également l'effet de dédoublement que produit un tel exercice de mémoire. Perceval découvre en effet que chez sa défunte mère vit un membre de sa famille dont il ignorait l'existence jusque-là : sa sœur. Ce personnage, dit Sébastien Douchet, n'est qu'un avatar de la mère qui « permet [...] l'explicitation et la reduplication d'une situation implicitement posée par Chrétien¹⁰³ ». Il est vrai que, se laissant entraîner par un mouvement centripète qui le ramène vers les lieux du *Conte du Graal*, Wauchier peut parfois répéter sans le transformer le texte qu'il émule, comme le rappelle Annie Combes :

La projection d'un passé textuel dans le présent de la fiction se manifeste en particulier par des reprises à l'identique de passages écrits par Chrétien ou le premier continuateur. Une utilisation remarquable de ce procédé est faite au début du récit, lorsque sont intégralement recopiés quatorze vers (les vers 6217-6230 du *Conte du Graal* [...] deviennent littéralement les vers 19617-19630 de la continuation)¹⁰⁴.

Le second continuateur peut donc littéralement s'identifier à son hypotexte, qu'il relit et réécrit. On pourrait dire que, parallèlement à l'esthétique du « contredit », il propose une esthétique de la redite. Est-ce par nostalgie qu'il véhicule sans les modifier les vers de son maître principal ? Peut-être cherche-t-il dans la figure de Chrétien de Troyes et dans les lieux du roman original une sorte de point de repère

¹⁰² Sébastien Douchet, *op. cit.*, p. 522.

¹⁰³ *Idem*

¹⁰⁴ Annie Combes et Annie Bertin, *op. cit.*, p. 44.

dans une littérature mouvante, même s'il lui arrive par ailleurs de faire l'éloge de cette mouvance.

À cet égard, le combat entre l'ancienne (Perceval) et la nouvelle (Guinglain) chevalerie se solde dans la *Seconde Continuation* par une victoire de la première sur la seconde. Dès que le Bel Inconnu apprend à qui il a affaire, il s'avoue vaincu (C2, v. 22380). C'est la renommée du héros, Perceval, et non sa supériorité chevaleresque, qui lui permet de l'emporter. Néanmoins, le choc retentissant des générations littéraires aura occupé tout l'espace d'un texte qui s'ouvre à la parodie mais opte pour un point de vue plus à même de synthétiser l'histoire du roman en mouvement. Le *Conte du Graal* lui sert alors de repère – et non de contre-modèle – dans une littérature où les canons changent à toute vitesse. Précédant de plusieurs siècles les considérations de Mikhaïl Bakhtine selon qui « le roman est le seul genre en devenir¹⁰⁵ », il ne dilapide pas, comme Renaut de Beaujeu, l'héritage du roman médiéval ; il croit plutôt en l'avenir de sa démarche et de son texte, auquel il refuse d'ailleurs de donner un point final. De retour au château du Graal, Perceval ne parvient pas à ressouder l'épée que le Roi Pêcheur lui donne, signe que ses aventures ne sont pas finies (C2, v. 32558). Loin d'être un échec, cet inachèvement de l'épreuve renvoie à l'inachèvement de l'œuvre dont d'autres continuateurs devront écrire la fin. Il n'est donc guère étonnant que « Percevaus se resconforte » (C2, v. 32594) à la fin d'une œuvre qui aura été un aussi « Beau Jeu », peut-être, que celui de Renaut.

Un nouveau frère : écrire et achever un roman en vers à l'âge de la prose

À l'image du second continuateur, Manessier recourt à son tour à une « métaphore globalisante » et incarne les modifications apportées au genre romanesque par l'incursion dans la diégèse d'un personnage familial tout à fait inutile à la narration et dont l'apparition entraîne une énième incohérence avec la trame du *Conte du Graal*. Ce faisant, il rappelle que « l'ensemble de la fiction métaphorise, avec obstination, lucidité et cohérence, une réflexion sur l'art d'écrire qui la

¹⁰⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 441.

constitue¹⁰⁶ », pour reconduire la formulation d'Alexandre Leupin. Sommé de s'identifier auprès de Sagremor au début du texte, celui qui, jadis, avait été nommé le « filz a la veve » se définit désormais par rapport à son frère : « Sachiez que j'ai non Perceval, / de Galles suis, frere Agloval » (C3, v. 33239-33240). Dans son étude sur la famille de Perceval¹⁰⁷, Gerald West rappelle à quel point cet ajout familial est en grossière contradiction avec le récit de Chrétien de Troyes. La mère du héros précisait pourtant bien au « valet » que, suite à la mort de ses deux frères aînés, il était « toz li biens » qu'il lui restait (P, v. 451), laissant ainsi peu de doute quant à l'existence d'un frère supplémentaire. Loin d'être un lapsus ponctuel, ce lien fraternel est confirmé à plusieurs reprises par Manessier, notamment après le combat entre Perceval et Hector : « Me saluïssiez Agloval / mon frere, et le bon roi Artu » (C3, v. 41514-41515) et chez le Roi Pêcheur : « Por Dieu, d'Agloval le Galois / me dites ; n'est il vostre frere ? » (C3, v. 42018-42019). Le personnage n'est donc pas sans importance et sa mort ira même jusqu'à signer la fin du récit. En effet, après être devenu roi du Graal, pour avoir vaincu Partinal, et avoir régné sur ses terres pendant « set anz » (C3, v. 42545), Perceval apprend le décès de son frère :

Entretant a nouvelle oïe,
 Qu'Agloval ot perdu la vie ;
 Molt l'en pesa, quar chier l'avoit
 Tant com son frere avoir devoit. (C3, v. 42547-42550)

Le Gallois quitte alors son royaume et le siècle pour devenir ermite, avant de s'éteindre à son tour (C3, v. 42554-42608). Bien qu'il n'intervienne jamais directement dans la continuation, Agloval occupe néanmoins une place de choix dans l'esprit et la vie de son frère. Cette importance est peut-être due à la nature intertextuelle de ce personnage qui est aussi le frère de Perceval dans l'autre inspiration principale de la *Troisième Continuation*, à savoir le *Lancelot en prose*¹⁰⁸. Pour Marie-Colombe Leblanc, la création de ce nouveau lien filial témoignerait

¹⁰⁶ Alexandre Leupin, « La Faille... », art. cit., p. 257.

¹⁰⁷ Gerald D. West, « The Grail Family... », art. cit.

¹⁰⁸ Agloval apparaît de nombreuses fois dans le *Lancelot en prose* (voir Alexandre Micha « Index des Noms propres et des Anonymes », *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, édité par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol., vol. IX, p. 5) où il joue un rôle relativement important (il est celui, par exemple, qui conduit Perceval au moment de son adoubement).

d'une volonté, de la part de Manessier, de procéder à la « sanctification du héros » et d'adopter une tonalité plus clairement mystique et par là plus conforme au message du cycle en prose dont il reprend les éléments¹⁰⁹. Elle s'appuie notamment sur le fait que la référence la plus importante à Agloval survient avant que Perceval passe « du statut de souverain à celui d'ermite, ce qui valorise ce dernier comme étant supérieur à tout autre¹¹⁰ ». Le troisième continuateur ne cesserait d'invoquer Agloval pour s'imprégner de ce nouvel hypotexte. Outre cette passerelle thématique, ne s'agit-il pas pour Manessier d'un moyen de signifier que le code génétique de son héros est en train de changer à son insu, sous l'impulsion d'un roman dont il n'est plus le héros ? Dans la *Queste del Saint Graal*, Perceval n'est appelé à jouer qu'un rôle secondaire par rapport à Galaad, son double christique. On peut dès lors lire ce passage au cours duquel le Gallois abandonne littéralement sa souveraineté comme un symbole choisi par Manessier pour rappeler sa perte de souveraineté en tant que continuateur du *Conte du Graal* : placé dans le giron du *Lancelot*, il bénéficierait d'un pouvoir d'initiative limité et grandement déterminé par les œuvres qui l'entourent.

Un épisode apparemment anodin permet d'ailleurs au continuateur de signifier le changement de statut de Perceval dans le monde littéraire. Alors qu'il chevauche dans une vallée, le héros se fait demander un droit de passage par un chevalier armé :

Vassaux, vos feïstes follie,
 Que lou passage mon seignor
 An portastes. A deshonor
 Ce croi, vos estera torné. (C3, v. 38424-38427)

Non content d'insulter le protagoniste qu'il qualifie de « vassaux¹¹¹ », le chevalier pousse l'affront jusqu'à lui demander de payer un droit dont il devrait, de par son titre, être affranchi. William Roach rappelle en effet que les droits de passage

¹⁰⁹ Marie-Colombe Leblanc, *op. cit.*, p. 200-202. Pour une opinion semblable, voir Philipppo Salmeri, « La menzione de Agloval », *Manessier...*, *op. cit.*, p. 80-83.

¹¹⁰ Marie-Colombe Leblanc, *op. cit.*, p. 200.

¹¹¹ Si, traditionnellement, « le vassal est celui qui possède les vertus essentielles du noble féodal et surtout la bravoure » (Lucien Foulet, « Glossary of the *First Continuation* », *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, édité par William Roach, *op. cit.*, vol. III / 2, art. « vassal »), il est employé ici comme une « interpellation fréquente d'un chevalier à un autre, à la limite de l'insulte et généralement avant un combat » (Marie-Noëlle Toury, *La Troisième Continuation*, *op. cit.*, p. 107).

étaient « levés sur les marchands et colporteurs, mais [que] les chevaliers en étaient exempts¹¹² ». Le chevalier gallois ne manque pas de le lui rappeler :

Saichiez que je chevalier sui
 N'onques mes an nul leu ne fui
 Ou l'an me demandast paaiage.
 Retornez, si feroiz que saige
 Si alez an vostre besoigne. (C3, v. 38431-38435)

Malgré cette exhortation à rebrousser chemin, le taxeur réclame une fois de plus son dû et finit par provoquer le héros en duel. Ses insultes constituent un affront d'autant plus retentissant qu'il est sans précédent dans le corpus, ce que confirment les paroles de Perceval lui-même, (« N'onques mes an nul leu ne fui / Ou l'an me demandast paaiage », v 38432-38433). L'outrage fait au héros est d'autant plus significatif. Cet extrait présente un personnage de roman dont la renommée et le statut sont (temporairement) remis en question dans un monde qui, en ne reconnaissant même plus son statut, voire son mérite, le soumet à des lois et coutumes qui tendent à l'exclure. Ce faisant, Manessier tenterait de signaler à son auditeur-lecteur que Perceval est en « décalage » par rapport à la tradition romanesque, ultime « métaphore globalisante » venant peut-être rendre compte de la vision ambiguë qu'il a de son art, qu'il souhaite original mais dont il sent peut-être les limites au regard du fossé grandissant qui se creuse entre les romans en vers et en prose. Il en résulte une vision crépusculaire de sa propre pratique : en faisant mourir Perceval, l'auteur semble en effet annoncer l'extinction de la famille de littérateurs à laquelle il appartient, c'est-à-dire les successeurs directs du *Conte du Graal*. Si l'analyse montrera que Manessier fait preuve d'une aussi grande maîtrise des codes mouvants du genre romanesque que ses prédécesseurs, on constatera par ailleurs qu'il n'hésite pas à exprimer occasionnellement sa lassitude à conter la suite du cycle, comme lors du combat entre Sagremor et Tallidés : « Mais je feroie plet d'oiseuse / de ci illueques porloignier / pour faire lou conte aloigner » (C3, v. 34530-34532). De fait, on montrera que l'auteur de la *Troisième Continuation*

¹¹² Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal : Publié d'après le ms. fr. 12576*, édité par William Roach, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1956 p. 288.

donne un sens nettement plus littéral à l'expression d'Aron Kibédi Varga, selon laquelle le roman est un anti-roman¹¹³.

Pour réfléchir sur les liens entre le présent et le passé du genre romanesque, Manessier s'empare d'un sujet particulièrement brûlant de l'actualité littéraire, à savoir l'entrelacement. Emmanuèle Baumgartner a déjà proposé une définition efficace de ce terme jadis inventé par Ferdinand Lot¹¹⁴ :

L'entrelacement consiste [...] à disposer le long d'un même segment temporel (par exemple une quête d'un an... ou de dix) les aventures de plusieurs chevaliers. Aventures que le récit relate successivement, bien entendu, mais en les interrompant chacune à des moments cruciaux et ce jusqu'au point où les différents personnages convergent / se retrouvent dans un même espace¹¹⁵.

Jean Frappier a montré que Chrétien de Troyes était le père de cette technique. Avec *Yvain, Le Chevalier de la Charrette* et surtout le *Conte du Graal*, il met en place des structures de récit où les aventures de deux chevaliers (Gauvain et Lancelot, Gauvain et Perceval) se suivent parallèlement et sont mises en contraste les unes par rapport aux autres¹¹⁶. Ce procédé prend toutefois une importance nouvelle avec les cycles en prose, comme le rappelle Carol J. Chase :

Au treizième siècle le roman arthurien prend de nouvelles directions, auxquelles le *Lancelot* participe : l'emploi de la prose, la prolifération des aventures et leur ordonnance en cycles sont accompagnés par le développement de l'entrelacement¹¹⁷.

Par rapport à la composition bipartite du *Conte du Graal*, on assiste dans les romans en prose du XIII^e siècle, à un phénomène de morcellement de l'architecture narrative en une succession de quêtes menées parallèlement les unes aux autres¹¹⁸.

¹¹³ Aron Kibédi Varga, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, 1982, p. 3-20.

¹¹⁴ Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1984 [1918], p. 17-28.

¹¹⁵ Emmanuèle Baumgartner, « Les Techniques narratives dans le roman en prose », *The Legacy...*, *op. cit.*, vol 1, p. 177-178.

¹¹⁶ Sur l'entrelacement chez Chrétien de Troyes et notamment dans le *Conte du Graal*, voir Jean Frappier, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969, p. 63-65 et *Le Roman breton. Des origines à Chrétien de Troyes*, Paris, CDU, 1950, p. 27-29 et 112-114.

¹¹⁷ Carol C. Chase, « Sur la théorie de l'entrelacement : ordre et désordre dans le Lancelot en prose », *Modern Philology*, vol. 80, n° 3, février 1983, p. 227

¹¹⁸ Sur la technique de l'entrelacement, outre l'ouvrage de Ferdinand Lot et l'article de Carol C. Chase, voir Annie Combes, *Les Voies de l'aventure, réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001, p. 405-472 ; Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu : roman du XIII^e siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1972, p. 347-351 ; Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail: A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press,

Sans véritablement trahir la structure de son hypotexte, Manessier lui fait subir des modifications en la diffractant quelque peu à la manière d'un prosateur. Il conte tour à tour les aventures de Perceval (C3, v. 32595-33757), Sagremor (C3, v. 33758-35050), Gauvain (C3, v. 35051-37140), Perceval (C3, v. 37141-39969), Sagremor (C3, v. 39970-40182), Boort (C3, v. 40183-40401), Gauvain (C3, v. 40402-40513), Boort (C3, v. 40514-40974) et enfin Perceval (C3, v. 40975-42637). Le troisième continuateur donne ainsi une illustration plus « structurelle » de l'ambiguïté de la démarche continuatrice ; bien qu'il ne fasse qu'exploiter une technique mise au point par son maître, il la trahit en l'adaptant aux exigences nouvelles de l'époque. En outre, il remet à plus tard l'achèvement du cycle à la manière du second continuateur, qui lançait Perceval sur des chemins toujours plus éloignés du Graal. John Grigsby suggère ainsi que « Manessier consciously interrupted the storyline in a [...] form of entrelacement to dramatize the passage of time¹¹⁹ ». Afin de retarder encore et toujours le moment tant attendu de la fin du récit, il ne cesserait d'introduire de nouveaux personnages, créant ainsi un sentiment d'étirement du temps.

En attirant ainsi l'attention sur la narration, l'auteur de la *Troisième Continuation* se montre également au courant du rôle grandissant qu'elle joue dans l'établissement d'une typologie du récit arthurien à l'époque où il compose son texte. Lancés, depuis Robert de Boron, sur le chemin de l'« écriture néotestamentaire¹²⁰ », les romans du Graal instaurent un rapport « de rivalité directe avec l'Écriture¹²¹ », comme le rappelle Mireille Séguy. Afin de faire entrer l'ineffable divin dans la diégèse et s'ouvrir à ce que Jean-René Valette a récemment nommé la « spéculation théologique¹²² », ils adoptent très vite la prose, une forme associée à « la vérité historique¹²³ ». D'un point de vue narratologique, Sophie

1986, p. 156-201 ; Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1987, p. 94-106 ; Eugène Vinaver, *À la Recherche d'une poésie médiévale*, Paris, Nizet, 1970 et William W. Ryding, *Structure in medieval narrative*, Paris-La Haye, Mouton, 1972, p. 139-154.

¹¹⁹ John L. Grigsby, « Heroes and their Destinies... », art. cit., p. 47.

¹²⁰ Jean-Charles Huchet, « Le nom et l'image... », art. cit., p. 16.

¹²¹ Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 438.

¹²² Sur ce terme, voir Jean-René Valette, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008.

¹²³ Emmanuèle Baumgartner, « Le Choix de la prose », art. cit., p. 9.

Marnette estime que le Graal devient donc très vite incompatible avec le « *je* à la fois narrateur, auteur et garant de son histoire¹²⁴ » qui caractérise, d'après son relevé statistique du corpus arthurien en vers, la forme versifiée. « Comment », se demande-t-elle, « l'histoire sacrée du Graal et le sens de vérité immanente peuvent-ils être exprimés par un *je* narrateur/créateur qui présente une série de perspectives multiples par le biais de la focalisation interne¹²⁵ ? ». En plus de recourir à une forme plus clairement associée à la vérité, les auteurs des textes comme le *Lancelot en prose* et *La Mort le roi Artu* optent par conséquent pour une narration dépersonnalisée où le récit se présente comme « la *translatio* en langue vernaculaire¹²⁶ » d'une source autorisée et paraît « s'énonce[r] de lui-même¹²⁷ ». Michel Zink explique ce changement de point de vue par un besoin, une fois de plus, de renforcer l'illusion de la véridicité du texte. Il rappelle qu'une confusion s'opère progressivement entre la source fictive du récit et le récit lui-même :

Un moment vient donc où il faut trouver des nouvelles raisons de croire en la littérature parce que la croyance dans les mythes se modifie ou s'atténue. Désormais, on doute que les mots disent réellement la vérité qu'ils prétendent connaître, non pas directement cependant, s'agissant de la littérature médiévale, mais à travers d'autres mots, un texte écrit, l'écrit auquel ils se réfèrent, qu'ils affirment suivre avec une fidélité scrupuleuse, mais sans jamais avoir l'idée de le reproduire mot pour mot, d'être lui-même, jusqu'au jour où c'est lui qui devient eux et où lisant *ce dist li contes*, il faut entendre que c'est le conte en train de s'écrire qui le dit¹²⁸.

Dans les récits en prose, l'histoire n'est donc plus prise en charge par un narrateur à la première personne du singulier comme dans les romans en vers. Des « formules de coupure » qui reviennent à chaque fois que le récit entrelacé passe d'un personnage à l'autre permettent de donner l'impression d'un texte qui s'écrit tout seul : « Mais atant lesse ore *li contes* a parler d'eus touz et retourne au roi Artu » (*La*

¹²⁴ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vie dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 36.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹²⁶ Emmanuèle Baumgartner, « Le Livre et le roman », *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, coll. « Varia », p. 43.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁸ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1985, p. 44.

Mort le roi Artu, 61. 16-8); « Mais or se taist un petit *li contes* de lui et de sa compaignie et parole del roi Artu et de monseignor Gauvain » (*Lancelot*, 233.25)¹²⁹.

Liée à la structure en entrelacs dont elle garantit l'agencement, cette formule de coupure qui renvoie au « conte » avait déjà été mise au point par Chrétien de Troyes. Dans le *Conte du Graal*, il assurait la transition de Perceval à Gauvain dans un passage qu'Annie Combes place « au cœur de la genèse de l'entrelacement¹³⁰ » :

De Percheval plus longuement
Ne parole *li contes* chi,
Ainz avrez molt ançois oï
De monseignor Gauvain parler
Que rien m'oeiez de lui conter. (*P*, v. 6514-6518)

Les exemples extraits du *Lancelot* et de *La Mort le roi Artu* ne diffèrent donc que très peu de ce prototype. On le comprend, les romans du Graal en prose sont clairement les héritiers du *Conte du Graal*, mais d'une manière tout autre que pouvait l'être le *Bel Inconnu*. Parce qu'il est à la fois continuateur du Champenois, écrivain du Graal et romancier en vers contemporain du *Lancelot*, Manessier décide de s'interroger sur cette facette narrative de l'héritage de Chrétien de Troyes.

À la lecture de la *Troisième Continuation*, on est d'abord frappé par l'insistance avec laquelle le narrateur se manifeste dans le texte, surtout si l'on se souvient que le roman raconte l'histoire du Graal après 1200, date de « la transition [...] entre les romans [du Graal] en vers et les romans en prose¹³¹ ». En effet, l'emploi par l'auteur de la première personne du singulier est majoritaire dans la *Troisième Continuation*. Marie-Noëlle Toury dresse la liste de ces interventions, qu'elle décrit comme « de simples chevilles¹³² » :

Nombreuses sont celles qui visent seulement à remplir le vers. C'est le cas de formules comme « a mon avis » ([C3,] v. 33667) ou « au mien cuidier » ([C3,] v. 38232). Presque systématiques sont les rimes « samble / ensamble » avec la formule « ce me samble » ([C3,] v. 36899) ou « si cum moi semble » ([C3,] v. 40987). D'autres fois, deux syllabes permettent de faire le compte nécessaire : « D'angoisse pasmer les covint / ne sai, dis foies ou vint » ([C3,] v. 41463-41464). La cheville peut aussi être constituée d'un vers entier lorsqu'il

¹²⁹ Cité par Sophie Marnette, *op. cit.*, p. 44.

¹³⁰ Annie Combes, *op. cit.*, p. 416.

¹³¹ Sophie Marnette, *op. cit.*, p. 203.

¹³² Marie-Noëlle Toury, « Introduction », *op. cit.*, p. 43.

manque au narrateur une rime : « En tel meniere et en tel guise / com je [le] vos conte et devise » ([C3,] v. 42169-42170)¹³³.

Dans son bref relevé statistique des formules de conteur dans la *Première Continuation* et les romans qui lui sont postérieurs¹³⁴, Pierre Gallais remarque la recrudescence, par rapport aux romans en vers qui précèdent la *Troisième Continuation*, des formules au « je » employées par Manessier. Le médiéviste les impute à la recherche par le continuateur de la rime riche. S'il est vrai que, comme Marie-Noëlle Toury et Pierre Gallais le suggèrent, Manessier insère de manière ostentatoire et parfois « inutile » ce type de formules à la première personne du singulier, on peut se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'une manière de se démarquer clairement de la prose, qui éradique, à la même époque, la figure d'un narrateur maître de son art et de son récit.

Mais tout en se distinguant des prosateurs, le troisième continuateur cherche aussi à signifier l'originalité poétique de sa démarche par rapport aux autres romanciers en vers. Pour ce faire, il choisit de reprendre et de transformer les formules de coupure telles qu'on les trouve dans les cycles en prose. Lorsqu'il passe d'un personnage à l'autre, Manessier ne renvoie pas au conte. Il opte le plus souvent pour la première personne du pluriel, comme lors du passage de Gauvain à Perceval (« Ici de Gauvain vous *lairons* / Et de Perceval vos *dirons* », C3, v. 37141-37142), de Bohort à Gauvain (« Mais ici vos *lairons* de lui, / Si vos conterons de Gauvain », C3, v. 40402-40403) ou encore de Bohort à Perceval (« Ici ilués [Bohort et Lionel] vos *lairons* / Et de Perceval vos *dirons* », C3, v. 40975-40976). Ce choix a de quoi dérouter, étant donnée la rareté des occurrences de la première personne du pluriel dans les romans, qu'ils soient en vers ou en prose. Le « nous », rappelle Sophie Marnette, n'apparaît la plupart du temps dans les œuvres romanesques que lorsque le narrateur fait allusion au savoir qu'il partage avec les narrataires, ou quand il renvoie à « Nostre Seigneur » ou « Nostre Sire » (désignant Dieu)¹³⁵. Dans

¹³³ *Idem*

¹³⁴ Pierre Gallais, « Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la "Continuation Gauvain" », *Romania*, t. LXXXV, 1964, p. 181-229, repris dans *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 633-694.

