

## DEUXIEME PARTIE : NECESSITE DU SIGNE

Dans l'un de ses romans, à mi chemin entre *Faust* et le *Songe d'une nuit d'été*, Julien Green, pétri par la dimension archaïque du nom, fait ainsi parler un délégué du Diable :

Apprenez, fit l'homme, que votre personnalité est enclose en votre nom. Tout le principe des métamorphoses qui vous attendent tient, en effet, dans ces deux syllabes qui vous désignent et d'une certaine façon vous emprisonnent. En donnant ce nom à un homme ou à une femme ignorants de cette loi secrète, vous changez de personnalité avec eux<sup>1</sup>.

L'essence est dans le nom, immuable. Le nom est prison. S'interroger à propos de la nécessité du signe, c'est donc, aussi, envisager son absence ou son remplacement par autre chose. Car à chaque pas qu'il fait, le chevalier ou le comparse se demande si son identité, telle qu'elle est marquée, n'aurait pu être autrement. Il rêve de sortir de geôle en se passant de nom (parce qu'il n'y a pas comme chez Green un Brittomart pour permettre la transmigration de l'essence). Il fallait donc dépasser la simple étude des motifs de substitution au nom à laquelle se bornent souvent les critiques, qui mêlent les romans de Chrétien à sa postérité pour en extraire des constantes. Anonymat, déguisement, surnom...tout semble finalement *prendre sens* au contact du Nom.

### I/ Nécessité d'anonymat

#### A/ Table Ronde, roue des noms

Le nom aime disparaître dans les romans de Chrétien. Une première raison est la volonté d'allègement du récit réduit à une masse d'anonymes d'où émerge quelques héros<sup>2</sup>. On dit que le nom est un classificateur<sup>3</sup>. Dans le roman arthurien, il

---

<sup>1</sup> Julien Green, *Si j'étais vous*, O.C., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 882,3.

<sup>2</sup> Aimé Petit dans *Naissance du roman, Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*, Paris, Champion, 1985, vol. I, p. 169, souligne que l'élimination des noms propres dans les romans antiques est un trait permanent et témoigne du « souci de simplifier, [du] désir de ne point déconcerter le public du XIIe par l'énumération d'une multiplicité d'individualités ». Chrétien s'inscrit dans cette tradition. Il y a, à proprement parler une économie du nom, qui au fil des romans et d'une écriture qui se construit, tourne à l'avarice.

<sup>3</sup> Comme l'écrit Eugène Nicole, « identifier au moyen d'un nom propre, c'est donc déjà, en quelque sorte, classer selon une dichotomie essentielle au roman qui oppose les porteurs de Noms à ceux qui en sont dépourvus. », art. cit., p. 238. Cette dichotomie comme nous le montrerons a trait à la notion

opère une taxinomie entre des types ainsi que l'a fort justement souligné Paul Zumthor<sup>4</sup> et des individualités aux traits plus ou moins distinctifs. Bien que mettant en scène un grand nombre de noms dans *Erec*, comme nous l'avons précédemment souligné, Chrétien insiste aussi sur la nécessaire répartition entre anonymes et nommés, dépassant le simple procédé littéraire pour en faire un enjeu du sens. Le roman en effet, s'ouvre sur la coutume ravivée par Arthur de la chasse au blanc cerf. Gauvain s'y oppose arguant qu'

Encor a il ceanz V C  
 Damoiseles de houz parages,  
 Filles de rois, gentes et sages,  
 Et il n'i a nule n'ait ami  
 Chevalier vaillant et hardi,  
 Que chascuns desranier voudroit  
 Ou fust a tort ou fust a droit,  
 Que cele qui lui atalante  
 Est la plus bele et la plus gente. (v. 50-58).

La proposition du roi appelée plus loin « male parole » fait s'effriter la cohésion du groupe, marquée par une pluralité de « damoiseles » et de chevaliers dans l'émergence d'une individualité tendue vers l'héroïsme que marque le superlatif « la plus bele et la plus gente ». Dans ce monde littéraire rempli d'êtres d'exception, il est nécessaire de créer une hiérarchie entre une masse, même brillante et une élite chevaleresque et courtoise que l'on ne peut contester. Le nom intervient donc dans cette perspective. S'il identifie dans les premiers romans de Chrétien tout personnage susceptible d'être reconnu par la place qu'il occupe, l'auteur épure peu à peu le monde qu'il a sous la plume, des noms, rendant même parfois la lecture difficile car les adjuvants ou les opposants ne sont plus que des types, au mieux référencés par une périphrase. Doivent ainsi émerger les indispensables, Arthur, Keu, Gauvain et la reine (qui est rarement nommée<sup>5</sup>) et les héros qui se révèlent dans un *no man's land* ou devrait-on plutôt dire un *no name's land*. L'hyper-nominalisme, outre la fatigue

---

de personnage. Voir à ce propos, Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage*, Paris, PUF « Que sais-je ? », 1998.

<sup>4</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit.

<sup>5</sup> Lorsque la jeune fille qui l'accompagne trouve le peigne de la reine, Lancelot demande des précisions : « Et li chevaliers dit : « Par foi,/ Assez sont reïnes et roi/ Mes de la quel volez vos

engendrée chez le lecteur, est risqué de conflit. Trop de noms et c'est une déclaration de guerre. Seule la Table Ronde permet l'égalité parfaite entre les chevaliers, un *statu quo* des noms, tout en élevant un chevalier au-dessus de tous les autres, Gauvain l'intouchable<sup>6</sup>. Mais cette Table, par sa circularité, s'apparente à Fortune dont la roue tourne pour les protagonistes. Deux mouvements opposés organisent l'héroïsation d'un personnage : centripète, il faut se qualifier auprès d'Arthur et de ses meilleurs chevaliers. Il faut devenir un nom au milieu d'autres noms (très rares). Mais elle est aussi le lieu d'une attente. En effet, chacun des romans se plaît à organiser des scènes de cour en petit comité, dans l'intimité de quelques noms. Parmi ceux-ci Keu, Giflet fils de Do, Amaugin, Yvain, Gauvain... Lorsque la cour se met en branle, qu'une nouvelle nouvelle vient échapper à la mono-tonie de protagonistes qui aiment les histoires (ils semblent même être des devisants dans le *Chevalier au lion*) et rêvent de *leur* histoire, c'est alors que la Table Ronde devient centrifuge. La Roue tourne et un nouveau héros pourra peut-être naître. La *Charrette* est aussi le roman d'un chevalier qui n'a su attendre son tour, Keu, et qui contraint le roi à le laisser partir. Pourtant, ce n'est pas lui que le roman élit. Yvain, quant à lui, est obligé de prendre son destin en main, partant en cachette pour tenter en solo l'aventure. En revanche, l'attente est récompensée. Ainsi, Giflet, fils de Do, présent dès l'origine peut-il enfin partir pour une aventure, le Château Orgueilleux (*Perceval*, 4651-3). Il semble donc que plusieurs cercles existent dans le monde arthurien. La grand-mère de Gauvain le révélait elle-même, mentionnant en plus de la Table Ronde, la classe des « chevaliers de l'eschargeite » (*Perceval*, v.8039). C'est un monde riche et fourni, ainsi qu'il apparaît dans *Erec* avec sa complexité et ses noms qui prolifèrent. Mais parce que ce monde doit tenir dans le creux d'une main, le réduire est nécessaire. Et, en plus des indispensables, quelques promesses d'aventures à des héros en herbe. Pour cela, il faudra semer. Mais cette roue, promesse d'ascension dit aussi l'achèvement héroïque. On a remarqué, à juste titre, que les héros de Chrétien, une

---

dire ? » (*Charrette*, v. 1419-21). Le désignateur traditionnel s'avère ici insuffisant. Le nom doit apparaître.

<sup>6</sup> Pourtant, même cette valeur sûre de la chevalerie, comme on l'a remarqué, tend à s'effriter. L'étalon de la prouesse ne parvient à passer le Pont dans l'Eau alors que Lancelot a réussi les épreuves que lui réservait son sentier. Il semble que dans le roman, Lancelot, en tant que meilleur chevalier au monde, semble devoir être la nouvelle mesure du monde courtois. Ce fossé s'accroît encore dans le *Conte du Graal*.

fois le roman clos, ne réapparaissent plus. Pour être plus précis, ils ne réapparaissent plus en tant que personnage. Le roman fait entrer le héros dans l'espace de la légende. La Table Ronde est donc une fiction qui engendre sa propre fiction. C'est ainsi qu'Erec réapparaît encore une fois dans le *Cligès*, en tant que souvenir romanesque. De la même manière, l'enchevêtrement de la *Charrette* et du *Lion* est la trace d'une fiction prise dans son élaboration, son procès. Lancelot est toujours un personnage, mais c'est un personnage *fictionnant*. Reste à déterminer de manière plus précise où se trouve la frontière entre les nommés et les anonymes. Qui a droit au nom ?

### **B/ Le nom en corrida**

Dans les premiers vers d'*Erec*, deux trios s'affrontent. L'un, fort courtois, organise Erec et une suivante autour de la reine Guenièvre. C'est hormis la pucelle, un trio nommé. L'autre groupe apparaît au détour d'un bois : un chevalier, une jeune fille (le texte utilise le même nom pour les deux femmes, « pucelle ») et un nain. Chrétien organise la rencontre autour du chiffre trois, se plaît à le rappeler, crée une symétrie entre les deux camps d'un tournoi en miniature. Mais dans cette joute qui est tout d'abord amicale et visuelle le champ oculaire se rétrécit.

La royne Guenievre voit  
Le chevalier bel et adroit,  
Et de sa pucele et de lui  
Vuet savoir que il sont andui. (v. 149-152).

Le regard de la reine est sélectif et fait passer la description du trois au deux. Guenièvre ne voit pas le nain. La rixe qui suit, les blessures à la main et au visage, proviennent du décalage entre la présence physique du personnage et son absence dans le regard. Pour quelle raison ne le voit-on pas, sauf quand il devient violent ?

Car le nain ot a grant despit  
por ce qu'ele le vit petit. (v. 177,8).

Dans son traité *Des trois invisibles*, Hugues de Saint-Victor définit ce qui se prête dans le monde des choses à l'admiration :

Parfois par leur grandeur, parfois par leur petitesse, parfois parce qu'elles sont rares, parfois parce qu'elles sont belles, parfois, pour le dire en passant [...] On prête attention à une figure selon la grandeur quand une

chose quelconque dépasse la mesure de son genre en quantité : c'est ainsi que nous admirons un géant parmi les hommes<sup>7</sup>.

Si les causes de l'admiration semblent quelque peu floues, l'écart à la norme reste l'étalon de la prise en compte d'une apparence. Avec Chrétien, si le nain est un écart à la norme, il est en effet signifié en tant que tel par le texte, il demeure à l'inverse de l'école victorienne trop petit pour attirer le regard<sup>8</sup>. Parce qu'il est un *exemplum* dans l'élaboration du roman qui hérite de contes et de légendes<sup>9</sup>, le simple nanisme suffit à aimer les qualificatifs dysphoriques : « li nains cuvers », « nains enuious », « fel, contraliou ». Le nain est par définition laid ; s'opposent en deux vers « tel faiture » et « si bele creature ». Absent du regard par cette petitesse qui l'écarte de toute considération dans l'échelle courtoise, le nain fait des siennes pour se distinguer, en armes (ses armes, doté d'un fouet, il est monté sur un roncín). Mais, finalement, il n'est pas qu'une apparence, il est une figure, un *exemplum*. Lorsque le regard le perçoit enfin, lorsque la narration s'en occupe, il ne peut être qu'un nain dans toute la plénitude des stéréotypes littéraires qui lui sont affublés. Il ne suffit pas de se distinguer pour être nommé. Encore faut-il obéir à la norme, courtoise et romanesque.

Pour qu'un nain puisse être nommé, il faut tout simplement qu'il perde, non pas son nanisme – même chez Chrétien les personnages ne grandissent pas à volonté, mais en quelque sorte sa *nanitude*, l'exemplarité du nain qui le confine dans le stéréotype. Ainsi, dans le même roman, Erec doit se battre avec un seigneur, un roi. Voici, comment il apparaît pour la première fois :

Cil de la tor estoit sire.  
De lui vos sai verité dire,  
Qu'il estoit de **cors mout petiz**,  
Mais de **grant cuer** estoit **hardiz**. (v. 3673-6).

Cet être merveilleux est lui aussi un nain. Mais ce nom commun, étiquette de beaucoup d'anonymes n'est jamais mentionné à son égard. Il est Guivret le Petit. Le nanisme fait partie de sa personnalité, il est son surnom. Mais comme l'annonce déjà la première description du personnage, la petitesse n'est que l'habit, le masque d'une

<sup>7</sup> *Des trois invisibles*, IX, P.L., t. 176, 819 B-C, traduction d'Alain Michel, *Théologiens et mystiques au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1997, p. 346.

<sup>8</sup> Seul dans *Erec*, les trois nains qui achèvent la seconde liste deviennent des merveilles, comme nous l'avons étudié. Mais, il s'agissait de rois. Ce qu'il faut retenir, c'est que la merveille naît de l'écart entre l'a-normalité et la grande courtoisie des personnages.

<sup>9</sup> Voir ce qu'en a dit Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit.

grandeur<sup>10</sup>. Il est par son nom l'incarnation même de la hardiesse annoncée. La guivre est, en roman, un serpent ou bien un javelot ou une flèche en forme de serpent. Descendant à toute allure de la colline, cinglant comme une flèche lancée à toute vitesse contre son adversaire, il ne se bat toutefois qu'avec des armes nobles, les mêmes qu'Erec. Après la lance, l'épée. Et à la manière d'un petit serpent qui ne peut être vaincu que si on le coupe en morceaux<sup>11</sup>, l'épée de Guivret se brise et c'est alors que le fougueux petit seigneur déclare forfait.

La bravoure, le *cuer* d'un individu est donc ce qui invite à la nomination. Parce que le nom anime, donne au personnage une véritable existence, individualisée, il peut aussi revenir et s'inscrire dans l'économie du roman. Guivret revient donc en guise de nain protecteur du couple.

Que se passe-t-il si l'on est plus grand que la norme ? Plusieurs géants apparaissent dans l'oeuvre de Chrétien. Par exemple :

A tant ez vos un chevalier  
Armé d'unes armes vermeilles,  
qui mout par ert granz a merveilles ;  
Et s'il ne fust granz a ennui,  
Soz ciel n'eüst plus bel de lui.  
Mais il estoit un pié plus granz,  
A tesmoing de totes les genz,  
Que chevaliers que l'en seüst. (v. 5890-97).

