

## Un peu d'histoire

### Autour de l'an 500 : Aux origines de la « matière de Bretagne »

L'Empire romain d'Occident s'effondre : en 476, il n'y a plus d'empereur à Rome. Mais, dès 407, les légions romaines ont abandonné l'île de Bretagne — celle que nous appelons aujourd'hui la Grande-Bretagne. Dès lors, le champ est libre pour les populations germaniques venues du continent : au long des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, Angles, Saxons et Jutes s'implantent peu à peu dans le pays des Bretons.

Une grande partie de ces derniers traverse la Manche pour s'installer en Armorique ; ils en feront la Petite Bretagne — notre Bretagne actuelle. Clovis, le fondateur de la dynastie mérovingienne, couron-

né roi des Francs en 481, contrôle l'essentiel de l'ancienne Gaule romaine ; mais il compose avec les Bretons d'Armorique, sans soumettre directement leur territoire.

Cependant, en Grande-Bretagne, la résistance s'organise : un chef de guerre breton, un certain Artur ou Arthur, parvient à freiner l'avancée des envahisseurs. De petits royaumes bretons subsistent ainsi à l'ouest de l'île — dans ce qui deviendra le Pays de Galles et la Cornouailles. Arthur devient alors un héros célébré par les bardes et les conteurs bretons, d'un côté comme de l'autre de la Manche, tout au long du Haut Moyen Âge, du VI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle.

### Autour de l'an 800 : Aux origines de la « clergie »

À la fin de l'empire romain et pendant l'époque mérovingienne (481-751), les institutions scolaires se sont désagrégées ; à cause de la disparition du papyrus, qui n'est plus importé d'Égypte, et doit être remplacé par le très cher parchemin, fait à partir de peaux d'animaux, le livre est devenu extrêmement coûteux. La culture et la maîtrise de la langue (qui est le latin) se sont donc dégradées. Le latin mérovingien parlé dans le royaume des Francs s'est considérablement éloigné du latin de l'ancien empire romain, et manque sans doute d'unité.

Mais Charlemagne a besoin de fonctionnaires efficaces pour administrer son empire, et veut redresser le niveau général.

Il décrète donc en 789, par l'*Admonitio generalis* l'obligation de créer des écoles dans toutes les cathédrales et tous les monastères. Il veille même à ce que le latin enseigné soit plus pur, c'est-à-dire plus proche du latin classique, avec l'aide de moines irlandais ou anglais, qui avaient conservé de façon très méticuleuse la langue et la culture de l'empire romain tardif. D'une certaine façon, comme le dit la rengaine populaire, il a véritablement « inventé l'école » ; il a fait en sorte que se développât une véritable classe d'intellectuels.

Si on ajoute à cela la création en 779 par le même Charlemagne de la dîme, impôt

considérable (un dixième des récoltes) destiné à l'Église, et donc à l'entretien du clergé, on comprend qu'il ait pu se développer à l'époque carolingienne une classe immense de gens formés par l'Église, et payés par l'Église, laquelle dispose de moyens tout à fait gigantesques, entre les revenus liés à la dîme et ses revenus fonciers : elle possédait sans doute le quart de toutes les terres arables du royaume.

Or l'Église catholique s'est dotée d'institutions propres à ce que son personnel soit en nombre très important : il y a en effet non seulement les prêtres, qui ont reçu le sacrement de l'Ordination, ou les « ordres majeurs » ; mais il y a aussi la masse des clercs qui n'ont reçu que les « ordres mineurs »<sup>1</sup>, et sont marqués par la tonsure. Ces « petits » clercs appartiennent au clergé,

mais ne sont pas prêtres ; leurs revenus ecclésiastiques peuvent être modestes, voire nuls (en dehors du fait qu'ils échappent à l'impôt), de sorte que, faute de « petits métiers » précaires du type écrivain public, ils peuvent être obligés de se livrer à la mendicité, ou de changer d'état... ou de vivre fort bien, s'ils se mettent au service de riches mécènes, comme le feront Chrétien de Troyes ou Wace.

Le terme de *clergie* est tout à fait adapté pour désigner l'état de ces clercs, qui ont reçu une formation intellectuelle, mais peuvent être en réalité assez éloignés de l'Église. Ils ont la *clergie* au sens de la culture, et la *clergie* au sens de l'état social (exemption de l'impôt, et privilège d'être jugé uniquement par un tribunal ecclésiastique).

## Entre 800 et 1100 : Clercs et jongleurs inventent la langue française

**A**ux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècle, dans la partie occidentale du royaume carolingien des Francs, le latin est la langue des clercs et du pouvoir ; mais la *lingua rústica romána*, la langue romaine, ou « romane » des paysans, du peuple continue à évoluer librement, sans doute parce que l'école et les clercs s'y intéressent peu, de sorte que nous n'en avons aujourd'hui que quelques traces éparses<sup>2</sup>. Ce latin populaire n'est déjà plus du latin : c'est ce qu'on appelle du *roman*, c'est-à-dire la première forme du français : du français archaïque.

Mais à partir de la fin du X<sup>e</sup> siècle, en même temps que naît le royaume de France, avec la première dynastie capétienne

(Hugues Capet est couronné en 987), les clercs semblent s'intéresser davantage à cette langue rustique romane, pour lui donner ses lettres de noblesse : ils commencent à écrire des livres en « roman », mais ce roman archaïque devient par là-même véritablement du français : ce sont les premiers exemples de ce que nous appelons aujourd'hui l'ancien français.

Dans le sud de la France, c'est en ancien occitan, ou langue d'oc, qu'on écrit : le *Boecis*, transposition en décasyllabes assonancés du poème latin de Boèce (*Consolation de la philosophie*, datant du VI<sup>e</sup> siècle), la *Chanson de Sainte Foy*, en laisses rimées d'octosyllabes.

1. Ce sont les *portiers*, les *lecteurs*, les *exorcistes* et les *acolytes*.

2. Les *Serments de Strasbourg*, les *Gloses de Reichenau*, le *Cantilène de Sainte Eulalie*, le *Sermon sur Jonas*, et c'est tout.

