

VOICHIȚA SASU

Cluj-Napoca

LE ROMAN MÉDIÉVAL FRANÇAIS
— RÉCIT D'UN APPRENTISSAGE

W. W. Ryding, dans son ouvrage hautement significatif par son titre, *Structure in Medieval Narrative* (The Hague, Mouton, 1971), voyait trois schémas typiques de la narration médiévale: la narration diptyque, le roman à tiroirs et le groupement par cycles¹. Il nous semble pourtant que ce dernier (le groupement par cycles) n'est pas à proprement parler un schéma narratif, puisque extérieur à l'oeuvre narrative: c'est ainsi que Köhler (*L'Aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, p. 47) peut parler d'une épopée populaire (les cycles des *Chansons de Geste*), d'une épopée courtoise (les romans courtois et d'aventure) et des romans antiquisants intermédiaires (que nous pourrions appeler l'épopée antique). D'autre part, à l'intérieur d'un cycle, la structure d'*Erec* n'est pas la même que celle du *Petit Jehan de Saintré*, par exemple.

I.1. Par contre, la narration diptyque, sous ses diverses dénominations: forme bipartite ou unités événementielles à structure parallèle, et ayant un personnage central unique (protagoniste) parmi les actants, se justifie naturellement.

Beaucoup de narrations médiévales françaises présentent un tel parallélisme structural. Paule Le Rider examine l'*Erec*, l'*Yvain* et le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et aboutit au schéma suivant:

Première série d'aventures: succès du chevalier, mais les conditions sont réunies pour que le héros commette une faute.

Rupture: 1) la faute est dénoncée

2) le chevalier se livre à la solitude

Deuxième série d'aventures: réhabilitation par l'errance héroïque, reconnaissance par l'amour, la gloire, le pouvoir².

Le moment qui sépare, et unit, les deux parties de l'oeuvre (Rupture) est particulièrement important car c'est en fonction de celui-ci que, avant ou après, s'organisent les moments du récit. D'autre part, il a l'air tout naturel;

¹ Cf. M. Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: Los Orígenes*, Zaragoza 1979, p. 94, note 28.

² Le Chevalier dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Paris 1978, p. 328.

il semble venir confirmer la croyance médiévale à la Roue de la Fortune et incarner la crainte, la versatilité de l'homme médiéval.

Le même schéma, complète par ailleurs, avec de légères différences parfois, peut s'appliquer à d'autres narrations médiévales: l'*Escoufle* de Jeant Renart (XVIII^e s.) répond point par point à ce schéma. La légende de *Tristan et Yseult* de Beroul et Thomas obéit à ce schéma avec deux dérogations majeures (mais qui ne sont pas d'ordre structural): Tristan ne s'abandonne pas à la solitude, il se marie à Yseult aux Blanches Mains dans l'espoir irrésonné de remplacer l'Être par le Paraître. C'est peut-être aussi pourquoi la deuxième série d'aventures n'aboutit guère à une reconnaissance ou à une réhabilitation, mais à la mort qui assure, du moins, au couple d'amants l'amour et la gloire. Mais prenons *Amadas et Ydoine*, roman du XIII^e siècle (anonyme): dans la première série d'aventures (sentimentales et guerrières) le succès d'Amadas semble certain, il ne commet pas de faute, mais un opposant détermine la faute d'Ydoine (le mariage formel), la rupture: 1) la faute est dénoncée; 2) le chevalier se livre à la solitude/folie; deuxième série d'aventures: réhabilitation d'Ydoine par errance (quête); reconnaissance par l'amour, la gloire et le pouvoir, après qu'Amadas dispute à la Mort, symbolisée par un chevalier sans nom, le corps d'Ydoine.

