


Jean-René Valette

Sorbonne Université
jean-rene.valette@sorbonne-universite.fr

 <https://orcid.org/0000-0002-5039-2669>

LA MORT LE ROI ARTU ET LA NOSTALGIE DE L'IDÉAL

La *Mort le Roi Artu* and the Nostalgia of the Ideal

ABSTRACT

Along with the Hellenistic novel and the pastoral novel, the chivalric narrative constitutes one of the three forms of premodern idealism. In close connection with the ineffable anthropomorphism of the novel, the narratives of chivalry distinguish themselves by placing the transcendent source at the heart of the society of men (T. Pavel, *La Pensée du roman*). The article investigates the part that nostalgia takes in the manufacture of the chivalric and courtly ideal starting from human resources (love, war), according to two principal poetics: the enchantment, the unpredictable, the desire (*Yvain, le Chevalier au lion* of Chrétien de Troyes) vs. the disenchantment, the irreversible, the regret inherent in the nostalgic charm (*La Mort le Roi Artu*).

KEYWORDS : idealism, nostalgia, courtesy, chivalry, Arthurian literary cycle, matter of Britain, adventure, *Mort le Roi Artu*

Si *idéal* est « un mot d'Europe », selon F. Jullien, s'il n'est pas banal d'avoir ainsi « isolé dans la vie de l'esprit cette représentation unitaire », d'avoir « imaginé reporter sur elle, promue en "idéal" séparé du monde, la fixation du désir, au point de faire de cette abstraction un mobile¹ » (Jullien 2017 : Quatrième de couverture), on ne s'étonnera pas que ce mot soit souvent employé à propos de l'héritage celtique qui a imposé à l'imaginaire occidental, avec la forme souple du roman, le goût du récit d'aventure et de quête, en sorte que le roman est devenu progressivement le paradigme majeur des lettres modernes et que la matière dite de Bretagne figure comme l'une des trois sources de la culture littéraire européenne, à côté de la Bible judéo-chrétienne et de la tradition gréco-latine (Millet 2001 : 340). On se s'étonnera pas non plus que ce terme fleurisse à propos du récit chevaleresque, dont Thomas Pavel estime qu'« à peine teinté de féerie », il « repose sur la capacité des hommes à engendrer de l'idéalité à partir de données purement humaines » (Pavel 2003 : 89). Mais à quelles poétiques obéit cette fabrique romanesque de l'idéal ? À quelles esthétiques tend-elle² ? Quelle part y prend la nostalgie ?

¹ À l'heure où nous achevons cet article, le destin de l'Europe est en proie à une vague de barbarie destructrice. Puissent les forces de l'idéal européen unir les femmes et les hommes de bonne volonté, et soutenir les nations en lutte.

² « L'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur

POÉTIQUES DE L'IDÉAL : ENCHANTEMENT ET DÉSENCHANTEMENT

S'il est possible, avec Patrick Moran, de présenter la *Mort Artu* comme un roman moderne, c'est au sens que Gautier Map accorde au terme de *modernitas* dans son *De Nugis curialium*. Il s'agit de l'époque présente, quelle qu'elle soit : « chaque siècle a méprisé sa propre modernité », note le clerc anglo-normand, « et chaque époque, dès la première, a préféré la précédente à elle-même³ ».

Ainsi la littérature arthurienne permet-elle aux romanciers des XII^e et XIII^e siècles de « dépeindre un âge d'or chevaleresque et courtois que leur propre modernité ne permet jamais d'égaliser⁴ », en un programme défini dès les premiers vers d'*Yvain, le Chevalier au lion*. L'évocation fastueuse de la cour d'Arthur réunie à la Pentecôte, « cele feste qui tant coste » (Chrétien de Troyes 1978 : 5), en offre l'une des peintures les plus saisissantes (le roi Arthur, les chevaliers, les dames et les demoiselles, occupés à « reconter noveles » et à « parler d'Amors »...). Une peinture qui vise à « engendrer de l'idéalité » grâce à l'écart que la *laudatio temporis acti* s'emploie à creuser avec un présent amplement démonétisé : « Or est Amors tornee a fable », note Chrétien de Troyes, « por ce que cil qui rien n'en santent / diënt qu'il aiment, mes il mantent ». D'où le parti radical qu'il adopte : « Mes or parlons de cez qui furent, / si leissons cez qui ancor durent », car, précise-t-il *cum grano salis*, « molt valt mialz, ce m'est a vis, / uns cortois morz c'uns vilains vis. » (Chrétien de Troyes 1978 : 24–32)

Ainsi pétri de nostalgie – de cette « mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur » (Jankélévitch 1974 : 346) –, le récit peut commencer, idéalement suspendu à l'absolu de prouesse et de courtoisie que le romancier a fixé au seuil de la fiction et qu'il a lié au premier mot du roman, au nom même d'« Artus, li boens rois de Bretaingne, / La cui proesce nos enseigne / que nos soiens preu et cortois » (Chrétien de Troyes 1978 : 1–3).