La beauté s'inscrit toujours dans le respect de la norme. Le gigantisme merveilleux du personnage la met en danger. Mais à la différence du nain que l'on ne voit pas, cette grandeur a-normale attire le regard. Le géant a un intérêt romanesque. Parce qu'il se bat, fort bien, tout comme Guivret, Erec et lui échangent les révélations d'identité. Il se nomme Mabonagrain<sup>12</sup>.

Mais ce nom qui intervient pour clore un épisode, auréolant le personnage d'une identité véritable, peut aussi être postulé comme prémisses d'une aventure, puis être perdu. Ainsi, Yvain arrive-t-il dans un château qui sombre très vite dans la douleur. L'aventure qui nécessite la levée d'une malédiction ou la chute du tyran implique toujours que l'histoire a commencé avant la venue du héros qui n'intervient

---

<sup>10</sup> S'opposent dans l'extrait, sémantiquement « grand » et « petit » et phonétiquement « cors » et « cuer ».

<sup>11</sup> C'est souvent ainsi qu'on se débarrasse d'un serpent dans la littérature médiévale. Voir à simple titre de comparaison *Yvain* et la lutte entre le lion et le serpent.

<sup>12</sup> Le géant précise qu'à la cour du roi Lac, il ne s'était pas fait connaître. « Car onques, tant con vallez fui, / Ne dis mon non ne me connui. » v. 6129,30.

que pour l'achever, l'accomplir. La temporalité s'étire donc, créant un amont au récit dont le seigneur se fait l'écho par le résumé de la malédiction. C'est dans cette perspective que le nom du géant apparaît dès le départ :

Li fex jaians, que Dix confonde,

A non Arpin de la Montagne. (v. 3852,3).

Le nom est le signe d'une histoire dans l'histoire. Le micro-récit fonde sa crédibilité grâce à lui. Mais une fois absorbée par la narration principale, une fois qu'Arpin entre dans le champ de vision d'Yvain, dans le champ du roman, la valeur d'*exemplum* réapparaît. Comme construisant son cliché sur ce seul nom donné en pâture à l'imagination, le géant est « fel » et « estouz », il est « le felon le cruel », l'incarnation du mal, « li maufés li anemis<sup>13</sup> ». Sorti de sa montagne, il ne peut être qu'un rustre, ainsi que l'était le seigneur des bêtes en Broceliande, monstrueux, animal et nu, bref sauvage. Peut-être grâce au nom Arpin peut-on se le figurer voûté ainsi qu'une harpe selon les sens du mot en ancien français<sup>14</sup>. Mais comme le rustre de la première aventure d'Yvain, il est anonyme, il sombre dans l'anonymat. Le texte ne cesse de répéter « li jaians », comme niant toute personnalité à l'ennemi. Cette démesure dans la taille devient, selon les stéréotypes une méchanceté démesurée, une folle lubricité, si bien que le géant devient l'équivalent du nain :

Ainsi vieument les amenoient

Entre le jaiant et le nain. (v. 4104,5).

Le nain, contrairement à son homologue inversé est épargné et doit se rendre à la cour auprès de Gauvain. Dans l'univers des personnages secondaires, confinés dans leur exemplarité, il faut pour avoir droit au nom, exprimer les valeurs courtoises et, même s'il l'on combat le héros, se battre dignement pour qu'il *demande* le nom. Pour eux, le nom ne naît dans l'espace romanesque que si le *cuier* manifesté engendre l'*interrogation*. La profération du nom ne naît presque jamais d'une démarche volontaire mais d'une requête<sup>15</sup>. Le nom se joue à deux. Pour révéler son nom, il faut donc surprendre, s'abstraire du cliché du nain ou du géant pour que l'on oublie cette infirmité et que l'on cède à l'admiration. On est alors simplement trop petit ou un peu

---

<sup>13</sup> v. 4130,44,67.

<sup>14</sup> Les notes de la Pléiade citent également le verbe *harper*, « empoigner ».

<sup>15</sup> Seul Erec auprès des parents d'Enide se présente sans qu'on ne lui ait rien demandé. C'est à notre connaissance le seul cas. Gauvain offre presque toujours son nom mais il faut l'interroger.

trop grand. Et l'on devient digne d'être présenté à Arthur. L'infirmité devient alors une particularité, (ce que le monde arthurien affectionne) et fait naître le surnom (Guivret le Petit). Sinon, à vouloir être un géant trop parfait ou un nain trop malfaisant, on peut perdre son nom. Et l'appellation qui était née d'une mise en mythe, dans un espace et une temporalité extérieures au roman, disparaît. La narration n'hésite pas à débaptiser et à enliser à nouveau le personnage qui avait tout fait, même le pire (justement le pire) pour sortir de l'anonymat. La vie du personnage secondaire est une corrida : s'il s'est bien battu, il a la vie sauve. Cette vie, c'est son nom.

Parce que le récit est le lieu d'un jeu entre le narrateur et ses personnages, il semble attendre des personnages eux-mêmes de révéler leur nom pour qu'ensuite, la narration l'absorbe. Comme si ces êtres existaient en dehors de lui, autonomes, le récit est seulement le lieu d'une *rencontre*. Dans son premier roman, la narration a jeté son dévolu sur le héros éponyme. Quand Erec se rend à Lalut et rencontre celle qui devient par la suite Enide et ses parents, puis joute contre son adversaire, il est « uns chevaliers [...] d'autre terre<sup>16</sup> ». Se crée ainsi un décalage entre les vaines interrogations de tous « qui puet cil chevaliers estre/ Qui la bele pucele adestre?<sup>17</sup> » et la narration qui, en quelque sorte, leur répond. Suivant un schéma inverse, l'adversaire, autochtone, est « le chevalier qu'il cognoissoient<sup>18</sup> », acclamé, aimé. La ville entière s'organise autour de lui<sup>19</sup>. Chrétien met ainsi en scène une fiction où le héros n'est pas le centre autour duquel s'organise des êtres, une renommée (grâce à cet anonymat partiel). La cité a déjà son champion. Le récit se construit encore une fois sur la mythologie d'un groupe, pour en déplacer le centre de gravité. Voilà l'aporie d'un roman d'aventures terre d'élection d'un nom-renom, connu de tous en légende<sup>20</sup>, mais qui, affectionnant le modèle du chevalier errant, doit cheminer,

---

<sup>16</sup> v. 843.

<sup>17</sup> v. 763,4.

<sup>18</sup> v. 362. Le texte l'oppose à Erec : « Mais contre Erec ne se remüent,/ Que il ne le connoissent pas ». (v. 366,7).

<sup>19</sup> Les vers se plaisent à faire entrer en écho les trois verbes « conoissoient », « conjoient » et « convoient ». (v. 787,8).

<sup>20</sup> Le mythe du meilleur chevalier, la légende dont le roman se fait la trace apparaît chez le vavasour, père d'Enide. Après s'être révélé à la famille (v. 647ss), on apprend que ce nom était déjà connu d'eux : Au doute d'Erec, « Je ne sai s'en ceste contree/ Vint onques nule renomme/ Ne de mon pere ne de moi » (v. 655-7) répond l'affirmation du père : « Bien avommes oï/ De vos parler en cest païs./ Or vos



quêter, offrir sa bravoure et s'offrir à la prouesse, et finalement se faire re-connaître, partant du néant.

Finalement, tout personnage, qu'il soit héros, mythe ou simple comparse doit en passer par l'*action* pour gagner son nom, pour que le discours le répande dans l'espace de la narration, l'espace de la vérité, de la révélation. Avant le moment clé de l'action, de la rencontre, le récit essaie de trouver une structure pour informer le magma d'êtres anonymes. C'est ainsi que dans *Erec*, comme dans tous ces romans, Chrétien de Troyes choisit très souvent le chiffre trois comme clé des mouvements de foule ou d'individus : le chevalier la pucelle et le nain s'opposaient à Erec, la pucelle et la reine. Mais ce sont aussi, le vavasseur, sa femme et sa fille, ou encore la cité même :

De si loing con il venir voient  
**Le chevalier** qu'il cognoissoient,  
**Son nain et sa pucele** o soi,  
Encontre li vont **troi et troi** ;  
Tuit le conjoient et salüent. (v. 361-5)<sup>21</sup>.

Après l'épreuve, les noms peuvent renaître. Les histoires se mélangent. L'adversaire, le champion, la légende de la cité devient Yder fils de Nut dont le nom est désormais absorbé par le récit<sup>22</sup> et Erec se re-nomme.

Mais toute rencontre n'est pas nécessairement qualifiante. Quelques temps plus tard, dans la deuxième partie du roman, Erec doit affronter un comte orgueilleux, Galoain<sup>23</sup>. Il incarne le modèle d'une courtoisie déviante, s'approche d'Enide en ami, mais, dans la démesure du désir, manque de sombrer dans le rapt et le meurtre du héros qui devient le mari de trop. Le combat comme toujours tourne à l'avantage d'Erec. Et le comte, après s'être repenti, est laissé dans un brusque anonymat. Il a, comme Arpin, perdu son nom.

---

ain plus assez prouz et hardiz/ Car mout estes prouz et hardiz. » (v. 670-3) et la pensée de la fille « Et bien savoit qu'il seroit rois/ Et ele meïsmes honoree/ Riche royne coronee ». (v. 688-90).

<sup>21</sup> Même quand les êtres se mélangent, demeure ce chiffre organisateur : « Ot estendu desor les liz./ Ou il se sont assis tuit troi./ Erec et ses ostes lez soi./ Et la pucele d'autre part. » v. 480-3. Même les châteaux d'Erec sont au nombre de trois : « S'iert royne de trois citez. » v. 665.

<sup>22</sup> Il doit se représenter à la cour d'Arthur. Le système ternaire, caractéristique d'un regard organisateur mais tributaire d'une méconnaissance ne suffit pas.

<sup>23</sup> Son nom nous est livré par son écuyer. Le nom est presque toujours donné par l'autre et non, directement, par un narrateur omniscient.

Dans son célèbre ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine soulignait le lien entre identité et aventure. A la mise en oeuvre d'une temporalité et d'un espace abstraits subdivisant, cadencant les aventures du héros, fait écho une autre structure du récit :

L'épreuve de l'identité des héros (et des objets) et surtout de la fidélité à l'amour et au code du chevalier, jouent le même rôle organisateur. On trouve inévitablement les péripéties de l'identification : morts fictives, reconnaissance, méconnaissance, changement de nom, et un jeu plus compliqué, par exemple, dans *Tristan*, les deux Isolde : la bien-aimée, et la mal-aimée<sup>24</sup>.

Dans l'errance du chevalier où l'aventure se présente d'elle-même, vient à sa rencontre, le nom se fait petit. Si partout, « le héros est chez lui », si « partout sont acclamés les mêmes noms célèbres<sup>25</sup> », si parfois le renom a traversé les contrées jusqu'aux oreilles des demoiselles en détresse ou des comtes fougueux, le nom est tû. Car l'aventure qui est comme une histoire, une autre, qui viendrait à la rencontre du roman et de ses héros pour se mesurer, dans l'affronter de leurs légendes respectives s'organise autour du schème anonymat-joute-reconnaissance. C'est ce schéma que Chrétien amplifie pour conduire d'autres héros tels Lancelot ou Yvain. En fait le roman est le reflet en grand de l'aventure. Le moment de l'aventure est donc l'espace d'un micro-récit où en même temps qu'à lieu la rencontre (violente ou non) des personnages, se joue le destin d'un ailleurs littéraire. Il ne s'agit pas de dire que tout adversaire serait la trace d'un autre conte, perdu, oublié. Mais, lors de l'aventure, le héros est l'intrus attendu d'une histoire qui lui a préexisté et qui peut-être lui survivra<sup>26</sup>. Au moment de la rencontre textuelle de ces deux fils, de ces deux trames, le nom est en jeu. Donné comme absent du discours, que l'on soit héros ou non, parfois même du récit lui-même, l'enjeu de la joute est celle d'une reconnaissance, pour les deux combattants. Parce qu'on est toujours le champion ou le bourreau, bref, le mythe de quelqu'un, de quelques uns. La nomination dépend donc de la qualité de la rencontre, de son respect de l'éthique courtoise, en même temps que de son dépassement. Il faut se battre avec de nobles armes, à la loyale. Il faut être le bel ami

---

<sup>24</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction, (Moscou, 1975), p. 299.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>26</sup> « Li cuens a puis assez vescu, / Qu'il ne fu pas a mort navrez. Ainsi s'est Erec delivrez. » (v. 2656-8). Alors qu'Erec s'en va, le comte survit et avec lui une histoire dont le roman ne se fait plus l'écho.

si l'on courtise la dame. Mais s'il faut un vainqueur et vaincu, un amant comblé et un vain coeur, il faut offrir un beau spectacle, se faire désirer. Et alors a-t-on le droit de demander ou de recevoir le nom tant attendu. Le combat pour soi ou contre soi rend donc toujours redevable du nom. Bien souvent, l'épreuve qualificante pour le compare le fait entrer dans le champ magnétique du roman. Il devient alors un personnage récurrent et entre à la cour d'Arthur<sup>27</sup>, dans la ronde des noms.

### C/ La périphrase nominale

Soulignant la véritable « poétique de la merveille » que Chrétien élabore, Daniel Poirion définit quatre traits de merveilleux. En tête, « le retard dans la connaissance<sup>28</sup> ». Du fait de l'absence de nom et de la mise en scène d'actions dont le but nous est inconnu, « les personnages restent ainsi mystérieux, se confondant longtemps avec leurs actions. Mais il est vrai que le mystère finit par se dissiper...en partie. » Il en va de même de son second point, « l'incertitude sur la nature des choses » dans lequel figure les toponymes flous et l'absence de statut social défini. Mais, quand le nom apparaît, surgit un *emblème*, non pas l'essence du personnage. Paul Zumthor décrit remarquablement ce phénomène :

A la limite, les personnages eux-mêmes revêtent du fait de leur nom, une valeur emblématique : l'Orgueilleux de la Lande, le Roi-pêcheur, Hardi le Laid, Blanche fleur... On touche ici à une sorte de jeu allégorique inversé : un personnage est fait idée<sup>29</sup>.

Si elles sont présentes dès l'origine – n'y a-t-il pas un beau couard ou un laid hardi à la cour – une étude attentive des périphrases nominales souligne un très fort accroissement de leur nombre dans la dernière oeuvre de Chrétien. Pourquoi cela ? Pour une fois interrogeons-nous sur leur origine.