2. Remarque. Le protagoniste de la première série d'aventures est Amadas; celui de la deuxième série est Ydoine, sans que le schéma soit pour autant bouleversé. Il semble plutôt que nous assistons à une évolution certaine de l'idéal chevaleresque avec un déplacement de l'accent du héros sans peur ni reproche, sur la femme (Amadas et Ydoine, où la femme devient partie du couple à titre égal, partageant l'amour — mariage non consommé avec un autre — et la souffrance — folie d'Amadas/mort apparente d'Ydoine; *Aucassin et Nicolette*, toujours du XIII^e siècle, où la femme provoque un renversement de valeurs: sa supériorité est incontestable sur cet antihéros qu'est Aucassin; elle joue, seule, le rôle de protagoniste.

D'un autre point de vue, à mesure que nous glissons de la courtoisie vers le drame (au sens large du mot) nous nous trouvons en présence de deux personnages centraux, image du Couple/Androgyne. Cette unité des contraires est plus évidente dans des micro-structures à l'intérieur de la narration: individu/collectivité, humain/divin, ivresse/raison, féerie/réalité, inanimé/animé³.

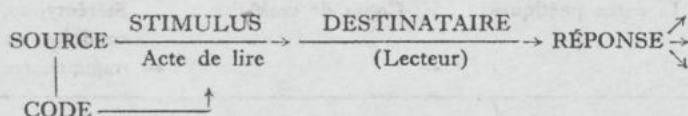
Dans *Le Petit Jehan de Saintré*, la première série d'aventures marque le succès du chevalier qui ne commet pas de faute; c'est la Dame des Belles Cousines qui se rallie à l'épicurisme grossier incarné par Damp Abbé, en renonçant à l'idéal courtois qu'elle avait prôné et insufflé à Saintré. Rupture: la faute est dénoncée et punie publiquement, il n'y a pas de réhabilitation. La schéma ainsi simplifié marque un certain pessimisme dans cette fin d'âge, une certaine négation d'un idéal désormais vétuste, le changement d'esprit de toute une époque (dont la figure saillante est Villon).

³ Cf. P. Le Rider, *op. cit.*, p. 303—306.

Nous ne pouvons pas savoir avec exactitude pourquoi cette structure bipartite a été embrassée par les auteurs médiévaux: nous pouvons toujours conjecturer (avec Maria Jesus Lacarra)⁴ que

El paralelismo de situaciones contrapuestas o la yuxtaposición de personajes [...] contribuye a subrayar la moraleja implícita en el texto y la dualidad de las situaciones.

3. On peut adapter l'idée de Mounin⁵ du théâtre à la narration, puisque à la rigueur, la lecture aussi est l'effet d'un modèle stimulus — réponse (dans lequel des signaux à sens unique provoquent un nombre de réflexes plus ou moins automatiques qui ne communiquent pas le long des mêmes axes).



Les facteurs inclus dans la transmission des signaux sont: pour la source (l'auteur), l'idée, l'événement réel ou imaginé, l'état social et culturel de l'auteur; pour le stimulus (acte de lire), signes graphiques, structures narratives, figures de style et vocabulaire; pour le destinataire (lecteur), les yeux, les états d'âme, le niveau culturel et esthétique, les conditions propices (silence, chaleur, solitude). De la sorte, la narration fait constamment appel à la connaissance du monde, à la compréhension de ses mécanismes vitaux que le lecteur possède, parfois non actualisées.

4. Pour ce qui est du code, nous pouvons adapter également certains de ceux que relève K. Elam⁶ pour le drame: les codes épistémologique, esthétique, logique, éthique idéologique, psychologique et historique.

	SOUS-CODES NARRATIFS	CODES CULTURELS	SOUS-CODES TEXTUELS
EPISTEMO- LOGIQUE	Forme narrative (dé- finition de la structure narrative)	Epistème (organisation conceptuelle du monde)	Forme de roman (cons- truction d'un monde pos- sible du roman)
	↔		↔
	Définition des éléments de la structure narrative	Encyclopédie (ensemble des points de référence, ↔ outils de la connaissance ↔	Construction de l'univers du discours (ensemble des référents)
ESTHETIQUE	Préférences pour et conventions relatives au signal-information	Principes esthétiques	Attente de certaines ma- nières d'ordonner l'in- formation narrative
	Préférences pour la structure narrative, mo- dèles d'action, etc.		Préférences pour la struc- ture narrative, la néces- sité, dans l'univers nar- ratif, etc.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ [Dans:] K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London—New York 1980, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 60—62.