Loin de suivre un modèle littéraire si communément partagé, la *Mort Artu* emprunte, on le sait, une autre voie : plutôt que de représenter cet âge rêvé, son auteur choisit en effet de « dévoiler la *modernitas* arthurienne, le moment où le royaume se désenchante et où les certitudes passées s'écroulent » (Moran 2021a : X).

Les visées contradictoires de l'enchantement et du désenchantement s'enracinent pourtant dans la même œuvre matricielle, l'*Historia regum Britanniae*, composée par Geoffroy de Monmouth vers 1138 dans un contexte anglo-normand dont la visée politique est nettement perceptible, et traduite par Robert Wace, au mitan du siècle, sous le titre de *Roman de Brut*. Wace, en particulier, infléchit l'écriture de l'histoire vers la fiction⁵ en ajoutant trois passages remarquables à sa source et en les logeant au cœur des

(...) Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur. » (Iser 1985 : 48)

³ Cité et traduit par Moran 2021a : IX–X.

⁴ Moran 2021a : XX.

⁵ Tandis que les romans d'antiquité soutenaient encore la prétention à la vérité historique, les récits arthuriens signent « l'aveu de la fiction » : « en quittant l'Antiquité et le monde méditerranéen pour la Bretagne et le temps du roi Arthur, le roman renonce à la vérité historique, référentielle, et doit se chercher

douze années de paix qui suivent les premières conquêtes du jeune Arthur. Il s'agit de l'institution de la Table ronde, des aventures merveilleuses survenues au cours de cette période et, selon la prophétie de Merlin, de la croyance en la survie d'Arthur dans l'île d'Avalon et l'attente de son retour.

Lorsqu'il compose son *Brut*, Wace ne soupçonne pas la fécondité à venir du blanc temporel qu'il laisse dans ses chroniques. Cette *pax arthuriana* sera l'occasion de centaines de contes qui fleurissent à partir de ces trois ajouts, lesquels constituent comme autant de « points d'ancrage à partir desquels la fable, la fiction arthurienne a relayé la chronique, la faille qu'a agrandie aux dimensions d'un nouvel imaginaire, de "l'Imaginaire-de-Merveille" comme l'a naguère qualifié André Malraux⁶, cet immense ensemble textuel qu'est le roman arthurien, de l'œuvre de Chrétien aux grands cycles en prose du XIII^e siècle » (Baumgartner 1993 : 17). Et de fait, ainsi que l'écrit Edmond Faral en mettant l'accent sur la visée élogieuse de ces textes, « il est digne de remarquer que, dans le plus grand nombre des cas, uniformément, la description est destinée à exciter l'admiration ; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur ; et il semble que ç'ait été, pour les poètes auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus : le merveilleux est installé au milieu de leurs descriptions » (Faral 1913 : 307).

Les années 1150 marquent ainsi une mutation en plaçant « à l'origine du roman le principe de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », ce que montre la comparaison de deux œuvres quasi contemporaines, la *Prise d'Orange et le Chevalier au Lion* : tandis que « la narration épique épouse le passé, un passé grandiose dont elle n'est que la remémoration », note Michel Stanesco, « le roman est le lieu de la manifestation de l'inouï, de l'inattendu, de la surprise ». Cela n'est pas sans conséquence sur la représentation littéraire, car la nouveauté appelle « un autre espace poétique, celui de l'hétérogène, de l'original, de l'unique » : tandis que « l'ancien univers épique était encore profondément similaire », « l'unité du monde éclate dans le roman, il y a un *ici* et puis il y a un *ailleurs* où vont errer les chevaliers pour en rapporter des nouvelles » (Stanesco 1990 : 142–149).

À côté du mot *novelas*, qui figure en bonne place dans le prologue d'*Yvain*, deux termes-clés soutiennent l'ordre nouveau de la nouveauté : *merveille*, comme on l'a vu, et *aventure*, ce « terme qui porte la désinence du futur⁷ » (Jankélévitch 1963 : 10), car « le roman ne propose pas le retour à la réalité des origines, mais une autre modulation de l'être, celle du possible, où le désir s'allie à l'enchantement et la provocation au dépassement de soi. Par le mythe, l'homme se rapporte au temps des genèses, par le roman, l'existence humaine se comprend *aventureusement*, c'est-à-dire à partir de son *avenir* »

une autre vérité. Une vérité qui est celle du sens ; un sens qui se nourrit pour l'essentiel d'une réflexion sur la chevalerie et l'amour » (Zink 2020 : 142–143).

⁶ Malraux 1977 : 29. Sur la merveille et le merveilleux, voir aussi, plus récemment, Dubost 1991 et 2016, Valette 1998, Gingras 2002, Ferlampin-Acher 2003.