¹³⁵ Sophie Marnette, *op. cit.*, p. 57.

l'ensemble du corpus à l'étude¹³⁶, les seuls autres exemples d'un narrateur romanesque usant du pluriel pour se désigner se trouvent au début de la *Seconde Continuation* des manuscrits A, K, Q, M et P qui s'ouvre sur des variantes de la formule « Or revenons a Perceval¹³⁷ », chez le continuateur Gerbert (« Autre fois l'avons devisé », C4, v. 6211) et dans *Érec et Énide* lorsque le roman revient à Érec (« Or redevons d'Erec parler », *Erec*, v. 1242). Dans le chapitre qu'elle consacre aux relais d'auteurs, Matilda Tomaryn Bruckner s'intéresse surtout au « nous » de Gerbert, qu'elle lit comme une manière de rappeler l'autorité multiple de l'ensemble narratif que constituent le *Conte du Graal* et ses *Continuations* :

Interlace formulas on the first-person plural may suggest the duplicated role of narrators speaking for multiple authors who pass on their collaborative task of storytelling across the interlacing of heroes and the relay of writers¹³⁸.

On pourrait tout à fait appliquer ces conclusions à Manessier. En faisant un usage quasi-inédit (et exclusif, pour ainsi dire, aux *Continuations*) des formules de coupure, il insiste en quelque sorte sur sa pratique de continuateur et sur le caractère polycéphale du récit composé à plusieurs mains (« nous ») qu'il prolonge. Alors que l'auditeur-lecteur s'attend sans doute à un renvoi au conte, il crée un véritable *hiatus* qui attire toute l'attention sur la singularité de son (leur) art romanesque. Ce *hiatus* est d'autant plus remarquable que l'usage du « nous » est systématique et clairement localisable dans le texte : il n'intervient que lorsque la narration passe d'un personnage à l'autre. Désireux de participer, lui aussi, à la refonte du genre romanesque, il propose une manière singulière d'énoncer le récit, propre au « genre » qu'est devenu la *Continuation* du *Conte du Graal*.

Cette hypothèse est confortée par la maîtrise des trois types de narration (celle propre au roman au vers, celle plus caractéristique de la prose et la sienne) dont il fait la démonstration lorsqu'il fait reprendre du service à Gauvain pour la première fois dans son texte. On est d'abord informé par un narrateur à la première personne que Sagremor, blessé, est dans l'incapacité de poursuivre ses aventures :

¹³⁶ Le corpus choisi par Sophie Marnette est le suivant : *Érec et Énide*, *Yvain*, le *Tristan* de Béroul, *Le Roman de l'estoire dou Graal* de Robert de Boron. Ont été rajoutés à ce corpus le *Conte du Graal* et ses *Continuations*.

¹³⁷ *The Second Continuation*, édité par William Roach, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁸ Matilda Tomaryn Bruckner, « Authorial Relays », *Chrétien Continued*, *op. cit.*, p. 60.

Que vos *feroie* lonc devis ?
 Trestout ainsint, *ce m'est avis*,
 Jut Sagremor bien sis semeines
 Ainz que ses plaies fusent saines (C3, v. 35027-35030)

Le narrateur donne ici son opinion, de la même manière qu'il le fait dans le reste du roman (« a mon avis » (C3, v. 33667) ou « au mien cuidier » (C3, v. 38232). Toutefois, lorsqu'il « sort » de l'épisode et qu'il décide de se concentrer sur un autre personnage, l'auteur revient au « nous » qui rappelle la pluralité des conteurs (et des auteurs) : « Mais ci de monseignor Gauvain / un petitet vos *conterons* / Et de Sagremor vos *lerons* » (C3, v. 35036-35038), « Ici vos *dirons* sans desroi / De Gauvain lou neveu lou roi » (C3, v. 35047-35048). En passant si vite du singulier au pluriel Manessier compte nécessairement produire un effet de contraste chez son public ou son lectorat d'autant plus fort qu'il est suivi d'une référence à une « estore » : « Ice qu'an *l'estore trovomes* / ja autre chose n'i *metromes* » (C3, v. 35049-35050), « Gauvain, *si raconte l'estoire*, / Qui de lui est mise an memoire / Avec lou roi son oncle estoit » (C3, v. 35051-35052). Cet enchaînement quelque peu déjanté n'a rien de hasardeux ; il témoigne des différentes fonctions que Manessier attribue à chacune des instances narratives qu'il met en scène. La première personne du singulier est, on l'a dit, employée lorsque le narrateur exprime une pensée personnelle (« c'est mon avis »). Son usage ne diffère en rien du « ce m'est a vis » qu'emploie Chrétien de Troyes dans *Yvain*, par exemple (*Yvain*, v. 31). La référence à l'« estore » rappelle la fiction d'une source « translâtée » en roman. Son emploi n'étonne guère, du fait qu'il est question, quelques vers plus loin, du « Saint Graal » (C3, v. 35060). Conscient de l'aura sacrée de l'objet, l'auteur ressent sans doute le besoin de conférer un caractère plus authentique à son récit. En cela, il est un écrivain du Graal « comme les autres ». En revanche, la première personne du pluriel, encadrée par les deux autres, ne fait pas partie de l'horizon d'attentes de quelque auditeur-lecteur que ce soit. Elle est utilisée en guise de principe structurant là où, précisément, on serait en droit de s'attendre à un « or dist li conte ». En un sens, Manessier fait avec la narration au « nous » ce que Wauchier faisait avec Rosete : il invoque une série d'intertextes dont il propose de faire la synthèse, avant de mettre en place un nouveau canon.

Sans doute perçoit-il l'espace de la narration comme le véritable enjeu esthétique de son écriture. Car du reste, il met tout en œuvre pour donner le « coup de grâce au récit¹³⁹ » des aventures de Perceval, auquel il ne semble plus vraiment croire.

Alors qu'il est en train de décrire un duel, Manessier s'interroge soudain sur la pertinence de sa pratique : « Mais je feroie plet d'oiseuse / de ci illueques *porloignier* / pour faire lou conte *aloigner* » (C3, v. 34530-34532). Ces quelques vers donnent une idée de ce que continuer peut finir par vouloir dire après que plusieurs milliers de vers aient été consacrés à « porloigner » et à « aloigner » le *Conte du Graal*. S'il fait preuve d'une grande ingéniosité lorsqu'il s'agit de synthétiser les influences de la prose et du vers, le troisième continuateur emploie une grande partie de son intelligence à dire « l'épuisement de la matière percevalienne, de la glèbe qui ne peut plus rien rendre¹⁴⁰ », pour citer Sébastien Douchet. Non content d'être un anti-romancier, il devient un « anti-continuateur ».

Dès le début du roman, un jeu de question-réponses entre Perceval et le Roi Pêcheur relaie les mouvements contradictoires de la pensée du continuateur qui éprouve toutes les réticences du monde à faire fructifier une histoire en laquelle il ne croit vraisemblablement plus. Manessier prend ainsi ses prédécesseurs à contrepied et dissipe *de facto* la totalité des mystères entourant le Graal. Mireille Séguy souligne que, dans la scène inaugurale du roman, « les réponses du Roi Pêcheur systématisent [...] la christianisation de la scène du Graal », levant ainsi tout doute quant aux « *semblances* qui s'offrent à [Perceval]¹⁴¹ ». Elle choisit toutefois de ne pas relever le comique autoréflexif de cette scène inaugurale, où le Roi Pêcheur est clairement associé à la figure du conteur épuisé, tandis que Perceval se change en auditeur insatiable. Une fois terminé le repas qui clôturait la *Seconde Continuation*, le monarque impotent se montre entièrement disposé à tout révéler à son neveu, désigné par un « vous » qui pourrait tout à fait englober le public attentif :

- « Amis, dist li rois, escoutez

¹³⁹ Claude Lachet, « Les *Continuations de Perceval* ou l'art de donner le coup de grâce au récit du Graal », dans Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, C.E.D.I.C., Université Lyon 3, 1999, p. 21-29.

¹⁴⁰ Sébastien Douchet, « Famille et espace... », art. cit.

¹⁴¹ Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 315-316.

Et pres de moi vos acoutez
 Et je vos dirai sanz faillir,
 Mot a mot, sanz riens tressaillir,
 Tout quanque vos demanderoiz,
 Si con vos le commanderioiz. » (C3, v. 32633-32638).

Si le verbe « écoutez » renvoie à la pratique du conteur, « faillir » rappelle la « creveüre » (C2, v. 32558) qui subsistait sur l'épée à ressouder dans la *Seconde Continuation* et qui incarnait la « faille de l'écriture¹⁴² ». On remarque également que le roi dit se plier au commandement du Gallois. Or, à l'autre extrémité du texte, la *Troisième Continuation* fait référence à Philippe d'Alsace dont le « commandemant » (P, v. 61) est à l'origine du roman qu'il prolonge désormais. On serait tenté de voir dans cet écho intertextuel un symbole de la vision contraignante de l'écriture qu'a Manessier, qui se conçoit comme un « écrivain sur commande ». D'ailleurs, le Roi Pêcheur, disposé dans un premier temps à répondre à n'importe quelle question, donne très vite des signes de fatigue auxquels Perceval reste totalement sourd. Tout d'abord, il paraît convaincu d'avoir satisfait son auditeur en racontant l'histoire de la Passion et de la *translatio* du Graal d'Orient en Occident (C3, v. 32698-32718), c'est-à-dire *Joseph d'Arimathie*. Il effectue alors une première pause pour dire au sujet du saint objet qu'il n'y a plus rien à savoir à son propos... sauf, évidemment, si l'on souhaite en savoir davantage :

Tot le voir vos an ai conté,
 Que je n'i ai mot mesconté ;
 Et se plus an volez savoir,
 Je vos an dirai *tot le voir* (C3, v. 32719-32722).

Il est donc totalement soumis aux demandes du héros, qui est confronté à l'absurdité de ses questionnements : la répétition *verbatim* de l'expression « Tot le voir » en est la preuve. Elle rappelle les redondances qu'entraîne inévitablement l'exercice de réécriture qu'est la continuation. D'abord avec courtoisie, puis avec une impatience croissante, le souverain explique ensuite à l'insomniaque Perceval qu'il est l'heure de se coucher : « Mais eure passe de couchier » (C3, v. 32782), « Si irons couchier, s'i[l] vos siet » (C3, v. 32811), « S'i[l] vos plait, or iroiz couchier » (C3, v. 32976), « Or est tens de couchier aller » (C3, v. 33020), « Couchier iroiz » (C3, v. 33081, 33089). La sixième fois étant la bonne, le héros accepte finalement

¹⁴² Alexandre Leupin, « La Faille », art. cit.

l'invitation du Roi Pêcheur à se reposer, après avoir passé en revue l'ensemble des mystères légués par les *Continuations* précédentes. Manessier ne laisse donc pas de doute quant à la mort prochaine de l'ensemble narratif qu'il clôt en soulignant avec humour la vacuité de son écriture.

Du reste, partout où il va, le Gallois de la *Troisième Continuation* ne fait plus fructifier le récit. Par rapport au héros de la *Seconde Continuation*, il n'est plus du tout ouvert aux aventures merveilleuses et encore moins aux amours, qu'elles soient adultères, féériques ou même fidèles. Il apprend ainsi par la bouche de son oncle que l'arbre aux « mil chandoilles » (C2, v. 32075) qu'il avait vu sur la route du château du Graal était enchanté par des « fees qui desvoient » (C2, v. 33004) les chevaliers du droit chemin (celui du Graal ?) et que sa simple présence a fait fuir. L'élus du Graal est clairement présenté comme celui qui mettra un terme (« eschever ») aux « mervoilles de ceste terre » (C3, v. 33010-33011). Pour Francis Dubost, par rapport à la verticalité chrétienne, « l'arbre aux chandelles relevait d'une verticalisation concurrente et néfaste qu'il importait d'éliminer », du fait qu'il représentait « le surnaturel d'autrefois, antérieur donc étranger au monde chrétien, qu'il menace de son emprise¹⁴³ ». En christianisant les fées, en les changeant en miracles¹⁴⁴, Perceval appose « la signature de Dieu » à « l'impensable¹⁴⁵ ». Il rationalise systématiquement les merveilles qui se présentent à lui, ce qui a pour effet de les changer en miracles ou de les faire disparaître du récit. La chapelle de la Main Noire, merveille proprement fantastique et source de spéculation dans la *Première Continuation* (C1, v. 13039-13050), ne surprend plus le héros de la *Troisième Continuation* : « De néant ne se merveilla / de combattre s'aparailla » (C3, v. 37263-37264). Une fois qu'il a vaincu cette main hideuse qui garde une « aumaire » (C3, v. 37360) – un terme qui prend un caractère autoréflexif, car il désigne le lieu de conservation des « livres »¹⁴⁶ – un prêtre arrive sur les lieux de l'aventure et en décrète l'achèvement : « Por ceste grant *mervoille* abattre / que vos ci *achevée* avez » (C3, v. 37531-37532). Françoise Laurent rappelle que cette

¹⁴³ Francis Dubost, *Aspects...*, op. cit., p. 690.

¹⁴⁴ Au sujet du miracle, voir *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁴⁵ Francis Dubost, « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », dans Dominique Boutet (dir.), *Écriture et Modes de pensée au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'E.N.S., 1993, p. 58

¹⁴⁶ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Armoires et grimoires », *Paragone*, vol. 41, 1990, p. 19-34.

attitude face au merveilleux, plutôt caractéristique des héros de récits hagiographiques, est quasiment incompatible avec la naissance du récit romanesque :

Face à l'imprévisibilité de la merveille profane, dont les caprices favorisent le sens du romanesque, le miracle n'abandonne jamais le public à la surprise, au risque de court-circuiter, il est vrai, la veine narrative. « À partir du moment, écrit Jacques le Goff, où un saint apparaît, on sait ce qu'il va faire »¹⁴⁷.

On a déjà souligné que Perceval finissait sa vie en ermite (C3, v. 42554-42608). Serait-il devenu, sous la plume de Manessier, un héros de Vie de Saint qui transforme, à la manière d'un thaumaturge, la merveille en miracle par la simple imposition des mains ? Ce serait là un usage singulier de l'intertextualité : alors que les autres continuateurs effectuaient des emprunts aux traditions narratives voisines pour enrichir le récit, l'auteur de la *Troisième Continuation* puiserait son inspiration dans le genre le plus à même de liquider l'altérité ontologique de la merveille romanesque.

Le personnage paradoxal et problématique du Beau Mauvais de Manessier – distinct de celui de la *Seconde Continuation* en ce sens qu'il s'agit plutôt d'un Beau Couard – permet de mesurer la différence de projet entre Wauchier et le troisième continuateur. Contrairement au Beau Couard du *Perlesvaus*¹⁴⁸, il ne chevauche pas « devant derrière » (*Perlesvaus*, t. 2, p. 131) et n'est pas à proprement parler le personnage carnavalesque « issu d'un monde à l'envers » que décrit Philippe Ménard¹⁴⁹. Au cours de sa première apparition dans la *Troisième Continuation*, il provoque néanmoins l'émerveillement de Perceval (C3, v. 39591) et possède une apparence « burlesque¹⁵⁰ » :

Desconseillé et sanz confort
 Ou fox, ne sait lou quel estoit
 Et son haubierc et son escu
 Et son hiaume a son col pandu
 Et il traïnoient aval
 Sus la croupe de son cheval (C3, v. 35582-35588)

¹⁴⁷ Françoise Laurent, « Miracles et merveilles dans la Vie de saint Modwenne », *Une étrange constance...*, *op. cit.*, p. 49

¹⁴⁸ Sur ces différentes appellations et sur les similitudes entre le Beau Couard du *Perlesvaus* et de la *Troisième Continuation*, consulter William A. Nitze, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁹ Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 388.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 387.

Mais ce personnage « fox » est d'une rare beauté : « Onques si bel, a son avis / ne vis ne de cors ne de vis » (C3, v. 39599-39600). Tout se passe comme si l'on dupliquait la scène de la *Seconde Continuation* et qu'on en conservait l'aspect contradictoire. Le chevalier est d'abord décrit comme « fox », puis on insiste sur son immense beauté, qui est elle-même en contradiction avec son âme. En effet, on apprend qu'il est si couard qu'il évite scrupuleusement les combats par vanité : « Se viaut garder, car il n'a cure / que nus hon li face laidure » (C3, v. 39611-39612). Manessier démontre donc qu'il peut, à l'envi, jouer des attentes de l'auditeur-lecteur à la manière de ses pairs. Pressé par Perceval de justifier tant de couardise, le beau chevalier entame d'ailleurs un vibrant plaidoyer en faveur de la non-violence qui confirme que le continuateur est en train de se servir de lui pour s'adresser à la tradition romanesque qui le précède :

Je n'ai de mellee mestier,
A nului combattre ne quier,
Am pais voil ma vie ordonner
Et tote folie eschiver
Cil de folie s'antremet
Qui an aventure se met
Por chose que riens ne li monte (C3, v. 39663-39669)

Matilda Tomaryn Bruckner interprète cette tirade comme une manière pour le troisième continuateur de s'interroger sur le bon usage de la violence¹⁵¹. La piste est intéressante, du fait que le discours du Beau Mauvais rappelle l'argumentaire contre la guerre et en faveur des plaisirs de Walwein dans le *Brut*. Dans le roman de Wace, le neveu d'Arthur s'opposait à Cador, pour qui « Par lunc sujur e par repos / Poïum mus perdre nostre los » (*Brut*, v. 10751-1751), et vantait les mérites de la paix :

Bone est la pais emprés la guerre,
Plus bele et miendre en est la terre ;
Mult sunt bones les gaberies
E bones sunt les drueries.
Pur amistié et pur amies
Funt chevaliers chevaleries (*Brut*, v. 10766-10772)

On sent bien une connivence entre les discours des deux personnages dont les destins se croisent d'ailleurs : devenu Gauvain, Walwein mettra en pratique son éloge de l'amour et de l'« amistié », au point même d'entrer en déchéance dans les

¹⁵¹ Matilda Tomaryn Bruckner, « Violent Swords and Utopian Plowshares », *Chrétien Continued*, *op. cit.*, p. 184.

romans parodiques dont il est le héros¹⁵². Le Beau Couard emprunte toutefois le chemin inverse sous les encouragements de Perceval, jusqu'au moment où, forcé de prouver sa valeur au combat, son nom et son « estre » s'accordent. Le Gallois, qui chez Wauchier avait laissé au nom du Beau Mauvais toute sa marge d'indétermination sémantique, achève en quelques phrases la « merveille » que constituait le chevalier couard : « Vos avrez non le Biau Hardi, / car biaux, saiges, et hardiz iestes, / et chevaliers pruz et honestes » (C3, v. 41278-41280). Ainsi rebaptisé, le chevalier disparaît du paysage et cesse du même coup de « faire signe » dans l'esprit de l'auditeur-lecteur, qui n'a plus à s'« esmerveiller » du rapport problématique et romanesque au monde qu'engendrait la figure de cet adonis mal nommé.

Or, tandis que Manessier s'en prend aux caractéristiques du roman, Perceval s'en prend à lui-même... ou à son double, si l'on admet à la suite de Mireille Séguy que « le nom de Parti-nal reflète [...] celui de Perceval, mais sous le mode de l'anamorphose¹⁵³ ». La médiéviste développe l'analogie onomastique, qui dévoile une opposition profonde entre les deux individus :

La première partie du nom du héros (*perce*) est déformée en *parti*, le participe passé d'un verbe qui signifie la séparation et la brisure : Partinal, c'est Perceval, mais un Perceval qui aurait choisi non pas la voie de la clarification, de l'explication, mais celle de la rupture, de l'obscurité et de la béance du sens¹⁵⁴.

Dans une œuvre sur laquelle plane l'ombre du meurtre d'Abel par Caïn (« Puis que Quaÿn occis Abel » C3, v. 33686), Partinal serait le frère jumeau à abattre pour que le récit achève enfin. Parangon de la faille et de l'ambivalence sémantique, il représenterait la béance qui, inlassablement, génère la représentation pour se dérober aussitôt à celle-ci. En le mettant à mort, Perceval tuerait le principe même de l'écriture continuatrice, qui se fondait jusqu'alors sur la reconduite *ad nauseam* de l'inachèvement, présenté comme un appel à la glose.

De fait, Perceval finit par ressembler à Caradoc, son avatar de la *Première Continuation*. Tout comme lui, il devient progressivement un personnage dénué de

¹⁵² Voir Keith Busby, *Gauvain...*, *op. cit.* et Stoyan Atamasov, *op. cit.*

¹⁵³ Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 325.

¹⁵⁴ *Idem*

toute ambiguïté, à l'image du couple d'une alarmante et contagieuse stérilité qu'il forme avec sa bien aimée. Le retour à Beaurepaire de la *Troisième Continuation* a donc quelque chose d'ambigu, puisqu'il souligne une fois de plus le décalage de Perceval par rapport à la composante principale du monde romanesque dans lequel il évolue : l'amour. Lors de cet épisode, le seul véritable succès du héros est chevaleresque ; il consiste à vaincre Aridés (C3, v. 39214), alors que l'aventure amoureuse est, pour sa part, totalement éludée. Celui qui avait tant de réticences à aller se coucher chez le Roi Pêcheur lorsqu'il était question de clarifier les mystères du Graal dort chez Blanchefleur seul et d'un sommeil de plomb : « N'avoit gaires la nuit veillé / car lassé du et travaillié, / si avoit dromi tote annuit » (C3, v. 39107-39109). Rappelant que « les scènes de nuits de Perceval à Beaurepaire offrent [...] une image en miniature mais très exacte de la façon dont les continuateurs envisagent [...] leur œuvre¹⁵⁵ », Étienne Gomez estime que « Manessier ne semble véritablement à l'aise avec le corps de son héros qu'une fois que celui-ci est mort et allongé tout seul dans un cercueil¹⁵⁶ ». Bien qu'Antoinette Saly ait montré que la virginité n'était pas toujours un obstacle à la constitution de lignées dans la littérature médiévale (comme chez Gerbert, par exemple)¹⁵⁷, force est de constater ici que Perceval est mis en bière alors qu'il n'a pas d'héritier direct. Son âme se place alors à la droite du Père (C3, v. 42613) et emporte le Graal et la Lance avec lui (C3, v. 4242618-42619), tandis qu'on inscrit sur sa pierre tombale une épitaphe qui ne laisse pas de doute quant à l'achèvement du récit : « Ci gist Perceval / le Galois, qui du Saint Graal / les aventures acheva » (C3, 42635-42637).

Cependant, Mireille Séguy a récemment ouvert le débat sur la sincérité du projet de clôture de Manessier et sur « l'impossible fin de la *Troisième Continuation* du *Conte du Graal*¹⁵⁸ ». Elle estime que la mise en écrit des aventures de Perceval, que le roi Arthur fait « Seeler dedanz une aumaire » (C3, v. 42428) à la bibliothèque Salisbury où est aussi censée être conservée *La Queste del Saint Graal*

¹⁵⁵ Étienne Gomez, « Son nom de Blanchefleur dans Beaurepaire désert, la solitude de Blanchefleur dans les *Continuations du Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », dans Anyne Castonguay, Jean-François Kosta-Théfaine et Marianne Legault (dir.), *Amour-passion-volupté-tragédie. Le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Biarritz, Séguier, p. 20.

¹⁵⁶ *Idem*

¹⁵⁷ Antoinette Saly, « Lignage et virginité », *Lignes et Lignages...*, op. cit., p. 179-184.

¹⁵⁸ Mireille Séguy, « Le sceau brisé... », art. cit.

