

L'arrière-texte dans la littérature du Moyen Âge, entre appropriation et subversion

Laurence Hélix

► **To cite this version:**

Laurence Hélix. L'arrière-texte dans la littérature du Moyen Âge, entre appropriation et subversion. Gladieu, Marie-Madeleine; Pottier, Jean-Michel; Trouvé, Alain. Déclinaisons de l'arrière-texte, 6, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.119-144, 2012, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-48-5. hal-02925560

HAL Id: hal-02925560

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02925560>

Submitted on 30 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'arrière-texte dans la littérature du Moyen Âge : entre appropriation et subversion

La notion d'arrière-texte ne va pas de soi ; la variété des conférences proposées l'an dernier et cette année encore manifeste bien la polysémie de la notion et son caractère parfois « fuyant ». L'arrière-texte, nous l'avons vu, peut référer à un texte antérieur, à un contexte culturel, historique ou/et biographique, bref, il recouvre des réalités très diverses qui en brouillent parfois l'image. Avant d'aborder cet exposé, je tiens donc à préciser que j'ai souhaité restreindre la définition de l'arrière-texte en considérant celui-ci comme le (ou les) texte(s) situé(s) « à l'arrière du texte présent ». Autrement dit, je ne considérerai pas ici comme « arrière-texte » ce qui relève de la biographie de l'auteur ou du contexte historique et culturel dans lequel s'inscrit son œuvre. J'ajoute aussitôt que cette définition n'est ni meilleure ni plus légitime qu'une autre ; elle me permet simplement d'éviter tout « éparpillement ».

Quelle que soit la définition adoptée, l'arrière-texte est nécessaire à la compréhension d'une œuvre ; mais pour les spécialistes du Moyen Âge, cette notion est peut-être plus importante encore dans la mesure où les auteurs de cette époque évoquent de manière presque systématique un texte antérieur, texte source qu'il est tentant de confondre avec l'arrière-texte qui occupe notre réflexion. N'oublions pas que la littérature en langue française a vu le jour dès la fin du IX^e siècle avec *La Cantilène de sainte Eulalie* et ne se développe réellement qu'à la fin du XI^e siècle avec *La Chanson de Roland* au nord de la Loire et la lyrique

courtoise, au sud. Cette « jeunesse » relative est un élément essentiel à sa compréhension : pour les écrivains médiévaux, l'arrière-texte apparaît comme un « passage obligé », un point d'appui indispensable pour l'élaboration de leurs productions. En d'autres termes, le texte médiéval – notamment le texte littéraire – ne se conçoit pas indépendamment d'un autre texte qui lui préexiste et lui confère une grande part de sa légitimité.

La première partie de cet exposé me donnera surtout l'occasion de mettre en lumière l'importance de l'arrière-texte au Moyen Âge, quel que soit le genre concerné. De la simple mention d'un texte « source » au « emploi » pur et simple de fragments ou de chapitres, nous verrons que les auteurs médiévaux n'ont pas tous recouru de la même manière ni dans les mêmes proportions à l'arrière-texte. Dans le même temps, j'essaierai de cerner les raisons de ce phénomène ; ce n'est assurément pas un hasard si les écrivains, dans des proportions diverses il est vrai, éprouvent presque tous le besoin de se référer à un texte antérieur. On ne peut se contenter de dire qu'il y a là un *topos* de la littérature médiévale ; le phénomène, par son ampleur même, est signifiant : il a forcément quelque chose à nous dire sur la mentalité de cette époque et, plus précisément, sur la manière dont les écrivains appréhendent la création littéraire.

J'essaierai, dans la seconde partie, d'affiner cette approche globale (et nécessairement imparfaite !) pour repérer la manière dont, au cours de la période, le recours à l'arrière-texte se modifie ; il semble en effet que les écrivains du XIII^e siècle, et en particulier les poètes et les romanciers de cette époque, se montrent moins soumis à l'arrière-texte, moins respectueux que leurs confrères du siècle précédent. Chrétien de Troyes, dès la fin du XII^e siècle, montre la voie

et affirme son autonomie. Mais c'est surtout au XIII^e siècle que les écrivains s'affranchissent de l'arrière-texte et parfois le contredisent ; l'arrière-texte peut alors apparaître comme un « contre-texte » dont les romanciers et les poètes se nourrissent pour mieux le subvertir. Afin d'illustrer cet infléchissement, je m'appuierai essentiellement sur deux corpus : celui de la poésie lyrique mariale, qui prend pour modèle la lyrique courtoise tout en condamnant les apories de la *fine amor*, et celui des romans arthuriens en prose qui, récupérant les motifs, thèmes et personnages des romans en vers, en subvertissent à la fois le sens et les valeurs.

L'arrière-texte au Moyen Âge, un passage obligé

De la fin du IX^e siècle, lorsque paraissent les premiers textes littéraires en langue romane, jusqu'au milieu du XII^e siècle (au moins !), les œuvres du Moyen Âge ne peuvent se concevoir indépendamment d'un « arrière-texte » en langue latine sur lequel elles prennent appui.

Les vies de saints (*Cantilène de sainte Eulalie*, *Vie de saint Léger*, *Vie de saint Alexis*...) sont les plus anciens textes littéraires en langue romane que nous possédions. Or toutes, sans exception, constituent l'adaptation et la traduction d'hagiographies en latin que les écrivains n'oublient jamais de mentionner dans leurs propres récits ; vers 1170 encore, Guillaume de Berneville, auteur de *La Vie de saint Gilles*, interpelle ainsi son auditoire dès le premier vers : « *D'un dulz escrit orrez la sume* », que l'on peut traduire ainsi : « vous allez entendre la somme d'un doux récit » ; le nom médiéval *sume* (« somme ») désigne ici précisément le « résumé », la « substantifique moëlle » d'un récit antérieur latin dont nous possédons d'ailleurs

plusieurs manuscrits¹. L'arrière-texte, on peut d'ores et déjà le noter, est donc un récit antérieur bien attesté que l'auteur revendique et dont il souligne la qualité (*dulz*) : les deux seules modifications visibles concernent la forme (au latin se substitue la langue romane) et le mode de diffusion (le texte source est un écrit – *escrit* – alors que le nouveau récit sera diffusé oralement, comme le montre l'emploi du verbe médiéval *oïr*).