A bien regarder, *Perceval* est le roman où se trouvent le plus d'orgueilleux. L'Orgueilleux de la Lande, l'Orgueilleux de la Roche à l'Estroite Voie,

---

<sup>27</sup> Ainsi dans *Erec*, Ydier fils de Nut se rend à Caradigan. Quand il donne son nom « La vérité l'en reconut », (v. 1212). De même, Cadoc de Tabriol délivré par le héros. Erec refuse de lui donner son nom. En fait, il le diffère : « Mais se vos savoir le volez/ Et moi de rien nule honorer./ Donc alez tost, sanz demorer./ A mo seignor le roi Artu » v. 4520-3. Ou bien encore Guivret le Petit qui réapparaît dans le roman, comme adjutant puis pour faire partie de la cour du roi. Là, il s'insère au milieu des autres grands chevaliers.

<sup>28</sup> Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1982, p. 69ss.

<sup>29</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 122.

l'Orgueilleuse de Logres. Si la périphrase n'est pas leur *droit non*, Chrétien crée une continuité avec l'alpha de ses romans. Dans *Erec*, au tournoi de Danebroc, le héros affrontait déjà l'Orgueilleux de la lande (v. 2171). Gornemant de Goort et Melianz de Liz étaient les deux chevaliers de la Table Ronde les plus visiblement récurrents. Mais, dans une écriture qui se complait dans le chien et loup de l'aventure, les surnoms d'autrefois ne sont pas oubliés. Et sur le modèle de l'un d'eux s'organise une prolifération. En fait, ce ne sont pas les premiers chevaliers à être orgueilleux. Dans la *Charrette*, un chevalier gardien du pont de l'Épée est jugé « plus orgueilleux que n'est uns tors,/ Que c'est molt orgueilleuse bête ». (v. 2568,9)<sup>30</sup>. Un sème le traverse donc malgré son anonymat. Et pourtant l'éclosion du surnom se se produit pas. L'orgueilleux aura la tête tranchée. Comme le souligne Jean-Louis Bachelier, « le surnom, c'est l'inter-diction<sup>31</sup> ». Le surnom masque en même temps qu'il laisse échapper d'autres sèmes, propriété du personnage. Mais il est surtout la marque d'une « notabilité », de l'importance d'un protagoniste auquel se consacre « un large pan de texte ». Le critique précise : « Le renom, c'est le surnom », « le sur-nom est le discours du renom ; le renom est le discours du surnom<sup>32</sup>. » Pour que le surnom apparaisse, il faut donc que naisse une parole, une communication, l'échange. Mais la jeune fille à la mule qui vient réclamer la tête de l'orgueilleux empêche l'inter-diction, déviant le centre de l'échange à son profit. Le chevalier restera dans l'anonymat. Avec *Perceval*, l'échange est permis. Les Orgueilleux ont la vie sauve et font un bout de chemin avec les héros. La parole peut naître. Par elle, le sème se cristallise en surnom. Et pourtant, ils demeurent dans le surnom qui est, finalement, un hyponyme (un sous-nom). Le parcours de Perceval et de Gauvain est pavé d'orgueil, de l'*hubris* de chevaliers, de demoiselles ou de châteaux. Si l'aventure est nécessaire, si la joute est qualifiante, ces personnages demeurent des fantômes. Le surnom est en quelque sorte l'ellipse d'une valorisation, l'éclipse de la valeur

<sup>30</sup> Plus loin, il recommence à parler « molt orgueilleusement », (v. 2624).

<sup>31</sup> Jean-Louis Bachelier, « Sur-nom », *Communications*, 19, 1972, p. 69-92. Il s'agit à l'origine d'une analyse des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 71.

courtoise du combat. La violence en germe dans les noms d'Erec réapparaît de plus belle. La vérité est ailleurs<sup>33</sup>.

Mais dans ce mécanisme de reprise et d'expansion du nom (ou du surnom) peut-être faut-il relire d'autres noms encore. Toujours lors du tournoi de Danebroc, apparaît Rinduranz le fils de « la Vielle de Tergallo » (v. 2178,9). Voilà qui semble annoncer la mère de Perceval, « fils a la veve dame/De la gaste gorest soutaine » (*Graal*, v. 72,3). Cette première femme pourrait elle-aussi être une Vieille femme de **Terre Galloise**. De la même manière, Erec se précipite dans la joute contre « le roi de la Roge cité » qui semble comme un prototype de la cité de la Roche Sanguin. Citons encore deux rois d'eau, le roi Evrain et le roi Pêcheur, de la même manière que Brianz des Isles qui a offert en cadeau le trône aux léopards et aux crocodiles annonce les différents seigneurs des Isles de la mer qui peuplent l'univers du Graal. Enfin, Galvoie, qui semble sur la route de Gauvain un chemin de nom retour,<sup>34</sup> avait un roi généreux dans *Erec*, qui plus est, était l'oncle du héros. Voilà donc une filiation qui se tisse et s'affiche entre l'aube et le crépuscule d'une écriture qui entre temps a resémantisé ces noms allusifs. La reprise des noms et des périphrases nominales est comme un testament qui affiche l'unité d'une écriture pourtant libre, dans l'ultime réunion de ses fils (tissage ou progéniture). Mais c'est un testament de l'ombre, dans l'esthétique du rêve.

## II/ Construction du nom

En marge de cet anonymat nécessaire, finement ciselé et cohérent, s'organise un autre type d'anonymat, qui touche les meilleurs.

### A/ Anonymat ludique

---

<sup>33</sup> C'est ainsi que Perceval combat pendant cinq ans. De nombreux chevaliers sont envoyés chez Arthur. Mais le narrateur ne nous dit pas qui ils sont. Ces cinq années sont caractéristiques de l'errance du chevalier, d'une errance folle, comme ce qu'avait vécu Yvain. Seulement, pour ce dernier, la folie était absence de combat, retour à une vie de sauvage, nu d'armes. Ici, la folie est armée.

<sup>34</sup> Les bornes de Galvoie sont au roman ce que les bornes d'Arthur sont pour Alexandre et ses compagnons dans le roman contemporain.

Dès lors, la recréation autour du nom grâce à la suppression de celui-ci prend sens quand elle condamne un personnage méritant le privilège de la nomination à l'anonymat. En marge de cet anonymat nécessaire, le nom se plaît à disparaître, réapparaître, se métamorphoser. Il s'agit d'un anonymat ludique<sup>35</sup>. Dès son premier roman arthurien, Chrétien inscrit ce qui va devenir un trait majeur de sa poétique et même de toute l'écriture arthurienne : la présence du bel inconnu. *Erec et Enide* met en scène les parents d'Enide, qui absorbés par leur pauvreté ne peuvent avoir de nom. Car le nom est, en lui-même, dignité (pour un personnage remarquable, qu'il soit hyperboliquement beau et bon ou malfaisant). Seule la fin du roman, lorsque le sacre des deux époux se prépare, leur fait grâce du nom.

Le per a la roïn Enide  
Et sa mere Tarsenefide.  
Por voir ausi ot non sa mere,  
Et Liconaus ot non ses pere. (v. 6885-9).

Ces deux noms sont des créations par composition. Chrétien, amusé, est conscient du caractère saugrenu d'une nomination *in extremis*. Dans cette perspective, ces deux noms pourraient être considérés comme des calembours : la mère serait ainsi la Tardive et le père Liconaus-*li coneus*. Nommer tardivement un personnage de première importance, Chrétien l'avait déjà fait auparavant avec leur fille Enide.

Quant Erec sa fame reçut,  
Par son droit non nommer l'estut  
Qu'autrement n'est fame esposee  
Se par son droit non n'est nommee  
Encor ne savoit nuns son non  
Lors premièrement le sot on  
Enide ot non en baptistere. (v. 2021-27).

La nomination retardée est ainsi jeu. Le rire dont parle Philippe Ménard<sup>36</sup> proviendrait ici du hiatus entre l'attente du nom qui demeure insatisfaite pendant un tiers du roman et l'importance du personnage. Mais, plus qu'un jeu, ce nom tout d'abord supprimé permet de réapparaître en faisant sens. Enide naît à la vie d'épouse. Le mariage est donc pour elle le pivot du récit ascensionnel qui la touche. Le nom

<sup>35</sup> Chrétien apparaît aussi comme un romancier plaisant depuis l'ouvrage de Peter Haidu, *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes. Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968.

<sup>36</sup> Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 339ss.

vient marquer une nouvelle naissance. Roland Barthes soulignait que le changement de nom est un baptême. Dans une société où il n'y a qu'un *droit non*, le supprimer c'est permettre au personnage de naître de nouveau. Le texte ne dit-il pas : « Enide ot non en baptistere<sup>37</sup> » ? L'anonymat touche donc les belles. Quand Chrétien écrit : « Encore ne savoit nuns son non » (v.2025), le lecteur à la manière de la foule arthurienne est pris à partie dans cette ignorance partagée. Le roman pointe du doigt l'absence. Dès lors, ce nom de baptême qui surgit pour la première fois permet la création d'un nouveau baptême, romanesque, né de l'arbitraire du poète.

### **B/ Anonymat symbolique**

Pourtant, cet arbitraire s'inscrit dans le cadre d'une nécessité sociale : le nom doit apparaître lors du mariage. Un autre mariage a lieu dans le *Chevalier au lion*. Yvain épouse la neuve veuve dame. C'est alors qu'apparaît le vers sur lequel on a (à juste titre) beaucoup glosé: « Prise a la dame de Landuc »/« Prise a Laudine de Landuc » (v. 2153).

Commentons tout d'abord les deux leçons. D'aucuns font remonter Laudine directement au latin, mais dans l'autotélicité du français que nous avons soulignée, il existe au XIIe siècle le terme *laude*, à la fois louange et partie de l'office divin où l'on chante des psaumes à la louange de Dieu. Il est intéressant de noter dans cette perspective que cette femme, une « tres bele crestienne » (v. 1148) nous dit-on, s'inscrit dans un contexte religieux. Une procession est mise en scène, où se succèdent croix, eau bénite, dames d'un couvent, évangélistes « textes », clercs et encensoirs (v. 1166ss). Puis, comme il se doit lors du mariage, un chapelain, des mitres, des croces, des évêques et des abbés. Mais, plus encore, comme dans une mise en scène de son nom, révélé avant l'heure, Yvain voit à travers le cadre organisateur de la fenêtre la dame qui dans sa douleur « list en .I. **sautier** ses **siaumes**/Enluminé a lettres d'or » (v. 1418,9). Laudine n'est pas la seule lectrice du roman. Plus tard, dans l'espace d'un verger, c'est une jeune fille qui fait la lecture à son père, d'un « rommans, ne sai de cui ». Puis sa mère les rejoint tous deux (v. 5356ss). Charles Méla commente cet ironique « retour [de l'auteur] dans son

---

<sup>37</sup> Le nom de baptême, existait, soit-disant, avant la révélation. Pourtant cette révélation *est* le baptême

oeuvre, comme s'il nous la donnait à voir pour mieux la faire entendre<sup>38</sup>. » Et le critique de rapprocher cette mise en abyme de la scène inaugurale où Calogrenant est le double du narrateur. En plus de Dodinel, Sagremor, Keu, Yvain et Gauvain, la reine se joint à la compagnie. Dans ces deux scènes parallèles, s'organise le schéma suivant :

aventure :    œil — oreille — cœur  
lecture :     œil — oreille — cœur

En effet, Calogrenant dans l'entrelac raffiné des sonorités, caractéristique de l'écriture de Chrétien, décrit le parcours, la « voie » de la « vois » qui ne doit pas s'arrêter en chemin. Mais à l'origine de ce voyage vers le cœur : « conterai che que **je vi** » (v. 151ss). Une fois révélée, cette parole peut alors circuler. La reine devient le relai de la narration pour son mari Arthur qui s'était assoupi. Voilà comment une culture naît dans la circulation, le partage. De la même manière, la jeune fille du verger lit le roman. Les autres écoutent. Alors peut naître l'affect, amour parental ou amour courtois :

Et se pooient **esjoïr**

Mout de li **veoir** et **oïr** (v. 5367,8).

Chrétien fournit ainsi une clé de compréhension de la littérature, de sa littérature. Si elle se partage, elle fait naître différents rôles : une lectrice, des auditeurs, des messagers. La lecture est donc une glossolalie. Et pourtant, Yvain se plaît aussi à regarder les lettres d'or qui enluminent le psautier. Parce que la lettre est le support du son jaillissant. Il est intéressant de noter que la scène du verger correspond exactement à la description des arçons d'Enide dans le premier roman. La lecture était ici image, représentation, dans la synthèse d'une ciselure. Avec *Yvain*, le sens s'offre à la construction, au détail des lettres et des sons. De la même manière, les deux scènes de mariage sont placées au même endroit à quelques vers près. Dans les deux romans, les épouses sont nommées. Enide de Lalut, Laudine de Landuc<sup>39</sup>.

---

véritable.

<sup>38</sup> Charles Méla, « A l'école de la lettre », *Médiévales, Langue textes, histoire*, Automne 1986, p. 7-20.

<sup>39</sup> Si l'on admet que cette leçon est originelle et que Chrétien reste cohérent avec ce qui semblait une règle sociale dans son premier roman : le mariage rend nécessaire le nom.



Selon les manuscrits, il s'agit de Landuc ou de Lauduc<sup>40</sup>. Cette première syllabe répétée dans le nom et la *cognomen* accentuée bien évidemment cette syllabe itérative mais isolée par la même occasion celle qui reste. Lorsque le cœur comprend ce que l'œil et l'ouïe ont perçu, les deux toponymes se ressemblent étrangement. Et l'œil qui lit à rebours le nom de la veuve dame y voit [enid].

Pourtant que ce nom soit la création de l'auteur ou non, l'appellation demeure, quoi qu'il en soit, un hapax. À la différence d'Enide, cette dame ne déploie pas les virtualités de son nom et de ses origines au fil du roman. Elle demeure au mieux et à une seule reprise la dame de Landuc. Le reste du roman, elle est « la dame », « ma dame » ou « sa dame ». Quel en est l'intérêt ? En fait, à l'image d'Yvain, ce désignateur permet un dédoublement du protagoniste. La reconquête qu'opère le Chevalier au Lion est tout autant intérieure qu'extérieure. Comme dans le jeu de l'oie, la sortie de la folie est mise en espace et individualisée. En fait, le parcours du chevalier et de son lion est pavé de dames : Laudine, la dame au manoir (v. 2634-6), semble comme enracinée dans sa terre. Elle n'en sort pas. Quand il faut jeter l'ostracisme sur Yvain, c'est une messagère qui s'en charge (v. 2705ss). C'est pourquoi, le retour à la terre d'adoption et donc à la dame ne peut se faire que dans la médiation, comme si cette mystérieuse dame enfantait ses avatars, des doubles dont elle parsemait le chemin d'Yvain. Il s'agit d'abord de la dame de Noiroison<sup>41</sup> qui l'enduit du baume de Morgue la fée. Puis, ce sont les deux filles du seigneur de la Noire Epine<sup>42</sup>, enfin le château de la Pesme Aventure à l'issue de laquelle le roi de l'île aux Pucelles veut faire de sa fille la « dame » d'Yvain (v. 5697). Ces trois noms dessinent ainsi une reconquête dans l'obscurité et le danger que dessinent les adjectifs « noir » et « pesme ». Ces haltes qui inscrivent le héros dans une géographie

---

<sup>40</sup> L'association du nom de personne, du nom du père et du nom de la terre n'est pas nouvelle. Les romans se plaisent à créer des paradigmes. Par exemple, Bademagu nous rappelle le nom de la capitale de Gorre, Bade. De même, on a voulu voir dans la liste d'*Erec* la trace du père de Perceval, Gales li Chaus (v. 1722). Le *gal* ou le *gale* sont à cette époque un petit caillou (le nom serait-il mimétique de la tête chauve du personnage ?).