(*Queste*, LXXIa 48) n'est qu'un leurre qui dissimule mal les « failles » du récit. En se basant sur le fait que Manessier raconte la mise en écrit de l'histoire alors même qu'il est en train d'y référer (« Si com l'estoire le raconte », C3, v. 42230), la médiéviste avance qu'« on ne peut garantir l'authenticité d'un récit en évoquant sa conformité avec un écrit scellé dont on affirme dans le même temps qu'il n'a jamais été ouvert ». D'après elle, il faudrait donc « supposer que l'écrit scellé a bel et bien été ouvert, garantissant ainsi effectivement la conformité de l'œuvre au récit des chevaliers arthuriens. Le récit aurait bien pour origine la brisure et non la clôture¹⁵⁹ ». Sébastien Douchet s'oppose à cet argument qu'il estime provenir d'une conception erronée du sceau médiéval :

Cette hypothèse est séduisante, mais elle bute sur la nature même de l'objet scellé : un parchemin qui est présenté comme un document historique et juridique que le sceau ne sert pas à fermer mais dont il représente et symbolise l'autorité de son possesseur. Le sceau médiéval n'a au Moyen Âge la fonction de cachet que pour la correspondance, et certains contenants comme les sacs ou les vases. En revanche, un sceau authentifiant une autorité (celle d'Arthur en l'occurrence) ne se brise pas car il n'est pas fait pour clore, mais pour être lu¹⁶⁰.

Au regard de ces considérations sur la nature du sceau médiéval, dont on suppose qu'elles ont joué dans l'imaginaire de Manessier, l'hypothèse de la clôture apparaît comme étant la plus convaincante. Le troisième continuateur, las de raconter les histoires de Perceval et, peut-être, d'avoir à conter un Graal dénué de mystère, ne semble pas croire en la possibilité d'un renouvellement de la lignée de romanciers à laquelle il appartient.

En effet, bien qu'il relaie le jeu des autres continuateurs, qui consistait à transformer les textes qu'ils côtoyaient et à en intégrer les caractéristiques principales au vieux roman qu'il prolongeaient, l'auteur de la *Troisième Continuation* paraît estimer que sa démarche est devenue aussi stérile que le personnage de Perceval, qui meurt sans progéniture. Ses multiples interventions

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 221. Pour une opinion semblable, voir Emmanuèle Baumgartner, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », dans Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé, Hommage à C. Angelet*, Actes du colloque international Louvain-Gand, mai 1997, Peeters, Louvain, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 1999, p. 1-15. Dans cet article, l'auteur propose de voir dans la mention de « cil qui errent par le chemin » (vers final) une ouverture laissée à la reproduction ou la résurrection du texte par les futurs chevaliers errants.

¹⁶⁰ Sébastien Douchet, *op. cit.*, p. 590-591.

d'auteurs sont certes originales, mais elles n'ont cessé de rappeler que le temps presse dans une œuvre qui se conçoit comme étant le prolongement bavard d'un patrimoine qui n'a plus rien à offrir. De ce fait, il paraît quelque peu paradoxal d'accorder autant d'importance au sceau – brisé ou non – alors que Manessier insiste tant sur l'achèvement des merveilles et du Graal. À la suite de Richard Trachsler, on rappellera que Manessier clôt « son récit sans faire la moindre allusion ni à la disparition d'Arthur, ni à son tombeau¹⁶¹ », ce qui implique une survivance du royaume arthurien, terre d'aventures et de merveilles. En amenant Agloval – représentant des romans du Graal en prose – dans la mort avec Perceval et en débarrassant le monde du Graal et de la Lance, le troisième continuateur ne serait-il pas en train de dire à mots couverts que son cœur penche pour le ludisme, l'amour et la féerie des romans arthurien en vers ?

Quoi qu'il en soit, sa mise à mort de la lignée de continuateurs aura été vaine. Quelques années plus tard, ou peut-être parallèlement, Gerbert n'aura qu'à remonter une génération en arrière et à partir de la fin de la *Seconde Continuation* pour écrire sa version de la suite des aventures de Perceval. Faisant peu de cas de la virginité du héros et de Blanchefleur, le quatrième continuateur promet aux *Continuations* une descendance et une pérennité allant bien au-delà des simples œuvres du corpus. En ce sens, il consacre et complète la filiation complètement paradoxale qui relie les *Continuations* entre elles. « En lisant, en écrivant¹⁶² », chacun des continuateurs semble avoir formulé le même constat, à savoir qu'il fallait trahir quelque peu la lettre de Chrétien de Troyes pour en faire vivre l'esprit. Fils au deux pères, le *Livre de Caradoc* problématise ainsi les tendances contradictoires qu'il se doit de concilier s'il veut à la fois respecter les principes de l'écriture continuatrice (fidèle) et ceux de l'écriture romanesque (infidèle). Si les deux Caradoc représentent la concorde « homonymique » entre le *Conte du Graal* et sa suite, les amours déloyales d'Éliavrès et Ysave permettent la diversification du patrimoine romanesque par le croisement des genres (littéraires) et des espèces. Moins obsédé par les questions de père et de fils que son devancier, Wauchier

¹⁶¹ Richard Trachsler, *Clôtures...*, op. cit., p. 37.

¹⁶² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

explore les relations entre cousins littéraires. À une époque où le beau jeu de Renaut contredit avec force les « vieux » romans de la Table Ronde, le second continuateur effectue une critique de la démarche de son homologue parodiste. Il imagine un combat entre Perceval et Guinglain, entre passé et avenir, et ce afin d'esquisser le portrait évanescent de la beauté transgénérationnelle du genre romanesque. L'écriture de Manessier, elle, est fratricide, voire suicidaire. Pratiquant une écriture et une narration d'une rare originalité, le troisième continuateur paraît ne revendiquer sa filiation avec la démarche synthétique et transformatrice de ses pairs que pour être sûr d'emporter leur patrimoine dans sa chute. Ainsi donc, tout en montrant bien sa connaissance du genre romanesque et des principes de la continuation, il liquide l'équivocité d'un certain type d'écriture dont il souhaite apparemment la mort. La famille des continuateurs se conçoit ainsi à l'image de la famille – mouvante – de Perceval, dont Gerbert fait si bien la synthèse. Dans un récit qui ne comporte aucune rupture, les modifications de la famille proche ou étendue du héros sont une manière de rappeler que le corpus se modifie au fur et à mesure qu'il traverse les âges tout en restant, paradoxalement, le même. Face aux incohérences qu'entraîne la cohabitation de ces deux temporalités concurrentes et contradictoires (celle du récit et celle de sa composition) les premiers lecteurs de l'œuvre que sont les scribes se sont parfois commis à modifier l'ADN de Perceval.

CHAPITRE II LES TEMPS DU LIVRE : UNE FILIATION PROBLÉMATIQUE À L'ÉPREUVE DE LA RÉCEPTION

Le chapitre précédent a montré que les continuateurs se servent du thème du lignage problématique pour répondre métaphoriquement à la double nécessité de maintenir la continuité textuelle avec le *Conte du Graal* et d'entretenir le dialogue avec les œuvres postérieures au roman de Chrétien de Troyes. Au sein de la diégèse, les successeurs du clerc champenois font une sorte de pari esthétique ; ils n'hésitent pas à sacrifier quelque peu la cohérence du récit des aventures de Perceval et à trahir leur modèle afin de mettre à nu les mécanismes qui fondent leur écriture. Une étude de la mouvance du paratexte des *Continuations*, qui sera entendu ici comme l'ensemble des éléments qui gravitent autour (*para*) du texte et qui en orientent la réception (à savoir les signatures d'auteurs, l'organisation au sein du *codex* des œuvres du corpus, les *explicit*, les *incipit*, les rubriques et les illustrations), permet de mieux comprendre l'aspect expérimental d'une telle démarche poétique au regard de l'« horizon d'attente » du public médiéval.

Afin de justifier l'unité du corpus qu'il soumet à examen dans un ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, *Logiques du continu et du discontinu*, Sébastien Douchet insiste sur le fait que la plupart des manuscrits qui ont transmis le *Conte du Graal* renferment également les *Continuations* et que ces dernières sont copiées à la suite du texte qu'elles poursuivent¹. Il conclut ainsi que « ce que nous considérons aujourd'hui, grâce au travail des philologues, comme des œuvres d'auteurs divers, a été conçu par les copistes comme un unique *continuum* textuel, comme un unique roman composé à plusieurs mains² ». Il rappelle que le public médiéval est habitué aux continuations latines ou médio-latines (comme la *Continuatio Antiochiensis Eusebii*³), ainsi qu'aux suites (comme la *Suite du Roman de Merlin*⁴), qui possèdent

¹ Voir appendice.

² Sébastien Douchet, *op. cit.*, p. 491.

³ Au sujet de cette œuvre qui poursuit les *Chronici canones* d'Eusèbe de Césarée, voir Richard W. Burgess, *Studies in Eusebian and post-Eusebian chronography*, Stuttgart, F. Steiner, 1999.

⁴ *La Suite du Roman de Merlin*, édité par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1996, 2 vol.

une « acception générique⁵ ». Les *Continuations* auraient donc été reçues, au Moyen Âge, comme le prolongement naturel du roman de Chrétien de Troyes⁶. Une telle assertion doit pourtant être nuancée, car elle ne rend pas assez compte des éléments qui, dans la somme narrative à l'étude, ont pu susciter le rejet ou l'incompréhension des scribes, et, donc, du lectorat. Keith Busby a par exemple démontré que la lecture unificatrice qu'encouragent les manuscrits *TPUMS*⁷ résultait d'un effort de restructuration diégétique et visuelle fourni par les copistes et les illustrateurs qui, selon Hans Runte, « contradicts obvious authorial intents⁸ ». Il convient dès lors d'insister sur cette tension qui oppose la volonté des auteurs aux prétentions éditoriales des scribes et de l'envisager comme la trace historique et matérielle de l'« écart esthétique » qui séparait les *Continuations* de l'attente de leur public médiéval.

Une fois étudiée dans sa totalité, la tradition manuscrite de ce qu'on nommera ici « le cycle de *Perceval* » confirme en effet que le modèle particulier d'affiliation générique au *Conte du Graal* proposé par les continuateurs – mêlant synchronie diégétique et diachronie de composition – a été perçu comme l'un des enjeux les plus déroutants et les plus discutables de leur poétique. On notera tout d'abord que les auteurs eux-mêmes inscrivent en périphérie du récit (prologue, épilogue, « pauses de conteur⁹ ») un « programme de transmission » du cycle. Au lieu de se ranger derrière la figure d'auteur de Chrétien de Troyes, ils imaginent un outil d'affiliation matériel, le « livre », pour proclamer leur individualité tout en garantissant l'unité de la narration. Le survol du contenu des différents recueils et des variantes proposées par chacun montrera que les copistes ont remarqué que le

⁵ Sébastien Douchet, *op. cit.*, p. 21.

⁶ William Roach formule une hypothèse semblable au sujet de la *Première Continuation* uniquement : « It seems certain [...] that, to the men who rewrote and who copied the First Continuation, it was a Grail poem, and that it carried forward the story of Chrétien's characters » (William Roach, *The Continuations*, *op. cit.*, vol. I, p. xiii).

⁷ Keith Busby, « Text, miniature and rubric in the *Continuations* of Chrétien's *Perceval* », *The Manuscripts...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 365-376.

⁸ Hans R. Runte, « The Initial Readers of Chrétien de Troyes », dans Norris J. Lacy et Gloria Torrini-Roblin (dir.), *Continuations: Essays on Medieval French Literature and Language in honor of John L. Grigsby*, Birmingham, Alabama, Summa Publications Inc., 1989, p. 121.

⁹ Pierre Gallais utilise ce terme pour désigner les interruptions de la diégèse dans la *Première Continuation*, interruptions qui s'accompagnent à deux reprises d'une mention de l'auteur. Voir *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 723.

cycle était l'œuvre de plusieurs auteurs. Ce constat établi, ils ont pu choisir de l'accentuer ou de l'atténuer, voire de le percevoir comme un mobile de rejet pur et simple des *Continuations*. On verra enfin que, sous la double influence du roman en prose et de la lecture cyclique imposée notamment par Manessier, le *Conte du Graal* et ses *Continuations* ont pu être réécrits et réagencés visuellement afin de mieux correspondre à l'horizon d'attente du public, et ce aux dépens de la spécificité poétique du corpus.

Le « livre », un outil d'affiliation pour une communauté d'auteurs

Les recherches menées sur les auteurs du *Conte du Graal* et ses *Continuations* ont eu pour principal dessein d'attribuer à tel ou tel auteur les différentes parties du cycle¹⁰. Si la question a tant divisé les spécialistes, c'est que la tradition manuscrite n'offre aucune version de la somme narrative qui n'aurait pas été retravaillée par les copistes. Toute tentative d'établir un *stemma* généalogique qui ordonnerait chronologiquement les *codices* semble, aujourd'hui encore, vaine¹¹. On ne saurait mesurer avec certitude l'apport de chacun dans un corpus dont Rupert Pickens a comparé la « mouvance » et la variance à « the extraordinary generative power of romance itself¹² ». Par conséquent, il serait séduisant d'abandonner les débats « romantiques » sur la paternité du cycle et d'embrasser, à l'instar de Bernard Cerquiglini, l'image d'un réseau narratif aux connections variées et infiniment renouvelées auxquelles participent les scribes-lecteurs¹³. Proclamer ainsi la « mort

¹⁰ Pour les débats concernant la paternité multiple du corpus, voir Ferdinand Lot, « Les Auteurs du *Conte du Graal* », art. cit., et Maurice Wilmotte, *op. cit.* Sur l'attribution – polémique – de la *Seconde Continuation* à Wauchier de Denain voir Paul Meyer, « Wauchier de Denain », *Histoire de la littérature française*, vol. 33, 1906, p. 258-292 ; Hilmar Wrede, *op. cit.* ; Guy Vial, « L'auteur de la *Deuxième Continuation* du *Conte du Graal* », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 16, n° 1, 1978, p. 519-530 ; Corin F. V. Corley, art. cit. Sur la datation et l'attribution – tout aussi polémique – de la *Quatrième Continuation* à Gerbert de Montreuil, auteur du *Roman de la Violette*, voir infra note 143.

¹¹ Ainsi Keith Bussy constate-t-il l'impossibilité de la tâche : « Au cours de longs et vains efforts, j'ai abandonné tout essai de construction d'un *stemma* généalogique des manuscrits du *Perceval*. Mes illustres prédécesseurs n'y avaient pas réussi, et à mon avis, la tâche est presque impossible » (« Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XL).

¹² Rupert T. Pickens, « Towards an Edition of Chretien's *Li Conte del Graal*: Hilka v. 1869-2024 », *L'Esprit Créateur*, 27, n° 1, printemps 1987, p. 55.

¹³ Bernard Cerquiglini, art. cit.

de l'auteur¹⁴ » reviendrait toutefois à oublier que, « pour qu'il y ait mouvance, il faut nécessairement un *primum mobile*, un auteur qui déclenche son texte », pour emprunter la formulation de Keith Busby¹⁵.

Chacun des auteurs du corpus manifeste clairement sa présence. L'auteur-narrateur de la *Première Continuation* interrompt deux fois le récit et se désigne comme le « Lodonois » : (« signeur, por Diu rendés le droit / volentiers que cis livres doit ; / certes si ferois que cortois. / dites por l'ame au *Lodonois* / une paternostre trestuit, / que li contes ne vos anuit » *CI*, v. 5171-5176), puis comme « cil de Lodun » (« des or oroïis coment il fu / de ce c'avés tant attendu ; / *cel del Lodun* le conte[ra], / qui cest rices romans dira » *CI*, v. 7041-7044). L'auteur de la *Seconde Continuation* se signale quant à lui au vers 31420 du roman (« *Gauchiers de Dondain*, qui l'estoire / nos a mis avant an memoire, / dit et conte que Perceval » *C2*, v. 31420-31422). Gerbert se manifeste tout aussi clairement dans le passage où il renonce à décrire Blanchefleur :

Que diroie de sa biauté ?
Autre fois l'avés escouté
Dedens le conte par avant,
Mais tant puis dire, bien m'en vant,
Que onques clerc, ne lai, ne moigne,
Si con *Gerbers* le nous tesmoigne
En son conte que il en fist,
C'onques nus si bele ne vit. (*C4*, v. 6353-6360)

Il rappelle aussi son nom – quatre fois plutôt qu'une ! – quand il évoque sa contribution au cycle :

Gerbers, qui a reprise l'oeuvre,
Quant chacun trovere le laisse,
Mais or en a faite sa laisse
Gerbers, selonc la vraie estoire ;
Dieus l'en otroit force et victoire
De toute vilenie estaindre
Et que li puist la fin ataindre
De Percheval que il emprent,
Si con li livres li aprent
Ou la meterre en est escripte laisse,
Mais or en a faite sa laisse

¹⁴ Roland Barthes, « La mort de l'Auteur » (1968), *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984, p. 61-67.

¹⁵ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, op. cit., p. LIV.

Gerbers, selonc la vraie estoire ;
 Dieus l'en otroit force et victoire
 De toute vilenie estaindre
 Et que li puist la fin ataindre
 De Percheval que il emprent,
 Si con li livres li aprent
 Ou la meterre en est escripte ;
Gerbers, qui nous le traite et dite (C4, v. 6998-7008)

Enfin, Manessier signe son texte à deux reprises dans son épilogue :

Si com *Manessier* le tesmoingne
 Qui met a chief ceste besoingne
 [...] Dame, por vos s'en est pené
Manessier tant qu'il a finé
 Selonc l'estoire proprement,
 Qui commença au soudement
 De l'espee sanz contredit (C3, v. 42641-42661)

Si l'on tient compte du fait que Chrétien de Troyes revendique lui aussi la paternité du récit¹⁶, force est de constater qu'il n'y a pas moins de douze signatures pour un même roman. À ce titre, elles présentent un grand intérêt, moins dans l'optique des débats philologiques sur l'attribution que parce qu'elles possèdent, du point de vue de la réception, une fonction programmatique. D'une part, elles sont l'occasion pour les successeurs du Champenois de prévoir la transmission matérielle du cycle de *Perceval* grâce à la fiction fédératrice d'un « livre » écrit sur plusieurs générations, permettant ainsi de signifier l'aspect diachronique de la composition du cycle. D'autre part, du fait que le mot livre est également lié de près au concept d'autorité, les continuateurs l'emploient pour exprimer de façon synthétique le jeu d'identification et de démarcation par rapport au *Conte du Graal* qui fonde leur poétique et que le thème de la filiation servait déjà à métaphoriser. Autrement dit, ces « pauses de conteur » visent à guider le lecteur-copiste potentiel, qui est appelé à affilier dans un « livre » unique cette communauté hétérogène et transgénérationnelle d'auteurs.

Le recours au terme « livre » se remarque dès Chrétien de Troyes. Le romancier en exploite le sens afin de mieux asseoir son autorité sur son roman qu'il

¹⁶ « Crestiens seime et fait semence / d'un romanz que il encomence », « Crestiens, qui entant et poine / par lo commandemant le comte / a arimer lo meillor conte / qui soit contez en cort reial / ce est li contes do greal » (*P*, v. 7-8, v. 60-64).

marque, dans le prologue, de sa « griffe¹⁷ ». Déjà « bien établi dans les ouvrages en langue vernaculaire¹⁸ », le prologue est, selon la formulation de Danièle-James Raoul, « un morceau particulièrement travaillé, détachable ou souvent isolable (visuellement, grâce à l'usage des grandes capitales qui l'encadrent, par exemple)¹⁹ » du reste du texte, que l'on peut rapprocher de la « préface auctoriale assumptive originale²⁰ » telle que l'a définie Gérard Genette, à savoir ce pré-texte dans lequel l'auteur oriente la lecture de son texte. Or les premiers mots d'un ouvrage sont, dans les arts poétiques du Moyen Âge, d'une importance capitale, comme l'explique Edmond Faral : « Presque tout ce que les arts poétiques enseignent au sujet de la disposition se réduit à énumérer les différentes manières dont une œuvre peut commencer²¹ ». Il est donc naturel que Chrétien de Troyes inscrive, depuis *Érec et Énide*, son identité littéraire dans cet élément de rhétorique où « des caractéristiques stylistiques se dégagent, qui distinguent son écriture et font émerger, de ces postes d'observation privilégiés, la figure d'un romancier²² ».

Le *Conte du Graal* ne fait pas exception. L'espace préfaciel y est un lieu qui a pour fonction non seulement de « mettre la table » aux péripéties à venir, mais également de consacrer l'autorité du clerc champenois. Dans les derniers vers du prologue, celui qui avait déjà signé son roman (*P*, v. 7-8) se nomme une seconde fois et révèle l'existence d'une source livresque que le comte Philippe de Flandres, lui aurait « baillée » :

Crestïens, qui entant et poine
 Par lo commandemant le comte
 A arimer lo meillor conte
 Qui soit contez en cort reial
 Ce est li contes do greal
 Don li cuens li bailla lo livre
 Or oez commant s'an delivre. (*P*, v. 60-66)

¹⁷ Sur cette expression, voir Danièle James-Raoul, *op.cit.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁰ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.* p. 183.

²¹ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1962 [1924], p. 55.

²² *Ibid.*, p. 132. Pour une analyse détaillée du style de Chrétien de Troyes tel qu'il s'articule dans les prologues et les épilogues, cf. Danièle James-Raoul, *op. cit.*, et plus particulièrement les p. 131-258.

En apparence, « Crestiens » se présente comme n'ayant que bien peu de mérite ; il n'aurait fait qu'« arimer », sous la tutelle du mécène, un « conte » tiré d'un livre. Il recourt cependant à des jeux de mots qui atténuent cette apparente modestie.

Étant donnée la proximité des termes « conte » et « livre », qui peuvent tous les deux référer au récit, il convient d'en rappeler brièvement le sens et de les différencier des substantifs « romanz », « estoire » et « œvre ». Emmanuèle Baumgartner explique qu'au XII^e siècle, « livre » désigne, « un texte, le plus souvent en latin, reçu comme un texte autorisé, c'est-à-dire un texte dont le contenu est (jugé comme) vrai, relève de l'histoire (de ce qui est réellement arrivé) et non de la fiction (de la fable)²³ ». Marie-Louise Ollier précise que le mot renvoie à une réalité matérielle et qu'il est souvent le garant de l'autorité des Anciens : « The *livre* is primarily a Latin book, a fact which establishes the *auctoritas* of the classics, at once truth and means of transmitting this truth²⁴ ». En outre, la matérialité du livre lui permet de traverser les âges avec une certaine stabilité, ce qui en fait « the surest guarantee, for a literate person of the Middle Ages, of historical continuity²⁵ ». Dans les *Lais* de Marie de France, les livres sont les gardiens de l'autorité des « anciens » (*Lais*, v. 9)²⁶. Chrétien de Troyes dans *Cligès*, affirme tirer des livres sa connaissance de la « clergie » des « Grezois » et « des Romains » (*Cligès*, v. 30). Permettant la translation *physique* du savoir (*translatio studii*) les livres sont donc des textes latins, vrais et garants d'une autorité. Ils servent de modèle aux « romanz » qui se présentent à l'origine comme des adaptations en langue vulgaire de sources latines²⁷. Le roman s'inspire grandement de la culture écrite que symbolise le livre. Dans *Le Chevalier de la Charrette*²⁸, Chrétien de Troyes manifeste même son désir de se hisser au rang des Anciens et présente comme « son livre » (*Charrette*, v. 25) un roman dont la réalité physique est censée assurer une fortune durable, semblable à celle des auteurs latins. Quant au mot « conte », il

²³ Emmanuèle Baumgartner, « Le Livre et le roman », art. cit., p. 37-38.

²⁴ Marie-Louise Ollier, « The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, n° 51, 1974, p. 28.

²⁵ *Idem*

²⁶ « Custume fu as anciens / ceo testimonie Preciens/ les livres que jadis faiseient » (*Lais*, v. 9-12).

²⁷ Marie-Louise Ollier, art. cit., p. 28-29.

²⁸ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, édité par Alfred Foulet et Karl D. Uitti, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989.

renvoie principalement au récit, à « a series of events oriented in time²⁹ », mais il peut aussi désigner une source³⁰. Il se distingue également de l'« estoire » qui, comme lui, désigne le récit ou la source, au détail près que ce récit et cette source sont considérés comme vrais³¹. « Œvre », enfin, renvoie au travail de l'écrivain³².