LOGIQUE	Contraintes dans la logique de la construction, ordonnance temporelle et spatiale, etc. ↔	Principes généraux de cause/effet, nécessité/possibilité, etc. ↔	Conventions relatives à la causalité, à la structure de l'action, à la nécessité, dans l'univers narratif etc. ↔
ETHIQUE	Normes éthiques présidant au rapport auteur-lecteur, l'„admissible”, etc. ↔	Principes éthiques généraux ↔	Contraintes éthiques dans le jugement des caractères, attente d'un certain „héros”, ou „vilain”, etc. ↔
	Licences poétiques ↔	Codes de conduite ↔	Stéréotypies, règles de conduite comique ou tragique, etc. ↔
IDEOLOGIQUE	Influences socio-économiques dans la rédaction du texte (naissance, éducation, connaissances de l'auteur) ↔	Ordre socio-économique ↔	Règles déterminant l'hierarchie sociale des caractères et leurs relations (ex.: le roman courtois) ↔
	Préférences idéologiques pour certain type de sujet rapporté à un certain type de souverain (auquel le livre est dédié) ↔	Principes politiques ↔	Contraintes dans la représentation de certaines relations ou leur camouflage par la féerie (ex.: les tisseuses exploitées dans Yvain) ↔
PSYCHOLOGIQUE	Attribution de la motivation psychologique à l'auteur ↔	Principes de décodage psychologique et psychanalytique ↔	Herméneutiques de la „psychologie” des personnages (et de l'auteur) ↔
HISTORIQUE	Souci de la tradition, héritage de l'histoire du roman ↔	Connaissance des événements historiques, notions des caractéristiques de la période historique en question, portraits de figures historiques ↔	Ecarts admis dans l'univers historique, dans les événements, coutumes, langage, caractères, références contemporaines, etc. ↔

5. Les actants. Une interprétation complémentaire des études de Propp, Souriau et Greimas permet de saisir également la structure bipartite des récits et les nuances qui distinguent, dans leur évolution, les événements. Si l'on prend donc pour signe de la force incarnée (amour, ambition, honneur, jalousie) le Lion (Л), pour la Valeur désirée le Soleil (☉), pour le destinataire de la valeur la Terre (⊕), pour l'opposant Mars (♂), pour l'arbitre de la situation l'Echelle (≡) et pour l'adjuvant la Lune (☾)⁷, on peut dresser les parallélismes suivants:

a) EREC

Л — honneur (Erec)

YVAIN

— honneur (Yvain)

⁷ Cf. K. Elam, *op. cit.*, p. 127—128.

- — reconnaissance de sa prouesse et respect de sa femme — aventure
- ⚔ — Erec — Yvain
- ♂ — le mariage (paix du foyer) — Laudine et le mariage
- ≡ — les chevaliers que le destin place sur le chemin d'Erec — Lunete
- — Enide — le lion
- b) Avant l'accomplissement du désir/Après l'accomplissement du désir

Erec: $\Pi\text{♂} - \text{○} - \square(\Pi) - \text{♂} - \equiv/\Pi\text{♂} - \text{○}\text{♂} - \Pi\square$

Yvain: $\Pi\text{♂} - \text{○} - \square(\Pi) - \text{♂} - \equiv/\Pi\text{♂} - \Pi\text{♂} - \Pi\equiv$

II. Le roman médiéval français se laisse deviner grâce à sa structuration si claire; il est le récit d'un apprentissage qu'on appelle parfois «initiation-épreuve», «projection dans l'espace de la durée d'une vie»⁸, évolution aboutissant «à la maturité sexuelle»⁹, mais qui marque une «dégénération», un affaiblissement du dens de 1 '«aventure» se déroulant dans le quotidien, par étapes successives qui indiquent des accumulations psychologiques, sous le signe du libre arbitre dans le choix que l' élu fait de son destin.