D'une manière comparable, nos premiers romans (dans les années 1150-1160) se donnent à lire comme la simple traduction en langue romane (d'où leur nom) de récits en langue latine. Le *Roman de Thèbes* s'inspire clairement de la *Thébaïde* de Stace, le *Roman d'Enéas* s'appuie sur l'*Enéide* de Virgile, autant de textes prestigieux qu'il convient de mettre en exergue plutôt que de dissimuler. De fait, dans tous ces romans dits « antiques », l'arrière-texte est mentionné, exhibé même, par des romanciers dont le but avoué est de « traduire », c'est-à-dire de « mettre en roman » les grandes œuvres de l'Antiquité. Je citerai en particulier l'un des prologues les plus célèbres, celui du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, dans lequel l'auteur déclare (nous sommes en 1160) :

Et qui plus set, et plus deit faire :
De ço ne se deit nus retraire.
E por ço me vueil travailler
En une estoire comencier,
Que de latin, ou je la truis
Se j'ai le sen e se jo puis,
La voudrai si en romanz metre
Que cil qui n'entendent pas la letre

¹ On notera au passage la manière dont Guillaume souligne en priorité la douceur du texte latin ; le récit hagiographique possède en effet des vertus comparables à celles de l'onction ecclésiastique.

Se puissent deduire el romanz (vers 31-39)²

Benoît de Sainte-Maure, non sans modestie, affirme ici avoir « trouvé » (*truis*) une histoire en langue latine qu'il s'est simplement efforcé de « mettre en roman ». Le mot « roman », comme le montre bien cet extrait, désigne donc à la fois la langue (vers 37) et le récit lui-même (vers 39). Comme dans le cas des vies de saints, l'auteur mentionne d'emblée l'existence d'un arrière-texte sur lequel il s'appuie et qu'il lui faut « traduire » afin que ceux qui ignorent le latin puissent « se divertir » à leur tour. Sous sa plume, l'arrière-texte apparaît une fois encore comme un modèle à suivre, une source respectée sur laquelle on prend soin d'attirer l'attention de son auditoire.

Pour tous ces écrivains, l'arrière-texte latin, qu'il soit de nature hagiographique ou épique, apparaît tel un ancêtre prestigieux dont l'autorité rejaillit sur le texte en langue romane. N'oublions pas que la littérature en langue française est apparue récemment, mais que le français est lui-même une langue jeune, non réglée, au sens où elle ne possède pas d'orthographe ni de règles établies (les premières grammaires du français datent du XIV^e siècle) ; cette absence d'autorité et de légitimité linguistiques touche forcément les textes qui en font usage : écrire une œuvre de fiction, et plus encore une œuvre de fiction en langue vernaculaire, ne va pas de soi au Moyen Âge ; sur le poète et le romancier pèse en permanence le soupçon de la frivolité et de la vanité : s'ils souhaitent que leurs œuvres

² « Plus on est savant, plus on doit travailler ; nul ne doit refuser de se soumettre à cette règle. C'est pourquoi je veux me mettre au travail et entreprendre la rédaction d'une histoire : partant du latin, où je l'ai trouvée, si j'ai assez d'intelligence et de capacités pour cela, je veux la traduire en langue romane afin que ceux qui ne comprennent pas le texte latin puissent prendre du plaisir en lisant le texte roman » (trad. originale).

soient conservées, autrement dit, recopiées et reproduites par des clercs et des moines, il leur faut revendiquer un modèle latin, si possible prestigieux, dont l'autorité esthétique ou/et morale rejaillira sur leur production.

Il serait injuste, néanmoins, de se limiter à cette interprétation ; les écrivains ne mentionnent pas seulement l'arrière-texte latin pour légitimer et pérenniser leur propre récit ; Benoît de Sainte-Maure formule explicitement son désir de traduire le texte latin pour mieux le « diffuser » et en élargir la réception, jusqu'alors limitée aux seuls *litterati* (= « ceux qui lisent et écrivent le latin ») ; de même les auteurs de vies de saints ont-ils conscience que le passage du latin au français leur permettra de faire connaître au plus grand nombre les valeurs chrétiennes. Pour tous ces hommes, l'écriture est indissociable d'un idéal, celui de la *translatio studii* ou « transmission du savoir » ; ils sont fiers d'être des passeurs, à la fois dans l'espace et dans le temps :

- Sur le plan « horizontal », dans une société où la littérature et les connaissances sont réservées à une élite, les écrivains de langue romane diffusent et « vulgarisent » (en témoigne le recours à la langue dite *vulgaire*) le savoir. Dans cette perspective, l'arrière-texte est là pour fournir une trame et des valeurs (chrétiennes ou chevaleresques) que les auteurs, par leur traduction, contribuent à faire connaître.

- Sur le plan « vertical », à une époque où un incendie, une inondation ou quelque autre événement dramatique peuvent, du jour au lendemain, faire disparaître des centaines d'œuvres, les romanciers et les poètes doivent aussi contribuer à la transmission du savoir de génération en génération. Toute œuvre, vue sous cet angle, a vocation à transmettre un arrière-texte qui la précède ; mais au moment même de sa rédaction, elle devient à son tour

l'arrière-texte d'une œuvre nouvelle qui la prolongera et la pérennisera. On comprend mieux, ainsi, l'importance de l'anonymat dans les premiers siècles du Moyen Âge : si l'écrivain est d'abord « passeur », sa personne et sa renommée ne sont rien comparées à l'éternité de son œuvre et des idées qu'elle véhicule.