⁷ Au participe futur *adventura*, il est ainsi possible d'opposer la forme de participe parfait *res gestae*, autrement dit les hauts faits célébrés dans les poèmes épiques.

(Stanesco, Zink 1992 : 15). Or, d'emblée, la *Mort Artu* marque la fin des aventures⁸, en sorte que du *Chevalier au lion* à la *Mort le roi Artu*, le saut paraît considérable qui mène de l'imprévisible à l'irréversible⁹. Pourtant, loin d'abolir la nostalgie, ce second paradigme l'avive *essentiellement*, selon le mot de Vladimir Jankélévitch, grâce à « l'irréversibilité du temps ».

FORMES DE L'IRRÉVERSIBLE

Car « l'irréversible n'est pas un caractère du temps parmi d'autres caractères, il est la temporalité même du temps ; et le verbe "être" est pris au sens "ontologique" et non plus au sens copulatif : c'est-à-dire que l'irréversible définit le tout et l'essence de la temporalité, et la temporalité seule ; en d'autres termes, il n'y a pas de temporalité qui ne soit irréversible, et pas d'irréversibilité pure qui ne soit temporelle. La réciprocity est parfaite. » (Jankélévitch 1974 :7)

Et c'est précisément à cette perfection de l'irréversible qu'aspire la *Mort Artu* en réécrivant l'histoire légendaire de la fin du règne d'Arthur, traitée par le *Brut* de Wace et par le *Perceval* en prose de Robert de Boron. Emboîtant leur pas, en marge du hors-temps auquel donne accès l'ellipse ouverte sur l'Imaginaire-de-Merveille, l'auteur de ce roman du temps retrouvé s'emploie en effet à rendre palpables le « sens » du temps. Quelques siècles avant Marcel Proust – autre romancier de la fin d'un monde –, il s'attache à conférer une quatrième dimension, celle du Temps, à l'espace occupé par l'édifice cyclique qu'il achève¹⁰.

Le « sens » du temps reçoit une première formulation dans le prologue de la *Mort Artu*. Après avoir considéré l'œuvre du pseudo-Gautier Map, le « roi Henri II son seigneur » invite l'auteur de la *Queste* à lui donner une suite, estimant que cette suite serait aussi une fin, « la fin de ceus dont il avoit fet devant mention et comment cil morurent dont il avoir amenteües les proescs en son livre » (*Mort Artu* 2021 : 1). Les occurrences du mot *fin* se trouvent lestées d'un double référent, « l'achèvement de l'histoire et l'achèvement de la narration s'opér[a]nt conjointement par la mort des protagonistes, comme dans la tragédie » (Dubost 1994 : 86). Dire la mort d'Arthur, c'est dire la mort de tous les

⁸ Voir le passage où le roi Arthur se résout à organiser des tournois « por ce qu'il veoit que les aventures del roiaume estoient si menees a fin qu'il n'en avenoit mes nule se petit non » (*Mort Artu* 2021 : 7)

⁹ « *La Mort Artu*, dernier volet du vaste *Lancelot-Graal*, se fonde sur une négation : il n'y a pas d'aventure ; il n'y a plus ces hasards éclatants, à chaque séquence offrant au "héros" une occasion de triompher : il ne reste qu'une suite d'actions courageuses mais sans espoir, un engagement coûte que coûte pour une cause que l'on croit bonne » (Zumthor 2000 : 436-437).

¹⁰ Et si, tel le narrateur du *Temps retrouvé*, le lecteur se retournait sur le cycle du *Lancelot-Graal*, il serait peut-être tenté d'appliquer aux héros arthuriens les derniers mots de *La Recherche du temps perdu* : « Aussi, si la force m'était donnée assez longuement pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. » (Proust 1989 : 625)

personnages associés à son univers diégétique ; c'est aussi marquer la fin d'un genre littéraire, d'une matière littéraire tout entière indexée sur le nom de ce roi imaginaire¹¹.

Si la poétique des dénouements consacre l'orientation téléologique du temps, la contexture serrée du roman en rend la toute-puissance implacable. Dans un livre consacré à l'articulation des phrases narratives dans la *Mort Artu*, Jean Rychner s'est penché sur « la chaîne des joints », sur les attaques de phrases, ces « éléments conjonctifs de haut rang » qui émergent à la surface du texte. Il distingue trois relations fondamentales : la relation temporelle, la relation dramatique, qui ne doit rien au temps mais tout à l'action, la relation prédicative enfin, particulièrement représentée, qu'il assimile à un long escalier difficile à couper : « pas de possibilité de fuite, pas d'ellipse, pas de capture en vol d'une idée ou d'un geste imprévu, pas de liberté » (Rychner 1970 : 244). En somme, « les articulations narratives de la *Mort Artu* définissent l'œuvre comme la relation d'une action dramatique fermée qui tient dans son immanence et sa nécessité son temps et ses personnages » (Rychner 1970 : 246) – aux antipodes, par exemple, de l'*incipit* du *Conte du Graal*¹².