Paule du Rider a raison de constater que chaque épisode du *Conte du Graal* est une «image synthétique d'une étape de l'existence humaine»¹⁰, Perceval enfant, adolescent, homme, évolue sous nos yeux, les enseignements qui lui sont adressés nous parviennent aisément dans notre aventure initiatrice.

Le salut ou le châtiment — symbolisés par la mort — (Tristan) enseignent les valeurs de l'Ordre et du Désordre, du Bien et du Mal. Tristan des épisodes du Pin et de la Fontaine et de Fleur de Farine se trouve encore dans le stade infantile de son évolution; tout autre sera l'homme rusé, puissant, intelligent des épisodes du Saut de la Chapelle ou des Lepreux qui garantit la conquête d'Yseut pour lui et non pour Marc¹¹.

Ce passage de l'adolescence (avec ses phases) à la maturité est subtilement marqué dans le *Conte de Graal* ou dans *Lancelot* de Chrétien de Troyes: le héros n'acquiert qu'à un certain moment de son existence un Nom qui le distingue et qu'il faut illustrer par des exploits. Amadas (*Amadas et Ydoine*), d'autre part, «ne fine d'errer/A grant joie de tere en tere/Pour son los et son pris conquerre»¹².

Plus didactique encore, dans la profusion des détails concernant l'éducation de l'âme, de l'esprit, du caractère de Saintré, apparaît au XV^e siècle le roman du *Petit Jehan de Saintré* d'Antoine de La Sale; mais cela peut s'expliquer, peut-être, par la proximité d'une époque qui fera de l'éducation un idéal (la Renais-

⁸ P. Le Rider, *op. cit.*, p. 207.

⁹ Fr. Barteau, *Les romans de Tristan et Yseut*, Paris 1972, p. 201.

¹⁰ P. Le Rider, *op. cit.*, p. 169.

¹¹ Fr. Barteau, *op. cit.*, p. 200—201.

¹² *Amadas et Ydoine*, Paris 1926, p. 80.

sance) ou, tout simplement, par la vogue, aux XIV^e — XV^e siècles, des écrits didactiques. Mais il n'est pas moins vrai que le prologue du *Roman de Troie en prose* (XII^es.) attire l'attention du lecteur :

Car, ensi come repos est racine de vices monteplir et acroistre, ausi a en labur et en travail norrissement et acroissance de vertuz. Et pour ce devons nous metre noz cuers a entendre les euvres des anciens et des vieilles estoires; quar l'en puet assés apenre des bienz et des maus que il soient en leur affaires¹³.

III. Étapes de l'apprentissage.

Il nous reste à signaler les quelques étapes de l'apprentissage qui nous paraissent les plus importantes: le voyage-quête, la rencontre amoureuse, le mariage, le combat singulier.

1. Le voyage-quête. Tous les héros (protagonistes) des romans médiévaux accomplissent un voyage-quête et les éléments distinctifs en sont fournis par :

— la cause et le but du départ (nécessité de reconquérir le respect de sa femme et de ses compagnons lorsqu'il est accusé de «recréantise», dans *Erec*, goût de l'aventure et de la liberté, dans *Yvain*, désir de retrouver et de délivrer la reine Guenièvre, dans *Lancelot*, nécessité d'accomplir sa destinée et d'acquérir la qualité de chevalier, dans le *Conte du Graal*, désir de devenir un chevalier accompli pour être digne de sa future femme, dans *Amadas et Ydoine*, désir de trouver le bonheur et de retrouver, ensuite, sa bien-aimée, dans l'*Escoufle*, désir de retrouver Aucassin, dans *Aucassin et Nicolette*, nécessité d'achever son éducation courtoise, dans *Le Petit Jehan de Saintré*, etc),