<sup>41</sup> Roger Loomis choisit la leçon Noiroison, rapprochant cette déformation de « noir oiseau » de Morgue et de ses soeurs qui pouvaient prendre la forme d'oiseaux noirs. L'édition de la Pléiade propose aussi le verbe *norrir* qui signifie « élever, éduquer ». Après l'ermite qui lui a fait changer de repas, passant du cru au cuit (v. 2839ss), la dame de Noiroison grâce au baume et aux vêtements le conduit sur la voie chevaleresque. L'élévation d'Yvain s'organise ainsi en trois étapes : repas-vêtement-esprit et dessine le passage de l'animal sauvage à l'homme domestiqué puis chevalier.

féérique, pendant de Brocéliande, rappellent peut-être aussi en filigrane la fontaine et la dame bien aimée, objet de la quête. Au v. 848, le combat avec Esclados le Roux<sup>43</sup> était qualifié de « Bataille si **pesme** et si dure ». Ceux-ci guerroyaient à côté de la fontaine et du bassin, auprès des « oysiaus deseur le pin » (v.712ss). Et pour la première fois, comme le rappelle Calogrenant se dessinait le motif du lion en la personne du défenseur : « Et chil me vint mal talentis,/ Plus tost c'uns drois alerions,/ Fiers par samblant comme lions. » (v. 484-6). Ce qui n'est encore qu'une image se retrouve lors de la lutte contre le comte Alier chez la dame de Noroison. « Tout autresi entr'eus se fiert/ Com li lions entre les dains/ Quant l'angousse et cache li fains. » (v. 3202-4). Chez cette femme-oiseau, l'**alerion** qui était associé au lion dans la première occurrence se mue dans le combat contre **Alier** en « faucons » pourchassant les « cerchelles » (v. 3195)<sup>44</sup>. Les oiseaux chantaient dans leur latin sur le pin merveilleux. Or l'**épine** nous laisse entrevoir, à travers les ronces de son nom, l'arbre originel. Par ailleurs, le texte précise qu'Yvain, se rendant au château laisse son écu et son lion sur le « perron » (v. 4673,4). Or comme on l'a souvent remarqué, la fontaine dans son dispositif magique est indissociable du perron. Tout se passe comme si le retour à la dame (la vraie) ne pouvait se produire que dans l'accomplissement, la reprise victorieuse des motifs de l'épisode central du roman qu'est la fontaine. Ce parcours dans le flou identitaire du sujet comme de son objet dessine sa cohérence grâce à des noms qui n'en sont pas vraiment, mais qui gardent la musique du roman. Pendant ce temps, l'anonyme déchu ne peut révéler son union. Il se doit de résister aux propositions des autres dames. Ce surnom courtois, polysémique dans le roman (est appelée dame, la femme mariée, mais c'est aussi la suzeraine par opposition à la femme la vassale (v. 6429-32)) permet encore un dédoublement verbal de l'objet quêté. Lunette joue aux dames avec Laudine et le narrateur. Le Chevalier au Lion est tourmenté pour « l'amor de sa dame » (v. 6638) qui n'est autre que celle de Landuc. Le roman est donc la narration d'une objectivation du couple. Yvain devient le Chevalier au Lion. La dame se cache

<sup>42</sup> Notons que cet épisode ou la Mort vient emporter le seigneur (v. 4697ss) se situe exactement au même endroit que le passage au château de Limors dans *Erec*.

<sup>43</sup> Pour une étude du nom du personnage, voir ce qu'a écrit Philippe Walter, *Canicule, Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1988.

derrière d'autres dames. Et alors, le sujet de la quête peut redevenir digne d'une paix en **Landuc**, dans la lande boisée à la fontaine.

Oeuvre d'auteur, oeuvre de scribe (et donc de lecteur), qu'importe. Nom laudatif de la dame au psautier ou seul nom de terre. Souvenir anagrammatique de l'oeuvre inaugurale, dont tous les romans sont enfants, ou réminiscence déplacée, dans le bouger-bouger de la réécriture. La femme fée n'est pas Enide. Elle n'est pas l'héroïne, double de son mari. Car la fée livrée avec ses terres reste quoi qu'il arrive celle d'un autre monde. Par cette absence de nom, la dame suzeraine d'une folie et d'une reconquête demeure entourée d'un halo de mystère. La connaissance qu'on a d'elle naît du regard ou de la parole d'autrui. On peut se marier avec une fée mais on ne peut la posséder. Demeure une terre qu'il faut retrouver et défendre.

### **C/ Anonymat forcé**

Des femmes qui révèlent leur nom vers le premier tiers du roman, se distinguent des héros qui attendent près de la moitié de l'ouvrage pour se dévoiler. Cet anonymat semble avec Lancelot de l'ordre du complot. Parce que la narration joue avec les personnages et les lecteurs, ce chevalier n'est le bel inconnu que parce qu'il demeure armé, et qu'aucun personnage rencontré ne l'a vu. Le royaume de Gorre, hermétique à toute libération apparaît comme un double anagrammatique et inversé de la terre de Logres arthurienne. Lieu clos rendant avant la levée des *mal pas* tout aller-*retour* impossible, Gorre semble le lieu idéal d'une conquête, d'une reconquête. Car la charrette dans laquelle monte Lancelot est le sésame de l'autre monde. Lancelot est inconnu de cette terre. Il n'y a accompli encore aucune prouesse. Pourtant, il n'y a pas de secret dans ce pays. Tous à son passage le reconnaissent comme le chevalier de la charrette. On s'est beaucoup interrogé sur le personnage de Lancelot : malgré ce roman qui nous le présente en focalisation externe, *in medias res*, connaissait-on Lancelot auparavant ? Il semble que oui. La première jeune femme qu'il rencontre sent « qu'il la conoisse » ce qu'elle ne désire pas (v. 926,7). Lancelot lui-même connaît Gauvain – « Et li chevaliers s'arestut/ Qui mon seignor Gauvain conut. » (v. 277,8). Enfin, à la cour d'Arthur, on est capable de dire : « Puis

---

<sup>44</sup> Juste après cet épisode, Yvain trouve le lion. La comparaison a fait naître le symbole et la périphrase

que ma dame an fu menee./ Nule novele n’an oïmes. » (v. 5336,7). A la différence de Perceval, il ne s’agit que d’une mise en scène de l’anonymat. A chaque fois qu’on lui demande son nom, Lancelot refuse, s’irrite même. Demander son nom semble indécent à ce héros tout occupé à sa quête. Quand le désir submerge le héros, la pensée d’amour qui a le monopole rend amnésique : « Ne ne li manbre de son nom » (v. 717). Le texte précise aussi qu’il ne sait s’il est armé ou non. Si le héros ne s’oublie pas, l’amour de la dame empêche de parler au moine du cimetière futur (v. 1920ss) ou à la jeune femme qu’il protège (v. 1998ss). La seule information que ces protagonistes peuvent recueillir : je ne suis pas de ces régions, « del rëaume de Logres sui » c’est à dire de la terre arthurienne. Chez l’accueillant vavasseur, le récit est comme rasséréiné lorsque l’hôte ne s’enquiert pas de son nom (v. 2079). Et toujours, cette seule information. Lancelot vient de Logres. Le héros comme le récit se refusent donc à parler. C’est ainsi que dans la mise en scène des noms défunts au cimetière futur, alors que les lettres d’Yvain, de Looyz ou de Gauvain apparaissent dans la pierre et le parchemin – le récit tait les autres par économie de parole – une seule tombe, la plus parfaite de toutes, se refuse à révéler le nom qu’une périphrase essaie vainement de faire oublier :

Cil qui levera  
 Cele lanme seus par son cors  
 Gitera ces et celes fors  
 Qui sont an la terre an prison  
 Don n’ist ne seers ne gentix hom  
 Qui ne soit de la entor nez,  
 N’ancor n’en est nus retornez. (v. 1899-1906).

Vaine tentative car les interrogations sur le nom que nous évoquions naissent après cet épisode qui a créé une faim du nom. Mais au terme d’un cache-cache verbal, peut-être même d’un complot ludique entre le héros et son créateur, Guenièvre, objet de la quête fait crier le nom de son champion pour devenir l’objet de son regard (v. 3647ss). La jeune fille à l’origine de l’entreprise et porte-parole se fait le porte-voix du nom :

Lors saut avant et si l’apele  
 Si haut que toz li pueples l’ot

---

nominales qui le suivra pendant le reste du roman.

A molt haute voiz : « Lancelot » (v. 3665-7).

Le nom attendu est donc voué dans cette profération inaugurale à l'*écoute*, alors que les syllabes emplissent l'air, et non à la *lecture* dans le marbre. Il s'agit d'une profération en public. Le nom aime à se donner en spectacle alors qu'il s'est fait attendre. Seule la révélation du nom de Perceval est intimiste parce que, pour la première fois, le héros ne le connaissait pas auparavant. Mais pour quelle raison la révélation du nom doit-elle se soumettre à l'arbitraire de la Dame ? Comme nous l'avons souligné, monter dans la charrette pour suivre la reine permet d'accéder au royaume de Gorre. Or, au moment où Lancelot se couvre d'ignominie, le texte précise :

Li chevaliers a pié, **sanz lance**,

Aprés la charrete s'avance (v. 345,6).

Pour entrer dans l'autre royaume et monter sur la charrette, il faut donc faire abstraction de ce qui fait l'essence du chevalier : son cheval et sa lance<sup>45</sup>. Mais l'ignominie est aussi mort du nom du héros, avant même qu'il ne puisse jaillir. Être « sans lance » s'est se placer aux antipodes de ce que révèle le nom : *lance l'ot*. Le parcours jusqu'à la reine est donc une double reconquête : l'honneur chevaleresque, l'honneur d'un nom. Luttant contre l'infâme périphrase que l'on se plaît à répéter, le héros se confronte à des épreuves qui constituent en plus de passages obligés d'une gloire renouvelée, des mises en scène de son *droit non*. C'est ainsi qu'il se couche dans un lit dont est indigne tout chevaliers qui « a esté an charrete » (v. 486,7). Le narrateur précise que

El lit qui fu lons et hauciez

Plus des autres .II. demie aune (v. 504,5).

Puis, « vint une lance come foudre » (v. 515). La comparaison devient matérialité puisque naît du Verbe « en la lance un panon » (v. 520). « Et li fers de la lance passe/ Au chevalier lez le costé » (v. 524,5). Mais Lancelot victorieux « estaint le feu et prant la lance » pour la jeter dans la salle (v. 528-30). Durant cette nuit qualifiante, le héros s'est donc frotté à son nom, à cette première syllabe qui lui écorche la peau sans le blesser vraiment. L'épreuve inscrit dans l'espace la polysémie du nom caché.

---

<sup>45</sup> Dans le *Conte du Graal*, Gauvain qui se fait voler son cheval et doit se contenter d'un infâme roncain se couvre de honte. De même Calogrenant dans le *Chevalier au lion* après avoir été vaincu à la

Le lit dont nous est précisée la mesure semble se rappeler que la lance est aussi une unité de longueur<sup>46</sup>. Lancelot est sur le chemin du nom et d'une reconnaissance. Le chevalier sans cheval redevient le cavalier qu'il était. Apparaît à deux reprises le verbe « anseler » (v. 1326 pour la jeune fille qui l'accompagne et au v. 3304 le roi Baudemagu « fet anseler son cheval »). Lors de l'épreuve périlleuse du Pont de l'Épée, la description de l'étrange pont nous précise que le glaive « avoit .II. lances de lonc » (v. 3025). Enfin, sous le regard de la reine, les lances peuvent se briser comme dans les joûtes les plus violentes, sous le regard de la reine retrouvée. Et c'est alors que naît le nom, jusqu'alors fragmenté et objectivé. L'anonymat forcé qu'instaure une virtuosité d'auteur aime donc à se briser. La plume d'auteur, acérée, perce, en même temps qu'elle le revendique, cet anonymat, fait jaillir quelques morphèmes, organise une polysémie qui dans la dialectique du visible et du caché est tellement présente qu'elle ne se voit plus. Le lecteur, assoiffé, tout comme les gens de Gorre, attend avec impatience que la tombe dévoile le nom. Mais cet espace traditionnel de la révélation est perverti pour que demeure encore un peu le mystère. Le nom est ailleurs, dans l'aventure elle-même, parce que nom et renom ne peuvent être dissociés. L'aventure est pour deux raisons *qualifiante*.

Alors que la demoiselle qui l'a accueillie semble en étrange posture, « découverte jusqu'au nombril », le regard de Lancelot se porte sur le danger de l'aventure, les haches des serviteurs qui défendent l'entrée de la chambre. Elles sont bien aiguisées,

Tot autresi con la racine

D'un genivre ou d'une geneste. (v. 1094-6).

Et c'est alors que Lancelot repense à la reine :

Meüz sui por si grant afeire

Con por la reine Guenievre,

Ne doi mie avoir cuer de lievre (v. 1098-1100).

---

fontaine revient à pied chez le vavasseur hospitalier qui dans sa grande bonté ne lui fait pas de reproche.

<sup>46</sup> L'unité de mesure de distance est soit l'aune dans les romans de Chrétien soit la lance. On en trouve un exemple dans *Erec* où le comte entreprenant s'assied près de la dame : « La dame seoit de lui loing/ Tant con deus lances ont de lonc » (v. 3306,7). Pour se rapprocher de la dame, il faut franchir la distance de deux lances qui sépare d'elle, non par la négation de cette distance, être sans lance, mais en la conquérant pas à pas, par l'épreuve.

La comparaison est opérateur de la réminiscence dans la collusion des sonorités. Le nom se donne à lire dans l'aventure, dans les images, les sonorités, tout simplement les mots qu'elle convoque. L'aventure entretient avec le nom un rapport synecdochique. La critique onomastique connaît bien ce propos de Roland Barthes : « Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage<sup>47</sup> ». Le critique met en valeur plus loin le rapport problématique du Nom et des sèmes :

Ce qui donne l'illusion que la somme est supplémentée d'un reste précieux (quelque chose comme l'*individualité*, en ce que, qualitative, ineffable, elle échapperait à la vulgaire comptabilité des caractères composants), c'est le Nom Propre, la différence remplie de son *propre*. Le nom propre permet à la personne d'exister en dehors des sèmes, dont cependant la somme le constitue entièrement<sup>48</sup>.