Dans le nord de la France, ainsi qu'en Angleterre — puisqu'à partir de 1066, le roi d'Angleterre et sa cour sont normands, et donc français! — c'est en langue d'oïl qu'on écrit, d'abord des vies de saints : la *Vie de Saint Léger*, en couplets d'octosyllabes assonancés, et la *Vie de Saint Alexis*, en quintils de décasyllabes assonancés. Ce sont ensuite des chansons de geste, poèmes épiques chantant la gloire de héros guerriers contre les Sarrasins : La *Chanson de Roland*, et la *Chanson de Guillaume*, en laisses assonancées de décasyllabes; *Gormont et Isembart*, en laisses assonancées d'octosyllabes. Mais, on le verra dans l'extrait du *Roland* que nous proposons

ci-dessous, «La mort de la belle Aude», les chansons de geste parlent quelquefois d'amour!

Très souvent, ces poèmes sont faits pour être dits par des *jongleurs*, saltimbanques professionnels et polyvalents, capables de réciter, chanter, danser; il est tout à fait vraisemblable qu'ils soient en fait issus de la collaboration entre les artistes que sont les jongleurs, habiles à captiver leur public dans la langue du peuple, et les lettrés que sont les clercs, habiles à passer du latin au français, et à proposer une écriture raffinée.

### La mort de la belle Aude

Cette laisse (vv. 3706-3722) ouvre l'épilogue de la Chanson de Roland, au moment, où, après la bataille de Roncevaux, Charlemagne revient à Aix-la-Chapelle, sa capitale. Il doit annoncer à Aude, la fiancée de Roland, que celui-ci est mort.

*Li empereres est repairet d'Espaigne  
E vient a Ais, a meillor sied de France;  
Munte el palais, est venut en la sale.  
As li venue Alde, une bele dame.  
Ço dist al rei : « O est Rollant le catanie,  
Ki me jurat cume sa per a prendre ? »  
Carles en ad e d'olor e pesance,  
Pluret des oilz, turet sa barbe blanche :  
« Soer, cher'amie, d'hume mort me demandes.  
Jo t'en durrai mult esforcet eschange :  
Ço est Loewis, mierz ne sai a parler;  
Il est mes filz e si tendrat mes marches. »  
Alde respunt : « Cest mot mei est estrange.  
Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles  
Après Rollant que jo vive remaigne ! »  
Pert la culor, chet as piez Carlemagne,  
Sempres est morte. Deus ait mercit de l'anme !  
Franceis barons en plurent e la pleignent.*

Notre grand roi avait pris sa revanche ;  
De belle Espagne il revient en douce France.  
Il est en Aix, la bonne ville franque.  
Aude la belle est venue sans attendre,  
Et dit au roi : « Où est Roland, maître en vaillance,  
Qui me promit jadis son alliance ? »  
Charle, accablé, souffre dans le silence,  
Pleure des yeux, tire sa barbe blanche :  
« Très chère sœur, c'est l'homme qui nous manque !  
Acceptes-tu — il est mort ! — en échange,  
D'épouser Louis, qui est roi en puissance,  
Mon noble fils, déjà comte de Flandres ? »  
Aude répond : « Ces mots sont trop étranges !  
Ne plaise à Dieu, à ses saints, à ses anges,  
Qu'après Roland, je sois encor vivante ! »  
Elle blanchit, et s'écroule tremblante  
Aux pieds de Charles, morte, dans le silence.  
Toute est en larmes l'assemblée frémissante.

### Le XII<sup>e</sup> siècle : L'âge des troubadours et des trouvères

**A**u XII<sup>e</sup> siècle, c'est au sein des cours royales et princières que la littérature

française s'épanouit : les grands seigneurs se font poètes eux-mêmes ou mécènes des

poètes issus du clergé. Ces poètes prennent le nom de *trouveurs* — en langue d’oc, *troubadours*; en langue d’oïl, *trouvères*. Cette poésie des *cours* princières exalte un idéal de vie *courtois* qui associe la noblesse des armes, la culture de l’esprit (*clergie*) et le raffinement du sentiment amoureux.

#### Les troubadours et la *fin’amor*

C’est dans le Midi de la France, en langue d’oc, que naît au tout début du XII<sup>e</sup> siècle la poésie lyrique occidentale — c’est-à-dire, à l’origine, de la poésie chantée. Guillaume IX d’Aquitaine (1071-1126), duc d’Aquitaine et comte de Poitiers, est le premier troubadour connu, auteur de poèmes où l’humour côtoie la gaillardise et le raffinement. Bernard de Ventadour (v. 1147-1170) incarne l’apogée de cette lyrique occitane. Issu d’un milieu modeste, puisqu’il serait le fils d’un serviteur du château de Ventadour, il excelle dans le domaine de la chanson d’amour : la *canço*.

Au cœur de la poésie des troubadours se trouve le concept de *fin’amor* : la *fine amour*, ou l’amour *courtois*, c’est-à-dire l’amour pur, parfait, raffinée, ou plutôt l’amour pure, parfaite et raffinée. L’amant poète se place dans une relation d’assujettissement envers la Dame (*Domna*), et transpose dans le domaine de l’amour la relation entre vassal et suzerain dans la société féodale. Cette amour exige de l’amant des vertus de mesure, de patience et de discrétion, lui permettant d’atteindre un état d’exaltation poétique et spirituelle : le *joi*.

#### Les clercs et les « trois matières »

Au XII<sup>e</sup> siècle, les clercs, forts de leur formation intellectuelle, de leur *clergie*,

mettent leur maîtrise du latin et du vers vulgaire au service des cours princières. On peut regrouper leurs œuvres autour de trois thèmes, de trois « matières ». La matière de France regroupe l’ensemble des chansons de geste consacrées à Charlemagne, à ses pairs : *Le charroi de Nîmes*, *Le couronnement de Louis...* La matière de Rome regroupe les romans à thème antique qui adaptent en vers français les mythes et épopées gréco-latins : *Romans de Thèbes*, *d’Énéas*, *de Troie...* La matière de Bretagne est fondée sur des contes et légendes d’origine celtique, de petite ou de grande Bretagne, relatifs au roi Arthur et aux chevaliers de la Table Ronde.