Immanence et nécessité définissent aussi la *mescheance*, « ce principe ordonnateur de la destruction » qui s'inscrit au cœur d'un roman déserté par le Graal¹³. Ce lexème récurrent renvoie à la faiblesse de la liberté humaine privée des secours de la grâce, cette grâce que saint Bernard nomme *libertas a peccato* parce qu'elle délivre du péché : « la *mescheance* sévit dans les intervalles de dérélition plus ou moins étirés, où l'individu se sent abandonné par Dieu » (Dubost 1995 : 60). La branche I du *Perlesvaus* constitue, dans la littérature arthurienne, l'un de ces intervalles de dérélition, mais la grande force de la *Mort Artu* est d'avoir agrandi l'intervalle aux proportions d'un roman tout entier et, surtout, d'avoir fait de la *mescheance* un puissant ressort dramatique.

Aux plans poétique, syntaxique et philosophique, l'hypothèse d'une « action dramatique fermée » (selon la formule déjà citée) semble donc s'imposer, mais les choses sont moins simples qu'il n'y paraît, ce que font comprendre les dénouements contrastés et leurs zones d'ombre, car la *Mort Artu* « ne se laisse pas facilement interpréter comme l'entrée et l'évanouissement dans le mythe, mais plutôt comme un dégagement des contacts avec le mythe, tels que les entretenait la légende arthurienne, et un engagement vers l'humanité » (Dubost 1994 : 110). De même, cette œuvre ne saurait se lire, à l'aune de la *Queste*, comme la condamnation de la chevalerie terrienne au profit d'un idéal religieux¹⁴ ou comme le « salaire des pécheurs¹⁵ ».

¹¹ Voir Boutet 1992.

¹² « On ne saurait imaginer contraste plus profond. Ici, tout est liberté, air et subjectivité ; le temps, le printemps, les oiseaux sont ceux du jeune Perceval ; les faits surgissent de ses initiatives, c'est lui qui entend le bruit des chevaliers sans que leur existence ait été posée d'abord dans une phrase thématique. » (Rychner 1970 : 246)

¹³ « Avec le silence de Dieu, le retrait des merveilles, l'ambiguïté du sumaturel, le déplacement des responsabilités vers les égarements du cœur et de la chair, la *mescheance* apparaît bien comme le principe ordonnateur de la destruction, l'agent mortifère d'un récit qui arrive à ses fins par accidents et ruptures, décalages et brouillages, chutes et rechutes, méprises, actes manqués, détournés de leur but ou surdéterminés ailleurs ou autrefois par quelque faute oubliée. » (Dubost 1995 : 65)

¹⁴ On se souvient de ce mot d'A. Pauphilet, éditeur moderne de la *Queste* : « Gauvain, c'est la chevalerie courtoise jugée courtoise jugée selon l'esprit cistercien » (Pauphilet 1923 : XI).

¹⁵ « Il y a une rupture complète non seulement entre l'idéologie du *Lancelot* et de la *Queste*, mais aussi entre celle de la *Queste* et de la *Mort Artu*. Seule la *Queste* interprète l'écroulement du monde comme la suite

Sans doute les différents dénouements sont-ils tous des dénouements de mort : mort du roi Arthur, mort du traître Mordret et de ses fils, mort des chevaliers de la Table Ronde, mort de toute la parenté de Lancelot, mort des belles amoureuses, mort de l'amour et fin des aventures. Or, malgré l'ampleur de la catastrophe, le lecteur a le sentiment que « tout ne s'achève pas avec la mort » selon une formule qui vaut pour la conscience chrétienne ou la conscience mythique, mais peut-être aussi pour la conscience littéraire¹⁶.

Du désastre émergent, en effet, d'une part la vie que Lancelot, Hector puis Bohort mènent à l'ermitage « el service Notre Seigneur Jhesucrist », d'autre part un dénouement laissé grand ouvert : « Il faut bien admettre que le roi repose effectivement à la Noire Chapelle. Mais où est son âme ? Où est son cœur ? Où est le mythe royal ? Pour l'imaginaire, l'histoire d'Arthur est une histoire sans fin. » (Dubost 1994 : 110)