Ouvrir un roman par l'anonymat du héros, c'est offrir ce qui n'est pas encore un personnage au danger du type, de l'*exemplum*. Monter dans la charrette, et le désignateur inaugural, « un chevalier », repris anaphoriquement par « li chevalier » est traversé d'un sème qui lui confère une individualité. Il devient « li chevalier de la charrette ». Telle est l'appellation qui se propage presque par magie en Gorre, comme si les murs du récit avaient des oreilles. Mais la quête de la dame permet aussi une construction sémique de soi, en l'occurrence, une construction chevaleresque. Dans les lances merveilleuses qu'on nous lance ou qu'on brandit, dans les ponts que l'on franchit, d'autres sèmes traversent l'espace vide de l'anonymat. Avec la bravoure, des syllabes se dessinent. Une fois la quête achevée, le Nom naît. Le nom est la somme des sèmes, l'aboutissement d'une construction de soi et d'une syntaxe romanesque. Alors naît vraiment le personnage.

Le nom présent ou absent permet ainsi une hiérarchisation des personnages et de simples figures que l'on peut classer ainsi :

Figure	Anonymat (minimalisme sémique : type) Périphrase (addition généralement d'un sème)
Personnage	Nom (catalyseur de sèmes)

<sup>47</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 68.

<sup>48</sup> *ibid.*, p. 181.

Le personnage se distingue de la figure par la quantité de sèmes qui les traversent. Une figure demeure une simple ombre, parce que le récit ne lui laisse pas le temps d'échapper au stéréotype dont elle est issue. Elle n'est que le support de l'action, d'une aventure de plus. Si la figure définit une *propriété essentielle* ou *accidentelle*<sup>49</sup>, et donne l'illusion d'un « désignateur rigide<sup>50</sup> », ce dernier ne lui est pas propre. Les demoiselles, les géants, les nains se confondent les uns avec les autres, même si le texte veille à ne pas sombrer dans la confusion. Ils offrent ce que Proust appelle « le suivi d'une vision<sup>51</sup> ». Ils sont le fruit de l'épiphanie merveilleuse. Pour que la figure devienne visage et personnage, du temps est nécessaire. Le roman doit l'adopter et l'inscrire dans sa chronologie, sa syntaxe. Ils appartiennent alors au suivi du roman. C'est ce que symbolisent la Table Ronde et la cour arthurienne. La périphrase, monosémique, empêche la catalyse qui se produit pour le nom. Même si l'*exemplum* s'inscrit dans le temps, revient vers le héros, il demeure ce même protagoniste fait idée. Il est une *idée fixe*. Le nom permet la pérennité dans le mouvement, marque l'intégrité de l'individu tout en partant à la recherche de nouveaux sens à se donner. Une question demeure pourtant : au terme de cette édification, le nom peut-il se détacher de ces sèmes, étant en quelque sorte un catalyseur qui aurait oublié sa genèse?

### III/ Le nom en concurrence

#### A/ Nom et image<sup>52</sup>

Révéler son identité c'est offrir son nom. Peut-être parce que comme le soulignait J. Rhys, « les Celtes et d'autres aryens croyaient à une certaine époque non seulement que le nom faisait partie de l'homme mais qu'il était cette partie qu'on appelle l'âme et le souffle vital », les personnages prennent le plus grand soin pour cacher leur véritable nom, car des personnes mal disposées pourraient s'en emparer

---

<sup>49</sup> Francis Corblin, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, 54, avril 83, p. 203. Le critique précise plus loin que le désignateur peut être soit *fonctionnel*, soit *catégoriel*. (p. 207).

<sup>50</sup> L'appellation de ces protagonistes est en général homogène et cohérente.

<sup>51</sup> Cité par Francis Corblin, art. cit., p. 210.

<sup>52</sup> Voir par exemple l'article de Jean-Charles Huchet, « Le nom et l'image, De Chrétien de Troyes à Robert de Boron », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987-88, t. II, p. 1-16.



et nuire par là à celui qui le porte<sup>53</sup>. » Aussi comprend-on pourquoi les héros, hormis Gauvain, répugnent à livrer leur nom. La profération du nom est mise en danger. C'est pourquoi, est-on tenté de trouver d'autres moyens pour révéler son identité. L'un des moyens est le blason qui prospère à partir de 1150 environ.

Avant d'arriver à Noauz<sup>54</sup> pour le combat, un héraut, un va-nu-pied, un « garnemant » rencontre d'abord Lancelot<sup>55</sup>. Ces deux êtres étonnamment se connaissent. Lancelot a peut-être dans le passé été le héros d'un tournoi. Mais le texte se plaît à rappeler un autre point commun : l'unité dans la déchéance. A la simple chemise qui habille le vagabond, fait écho le souvenir de la charrette d'infamie et, présentement, le lit, qui envahit littéralement le chevalier de sa misère : les indices de pauvreté « tanve », « chanve », « povremant » encerclent de leur nasale le nom du héros. Mais parce que celui-ci n'est qu'« en permission », l'habit n'est pas le sien. Tout a été prêté. Le texte oppose ainsi deux mouvements oculaires : le héraut regarde l'écu mais ne le reconnaît pas<sup>56</sup>, il n'est pas ici l'indice d'une identité, puis son regard se dirige vers la porte, regard pénétrant, comme faisant des ricochets dans le texte, pour s'offrir l'identification attendue, dans la théâtralité du corps allongé. Cette identification ne peut pas se satisfaire d'un simple signe puisque n'a pas été instaurée une relation entre l'écu et son possesseur. La présence réelle est nécessaire. Comme pour mimer l'efficacité du corps, le nom de Lancelot intervient dans la narration avant l'intellection du héraut.

Ce prologue au tournoi annonce le décalage qui s'opère lors des joutes entre les chevaliers que l'on identifie à leurs armoiries et Lancelot que l'écu vermeille

---

<sup>53</sup> J. Rhys cité par J. G. Frazer dans « Tabou et les périls de l'âme » *Le rameau d'or* lui-même cité par Marie-Luce Chénierie, *Le Chevalier errant dans le roman arthurien en vers des XIIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 542.

<sup>54</sup> Le nom commun « noauz » qui réapparaît comme pour gloser le nom de la dame était déjà présent dans le texte. Lorsque Lancelot va passer le Pont de l'Épée, un chevalier lui barre le passage. Lancelot lui dit alors : « Mes ainçois voir me combatroie/ Que **noauz** feire m'esteüst. » (v. 2648,9). Pour l'amour de la dame, il faut se battre, plutôt que de connaître pis. Pourtant, dans la seconde moitié du roman, Lancelot apprend, à Noauz, que pour l'amour de la dame on peut connaître le pis. L'acte inaugural de soumission ne suffit pas. La suzeraineté de la reine doit pouvoir se vérifier à tout moment. C'est l'arbitraire de la Dame.

<sup>55</sup> v. 5527ss.

<sup>56</sup> *Charrette*, v. 5542ss : « L'escu trova a l'uis devant,/ Si l'**esgarda**, mes ne pot estre/ Qu'il **coneüst** lui ne son mestre,/ Ne **set** qui porter le devoit ». et « L'uis de la meson overt **voit**,/ S'antre anz et **vit** gesir el lit Lacelot, et puis qu'il le **vit**/ Le **conut**, et si s'an seigna. »

n'identifie pas assez pour que soit proféré un nom<sup>57</sup>. *De facto*, Lancelot, sursitaire, est muré dans son anonymat. Il le revendique également.

Et Lancelot li anseigna  
Et desfandi qu'il ne parlast  
De lui an leu ou il alast<sup>58</sup>,

Travail subtil que celui du poète dans le premier ver : *Et Lancelot li anseigna*. Le nom contamine la seconde moitié du vers, créant ainsi une harmonie musicale, un parallélisme entre les deux parties. A juste titre, le verbe *enseigner* est traduit par « signifier ». Lancelot le prie instamment de ne pas parler. Mais *enseigner*, c'est aussi faire signe, montrer. L'enseigne est autant la marque, la preuve, que la banderole d'une lance, la lance elle-même. Si le héraut est sous le signe de la « parole empêchée », s'il ne peut clamer, acclamer Lancelot, ce nom interdit, il peut passer par des chemins de traverse, et révéler, de manière détournée, l'identité du chevalier. Il va faire signe. A la manière d'une enseigne, le nom le tire du côté du vocabulaire de l'armure, vers la lance.

Michel Pastoureau souligne que le terme d'*héraldique* provient du héraut qui en plus d'être un messenger, de guerre ou autre, annonçait les tournois, les commentait même, décrivant les armoiries des jouteurs<sup>59</sup>. Paradoxalement, le héraut de Chrétien n'est pas le commentateur du tournoi. Ce sont les chevaliers au repos, les croisés ou les prisonniers qui « devisent des chevaliers que il plus prisent<sup>60</sup> ». La description semble rester entre chevaliers, entre connaisseurs comme l'était le blason à l'origine. Parce que le nasal du casque et le capuchon du haubert se font trop envahissants, les partenaires en combat se font lecteurs de signes, mais du même coup, créateurs, artistes. Parce que « l'armoirie nécessite presque toujours une délicate gymnastique

---

<sup>57</sup> Les analyses du travestissement sont nombreuses. Voir ce qu'en dit par exemple Danièle James-Raoul, *La parole empêchée*, Paris, Champion, 1997, p. 237ss. « L'anonymat est le premier degré dans l'échelle des déguisements. il est celui qui, en refusant de dire son nom ou en revêtant d'autres armes que les siennes, cherche à se singulariser et à s'affirmer par l'exploit seul » (p. 238).

<sup>58</sup> v. 5550-2.

<sup>59</sup> Il faudrait citer pour être exact l'oeuvre complète du critique aux analyses précieuses. Mentionnons par exemple, quelques recueils d'articles de Michel Pastoureau, *L'Hermine et le sinople*, *Etudes d'héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, *Couleurs, Images, Symboles, Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le léopard d'or, 1987 ?.

<sup>60</sup> v. 5771,2.

visuelle<sup>61</sup> », la description elle-même est l'armoirie. La description discrimine mais fait aussi oeuvre d'art. La revue des blasons est sous le signe d'un incessant « veez ». Mais ce regard n'est pas passif. Ils « devisent et deboissent » (v. 5823). Ce sont des sculpteurs.

Figures géométriques et animaux apparaissent sur les écus. A chaque blason un nom<sup>62</sup>. Une bande d'or, en diagonale, un aigle aux côtés d'un dragon, un léopard, deux faisans bec à bec, des lions, un cerf, deux hirondelles. Mais dans ces armoiries imaginaires où la peinture frôle le vivant : les hirondelles sont prêtes à s'envoler mais « ne se muevent », dans cette dialectique du mouvement et de l'instant figé, l'image est reine. Elle est ex-pression, comme jaillissant vers le dehors. Thoas, roi d'Étolie et allié des Grecs est volé au *Roman de Troie*. Avant les hirondelles, un écu est meublé d'une porte peinte « si sanble qu'il s'an isse uns cers ». C'est celui d'Yder. Un cerf bondissant, comme aux abois traqué, lorsqu'il est chassé, comme dans *Erec*, par exemple, qui s'ouvre sur la vieille coutume de la chasse au blanc cerf. Lorsque la bête est prise, Arthur, en bon roi, arrive en premier puis de retour au palais, s'assemblent les barons :

Li rois Ydiers i est alez,  
qui premiers i fu apelez (v; 313,4)

Mais Yder/ Ydier, c'est aussi indirectement, le fils de Nut, ce « chevalier vilain » (v. 198) qui attaque Erec dans la forêt, puis qui joue contre lui ou encore Ydier du Mont Dououreux, chevalier de la Table Ronde. L'écu rassemble ainsi les trois homonymes extraits du même roman dont le cerf est le symbole<sup>63</sup>. Une sempiternelle question taraude l'étude héraldique : d'où venaient les éléments constitutifs du blason ? L'oeuvre habille ici ses personnages quand elle les reprend. Champ et figures sont des réminiscences romanesques. L'armoirie est dite *allusive*.

Mais l'écu peut aussi parler. L'un d'eux met en abyme certaines qualités du chevalier. Le fils du roi d'Aragon porte un aigle et un dragon, tous deux symboles

---

<sup>61</sup> Michel Pastoureaux, « L'image héraldique », *Figures et couleurs, Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1986, p. 116, article paru initialement dans *Recherches et documents du centre Thomas More*, n°11, mars 1984, p. 85-90.

<sup>62</sup> Remarquons toutefois que l'écu aux lions bis sert à deux chevaliers. Sémiramis et son compagnon. Mais, comme si le blason ne pouvait engendrer qu'un nom, le compagnon reste anonyme.

<sup>63</sup> Notons également que le cerf apparaît dans une comparaison lorsque le tournoi commence. Il s'agit du fils du roi d'Irlande « corranz plus que cers de lande » (v. 5629). Or, selon *Erec*, Guivret le Petit

d'une puissance souveraine. Mais les deux animaux semblent aussi naître du vocable terrien. Sous l'effet de la tmesè, les deux animaux forment un rébus où se donne à lire l'origine du jeune homme. Tandis que les autres écus semblent être le reflet d'un parcours individuel (le texte rappelle l'origine géographique de ceux-ci, Limoges, Toulouse, Lyon ou Londres qui sont allés les chercher, qui ont combattu pour les mériter), le blason du fils du roi d'Aragon semble attacher à un patrimoine, familial, à une mise en commun, à une généalogie. Dans les prémisses de l'héraldique, où le blason ne semble naître qu'avec cette nouvelle génération de chevaliers, qui se frayent une identité et un chemin par leur seule bravoure (Taulas, le broyeur, qui selon *Erec* n'est jamais las de coup ferir est à nouveau mentionné, il fonctionne en symbole de l'ardeur épique individuelle) point discrètement la dimension généalogique et lignagère qui fondera par la suite le monde entier des blasons.

Tandis que les rôles sont renversés, que les chevaliers eux-mêmes, relais du poète sculptent dans l'espace clos du blason les couleurs et les figures d'intertextes et mettent en image des noms, que fait le héraut ? Fidèle à son champion, il ne cesse de clamer : « Or est venuz qui l'aunera ». Mais la formule se modifie quand le champion est enfin présent dans le tournoi : « Veez celui qui l'aunera ». L'embrayeur de la description, de la revue des blasons, le lancinant *veez* est ici rapporté à Lancelot dans cette phrase énigmatique. Nul ne la comprend :

Et l'an demande qui est il,

Ne lor an vialt rien dire cil. (v. 5617ss).