Geoffroy de Monmouth, un membre du haut clergé anglo-normand, rédige vers 1136 l’*História Régum Britanniæ* (*Histoire des rois de Bretagne*), un récit latin qui fixe la légende arthurienne et donne au roi Arthur la stature d’un souverain prestigieux. Ensuite Wace (prononcer « Vass »), clerc normand, adapte l’œuvre de Geoffroy de Monmouth en langue d’oïl dans le *Roman de Brut* (1155). C’est Wace qui introduit explicitement la Table Ronde, symbole de l’égalité et de l’émulation fraternelle entre les meilleurs chevaliers.

De son côté, Marie de France, poétesse active à la cour anglo-normande, compose des *Lais* en octosyllabes, s’inspirant de contes bretons traditionnels. Elle y met en scène, dans le monde arthurien, des amours merveilleuses. Thomas d’Angleterre et Bérout mettent par écrit, dans le troisième tiers du siècle, la légende de *Tristan et Iseut*. Tandis que Bérout en donne une version archaïque, âpre et féodale, Thomas en propose une version plus centrée sur l’analyse des tourments amoureux.

## Chrétien de Troyes et Marie de Champagne

La poésie des troubadours, venue des pays d'oc, se diffuse vers le nord sous l'impulsion de grandes figures politiques et patronnes des arts. Aliénor d'Aquitaine (1122-1204), petite-fille de Guillaume IX, joue un rôle de passeuse culturelle de premier ordre. D'abord reine de France (par son mariage avec Louis VII) puis reine d'Angleterre (par son second mariage, avec Henri II Plantagenêt), elle introduit la poésie occitane à la cour du roi de France, puis à la cour des Plantagenêts.

Son fils Richard Cœur de Lion (1157-1199), roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine, perpétuera cet héritage : lui-même poète et compositeur en langue d'oc et en langue d'oïl, il incarne la figure idéale du prince-troubadour. Marie de Champagne (1145-1198), fille d'Aliénor et de Louis VII, comtesse de Champagne, fait de la cour de Champagne l'un des foyers littéraires les plus brillants du siècle. Ainsi elle protège Chrétien de Troyes, aussi bien qu'elle protégera le trouvère Gace Brulé, ou encore le

chroniqueur de la quatrième croisade, Geoffroy de Villehardouin.

La vie de Chrétien de Troyes nous est fort peu connue. Il est certain qu'il fut un clerc, qu'il fréquenta la cour du comte de Champagne, en particulier à Troyes. Pour le reste, on le connaît à travers ses œuvres. Il mit en vers le poète latin de l'amour Ovide, et en particulier le conte de *Philomena*, extrait des *Métamorphoses*, qui raconte comment Philomèle vengea sa sœur Procné du viol que Térée lui fit subir, et comment elle fut changée ensuite en rossignol : en grec, Philomèle, c'est celle qui « aime le chant ».

Et Chrétien lui aussi aime le chant : on peut le considérer comme le premier troubadour, puisque le premier, il composa en langue d'oïl des chansons à l'imitation des troubadours d'oc. Il nous en reste deux : « *Amors tençon et bataille* », en heptasyllabes et « *D'Amors, qui m'a tolu a moi* », en octosyllabes. La première est fort éclairante pour la lecture du *Chevalier de la Charrette*.

### Amors tençon et bataille — Amour en joute bataille

Amors tençon et bataille  
Vers son champion a prise,  
Qui por li tant se travaille  
Qu'a desrainier sa franchise<sup>3</sup>  
A tote s'entente mise.  
N'est drois qu'a sa merci faille,  
Mais ele tant ne lo prise  
Que de s'aïe li chaille.

Amour en joute bataille  
Contre son défenseur...  
Lui qui pour elle travaille,  
Pour errer dans ses douceurs,  
S'est donné tant de douleur.  
Se peut-il qu'elle s'en raille ?  
Mais elle regarde ailleurs :  
Pour elle il n'est rien qui vaille.

3. Vers difficile, me semble-t-il. J'en propose une traduction pour le moins audacieuse. Son sens littéral est plutôt « Pour défendre sa liberté/sa noblesse ». Mais il me semble difficile d'affirmer avec certitude qui est le possesseur désigné par le possessif *sa* ; et j'aurais envie de faire entendre une double équivoque entre *de(s)raisnier*, « soutenir, défendre », *desraisnier*, « déraisonner », *desréer*, « dévoyer », d'une part, et *franchise*, « noblesse » et « liberté » d'autre part, parce que tout le poème évoque le renoncement à la raison et à la liberté en faveur d'Amour. C'est une interprétation bien téméraire — mais je suis *desrainié* et *desréé* par ma Dame, la rime.

Qui que por Amor m'assaille,  
 Senz loier et sanz faintise  
 Prez sui qu'en l'estor m'an aille,  
 Que bien ai la peine aprise.  
 Mais je criem qu'en mon servise  
 Guerre et aiue li faille :  
 Ne quier estre en nule guise  
 Si frans qu'en moi n'ait sa taille.

Nuls, s'il n'est cortois et sages,  
 Ne puet d'Amors riens aprendre.  
 Mais tels en est li usages,  
 Dont nuls ne se seit deffendre,  
 Qu'ele vuet l'entree vandre.  
 Et quels en est li passages ?  
 Raison li covient desprendre  
 Et mettre mesure en gages.

Fols cuers legiers ne volages  
 Ne puet rien d'Amors aprendre.  
 Tels n'est pas li miens corages,  
 Ki sert senz merci atendre.  
 Ainz que m'i cuidasse prendre,  
 Fu vers li durs et salvages ;  
 Or me plaist, senz raison rendre,  
 Ke ses prou soit mes damages.

Molt m'a chier Amors vendue  
 S'onor et sa seigneurie,  
 K'a l'entree ai despendue  
 Mesure et raison guerpie.  
 Lor consalz ne lor aiue  
 Ne me soit jamais rendue !  
 Je lor fail de compaignie,  
 N'i aient nule atendue !