— les péripéties et les rencontres (enchaînements de combats singuliers contre des chevaliers de plus en plus courageux ou dangereux, marquant l'accroissement de la valeur chevaleresque du protagoniste, dans *Erec*, *Yvain*, *Le Conte du Graal*, la rencontre du lion, dans *Yvain*, la folie causée par un chagrin d'amour, dans *Yvain* et *Amadas et Ydoine*, la délivrance des tisseuses, dans *Yvain*, la part du merveilleux — la Joie de la Cour dans *Erec*, la fontaine et la forêt avec le château dans *Yvain*, l'épisode du Roi Pêcheur et du Graal dans le *Conte du Graal*, le pont sous l'eau et le pont de l'épée dans *Lancelot*, le combat sur la tombe d'*Ydoine* et les vertus magiques de l'anneau au doigt de la femme dans *Amadas et Ydoine* — l'oiseau-voleur — cause du drame et occasion des retrouvailles dans l'*Escoufle*, l'étrangeté du pays de Torelore dans *Aucassin et Nicolette*, etc., — les adjuvants (Enide — compagne de la quête dans *Erec*, Lunete aide apportée par fidélité à ses maîtres, le lion — compagnon fidèle et reconnaissant dans *Yvain*, les conseils de la mère, mal compris, ce qui détermine ses échecs, les conseils de Gornement, etc.,

— le résultat de la quête (positif dans la grande majorité des cas).

Ce voyage-quête est donc toujours ambivalent: à l'aller correspond un retour plus ou moins triomphal¹⁴, mais toujours à un degré supérieur sur l'échelle de

¹³ *Roman de Troie en prose*, éd. L. Constant et E. Faral, Paris 1922, p. 1.

¹⁴ Cf. G. Durand, *Structurile antropologiceale imaginarului*, trad. de Marcel Aderca, Bucarest 1977, p. 461.

l'apprentissage; ce n'est pas une regression, c'est un progrès sur le plan des vertus chevaleresques-ethiques. C'est pourquoi E. Vance a pu parler d'un récit «clos» formé du croisement d'une «suite d'histoires d'amour et de combat» dans le plan horizontal et d'un «paradigme dialectique des impulsions rivales de l'érotisme courtois»¹⁵.

2. La rencontre amoureuse. Selon Platon, tout individu appartient à une espèce, ce qui indique son essence. Chaque individu est fini mais l'espèce vit infiniment. L'homme et la femme appartient à la même espèce, et en cela ils vivent à l'infini, mais chaque fois autres. Comme toute chose qui a une fin, les hommes, comme les femmes, ont une âme (principe de vie et d'émotion). La beauté de l'âme se définit par une proportion subjective (tout comme la beauté du corps se définit par une proportion objective). Les deux êtres en présence, c'est le moment le plus important, qui décide du déroulement de la vie sentimentale ultérieure. La femme, par son apparition gracieuse et «munde» éveille dans le cœur de l'homme le désir de se trouver à tout moment en présence de l'objet aimé, de se soumettre à celle dont il deviendra le serviteur fidèle (même si cela entraîne le déshonneur — la charette infamante dans *Lancelot la folie* — dans *Yvain* et dans *Amadas et Ydoine* ou la «recréantise» dans *Erec*). Ce moment de la rencontre est un «degré» ou «station» d'amour¹⁶, un phénomène «un peu mystique» (Anglade) qui commence par les yeux: on est frappé d'extase à la vue de l'objet aimé (même sous les dehors de la misère, comme c'est le cas d'Enide dans la maison de son père pauvre) et l'on peut agir étourdiement (Perceval devant Blanchefleur). Cette étape dans l'apprentissage conduit à la maturité sentimentale du protagoniste, signée par le mariage.

3. Le mariage. Le mariage apparaît comme une étape ultérieure et nécessaire. Les rapports qui s'établissent entre les époux doivent se baser sur la fidélité, la loyauté, la soumission réciproque (*Erec*: Enide à Erec; *Yvain*: vain à Laudine); ce ne sont pas les règles de la religion, mais des règles de l'amour. La fatalité de cet amour détermine et admet la ruse et le mensonge (lorsque le mariage unit l'héroïne à un autre que celui auquel elle était destinée et qu'elle veut se préserver pour celui-ci: Yseut, Fénice, Ydoine; le cas des amours de Lancelot et de Guenièvre est tout différent (à cause du but de Lancelot d'illustrer la doctrine courtoise avec laquelle Chrétien de Troyes n'était pas d'accord sur le chapitre de l'amour adultère), tout comme l'est celui de la libération d'un mariage qui ne rend pas heureux pour accomplir le mariage désiré (Ile et Galeron).