Au terme de cette première partie, j'aimerais insister à nouveau sur la spécificité des œuvres médiévales dans leur rapport à l'arrière-texte ; ces œuvres, nous l'avons vu, assument et revendiquent leurs sources latines, s'inscrivant ainsi clairement et sciemment dans une Histoire qui les dépasse (en amont et en aval). Nous avons, chemin faisant, entrevu diverses explications :

- Les « vieux » textes latins apportent leur autorité aux « jeunes » textes romans.

- La référence à l'arrière-texte traduit aussi l'humilité des écrivains, soucieux d'inscrire leur œuvre dans la grande Histoire de l'Art et de l'Humanité.

Plus fondamentalement, le besoin d'invoquer et de citer une source, autrement dit, une œuvre préexistante, manifeste sans doute la réticence des écrivains – qui sont pour l'essentiel des clercs – à se poser en *créateurs* ou en *inventeurs*. Aux yeux de la religion chrétienne en effet, Dieu seul est capable de créer « *ex nihilo* » ; l'homme, lui, quel que soit le domaine concerné, doit s'appuyer sur quelque chose de préexistant ; il ne peut pas créer à partir du néant, au risque de donner l'impression qu'il souhaite rivaliser avec le Créateur ; l'orgueil que manifesterait cette attitude serait alors insupportable et confinerait au blasphème. Dans cette perspective, je serais tentée de dire que l'arrière-texte, par sa seule présence, joue le rôle d'un « garde-fou » ; il rappelle au lecteur que le poète, quels que soient son talent et son ambition, est un simple mortel.

De la référence au « remploi », quand l'arrière-texte devient matériau littéraire

Dans les exemples précédents, tous fondés sur un arrière-texte latin, ce dernier tient lieu de caution morale ou/et esthétique ; sa récupération prend la forme d'une *traduction* qui, nécessairement, l'adapte et le transforme. Mais il arrive aussi que l'arrière-texte fasse l'objet d'*emprunts littéraires* ; ainsi certains écrivains extraient-ils de leur(s) source(s) un ou plusieurs fragments qu'ils « recyclent » dans une œuvre nouvelle, traitant ainsi l'arrière-texte comme un véritable matériau littéraire.

Quelques exemples pour commencer

Dans une célèbre nouvelle du XIII^e siècle, *La Châtelaine de Vergy*, l'auteur (anonyme) évoque la douleur du protagoniste, injustement contraint de quitter la femme qu'il aime ; pour traduire le désespoir du héros, il choisit alors de suspendre la narration et insère, juste après le vers 295, huit vers empruntés à une chanson d'un célèbre trouvère de l'époque, le Châtelain de Coucy :

Si est en tel point autresi
com li Chastelains de Couci,
qui au cuer n'avoit s'amor non,
dist en un vers d'une chanson :
Par Dieu, Amors, fort m'est a consirrer
du dous solaz et de la compaignie [...] (vers 291-296).³

Le décrochement est ici manifeste : le passage du récit à la poésie lyrique implique celui de la parole au chant, de

³ Il est en cet instant semblable au Châtelain de Coucy, qui n'avait en son cœur que l'amour et déclara, dans la strophe d'une chanson : « Mon Dieu, Amour, comme il m'est pénible de renoncer au plaisir et à la présence... » (trad. originale).

l'octosyllabe au décasyllabe et du récit au discours ; même sur le plan visuel, le texte inséré ne dissimule guère son étrangeté formelle⁴. Pour autant, l'unité thématique (l'amour contrarié) et l'harmonie des sentiments facilitent la jonction des deux textes : nulle impression d'artifice ne vient altérer le plaisir du lecteur ; le décrochement formel que j'évoquais à l'instant permet surtout de souligner, par contraste, la détresse infinie de l'amant courtois, une détresse si profonde que les mots seuls ne peuvent suffire et nécessitent le soutien de la musique.

À la même époque, dans le *Roman de Guillaume de Dole*⁵ (appelé aussi *Roman de la Rose*), Jean Renart insère lui aussi des pièces lyriques dans la narration ; plus ambitieux que l'auteur de la *Châtelaine de Vergy*, il en choisit 46, empruntées pour la plupart à des troubadours et trouvères de son époque. Cette fois encore, les insertions lyriques n'ont pas une simple valeur ornementale mais s'inscrivent de manière harmonieuse dans le roman ; certains critiques, comme Michel Zink, pensent même que Jean Renart a forgé son récit « à partir des chansons ». C'est là une simple hypothèse, et rien ne la confirme de façon certaine : elle me semble néanmoins stimulante pour notre réflexion ; elle signifierait en effet que l'arrière-texte n'est pas un simple matériau littéraire venu « nourrir » et enrichir l'œuvre nouvelle ; il est, bien au contraire, le matériau premier, essentiel, que l'auteur a simplement complété et étoffé par des insertions de type romanesque.

⁴ Nous pouvons par ailleurs être certains que les lecteurs connaissaient le trouvère en question et sa chanson, et percevaient donc aisément l'emprunt effectué.

⁵ *Le Roman de Guillaume de Dole*, de Jean Renart, édité par Félix Lecoy, Paris, H. Champion, 1962.