D'Amors ne sai nule issue,  
 Ne ja nus ne la me die !  
 Muer puet en ceste mue  
 Ma plume tote ma vie,  
 Mes cuers n'i muera mie ;  
 S'ai en celi m'atendue  
 Que je dout que ne m'ocie,  
 Ne por ce cuers ne remue.

Se merciz ne m'en aiue  
 Et pitiez, qui est perdue,  
 Tart iert la guerre fenie  
 Que j'ai lonc tens maintenue !

Au nom d'Amour, qu'on m'assaille !  
 Sans salaire, et sans lenteur,  
 J'y vais, s'il faut que j'y aille :  
 Du combat je n'ai nulle peur.  
 Mais ma haine et ma rancœur  
 Contre Amour toujours défailent :  
 Pour vaincre, j'ai vigueur...  
 Dès lors qu'elle m'emmuraille !

Nul, s'il n'est courtois et sage,  
 Ne peut d'Amour rien apprendre.  
 Voici quel est son usage,  
 Dont nul ne peut se défendre :  
 Le droit d'entrer est à vendre.  
 Et quel est donc ce péage ?  
 Ta raison, il faut la rendre,  
 Et mettre mesure en gage.

Cœur fou, léger et volage  
 Ne peut rien d'Amour apprendre.  
 Mais tel n'est pas mon courage :  
 Mon cœur sert, sans rien attendre.  
 Je ne pensais pas m'éprendre,  
 Et j'étais dur et sauvage...  
 Et je veux, sans rien comprendre,  
 Qu'elle fasse en moi saccage !

Amour m'a très cher vendu  
 L'accès à sa seigneurie :  
 À l'entrée, j'ai tout perdu,  
 Et ma raison ya péri...  
 Que son aide superflue  
 Ne me soit jamais rendue !  
 Je lui fausse compaignie,  
 Pour toujours hors de sa vue.

D'Amour, il n'ya nulle issue...  
 Mais n'ouvrez pas de sortie !  
 Muez donc dans cette mue,  
 Mes plumes, toute ma vie !  
 Mon cœur ne mue, soumis...  
 Je crains qu'elle me tue,  
 mais mon cœur en elle est mis :  
 Il ne bouge ni ne remue.

Merci est trop tard venue,  
 Et Pitié, elle est perdue !  
 Las, cette guerre infinie,  
 Fut trop longtemps soutenue !

La seconde illustrera le propos qu'on attribue souvent aux cinq romans arthuriens qui constituent le reste de la production littéraire de Chrétien : *Érec et Énide*; *Cligès ou la fausse morte*; *Le Chevalier de la charrette, ou le Roman de Lancelot*; *Le chevalier au lion, ou le Roman d'Yvain*; *Le conte du Graal, ou le roman de Perceval*. En effet, on dit de lui qu'il a voulu faire de *Cligès*, mais aussi de pratiquement toute son œuvre, un *Contre-Tristan*. Et voici ce que dit la quatrième strophe de « D'amors, qui m'a tolu à moi... » — « D'Amour, qui m'a ravi de moi » :

Onques du buvrage ne bui  
 Don Tristan fu empoisonnez;  
 Mes plus me fet amer que lui  
 Fins cuers et bone volentez.  
 Bien en doit estre miens li grez,  
 Qu'ainz de riens efforciez n'en fui,  
 Fors que tant mes euz en crui,  
 Par cui sui en la voie entrez  
 Donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.

Jamais je n'ai bu du breuvage  
 Dont Tristan fut empoisonné;  
 Mais, me fait aimer plus que lui  
 Cœur fin et bonne volonté.  
 Et l'on doit m'en être bien gré,  
 Car en rien je n'en fus forcé :  
 Je crus seulement en mes yeux,  
 Par qui moi, j'entrai dans la voie  
 Dont je ne sortirai jamais.

Mais pour avoir une idée de ce que sont les autres romans arthuriens de Chrétien, peut-être le mieux est-il d'en lire un des passages les plus fameux, dans *Perceval, Le conte du Graal*, le dernier roman qu'il écrivit.

### Les trois gouttes de sang dans la neige

*Perceval entre dans une contemplation que ne pourront interrompre deux chevaliers venus lui demander de se rendre auprès du roi Arthur : comme ils ont l'audace de vouloir l'arracher à une telle méditation, il les blessa gravement tous deux !*

Cele nuit ot il bien negié,  
 que mout froide estoit la contree.  
 Et Perceval la matinee  
 fu levez si con il soloit,  
 qui querre et anconter voloit  
 aventure et chevalerie;  
 et vint droit an la prairie  
 ou l'oz le roi estoit logiee,  
 qui fu gelee et annegiee.

Cette nuit, il avait bien neigé, et  
 la contrée était très froide.

Et Perceval, au matin, se leva  
 selon son habitude — il voulait cher-  
 cher et rencontrer aventure et cheva-  
 lerie.

Il vint droit dans la prairie où  
 l'ost du roi était logée, et qui était  
 gelée et enneigée.

Et einz que il venist as tentes,  
 voloit une rote de gentes  
 que la nois avoit esbloïes.  
 Veües les a et oïes,  
 qu'eles s'an aloient fuiant  
 por .i. faucon qui vint bruïant  
 après eles de grant randon,  
 tant c'une an trova a bandon  
 qu'ert d'anre les altres sevre.  
 Si l'a ferue et si hurtee  
 qu'ancontre terre l'abati;  
 mes trop fu tart, si s'an parti,  
 il ne la volt lier ne joindre.

Et Percevox comance a poindre  
 la ou il ot veü le vol.  
 La gente fu ferue el col;  
 si seinna .iii. gotes de sanc  
 qui espondirent sor le blanc :  
 si sanbla natural color.  
 La gente n'a mal ne dolor  
 qu'ancontre terre la tenist  
 tant que il a tans i venist;  
 ele s'an fu ençois volee,  
 et Percevox vit defolee  
 la noif qui soz la gente jut,  
 et le sanc qui ancor parut.