Ne rien dire de plus, parce que la révélation du nom est frappée d'interdit, mais peut-être aussi parce que cette formule seule suffit. Elle est peut-être le blason verbal du chevalier, pendant des images sculptées dans la description. Et comme le dirait, Michel Pastoureau, il s'agit d'une armoirie *parlante*, fondée sur le nom. Le héraut semble en effet avoir extrait du nom le morphème *lance* qui en roman a deux sens : l'arme offensive et la mesure de terre comme nous l'avons souligné. De la même manière, « auner », c'est à la fois frapper, battre et mesurer à l'aune. Ainsi, la formule sibylline reproduit en fait la polysémie du nom lance, évoquant l'ardeur épique et la

---

était roi et avait les Irois comme homme-lige. Voilà peut-être encore une nouvelle trace auto-textuelle. Ce combattant serait omme le fils de Guivret courant aussi vite que le cerf emblématique du roman.

mesure du terrain. D'ailleurs la description de cette joute se plaît à mêler ces deux isotopies :

Les **lances** un **grant bois** resanblent,  
Que tant en i font apporter  
Cil qui s'an vuelent deporter  
Qu'il n'i paroît se **lances** non  
Et banieres et confanon. (v. 5598--5602).

Avant *Macbeth* (V,5) où la forêt de Birnam se met en mouvement, et marche sur Dunsinane, les lances du tournoi ont l'apparence d'un grand bois, mêlant encore une fois, nature (le terrain) et combat. Mais cette forêt doit être mesurée. La baguette de coudrier est une lance, celle de Lancelot. Parce qu'à côté de la lance, il y a le morphème *ot*, le verbe avoir<sup>64</sup>, le tournoi oscille entre présence et absence du chevalier-maître (mètre) de cette joute.

Des chevaliers, **tant** en i **ot**,  
Mes n'i **ot** point de **Lancelot**  
A cele premiere asanblee<sup>65</sup>.

Deuxième manche, et après avoir brillé quelques instants, il faut combattre au noauz jusqu'à *l'anserir*. Une journée d'absence donc, où le chevalier vermeil n'est plus que l'ombre de lui-même. Et l'on glose la défaite reprenant la double isotopie :

[...] Or te tes,  
Amis ! Cist ne l'aunera mes.  
Tant a auné c'or est brisiee  
S'aune que tant nos a prisiee. (v. 5681-4).

L'aune, métaphore de la lance et métonymie de la bravoure de Lancelot est reprise par les adversaires. La formule héraldique devient l'emblème d'une reconnaissance, le noeud de l'échange langagier. Combattant au mieux, Lancelot joute contre le fils du roi d'Irlande. Mais dans le choc, la lance de l'adversaire se brise<sup>66</sup>. Et tandis que reprend la formule héraldique, les armes sont changées, mais le rapport demeure le même :

Si bien a faire le comance  
Et de l'espee et de la lance (v. 5971,2).

---

<sup>64</sup> Le verbe « entendre » aussi.

<sup>65</sup> *Charrette*, v. 5611-3.

<sup>66</sup> v. 5937ss. Entendre l'écho lance/ Lancelot.

Lancelot n'est pas seulement l'incarnation, la figure emblématique de la lance. Il l'est aussi des autres armes. Son nom qui inscrit en son sein le premier outil épique est promesse de tout le combat qui doit suivre. Et la forêt à la fin du jour a été mesurée. Les arbres ont été abattus.

Que il a vaincuz et passez  
Trestoz les chevaliers del monde,  
Qu'il n'i a un qu'a lui s'aponde. (v. 5990-2).

Bien que son écu ne porte pas de signe véritablement distinctifs, la prouesse lui a conféré une identité. Il est « cil qui porte l'escu vermoil ». Un blason *pictural* est né. Il faut donc ôter le déguisement :

Mes au departir son escu  
Leissa an la presse cheoir,  
La ou greignor la pot veoir,  
Et sa **lance** et sa couverture,  
Puis si s'an ala [...] (v. 6028-32).

Les indices de la reconnaissance sont délaissés. La lance, double du nom, qui fonctionnait comme l'écu blasonné est abandonnée, elle-aussi. Demeure le nom du héros dans le récit qui désormais, pour le lecteur, fonctionne à lui tout seul comme un blason, un *rébus héraldique* révélé par le héraut et l'organisation du tournoi. Mais n'était-ce pas dès le début le sens du vers : *Lancelot li enseigna* ? Le nom est un signe, une enseigne, une bannière, qui arbore les couleurs d'un héros, ses qualités profondes. Nul besoin d'autres signes visuels, extérieurs, pour le définir. Au blason qui constitue une glose plus ou moins précise d'un nom, d'une famille ou d'une histoire, s'oppose le nom lui-même qui rassemble au sein même de ses syllabes les différents motifs ou figures (des morphèmes) qu'il faut exprimer, déplier. A la manière, des hirondelles ou du cerf, immobiles et pourtant prêts à bondir ou voler, le nom fige mais aussi est promesse de mouvement. Ce mouvement, c'est ce que réalise le texte lorsqu'il se crée à partir de lui-même. Le nom est vivant quand il s'inscrit dans une dynamique textuelle.

Mais l'identité se définit-elle seulement par le nom ? A Cligès, Arthur demande :

Et vostre non me raprenez  
Et de quel gent vos estes nez. (*Cligès*, v. 4985,6).

De même, Laudine interroge Lunette sur

le non, l'estre et le lignage (*Yvain*, v. 1793).

de celui qui deviendra son époux. Mais dans ce monde chevaleresque, un nom n'est rien, une *gens* prestigieuse est vaine si les fils déçoivent leurs pères, s'ils se montrent « recreant ». L'« estre » doit donc se définir dans le combat, par la prouesse guerrière. Le nom ne peut aller sans le renom. C'est à ce moment que naît l'aporie du monde chevaleresque. L'armure qui, dans certaines scènes, révèle peut devenir l'instrument de l'anonymat. Parce que cette identité se fonde sur la perception (la scène des blasons s'ouvre sur un « veez »), le voir peut-être trompeur et le savoir incertain. C'est ainsi ce que remarque le roi lui-même parlant à celui qu'il connaît mais ne reconnaît pas.

Et qui estes-vous ? fait li rois,  
Ne vous connistroye des mois  
Se je nommer ne vous ooie  
Ou desarmé ne vous veoie.  
-Chë est Yvain que chi veés.

(*Yvain*, v. 2894-2900).

Voir ne suffit pas et l'armure est ici obstacle à la reconnaissance. Le chevalier a besoin de gloser pour faire apparaître « chi veez » en-deçà de sa gangue. De même dans *Erec*, Keu se trouve confronté à cette même contradiction :

Mais Keus pas lui ne reconute  
Car a ses armes ne parut  
Nule veraie conoissance  
Que tant copx d'espee et de lance  
Avoit sor son escu eüz

Que li toinz en estoit cheüz. (*Erec*, v. 3967-72).

La reconnaissance du chevalier passe donc par une lecture des signes que symbolise la peinture de l'écu. Mais alors que la prouesse au combat confère au nom son renom, comme le parachevant, lui donnant un contenu, elle est aussi perte de signes distinctifs. L'identité, avec la peinture, s'écaille. Alors, l'armure, signe de l'identité devient simple déguisement, que l'on emprunte, que l'on change ou que l'on échange. Plus qu'un simple jeu, le motif du déguisement est la manifestation littéraire d'une identité en quête de signe qui ne s'effacent pas.

Mais voir sans l'armure ne suffit pas non plus. Dans cette société où l'habit fait le chevalier et est l'instrument de la civilisation, être nu, posture où le visage ne

peut pas être plus à découvert s'il en est, ne suffit pas à se faire reconnaître. C'est ce que souligne l'épisode où deux demoiselles et une dame rencontrent Yvain. Que penser de cet « omme nu »?

Mais mout le regarda anchois  
Que nule reins sor li veïst  
Qui reconnoistre li feïst.  
Ja l'avoit ele tant veü  
Que tost l'eüst reconneü  
Se il fust de si riche atour  
Com ele l'ot veü maint jour.  
(*Yvain*, v. 2894-2900).

La nudité fait de l'homme un sauvage. L'habit est identité. C'est alors que la narration ajoute:

Et nepourquant bien l'esgarda,  
Quë en la fin li fu avis  
D'une plai qu'il ot el vis  
C'une tel plaie el vis avoit  
Mesire Yvains...  
Par la plaie s'est percheüe  
Que chë est il, de riens n'en doute. (v. 2902-2909).

La question du *comment reconnaître* ? cette dialectique du signe verbal et de l'image traversent, profondément, la littérature de l'époque qui cherche la meilleure autorité sémiotique possible. Le *Roman d'Alexandre* propose une autre réponse : *Si com dist la peinture*<sup>67</sup>. Par exemple, la reine Candace qui possède un portrait du conquérant déjoue la ruse de l'*incognito*. S'opposent en fait deux images du même homme. La première naît de la description que fait Candeolus à sa mère, la reine.

Antigonus a non, li plus amanevis  
Que onc veïst des ieus Persans ne Arrabis.  
Nel despisiés vos pas por ce s'il est petis ;  
Espaules a bien faites et les membres fornis. (*Alexandre*, branche III, v. 4746-9).

A la description, dessinant les traits légendaires d'Alexandre et pourtant dupe du nom d'emprunt s'oppose le portrait peint en pied, portrait volé, image dérobée par le peintre au nom étrange d'Apellé. Parce que l'image est devenue le substitut du roi en

---

<sup>67</sup> *Alexandre*, v. 4810.



son absence, la reine dans la relation traditionnelle de l'amour fétichiste, « sovent baise l'ymage, acole et vait entor » (v. 4484), la peinture sert de révélateur et démasque Alexandre.

Quant la roine entent q'**Antigonus** venoit,  
Ele li vait encontre, tantost comme el le **voit**  
Membra li de l'**ymage**, lores sot bien et croit  
Que ce est **Alixandres**, mais dire ne l'osoit ;  
Puis que il son **non** çoile, bien tost l'en peseroit,  
**Antigonon** l'apele, par la main le tenoit,  
Puis le maine en la chambre ou la **painture** estoit ;  
Tres dedevant l'**ymage** en son lit l'asseoit.  
Quant **voit lui** et l'**ymage**, bien s'en apercevoit  
Que ce iert **Alixandres** qui avec li estoit.(v. 4759-69).

Le pseudonyme éclate sous la force du regard qui doute puis trouve confirmation, la preuve, dans l'image. Le véritable nom, remonte à la surface. Le masque est levé. Mais alors que le jeune fils de Candace opère le même rapprochement, l'équilibre nom-image est renversé.

Ce n'est mie Alixandres, j'en sui toute seüre. (v. 4804).  
Antigonus a **non**, nes est de terre dure.  
- Dame, c'est Alixandres, **si com dist la peinture** ;  
(v. 4809,10).

Puis, plus loin,

Por ce qu'il **resamble** de la cheveleüre  
Cuides que ce soit il de cors et de faiture. (v. 4816-7).

L'analogie est démontée. La chevelure abondante du roi qui est en l'emblème ne permet pas, selon la reine, l'induction, afin de superposer le personnage à l'image. Pourtant, la représentation picturale qui tendait au vérisme – le texte précise que le portrait, en pied, est exactement de la même taille que le modèle – fait office de preuve. Mais l'image se heurte à un autre signe, verbal, le nom, qui ne peut mentir. Si les noms se ressemblent par leur initiale, ils sont différents. L'hétéronymie doit vaincre l'analogie. Pourtant, tout compte fait, la reine se sort de cette délicate situation en giflant son fils. L'usage de la force, en derniers recours semble consacré la mise en échec du nom, prétendu vrai, parce c'est l'image qu'on croit.

Pour Chrétien, le signe est nécessaire. Lorsque le visage est découvert, mais que le corps est nu, l'identification doit encore en passer par la lecture de signes dont fait office la cicatrice sur le visage. Dans cette perspective, si la perception sensorielle ne suffit pas à la reconnaissance, mais qu'il faut être sémiologue, le nom, signe verbal s'avère supérieur aux autres indices.

### **B/ Nom et surnom**

Mais dans cette société courtoise, le nom laisse souvent place au surnom. La nomination disparaît bien souvent sous l'apostrophe courtoise « Ami » ou « Frère ». C'est ainsi que Soredamor les fait se heurter, s'instaure une concurrence. Elle se demande,

Et quex li premiers moz sera  
Se par son non l'apelera. (*Cligès*, v. 1381,2).

Puis plus loin :

Apelera le par son non  
Ou par ami ? Ami ? Je non. (v. 1385,6).

Se rendant compte elle-même de cette concurrence, elle demande :

Mais por coi m'est ses nons si forz  
Que je li vueille sornom mestre ? (v. 1402,3).

Un nom trop long qui rend le nom de l'Ami, si on le tronque de moitié semblable à celui du frère, Alis. Et de l'autre côté, un surnom, qui semble plus doux, plus lumineux, plus doré que le nom lui-même. Quand on s'appelle Soredamor, on préfère de loin le *sornom*. Reprenant cette opposition dans *Yvain*, le narrateur s'interroge sur la force du mot « ami » alors que Gauvain et Yvain sont près de se combattre qui a pris le dessus dans une concurrence avec le nom parlant d'Yvain:

Qui entre ses amis le conte  
N'ainc ne l'apela par son non  
Se ami et compaignon non ? (*Yvain*, v. 6094-6)

Lorsque les forces s'épuisent, même la voix ne suffit pas à la reconnaissance :

Mais au parler nel reconnut  
Ses boins amis, car ne li nut  
Qu'il avoit la parole basse  
Et la voiz et feblë et quasse. (v. 6221-24).

Seul le nom permet de sortir du *quiproquo*.

Mon compaignon ne reconnui,  
Monseigneur Yvain qui est ci,  
Tant que il, la soïie merchi ;  
Si con Dieu plaut, mon nom m'enquist.  
Li uns a l'autre son nom dist  
Et lors si nous entrequenumes. (v. 6324-9).

Le texte insiste bien sur le rapport étroit qui existe entre le nom et la véritable identité. Des consécutives placent le nom au sommet des signes qui pourraient identifier. La mère de Perceval ne dit-elle pas

Car par le non conoist on l'ome ?  
(*Perceval*, v. 526)<sup>68</sup>.

Dire son nom et s'en suffire, c'est ce que refuse Yvain. Il n'est pas le seul. Révéler son identité c'est offrir son nom, nous l'avons rappelé, c'est le mettre en danger. Mais avec Yvain, c'est autre chose. Le personnage est traversé par le fantasme d'anonymat.