Au siècle suivant, en 1356 très précisément, un récit de voyage intitulé *Le Livre des Merveilles du monde* (également connu sous le titre de *Voyages*) recourt lui aussi à des insertions dans des proportions plus impressionnantes encore. Son auteur, Jean de Mandeville, ne nous est guère connu : il prétend être un chevalier anglais, mais l'ouvrage qu'il nous a laissé a été écrit en français sur le continent. À la fois livre de voyage, guide pour les pèlerins et traité de géographie, *Le Livre des Merveilles du monde* fait la synthèse des connaissances et des légendes alors en vigueur sur l'Orient ; dès sa parution, au milieu du XIV^e siècle, le succès est immense dans toute l'Europe. Comme je le disais à l'instant, cet ouvrage illustre, mieux qu'aucun autre peut-être, l'importance que revêt « l'arrière-texte » dans la création littéraire et la construction d'un récit. Jean de Mandeville a en effet inséré dans ses *Voyages* de multiples fragments empruntés à des œuvres antérieures, à tel point que l'éditrice de cet ouvrage, Christiane Deluz, l'a défini comme « un texte-fil conducteur coupé puis repris après l'insertion d'un texte complémentaire »⁶. De fait, Jean de Mandeville « enchâsse » littéralement dans son récit des dizaines d'extraits de deux récits de voyages récemment publiés⁷. On peut parler à ce propos d'un véritable « montage narratif », d'une forme de compilation assumée que l'auteur ne cherche d'ailleurs nullement à dissimuler : ses deux principales sources datent seulement d'une

⁶ Christiane Deluz, *Le Livre de Jehan de Mandeville, une géographie au XIV^e siècle*, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1988, p. 79.

⁷ Ces deux récits de voyages, qui datent d'une vingtaine d'années, sont dus à Guillaume de Boldensele et Oderic de Pordenone.

vingtaine d'années et sont très probablement connues de ses lecteurs⁸.

Entre écriture et architecture : le poète bâtisseur

Nous pouvons rester perplexes, ou même sourire devant une telle conception du récit : notre époque moderne, si soucieuse de condamner le plagiat et de traduire en justice ceux qui oseraient « emprunter » le moindre fragment d'une œuvre écrite par quelqu'un d'autre, a du mal à concevoir qu'une œuvre médiévale de premier plan puisse s'accaparer sans vergogne des pans entiers de textes antérieurs ; elle conçoit tout aussi mal qu'un écrivain puisse revendiquer, ou du moins ne pas dissimuler, de tels emprunts, quels qu'en soient le nombre et l'importance. De fait, le « recyclage » de l'arrière-texte manifeste le peu de goût des médiévaux pour la propriété artistique et littéraire : pour ces hommes, une telle notion n'a pas de sens ; la notion de plagiat n'en a pas davantage. Les œuvres d'art, dans quelque domaine que ce soit, appartiennent à la mémoire collective et sont destinées à rejoindre un fonds universel auquel il est autorisé, et même conseillé de puiser⁹.

⁸ Ce type de montage ne concerne pas les seuls textes en langue vernaculaire, ni même les seuls récits : dans les textes scolastiques, toujours écrits en latin, les emprunts et citations scripturaires sont tout aussi nombreux et visibles ; les manuscrits médiévaux délimitent d'ailleurs clairement les passages empruntés (en les soulignant ou en jouant sur la mise en page), les désignant ainsi au lecteur comme autant de portions « étrangères » au texte présent. Les homélies de cette époque sont de même la compilation de fragments empruntés à des textes antérieurs : les interventions personnelles de l'orateur y restent toujours limitées

⁹ Fondamentalement, les hommes du Moyen Âge croient en un possible cumul des savoirs et des connaissances ; dans cette perspective, il est évidemment indispensable de s'appuyer sur le passé pour pouvoir progresser : l'arrière-texte est à la fois le socle sur lequel se fondent les œuvres nouvelles et le garant de leur intérêt. Une image traduit bien cette idée, celle de Bernard de Chartres, qui, au XII^e siècle, compare les générations présentes à des « nains

Pour mieux comprendre ce phénomène, peut-être est-il nécessaire de le mettre en rapport avec des pratiques qui nous sont plus familières et concernent d'autres domaines artistiques. Je pense ici à la joaillerie, au tissage et, surtout, à l'architecture. Lorsqu'il insère dans un texte nouveau des fragments d'œuvres anciennes, l'écrivain se rapproche en effet du joaillier, qui *enchâsse* des pierres précieuses dans une « œuvre-bijou » ; il se rapproche aussi du couturier, habitué à travailler sur un canevas qu'il embellit et améliore. Ce n'est pas un hasard si ces deux métaphores sont récurrentes dans les œuvres du Moyen Âge ; ainsi, quand Chrétien de Troyes, dans *Yvain* ou *Le Chevalier au lion*, décrit avec minutie le travail des trois cents malheureuses ouvrières qui cousent et tissent des ouvrages admirables au Château de *Pesme Aventure* (vers 5188 et *sq.*), nous repérons sans mal une « mise en abyme » du travail de l'écrivain : les « fils d'or et de soie » (vers 5192) sont les mots dont le poète tisse son ouvrage ; quant à la misère et à la captivité de ces jeunes femmes, elles traduisent, peut-être, la situation précaire de l'écrivain médiéval, dépendant d'un mécène qui le traite avec plus ou moins de générosité.

À bien des égards, la technique des écrivains évoque aussi celle des bâtisseurs du Moyen Âge. Ces derniers, en effet, récupèrent les pierres d'anciens édifices pour les intégrer à de nouveaux bâtiments tandis que les premiers procèdent par citations, qu'ils empruntent à des textes plus anciens puis insèrent, eux aussi, dans une œuvre nouvelle : seul le matériau diffère. Cette technique architecturale, appelée « remploi », est bien connue : partout sur notre

juchés sur les épaules de géants » : les hommes du Moyen Âge, nous dit-il, ne sont rien comparés à leurs prestigieux ancêtres Grecs et Latins, mais ils bénéficient de leur savoir et de leur talent et peuvent, sur ces bases exceptionnelles, construire une œuvre de qualité.

territoire, quelle que soit la nature (religieuse, militaire ou civile) de l'édifice concerné, nous en rencontrons des traces ; à la cathédrale de Reims par exemple, nous savons que plusieurs éléments architecturaux des édifices antérieurs ont permis d'orner le bâtiment du XIII^e siècle ; je pense en particulier au couvercle d'un enfeu, datant de l'époque romane, qui représente la Vierge en majesté et surmonte aujourd'hui l'une des portes de la façade nord : le bâtisseur gothique l'a récupéré et déplacé pour l'intégrer harmonieusement au nouvel édifice.