Si s'apoia desor sa lance,  
 por esgarder cele sanblance;  
 que li sanz et la nois ensamble  
 la fresche color li resamble  
 qui est an la face s'amie;  
 et panse tant que il s'oblie.  
 Ausins estoit, an son avis,  
 li vermauz sor le blanc asis  
 come les gotes de sanc furent  
 qui desor le blanc aparurent.  
 An l'esgarder que il feisoit  
 li ert avis, tant li pleisoit,  
 qu'il veïst la color novele  
 de la face s'amie bele.  
 Percevox sor la gote muse  
 tote la matinee et use...

Et avant qu'il ne parvînt aux  
 tentes... Volait une troupe d'oies  
 sauvages que la neige avait éblouies.

Il les vit et les entendit — elles  
 s'en allaient, fuyant à cause d'un  
 faucon qui vint en criant derrière elles  
 à grande vitesse, si bien qu'il en trou-  
 va une en perdition, qui était séparée  
 des autres.

Il la frappa tant et la heurta tant  
 qu'elle tomba contre terre. Mais  
 c'était trop tard, et il partit — il ne  
 voulut ni l'attraper ni la rejoindre.

Et Perceval piqua des deux pour  
 aller où il avait vu le vol.

L'oie avait été frappée au cou, et  
 elle saigna de trois gouttes de sang  
 qui versèrent sur le blanc, et il appa-  
 rut une couleur naturelle.

L'oie n'avait ni mal ni douleur  
 qui la retînt assez à terre pour qu'il y  
 parvînt à temps :

... elle s'était envolée avant, et  
 Perceval vit, piétinée, la neige qui fut  
 sous l'oie sauvage.

Il s'appuya sur sa lance, pour  
 fixer cette vision, où ensemble, le sang  
 et la neige lui reflètent la couleur  
 fraîche dans le visage de son amie. Et  
 il pense tant que lui-même il s'oublie.

C'est ainsi qu'était, à son avis, le  
 vermeil posé sur le blanc, comme  
 étaient les gouttes de sang qui appa-  
 rurent sur le blanc.

Il fixait et en regardant, il  
 songeait, d'un tel plaisir, qu'il voyait  
 la couleur nouvelle du visage de sa  
 belle amie.

Perceval, sur la goutte, muse  
 toute la matinée, et flâne...

# Le chevalier de la charrette

## Un roman en octosyllabes rimés

Pour ce qui est de la forme, *Le chevalier de la charrette* est un roman composé d'un peu plus de 6000 octosyllabes rimés — ou bien 7000, si l'on tient compte de la continuation écrite par Godefroi de Laigny. C'est un roman, et c'est de la poésie. Pour un moderne, cela ne laisse pas d'être étonnant. Mais au XII<sup>e</sup> siècle, ça n'a rien que de très normal : tous les romans composés au XII<sup>e</sup> siècle furent écrits en vers.

C'est que le nom *roman* n'a pas encore acquis le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. Un roman, au XII<sup>e</sup> siècle, c'est d'abord un texte écrit en *roman*, c'est-à-dire

en français, et non en latin. Et s'il est écrit en français, c'est d'abord pour qu'il soit compris de tous, y compris de ceux qui ne savent pas le latin, c'est-à-dire, à peu de choses près, de ceux qui ne savent pas lire : au XII<sup>e</sup> siècle, quand on est un lettré, autrement dit un *clerc*, c'est avec le latin qu'on a appris à lire. Donc un roman, par nature, n'est pas fait pour des lecteurs ; il est fait pour des auditeurs. Plus précisément, il est fait pour que des lecteurs le lisent à haute voix à des auditeurs. C'est ce qu'atteste un fameux passage du *Chevalier au Lion* (vv. 5354-5363) :

Et mes sire Yvains lors s'en antre  
el vergier, après li sa rote.  
Voit apoié desor son cote  
un riche home qui se gisoit  
sor.I. drap de soie. Et lisoit  
une pucele devant lui  
en un romans, ne sai de cui.  
Et por le romans escoter  
Si estoit venue acoter  
une dame ; et s'estoit sa mere...

Et messire Yvain rentre dans  
le verger, et puis sa troupe aussi.  
Il voit, appuyé sur le coude,  
un gentilhomme allongé sur un  
drap de soie. Et devant lui lisait  
une jeune fille en un roman — je  
ne sais de qui.  
Et pour écouter le roman,  
était venue s'accoter une dame ;  
c'était sa mère...

Bien sûr, il faut nuancer quelque peu ce propos. Il y a des aristocrates qui sont lettrés, sans être au sens propre des clercs ; il y a sans doute aussi des gens qui savent assez mal le latin, mais ont quand même appris à le déchiffrer, et savent donc aussi déchiffrer le français. En outre, parmi les lettrés, il en est qui ont plaisir à lire des romans dans la solitude — sans doute le plus

souvent en se donnant à soi-même le texte à haute voix. Mais par nature, un roman est fait pour être donné de voix vive ; il est fait pour être écouté.

Le roman est donc fait pour le plaisir de l'oreille, comme la rime et le rythme de l'octosyllabe sont faits pour le plaisir de l'oreille. Autrement dit, *Le chevalier de la charrette*, comme les autres romans du XII<sup>e</sup>

siècle, qui sont tous composés en vers, est d'abord fait pour le plaisir des auditeurs. C'est pourquoi il est raisonnable, aujourd'hui encore, de se lire, ou de se faire lire ce livre à haute et claire voix.

C'est ce que devraient permettre notre édition du texte en ancien français, ainsi que la traduction que nous en proposons.

### **Une édition en ancien français pour la voix haute**

Pour l'essentiel, nous avons suivi le texte proposé par Karl Uitti, disponible sur le merveilleux site du *Projet Charrette* de l'université de Princeton. En particulier, nous conservons la numérotation qu'il adopte, tant elle paraît commode pour se référer au texte et aux variantes des différents manuscrits, disponibles sur le dit site.

Nous nous en sommes cependant écartés çà et là, en le signalant par des caractères gras. Surtout, nous avons entièrement revu la ponctuation et la mise en page du texte, afin d'en faciliter la mise en voix, afin d'aider le lecteur à suivre, outre le rythme de l'octosyllabe, le rythme de la phrase, du récit et de la pensée de Chrétien. Ainsi, nous avons utilisé beaucoup plus largement la ponctuation forte — points, points-virgules, deux-points —, afin d'aider à mieux suivre le rythme de la phrase, à marquer plus facilement rejets et contre-rejets. Nous avons aussi distingué des phrases ou des périodes qui courent en général sur trois à cinq vers, en les faisant commencer avec un retrait négatif.