Arrivant chez la Veuve dame, le renom l'a précédé. Lunette parce qu'elle l'a déjà vu n'attend pas les présentations et dit au héros :

Bien sai comment vous avés non  
Et reconneü vous ai bien.  
Fil estes le roy Urien,  
Et avés non mesire Yvains. (v. 1014-17).

Elle connaît ainsi le « nom, l'estre et le lignage ». De même, la dame de Landuc a déjà entendu son nom. Après avoir appris qu'il s'agit d'Yvain, elle s'exclame :

Par foy, cilz n'est mie villains ;  
Ainz est molt franz, je le sa bien.  
Si est filz le roy Urien. (v. 1816-18).

Le roman du *Chevalier au lion* suit donc le parcours d'un homme traversé par le fantasme d'anonymat. Paul Ricoeur distinguait dans l'identité la « mêmeté » et « l'ipséité<sup>69</sup> ». Le chevalier par son nom et son lignage conserve un identique, noyau dur et pérenne. La structure du conte, élective, permet de le conduire sain et sauf tout au long de sa « mêmeté ». Le monde chevaleresque se trouve symbolisé par le Cimetière futur où les noms sont écrits sur les pierres tombales, gravant dans la

---

<sup>68</sup> Pourtant, selon la tradition manuscrite, d'autres leçons donnent le *sornom* comme aide à la connaissance de l'essence. Il s'agit très vraisemblablement d'un véritable dilemme à cette époque.

<sup>69</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, voir par exemple p. 13.

pierre, un nom et un renom. Yvain est l'un des noms cités dans cette prolepse symbolique<sup>70</sup>. Même si Lancelot monte dans la charrette, l'ignominie ne trahit pas un destin ou un renom. L'épisode du Cimetière futur vient confirmer l'élection d'un héros qui pour le mieux ou *au noauz* reste identique. Ce que tente Yvain, quittant le nom pour la périphrase « li chevalier au lion », c'est une tentative de reconstruction du nom, échappant à l'*omen* que l'appellation trace<sup>71</sup>. Ce fantasme d'anonymat permet de dissocier « l'identité référentielle » et le sujet locuteur. Le personnage met à distance son identité, parle de lui à la troisième personne, ou fait parler de lui à la troisième personne grâce à Lunette. Plus question de « perdre [son] nom » (v. 5331,2) ainsi que le déplorent les ouvrières. L'identité est un chantier. Le nom s'édifie à partir du néant. C'est ce que note Gauvain :

N'omques parler oï n'avoie  
 De chevalier, que j'e s'eüsse,  
 En terè ou esté eüsse,  
 Que le chevalier au leon  
 Fust nus appelés en son nom. (v. 6478-82).

Mais le destin, l'*omen* retrouve bientôt le chevalier. L'anonymat où les prouesses sont récoltées et unifiées au moyen d'un surnom, d'une périphrase, ne peut qu'être passage, parenthèse. Le chevalier retrouve son nom à la fin du roman dans un équilibre retrouvé.

Le nom est donc bien un signe, qui plus que tous les autres, blasons, visage, voix distinctive et surnoms permet de définir l'être. Mais ce nom, parce qu'il unifie une identité, un parcours et une vie, est aussi une destinée et inscrit les héros dans une trajectoire. Dès lors, quitter son nom, c'est peut-être tenter de reconstruire une propre identité chevaleresque, de créer un *estre*, en dehors du nom, et de se réfléchir ainsi sa propre identité. L'anonymat offre aussi un autre intérêt : « C'est l'avantage de l'incognito. Si je ne dis pas qui je suis, alors toutes les rencontres interdites

---

<sup>70</sup> *Charrette*, v. 1864ss : « Comança lors les nons a lire/ Et trova : Ci girra Gauvains,/ Ci Looys et ci Yvains/ Après ces III i a mains liz/ Des nons as chevaliers esliz/ Des plus prisiez et des meillors/ Et de cele terre et d'aillors. »

<sup>71</sup> Yvain veut échapper aussi à la désagréable petite musique qu'a fait jaillir Keu de son nom. Yvain rime avec « vin » et « vain ». Si Yvain ne devient pas un chevalier ivrogne, il se transforme en héros affaibli, épuisé, durant sa chute vers l'animalité. Devenir le Chevalier au Lion, c'est conjurer le mauvais sort du nom. Voilà un nouveau danger. Tous peuvent faire jaillir du sens à partir du nom.

deviennent possibles<sup>72</sup>. » L'anonymat est donc bel et bien un fantasme, qui permet la rencontre. Au-delà du simple *quiproquo* – le texte est comme la structure du bois dont la lignine conduit parfois à l'aporie du noeud, le *quiproquo* est cette aporie – l'anonymat organise un dépassement des frontières. Sauter par-dessus des gués périlleux, franchir des failles dans la roche ou dans la forêt, donner l'illusion d'une multiplicité de voies, de mondes et d'êtres mystérieux à découvrir. Croire que changer de nom offre le droit de marcher dans une nouvelle direction. Mais ce n'est qu'une illusion bien sûr. Même sous le masque de l'anonymat, ou du pseudonyme, le chevalier accomplit ce que son nom, ou son *estre*, son essence, lui avaient déjà dessiné.

Les mythologies avaient leurs supplices, Tantale, Sisyphe..., peut-être le nom met-il en valeur un autre supplice, celui du chevalier médiéval, où il faut combattre pour préserver un nom alors que l'énergie épique fait s'écailler l'identité, ramenant l'individualité du héros à un type, vaincu ou vainqueur, meilleur chevalier du monde, ou simple chevalier. S'inventer un autre contenu chevaleresque, réinventer un parcours, tout en sachant bien qu'on n'échappe pas à son destin, dans le sourire du déguisement ou dans l'ascèse de l'homme sauvage ou de la déchéance, pour finalement retomber sur ses pieds et recouvrer son nom. Le chevalier à la manière de l'écrivain joue avec le nom pour échapper à l'arbitraire du signe et recréer le sens. Il remotive son identité et son élection mais retrouve son nom, qui s'avère nécessaire. Le parcours de l'écriture de Chrétien suit celle de ses chevaliers, supprimant de plus en plus souvent les noms ou les faisant attendre afin d'en redessiner le sens et d'échapper à l'arbitraire.

### **C/ Nécessité d'un nom**

Pourtant cette identité qui se pense dans le temps et l'épreuve fait naître le danger d'une multiplicité des noms et d'un éclatement de l'essence. Puisant une nouvelle fois dans le vivier originel, Chrétien fait renaître le récit de ses cendres avec Perceval. Le personnage n'est pas nouveau. Il figure déjà dans *Erec* aux côtés de la

---

Parce que le signe ne ment pas, il faut assumer sa polysémie et partir à la reconquête, en changeant le désignateur pour un temps et, finalement, le retrouver.

<sup>72</sup> Charles Méla, « L'enjeu et l'événement... », art. cit., p. 174.

reine, de Keu et de Gauvain (v. 1522), présent à la cour et néanmoins quelque peu marginal : il ne s'insère pas dans la liste des chevaliers. Puis il réapparaît dans *Cligès*, armé de pied en cape, combattant contre le héros : il est le troisième champion après Sagremor et Lancelot et avant Gauvain. Dans le mouvement qu'instaure l'écriture, ce dernier roman se rappelle des autres créations du maître. Il se surajoute et, à notre sens, il accomplit, parachève. Mais, parallèlement, parce qu'il est un roman des origines, biographique, il s'inscrit, en partie tout du moins, en amont des autres oeuvres. Perceval grâce à lui renaît à la littérature. Une fois encore, l'anonymat est le pôle originel d'où tout personnage part ou repart. Il est le principe de l'aventure. Mais à la différence de Lancelot qui trouve très rapidement un pseudonyme, annoncé dès le titre et mis en scène dans le premier mouvement de l'oeuvre, celui qui devient, redevient Perceval, est un personnage à l'identité éclatée. Dans un roman où les désignateurs sont toujours définis et où pourtant les noms disparaissent le plus souvent au profit de titres ou de périphrases, le personnage est d'abord « li filz a la veve dame de la gaste forest soutaine » (v. 72,73). La caractérisation se fait ainsi dans les brumes presque fantomatiques d'une accumulation de points de descriptions : un lien filial, une appartenance géographique. Mais, Dieu merci, la formule est un peu longue et ses interlocuteurs, des chevaliers errants l'appellent « li vallez » ou « cil Galois ». L'identification se fait ainsi par l'âge ou par l'origine (l'origine supposée). L'étiquette descriptive naît d'une simple observation. On apprend plus loin, que sa mère l'habille de « braies faites a la guise/ De Gales » (v. 465)<sup>73</sup>. Ces deux appellations peuvent se combiner et donner « li vallet gallois ». La jeunesse ainsi évoquée est aussi naïveté. L'adjectif « nice » entre dans le sillage des descripteurs. Le jeune homme des bois anonyme trouve une résonance dans son environnement même<sup>74</sup>. C'est peut-être dans cette perspective qu'il faudrait comprendre le surnom « gallois ». En plus de l'origine géographique, le *gal* est le bois, la forêt. C'est aussi le bois utilisé par les armes. C'est enfin, le *deduit* amoureux que la veuve dame essaie de tempérer mais qui inaugure, certes, avorté, le parcours du jeune homme en solitaire, dans la tente. D'ailleurs, celle-ci se situe après la *gaste forêt*, dans une

<sup>73</sup> Voir aussi v. 566,7 : « A la meniere et a la giose/ De Gualois fu apareilliez. »

<sup>74</sup> Il est par exemple « li vallet salvaige » v. 933. L'adjectif est en quelque sorte le prolongement, l'appendice du désignateur.

prairie où l'on peut voir des « loiges galeiches dreciees » (v. 616). Mais, quand on veut devenir un chevalier errant, on ne peut toujours être défini par le lieu où l'on habite, avec le champ symbolique que cela implique. La forêt doit laisser la place à d'autres espaces, courtois ou aventureux. Le fils quitte sa mère et ne portera pas toujours les braies tricotées avec amour. Le lin de Gornemant de Gohort repousse l'animalité, la vulgarité, la puérité du jeune homme. Il faut donc trouver un véritable nom, ce que Saul Kripke appelle un « désignateur rigide », le nom, propre. L'absence de nom fait naître le danger d'un éclatement de soi, et de son identité dans des particularités sociales. C'est ainsi que quelques vers peut-être interpolés au texte rendent compte de la dispersion du jeune homme : il est tantôt Beau Fils, Beau Frere ou Beau Sire. Et le chevalier de demander :

As an tu plus ? - Sire, je non,  
 Ne onques certes plus n'an oi.  
 -Si m'aït Deus, mervoilles oi,  
 Les greignors que j'oïsse mes  
 Ne me cuit que j'oïe ja mes<sup>75</sup>.

L'identité dont les contours sont flous s'offre ainsi à la tyrannie du discours qui élabore à loisir les noms. Sa mère l'appelle plus de cent fois « Beau filz » (v. 347). Les chevaliers l'appellent « biaux frere » (v. 293). Peut-être, les bouviers et herseurs l'appellent-ils « biaux sires ». Le danger de la communication est donc de disséminer l'être, dans une pluralité de descriptions, qui ne peuvent demeurer vraies dans un roman d'apprentissage, du devenir et qui ne lui sont pas nécessairement propres. Après avoir combattu pour la première fois, le jeune homme gagne une armure et un surnom : il devient « li Chevalier Vermoil » (v. 2536). Encore ne faut-il pas le confondre avec l'ancien possesseur des armes, « li Vermaus Chevaliers [...] de la foret de Guingeroi » (v. 908,9), (v. 4060). Ce surnom, il faut le dire, semblait nécessaire, dans un contexte autotextuel. En effet, Cligès s'habille de rouge lorsqu'il combat Perceval à Oxford. Si Chrétien affectionne les armes vermeilles et en revêt bon nombre de chevaliers, Perceval, dans cette comparaison à rebours, porte bien son surnom. Mais ce n'est qu'un surnom. Suite à la scène du Graal dans une première phase herméneutique fort célèbre,

---

<sup>75</sup> p. 952 de l'édition de Poche, en note.

Cil que son nom ne savoit  
Devine et dit que il avoit  
Percevaus li Gualois a non,  
Ne ne set s'il dit voir o non,  
Mais il dit voir, et si no sot. (v. 3511-5).

Le narrateur, double du démiurge jouant avec l'anonymat et d'un lecteur ayant bonne mémoire, confirme ce nom jaillissant en un mouvement irrépressible et irréfléchi. Cette révélation du nom, ce faire-signes qu'implique le verbe *deviner* semble naître de l'arbitraire. En fait comme nous l'avons montré, un long travail textuel l'a précédé. L'art de composition des syllabes ne pouvait se produire que dans un moment du sens. Si, lors de la scène du graal, le sens profond échappe au jeune homme, s'est produit comme une contamination du sens. Le personnage peut dès lors faire signe, doté d'une existence bien à lui<sup>76</sup>. Pourtant, comme le souligne la suite du passage, ce signe est fragile.

Tes non est changeiez, biax amis.  
- Comment ? - Percevaus li chaitis !  
Ha ! Percevaus, malaïrous, [...] (v. 3519-21)<sup>77</sup>.

Le récit peut s'emparer du nom. Pourtant le surnom qui détermine un trait caractéristique, identitaire, vient bouleverser la révélation du nom qui l'oblige à une nouvelle errance. Peut-être parce que Perceval n'est pas vraiment le Gallois que le narrateur prétend qu'il est. Avant de quitter le foyer maternel, la veuve dame lui apprend :

N'ot chevalier de si haut pris  
Tant redoté ne tant cremu,  
Biauz filz, com vostre peres fu  
En totes les **illes de mer**.  
De ce me puis je bien vanter  
Que vos ne descheez de rien

---

<sup>76</sup> Reto Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, Champion, 1968, p. 56, écrit par exemple : « Jusque là, il n'avait qu'une existence relative... Désormais, il a une existence propre. » Voir aussi les analyses que propose Paule le Rider, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1978.

<sup>77</sup> Cette métamorphose onomastique proviendrait selon certains critiques (par exemple, Philippe Walter, *Fêtes et Calendriers de Chrétien de Troyes à la Mort Artu*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989, p. 617) d'un jeu de mot avec le verbe *galer*, « s'amuser, danser, faire la noce ». « li chaitis » serait en quelque sorte un antonyme de « galois ». Pourtant, il semble que ce terme n'apparaisse qu'au cours du XIII<sup>e</sup> siècle...



De son **lignage** ne do mien,  
Que je sui de ceste contree,  
Voir, des **meillors chevaliers** nee.  
Es **illes de mer** n'ot **lignage**

Meillor do mien en mon aage. (v. 388-98).