4. Le combat singulier est une constante obligatoire de l'apprentissage accompli par le protagoniste. Tout sentiment ennoblissant devient fonction du combat: l'amour («l'amour sans combat est plus que déshonorant — il est impossible»¹⁷, l'honneur attirant la gloire qui n'est assurée qu'après l'envoi des

¹⁵ *Ibid.*, p. 554.

¹⁶ E. Vance, *Le Combat érotique chez Chrétien de Troyes in Poétique*, Paris 1972, N° 12, p. 547.

¹⁷ E. Vance, *op. cit.*, p. 554.

chevaliers vaincus à la cour d'Arthur), l'humanisme et la générosité (secours offert à tout être en détresse: pucelles, tisseuses, lion). Les moments significatifs du déroulement du combat intéressent surtout en tant qu'illustration des structures narratives de l'auteur: rencontre des adversaires, présentation des combattants et de l'enjeu, défi, échange de coups, résultat. C'est au résultat du combat que nous nous intéressons du point de vue de notre sujet. Il assure l'accroissement de la valeur guerrière (victoires) et morale du héros (générosité dans la grâce accordée ou signe de la victoire du bien sur le mal, dans le cas d'un combat mortel), marque le héros d'un signe distinctif (vain est le libérateur, Erec est le chevalier de la Joie, Amadas est le vainqueur de la Mort, etc.) et répand la joie générale dans l'entourage du héros. Une intuition extraordinaire a poussé Chretien de Troyes à représenter dans le chevalier combattu par Lancelot, dans la chambre de la demoiselle, la concupiscence de celui-ci¹⁸. Lancelot réussit à l'anéantir, à vaincre le mal, l'autre visage de son moi. L'auteur d'*Amadas et Ydoine*, dans le chevalier symbolisant la Mort, reprendra le procédé (abstraction personifiée) mais dans le sens purement allégorique, sans penser à sonder par là l'âme du protagoniste.

Arrivé à la fin du récit, le lecteur, comme le protagoniste, «plein d'usage et raison», est au bout de son apprentissage. La semence a porté fruit.

ŚREDNIOWIECZNY ROMANS FRANCUSKI — OPIS PRAKTYKI KONSTRUKCYJNEJ

STRESZCZENIE

Przyjmujemy jako punkt wyjścia w niniejszej pracy kilka problemów odnośnych do struktury narracyjnej średniowiecznej, a to z dążeniem aby uchwycić elementy pozwalające zilustrować naszą ideę wskazaną tytułem: narrację dyptyczną (pod jej różnymi nazwami: forma dwuczściowa, jednostki zdarzeniowe o strukturze paralelnej), a więc strukturę występującą w *Tristan et Yseut*, *Erec*, *Yvain*, *Le Conte de Graal*, *Lancelot* Christiana de Troyes, *Escoufle* Jean Renart, *Amadas et Ydoine*, protagonistę i — wraz z ewolucją romansu, z parą kochających się (*Aucassin et Nicolette*, *Le Petit Jean de Saintre*): także w innych utworach, które przyswoiliśmy narracji średniowiecznej z teatru czy opowiadań ludowych. W grę wchodzi model-stimulus — odpowiedź i jej kody (epistemologiczny, estetyczny, logiczny, etyczny, ideologiczny, psychologiczny i historyczny), jak też odnośne aktanty.

Takie — jakżeż przejrzyste — ustrukturuwanie pozwala uchwycić istotę francuskiego romansu średniowiecznego; jego opis staje się opisem pewnej wczesnej praktyki twórczej, którą śledzimy na jej wyraźnych etapach: podróż-poszukiwanie, spotkanie miłosne, małżeństwo i pojedynek.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska.

¹⁸ Cf. *ibid.*, p. 568—569.