Nous avons aussi marqué par des blancs des petits ensembles narratifs, constitués de quelques phrases, en moyenne une douzaine de vers, après lesquels il peut être bon de marquer une pause conséquente, pour que lecteurs et auditeurs puissent reprendre leur souffle. Nous avons essayé aussi de faire en sorte que l'attaque de la section suivante, chaque fois, puisse constituer une espèce de relance. C'est en somme une invitation à adopter un rythme de lecture proche de celui de la chanson de geste, qui est divisée en laisses d'une longueur similaire. Si l'on veut établir une comparaison avec le roman moderne, ces sections correspondent peu ou prou aux paragraphes qui peuvent structurer un récit en prose.

### **Une traduction en français moderne pour la voix haute**

Une partie du texte est traduite en vers, et l'autre est traduite en prose. La première raison, c'est que nous avons manqué de temps pour tout traduire en vers, et le temps pressait, afin de fournir une édition complète du texte qui serait disponible pour les élèves à la rentrée 2026. La seconde, c'est que cette hétérogénéité nous paraît être propre à compenser quelque peu les erreurs dans lesquelles tout traducteur est forcé de plonger.

En l'espèce notre traduction en vers est sans doute un petit peu trop littéraire, trop marquée par la façon dont on a écrit en vers après le Moyen Âge, trop influencée par La Fontaine et Baudelaire, par Louise Labé, Villon et Hugo, dont nous avons appris trop de vers pour qu'ils ne ressortent pas, d'une façon ou d'une autre, dans nos octosyllabes qui prétendent traduire Chrétien de Troyes. De l'autre côté, une traduction en prose manque forcément un peu le coche : l'octosyllabe et la rime furent les compagnons qui aidèrent Chrétien à composer son roman ; l'octosyllabe et la rime écrivirent le roman aux côtés de Chrétien. Ne pas écrire en octosyllabes rimés, c'est ne pas écrire comme Chrétien ; c'est d'une certaine façon ne pas respecter l'esprit du texte.

Mais, quoi qu'il choisisse, *traduttore, traditore*. Nous sommes traîtres ; nous sommes toujours fautifs quand nous traduisons. Mais peut-être ces inévitables péchés nous seront-ils à moitié pardonnés, parce que nous les avons avoués. En tout cas, nous espérons que ce sera pour le lecteur un moyen d'approcher d'un peu plus près le texte et l'esprit du texte.

Quelques mots pour expliquer la convention typographique choisie pour la traduction en prose, outre le choix des caractères sans empattement. Elle est d'abord destinée à mieux faire correspondre visuellement la traduction et le texte original, de façon que le lecteur pourra très facilement se reporter de l'un à l'autre. Les « sections » que nous avons évoquées ci-dessus sont séparées de la même façon à droite pour le français moderne, à gauche pour l'ancien français — par un blanc typographique. D'autre part, chaque section est divisée en environ trois ou quatre phrases ou périodes, qui forment de tout petits alinéas, marqués en l'espèce par un alinéa

négatif, à droite pour la traduction, comme à gauche pour le texte original.

Elle est surtout destinée à accompagner le rythme de la lecture d'un tel texte, qui ne saurait ressembler au fluide écoulement, voire à la précipitation souvent impliquée par la lecture silencieuse d'un roman en prose. La lecture d'un tel texte doit être fluide bien sûr, et non heurtée ; mais cette fluidité est celle du flux et du reflux. Elle est patiente, comme les vagues de la marée, et non précipitée comme le torrent qui veut aller au fleuve.

On remarquera aussi que nous sommes restés très proches du texte original quant à l'alternance des temps verbaux, laquelle semble heurter la logique moderne du récit en prose ; mais justement, cette disposition du texte, cette invitation à la lenteur, cette invitation à la voix vive d'un lecteur qui donne le texte à des auditeurs — en l'espèce ce devait être bien souvent une lectrice et des auditrices — devaient permettre d'accepter, de suivre ces changements de

perspective sur l'action racontée, à la fois toute proche de nous, et placée au plus loin qu'on puisse imaginer. Mais il nous faut renvoyer, pour plus ample discussion sur ce sujet, à notre thèse de doctorat : quoiqu'elle se réfère à l'épopée, l'essentiel de son propos se transpose assez bien ici.

Parfois, dans notre traduction en vers, nous avons marqué l'alternance entre le présent et le passé composé de narration d'une part (les temps de la narration), et les autres temps du passé d'autre part (*les temps du narrateur*) par une alternance entre caractères romains pour les temps de la narration, et les italiques pour les temps du narrateur, où le narrateur prend plus de distance avec les faits racontés. Il s'agit d'aider le lecteur à voix haute à varier un peu sa tonalité, selon le point de vue plus ou moins distant qu'il adopte. En outre, pour l'aider à tenir le rythme de l'octosyllabe, nous avons noté les diérèses à l'aide du tréma : *Ascension* se lit donc *A-scen-si-on*.

## La structure du *Chevalier de la charrette*

### Chrétien et Godefroi

Peut-il faut-il d'abord traiter la question de la continuation du roman par Godefroi de Leigni. Fait-elle véritablement partie du roman, ou non ? Nous ne saurions y répondre définitivement. À moins qu'on précise un peu la question. En fait, la continuation de Godefroi fait partie du roman ; mais pas du roman de Chrétien de Troyes. Certes, il est probable que Chrétien lui en ait fourni les grandes lignes, comme il l'affirme dans son explicit. Mais il est certain que Chrétien n'a pas relu cet ajout pour l'accréditer, comme Dumas relisait, et récrivait Maquet avant de signer de son nom. Ça, c'est pour la forme. Mais sur le fond ?