De manière générale, pour les hommes du Moyen Âge, il apparaît normal d'insérer des matériaux anciens dans une œuvre nouvelle. Cette période, comme l'écrit joliment Jacques Le Goff, se définit en effet comme une « civilisation de citations et de remplois ; [elle] n'a jamais été aussi grand[e] qu'en créant des chefs d'œuvre avec des versets de la Bible, des phrases d'Aristote ou des vers d'Ovide, des colonnes antiques ou un arc mozarabe ». Autrement dit, le « recyclage » de matériaux anciens, qu'il s'agisse de pierres ou de mots, n'altère nullement la qualité des œuvres ainsi forgées ; à la suite de Philippe Sollers, je dirais même qu'« un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes » ; quant au talent de l'écrivain médiéval, devrais-je ajouter, il dépend précisément de sa capacité à intégrer harmonieusement dans son œuvre les fragments empruntés à un arrière-texte ; pour lui comme pour ses contemporains, la grandeur et la valeur de la création artistique et littéraire ne résident pas dans la *nouveauté* mais dans le *renouvellement*.

La mise à distance de l'arrière-texte

Selon des modalités fort diverses, les œuvres que nous venons d'observer s'appuient sur un arrière-texte qui les

inspire, leur confère la légitimité dont elles ont besoin, parfois même les nourrit en leur procurant des matériaux littéraires directement exploitables. Pour autant, nous avons insisté sur ce point, il serait absurde de voir dans l'attitude des écrivains une quelconque forme de servilité. D'une certaine façon, comme l'a bien montré Michel Zink, nous pourrions même dire que l'écrivain, lorsqu'il met en exergue l'arrière-texte qui lui a servi de modèle, « attire l'attention sur l'œuvre en train de se faire plutôt que sur l'œuvre faite, c'est-à-dire sur son propre travail, et donc sur lui-même » !¹⁰ Dans les romans arthuriens cependant, qui, dans la seconde moitié du XII^e siècle, prennent la suite des romans antiques, un nouveau rapport à l'arrière-texte se dessine : leurs auteurs, prenant appui sur des sources non latines et bien souvent orales, n'hésitent plus à minorer le rôle de l'arrière-texte, au point de l'escamoter parfois totalement.

Chrétien de Troyes le précurseur

Il est difficile d'évoquer le roman arthurien sans parler de Chrétien de Troyes ; les cinq récits conservés du poète champenois s'inspirent tous, en effet, de la fameuse « matière de Bretagne ». Certes, Chrétien n'est pas le premier à la mettre par écrit ; le premier récit qui en fasse état, l'*Historia regum Britanniae*, a été rédigé dès l'année 1138, en latin, par le clerc breton Geoffroy de Monmouth. Mais avec le conteur champenois, la création littéraire change de visage : contrairement aux romanciers antiques, si respectueux de leurs prestigieuses sources latines, le protégé de Marie de Champagne affirme son autonomie.

¹⁰ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 35.

Pour bien en prendre conscience, il convient de lire le prologue d'*Erec et Enide*, premier en date des romans de Chrétien (la citation étant assez longue, j'en donne d'emblée la version moderne) :

(1) Le paysan dit en son proverbe :
chose que l'on dédaigne
vaut bien mieux qu'on ne le croit.
Aussi faut-il approuver celui qui s'applique
(5) à faire œuvre sage, quelle que soit son intelligence,
car qui néglige cette tâche
risque fort de passer sous silence chose
qui plus tard viendrait à beaucoup plaire.
C'est pourquoi Chrétien de Troyes affirme
(10) que tout homme, s'il veut être raisonnable,
doit à tout moment penser et s'appliquer
à bien dire et à bien enseigner ;
et il tire d'un conte d'aventure (*conte d'aventure*)
une fort belle composition (*mout bele conjointure*) :
(15) par elle on a la preuve et la certitude
que n'est pas sage
qui ne diffuse pas sa science
autant que Dieu lui en donne la grâce.
Ce conte est celui d'Erec, le fils de Lac :
(20) devant rois et devant comtes,
le corrompent et réduisent à l'état de fragments (*depecier et
corrumpre suelent*)
ceux qui content pour gagner leur vie (*cil qui de conter vivre
vuelent*).
Maintenant je peux commencer l'histoire (*estoire*)
qui à tout jamais restera en mémoire
(25) autant que durera la chrétienté.
Voilà de quoi Chrétien s'est vanté.¹¹

L'arrière-texte n'a pas été oublié : Chrétien évoque une première fois au vers 13 le « conte d'aventure » dont il a

¹¹ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 61.

« tiré » une fort belle *conjointure*, puis il cite de nouveau sa source au vers 19. Cette double référence à l'arrière-texte du roman ne nous étonne guère dans un prologue datant des années 1160 ; en revanche, le ton du romancier a de quoi nous surprendre. Signalons, d'emblée, que le choix des termes *conte* et *estoire* n'est sans doute pas neutre : le premier, employé à propos de la source, renvoie bien souvent à une histoire fictive tandis que le mot *estoire* implique davantage l'idée de vérité. Mais surtout, Chrétien ne cite pas l'arrière-texte pour en tirer une quelconque légitimité : nous sommes loin, ici, de l'autorité conférée aux premiers romans par les textes de l'Antiquité ; très loin aussi de l'admiration que vouaient les premiers romanciers à leurs sources gréco-latines. Chrétien de Troyes, au prix d'un renversement étonnant, oppose son œuvre au conte qui l'a fondée : après avoir évoqué la « *mout bele conjointure* » dont il est l'auteur, autrement dit, le récit parfait et cohérent qu'il a mis en forme, il dénigre le conte « corrompu et dépiécé » qui l'a précédé.