Le prologue du *Conte du Graal* présenterait par conséquent le « conte » (récit) comme un roman, c'est-à-dire l'adaptation en langue vulgaire d'un « livre » (texte latin autorisé). Le poète champenois qui avait signé le *Chevalier de la Charrette* (son *livre*) avec tant d'assurance placerait donc, dans son dernier roman, son autorité en retrait par rapport à celle imposée par un livre-source. Roger Dragonetti propose toutefois de nuancer ce retrait à la lumière de la rime « livre / delivre » :

Il importe de laisser à ce verbe *delivre* toute sa marge d'indétermination. C'est au lecteur qu'il appartient de déchiffrer les possibilités significatives de ce mot. « Se débarrasser du livre », à savoir de l'autorité du comte, mais en même temps « s'acquitter de sa tâche », l'accomplir, n'est-ce pas là le sens double inclus dans le verbe *delivre* ?³³

Le critique remarque en outre que l'homophonie entre « comte » et « conte » « procède à un brouillage entre le donateur du livre et le livre lui-même³⁴ » d'autant plus que le titre nobiliaire « quens » est employé sans ambiguïté dans le même passage. Apparemment écrit sur l'ordre du comte Philippe, le « conte » n'obéirait secrètement à d'autre « commandement » que le sien ou celui de son auteur. En accumulant ainsi les jeux de mots et d'homonymie, Chrétien de Troyes sèmerait suffisamment le doute quant à l'influence véritable du livre-source pour qu'on puisse supposer qu'il ne s'agit que d'un « mirage³⁵ ». Dans cette optique, c'est à

²⁹ Marie-Louise Ollier, art. cit., p. 27.

³⁰ *Idem*

³¹ *Ibid.*, p. 28

³² *Idem*

³³ Roger Dragonetti, *La vie...*, *op. cit.*, p. 121.

³⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁵ Une opinion que partage Roger Dragonetti, qui a souligné que les auteurs médiévaux ont souvent usé de sources fictives pour justifier leur entreprise créatrice. Voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 et notamment le chapitre « Citations des Sources », p. 34-47.

« Crestiens », qui « seime et fait semence » (*P*, v. 7) de son roman³⁶, que reviendrait tout le mérite d'avoir créé le meilleur conte « qui soit contez en cort reial ».

Aujourd'hui encore, il demeure difficile de savoir si ce livre a existé ou s'il n'a été qu'une fiction élaborée par le clerc champenois pour dissimuler ses ambitions créatrices. Les lecteurs médiévaux accordent en tout cas une importance minimale à cette hypothétique source première, probablement perçue pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un artifice rhétorique. L'auteur du *Miracle d'une none tresoriere*³⁷ n'y fait aucune référence lorsqu'il énumère brièvement les œuvres que Chrétien de Troyes a « faites » : « Crestiens qui molt bel dist / quant Cleget et Percheval fist » (*Miracle*, v. 5-6). Malgré sa polysémie³⁸, le verbe « faire » ne laisse que peu de doute quant au rôle primordial joué par « Crestiens » dans la fabrication du récit de « Percheval ». Sarrasin, dans *Le Roman de Hem*³⁹, affirme quant à lui que le « romant » a été « trové » par « Crestiens » : « Oï avés des Troïens / et du romant que Crestiens / trova si bel de Perceval » (*Roman de Hem*, v. 475-477). Peut-être Sarrasin veut-il suggérer l'idée d'une source « trouvée » (*gefunden*) par le romancier champenois, mais il semble plus probable que l'auteur emploie le verbe dans le sens plus répandu de « composer » (*dichten, komponieren*)⁴⁰, surtout qu'il est question d'un « romant » et non d'un livre. Quoi qu'il en soit, au-delà des spécificités sémantiques de tel ou tel terme, ces lecteurs postérieurs s'accordent à associer le nom de « Crestiens » (ou « Crestiens ») à « Perceval », signe que l'écrivain est bien perçu comme l'auteur du *Conte du Graal*. Au regard de la foule de renvois à Chrétien de Troyes que l'on trouve dans une douzaine d'œuvres médiévales telles que *Le Chevalier à l'épée*, *Claris et Laris* ou encore le

³⁶ Voir introduction, p. 1-2.

³⁷ Cité d'après Ulrich Mölk, *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1969, p. 75.

³⁸ On pourrait arguer, en effet, que le terme est employé ici dans le sens d'« accomplir » (*vollbringen, ausführen*), ce qui amoindrirait (de façon très minime) le mérite de Chrétien de Troyes, qui n'aurait fait qu'exécuter une tâche. Voir Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch (dir.), *Altfranzösisches Wörterbuch*, t. III, Wiesbaden, Franz Steiner, 1955, art. « faire ».

³⁹ Sarrasin, *Le Roman du Hem*, édité par Albert Henry, Bruxelles, Éditions de la Revue de l'Université de Bruxelles, coll. « Travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles », 1939.

⁴⁰ Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch (dir.), *Altfranzösisches Wörterbuch*, t. X, Wiesbaden, Franz Steiner, 1976, art. « trover ».

*Toirnoiment Antéchrist*⁴¹, on peut même avancer que « Crestiens » devient très vite une autorité pour ses successeurs, au même titre que les « anciens » auxquels renvoyait Marie de France⁴².

Contrairement à Chrétien de Troyes, les continuateurs ne disposent d'aucun lieu paratextuel semblable au prologue pour signer leur contribution et rivaliser ainsi avec la notoriété du romancier du Graal. *A priori*, l'impératif de continuité textuelle avec le cycle de *Perceval* leur interdit de se distinguer de la figure qui assume avec force la paternité du roman qu'ils prolongent. Cependant, on sait que l'écriture des continuateurs problématise plus qu'elle ne les respecte les attentes qu'elle suscite. Bien conscients de la contrainte de l'anonymat et de l'unité narrative, ils choisissent de la contourner et préfèrent mettre en avant l'unité matérielle du cycle symbolisée par la fiction du « livre ».

Pour thématiser la réception de son texte, l'auteur de la *Première Continuation* marque une pause dans le récit en apostrophant une assemblée d'auditeurs à qui il demande de prononcer une prière commémorative en l'honneur d'un mystérieux individu, le « Lodonnois » :

Signur por Diu rendés le droit
Volentiers que cis livres doit
Certes si ferois que cortois.
Dites por l'ame au Lodonnois
Une paternostre trestuit,
Que li contes ne vos anuit (*CI*, v. 5171-5176)

Il est très probable que le « Lodonnois » désigne le conteur qui, plus tard dans la *Continuation*, déclare venir de Loudun (*CI*, v. 7043). Cette parenthèse permettrait donc au premier continuateur d'informer les destinataires du conte (« Signur ») que celui à qui on devait le prologue n'est plus en charge de la narration. Le « Lodonnois » serait donc un avatar de l'auteur. Mais alors qu'il signale sa présence, il annonce aussi sa mort, puisque c'est pour son âme que l'on doit réciter un Notre Père. Pierre Gallais avoue ne pas comprendre un tel choix :

⁴¹ Pour un inventaire exhaustif des renvois à Chrétien de Troyes dans les œuvres du XII^e et XIII^e siècle, voir Colette-Anne Van Coolput, « Appendice », *The Legacy...*, *op.cit.*, vol. 1, p. 332-342.

⁴² Une thèse que défend Matilda Tomaryn Bruckner dans « Authorial Relays », *Chrétien Continued*, *op. cit.*, p. 32-85, et notamment p. 35-36.

Ce n'est donc pas lui qui écrit cette pause – à moins qu'il ne le fasse en prévoyant que son œuvre sera récitée après sa mort, au moment où son âme aura besoin de prières ? Ce qui serait bien étrange⁴³.

Loin d'être étrange, cette référence au Notre Père est conforme à l'idéal de l'auteur d'*Érec et Énide* qui se vantait que son nom (« Crestiens ») durerait « Tant con durra crestiantez » (*Érec*, v. 25). De plus, la mention de « cis livres » (*CI*, v. 5172) encourage à une lecture « matérielle » du passage qui permettra peut-être de dégager d'autres éléments de réponse. Puisqu'il est précédé d'un déterminant démonstratif, il semble peu probable que le terme possède la même acception que chez Chrétien de Troyes, où il désignait un texte autorisé distinct du *Conte du Graal*. Le continuateur paraît plutôt référer à son propre récit et à l'objet matériel qui le contient. Il s'agirait là d'un signal poussant l'auditeur-lecteur à envisager le livre dans sa réalité physique. Le mot fonctionnerait alors dans la *Continuation* comme dans le *Chevalier de la Charrette* et deviendrait pour le premier continuateur un moyen de s'assurer une pérennité posthume. Il hisserait également le *Conte du Graal* (et sa suite) au statut de « livre » que le premier auteur paraissait lui refuser. En faisant référence à l'autorité de l'objet, il lui conférerait une importance plus grande qu'à l'autorité de Chrétien de Troyes ou à la sienne, qu'il amoindrit en ne se signalant que par un « pseudonyme »⁴⁴, lui qui ne se présente en effet que sous le couvert d'un avatar littéraire, le « Lodonois », et ne s'approprie pas

⁴³ Pierre Gallais, *op. cit.*, p. 725.

⁴⁴ Le pseudonyme étant un moyen efficace d'éviter la confusion entre le Créateur et le créateur littéraire, qui œuvre exclusivement dans le domaine du langage. Roger Dragonetti rappelle que la dialectique nominaliste permet la création au XII^e siècle dans le discours rationnel (et le discours tout court) d'un « espace de jeu, [d'] une liberté critique d'initiative et d'autonomie où saint Bernard fleurait l'emprise du diable » (Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre... , op. cit.*, p. 117). Le médiéviste (et, à sa suite, Gerald Seaman) a suggéré que le nominalisme abélardien, parce qu'il refuse aux mots le statut de choses et les conçoit plutôt comme des outils de désignation, c'est-à-dire des *flati voci*, a été perçu par les romanciers tels que Chrétien de Troyes comme le moyen idéal de dissimuler leur orgueil créateur en inscrivant leur autorité dans ce non-lieu, cette non-chose qu'est le langage. Voir Gerald Seaman, « Signs of a new literary paradigm: the “Christian” figures of Chrétien de Troyes », dans Hugo Keiper, Christoph Bode, Richard J. Utz (dir.), *Nominalism and Literary Discourse: New Perspectives*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Critical Studies », 1997, p. 87-110. Il y aurait dès lors une certaine ironie dans cette réappropriation « diabolique » des thèses abélardiennes. En effet, c'est par orthodoxie qu'Abélard refuse d'adhérer aux théories de son maître Guillaume de Champeau selon lesquelles les mots seraient des choses distinctes les unes des autres. Arguant qu'une telle opinion impliquerait que les mots « Père », « Fils », et « Saint-Esprit » sont trois entités distinctes, il accuse Guillaume d'être polythéiste ! Son nominalisme est donc, en principe, moins licencieux que ce que laisse entendre Roger Dragonetti. Au sujet du nominalisme, du réalisme et de la Querelle des Universaux dont cette altercation entre Guillaume et Abélard est un des nombreux épisodes, on pourra consulter Alain de Libera, *op. cit.*, notamment p. 138.

clairement le « livre », qui semble posséder une certaine autonomie : c'est à lui que les membres de l'assemblée doivent rendre « droit ».

Dans l'épilogue de la *Troisième Continuation*, Manessier affiche une assurance plus nette que celle de son prédécesseur :

[II] met a chief ceste besoigne
 El non Jehanne la contesse,
 [...] Ai en son non finé mon livre
 El non son aiol conmença,
 Ne puis ne fu des lors en ça
 Nus hons qui la main i meist
 Ne du finner s'antremeïst (C3, v. 42642, 42658)

Le troisième continuateur présente le livre comme étant le fruit de sa « besoigne », soit de son œuvre, mais aussi son ouvrage. Tout comme Chrétien, il met en parallèle l'acte de labourer et celui d'écrire, qui est besogne, labeur. Cependant, il assure également une continuité physique avec le *Conte du Graal* en entretenant la fiction d'un *codex* écrit à plusieurs « mains », dont il ne fait que compléter la partie manquante. Le livre continué conserve, de par son antériorité, une certaine prépondérance sur Manessier qui sait sans doute, comme le premier continuateur, que la fortune de son récit tient grandement à sa matérialité et que plusieurs mains ont participé avant lui à l'entreprise qu'il ne se propose que de « finer ». Il est intéressant de noter qu'il confirme en passant son désir de rupture en insistant sur le fait que personne n'a mis la main au « livre » depuis son inachèvement sous le règne de Philippe. Il y a sans nul doute un écho à la poétique « fratricide » du romancier, qui liquide les autres continuateurs en ne leur donnant pas droit de cité.

Gerbert se rapproche davantage de Chrétien de Troyes lorsqu'il redonne au « livres [...] Ou la meterre [...] est escripte » (C4, v. 7006-7007), son statut de texte-source. Il préfère parler de l'« oeuvre » qu'il dit avoir « reprise » (C4, v. 6998) pour penser son mode d'affiliation au cycle de *Perceval*. Malgré ce changement de vocabulaire, on dénote qu'à l'instar de Manessier, il s'approprie un récit dont il reconnaît qu'il n'est que le continuateur. Soucieux de ne pas répéter le portrait de Blanchefleur brossé dans le *Conte du Graal*, « Gerbers » en appelle à la mémoire de l'auditoire :

Que diroie de sa biauté ?
 Autre fois l'avés escouté

Dedens le conte par avant,
 Mais tant puis dire, bien m'en vant,
 Que onques clerc, ne lai, ne moigne,
 Si con Gerbers le nous tesmoigne
 En son conte que il en fist,
 C'onques nus si bele ne vit (C4, v. 6353-6360)

L'auteur attire l'attention sur la lecture à voix haute du récit, qu'il conçoit d'abord comme une séquence narrative autonome et unie (« le conte ») puis comme « son conte ». Paul Zumthor, dans *La Lettre et la Voix*⁴⁵, insiste bien sur l'importance de la parole comme vecteur de transmission des textes à une époque où le roman est encore lu en comité⁴⁶. Sans qu'il soit question de livre dans l'extrait, Gerbert insiste sur la réception physique du récit pour concilier ses désirs divergents d'individualité et de continuité vis-à-vis d'un texte composé dans un « autre fois ».

Le temps semble d'ailleurs être une autre des préoccupations communes aux continuateurs, qui songent au futur et à la manière dont le *codex* leur fera traverser les âges. Ils réfléchissent également au passé du récit dont la genèse est étalée sur plusieurs générations. Manessier « met a chief » (C3, v. 42652) un livre commencé avant lui et Gerbert parle fréquemment de l'« avant » et de l'« autrefois » du conte (C4, v. 6353-6354). Les *Continuations* se conçoivent dans la diachronie et ne cherchent pas vraiment à dissimuler l'un des aspects capitaux de leur démarche qui repose sur un acte de remémoration du *Conte du Graal*. La signature discrète du second continuateur se lit dans ce sens :

Gauchiers de Dondain, qui l'estoire
 Nos a mis avant an memoire,
 Dit et conte que Perceval... (C2, v. 31420-31422)

Selon Sébastien Douchet, la *Seconde Continuation* se conçoit comme une anamnèse, « ce que confirme la mention du nom de l'auteur et de son rôle remémorateur⁴⁷ ». Or, étant donné son rôle crucial dans la genèse du cycle de *Perceval*, Chrétien de Troyes ne saurait être absent de la mémoire des continuateurs qui revendiquent son héritage. Chacun d'eux entretient cependant un rapport

⁴⁵ Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

⁴⁶ On se réfère au passage d'*Yvain* cité par le médiéviste, dans lequel une demoiselle lit à voix haute un roman : « ... et lisoit / une pucele devant lui / en un romans, ne sai de cui ; et por le romans escoter, s'i estoit venue acoter / une dame ; et s'estoit sa mere, / et li sires estoit ses pere (*Yvain*, v. 5358-5364) ».

⁴⁷ Sébastien Douchet, *op. cit.*, p. 528.

problématique et frondeur avec l'auteur premier, qu'ils dramatisent grâce au thème du lignage, mais aussi, dans le cas des deux derniers continuateurs, par des renvois plus directs au clerc champenois.

Gerbert est le seul à le nommer explicitement, au moment où il explique les raisons de l'inachèvement de « Percheval » :

Ce nous dist Chrestiens de Troyes
 Qui de Percheval comencha
 Mais la mors qui l'adevancha,
 Ne li laissa pas traire affin (C4, v. 6984-6987)

En apparence, le continuateur proclame l'autorité de Chrétien sur son œuvre comme le faisait l'auteur du *Miracle d'une none tresoriere* (« Crestiens qui molt bel dist / quant Cleget et Percheval fist », *Miracle*, v. 5-6). Les deux premiers vers font de « Chrestien » le sujet des verbes « dire » et « commencer », ce qui souligne son rôle actif dans l'écriture du roman. Pourtant, les vers suivants le font sombrer dans la passivité. Il est devancé par la mort qui vient interrompre tout projet d'achèvement de l'œuvre. Bien plus qu'un détail biographique, cette référence à la mort de l'auteur a tout du parricide. Pour reprendre la formulation d'Alexandre Leupin, « la reprise d'écriture du continuateur s'inaugure exactement de la mort fictive de l'autre poète⁴⁸ ». En somme, la revendication de la filiation n'est possible que lorsque le successeur s'est assuré de la mort de son modèle, signe que, paradoxalement, il peut s'en affranchir avec plus d'aisance.

Sans partager les « pulsions meurtrières » de Gerbert, le troisième continuateur invente lui aussi des moyens de reléguer dans l'ombre l'auteur dont il revendique par ailleurs l'héritage. En dédiant son « livre » à la comtesse Jeanne de Flandres, nièce du comte Philippe, Manessier attire l'attention sur la famille de mécènes à l'origine du cycle de *Perceval* et ne tarit pas d'éloges sur la patronne :

El non Jehanne la contesse,
 Qu'est de Flandres dame et mestresse,
 La vaillant dame et la senee
 Que Damedieix a assenee
 A sens, a valeur, a biauté,

⁴⁸ Alexandre Leupin, « La Faille », art. cit., p. 268.

A cortoisie, a loiauté,
A franchise, a largesce, a pris. (C3, v. 42643-42652)

Il imite en fait Chrétien de Troyes qui vantait les mérites de son patron dans le prologue du *Conte du Graal* (P, v. 51-56). Philippe est d'ailleurs évoqué par un sous-entendu :

De ses bonnes meurs a delivre,
Ai en son non finé mon livre.
El non son aiol comença, (C3, v. 42651-42656)

Le mot « livre », associé à « délivre », rappelle le jeu de mots employé par l'auteur premier du cycle pour affirmer avec ruse son affranchissement de l'autorité du livre-source qu'il citait. Il semble avoir inspiré Manessier, qui se dédouane désormais de l'autorité du Champenois. À l'instar de Gerbert, Manessier inscrit dans la langue l'effacement de Chrétien de Troyes, sujet absent du verbe « commencer », qui active la machine narrative en sourdine et lui donne son impulsion initiale. Philippe de Flandres est quant à lui réduit à une double fonction : celle de patron et celle d'aïeul. Dans cet épilogue « Crestien » et « Phelipes » sont relégués dans un passé lointain. Leur présence fantomatique n'est plus qu'un écho perceptible aux confins de la mémoire. Un autre jeu est invoqué, qui consiste à « se délivrer » de la tâche donnée au romancier par le patron. Le livre commença « el non » de Philippe et Manessier l'achève au nom de la comtesse Jeanne. L'ajout du déterminant possessif « mon » devant le substantif « livre » (C3, v. 42654) vient semer le doute quant à l'humilité véritable de l'écrivain. Ce livre a bien été écrit en l'honneur de la comtesse, mais il appartient au continuateur. La formulation « Ai en son non finé mon livre » (C3, v. 42654) pourrait laisser entendre que Manessier fait ce que bon lui semble et se sert de Jeanne comme d'un nom derrière lequel se cacher pour mieux asseoir sa propre autorité. Écrivain de la rupture, le continuateur ne s'affilie aux autres auteurs du cycle qu'en surface.

Afin de signer leur contribution au *Conte du Graal*, les continuateurs se rattachent donc au livre dont Chrétien de Troyes se servait comme prétexte pour assouvir ses ambitions de créateur original. Ils interrompent la diégèse et créent un dédoublement des instances narratives pour signifier leur présence à l'auditeur-lecteur, mais maintiennent une certaine continuité physique incarnée par un « livre » mis en scène à la périphérie du texte. Cet objet matériel, dont ils rappellent

qu'il a été composé dans la diachronie, leur permet de rendre plus acceptables les jeux de signatures qui, avec Manessier et surtout Gerbert, tournent au parricide de l'auteur premier. Cependant, en effectuant un survol de la tradition manuscrite du corpus, on constate que les scribes n'ont pas accepté passivement toutes les clauses de ce « programme d'affiliation » si particulier.

Une paternité multiple problématique pour les copistes

Témoin de la réception du texte, le *codex* constitue pour les tenants de la nouvelle philologie « l'un des seuls indices immédiatement perceptibles des rapports qui unissent [son] contenu au contenant qu'[il représente]⁴⁹ ». Par cet énoncé, Wagih Azzam, Oliver Collet et Yasmina Foehr-Janssens rappellent que le manuscrit est l'espace privilégié où se font – ou se défont – les liens entre différents récits. Pour des *Continuations* qui revendiquent leur filiation avec le *Conte du Graal* par le biais d'un livre imaginaire, la mise en recueil par des scribes-éditeurs mesure précisément le succès ou l'infortune de leurs tentatives d'arrimage au roman de Chrétien de Troyes. Dans la tradition manuscrite, on relève que le *Conte du Graal* et ses suites ont été inclus et combinés dans des « dispositifs⁵⁰ » (des programmes paratextuels liés surtout à la présentation des textes) extrêmement variés. S'ils reconnaissent souvent l'existence de ce qu'Annie Combes nomme un « narrative flow⁵¹ » traversant le corpus, les copistes se positionnent différemment par rapport au modèle d'affiliation proposé par les continuateurs.

Pierre Louis Guinguené aurait été le premier, dans son *Histoire littéraire de la France*⁵², qui date du XIX^e siècle, à voir que cycle de *Perceval* avait été écrit à plusieurs mains⁵³. En étudiant les inscriptions trouvées sur les feuillets de garde de certains manuscrits, on dénote en effet une tendance générale des premiers philologues tels Jean Bouhier ou Jean Baptiste Bonaventure Roquefort, à la fin du

⁴⁹ Wagih Azzam, Oliver Collet et Yasmina Foehr-Janssens, art. cit., p. 646.

⁵⁰ Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 201.

⁵¹ Annie Combes, « The *Continuations* of the *Conte du Graal* », dans Noris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, D.S Brewer, coll. « Arthurian Studies », 2005, p. 192-193.

⁵² Pierre Louis Guinguené, *op. cit.*

⁵³ Ferdinand Lot, art. cit. p. 117.

XVIII^e et au début du XIX^e siècle, à vouloir comparer les manuscrits afin de savoir s'il y avait eu un ou plusieurs auteurs du cycle. Le feuillet de garde du manuscrit *M*, qui copie ensemble *P*, *C1*, *C2* et *C3* contient une importante note philologique de Jean Bouhier concernant l'auteur du manuscrit. Le *codex* y est attribué « à un ancien Poète, qui vivoit au XII^e siècle, qui s'appelle "Chrestien de Troyes", parce qu'il estoit, dit-on, de Troyes en Champagne » ou plutôt à « "Crestien Manessier", à cause de ces vers de la fin, où l'Auteur nous apprend enfin son nom de famille⁵⁴ ». Cette méprise de la part d'un lecteur tardif confirme le succès du projet de signature de Manessier et en souligne les limites : il réussit à se hisser au rang d'auteur, certes, mais son nom (tout comme son œuvre) n'est perçu que comme le complément patronymique de « Chrétien ». Sur le feuillet de garde du manuscrit *T* qui renferme les mêmes textes que *M* et ajoute la *Quatrième Continuation*, une note de Jean-Baptiste Bonaventure Roquefort répond directement aux conclusions de Jean Bouhier. Évoquant le *Conte du Graal*, il remarque que :

Chrestien n'eut pas la gloire de l'achever, Car deux auteurs qui se nomment, l'un Gautier de Denet [...] et l'autre Manessier [...], sont connus pour avoir ajouté des aventures [...]. Tous les Biographes qui ont parlé de Chrestiens et de ses productions se sont copiés et faute de recourir aux originaux, ils sont tombés dans les contresens les plus grossiers. Tels sont Borel, La Croix du Maine, Du Verdier, le Président Bouhier, voire même Fauchet et Pasquier. Ce Ms est fort curieux, il est complet⁵⁵.