Ce sont cependant surtout les idéaux de prouesse et de courtoisie qui retiennent l'attention, avec un accent porté sur l'affectivité masculine, sur la force des amitiés entre chevaliers (Hector et Lancelot, Hector et Bohort, Gauvain et Gaheriet, Arthur et Lucan), au détriment d'un espace courtois essentiellement réduit à Guenièvre et aux figures périphériques de la demoiselle d'Escalot, de la dame de Beloé et de Morgain. En cet « automne de l'amour » (Hult 2009 : 59), le récit renouerait avec un modèle plus ancien, un amour d'hommes occulté par l'amour courtois, ainsi que l'ont montré Georges Duby (1990 : 74–82) et Christiane Marchello-Nizia (1991 : 271–276). Comme l'écrit Mireille Demaules à propos de l'amour héroïque qui lie Galehaut et Lancelot, ce paradigme remonte à « l'amitié masculine telle qu'elle est représentée dans l'épopée guerrière, et le couple que forment les deux compagnons peut rappeler celui de Nisus et Euryale dont l'amitié et la mort héroïque sont relatées dans le roman d'*Énéas*, traduction médiévale de l'*Énéide* de Virgile » (Demaules 2003 : 1831). Selon René Nelli, dans ces sociétés guerrières l'amitié masculine a précédé l'amour intersexuel qui « dérive de l'affrètement homosexuel » (Nelli 1963 : 325)¹⁷. Si à la faveur de ce relais historique, l'idéal de l'amour au masculin revient au premier plan dans la *Mort Artu*, on ne saurait oublier que l'amour de la reine redevient aussi le fondement de l'héroïsme de Lancelot et que son amour sublimé préfère l'honneur de Guenièvre à la satisfaction de son désir.

Eu égard à « l'ineffaçable anthropocentrisme de la fiction littéraire » (Pavel 2003 : 47), en un roman de chevalerie écrit, de surcroît, « non seulement après le Graal mais dans l'absence du Graal » (Hult 2009 : 60), « la source transcendante est placée au sein même de la société des hommes et au sein du couple amoureux. (...) Dans ce sens-là, et par-delà son asymétrie symbolique, l'amour courtois s'associe aux normes de la chevalerie pour établir une idéalité parfaitement circonscrite à l'intérieur du monde humain¹⁸ ». On le voit, « dans ce contexte crépusculaire, la *Mort Artu* manifeste en réalité une puissante *nostalgie* de la courtoisie¹⁹ » (Moran 2021a : LXXVII). Mais comment saisir les liens privilégiés qu'elle entretient avec l'irréversible ?

de la déchéance morale et religieuse de la chevalerie de la Bretagne » (Bogdanow 2006 : 42–43). Voir aussi Bogdanow 1986 : 504–519.

¹⁶ Nous suivons ici Dubost 1994 : 109.

¹⁷ Sur la question des rapports complexes entre amitié homosociale et hétérosexualité, on signalera Kosofsky Sedwick 1985. Pour la littérature médiévale, voir Gaunt 1995.

¹⁸ Pavel 2003 : 77. Nous reprenons ici une définition valant pour le roman de chevalerie en général.

¹⁹ C'est l'auteur qui souligne.

LE CHARME NOSTALGIQUE, OU LA POSITIVITÉ DU NÉGATIF

Peut-être faut-il d'abord rappeler qu'« il y a un monde entre *n'être pas* et *n'être plus* ». Certes, « ces deux *non-être* reviennent pratiquement et actuellement au même quand on s'en tient à l'apparence exotérique en négligeant l'invisible je-ne-sais-quoi de la temporalité », mais l'on ne saurait confondre l'inexistence et l'absence, sauf à se détourner du temps qui « révèle la positivité du négatif » (Jankélévitch 1974 : 203).

Le « déjà-plus » est, par conséquent, un « non-être relatif » car *ce qui a été a été*, et c'est précisément sur *ce qui a été et qui n'est plus*, sur ce « déjà-plus », que repose la « conscience soucieuse » de la nostalgie. À la différence du spleen, de l'angoisse ou de l'ennui, en effet, « la nostalgie n'est pas une "algie" entièrement immotivée ni entièrement indéterminée. Ce "je-ne-sais-quoi" sait ou pressent quelque chose » (Jankélévitch 1974 : 340) :

L'objet de la nostalgie, ce n'est pas tel ou tel passé, mais bien plutôt le fait du passé, autrement dit la passéité, laquelle est avec le passé dans le même rapport que la temporalité avec le temps. C'est par rapport au seul fait de la passéité du passé, et en relation avec la conscience d'aujourd'hui, que le charme inexprimable des choses révolues a un sens. Ainsi se dénote la quoddité du passé. La quoddité du passé, c'est-à-dire le fait indéterminé du passé en général – voilà l'essence où se concentre l'essence irréversible de l'avoir-été. (Jankélévitch 1974 : 357)

Tel est le charme auquel prétend la *Mort Artu*, en cultivant la nostalgie des idéaux chevaleresques et courtois. Car « le charme exprime un désir qui est un regret, et ce désir est infini comme est infinie la nostalgie inapaisable de la possession amoureuse ». Dès lors, « comment s'étonner si le charme d'un passé irréversible inquiète la conscience autant qu'il l'envoûte ? » (Jankélévitch 1974 : 221).