La conséquence d'un tel jugement ne se fait guère attendre : Chrétien délaisse toute modestie pour se nommer avec éclat et proclamer son savoir-faire ; il renverse par ailleurs la perspective historique traditionnelle : sous sa plume, le récit présent n'a plus pour mission de prolonger et de pérenniser l'œuvre qui le précède. Seul importe désormais l'avenir : *l'estoire* que Chrétien *commence* restera à tout jamais dans la mémoire de la chrétienté ; peu importent les textes et conteurs qui l'ont précédée ; c'est au contraire *Erec et Enide* qui s'affirme comme le seul « arrière-texte » légitime, celui sur lequel se fonderont les générations suivantes.

Du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes à l'*Escoufle* de Jean Renart, l'arrière-texte escamoté

Dans le prologue d'*Erec & Enide*, Chrétien de Troyes évoque l'arrière-texte de son récit pour mieux le dénigrer et s'en démarquer. De manière moins spectaculaire mais tout aussi intéressante, il lui arrive tout simplement d'« ignorer » l'arrière-texte ou, plus exactement, de l'évoquer avec une désinvolture confinant au mépris. C'est le cas dans le dernier en date de ses romans, le *Conte du Graal* (rédigé vers 1181) ; dans le prologue, aux vers 64-65, Chrétien évoque le « livre » que lui a fourni Philippe d'Alsace, son mécène :

Ce est li contes do greal
don li cuens li bailla lo livre. (vers 64-65)¹²

Ce « livre » apparaît bien comme la source du roman ; pourtant, Chrétien ne nous en dit rien et ne précise nullement quels liens pourraient l'unir au texte présent ; au contraire même, dans les vers 7 et 8, il souligne qu'il a lui-même fourni la semence du roman :

Crestïens seme et fet semance
d'un romans que il ancomance. (vers 7-8)

La redondance du vers 7 (*seme / fet semence*), encore doublée par l'emploi du verbe *ancomancier* à la rime, met en exergue le rôle précurseur de Chrétien, comme si celui-ci avait cherché, dès le début du prologue, à minimiser voire escamoter le rôle du livre cité au vers 65.

Dans le premier *Roman de Tristan* que nous ayons conservé, celui de Thomas d'Angleterre, l'arrière-texte est

¹² Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 944.

tout aussi « expédié » ; l'écrivain anglo-normand mentionne seulement, au détour d'un vers, l'existence d'un conteur gallois nommé Bréri qui aurait fourni la trame de l'histoire. Le même laconisme caractérise la branche II du *Roman de Renart* ; au vers 133, nous ne sommes en effet guère avancés quand le narrateur évoque sans plus de précision l'*estoire* sur laquelle se fonde son récit :

Ne m'en tenés a mençonger
car il sonja (ce est la voire,
trover le poëz en l'estoire)
que il avoit ne sai quel cose¹³ [...] (Renart, branche II, vers 132-134)

De quelle *estoire* s'agit-il ? Nous l'ignorons. Le narrateur n'en a rien dit dans le prologue, et il n'en parlera plus par la suite. Non sans humour, il affirme pourtant que cette histoire garantit la vérité de son récit (cf. la rime *voire / estoire*) ; or le récit en question est une fable mettant en scène des animaux qui parlent ; faut-il croire, dans ces conditions, à la réalité de l'*estoire* évoquée ? Il est permis d'en douter.

De façon *a priori* plus insistante – et plus convaincante –, l'auteur de *L'Escoufle* (1202), Jean Renart, évoque dans le prologue de son récit son souhait de...

metre en memoire i. viel conte
dont l'estoire nos dist et conte
ke c'est li contes de l'Escoufle » (vers 37-39)¹⁴

Quelques vers plus loin il précise même que...

Tant a esté lonc tens celés

¹³ « Ne me considérez pas comme un menteur car il rêva (c'est la pure vérité, vous pouvez trouver ce fait dans l'histoire) qu'il y avait je ne sais quoi... » (trad. originale).

¹⁴ Texte cité par Roger Dragonetti dans *Le Mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 63.

li contes qui est revelés
par moi et mis en escriture (vers 43-45)¹⁵

Pourtant, nous n'avons gardé aucune trace de ce *conte* ; ce n'est probablement pas un texte latin, ni même un texte écrit. Roger Dragonetti, qui s'est longuement penché sur le roman de Jean Renart, en a fait le cœur d'un ouvrage célèbre consacré au « mirage des sources » : ces références, écrit-il, ne seraient que des « artifices rhétoriques » auxquels il ne faut pas ajouter foi. Sous la plume de Jean Renart, l'arrière-texte ne serait donc qu'un leurre, une mention fallacieuse traduisant la mise à distance des sources et manifestant, par là même, l'autonomie croissante du romancier.

La conversion de l'arrière-texte

L'arrière-texte peut être un modèle ou un matériau littéraire ; il peut aussi être escamoté par des auteurs en quête d'autonomie, confirmant ainsi l'émergence de cette « subjectivité littéraire » longuement analysée par Michel Zink¹⁶. Arrivée au terme de cette étude, je souhaiterais évoquer un ultime traitement de l'arrière-texte : bien visible dans plusieurs œuvres romanesques et lyriques du XIII^e siècle, il consiste à se nourrir des textes antérieurs pour mieux en pervertir ou, plus exactement, pour mieux en *convertir* le sens.

¹⁵ Texte cité par Roger Dragonetti, *ibidem*.

¹⁶ Nous empruntons bien sûr la formule à l'ouvrage de Michel Zink déjà évoqué : *La subjectivité littéraire*.