Les conclusions de Bouhier et de Roquefort anticipent les débats philologiques autour de l'attribution de telle ou telle partie du poème à Chrétien de Troyes évoqués précédemment et permettent de cerner les différents types de lectures qui ont pu être faites, entre unification à outrance sous la figure d'un auteur unique, « Chrestien Manessier de Troyes », et constat d'une paternité multiple du roman.

⁵⁴ La note est retranscrite dans son ensemble par Angelica Rieger. Voir Angelica Rieger, « Le programme iconographique du *Perceval* montpelliérain », *The Manuscripts...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 381.

⁵⁵ Pour une description du manuscrit *T* et une retranscription de la note, voir Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XXIX-XXX. Une seconde note, plus tardive, apporte des précisions quant à la contribution de Gerbert : « La notice que donne ici M^r de Roquefort des auteurs du roman n'est pas même encore complète. Il aurait également dû faire mention de *Gerbert*, qui se nomme plusieurs fois [...]. Il y a beaucoup d'obscurité dans tout ceci, le stile de la dernière partie de l'ouvrage ne variant pas assez pour l'attribuer à trois poètes différents ; ajoutez que Manessier dit expressément, qu'il a commencé 'al saldement de l'espee' c'est-à-dire à la restauration merveilleuse de l'épée brisée, aventure qui précisément est racontée au chant, que le commencement attribue à Gautier de Denet ».

Déjà, les copistes médiévaux pouvaient choisir d'entériner ou d'atténuer le caractère polycéphale des aventures de Perceval en donnant plus ou moins de force à la voix des continuateurs.

On note une première constante dans tous les manuscrits : jamais la paternité de Chrétien de Troyes n'a été remise en cause. On pourrait pourtant penser que les manuscrits *P* et *R*, parce qu'ils amputent le *Conte du Graal* d'une partie (pour *P*⁵⁶) ou de l'intégralité des 68 premiers vers du roman (pour *R*⁵⁷), cherchent à amoindrir l'aura d'un auteur qui met en scène son autorité dans ses prologues. Ils ne conservent rien du jeu lexical entre semence de l'auteur et parole divine⁵⁸. Le scribe de *P* copie d'ailleurs, en guise de prologue au *Conte du Graal* les deux continuations à rebours : *L'Élucidation* et le *Bliocadran*. Or *L'Élucidation* est clairement séparée du reste du texte par une miniature accompagnée d'une rubrique : *Ci endroit comence li contes del Saint Greail*, peut-on lire une fois *L'Élucidation* terminée⁵⁹. Il n'y a pas à se tromper quant à la nature de ce texte que Maria Luisa Meneghetti lit comme un « essai d'explication [...] de la matière relatée par Chrétien de Troyes et les deux premiers continuateurs de son roman⁶⁰ » et non comme un texte visant à prolonger rétrospectivement le roman. Peut-être le scribe a-t-il voulu mettre cette sorte de « résumé » au début du manuscrit afin de rendre plus évidente l'unité narrative du cycle de *Perceval*. Ce texte serait donc autant un prologue qu'une table des matières. Le *Bliocadran*, qui relate les aventures du père de Perceval, est présenté pour sa part comme le véritable début de l'œuvre puisqu'il s'achève sur la scène d'ouverture du *Conte du Graal* où le Gallois part en forêt pour lancer ses javelots. Ce prologue postiche remplace en outre une bonne partie du prologue original, mais les huit derniers vers, où sont nommés l'auteur et son patron Philippe de Flandres sont conservés⁶¹. Ailleurs, le copiste remplace le « Manessier » de « Si com Manessier le tesmoingne » par « Si ke Crestiens en

⁵⁶ Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 382.

⁵⁸ Sur ce jeu, voir introduction, p. 1-2.

⁵⁹ La rubrique est recopiée dans Chrétien de Troyes, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*, publié d'après le manuscrit de Mons, édité par Charles Potvin, Mons, Dequenne-Masquillier, imprimeur de la Société des Bibliophiles, 1866, 6t., t. I, p. 17.

⁶⁰ Maria Luisa Meneghetti, art. cit., p. 56.

⁶¹ Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 250.

tesmoigne⁶² » et ne copie pas le reste de l'épilogue. de sorte qu'on comprend qu'il s'est servi de Chrétien de Troyes comme d'un sceau fédérateur pour la somme de vers copiés. De même, le scribe de *Q* interrompt la *Troisième Continuation* au vers 42490 (« Le Saint Graal tot descouvert ») et prive Manessier de sa signature, tandis qu'il conserve celle de Chrétien⁶³.

Le manuscrit *R*, assez dissemblable au manuscrit *P*, omet pour sa part l'intégralité du prologue du *Conte du Graal*, mais l'omission s'explique par le fait que dans ce *codex*, l'ensemble des romans de Chrétien de Troyes ont été enchâssés dans le *Roman de Brut*, à la suite des vers 9787-9798 de Wace. Un petit passage introductif annonce l'interpolation à venir :

En cele grant pais que jo di
Ne sai se vos l'Avez oï
Furent les meruelles provees
Et les aventures trovees
Qui d'Artu sont tant racontees
Que a fable sont atornees
Ne tot mençonge, ne tot voir,
Tot folie ne tot savoir ;
Tant ont li conteor conté
Et par la letre tant fablé
Por faire contes delitables
Que des verités ont fait fables
Mais ce que Crestiens tesmogne
*Porés ci oïr sans alogne*⁶⁴

Les quatre derniers vers présentent « Crestien » comme l'auteur de l'ensemble des romans intercalés, à savoir *Érec et Énide*, *Perceval*, *Cligès*, *Yvain* et *Lancelot*. Ils rendent facultatifs les prologues d'*Érec et Énide* et de *Perceval*⁶⁵, qui sont par conséquent supprimés⁶⁶. Dans ce *codex*, une version incomplète de la *Première*

⁶² Charles Potvin, *Bibliographie de Chrestien de Troyes : comparaison des manuscrits de Perceval le Galois*, Bruxelles, Leipzig, Gand, Librairie Européenne de C. Muquardt, 1863, p. 45.

⁶³ Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁴ Le passage est cité dans Lori Walters, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 304. Les vers en italique sont propres au manuscrit *R*.

⁶⁵ Ni Keith Busby, ni Alexandre Micha ne précisent si le prologue de *Cligès* est absent ou non du manuscrit. On peut donc supposer qu'il y a une seconde signature de Chrétien de Troyes dans le *codex* (« Don cest romanz fist Crestiens » *Cligès*, v. 23). Voir Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 35 et Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XXVI-XXVII.

⁶⁶ Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 35.

*Continuation*⁶⁷ est copiée sans alinéa à la suite du *Conte du Graal* de sorte que le texte est placé sous l'autorité de Chrétien de Troyes. La paternité du romancier champenois n'est donc pas remise en question dans les manuscrits *P* et *R*. Au contraire, elle se trouve d'une certaine manière exagérée puisque les scribes tentent, dans un cas comme dans l'autre, de lui attribuer aussi bien le texte dont il est l'auteur que l'œuvre de ses héritiers.

D'autres copistes peuvent choisir de souligner la contribution de tel ou tel continuateur. C'est le cas du manuscrit *M* et – paradoxalement – du manuscrit *P*, qui insèrent tous deux un repère visuel autour de la signature de l'auteur de la *Seconde Continuation*. Dans *M*, une miniature représentant l'épisode de l'enfant perché sur l'arbre précède la signature de Gauchiers de Doudain⁶⁸ tandis que le « G » de Gautiers de Dons est également historié dans *P*⁶⁹. Lori Walters croit percevoir chez l'illustrateur de *M* une volonté d'insister sur l'autorité de « Gauchiers », notamment à cause de l'importance qu'il accorde à l'amour entre Blanche fleur et Perceval. L'héroïne revêt en effet une importance particulière dans le programme iconographique de *M*, qui témoignerait d'un intérêt marqué du client du manuscrit pour le personnage⁷⁰. Manessier, qui ne laisse que peu de place à Blanche fleur et à l'amour en général, voit sa continuation dépourvue d'illustrations⁷¹. L'hypothèse d'une « préférence auctoriale » de la part du copiste pourrait aisément s'appliquer au cas de *P*, qui supprime tout bonnement la signature de Manessier alors même qu'il accentue visuellement celle de Gautiers. William Roach relève également que la lettre « G » est historiée dans les manuscrits *E*, *S*, *T* et *V*⁷², mais que la signature de celui qu'on a identifié à Wauchier de Denain semble avoir été incomprise par les copistes, qui écrivent son nom avec une précision variable : outre les exemples cités (*M* et *P*), le manuscrit *L* donne « Gauciers de Donaing », le *S* « Gauchier de dordan », les *T* et *V* copient « Gautiers de Denet » et

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ Keith Busby, « Text, miniature and rubric... », art. cit., p. 370.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 371.

⁷⁰ Lori Walters, « The Image of Blanche fleur in Montpellier, BI, Sect. H 249 », *The Manuscripts...*, op. cit., vol. 2, p. 437-455.

⁷¹ *Ibid.*, p. 448.

⁷² *The Second Continuation*, op. cit., p. 468.

U, « Gauchier de Doulenz »⁷³. *Q* élimine tout simplement la signature et la remplace par le vers : « Chanter dou douz tanz qui⁷⁴ ». Contrairement à Chrétien de Troyes, Gauchier n'est pas un signal assez fort pour que l'ensemble des scribes recopie son nom avec le respect dont ils témoignent à l'égard du maître champenois⁷⁵. Mis à part *Q*, les manuscrits semblent surtout avoir retenu la fonction textuelle de cette intervention dont le but était avant tout de mettre en avant l'idée d'une transmission d'autorité entre le premier auteur et son continuateur.

La recension *A* invente quant à elle une solution de continuité particulière entre le *Conte du Graal* et ses deux premières *Continuations*. Le copiste Guiot, qui se nomme au f. 105v^oc à la fin d'*Yvain*⁷⁶ prend le soin de distinguer visuellement le texte-source de ses suites. Après le vers 9234 du roman inachevé (« Si li demande qu'ele avoit »), il écrit « Explycyt Perceval le viel », puis laisse un blanc avant de copier sans interruption la *Première Continuation* et la *Seconde Continuation*⁷⁷. Si une grande lettrine permet de bien délimiter le début de la *Première Continuation*⁷⁸, le copiste n'a pas cherché à séparer les *Continuations*. Ces dernières ne possèdent à vrai dire qu'un statut bâtard dans le manuscrit *A* attesté par la table des matières ajoutée au troisième feuillet de parchemin, qui dresse une liste des textes que l'on peut trouver dans le *codex* :

Erec et Enyde est la premiere ensoigne
Lancelot en charette la seconde tesmoigne
Cliget qui welt trover la tierce ensoigne proigne
Li chevaliers au lion la quarte voigne
Athis profilies la quinte nos donra
Et lou romant de troies la siste ensoignera
Estoires deingleterre la septime avera
Des emperours de rome la septime avera
Des emperours de rome luitime vos dira
De perceval lou viel quant tu en wels oir
*A la nuevime ensoigne quet par soi dois venir*⁷⁹.

⁷³ *Idem*

⁷⁴ *Idem*

⁷⁵ L'attribution du poème à Wauchier de Denain, auteur de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* et clerc, peut-être, à la cour de Jeanne de Flandre, est en ce sens problématique. Sur cette question, voir *infra*, note 296.

⁷⁶ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XI.

⁷⁷ Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ *Idem*

⁷⁹ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XI.

Le titre – ou plutôt « l'ensoigne » – de *Perceval lou viel* remplace dans cette table celui annoncé par l'auteur dans son prologue, à savoir *Li Contes del Graal* (*P*, v. 66). Ce changement confère au roman de Chrétien de Troyes un caractère d'ancienneté et d'originalité par rapport à ses *Continuations*. Ces dernières ne sont ni incluses dans la table des matières, ni même nommées par le copiste.

Les médiévistes ont beaucoup insisté sur l'intelligence de Guiot, le « wilful scribe⁸⁰ » qui, comme le rappelle Keith Busby, atténue souvent les aspects qu'il juge trop violents ou grivois du corpus qu'il recopie, signe qu'il pratique une lecture active⁸¹. On pourrait par conséquent supposer qu'il a compris le modèle d'affiliation proposé par les *Continuations* et qu'il a voulu l'accentuer visuellement. Alors que *P* et *R* font de Chrétien de Troyes l'auteur de l'ensemble du cycle et que *M* décide de signifier par son programme iconographique que la *Seconde Continuation* est plus fidèle au *Conte du Graal* que la *Troisième Continuation*, Guiot associerait grâce à « son livre » un ensemble dont il signifie par ailleurs qu'il a été conçu dans la diachronie. Ce dernier garantirait ainsi la continuité matérielle du cycle de *Perceval* tout en soulignant sa facture hétérogène. À la lumière des recherches qui ont voulu faire de Guiot l'auteur de la *Première Continuation*, on serait presque tenté de voir la stratégie de disposition visuelle comme une manière – discrète – de signer son œuvre⁸².

D'autres copistes ont pu choisir de ne pas recopier les *Continuations*. Les quelques 9000 vers laissés inachevés par Chrétien de Troyes pouvaient tout à fait constituer une œuvre à part entière. Les fragments du manuscrit d'Anonnay datant de la fin du XII^e siècle trouvés dans la reliure de plusieurs registres du notaire Desroys montrent que, selon toute vraisemblance, la version du *Conte du Graal* qui y est copiée était dépourvue de suites⁸³. On arguera aisément que l'absence de la *Première Continuation* s'explique par l'ancienneté du manuscrit, mais même une

⁸⁰ L'expression est employée par Keith Busby, « Scribal Behaviour », *Codex and Context*, *op. cit.*, p. 93.

⁸¹ *Ibid.*, p. 98.

⁸² Pour un panorama des hypothèses concernant le rôle exact de Guiot dans la transmission et la composition de la *Première Continuation*, voir Pierre Gallais, *op. cit.*, p. 138-146 ; Lori Walters, *art. cit.* ; Maurice Delbouille, « Du nouveau sur Kyot le Provençal », *Marche Romane*, vol. 3, n^o 1, 1953, p. 5-24.

⁸³ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XXXV.

fois les *Continuations* rendues disponibles, le scribe pouvait toujours choisir de ne copier que le *Conte du Graal*. Il en irait ainsi des manuscrits *C* et *F*, qui datent respectivement de la fin et du milieu du XIII^e siècle⁸⁴. Ces ouvrages ne contiennent que le roman dans sa forme incomplète. Si Keith Busby, au vu de la piètre présentation visuelle de *F*, estime qu'il s'agissait sans doute d'une copie d'atelier qui servait de modèle pour des ouvrages destinés à la vente⁸⁵, rien n'empêche de croire que le *Conte du Graal* pouvait dans certains cas être copié seul.

Datant du XIV^e siècle⁸⁶, la version du roman de Chrétien de Troyes conservée dans le manuscrit *H* trahit l'aspect conservateur et artificiel de la démarche de son copiste. Le roman, ici inclus dans une série de textes historiographiques sur la Bretagne⁸⁷, est bien inachevé, mais Keith Busby relève la présence dans le texte d'une interpolation empruntée à *P*. Le passage où Perceval brise son épée sert dans le manuscrit *P* à prévoir l'épreuve du Château du Graal dans la *Seconde Continuation*⁸⁸. Pour le médiéviste, un tel phénomène s'explique par le fait que le copiste de *H* se basait sans doute sur une version du roman semblable à celle contenue dans le manuscrit *P* de sorte que lorsque « *Perceval* fut (re-)détaché des *Continuations*, le copiste responsable n'enleva pas les interpolations (qu'il n'aurait pas forcément reconnues comme telles)⁸⁹ ». On comprend alors que le scribe de *H* a voulu distinguer artificiellement l'œuvre de Chrétien de Troyes et celle de ses successeurs. S'il n'a vraisemblablement pas vu que le texte portait en son sein même les traces d'une lecture interpolatrice et cyclique, il est clair qu'il percevait le *Conte du Graal* et les *Continuations* comme une série de récits différents les uns des autres.

Aux yeux du public médiéval, la manière particulière dont les continuateurs revendiquent leur filiation avec leur roman-source pourrait d'ailleurs avoir été plus déroutante que ne pouvait l'être l'inachèvement du *Conte du Graal*. En d'autres termes, une continuation jugée infidèle pouvait gêner l'auditeur-lecteur davantage

⁸⁴ *Ibid.*, p. XIII-XIV et XVI-XVII.

⁸⁵ *Ibid.*, p. XIV.

⁸⁶ *Ibid.*, p. XVII.

⁸⁷ *Idem*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 406

⁸⁹ *Idem*

que l'interruption brusque du récit. On sait que Gerbert et Manessier attribuent sans peine l'aspect inabouti du « livre » à la mort de Chrétien de Troyes. Or dans la rhétorique latine, l'inachèvement brutal d'un texte par le décès de l'auteur est un phénomène suffisamment connu pour que Mathieu de Vendôme l'évoque comme une des manières qu'a un récit de se terminer :

Fit iterum praeoccupata conclusio plerumque ab auctoribus, quorum mors praeanticipat conclusionem, quae potius dicenda est terminatio quam conclusio, ut apud Lucanum [...]⁹⁰.

Le poéticien, qui préfère parler de fin (« terminatio ») plutôt que de conclusion (« conclusio »), semble ériger au rang de *topos* littéraire le caractère accidentel et abrupt d'une fin de texte. Si un tel précepte poétique ne permet pas de savoir si, par exemple, Chrétien de Troyes a délibérément laissé son œuvre en suspens, il autorise à penser que l'incomplétude faisait partie du prisme des attentes d'un auditeur-lecteur du Moyen Âge. La version du *Conte du Graal* d'un autre manuscrit du XIV^e siècle (*B*), exempte *a priori* de toute influence des *Continuations*⁹¹, confirme cette idée que le roman pouvait être consommé dans sa forme inachevée. Avec les fragments d'Annonay, le nombre de versions « incomplètes » du roman s'élève à 5 sur 16, soit exactement le tiers de la tradition manuscrite.

Loin d'être acceptée de tous comme le prolongement évident du roman du clerc champenois, l'œuvre des continuateurs a donc pu connaître l'insuccès du fait qu'elle défiait trop grandement l'horizon d'attente de certains scribes. Seul Guiot paraît avoir adhéré au programme de transmission des continuateurs. En unifiant matériellement des suites qu'il distingue visuellement de leur source, il ferait écho aux principes antithétiques que les auteurs du cycle de *Perceval* tentaient de concilier. Mais sa démarche demeure isolée. En effet, dans les manuscrits qui recopient les *Continuations*, les scribes peuvent choisir d'atténuer le caractère hétérogène de l'ensemble narratif qui se construit sous leur plume. Une étude un peu plus approfondie des stratégies de refonte visuelle et de réécriture présentes dans ces *codices* cycliques indiquera que, malgré sa fortune, le cycle de *Perceval*

⁹⁰ Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, IV, 50, dans Edmond Faral, *op. cit.*, p. 192.

⁹¹ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XII-XIII.

n'a pas forcément été appréhendé de la manière que les continuateurs espéraient qu'il le soit.

Le patrimoine remanié : une refonte visuelle et sémantique due à la prose

Plusieurs recensions offrent des versions totalisantes du cycle, qui tendent – sans jamais y parvenir – à fondre le *Conte du Graal* avec ses suites, visant ainsi à rendre les *Continuations* plus conformes au modèle structurel du *Lancelot-Graal*. La présence du Graal dans le corpus, de même que le caractère téléologique et clos que la *Troisième Continuation* confère au cycle, explique sans doute cette influence⁹². Keith Busby évoque des « prose romances in verse⁹³ » tandis que Beate Schmolke-Hasselmann exclut les *Continuations* de son étude des romans arthuriens en vers en raison de leur proximité thématique avec les romans du Graal en prose⁹⁴. Il convient toutefois de rappeler que cette lecture qui tend à faire la part belle à l'influence des romans en prose n'est qu'un « accident » du cycle de Perceval, qui n'est pas conçu, à la base, comme un cycle en prose.

Tout d'abord, il n'y a jamais eu de version cyclique contenue au complet dans un manuscrit comme il en a existé pour la *Vulgate* (à savoir l'ensemble réunissant *L'Estoire del Saint Graal*, le *Merlin* et la *Suite du Merlin*, le *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* et la *Mort Artu*). Les manuscrits *T* et *V* copient l'ensemble des *Continuations* à la suite du roman de Chrétien de Troyes, mais n'incluent ni l'*Élucidation*, ni surtout le *Bliocadran*⁹⁵. Si la datation du *Bliocadran* reste imprécise, on la situe traditionnellement dans la première moitié du XIII^e siècle⁹⁶. Albert Thompson estime pour sa part que la date composition de l'*Élucidation* peut être placée entre celle du texte de Wauchier (dont ce prologue est en partie la synthèse⁹⁷) et celle de Manessier⁹⁸. L'omission de ces textes relève donc sans doute du choix éditorial. Quant au manuscrit *P*, il omet la *Quatrième Continuation* de la

⁹² Sur la clôture de Manessier, voir chapitre I, p. 70-79.

⁹³ Keith Busby, « The Illustrated Manuscripts of Chrétien's *Perceval* », *The Manuscripts...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 353-354.

⁹⁴ Beate Schmolke-Hasselmann, *op. cit.*

⁹⁵ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XXIX et XXXIII.

⁹⁶ Lenora D. Wolfgang, « Introduction », dans *Bliocadran*, *op. cit.*, p. 23 sq.

⁹⁷ Voir Maria Luisa Meneghetti, art. cit.

⁹⁸ Voir *The Élucidation*, *op. cit.*, p. 85.

séquence narrative qu'elle donne à lire⁹⁹. Étant donné qu'on ignore, malgré les recherches de Louise D. Stephens¹⁰⁰, si le texte de Gerbert possédait ou non une fin autonome¹⁰¹, on peut imaginer l'existence d'un cycle parallèle, où ne figurerait pas le texte de Manessier. La séquence *P+CI+C2+C3*, telle qu'on la trouve dans les manuscrits *E, M, Q, S* et *U*, ne constitue qu'une faible majorité. Elle n'est que l'une des nombreuses formes qu'a pu revêtir le cycle de *Perceval*.

Le manuscrit *L* présente d'ailleurs la particularité de porter les stigmates du changement progressif de l'horizon d'attente des auditeurs-lecteurs du roman de Chrétien de Troyes. Cet exemplaire conservé à la British Library a continué d'évoluer au fur et à mesure que s'écrivaient les *Continuations* et que se transformaient les attentes du public comme le remarque Keith Busby :

Il est probable que ce manuscrit ne contenait à l'origine que le *Perceval*, puisque la fin du roman de Chrétien au f. 87 r^oa, l. 10, se trouve sur le cinquième feuillet d'un cahier de six feuillets ; le copiste qui a ajouté la *Première Continuation* a rempli le reste du cahier et a recommencé de nouveau avec des cahiers de huit feuillets à partir du f. 89. Le *Bliocadran* a été interpolé : l'interpolateur a effacé à l'acide les quarante-quatre premiers vers du f. 4v^o (v. 69-112) et les a remplacés par les quarante-quatre premiers vers du *Bliocadran*. Puis il a ajouté six feuillets (5-11) avec le reste de son texte, qui se termine au f. 10v^ob, l. 28. Il a rempli le reste de cette colonne avec les v. 69-71 du *Perceval*, qui continue sur les f. 11r^oa (v. 71-90) et 11 v^ob (v. 91-112) ; en laissant les [f]. 11r^ob et 11v^oa blancs, il rejoint ainsi le premier copiste au f. 12r^oa (*Perceval*, v. 113)¹⁰².