L'épisode de la demoiselle d'Escalot, que la critique a parfois rattaché malaisément à l'économie du roman, lui confère en réalité l'une de ses couleurs privilégiées, celle d'un « adagio du regret » (Jankélévitch 1974 : 210)²⁰. Sa courbe narrative montre comment peu à peu, au fil des rencontres avec Lancelot, le désir se mue en regret, jusqu'à l'arrivée mystérieuse à Kamaalot d'une nacelle recouverte d'étoffes somptueuses ; à l'intérieur, Arthur et Gauvain trouvent gisant sur un lit le cadavre d'une jeune fille morte récemment. Gauvain reconnaît la demoiselle d'Escalot, dont l'aumônière contient une lettre. Les cruels reproches que sa *complainte* adresse à Lancelot, « le plus preudome del monde et le plus vilain », sont encadrés par des protestations d'amour loyal : « vos faz ge savoir tout plainement, écrit-elle, que por loiaument amer sui ge a ma fin venue », en une formule que reprend la fin de l'épître ainsi que l'épithète figurant sur le monument funéraire que le roi fait élever dans l'église principale de Kamaalot : *Ici gist la demoiselle d'Escalot qui por l'amor de Lancelot morut* (*Mort Artu*, 2021 : 187, 193).

L'arrivée de la barque funèbre donne à penser que tout pourrait recommencer : « elle ressemble à s'y méprendre à une aventure et fait renaître un espoir déraisonnable (...) Gauvain va jusqu'à employer le vocabulaire de la merveille, qui est étroitement associé au schéma aventureux. En réalité, ni merveille ni aventure, la nacelle qui transporte la

²⁰ P. Moran accorde à ce qu'il nomme par ailleurs le « roman d'Escalot » une « fonction tonale ». À ses yeux, le premier tiers de l'œuvre vise à « créer une atmosphère spécifique » (2021b, 10–11).

demoiselle d'Escalot n'est qu'un *memento mori* qui vient entériner la fin de l'âge des aventures, tout autant que celui de l'âge courtois » (Moran 2021b : 9).

À la faveur de cet épisode qui entrelace *nécessairement* l'amour et la mort²¹, il s'agit avant tout de « signifier le désenchantement » (Moran 2021b : 8). En se présentant comme la victime pathétique de l'amour loyal, la demoiselle d'Escalot fait pénétrer le lecteur dans la fabrique de l'idéal, un idéal dont le désir est un regret propre à entretenir la nostalgie. Entrés dans la nacelle en quête de merveilles²², Arthur et Gauvain éprouvent l'essence irréversible de l'« avoir-été » : « Et dedenz cel lit gisoit une damoisele morte *nouvelement*, qui mout *avoit esté bele au semblant qu'ele avoit encore* ». Le je-ne-sais-quoi du « déjà-plus » pousse le roi, sur le mode du regret (« *si a esté trop bele* outreement, si est trop grand damage quant ele fu morte en tel aage »), à désirer connaître l'identité et l'origine de la demoiselle, « por la grant beauté *qui en li a esté*²³ ».

Selon V. Jankélévitch, « le Jadis de la nostalgie est, comme le charme, infiniment lointain, incomplet et cryptique ; et bien plus encore ! car il faut le retrouver non pas dans l'espace mais dans le temps irréversible, et sans aucune chance de réitération » (Jankélévitch 1974 : 272). Dans cette quête, l'espace reste cependant un précieux allié, comme les rochers d'Ithaque pour Ulysse, en ce qu'il donne forme au temps. N'est-ce pas en sollicitant le ressort topique de l'*Ubi sunt* ? (« Dictes moy ou n'en quel pays, / Est Flora la belle Romaine, / Archipiādes, ne Thaÿs, / Qui fut sa cousine germaine (...) ») tout en opposant un passé lointain (qui se rapproche progressivement au fil des strophes) au passé proche du refrain (« Mais ou sont les neiges d'anten ? »), que le poète libère le charme qui s'attache aux figures du temps jadis (Villon 2020 : 110). « Les "localisations" du charme sont aussi évasives que celles de la nostalgie », note V. Jankélévitch (1974 : 373), et parmi celles que propose la littérature, il faut sans doute ranger la ballade de F. Villon au côté de la lettre de la demoiselle d'Escalot, de son épitaphe ou de l'inscription figurant au-dessus de la tombe qui enclôt les deux corps de Galehaut et de Lancelot.