D'une part, il est assez évident, à la lecture, que le style de Godefroi, même s'il semble souvent pasticher Chrétien, n'est pas

celui de Chrétien : il est d'une certaine façon plus rhétorique, plus rationnel, plus terne. Pourtant, certains morceaux ne sont pas sans charmes ; mais c'est véritablement, au plan du style, une pièce rapportée.

D'autre part et surtout, au plan de structure, force est de constater que le roman se tient mieux sans cette adjonction. Non qu'il soit plus équilibré ; bien au contraire. Mais justement : l'équilibrage proposé par Godefroi affaiblit la dynamique de l'œuvre. Au fond la puissance du roman tient en grande part à son déséquilibre : ce qui est nécessaire dans cette œuvre, c'est que tout s'y tienne dans l'impossible, plutôt que dans le possible. Si l'on n'est plus de l'autre côté du miroir, le merveilleux s'éparpille et s'écrase dans la pesante rationalité.

D'ailleurs, comment n'être pas frappé par le fait que *Perceval, le conte du Graal* apparaisse à tant de lecteurs comme le roman le plus saisissant de Chrétien, malgré son incomplétude ?

C'est que l'incomplétude est sans doute un des ressorts fondamentaux du merveilleux chez Chrétien. Reste à délimiter l'endroit précis où le roman de Chrétien se termine véritablement. Nous proposons que ce soit après l'enfermement de Lancelot dans la tour construite par Méléagant. Que le lecteur termine sa lecture sur l'image de cette mystérieuse et horripilante tour nous paraît nécessaire et juste : il reste ainsi vraiment en plein dans le merveilleux. En plus, que le roman se termine sur l'évocation du grand méchant, de l'adversaire en chef, sur « *Li fel plains de deslèauté* » (v. 6166) répond vraiment à ce que souhaite le lecteur : que jamais ne retombe la tension. Enfin, une fois que la nuit d'amour est consommée, il n'est pas possible de tant se disperser : l'action ne peut continuer que pour évoquer le désir, que pour l'entretenir encore. Pour ce faire le tournoi de Noauz (ou de Plumal) fonctionne parfaitement. Mais les pérégrinations de la fille de Bademagu battent froid : l'incandescence y tourne aux cendres froides et grisâtres, et le désir est tout vaporisé.

Reste que cet ajout présente un avantage considérable ; c'est que, par comparaison, il peut aider à comprendre ce qui fait l'art et le génie de Chrétien. On a là, apparemment, tous les ingrédients qu'utilisa Chrétien dans la partie qui est véritablement sienne ; tous, sauf quelques-uns, qu'il est fort intéressant de chercher à repérer. On l'aura remarqué : dans ce roman, l'architecte, ou plutôt l'anti-architecte qui met à bas le froid édifice de sérieux, c'est la reine, c'est la femme. C'est elle encore qui recom-

mence au tournoi de Plumal, et veille à ce que son chevalier servant soit tourné en dérision, par son absurde commandement d'agir « au plus mal ». Et ce alors même qu'elle avait regretté amèrement le jeu précédent quand elle avait cru Lancelot mort.

Comment ne pas rapprocher cela du rôle de Marie de Champagne ? N'est-elle pas le véritable architecte de ce roman, celle qui a tenu à ce qu'il échappe à l'esprit de sérieux, et à ce qu'il soit fidèle au *gai saber*, elle qui lui donna « *matiere et san* » (« matière et sens », v. 26) ?

Et comment ne pas rapprocher cela du rôle des multiples demoiselles aux étranges épreuves (la demoiselle du lit périlleux, celle des deux ponts, celle du gué défendu, celle du simulacre de viol, la demoiselle à la mule fauve, les deux demoiselles avisées du duel et de la joute, les deux demoiselles organisatrices du tournoi de Plumal/*Noauz*) ? Leurs étranges interventions semblent ne sortir de nulle part, et puis elles disparaissent pour ne pas réapparaître — si ce n'est dans la peu convaincante et trop sérieuse continuation de Godefroy.

Le personnage central du *Chevalier de la charrette*, c'est bien l'Amour, et cet Amour est bien au féminin.

#### Lancelot, ou Le chevalier de la charrette ?

Maintenant, si l'on considère le véritable *Chevalier de la charrette*, celui de Chrétien de Troyes, il paraît assez évident qu'il s'articule d'abord autour d'un point de bascule : celui de la nomination de Lancelot par la reine au v. 3676 : « *Lanceloz del Lac a a non* ». En fait, jusque-là, c'était *Le chevalier de la charrette* ; maintenant commence *Le roman de Lancelot*. Ainsi, l'on comprend que la duplicité traditionnelle du titre est

tout ce qu'il y a de plus légitime : les deux titres correspondent très exactement aux deux parties du roman.

D'autre part, ce qu'il faut remarquer, c'est que jusqu'au tournoi de Plumal, tout le début du roman est structuré en journées. Le voyage du chevalier de la charrette jusqu'au royaume de Gorre, jusqu'à la reine, se fait en six journées, qu'on peut précisément délimiter, et qu'on peut même

nommer, puisque le premier jour est un jeudi : le jeudi de l'Ascension. Dans la deuxième partie, on a quatre jours assez bien délimité, jusqu'au samedi, veille de la Pentecôte.

La chute du roman, avec le tournoi de Plumal et le second enfermement de Lancelot occupe une durée un peu plus longue, autour des deux journées précises où se déroule le tournoi (vv. 5641-6078).

## De quoi parle *Le chevalier de la charrette* ?

D'amour, c'est évident. Et pourtant, il n'y a d'amour que pendant la nuit d'amour, soit pendant tout au plus 200 vers, entre les vers 4524 et 4720. Pour le reste, il ne s'agit que de batailles et d'épreuves. Mais n'est-ce pas là la clef ? Il s'agit de la bataille d'amour. Lancelot n'est pas d'une part un chevalier, et de l'autre un amant, un « parfait ami » ; non : c'est parce qu'il est un chevalier qu'il est un amant. C'est dans la bataille qu'il est amant.