Le manuscrit *L* résume de façon métonymique les différentes lectures qui ont pu être faites de ce corpus composé dans la diachronie. Il rappelle en outre l'aspect artificiel que revêt toute tentative de cyclisation du roman. Les stratégies visant à fédérer autour du *codex* les *Continuations* et le *Conte du Graal* se font par-dessus et au-delà des disparités et des individualités, contrairement à ce que l'on observe pour le *Lancelot-Graal*.

⁹⁹ *Ibid.*, p. XXIII.

¹⁰⁰ Louise D. Stephens, art. cit.

¹⁰¹ Pour Mireille Séguy, cette hypothèse est tout à fait soutenable. Selon elle, Gerbert, bien plus que Manessier, est un écrivain de « l'achèvement ». Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 327.

¹⁰² Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XIX-XX.

En effet, bien qu'on ait discuté leur validité, les thèses avancées par Ferdinand Lot au sujet d'un « architecte unique » qui aurait prévu d'emblée la structure de la *Vulgate*¹⁰³ partent d'un constat de rigueur de composition et d'organisation du cycle à laquelle n'ont jamais prétendu les continuateurs. Malgré l'élasticité codicologique et les contradictions inhérentes à tout texte de cette envergure, il semble bien qu'après la composition du *Lancelot-propre* (le noyau originel du cycle), « la *Queste* et la *Mort Artu* [soient] écrites dans la foulée¹⁰⁴ ». Emmanuèle Baumgartner rappelle que les manuscrits épaulent et consolident cette tendance fédératrice par un important programme d'annonces visuelles et éditoriales :

Il est rare qu'un roman arthurien en prose apparaisse isolé dans un manuscrit. Si, dans les manuscrits du *Lancelot-Graal*, chaque récit est en général séparé des autres par un blanc, une rubrique, une enluminure, etc., tout un système d'annonces, d'épilogues, de prologues ou d'*explicit* de copistes se met en place pour assurer la liaison des différentes parties du cycle. La forme cyclique donnée par le manuscrit lui-même, par le « copiste-éditeur », à l'ensemble textuel impose ainsi un parcours de lecture, et sans doute un sens¹⁰⁵.

Neuf *codices* conservent la *Vulgate* dans sa version canonique¹⁰⁶ tandis qu'il n'existe tout simplement pas de version canonique pour les romans de Chrétien de Troyes et de ses continuateurs. On a vu en effet que le *Conte du Graal* pouvait être transmis dans son état inachevé. Les manuscrits *A* et *R* copient quant à eux la *Première Continuation* (*R*) et la *Seconde Continuation* (*A*) à la suite de leur texte-source, mais les font dialoguer avec les autres romans arthuriens du clerc champenois¹⁰⁷. Les manuscrits *T*, *P*, *U*, *M* et *S*, copiés du milieu du XIII^e et au début du XIV^e siècle, ne font donc qu'imiter les choix éditoriaux de la tradition manuscrite des romans en prose afin d'encourager le lecteur, par l'unité de leur présentation et par la rigueur de leur disposition, à envisager le *Conte du Graal* et ses suites comme un roman unique.

¹⁰³ Ferdinand Lot, *op. cit.*, p. 464.

¹⁰⁴ Annie Combes, *Les Voies...*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques... », art. cit., p. 171.

¹⁰⁶ Briand Woledge, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁰⁷ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. X et p. XXVII.

Dans les manuscrits *T*, *P*, *U*, *M* et *S*, que Keith Busby a retenus dans son étude des recueils illustrés du *Conte du Graal* et de ses *Continuations*¹⁰⁸, il n'y a pas de programme iconographique commun¹⁰⁹ et encore moins de système d'annonces standardisé qui transcenderait les frontières de telle ou telle copie¹¹⁰. On relève toutefois un certain nombre de tendances, dont celle de rassembler une même matière dans un recueil unique. Ainsi *M*, *P*, *U*, *V* et *S* renferment exclusivement les aventures de Perceval.

En outre, les cinq manuscrits respectent rigoureusement la chronologie imposée par les continuateurs. Ainsi une continuation analeptique comme le *Bliocadran* est-elle systématiquement disposée, dans les manuscrits où elle est copiée, de façon à ce qu'elle soit lue avant son hypotexte. L'interpolateur de *L* a d'ailleurs préféré effacer les premiers vers du prologue de Chrétien de Troyes – quitte à les recopier plus tard – plutôt que de compromettre la cohérence chronologique de la lecture. Il s'agit là d'une des caractéristiques du principe de la cyclisation qui tend, selon Ugo Dionne, à abolir la « succession génétique », c'est-à-dire la diachronie de la composition des différentes parties, au profit de la « synchronie de son système¹¹¹ ».

Dans le cas des recueils à tendance cyclique, une telle abolition des disparités de composition se voit consacrée par le signal qui permet d'identifier l'ouvrage et de désigner son contenu¹¹² : le titre. L'exemple du manuscrit *A* permettait déjà de conclure que le scribe pouvait, s'il le souhaitait, rebaptiser le *Contes del Graal* en *Perceval le viel*. Les tables des matières, les *incipit*, les *explicit* et les rubriques accompagnant les premières illustrations de chaque manuscrit, placés au début et à la fin des recueils, sont un indice du titre que pouvait avoir l'œuvre au Moyen Âge. Ils donnent souvent à lire le *Conte du Graal* et ses *Continuations* comme un seul et même roman. La rubrique qui suit l'*Élucidation*

¹⁰⁸ Keith Busby, « Text, miniature and rubric... », art. cit., p. 365-376.

¹⁰⁹ Keith Busby, « The Illustrated Manuscripts... », art. cit., p. 354.

¹¹⁰ Seul *V*, fortement endommagé, partage avec *T* des caractéristiques paratextuelles communes qui s'expliquent par le fait que ces deux manuscrits furent sans doute copiés par le même individu. Voir Keith Busby, « The scribe of *T* and *V* of Chrétien's *Perceval* and its *Continuations* », *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, op. cit., p. 49-66. Alexandre Micha parle même de « manuscrits frères » à propos de *T* et *V* (*La Traduction manuscrite*, op. cit., p. 189)

¹¹¹ Ugo Dionne, op. cit., p. 45.

¹¹² Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 73.

dans *P* annonce qu'en *Ci endroit comence li contes del Saint Greail*¹¹³. Dans le manuscrit *M*, *Ci comance p(er)ceval le galois* accompagne la rubrique du premier folio alors qu'on peut lire, une fois l'ensemble de la matière contée, *Explicit de perceval Le galois [sic] Le galois*¹¹⁴. La rubrique de la miniature d'introduction de *U* (f. 1r^oa) est plus prolixe : *Ci comence le romans de Perceval le Galois et devise de moult de aventures qui li advindrent. Et comment il conquesta les armes vermeilles*¹¹⁵, tout comme l'intitulé final de la *Troisième Continuation* au f. 272 r^oa du même manuscrit :

Ci fenist le roumans
De Percheval le Galois
Lequel fu moult preus et courtois
Pour lamour Dieu feni sa vie¹¹⁶.

T n'a pas d'*incipit*, mais il place, après les derniers vers de Manessier, un *Explicit li romans de Percheval* (f. 261 r^ob)¹¹⁷. Il s'agit donc là de « titres thématiques littéraires », soit des titres basés sur l'« objet central de l'œuvre » pour citer Gérard Genette, en l'occurrence le personnage principal. Ils cherchent à renforcer l'impression que l'on a affaire à un *roman* uni, un grand roman de Perceval.

Une autre stratégie d'unification consiste à ne pas distinguer visuellement les *Continuations* de leur roman-source. Les premiers vers de la *Première Continuation* sont systématiquement (sauf pour le manuscrit *A*) copiés sans alinéa à la suite du dernier vers du *Conte du Graal*. Même si, pour le manuscrit *L*, Keith Busby note un changement de main qui trahirait peut-être le caractère tardif de l'ajout de la continuation anonyme à son hypotexte, il note aussi que « le manuscrit entier [est] le produit d'un seul atelier¹¹⁸ ». Dans les manuscrits illustrés *M* et *S*, Keith Busby relève même que la dernière miniature de la « partie Chrétien » abolit toute frontière narrative ou visuelle avec sa suite :

The Chrétien section of *MS* looks forward to events in the First *Continuation* : the rubric on *M*, f. 59 reads 'Comment li rois Artus se pasma entre ses barons por la dolor de monseignor Gauvain', and

¹¹³ *Le Conte du Graal*, édité par Charles Potvin, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁴ Angelica Rieger, « Le programme iconographique du *Perceval* Montpelliérain », *art. cit.*, p. 430.

¹¹⁵ Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁶ Keith Bussby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XXXII.

¹¹⁷ Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁸ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. XIX-XX.

that on *S*, f. 65vm ‘Coment dame Lore fu esbahie pour le duel qu’ele vit en la sale’¹¹⁹.

La *Seconde Continuation* rompt quant à elle avec la *Première Continuation* en faisant revenir la narration à Perceval. Ce changement est annoncé par un « P » majuscule dans *E* à « Perceval »¹²⁰ et par une miniature dans *P* accompagnée d’une rubrique¹²¹.

Mais la formulation qu’emploie le narrateur n’implique pas de véritable rupture. « Or revenrons a Perceval¹²² » annonce le narrateur de *P* qui renvoie en fait au moment où Chrétien de Troyes, quelques milliers de vers plus tôt, délaissait les aventures de Perceval pour mieux se concentrer sur celles de Gauvain :

De Percheval plus longuement
Ne parole li contes chi,
Ainz avrez molt ançois oï
De monseignor Gauvain parler
Que rien m’oiez de lui conter. (*P*, v. 6514-6518)

Cet extrait qu’on a étudié précédemment rappelle la technique de l’entrelacement. On y dénote l’emploi de la première personne du pluriel, dont Manessier usera plus tard pour distinguer la narration poétique continuatrice de celle des cycles en prose¹²³. La *Seconde Continuation*, écrite avant l’avènement de la prose, pratique un entrelacement semblable à celui de Chrétien de Troyes, où la technique n’était pas le principe organisationnel sophistiqué qu’elle allait devenir dans le *Lancelot* mais plutôt un système d’alternance. À vrai dire, la structure narrative du cycle de *Perceval* varie grandement en fonction des *Continuations*. La *Première Continuation* propose par exemple une organisation en « branches » dont Annie Combes rappelle la singularité :

The organization of this narrative differs completely from the *Conte*’s structure : Chrétien’s romance was built upon the alternation between Perceval and Gauvain, whereas the new narrative offers a structure fragmented by six sections independent of one another¹²⁴.

¹¹⁹ Keith Busby, « Text, miniature and rubric... », art. cit., p. 372-373.

¹²⁰ *The Second Continuation*, op. cit., p. 3.

¹²¹ *Ibid.*, p. 4.

¹²² *Idem*

¹²³ Voir Chapitre I, p. 68-70.

¹²⁴ *Idem*, p. 193.

Cette structure a été perçue par certains médiévistes comme un trait distinctif de cette suite¹²⁵. Elle intègre le jeu entre rupture et continuité avec le *Conte du Graal* qui obsède le premier continuateur¹²⁶.

Du fait, peut-être, qu'ils étaient habitués à recopier des cycles en prose ou bien que, comme le suggère Keith Busby, « [a] kind of partial levelling may have taken place in the reception of romance¹²⁷ », les scribes des manuscrits *P*, *U* et *M* imposent une ponctuation visuelle au cycle de *Perceval* qui encourage à le lire comme un cycle en prose. La spécificité de la narration de chacun des continuateurs est ainsi concurrencée, dans *P*, par l'ajout de rubriques qui accompagnent les miniatures inspirées de la technique de l'entrelacement. L'œil du lecteur du *codex*, guidé par de riches illustrations, peut dès lors reconnaître des formulations empruntées à la prose : *Ci vient li contes a Gavain ensi come il fu garis* (p. 135, fig. 203), *Ci vient li contes a la pucele del paveillon et a Alardin son frere*, *Ci vient li contes a Perceval* et *Ci vient li contes a monsieur Gavain*¹²⁸. Le manuscrit *U*, dont les rubriques emploient fréquemment la formule « ci devise », est organisé selon le même principe. Le verbe « deviser » était, rappelle Keith Busby, « frequently used in the entrelacement formulæ, and their use here has a verbal-visual integrative function¹²⁹ ». Le manuscrit *T* ne possède certes pas de rubriques, mais il place une initiale au début des formules de narrateur telles que « Li contes dist que Carados » (*C1*, v. 8189, f. 68v) », « Or dist li contes ci après (*C1*, v. 13625, f^o 91) », « Li contes dis que Perchevaus » (*C4*, v. 14079, f. 208v), « Li contes dit que Sagremor (*C3*, v. 33761. f.225) », « Chi recomence a Perchaval (*C2*, v. 25435)¹³⁰ ». Contrairement aux scribes des manuscrits précédents, le copiste de *T* n'ajoute pas de système de structuration visuellement distinct du texte. Sa stratégie subtile consiste à faire passer ses ponctuations visuelles pour un écho des principes organisationnels des *Continuations* elles-mêmes. Au modèle diachronique d'affiliation des continuateurs, il substitue ainsi un système d'organisation

¹²⁵ Voir Pierre Gallais, *op. cit.*, p. XXI-XXX, Guy Vial, *op. cit.* et Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 294-295.

¹²⁶ Voir Chapitre I, p. 27-44.

¹²⁷ Keith Busby, « The Illustrated Manuscripts... », art. cit., p. 354.

¹²⁸ Keith Busby, « Text, miniature and rubric... », art. cit., p. 375.

¹²⁹ *Idem*

¹³⁰ *Idem*

synchronique plus conforme à l'horizon d'attente de son époque marquée par un important engouement pour la prose. Que cette substitution soit volontaire ou non, elle incite à consommer le cycle comme une œuvre en prose et non dans sa spécificité d'origine. Keith Busby a même avancé que le succès des romans de Chrétien de Troyes (et donc de ses suites) serait dû au succès des autres cycles narratifs tel le *Lancelot en prose*, ce que confirmerait la volonté des scribes d'imaginer une structure en entrelacement à des œuvres qu'ils lisaient principalement à la lumière de leur goût pour la prose¹³¹. La fortune manuscrite du cycle de Perceval, et surtout celle de l'œuvre de Manessier, ne serait donc pas exempte d'ironie, les copistes soumettant aux techniques des romans en prose (entrelacement, formules de coupure) un corpus qui, jusque-là, essayait de s'en distinguer.

Le travail de remaniement se poursuit au sein de la diégèse lorsque, soucieux de transformer l'hypertextualité en autotextualité, les copistes de *P* et de *T* réécrivent le *Conte du Graal* afin que sa matière engendre celle des *Continuations*. Alors qu'ils s'appliquent à garantir l'imperceptibilité des raccords matériels entre le texte-source et ses suites, ces rédacteurs choisissent paradoxalement comme symbole de l'unité de la narration le motif le plus à même d'incarner la faillite de l'écriture : l'épée brisée. Présentée comme la condition *sine qua non* de la réussite de Perceval chez le Roi Pêcheur dans la *Seconde Continuation*¹³², elle est la cause du double échec de Gauvain chez le même Roi dans la version mixte (contenue dans *T*) de la *Première Continuation*¹³³. On se souvient également que Manessier partait du « soudement » de l'épée pour greffer au « livre » sa contribution aux aventures de Perceval. Dans le manuscrit *T*, ce même épisode sert de point de

¹³¹ *Ibid.*, p. 354.

¹³² Le Roi Pêcheur est formel avec Perceval : « Et vez ci devant vos l'espee, / si vos pri que vos la preigniez / et les deux pieces rejoigniez. / puis vos conterai la nouvelle / dou chevalier de la chapelle, / et après dou riche Graal / et de la lance au fer roial, / et de tout ce que vos vorroiz. (C2, v. 32530-32536).

¹³³ « Se vos faites cest brant reprendre, / et l'une pieche a l'autre prendre, / si qu'ele estoit tote entiere, / dont porrez savoir de la bierre / et du Graal et de la lance / le voir et la senefiance (C1, manuscrit T, v. 1447-1452) » ; « Biax dols chiers sire, ceste espee / ert, se Dieu plaist, par vos soldee. / Metez les deus pieces ensamble. / Se l'un aciers a l'autre assamble, /si sachiez bien veraiement, / ja mar en douterez noient, / que li mielres estes del mode / tant com il dure a la roonde (C1, manuscrit T, v. 13381-13388) ».

départ – et de ligne d’arrivée – à la copieuse *Continuation* de Gerbert qui se termine par une répétition des quatorze derniers vers de la *Seconde Continuation*. La lame – jamais complètement ressoudée – a jadis été perçue par Alexandre Leupin comme la métaphore de l’écriture du manuscrit *T* « qui ne cesse de relancer la béance pour mieux tenter de s’y soustraire¹³⁴ ». Les scribes de *T* et de *P* ajoutent dans le texte de Chrétien de Troyes une interpolation qui annonce de façon proleptique en le déclenchant le cycle de brisures qui jalonna le roman. Au sortir de sa première visite au château du Graal, Perceval est amené à combattre l’Orgueilleux de la Lande. De la longue interpolation de 204 vers présente dans *P*¹³⁵, la version *T* retient l’essentiel. Au cours d’un combat acharné, Perceval brise son arme : « .I. si grant cop l’en a féru / qu’il a en .ii. pieces rompu / le bon brant al Roi Pescheor¹³⁶ ». Ainsi s’accomplit la prophétie concernant cette épée offerte par le roi à Perceval (*P*, v. 3104) annoncée quelques vers plus tôt par sa cousine. En effet, la demoiselle avertissait déjà Perceval de la fragilité de l’arme, qui volerait en éclats au premier coup donné (*P*, v. 3599-3600). Interrogée par son cousin, inquiet de savoir si l’épée pourra un jour être ressoudée, elle se fait quelque peu rassurante :

Oïl, mais grant paine i auroit
 Qui le voie tenir savroit
 Au lac qui est soz Cothotatre.
 La le porroit faire rebatre
 Et retemprer et faire saine
 Se aventure la vos maine,
 N'alez se chiés Triboët non,
 .I. fevre qui ensi a non,
 que cil le fist et refera,
 ou jamais fete ne sera
 por home qui s'en entremete. (*P*, v. 3673-3683).

Le Perceval de *T* conserve donc les morceaux de son épée brisée jusqu’à ce qu’il rencontre le fameux « fevre » dont lui avait parlé sa cousine chez Gerbert puis chez Manessier.

Antérieure de par sa composition à l’épisode de la *Quatrième Continuation*, la visite de Perceval chez le forgeron devenu Tribüet dans la *Troisième Continuation*

¹³⁴ Alexandre Leupin, « La Faille », art. cit., p. 268. Au sujet de la faille, voir également l’introduction, p. 13-16.

¹³⁵ Keith Busby, « Introduction », *Le Conte du Graal*, op. cit., p. 411.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 412.

(C3, v. 38923-39206) a surtout pour fonction de mettre en scène le geste de la refonte. Louise Stephens a rappelé le caractère « remarkably banal¹³⁷ » de l'épisode. Cette banalité a sans doute encouragé le copiste de *T* à remanier le passage pour éviter les contradictions qu'engendrerait la présence d'un deuxième forgeron que Gerbert nomme Trébuchet (*C4*, v. 531-588) à la lecture du manuscrit. D'ailleurs, le manuscrit *T* invente un lien filial entre les deux personnages en interpolant le discours du Tribüet de la *Continuation* sur l'arme ressoudée :

Nonques si bone ne forja
 Mes pere qui trois en forja
 Et une lune en brisastes jadis
 A le porte de paradis
 Mon pere le covint refaire
 Ainc puis ne pot autre refaire
 Ka la mort venir len covint¹³⁸

Effectivement, Perceval avait brisé sur les portes du paradis terrestre une autre lame au début de la *Quatrième Continuation* (*C4*, v. 168-175), ce qui l'avait amené à partir à la rencontre d'un maréchal-ferrant présenté ici comme le père de Tribüet. Le copiste de *T* démontre donc l'ampleur de son savoir-faire en changeant l'un des épisodes les plus quelconques du roman en un point nodal de son projet de refonte textuelle. Il use de la figure du forgeron pour (con-)joindre différents matériaux narratifs en un même « livre » qui n'est plus seulement le principe matériel fédérateur des continuateurs mais le résultat de sa forge. Cette attitude du scribe n'est pas sans rappeler la poétique de Chrétien de Troyes¹³⁹, dont il se pose en continuateur et revendique à sa manière l'héritage. En faisant de Trébuchet le père de Tribüet alors même que le second est arrivé en littérature avant le premier, ce rédacteur-remanieur-interpolateur substitue à la généalogie historique du *Conte du*

¹³⁷ Louise D. Stephens, art. cit., p. 59.

¹³⁸ *The Third Continuation*, op. cit., p. 226.

¹³⁹ Ce qui est conforme à ce souci de conjointure de Chrétien de Troyes qui se servait déjà d'images semblables à celle du forgeron pour signifier métaphoriquement les principes de sa poétique de l'« agencement heureux », pour reprendre l'expression de Danièle-James Raoul (Danièle James-Raoul, « La conjointure ou l'agencement heureux », op. cit., p. 424-603). Dans le prologue d'*Érec et Énide*, le Champenois villipende les jongleurs qui « dépècent » et « corrompent » (*Érec*, v. 21) les récits, alors qu'il préfère pour sa part créer une « molt bele conjointure » (*Érec*, v 14). Dans *Cligès*, il se sert du personnage de l'architecte Jean, qui crée une tour « Qua ja n'i troverez jointure » (*Cligès*, v. 5514), pour mettre en abyme la poétique de son roman qui est une reprise inventive d'éléments empruntés au *Tristan* de Béroul, au *Roman d'Eneas* et à Ovide. À ce sujet, on pourra consulter l'étude de Michelle A. Freeman, op. cit.

Graal et de ses *Continuations* une généalogie de son invention. Il agit ainsi contre la volonté qu’avaient eu les auteurs de signifier la singularité de leur contribution à un cycle composé dans la diachronie pour mieux imposer sa propre notion du temps au récit. Il l’étire lorsqu’il crée une boucle narrative pour insérer la *Quatrième Continuation* entre la *Seconde Continuation* et la *Troisième Continuation*. Il remonte lorsqu’il réécrit la vingtaine de vers du *Conte du Graal* qui créent l’illusion que du roman de Chrétien découlent nécessairement ses *Continuations*. Paradoxalement, le thème de la filiation, qui avait été le symbole de la discontinuité dans la continuité qu’ils revendiquaient avec le *Conte du Graal*, est utilisé par le scribe de *T* comme le principal instrument de la standardisation et de l’unification des différentes parties du cycle de *Perceval*.

Par conséquent ce forgeron apparemment inutile à la narration, introduit dans le texte par un lien généalogique, est peut-être la figure la plus apte à symboliser les complexités et les paradoxes inhérents à la réception du *Conte du Graal* et à ses *Continuations*. Personnage filial, Tribüet fait écho aux fils et aux frères qui ont permis, dans les *Continuations*, de métaphoriser le récit. Son métier, qui consiste à retravailler les différents matériaux, en fait également un symbole de la matérialité du livre qui contient le cycle de *Perceval*. C’est grâce à cet outil physique de transmission que les continuateurs espèrent traverser les âges, s’affilier à Chrétien de Troyes tout en se distinguant de lui. Mais le Tribüet de *T* n’est pas tout à fait un allié de cette démarche. Aux liens filiaux que proposent les successeurs du clerc champenois, il substitue les siens. En cela, il est aussi un emblème des différentes refontes qu’a subies le cycle contre la volonté des auteurs. Le jeu de signatures des continuateurs, qui avait tendance à insister sur la diachronie de composition de l’œuvre, a ainsi pu être complètement effacé par des copistes désireux d’offrir à leur public un récit moins expérimental et peut être plus intelligible au regard de leurs attentes. À cet égard, les *Continuations*, malgré leur fortune apparente, pourraient ne pas avoir été comprises de leur public qui ne s’y serait intéressé qu’à cause de leur ressemblance à d’autres textes. Le programme iconographique des manuscrits cycliques du *Conte du Graal* et ses suites montre par exemple que, dans ces *codices*, le corpus a pu être réorganisé autour d’une structure narrative inspirée de la

prose et qu'il a donc vraisemblablement été consommé selon des principes esthétiques qui lui étaient étrangers. Le lien filial inventé à Tribüet n'est donc pas dénué d'ironie : ce forgeron symbole du scribe-lecteur n'est-il pas, en effet, fils de forgeron ? En créant une continuité dans les métiers, le scribe de *T* chercherait peut-être à souligner que continuateurs et scribes sont animés d'une même volonté de transformer activement le matériau narratif et d'offrir un nouvel objet à la postérité. Malgré la perplexité que leur écriture expérimentale a pu susciter, les continuateurs auraient dès lors produit des héritiers qui partagent, comme eux, la même irrévérence envers les textes de leurs prédécesseurs qui atterrissent entre leurs mains habiles.