Loin de consacrer la disparition à jamais des dames et des chevaliers courtois, les inscriptions arthuriennes en perpétuent le souvenir. Elles constituent des « marques extérieures adoptées comme appuis et relais du travail de mémoire²⁴ ». D'Arthur, de Guenièvre, de Lancelot, ou de Gauvain, assurément, « il ne restera aucune trace, la vraie histoire, celle qui vaut la peine d'être rappelée, se lira désormais fragmentée à travers le pays, inscrite sur les monuments funéraires » (Trachsler 1994 : 38). Au demeurant, « le roi Marc, ennemi implacable du monde arthurien à la fin du cycle *Post-Vulgate*, ne s'y trompera pas : après que les troupes bretonnes se seront mutuellement anéanties, il envahira avec quelques guerriers cornouaillais le royaume de Logres pour détruire tous ses lieux de mémoire. À la Joyeuse Garde, il profanera de ses propres mains le tombeau de Lancelot et de Galehaut où s'était réfugiée l'essence même du cycle de la *Vulgate* » (Trachsler 1994 : 38).

²¹ Voir en particulier Gaunt 2006.

²² « Par foi, fet messire Gauvains, se cele nacele est aussi bele dedenz com dehors, ce seroit merveilles. » (*Mort Artu* 2021 : 183)

²³ *Mort Artu* 2021 : 185. C'est nous qui soulignons.

²⁴ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Cité par Hériché Pradeau 2020 : 128.

*

S'il est vrai que le roman se définit comme « ce genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal²⁵ », la forme que le roman breton donne à cette adhésion est celle de la nostalgie, selon la double poétique qui se partage le corpus arthurien en plaçant la source transcendante parmi les hommes, entre fiction et histoire, aventure et regret, merveilleux et « réalité », imprévisible et irréversible. Deux poétiques de l'idéal chevaleresque et courtois, donc, mais une même esthétique de l'enchantement ou du désenchantement, fondée sur le *fait du passé*, sur le charme qui tient à la *passéité* des choses révolues, selon les termes de Vladimir Jankélévitch.

En sorte que le roman arthurien peut d'abord être dit *moderne* au sens de Gautier Map²⁶ et qu'il peut, comme *Yvain, le chevalier au lion*, tourner le dos au présent afin de traduire le consentement joyeux de la fiction à la mutation chevaleresque du XI^e siècle, « vraie poussée de jeunesse aristocratique et narcissique », et partager « le feu d'artifice de sources littéraires » qui marque le XII^e siècle avec « l'impression que nulle part l'esprit chevaleresque n'est aussi pur et constant que dans l'imaginaire de l'élite et de ceux qui aspirent à s'y agréger » (Barthélemy 2012 : 526) – jusqu'à « la chimère d'une chevalerie absolue²⁷ ».

Au tournant du XIII^e siècle, les choses ont changé, et si la *Mort Artu* paraît alors *moderne*, c'est au sens où elle ne saurait échapper aux réalités de son temps²⁸. Comme l'écrit Jean Maurice, « ce repli sur la féodalité dans les années 1230 est malgré tout une impasse, de sorte que le texte ne peut s'empêcher de faire parler l'Histoire. Les valeurs d'autrefois s'y retournent contre elles-mêmes ». Au fond, précise-t-il, « la *Mort Artu* témoigne dans le même mouvement, d'une intégration et d'un rejet des réalités sociopolitiques de son temps. La féodalité ne peut plus s'y idéaliser qu'en consacrant son propre anéantissement, tout comme la tradition littéraire arthurienne (...) ne peut plus vivre qu'en constatant sa propre mort. » (Maurice 1995 : 15)

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHÉLEMY Dominique, 2012, *La Chevalerie. De la Germanie antique à la France du XIIIe siècle*, Paris : Perrin [2007].
- BAUMGARTNER Emmanuèle, SHORT Ian, 1993, *Introduction*, (in :) *La Geste du roi Arthur, selon le Roman de Brut de Wace et l'Historia Regum Britannniae de Geoffroy de Monmouth*, Emmanuèle Baumgartner, Ian Short (éd. et trad.), Paris : UGE, 7–26.
- BOGDANOW Fanni, 1986, La chute du royaume d'Arthur. Évolution du thème, *Romania* 107 : 504–519.
- BOGDANOW Fanni, 2006, *Introduction*, (in :) *La Quête du Saint-Graal*, Fanni Bogdanov (éd.), Anne Berrie (trad.), Paris : Le Livre de poche, 5–88.

²⁵ Pavel 2003 : 47.

²⁶ Voir les premières lignes de cet article.

²⁷ Cette formule fait ici référence au *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, qui « pousse le plus le thème du Graal en utopie sociopolitique – jusqu'à donner le frisson » (Barthélemy 2012 : 523). Elle pourrait aussi s'appliquer à la *Quête del Saint Graal*, dans une mesure moindre restant à définir.