La christianisation du monde arthurien

Les romans arthuriens du XIII^e siècle illustrent, par excellence, la manière dont les auteurs de cette époque cherchent à « convertir » l'arrière-texte dont ils ont hérité : s'appuyant sur les romans en vers du siècle précédent, ils en récupèrent les motifs, les personnages, mais en infléchissent très nettement le sens.

L'importance de l'arrière-texte est bien visible dans la dénomination attribuée à plusieurs de ces récits : les « continuations », comme on les appelle, assument et revendiquent l'héritage de Chrétien de Troyes et, en l'occurrence, celui du *Conte du Graal*, roman inachevé dont elles proposent un possible prolongement. Certains auteurs suivent ainsi le parcours de Gauvain, d'autres celui de Perceval ; tous, en tout cas, se greffent explicitement sur le roman de Chrétien.

Les *Continuations* ne sont pas les seuls récits « arthuriens » du XIII^e siècle. À la même époque, Robert de Boron rédige le *Roman de l'Estoire dou Graal*, le Pseudo-Map met en récit la *Queste del saint Graal*, et un auteur anonyme écrit le *Perlesvaus*. Tous trois s'appuient sur l'arrière-texte breton pour élaborer leurs propres récits : nous retrouvons chez eux le motif de la quête et de l'aventure, la Table Ronde et le Graal, les chevaliers arthuriens, bref, la filiation est explicite. Entre la fin du XII^e siècle et les premières décennies du XIII^e siècle néanmoins, le contexte culturel et politique a nettement évolué : avec le déclin du monde féodal, un grand nombre d'écrivains se sont dégagés de la tutelle seigneuriale pour venir se placer sous celle de la ville, de l'État ou, beaucoup plus souvent, de l'Église, dont la puissance et le rayonnement sont à leur apogée.

Ce changement de fond explique pour une large part l'infléchissement de la matière bretonne : sous la plume de

Robert de Boron ou du Pseudo-Map, on peut parler d'une véritable « christianisation » de l'univers arthurien, qui affecte à la fois les motifs, les personnages et les valeurs du récit. Prenons l'exemple célèbre du Graal : cet objet d'origine païenne, encore teinté de paganisme chez Chrétien de Troyes, devient la coupe sacrée de la Cène, celle dans laquelle a bu le Fils de Dieu la veille de la Passion et où Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Crucifié. Le même traitement affecte la Table Ronde : cet objet emblématique du monde arthurien est apparu pour la première fois en 1155, chez Robert Wace, dans le *Roman de Brut* ; présente dans tous les romans en vers du XII^e siècle, elle possède l'honneur de pouvoir désigner, via l'épreuve du siège périlleux, le chevalier élu de la quête. Comme le Graal, on lui prête des origines celtiques ; sa forme ronde notamment pourrait évoquer les banquets celtes, durant lesquels les guerriers se réunissaient en cercle pour célébrer une victoire ; mais au XIII^e siècle, les romanciers en offrent une nouvelle lecture : sous leur plume, la Table des Chevaliers arthuriens revêt une dimension universelle et, surtout, chrétienne ; elle est en effet présentée comme la Troisième Table de l'Humanité, faisant suite à la Table de la Cène et à celle où mangèrent Joseph d'Arimathie et ses disciples.

Comme les objets, les personnages sont soumis à une relecture chrétienne : Lancelot, le *fin'amant*, apparaît dans la *Queste* comme un homme et un chevalier déchu ; sa passion pour Guenièvre l'a condamné à l'échec, de sorte qu'il ne pourra jamais s'approcher du Graal ; Gauvain, lui, n'a pas même le droit d'apercevoir le Saint vase : le neveu du roi Arthur, le « chéri de ces dames », a perdu tout crédit auprès des clercs du XIII^e siècle. C'est un nouveau venu,

Galaad, qui prend la place du « Bon Chevalier » et bouleverse l'ancienne hiérarchie.

Au terme de la *Queste*, il ne reste plus grand chose de l'ancien monde ; l'arrière-texte n'a pas disparu : il affleure en tous lieux de ces « nouveaux » romans ; mais son insertion dans un cadre narratif nouveau, qui condamne la courtoisie, honnit la violence et exalte les seules valeurs chrétiennes, l'a vidé de sa substance. Tous les éléments arthuriens profanes ont acquis, dans les romans du XIII^e siècle, une coloration et un sens chrétien : l'arrière-texte a bel et bien été « converti ».

Le cas du lyrisme marial

Le lyrisme religieux, qui est pour l'essentiel un lyrisme marial, prend lui aussi son essor au XIII^e siècle et nous offre, comme les romans arthuriens, l'exemple d'un corpus qui, loin d'escamoter l'arrière-texte, l'exhibe et s'en nourrit pour mieux le subvertir. Pour les trouvères marials en effet, l'écriture est avant tout réécriture du corpus courtois, auquel ils ont emprunté un grand nombre de motifs et de traits formels. Plus de 70 % des chansons mariales ont ainsi récupéré le schéma strophique et/ou la mélodie d'une chanson courtoise¹⁷.