CONCLUSION

Semé il y a huit siècles par celui que Françoise Pont-Bournez a tout récemment nommé « le père de la littérature européenne¹ », le *Conte du Graal* n'est jamais resté lettre morte. Au regard de la multitude de ses héritiers littéraires, musicaux et – plus récemment – cinématographiques, il incarne, plus que tout autre texte peut-être, la fertilité et la vivacité du genre romanesque. Les contemporains de Chrétien de Troyes ont sans doute été les premiers à le constater, eux qui, du vers à la prose, n'ont cessé de réécrire le Graal pour le rapprocher des mystères de la Révélation et de la Passion, d'une part (*Joseph d'Armathie*, romans du Graal en prose), ou de le faire briller par son absence dans un monde de chevaliers et de canons de beauté vieillissants (*Le Bel Inconnu*, romans parodiques en vers), d'autre part. Au milieu de cette foule de successeurs se dresse une famille d'écrivains particulièrement disparate, unie au clerc champenois par des liens « palimpsestueux »² : les continuateurs du *Conte du Graal*. Auteurs d'un ensemble narratif qui s'étend sur plus de 70 000 vers, ils ne semblent pas avoir retenu la leçon dispensée par Gornemant à Perceval selon laquelle « Qui trop parole pechié fait » (*P*, v. 1612). Sans doute ont-ils préféré à cet enseignement son contrepoint exact, formulé par le narrateur lui-même : « Ainsin se puet en trop taire » (*P*, v. 3188). Ce choix de la parole (encouragée par le conteur) aux dépens du mutisme (encouragé par Gornemant) pourrait résumer tout à la fois la poétique des *Continuations* et l'état d'esprit de ceux (et celles) qui les ont entendues ou lues. En effet, en trahissant la lettre du roman du Champenois, ils en respectent, paradoxalement, l'esprit antiautoritaire.

Les lectures sémiologiques de Francis Dubost et Alexandre Leupin ont ainsi mis en lumière qu'une même modernité épistémologique traversait ce vaste corpus qui « fait signe » et invite à la remise en question systématique des systèmes de représentation de la vérité. Enfants rebelles de la *mimesis*, Chrétien de Troyes, « cil de Lodun », Wauchier, Manessier et Gerbert sont animés d'un même désir

¹ Françoise Pont-Bournez, *Chrétien de Troyes : père de la littérature européenne*, Paris, *l'Harmattan*, coll. « Espaces littéraires », 2010.

² Cité dans Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 557.

d'instaurer une poétique de l'équivoque consciente de sa nature reproductrice. Pour ce faire, ils mettent en scène des fils (héritiers) bâtards ou orphelins dont la parole tâtonnante et les origines troubles mettent progressivement à nu les fils (tissu, *textus*) d'une fiction qui assume ses « failles » (*Spaltungen*).

Une fois ce constat établi, il restait toutefois à dresser un portrait plus détaillé de l'écriture continuatrice et des principes poétologiques qui la gouvernent. Pour citer à nouveau le personnage de Gornemant, il s'agissait de comprendre pourquoi et comment les auteurs du corpus « trop parloient ». S'appuyant fortement sur les théories de la réception, cette étude aura eu pour principal dessein de démontrer que l'identité littéraire si peu banale des *Continuations* s'est bâtie autour de la rencontre (manquée ?) de leurs auteurs avec leur public sur laquelle plânait l'ombre paternelle de Chrétien de Troyes. Dans cette optique, la capacité qu'a la métaphore filiale de dramatiser le conflit entre l'impératif de continuité diégétique et la nécessité de s'adapter aux pratiques scripturaires ainsi qu'aux attentes nouvelles aura servi de porte d'entrée à l'examen de cet ensemble textuel à la fois « mouvant » et « variant ». S'ils ont parfois « contredit » le sens initial du cycle qu'ils prolongeaient ou qu'ils recopiaient, les auteurs et les copistes des *Continuations* ont problématisé ces contradictions en termes familiaux.

Au terme d'une analyse menée en deux temps (conception, réception), on constate cependant que les continueurs et les scribes ont souvent eu des buts et des méthodes opposées. Tandis que les uns ont principalement cherché à exhiber les jointures et les contradictions inhérentes à un cycle composé dans la diachronie, les autres ont souvent unifié le contenu et l'apparence du corpus, conformément peut-être aux goûts de l'époque qui voit apparaître les grands cycles en prose. De fait, il y a une grande différence entre les personnages de Caradoc, de Guinglain ou d'Agloval et celui du forgeron Tribüet. Symboles de la versatilité des continueurs, le fils du roi de Vannes et de l'enchanteur Éliavrès, le bâtard de Gauvain et le nouveau frère de Perceval provoquent chacun à leur manière des ruptures dans le *continuum* textuel qui ont pour effet de pousser l'auditeur-lecteur à s'interroger sur la facture composite et transgénérationnelle de la somme narrative appréhendée. Artisan spécialiste de la refonte, Tribüet veille quant à lui à l'unité de l'ensemble et à

l'imperceptibilité des raccords (de l'épée, du texte). De par son ouvrage et sa généalogie « à rebours » (il est le fils d'un personnage arrivé en littérature après lui), il métaphorise le travail souterrain de remaniement opéré par le scribe du manuscrit *T*, qui réinvente une temporalité au *Conte du Graal* et aux *Continuations* en faisant comme si celui-ci avait toujours été conçu pour engendrer celles-là. Une grande partie de l'intérêt poétique du corpus se mesure donc à l'aune de cette tension entre la lignée des auteurs et celle des copistes (soit, indirectement, de l'audience). D'un point de vue génétique, les continuateurs se sont appliqués à déjouer tout en les problématisant les attentes liées aux codes de la continuation. Plus généralement, ils ont essayé de transformer le genre romanesque et de porter sur lui un regard original, synthétique et irrévérencieux. Par le biais de leurs histoires de fils, de frères, d'aventures et de merveilles, ils auront voulu (ré)écrire l'histoire de l'art d'écrire. Mais parce qu'ils ne sont pas les seuls à avoir contribué aux « mutations des fables » et que les goûts se sont parfois formés parallèlement à leur projet ambitieux, il est arrivé que tel ou tel scribe les « rappelle à l'ordre » et les rende plus conformes à l'horizon d'attentes qu'ils essayaient de contrarier.

Dans un premier temps, il aura été démontré que les continuateurs procèdent à la diversification (intertextualité) et la transformation (hypertextualité) du legs du *Conte du Graal*, et ce de manière consciente. Une part essentielle de leur poétique consiste à *bestorner* (renouveler de façon ludique) le patrimoine hérité de leurs hypotextes endogènes (le *Conte du Graal*, les suites qui s'y ajoutaient une à une) ainsi qu'une série d'hypotextes exogènes. Tout aussi essentiel est le caractère volontaire de ce *bestornement*. Les auteurs le mettent en abyme grâce aux rapports lignagers problématiques de leurs héros, censés renvoyer aux relations conflictuelles et adultérines qu'ils entretiennent avec les productions narratives qui les côtoient ou les précèdent. Au fur et à mesure que naissent les nouvelles générations d'écrivains, les successeurs du maître champenois actualisent leur point de vue sur leur corpus et sur les tendances littéraires qui l'entourent, au risque de compromettre la cohérence de leur propos.

Écrivant peu de temps après Chrétien de Troyes, le premier continuateur crée, avec le *Livre de Caradoc*, un premier *hiatus* dans la continuité textuelle du cycle en

lui donnant un nouveau départ. Métaphoriquement, cette renaissance du récit est signifiée par la mise au monde de Caradoc, placée sous le signe de la bâtardise et de la monstruosité. Fils « adoptif » d'un père avec lequel il partage le même nom, Caradoc est une métaphore de la *Première Continuation*, qui se « cache » derrière le *Conte du Graal*. Néanmoins, la filiation entre les deux romans et les deux hommes est éminemment problématique. L'enfant a en fait un second père, l'enchanteur et poète Éliavrès, avatar du romancier à l'imagination (et à la semence) plus que fertile. Il engendre des monstres et des histoires d'amours adultères qui rappellent que le genre romanesque, s'il veut être fidèle à lui-même, doit se trahir quelque peu.

Composé à une époque où le roman parodique tente de s'imposer comme le nouveau type d'écriture hypertextuelle, la *Seconde Continuation* se veut une réflexion sur l'aspect fluctuant de l'écriture romanesque et de ses canons. Outre le *Conte du Graal*, elle a comme principal interlocuteur le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, roman parodique qui se manifeste dans le texte sous la forme de Guinglain, le fils illégitime de Gauvain. Situé entre passé et avenir, Wauchier de Denain est plus disposé que Renaut à reconnaître aussi bien la beauté des « dames du temps jadis » que celle des temps présents et futurs. S'il s'ouvre à la poétique du contredit initiée par le parodiste en représentant des géants courtois et des nains démesurément beaux, il se montre critique, par ailleurs, à l'égard d'une littérature hypertextuelle qui scierait trop vite la branche (de l'arbre généalogique) sur laquelle elle est assise. Le second continuateur relaie donc, à sa manière, les principes de continuité dans la discontinuité initiés par son prédécesseur. Là où le premier continuateur enfantait des monstres « fantastiques » car zoomorphes, il esquisse le portrait fluctuant d'une rose au physique infernal. Cette fleur malade devient l'emblème de la ductilité de son écriture qui va et vient dans le temps dans le but, peut-être, de saisir ce qu'il y a d'intemporel dans le roman, genre en devenir. Convaincu que sa démarche sera pérenne, il laisse à son récit une forme inachevée et ouverte.

Bien qu'il reprenne les enseignements des autres continuateurs, Manessier n'essaie plus de renouveler le patrimoine percevalien. Parangon de l'achèvement, son Perceval liquide la duplicité et l'ambivalence. Il laisse infécondes les merveilles

d'amour et d'aventure qui se présentent à lui. Soucieux de souligner l'originalité de sa démarche et de la famille littéraire qu'il met à mort, le troisième continuateur instaure cependant un jeu sur les différences narratologiques entre le vers et la prose pour créer une identité forte au « genre » qu'est devenue la continuation du *Conte du Graal*. Sa trouvaille, un narrateur à la première personne du pluriel, résume à elle seule le caractère polycéphale et frondeur d'un cycle sensible à l'horizon d'attentes et aux manières qu'il y a de les déjouer.

En effet, ce « nous », qui implique une communauté d'auteurs liés par une même tâche, résume fort bien l'esprit des jeux de signature auxquels se livrent les auteurs à la périphérie du texte. Chacun à leur manière, ils signalent leur nom et remettent en question la toute puissance du premier auteur, Chrétien de Troyes. Ils atténuent son autorité encombrante dont ils refusent qu'elle serve de sceau fédérateur pour l'ensemble du cycle. Ils la remplacent par un « livre » dont la matérialité et le prestige sont censés garantir une continuité physique et auctoriale entre les divers éléments d'une somme narrative grandement incohérente par ailleurs.

Caractéristique essentielle de l'écriture des continuateurs du *Conte du Graal*, ces jeux sur la discontinuité et la continuité possèdent un intérêt esthétique que la tradition manuscrite confirme de par sa variance. Tantôt (agréablement ?) déroutés par les discordances du cycle de Perceval, tantôt désireux de les éradiquer au maximum, les scribes ont laissé les traces de la réception problématique qu'a pu être celle des *Continuations*. Si on a accepté, la plupart du temps, que l'œuvre des continuateurs figure aux côtés de celle du maître champenois, il n'en a pas toujours été de même avec leur nom, qui pouvait disparaître derrière celui de « Crestien » d'un trait de plume. Seul Guiot, le « wilful scribe » du manuscrit A, paraît avoir voulu accentuer et jouer sur la diachronie de composition de l'ensemble qu'il copiait.

Plus généralement, on assiste à une tendance inverse à celle du manuscrit A, métaphorisée à merveille par les refontes de Tribüet, fils de Trébuchet, dans le manuscrit T. Conformément, sans doute, au goût grandissant du public pour les cycles en prose, certains copistes ont voulu faire ressembler le corpus à ce qu'il

n'était pas (forcément). Les indications visuelles qu'ils ont surimposées au cycle témoignent en effet d'une certaine incompatibilité entre le projet des continueurs et l'idée que se faisait le public de ce que devait être un cycle narratif. Plus « sournois », le copiste/maréchal-ferrant du manuscrit *T* a même appliqué tout son « engien » à reforger la matière des *Continuations*, supprimant par la même occasion leur caractéristique première : la discontinuité !

De par leur grand nombre, ces remaniements indiquent l'aspect profondément expérimental et déroutant de ces romans qui sont tout sauf des œuvres « d'arrière-garde ». Pratiquant une écriture contraignante, grandement déterminée par les autres romans et leurs codes, les continueurs semblent déployer toute leur énergie à montrer à quel point leur défi relève de la gageure impossible. Tout se passe comme s'ils voulaient qu'à l'écoute ou à la lecture de leurs « exercices de style », qui consistent à narrer la même histoire selon des termes toujours renouvelés par l'intertexte mouvant, on soit progressivement en mesure de percevoir clairement et distinctement les rouages (enrayés) de la machine à conter. Artisans du roman particulièrement sophistiqués, ils battent le fer du récit et semblent dire, environ huit siècles avant Raymond Queneau, que si c'est en forgeant que l'on devient forgeron, « c'est en écrivant que l'on devient écrivain ».

APPENDICE

1. Les manuscrits et leur contenu

A	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 794 Première moitié du XIII ^e siècle	
	❖ <i>Érec</i>	❖ <i>Roman de Brut</i>
	❖ <i>Lancelot</i>	❖ <i>Les Empereurs de Rome</i> de Calendre
	❖ <i>Cligès</i>	❖ P
	❖ <i>Yvain</i>	❖ C1
	❖ <i>Athis et Prophilias</i>	❖ C2
	❖ <i>Roman de Troie</i>	
B	Berne, Burgerbibliothek 354 Début du XIV ^e siècle	
	❖ 75 fabliaux	❖ P
	❖ <i>Le Roman des Sept Sages de Rome</i>	
C	Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale et Interuniversitaire 248 Seconde moitié du XIII ^e siècle	
	❖ P uniquement	
E	Édinbourg, National Library of Scotland, Advocates' 19.1.5 Première moitié du XIII ^e siècle	
	❖ P	❖ C2
	❖ C1	❖ C3
F	Florence, Bibliotheca Riccardiniana 2943 Milieu du XIII ^e siècle	
	❖ P uniquement	
H	Londres, College of Arms (Herald's College), Arundel XIV Milieu du XIV ^e siècle	
	❖ <i>Roman de Brut</i>	❖ <i>Lignee des Bretons et des Engleis</i>
	❖ <i>Estoire des Engleis</i> de Gaimar	❖ P
	❖ <i>Lai d'Haveloc</i>	❖ <i>Hosebonderie</i> de Walter de Hengley
	❖ <i>Chroniques</i> de Pierre de Langtoft	❖ Un poème allégorique sur l'amour (ne semble pas avoir de titre)

K	Berne, Burgerbibliothek 113 Fin du XIII ^e siècle	
	❖ <i>Garin le Loherain</i>	❖ <i>Le Livre de Philosophie et de Moralité</i>
	❖ <i>Gerbert de Mez</i>	d'Alart de Cambrai
	❖ C2	❖ <i>La Complainte Jérusalem contre Rome</i>
	❖ Pierre de Beauvais, <i>Les Olimpiades</i>	d' Huon de Saint Quentin
	❖ Biographie de Robert Guiscard	❖ Fragment de <i>Vers de la Mort</i> Helinand
	❖ <i>Chronique d'Outre Mer</i>	de Froidmont
	❖ Description de Jérusalem	❖ <i>La Bataille des Vins</i> d'Henri d'Andeli
	❖ Version anonyme de la <i>Lettre du Prêtre Jean</i>	❖ <i>La Riote du Monde</i> en prose
	❖ Lapidaire en prose	❖ <i>Le Doctrinal</i>
	❖ <i>Histoire de la Franchise de France</i>	❖ Sermon en vers sur le Jugement
	❖ Traduction d'un extrait de l' <i>Historia Orientalis</i> de Jacques de Vitry	Dernier
	❖ Généalogie des rois de France	❖ <i>Partonopeus de Blois</i>
		❖ <i>Durmart le Galois</i>
		❖ Deux fragments du <i>Perlesvaus</i>
		❖ Fragments d'une traduction en décasyllabes de <i>Maccabees</i>
L	Londres, British Library, Additional 36614 Seconde moitié du XIII ^e siècle	
	❖ P (v. 1-68)	❖ C1 (ajouté)
	❖ Bl (intercalé)	❖ C2 (ajouté)
	❖ P (v. 69-fin)	❖ <i>Vie de Sainte Marie l'Egyptienne</i> (ajouté)
M	Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine H.249 Seconde moitié du XIII ^e siècle	
	❖ P	❖ Salut d'Amour (ajouté)
	❖ C1	
	❖ C2	
	❖ C3	
P	Mons, Bibliothèque universitaire et Publique 331/206 Milieu du XIII ^e siècle	
	❖ É1	❖ C1
	❖ Bl	❖ C2
	❖ P	❖ C3
Q	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1429 Seconde moitié du XIII ^e siècle	
	❖ P	❖ C2
	❖ C1	❖ C3

R	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1450 Deuxième quart du XIII ^e siècle	
	❖ <i>Troie</i>	❖ C1
	❖ <i>Eneas</i>	❖ <i>Cligès</i>
	❖ <i>Brut</i> (v. 1-9798)	❖ <i>Yvain</i>
	❖ <i>Erec et Enide</i>	❖ <i>Lancelot</i>
	❖ P	❖ <i>Brut</i> (v. 9799-fin)
S	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1453 Début du XIV ^e siècle	
	❖ P	❖ C2
	❖ C1	❖ C3
T	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12576 Seconde moitié du XIII ^e siècle	
	❖ P	❖ <i>La Mort du Conte du Henau</i> (ajouté)
	❖ C1	❖ Une note de redevances (ajoutée)
	❖ C2	❖ <i>Miserere</i> du Renclus de Moiliens
	❖ C4	❖ <i>Roman de Carité</i> du Renclus de Moiliens
	❖ C3	
U	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12577 Première moitié du XIV ^e siècle	
	❖ P	❖ C2
	❖ C1	❖ C3
V	Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises 6614 Seconde moitié du XIII ^e	
	❖ P	❖ C4
	❖ C1	❖ C3
	❖ C2	

P : Conte du Graal **C1** : Première Continuation **C2** : Seconde Continuation

C3 : Troisième Continuation **C4** : Quatrième Continuation

Él : *Élucidation* **Bl** : *Bliocadran*

2. Le péritexte dans les manuscrits contenant *le Conte du Graal* et au moins une de ses *Continuations*

<i>A</i>	<i>E</i>	<i>L</i>
<p>Mains: 1 (Guiot)</p> <p>Table : « De perceval lou viel quant tu en wels oir / A la nuevime ensoigne quet par soi dois venir ».</p> <p>P / C1 : <i>Explicyt Perceval le viel</i> + une grande initiale au début de C1</p> <p>C1/C2 : copiés sans alinéa</p>	<p>Mains : 1</p> <p>P / C1 / C2 / C3 : copiés sans alinéa</p> <p>Changement de folio entre C1 et C2</p>	<p>Mains : 6 (1 atelier ?)</p> <p>Bl. / P : Interpolation tardive. 44 derniers vers du f. 4v^o effacés à l'acide puis remplacés par les premiers vers de Bl., qui est copié sur 6 feuillets rajoutés. Grand dessin d'un lion armé entre la fin de Bl. et la suite de P, au f. 11r^o</p> <p>P / C1 : Changement de main</p> <p>C1 / C2 / C3 : copiés sans alinéa et d'une seule main</p>

<i>M</i>	<i>P</i>	<i>Q</i>
<p>Mains: 1</p> <p>Incipit :</p> <p>Miniature+Rubrique, <i>Ci comance Perceval le Galois</i> au début de P</p> <p>P / C1 / C2 / C3 : copiés sans alinéa</p> <p>G de « Gauchiers de Doudain » historié</p> <p>Explicit : après C3, <i>Explicit de perceval Le galois Le galois</i></p>	<p>Mains : 1</p> <p>Incipit :</p> <p>Miniature+Rubrique, <i>Ci endroit comence li contes del Saint Greal</i>, entre Él. et Bl.</p> <p>Bl / P : Bl. remplace le prologue de P mais les 8 derniers vers où Chrétien se nomme sont conservés.</p> <p>P / C1 : copiés sans alinéa</p> <p>C1 / C2 : Miniature + Rubrique, <i>Ensi que Percheval vint a la court le riche Roi Pescheour</i></p> <p>« G » de Gautiers de Dons historié</p> <p>C2 / C3 : copiés sans alinéa</p> <p>Le copiste remplace « Si com Manessier le tesmoigne » par « Si ke Crestiens en tesmoigne » et ne copie pas la fin de l'épilogue de Manessier</p>	<p>Mains : 2 (1 atelier)</p> <p>P / C1 / C2 / C3 : copiés sans alinéa, changement de main avant C3</p> <p>C3 s'arrête au vers 4290, c'est-à-dire avant l'épilogue où Manessier se nomme.</p>

<i>R</i>	<i>S</i>	<i>T</i>
<p>Mains : 1</p> <p>Il manque le prologue de P (remplacé au début de l'interpolation du <i>Brut</i>)</p> <p>Incipit : <i>Chi coumenche li remans de percheval</i> avant P</p> <p>P / C1 : copiés sans alinéa</p>	<p>Mains : 1</p> <p>P / C1 / C2 / C3 : copiés sans alinéa</p> <p>G de « Gauchier de dordan » historié</p> <p>Il manque le, premier et le dernier folio où; respectivement, Chrétien et Manessier se nomment.</p>	<p>Mains : 2(1 atelier)</p> <p>P / C1 / C2 / C4 / C3 : copiés sans alinéa et d'une même main.</p> <p>G de « Gautiers de Denet » historié</p> <p>Explicit : <i>Explicit li romans de Percheval</i> après C3</p>

<i>U</i>	<i>V</i>
<p>Mains : 1</p> <p>Incipit :</p> <p>Miniature+Rubrique, <i>Ci comence le romans de Perceval le Galois et devise de moult de aventures qui li advindrent. Et comment il conquesta les armes vermeilles,</i> au début de P</p> <p>P / C1 / C2 / C3 : copiés sans alinéa</p> <p>Explicit :</p> <p><i>Ci fenist le roumans de Percheval le Galoislequel fu moult preus et courtois pour lamour Dieu feni sa vie,</i> après C3</p>	<p>Mains : 1</p> <p>Incipit :</p> <p>Miniature+ Rubrique <i>Ci comence li romans de Perceval le Galois</i></p> <p>P / C1 / C2 / C3 : copiés sans alinéa</p> <p>G de « Gautiers de Denet » historié</p>

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

1.1 Corpus de référence

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal, édition du manuscrit 354 de Berne*, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Librairie Générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.

Première Continuation de Perceval, texte du ms. L édité par William Roach, traduction et présentation par Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Librairie Générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993.

WAUCHIER DE DENAIN, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The Second Continuation*, t. IV, édité par William Roach, Philadelphie, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1971.