²⁸ « Car dans les faits, autour de 1200, l'heure est au partage de la prépondérance sociale avec l'élite urbaine bourgeoise, à une allégeance accrue envers l'Église et le roi, et même à une certaine ouverture à des hommes nouveaux. C'est à ce prix que la chevalerie pourra survivre. » (Barthélemy 2012 : 523)

- BOUTET Dominique, 1992, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris : Champion.
- CHRÉTIEN DE TROYES, 1978, *Le Chevalier au lion (Yvain)*, M. Roques (éd.), Paris : Champion.
- DEMAULES Mireille, 2003, *Galehaut – Notice*, (in :) *Le Livre du Graal*, t. 2, *Lancelot*, éd. dir. par Daniel Poirion, Paris : Gallimard, 1823–1839.
- DUBOST Francis, 1991, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e–XIII^e siècles)*, Paris : Champion, 2 tomes.
- DUBOST Francis, 1994, *Fin de part e : les dénouements dans la Mort Artu* (in :) *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Jean Dufournet (éd.), Paris : Champion, 85–111.
- DUBOST Francis, 1995, *Mescheance, merveille, mort, dans la Mort le roi Artu : recherche sur un champ associatif* (in :) *Imprimer en cœur d'homme fermé d'espérance. Hommage à F. Rouy*, Nice : Public. de la Faculté des Lettres, 51–66.
- DUBOST Francis, 2016, *La Merveille médiévale* [recueil d'articles], Paris : Champion.
- DUBY Georges, 1990, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, chap. 4, *À propos de l'amour que l'on dit courtois*, Paris : Flammarion, 74–82.
- FARAL Edmond 1913, *Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle*, (in :) *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris : Champion.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, 2003, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris : Champion.
- GAUNT Simon, 1995, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge : Cambridge University Press.
- GAUNT Simon, 2006, *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to Love*, Oxford : Oxford University Press.
- GINGRAS Francis, 2002, *Érotisme et merveille dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris : Champion.
- HÉRICHÉ PRADEAU Sandrine, 2020, *Les Inscriptions romanesques dans la prose arthurienne du XIII^e au XV^e siècle*, Dijon : Presses universitaires de Dijon.
- HULT David, 2009, *Esquisses d'interprétation*, (in :) *La Mort du roi Arthur*, David Hult (éd. et trad.), Paris : Le Livre de poche, 9–115.
- ISER Wolfgang 1985, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, E. Snycer (trad.), Bruxelles : Pierre Mardaga.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, 1963, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris : Aubier-Montaigne.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, 1974, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris : Flammarion.
- JULLIEN François, 2017, *L'Invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Paris : Gallimard.
- KOSOFSKY SEDWICK EVE, 1985, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press.
- MALRAUX André, 1977, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris : Gallimard.
- MARCHELLO-NIZIA Christiane, 1991, *Histoire des femmes en Occident. Le Moyen Âge*, chap. 8, *Le modèle courtois*, Paris : Plon, 261–276.
- MAURICE Jean, 1995, *La Mort le Roi Artu*, Paris : PUF.
- MILLET Olivier, ROBERT Philippe de, 2001, *Culture biblique*, Paris : PUF.
- MORAN Patrick, 2021a, *Introduction*, (in :) *La Mort le roi Artu*, Jean Frappier (éd.), Patrick Moran (trad.), Genève : Droz, IX–CVI.
- MORAN Patrick, 2021b, *À quoi sert l'histoire de la demoiselle d'Escalot ? Prolifération narrative, suspense paradoxal et écriture pathétique dans la Mort Artu*, (in :) *Op. cit. Revue des littératures et des arts*, « *Agrégation 2022* », n°3, automne 2021 : 1–13, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/690> (mis à jour le: 05.12.2021).
- Mort le roi Artu (La)*, 2021, Jean Frappier (éd.), Patrick Moran (trad.), Genève : Droz.
- NELLI René, 1963, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse : Privat.
- PAUPHILET Albert, 1923, *Introduction* (in :) Albert Pauphilet (éd.), *La Queste del Saint Graal*, Paris : Champion.

- PAVEL Thomas, 2003, *La Pensée du roman*, Paris : Seuil.
- PROUST Marcel, 1989, *Le Temps retrouvé. À la Recherche du temps perdu*, éd. dir. par Jean-Yves Tadié, t. IV Paris : Gallimard, 1989.
- RYCHNER Jean, 1970, *L'articulation des phrases narratives dans la Mort Artu*, Genève : Droz.
- STANESCO Michel, 1990, *À l'origine du roman : le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire* (in :) Daniel Poirion (éd.), *Styles et valeurs*, Paris : SEDES, 141–163.
- STANESCO Michel, ZINK Michel, 1992, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris : PUF.
- TRACHSLER Richard, 1994, *Au-delà de la Mort le roi Artu. Ce dont parle le conte quand le roi a disparu*, (in :) *Op. cit. Revue des littératures et des arts*, 3, 33–41.
- VALETTE Jean-René, 1998, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris : Champion.
- VILLON François, 2020, *Œuvres complètes*, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (éd. et trad.), Paris : Gallimard.
- ZINK Michel, 2020, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris : PUF [1992].
- ZUMTHOR Paul, 2000, *Essai de poétique médiévale*, Paris : Seuil [1972].