De toute évidence, pas plus que les romanciers « bretons » les poètes pieux n'ont cherché à dissimuler la filiation entre leurs œuvres et leurs modèles ; c'est pourquoi j'évoquais à l'instant le caractère ostentatoire des reprises formelles et lexicales. Une fois encore cependant,

¹⁷ Certains copistes du Moyen Âge nous facilitent la tâche en désignant le modèle profane d'après lequel la chanson pieuse a été composée. Ainsi le manuscrit de Berne contient-il sept chansons pieuses du trouvère picard Jacques de Cambrai : pour chacune d'entre elles, le modèle profane est clairement indiqué.

ces reprises s'accompagnent de transformations et d'adaptations qui modifient profondément le sens des chansons mariales. L'une d'elles, de manière tout à fait remarquable, nous offre même la chance d'assister « en direct » à la conversion de l'« arrière-texte » profane. Avant de mettre fin à cet exposé, je souhaiterais m'y arrêter quelques instants. L'auteur anonyme de cette chanson, intitulée, d'après son premier vers, *L'autr'ier m'iere rendormiz*, précise, dans la première strophe, qu'il a emprunté au registre profane la forme et la mélodie de sa composition ; il nous indique même les circonstances matinales et champêtres dans lesquelles va s'opérer la transformation du texte source :

L'autr'ier m'iere rendormiz
Par un matin en esté ;
Adonques me fu a vis
Que la douce mere Dé
M'avoit dit et commandé
Que seur un chant qui jadis
Soloit estre mout joïs
Chantasse de sa bonté
Et je tantost l'ai empris.
Diex doint qu'il li viegne en gré ! (vers 1-10)¹⁸

Nous sommes entraînés dans les coulisses de la chanson, « en amont » du texte en quelque sorte, au moment précis où se décide le passage du chant profane au chant marial. La nature religieuse de la transformation ne fait ici aucun doute : c'est la Vierge Marie, la *douce mere Dé*, qui passe, en

¹⁸ « L'autre jour, je m'étais endormi ; c'était un matin d'été ; j'eus alors l'impression que la douce mère de Dieu m'avait donné l'ordre de chanter sa bonté en m'appuyant sur un chant qui était jadis fort apprécié ; aussitôt je l'entrepris. Que Dieu fasse qu'elle le reçoive avec plaisir ! », éd. Järnström, *Recueil de chansons pieuses du XIII^e s.*, tome I, chanson IV, Suomalaisien Tiedeakatemia Toimituksia (*Annales Academiae Scientiarum Fennicae*), Helsingfors, 1910 (trad. originale).

personne, commande de la chanson pieuse ; à la fois commanditaire et destinataire de la chanson, Marie en est aussi l'actrice puisque c'est « de sa bonté » que doit chanter le poète.

Dans la strophe suivante, le trouvère se montre plus précis ; délaissant les références incertaines (*un chant, jadis...*), il reproduit les deux premiers vers de la pièce originelle, une pièce bien attestée et de facture courtoise :

Quant li rossinoil jolis
Chante seur la fleur d'esté¹⁹
C'est li chans seur quoi j'ai mis
Le dit que je ai trouvé
De celi qui recouvré
Nos a le saint Paradis. (vers 11-16)²⁰

Par le biais d'une formulation habile qui rapproche la figure du rossignol de celle du trouvère (l'oiseau chante *seur la fleur d'esté*, le trouvère chante *seur un chant*), l'auteur inclut dans la chanson mariale un extrait du chant courtois (vers 11-12) ; nous comprenons aussi, grâce aux vers 13 et 14, qu'il en a récupéré la mélodie. Mais il prend soin d'en circonscrire le caractère profane en encadrant le distique par le nom de *Diex* au vers précédent, et la mention du *saint Paradis* quelques vers plus loin. De manière générale, l'abondance des références religieuses ne laisse aucune place à l'ambiguïté : l'arrière-texte profane, ainsi intégré au chant nouveau, perd son caractère impie.

¹⁹ Ces deux vers nous ont permis d'identifier l'arrière-texte de la chanson mariale : il s'agit d'un chant profane que les différents manuscrits attribuent soit à Raoul de Ferrières soit au Châtelain de Coucy, deux célèbres trouvères courtois de l'époque.

²⁰ « Quand le gai rossignol chante sur la fleur d'esté, c'est le chant auquel j'ai adapté le texte que j'ai inventé sur celle qui nous a redonné l'espoir d'aller au paradis. » (Järnström, *ibidem* ; trad. originale).

Faisant une nouvelle fois appel à l'image du « remploi » architectural, je serais tentée d'assimiler la technique des poètes pieux à celle des premiers bâtisseurs chrétiens : ces derniers, pour construire les édifices carolingiens puis romans, avaient fait appel aux matériaux les plus facilement exploitables, c'est-à-dire ceux qui avaient servi à construire les temples profanes gréco-romains ; utilisés dans l'édifice chrétien néanmoins, ces éléments d'origine profane avaient pris une coloration chrétienne. De la même manière, les vers et la mélodie de la chanson courtoise, ainsi associés au texte pieux, perdent leur aura profane.

Il est malaisé de conclure après avoir tenté, comme je l'ai fait à l'instant, de balayer une vaste période et des œuvres diverses. Au moment d'achever cette étude cependant, je voudrais insister une dernière fois sur le tournant que constitue l'apparition des romans bretons, fondés sur un arrière-texte non latin et souvent non écrit qui laisse aux écrivains une marge de manœuvre bien supérieure à ce qu'elle était jusqu'alors. Sans vouloir caricaturer une histoire littéraire toujours plus subtile et complexe qu'elle n'en a l'air, je crois qu'on peut affirmer que les écrivains arthuriens, Chrétien de Troyes le premier, ont été les premiers à distendre le lien qui les unissait aux œuvres du passé. Même si, pour des raisons culturelles et parfois religieuses que nous avons mises en lumière, l'arrière-texte continue d'affleurer par la suite, l'« intertextualité », pour dire les choses rapidement, repose désormais avant tout sur les motifs, les personnages et les thèmes utilisés ; sur le plan de l'écriture en revanche, les écrivains affirment de plus en plus leur indépendance stylistique, elle-même indissociable d'une volonté nouvelle de « prendre à contre-pied » l'arrière-texte, de le subvertir et de le convertir : à l'opposé de toute servilité, reprises et réécritures

contribuent à renforcer, plus que jamais, la place du sujet dans l'œuvre.

Laurence Hélix
Université de Reims Champagne-Ardenne
CRIMEL