MANESSIER, *Troisième Continuation du Conte du Graal*, publication, traduction, présentation et notes par Marie-Noëlle Toury, avec le texte édité par William Roach, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, t. I et II, édité par Mary Williams, 1922-1925.

GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval* t. III, édité par Marguerite Oswald, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1975.

1.2 Autres éditions citées

CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal, publié d'après le manuscrit de Mons*, édité par Charles Potvin, Mons, Dequenne-Masquillier, imprimeur de la Société des Bibliophiles, 1866, 6t.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal : Publié d'après le ms. fr. 12576*, édité par William Roach, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1956.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal, édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993.

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation, Redaction of manuscripts T, V, D, t. I, , Philadelphie, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1949.

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation, Redaction of manuscripts E, M, Q, U, t. II, édité par William Roach et Robert H. Ivy, Philadelphie, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1950.

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation, Redaction of manuscripts A, L, P., R, S, t. III, édité par William Roach, Philadelphie, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1952.

MANESSIER, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The Third Continuation*, t. V, édité par William Roach, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1983.

II. CORPUS SECONDAIRE

2.1 Les deux prologues du *Conte du Graal*

The Élucidation: A Prologue to the Conte del Graal, édité par Albert Wilder Thompson, New York, the Institute of French Studies, 1931.

Bliocadran: a Prologue to the Perceval of Chrétien de Troyes, édité par Lenora D. Wolfgang, Tübingen, Niemeyer, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1976.

2.2 Autres œuvres citées

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le roman de Troie, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55*, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Librairie générale française / Le Livre de Poche, 1998.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, édité et traduit par Jean-Marie Fritz, *Romans*, dirigé par Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433*, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, édité par Alfred Foulet et Karl D. Uitti, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989.

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, coll. « Lettres gothiques », 2006.

La Suite du Roman de Merlin, édité par Gilles Roussineau Genève, Droz, 1996, 2 vol.

La Vie de Saint Alexis, édition critique par Maurizio Perugi, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2000.

Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, édité par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol.

L'Âtre périlleux, édité par Brian Woledge, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus], Texte établi, présenté et traduit par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2007.

- Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé. Les dessous de la Table ronde*, édition, traduction, annotation et postface de Nathalie Koble, préface d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005.
- Le roman de Thèbes*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Aimé Petit, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2008.
- Le roman d'Éneas, 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, coll. « Lettres gothiques », 1997.
- Mantel et cor. Deux lais du XII^e siècle*, édité par Philip Benett, Exeter, University of Exeter, 1975.
- Marie de France, *Lais*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke, Paris, Librairie générale française / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.
- Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, édition et traduction d'Emmanuèle Baumgartner, Gallimard, collection « Folio classique », Paris, 2000.
- RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, édition critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004.
- RAOUL DE HOUDENC, *Méroug 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, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.
- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, publié, présenté et annoté par Michèle Perret, traduction de Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.
- ROBERT DE BORON, *Joseph d'Arimathie: a Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, édité par Richard O' Gorman, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu de saint Augustin*, traduction nouvelle par Louis Ignace Moreau, Paris, J. Lecoffre, 1854, 3 vol.
- SARRASIN, *Le Roman du Hem*, édité par Albert Henry, Bruxelles, Éditions de la Revue de l'Université de Bruxelles, coll. « Travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles », 1939.
- The Anglo-norman text of "Le Lai du cor"*, édité par C. T. Erickson, Oxford, Blackwell, 1973.
- Two Old French Gauvain Romances: "Le chevalier à l'épée" and "La mule sans frein"*, Edited with Introduction, Notes and Glossary by R. C. Johnston and D. D. R. Owen, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972.
- WACE, *Wace's w A History of the British*, édité et traduit par Judith Weiss, Exeter, University of Exeter Press, 1999.

III. La Famille au Moyen Âge

BEZZOLA, Reto R., « Les neveux », dans Jean-Charles Payen et Claude Régnié (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, p. 84-114.

BLOCH, Howard, *Etymologies and Genealogies, a Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago and London, The University of Chicago and London Press, 1983.

DUBY, Georges, *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, coll. « Littérature générale », 1981.

—, *Qu'est-ce que la société féodale ?*, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2002.

HÛE, Denis Ferlanpin-Acher, Christine (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^e colloque arthurien organisé à l'Université de Haute-Bretagne, 13-14 octobre 2005, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

IV. L'héritage de Chrétien de Troyes

4.1 Sélection d'études sur *Le Conte du Graal*

DUBOST, Francis, *Le Conte du Graal ou l'Art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998.

MÉLA, Charles, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Étude comparée de littérature médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1979.

POIRION, Daniel, « L'Ombre mythique de Perceval dans le *Conte du Graal* », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 15, Université de Poitiers, 1973, p. 191-198.

4.2 Autour de Chrétien de Troyes

FRAPPIER, Jean, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969.

JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2007.

LACY, Norris J., KELLY, Douglas, BUSBY, Keith (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol.

PONT-BOURNEZ, Françoise, *Chrétien de Troyes : père de la littérature européenne*, Paris, *l'Harmattan*, coll. « Espaces littéraires », 2010.

LOOMIS, Roger Sherman, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.

VAN COOLPUT, Colette-Anne, « Appendice », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 1, p. 332-342.

4.3 Le roman arthurien en vers après Chrétien

DUBOST, Francis, « *Tel cuide bien faire faut* : le “beau jeu” de Renaut avec le merveilleux », dans Jean Dufournet (dir.), *Le chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le beau jeu de Renaut*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1996, p. 23-56.

ARSENEAU, Isabelle, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106.

ATAMASOV, Stoyan, *L'idole inconnue : le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2000.

BUSBY, Keith, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980.

GRAVDAL, Kathryn, *Vilain and Courtois: Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

SCHMOLKE-HASSELMANN, Beate, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, traduit par Margaret et Roger Middleton, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Medieval Literature », 1998 [1980].

4.4 Le personnel du merveilleux

ADLER, Alfred, « The Themes of “The Handsome Coward” and of “The Handsome Unknown” in “Meraugis de Portlesguez” », *Modern Philology*, vol. 5, n^o 1, 1947, p. 218-224.

BRUEGGER, Ernst, « “Der schöne Feigling” in der arthurischen Literatur », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 61, 1941, p. 1-44, vol. 63, 1943, p. 123-173 et 275-328, vol. 65, 1949, p. 121-192 et 289-433.

—, Ernst, « Nachtrag zu “Der schöne Feigling” in der arthurischen Literatur », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 67, 1951, p. 289-298.

HARF-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984.

HARWARD, Vernon J., *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1958.

PATON, Lucy Allen, *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, Boston, Ginn, 1903.

MARTINEAU, Anne, *Le Nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Traditions et Croyances », 2003.

SALY, Antoinette, « La Demoiselle hideuse dans le roman Arthurien », *Travaux de Littérature*, vol. 7, 1994, p. 27-51.

4.5 Romans du Graal et cycles en prose

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 5, 1998, p. 7-13.
- , « Les Techniques narratives dans le roman en prose », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 1, p. 167-190.
- CHASE, Carol C., « Sur la théorie de l'entrelacement : ordre et désordre dans le Lancelot en prose », *Modern Philology*, vol. 80, n° 3, février 1983, p. 227-241.
- HUCHET, Jean-Charles, « Le nom et l'image, de Chrétien de Troyes à Robert de Boron », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 1-16.
- COMBES, Annie, *Les Voies de l'aventure, réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.
- LOT, Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1984 [1918].
- MÉLA, Charles, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- SÉGUY, Mireille, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.
- TRACHSLER, Richard, *Clôtures du cycle arthurien, étude et textes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1996.
- VALETTE, Jean-René, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008.

V. Sélection d'études sur les *Continuations*

5.1 Études portant sur l'ensemble des *Continuations*

- BECKER, Philip A., « Von den Erzählern neben und nach Chrestien de Troyes », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 55, 1935, p. 385-400.
- BRUCKNER, Matilda Tomaryn, « Knightly Violence and Grail Quest Endings. Conflicting Views from the *Vulgate Cycle* to the *Perceval Continuations* », *Medievalia et Humanistica*, vol. 26, 1999, p. 17-32.
- , *Chrétien Continued: a Study of the Conte du Graal and its Verse Continuations*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- COMBES, Annie, « The *Continuations* of the *Conte du Graal* », dans Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, D.S Brewer, coll. « Arthurian Studies », 2005, p. 191-201.
- COMBES, Annie, BERTIN, Annie, *Écritures du Graal*, Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires recto-verso », 2001.

- DOUCHET, Sébastien, « Famille et espace dans le *Conte du Graal* et ses trois dernières *Continuations en vers* (1170-1230) », *Labyrinthe*, 10 | 2001, [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2006. URL : <http://labyrinthe.revues.org/index1205.html> consulté le 21 mars 2010.
- , *Logiques du continu et du discontinu. Espace, corps et écriture romanesque dans les Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*, thèse de doctorat de l'université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Dominique Boutet, à paraître aux éditions Honoré Champion sous le titre : *L'Écriture de l'espace au Moyen Âge. Étude des Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*.
- GOMEZ, Étienne, « Son nom de Blanche fleur dans Beurepaire désert, la solitude de Blanche fleur dans les *Continuations du Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », dans Anye Castonguay, Jean-François Kosta-Théfaine et Marianne Legault (dir.), *Amour-passion-volupté-tragédie. Le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Biarritz, Séguier, 2007, p. 9-27.
- GRIGSBY, John L, « Heroes and their Destinies in the Continuations of Chrétien's Perceval », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 41-53.
- LACHET, Claude, « Les *Continuations de Perceval* ou l'art de donner le coup de grâce au récit du Graal », dans Alain Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, C.E.D.I.C., Université Lyon 3, 1999, p. 21-29.
- LEBLANC, Marie-Colombe, *Perceval quêteur du Graal chez les continuateurs*, Thèse de doctorat de l'Université Jean Moulin Lyon 3 sous la direction de Claude Lachet [En ligne], URL : http://theses.univ-lyon3.fr/documents/lyon3/2008/leblanc_mc#p=0&a=top consultée le 5 mai 2011.
- LEUPIN, Alexandre, « La faille et l'écriture dans les continuations du *Perceval* », *Le Moyen Âge*, vol. 88, n° 2, 1982, p. 237-269.
- LOZAC'HMEUR, Jean-Claude, « De la tête de Bran à l'hostie du Graal : pour une théorie des origines celtiques du mythe », dans Kenneth Varty (dir.), *An Arthurian Tapestry: Essays in memory of Lewis Thorpe*, Published on behalf of the British Branch of the International Arthurian Society at the French Department of the University of Glasgow, Glasgow, 1981, p. 275-286.
- , « Recherches sur les origines indoeuropéennes et ésotériques de la légende du Graal », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 30, 1987, p. 45-63.
- ROUBAUD, Jacques, « Généalogie morale des Rois-Pêcheurs », *Change*, n° 16-17, septembre 1973, p. 228-247.
- THOMOV, Thomas S., « Le sens du Graal dans le roman de Chrétien de Troyes, le poème de Wolfram von Eschenbach, les *Continuations*, et la question de son origine », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 21, 1969, p. 160-161.
- WEST, Gerald D., « Grail Problems I : Silimac the Stanger », *Romance Philology*, vol. 24, 1970-1971, p. 599-611.
- , « Grail Problems II: the Grail Family in the Old French Verse Romances », *Romance Philology*, vol. 25, n° 1, 1971, p. 53-73.

5.2 La Première Continuation

- ARONSTEIN, Susan, « Prize or pawn ? Homosocial Order, Marriage and the Redefinition of Women in the *Gawain Continuation* », *Romanic Review*, vol. 82, 1991, p. 115-126.
- BENSON, Larry B., « The source of the beheading episode in Sir Gauvain and the Green Knight », *Modern Philology*, vol. 59, 1961, p. 1-12.
- CASTELLANI, Marie-Madeleine, « Au nom du père. Lignage et paternité dans la *Première Continuation* et *Le Bel Inconnu* », dans Dennis Hüe et Christine Ferlanpin-Acher (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^e colloque arthurien organisé à l'Université de Haute-Bretagne, 13-14 octobre 2005, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 23-33.
- DOUCHET, Sébastien, « Du cor au corps : les incursions de l'Autre Monde dans le Roman de Caradoc », dans Denis Hüe et Christine Ferlanpin-Acher (dir.), *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2002, p. 113-128.
- FRAPPIER, Jean, « Le personnage de Gauvain dans la *Première Continuation de Perceval* », *Romance Philology*, vol. 11, n^o 4, 1958, p. 331-344.
- GALLAIS, Pierre, « Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la "Continuation Gauvain" », *Romania*, t. LXXXV, 1964, p. 181-229.
- , « Gauvain et la Pucelle de Lis », dans Jean Renson, Madeleine Tyssens (dir.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1964, 2 t., t. II, p. 207-229.
- , *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII^e siècle. Description raisonnée, Comparée et commentée de la Continuation-Gauvain (première suite du Conte du Graal de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 t.
- GINGRAS, Francis, « Les Fils de Gauvain et l'héritage du roman médiéval », dans Denis Hüe et Christine Ferlanpin-Acher (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^e colloque arthurien organisé à l'Université de Haute-Bretagne, 13-14 octobre 2005, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 271-284.
- LEUPIN, Alexandre, « Les Enfants de la Mimesis : différence et répétition dans la *Première Continuation du Perceval* », *Vox Romanica*, vol. 38, 1979, p. 110-126.
- LOOMIS, Roger Sherman, « The Strange History of Caradoc of Vannes », dans Roger Sherman Loomis et Ruth Eloise Roberts (dir.), *Studies in Medieval Literature: A Memorial Collection of Essays*, New York, Franklin, 1970 [*Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun Jr.*, New York, New York University Press, 1965, p. 232-239], p. 91-98.
- SÉGUY, Mireille, « "Ne pas me voir devant ses yeux". Spécularité et identité dans le *Livre de Caradoc* », dans Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 167-189.

SZKILNIK, Michelle, « Les deux pères de Caradoc », *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne*, n° 40, 1988, p. 268-86.

5.3 La *Seconde Continuation*

DOUCHET, Sébastien, « Paroles du père au fils. Généalogie et filiation littéraire dans la *Continuation* de Wauchier de Denain », dans Dennis Hüe et Christine Ferlanpin-Acher (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^e colloque arthurien organisé à l'Université de Haute-Bretagne, 13-14 octobre 2005, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 231-244.

5.4 La *Troisième Continuation*

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », dans Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé, Hommage à C. Angelet*, Actes du colloque international Louvain-Gand, mai 1997, Peeters, Louvain, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 1999, p. 1-15.

BELL, Penelope, *The Relationship of Manessier's Continuation to the Prose Romances of The Vulgate Cycle*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1956, thèse inédite.

CORLEY, Corin, F. V., « Manessier's *Continuation of Perceval* and the *Prose Lancelot Cycle* », *The Modern Language Review*, vol. 81, 1986, p. 574-591.

GRIGSBY, John L., « Les diables d'aventure dans Manessier et la *Queste del Saint Graal* », *Michigan Romance Studies*, vol. 8, 1989, p. 1-20.

MARX, Jean, « Étude sur les rapports de la 3^e continuation du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes avec le cycle du *Lancelot* en prose en général et la *Queste del saint Graal* en particulier », *Romania*, t. LXXXIV, n° 4, 1963, p. 451-477.

SALMERI, Filippo, *Manessier. Modelli, simboli, scrittura*, Catania, C.U.E.C.M., 1984.

SÉGUY, Mireille, « Le sceau brisé. L'impossible fin de la *Troisième Continuation* du *Conte du Graal* », *Bien Dire et Bien Apprendre*, vol. 19, 2001, p. 213-223.

STEPHENS, Louise D., *Manessier's Continuation of Chrétien de Troyes's Perceval. A Reappraisal*, Oxford, 1994, thèse inédite.

5.5 La *Quatrième Continuation*

ARSENEAU, Isabelle, « Ce roman "n'est pas de la Reonde Table" : réhabilitation de la part ludique de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil », *Actes du 22^e congrès de la Société internationale arthurienne*, Rennes, 2008, [En ligne], URL : <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/pdf/arseneau.pdf> consulté le 1^{er} juillet 2011.

BUSBY, Keith, « Der Tristan Menestrel des Gerbert de Montreuil und seine Stellung in der altfranzösischen Artustradition », *Vox Romanica*, vol. 42, 1983, p. 144-156.

DOUCHET, Sébastien, « *Et par maintes fois m'ont dechut les diversitez qu'ai veües*. La *Continuation* de Gerbert de Montreuil : une esthétique de la diversité », *Médiévales*, n° 7, 2005, p. 88-101.

KJAER, Jonna, « L'épisode de "Tristan menestrel" dans la *Continuation de Perceval* par Gerbert de Montreuil (XIII^e siècle) : essai d'interprétation », *Revue romane*, vol. 25, n° 2, 1990, p. 356-366.

MÉNARD, Philippe, « L'histoire du *Chevalier au Cygne* dans *La Continuation du Perceval* de Gerbert », dans Maurice Accarie, Christine Martineau-Géniéys, Jean-Guy Gouttebroze et Éliane Kotler (dir.), *Marginalité et Littérature. Hommage à Christine Martineau-Géniéys*, ILF-CNRS, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 249-262.

SALY, Antoinette, « Le *Perlesvaus* et Gerbert de Montreuil », dans Jean-Claude Faucon (dir.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Genève, Slatkine, 1998, p. 1163-1182.

SINCLAIR, Keith V., « Gerbert de Montreuil and the Parody *Audigier* », *Romance Notes*, vol. 17, n° 2, 1976-1977, p. 208-211.

VI. Les *Continuations* et la « nouvelle philologie »

6.1 Ouvrages généraux

AZZAM, Wagih, COLLET, Olivier, FOEHR-JANSSENS, Yasmina (dir.), « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 83, n° 3, 2005, p. 639-669.

BUSBY, Keith, NIXON, Terry, STONES, Alison, WALTERS, Lori (dir.), *The Manuscripts of Chretien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol.

—, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2002, 2 vol.

COLLET, Olivier, FOEHR-JANSSENS, Yasmina (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010.

CERQUIGLINI, Bernard, « Une nouvelle philologie ? », dans Iván Horvát (dir.), *Philologie à l'ère de l'Internet, Colloque International tenu à l'Université Eötvös Loránd*, Budapest, 7–11 juin 2000, [En ligne] url : <http://magyarirodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm> consulté le 24 Octobre 2010.

—, *Éloge de la Variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

DIONNE, Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008.

GINGRAS, Francis, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472), *Études françaises (De l'usage des vieux romans)*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38.

KENNEDY, Elspeth, « The Scribe as Editor », dans Jean-Charles Payen et Claude Régnié (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, p. 523-531.

6.2 Études philologiques sur le *Conte du Graal* et ses *Continuations*

BUSBY, Keith, « Text, miniature and rubric in the *Continuations* of Chretien's *Perceval* », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The*

- Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol., vol. 2, p. 365-376.
- , « The Illustrated Manuscripts of Chrétien's *Perceval* », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol., vol. 2p. 353-354.
- CORLEY, Corin F. V., « Wauchier de Denain et la *Deuxième Continuation* de *Perceval* », *Romania*, t. CV, 1984, p. 351-359.
- DELBOUILLE, Maurice, « Du nouveau sur Kyot le Provençal », *Marche Romane*, vol. 3, n° 1, 1953, p. 5-24.
- FRANÇOIS, Charles, *Étude sur le style de la Continuation du Perceval par Gerbert et du Roman de la Violette par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège », 1932.
- KRAUS, Friedrich, *Über Gerbert de Montreuil und seine Werke*, Erlangen, Junge und Sohn, 1897.
- LOT, Ferdinand, « Les Auteurs du *Conte du Graal* », *Romania*, t. LVII, n° 1, 1931, p. 117-136.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, « Signification et fonction réceptionnelle de l'*Élucidation* du *Perceval* », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 55-69.
- MICHA, Alexandre, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966.
- NIXON, Terry, « List of Manuscripts », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol., vol. 1, p. 9-15.
- POTVIN, Charles, *Bibliographie de Chrestien de Troyes : comparaison des manuscrits de Perceval le Galois*, Bruxelles, Leipzig, Gand, Librairie Européenne de C. Muquardt, 1863.
- RIEGER, Angelica, « Le programme iconographique du *Perceval* montpelliérain », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol., vol. 2, p. 381.
- ROACH, William, « The Conclusion of the *Perceval* Continuation in Bern MS. 113 », dans MacEdward Leach (dir.), *Studies in Medieval Literature: In honor of Professor Albert Croll Baugh*, 1961, p. 245-254.
- RUNTE, Hans R., « The Initial Readers of Chrétien de Troyes », dans Norris J. Lacy, Gloria Torrini-Roblin (dir.), *Continuations: Essays on Medieval French Literature and Language in honor of John L. Grigsby*, Birmingham, Alabama, Summa Publications Inc., 1989, p. 121-131.
- STANTON, Amida, *Gerbert de Montreuil as a Writer of Grail Romance. An Investigation of the Date and the more Immediate Sources of the Continuation of Perceval*, University of Chicago dissertation, 1942.

- STEPHENS, Louise D., « Gerbert and Manessier, the Case for a Connection », *Arthurian Literature*, vol. 16, 1996, p. 53-68.
- VIAL, Guy, « L'auteur de la *Deuxième Continuation* du *Conte du Graal* », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 16, n° 1, 1978, p. 519-530.
- , *Le Conte du Graal, sens et unité. La Première Continuation, textes et contenu*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1987.
- WALTERS, Lori, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 303-325..
- , « The Image of Blanche fleur in Montpellier, BI, Sect. H 249 », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol, vol. 2, p. 437-455.
- WILMOTTE, Maurice « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, vol. 3, 1900, p. 166-189.
- , *Le Poème du Graal et ses auteurs*, Paris, Droz, 1933.
- WREDE, Hilmar, *Die Fortsetzer des Gralromans Chrestiens de Troyes*, thèse de l'Université de Göttingen, 1952.

VII. Littérature et civilisation médiévales

7.1 Études générales

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Armoires et grimoires », *Paragone*, vol. 41, 1990, p. 19-34.
- , *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, coll. « Varia », 1994.
- COLBY, Alice M., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1965.
- DRAGONETTI, Roger, *Le Gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1982.
- , *Le Mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- DUBOST, Francis, « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », dans Dominique Boutet (dir.), *Écriture et Modes de pensée au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'E.N.S., 1993, p. 47-68.
- , « Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique... Remarques sur la naissance du concept », *Revue des langues romanes*, vol. 101, n° 2, 1997, p. 3-21.
- , *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècle). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris-Genève, Honoré Champion-Slatkine, 1991.
- GINGRAS, Francis *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002.

— (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005.

HARF-LANCNER, Laurence (dir.), *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure de jeunes filles, coll. « Collection de l'École Normale Supérieure de jeunes filles », 1985.

MÉNARD, Philippe, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.

OLLIER, Marie-Louise, « The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, n° 51, 1974, p. 28.

PAIRET, Ana, *Les Mutacions des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002.

PETIT, Aimé, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1985.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

7.2 Philosophie et histoire des idées

DE LIBERA, Alain, *La Querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1996.

ZINK, Michel, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, P.U.F, coll. « Écriture », 1985.

7.3 Poétique médiévale

BAUMGARTNER, Emmanuèle, *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, CDU et SEDES, coll. « Moyen Âge », 1990, p. 25-42.

FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1962 [1924].

JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986 [Poétique, n° 1, 1970, p. 79-101], p. 37-76.

MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vie dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998.

VINAVER, *À la Recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000 [1972].

—, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

VIII. Théorie littéraire générale

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Oliver, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

BARTHES, Roland, « L'Ancienne rhétorique », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduction française de Chantal Roux de Bézier et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.

—, *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

KRISTEVA, Julia, « Du symbole au signe », *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, La Haye, Mouton, 1970.

RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.

IX. Outils de référence

GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992.

TOBLER, Adolf, LOMMATZSCH, Erhard (dir.), *Altfranzösisches Wörterbuch*, 10 t., 1925-