Le premier vers de la chanson que nous avons reproduite plus haut en donne sans doute la véritable clé. Au milieu d'*Amour* et *bataille*, en effet, Chrétien y place *tençon*. Or la *tençon*, ce peut être la querelle et l'affrontement ; mais c'est aussi la joute verbale des troubadours. Et si elle s'appelle *tençon* c'est parce qu'elle est fondée sur la *tension*. Et qu'est-ce que la tension dans le domaine d'Amour ? C'est le désir. L'enjeu de la *fin'amor*, l'enjeu du *Chevalier de la charrette*, c'est le désir. Il s'agit de tenir continuellement la tension du désir.

Alors évidemment, l'on peut rapporter cela au problème moral que Chrétien aimerait à traiter, contre la logique tristanienne où la *fin'amor* ne pourrait exister que du côté de l'adultère, tandis que Chrétien le moraliste voudrait la rapporter à la légitime amour conjugale<sup>4</sup>. Il n'empêche que c'est bien lui qui écrit le *Lancelot*, et sa merveilleuse nuit d'amour adultérine. La question quant à l'amour que pose *Le chevalier de la charrette* va bien au-delà de la morale ; en tout cas, on ne peut pas la réduire à une question de moraline au rabais.

### Esprit de sérieux et gai savoir

Plus encore : non seulement *Le chevalier de la charrette* n'est pas une œuvre tristement morale, mais encore elle n'est pas essentiellement une sombre et sérieuse exaltation de la passion amoureuse. Elle n'est pas marquée par l'esprit de sérieux. Encore une fois, il faut revenir aux troubadours, même si c'est de façon un peu anachro-

4. On nous pardonnera de nous en tenir au genre médiéval du nom *amour* : cela nous paraît nécessaire pour lire et suivre les textes de Chrétien de Troyes, qui le met toujours au féminin.

nique, qui nommeront au XIV<sup>e</sup> siècle leur propre art, l'art des poètes, le *gai saber*<sup>5</sup>, le «gai savoir».

Une des raisons pour lesquelles ce savoir est un gai savoir, c'est qu'écrire en vers, et non en prose, implique un détour, un détour inutile, et d'une certaine façon absurde. Il implique le refus d'aller droit au but; il implique le détour et le contournement. Or Le chevalier de la charrette est fondé sur une succession d'absurdes détours, qui ne vont droit qu'à un seul but : celui de continuer à jouer le jeu de l'amour.

Il est à cet égard saisissant de remarquer ce que Guenièvre dit elle-même de son fier dédain, de l'absurde reproche qu'elle adressa à Lancelot : «*Et sel cuidai ge feire a gas*», «Moi, je pensais faire ça pour blaguer». Ce qu'il y a de plus sérieux dans *Le chevalier de la charrette*, c'est le jeu et le *gab*, la blague.

#### Le Chevalier de la charrette et les femmes

On l'aura remarqué : dans ce roman, l'architecte, ou plutôt l'anti-architecte qui met à bas le froid édifice de sérieux, c'est la reine, c'est la femme. C'est elle encore qui recommence au tournoi de Plumal, et veille

à ce que son chevalier servant soit tourné en dérision, par son absurde commandement d'agir «au plus mal». Et ce alors même qu'elle avait regretté amèrement le jeu précédent quand elle avait cru Lancelot mort.

Comment ne pas rapprocher cela du rôle de Marie de Champagne ? N'est-elle pas le véritable architecte de ce roman, celle qui a tenu à ce qu'il échappe à l'esprit de sérieux, et à ce qu'il soit fidèle au *gai saber*, elle qui lui donna «*matiere et san*» («matière et sens», v. 26) ?

Et comment ne pas rapprocher cela du rôle des multiples demoiselles aux étranges épreuves (la demoiselle du lit périlleux, celle des deux ponts, celle du gué défendu, celle du simulacre de viol, la demoiselle à la mule fauve, les deux demoiselles avisées du duel et de la joute, les deux demoiselles organisatrices du tournoi de Plumal/*Noauz*) ? Leurs étranges interventions semblent ne sortir de nulle part, et puis elles disparaissent pour ne pas réapparaître — si ce n'est dans la peu convaincante et trop sérieuse continuation de Godefroy.

Le personnage central du *Chevalier de la charrette*, c'est bien l'Amour, et cet Amour est bien au féminin.

Nicolas Lakshmanan-Minet, le 31 juillet 2026

5. C'est par sa traduction italienne qu'au XIX<sup>e</sup> siècle Nietzsche en reprendra l'expression : *La gaya scienza*.

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                   |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Un peu d'histoire.....</b>                                                     | <b>1</b>  |
| <i>Autour de l'an 500 : Aux origines de la « matière de Bretagne ».....</i>       | <i>1</i>  |
| <i>Autour de l'an 800 : Aux origines de la « clergie ».....</i>                   | <i>1</i>  |
| <i>Entre 800 et 1100 : Clercs et jongleurs inventent la langue française.....</i> | <i>2</i>  |
| La mort de la belle Aude.....                                                     | 3         |
| <i>Le XII<sup>e</sup> siècle : L'âge des troubadours et des trouvères.....</i>    | <i>3</i>  |
| Les troubadours et la <i>fin'amor</i> .....                                       | 4         |
| Les clercs et les « trois matières ».....                                         | 4         |
| <b>Chrétien de Troyes et Marie de Champagne.....</b>                              | <b>5</b>  |
| Amors tençon et bataille — Amour en joute bataille.....                           | 5         |
| Les trois gouttes de sang dans la neige.....                                      | 7         |
| <b>Le chevalier de la charrette.....</b>                                          | <b>9</b>  |
| <i>Un roman en octosyllabes rimés.....</i>                                        | <i>9</i>  |
| Une édition en ancien français pour la voix haute.....                            | 10        |
| Une traduction en français moderne pour la voix haute.....                        | 10        |
| La structure du <i>Chevalier de la charrette</i> .....                            | 11        |
| Chrétien et Godefroi.....                                                         | 11        |
| Lancelot, ou Le chevalier de la charrette ?.....                                  | 12        |
| <i>De quoi parle Le chevalier de la charrette ?.....</i>                          | <i>12</i> |
| <i>Esprit de sérieux et gai savoir.....</i>                                       | <i>13</i> |
| <i>Le Chevalier de la charrette et les femmes.....</i>                            | <i>13</i> |