Un père et une mère renommés, issus des îles de la mer. Perceval n'est Gallois que par emprunt. Parce que la bravoure a ses limites : l'exil, la ruine et la pauvreté<sup>78</sup>. Dans cette perspective, il est étonnant que bon nombre des personnages nommés sur la route de Perceval (fort rares) ont rapport avec cette origine perdue. Ainsi, Rion, le roi des Iles a été vaincu par Arthur (v. 808ss). Plus tard, Perceval défend Beaurepaire et Blanche fleur contre les assiégeants : Aguingueron le sénéchal et Clamadeus des Iles<sup>79</sup> (v. 1962,3). Bien évidemment, tous ne sont pas de la famille de Perceval. Mais, dans la chute d'un lignage, puissant et valeureux, *mehaigné*, d'autres figurent s'emparent du pouvoir, et avec elles le désordre, le désastre et la défaite. Perceval dans ce parcours narratif qui vise à une reconstruction lignagère mais aussi chevaleresque, peut pousser Gauvain au constat suivant :

Q'an totes les Illes de mer  
N'ai oï chevalier loer,  
Ne ne lo vi ne ne conui,  
Qui se poïst panre a cetui  
D'armes ne de chevalerie. (v. 4025-9).

Perceval est en train de devenir le double de son père. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer la nouvelle géographie qui se met en place. Comme l'ont souligné beaucoup de critiques, le *Conte du Graal* s'organise en châteaux, nouveaux pôles de l'aventure, séparés par des frontières humides. Il y a de l'eau dans le *Conte*<sup>80</sup>. Et à l'image de ces personnages qui étrangement semblent tous de la même

---

<sup>78</sup> Voir v. 400ss.

<sup>79</sup> Clamadeus, selon Roger Loomis, « cri vers Dieu », serait l'indice d'une conquête identitaire, Perceval se qualifie en tant que digne héritier de son père et, en même temps, le nom de l'adversaire est un jalon dans le parcours spirituel qu'il doit également suivre. D'ailleurs, l'épisode de Beaurepaire inscrit la victoire dans un contexte religieux. Le deuil des moines et religieuses se transforme en cri d'allégresse.

<sup>80</sup> Voir à ce propos l'article de Bernard Marache, « Gornemant et Perceval, entre rivière et mer », *L'Hostellerie de Pensée, Etudes sur l'art littéraire au Moyen Age offertes à Daniel Poirion*, Cultures et Civilisations Médiévales, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1995, p. 277-284. L'auteur souligne l'opposition entre nature et culture mise en roman. Même l'eau demande à être domestiquée. Ainsi l'impressionnant tourbillon autour du château de Gornemant. L'auteur cite aussi l'article de

famille, si bien qu'on a pu suspecter des relations incestueuses, du brouillage généalogique<sup>81</sup>, les châteaux se ressemblent beaucoup, lieux d'initiation, lieu de la reconnaissance. Le château du Graal qui ressemble à celui de Gornemant, est près d'une rivière où pêche un roi (v. 2936ss). La glose du passage le nomme « lo Riche Roi Pescheor » (v. 3433ss). Se rendre digne du Graal, c'est finalement sublimer l'éducation de l'exil, de la forêt, de l'homme sauvage, pour devenir le digne héritier des Iles de la mer, réparant la débâcle. Dans le *Roman d'Alexandre*, le héros voulant maîtriser le monde entier construit un vaisseau vitré pour découvrir le fond des océans puis une nacelle pour être un nouvel Icare. Devenir le parfait chevalier, c'est être capable de dominer les flots. Gauvain ne prend pas assez d'élan et échoue au Gué Périlleux. Dans le parcours du bon chevalier, il y a désormais des barques et des *notoniers*. Gornemant de Goort, seigneur du gouffre, du *regort*, était un premier jalon dans le parcours de Perceval. Mais, pour quitter l'état du *gal* et accéder au graal, il faut encore plus.

A bien regarder, le *Conte du Graal* est un roman de la bouche. Parce que la langue est, selon Isidore, tout à la fois le lien des sons et le lien des aliments<sup>82</sup>, le *Conte* est tout autant le roman de la parole que celui du repas. Voilà comment ses deux fils se tissent :

---

Gérard Chandès, « Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 19, 1976, p. 151-64.

<sup>81</sup> Voir les deux articles de Jacques Roubaud, art. cit.

<sup>82</sup> « Linguae a ligando cibum putat Varro nomen impositum. Alii quod per articulatos sonos verba ligat. Sicut enim plectrum cordis ita lingua illiditur dentibus, et vocales efficit sonum. » cité par Danièle James-Raoul, *op. cit.*, p. 265. Voir aussi l'excellent ouvrage de Carla Casandre et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la Langue*, Paris, Cerf, 1991.

Tous les épisodes s'inscrivent donc autour du repas. S'il est un motif traditionnel, ses apparitions sont ici plus abondantes. Elles dessinent en effet, dans l'attente du graal annoncé dès le prologue un parcours. Ainsi, deux coupes d'argent puis d'or précèdent le graal d'or et de pierres précieuses, dans un effet de gradation. De la même manière, parmi les repas décrits, se dessine une progression du cuit au cru pour parler comme les anthropologues, plus exactement du gibier, de la nourriture de la forêt jusqu'à un repas plus frugal, plus spirituel. C'est ainsi qu'aux pâtés courtois du désir, faits à base de chevreuil se substitue à Beurepaire un chevreuil tué le jour même, qui devient une hanche de cerf apportée dans un tailloir d'argent au château du Roi Pêcheur. Mais peu à peu, en marge de ce qui incarne la nourriture courtoise et raffinée, l'abondance traditionnelle, se dessine le pain du ciel. Chez Blanchefleur, ce sont six miches apportée par un oncle pieur, un saint homme, très religieux. Puis, lors de la soirée au château du Graal, qui constitue le tournant du roman de Perceval, entrent en concurrence deux repas, deux types de merveilles. La lance qui saigne fait l'objet du premier émerveillement. Le dernier clôt le passage et qualifie le repas de roi qui lui est servi :

De tot ce se merveilloit trop

Li vallez qui ne l'ot appris, (v. 3272,3).

Mais, c'est aussi une concurrence sonore entre les deux plans de la scène, entre les nourritures terrestres et le repas spirituel qui se déroule en marge dans une autre chambre. Attentif à la superficialité des apparences, méconnaissant le fond des choses, Perceval n'apprécie pas à leur juste valeur les tréteaux de la table :

Li fus an ot deus bones **graces**

Don les eschaces faites furent,

Que les pieces toz jorz en durent.

Dont furent eles d'ebenus,

D'un fust a coi ja ne bet nus

Que il porrisse ne qu'il arde,

De ces II choses n'a il **garde**. (v. 3206-12).

Ces vertus exceptionnelles (divines ?) sont délaissées au profit du premier met : une anche/ De cerf de **grasse** au poivre chaut ». (v. 3219,20) dont les morceaux sont présentés « Sor un **gastel** qui fu antiers » (v. 3229). Au vers suivant réapparaît le Graal, qui dans ce subtil jeu avec la merveille semble, malgré tout, lié à l'abondance.

Et li **graux** andemantiers

Par devant es retrespasa. (v. 3228,9).

Un paradigme phonique est donc créé autour des sonorités du graal à qui on préfère la graisse de la viande, ou encore qui est concurrencé par un gâteau. Mais le jeu sur le doublet *grasse/graces* permet d'évoquer les vertus surnaturelles, dans l'équilibre d'un merveilleux folklorique et divin de cette mise en scène, de cette mise en plats. Les miches de pain de l'oncle prier se dédoublent donc dans la scène du Graal entre ce que l'on apprend être une hostie et le gâteau qui est servi avec le cerf. Rencontrant la cousine, Perceval apprend que le Roi Pêcheur porte ce nom, en fait un surnom, en raison de son seul *deduit*, la pêche à l'hameçon. Son abondance lui vient de « ses archiers et ses veneors/ Qui vont en ces forez berser » (v. 3463,5). Et pourtant, à plusieurs reprises, ce nom-surnom, Pêcheur, entre en écho avec le péché de Perceval<sup>83</sup>. La condition de pêcheur est caractéristique de l'ère de l'exil et de la déchéance, desquels Perceval ne le délivre pas. Dans cette perspective, la gastronomie graalienne n'est pas seulement la victoire de la mer sur la forêt, de la chasse sur la pêche. Pêche et chasse appartiennent finalement au même monde. Dans le Graal, comme le dit lui-même l'ermite,

Ne ne cuide pas que il ait

Luz ne lamproies ne salmon,

D'une sole hoiste li sainz hom,

Que l'an en cel graal li porte

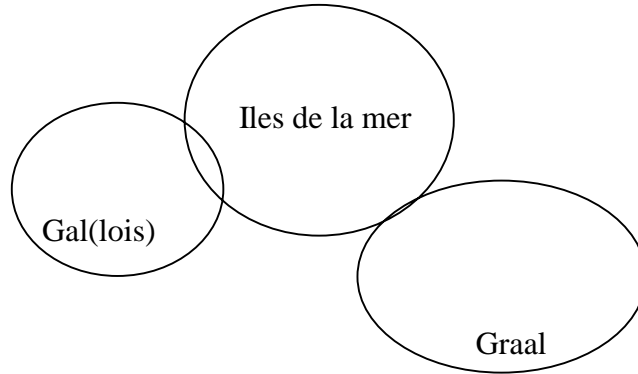
Sa vie sostient et conforte. (v. 6346-9).

Le vieux roi n'est pas l'identique, la réplique du roi Pêcheur. A l'image de cette autre chambre dont on ne voit que l'entrée, un autre espace, spirituel, une autre nourriture se révèlent, celle de l'hostie, de la nourriture de l'ascète, de l'épure du repas. C'est

---

<sup>83</sup> Par exemple, v. 353-31 : « Por lo pechié, ce saiches-tu,/ De ta mere t'est avenu,/ Qui est morte de doel de toi. », v. 6295-8 : « Di moi por quoi tu as ce fait,/ Et prie Dieu que merci ait/ De l'ame de son pecheor./ - Sire, chiés le Roi Pescheor [...] », v. 6325-7 « Por le pechié que tu en as/ T'avint que tu ne demandas/ De la Lance ne do Graal », v. 6335 « Pechiez la laingue te traincha », v. 6359, « Penitance

dans cette volonté de pénitence, afin de quitter l'état du pécheur-pêcheur pour plus tard être digne du Graal, que Perceval partage la frugalité de l'érémisme, céréales et végétation. Il mange à peu près comme son cheval<sup>84</sup>.



Finalement, le parcours culinaire que nous propose le *Conte du Graal* redouble le trajet que dessine les noms. Echapper à l'espace de la forêt, c'est perdre son val originel, c'est aussi laisser de côté le *gal*, le temps de la grossièreté qui se lit sur ses braies et à ses manières, qu'incarne le javelot qu'il ne quitte jamais, afin de tuer biches et cerfs<sup>85</sup> ou que révèle les baisers goulus arrachés à la demoiselle de la tente aux loges galloises, en même temps que les pâtés de chevreuil mangés avidement. Sur le chemin du héros que dessinent des guturales, il y a Gornemant de Goort, le seigneur des *gorts* et des *regorts*. Avec lui, change le paysage. Le roman est envahi par l'eau, parce que doit se dessiner le parcours chevaleresque de l'héritier de son père, non pas seulement le Chevalier Vermeil, mais le meilleur chevalier des Iles de la mer. Mais la formation du maître a son revers. Tout comme *gort* qualifie aussi la grossièreté ou l'état d'engourdissement de quelqu'un, presque une paralysie, Gornemant, étape transitoire, met fin à l'homme sauvage, mais fait aussi naître, par les conseils prodigués, le chevalier à la parole empêchée. Modèle d'une éducation courtoise traditionnelle, Perceval devient l'ami de Blanchefleur, il est le champion de

---

de ton pechié » et v. 6395-8 « Ce voil que por tes pechiés faces, Se ravoir viels totes les graces/ Ausi cum tu avoir le siels/ Or me di se faire avoir le siels ».

<sup>84</sup> Il est en effet signifiant que le texte juxtapose le régime alimentaire de Perceval, « Mas il n'i ot s'erbetes non,/ Cerfuel, laitues et creson/ Et mil et **pain d'orge** et d'aveigne/ Et eve de froide fonteigne, » et celui de sa monture « Et ses chevaux ot de l'estraim/ Et de l'**orge** un boissel plaim. » (v. 6423-8). Nous avons souligné le jeu créé dans *Cligès* Perceval/ Percheval. Peut-être, dans ce même rapprochement phonique, naît l'équivalence des deux repas. Ce nouveau régime alimentaire nous rappelle l'autre scène de l'ermite et du chevalier dans *Yvain*.

<sup>85</sup> Voir ce qu'il en dit, v. 264-70.

Beaurepaire, mais échoue au château du Graal. Parce que, les yeux plus gros que le ventre, il ne sait discerner, au-delà de la graisse du cerf et du gâteau, un autre pain, aux multiples grâces. Derrière le roi Pêcheur, il y a un autre roi, un saint homme, et c'est celui-là qu'il faut approcher par la parole. La prouesse seule apporte d'après les remarques maternelles la ruine, la pauvreté et l'exil. L'abondance n'est donc pas tant à lire dans l'effet que constitue le repas, dans le raffinement des plats qui émerveille, mais dans la cause de celle-ci : une origine tue, pleine de contradictions entre la richesse des pierreries de l'étrange *vaissel* et la frugalité d'une seule hostie. C'est par l'ascèse que l'on approche de la véritable abondance et que les *gastes* terres redeviennent les glorieuses possessions d'autrefois. Finalement, dans cette oeuvre inachevée, Perceval garde, malgré son évolution, ce surnom de Gallois. Quand on lui demande quel est son nom, il répond tantôt à Gauvain ou à l'ermite, Perceval, tantôt à Arthur, Perceval le Gallois. Le récit oscille de même entre les deux appellations. Dans l'absence de père, de lignage nommé duquel on se recommanderait, le surnom ne peut-être qu'une origine géographique ou un trait de caractère. C'est ainsi que pour la première fois, *Sagremor li Desreez* est expliqué, glosé,

Sagremor, qui par son desroi  
 Estoit Desreez apelez. (v. 4154,5).

De même, sont justifiés les noms-surnoms de l'Orgueilleuse de Logres

- Jo puis bien, fait il, tesmoignier  
 Qu'ele fait bien a esloignier,  
 Que trop est **male et desdaignose**.  
 Et **por ce** a non Orgoillouse  
 De Norgres **ou ele fu nee**,  
 S'an fu **molt petite aportee**. (v. 8547-52)

et de son ami, l'Orgueilleux de la Roche à l'Étroite Voie et des noms de lieux, tel le château de la Roche Chamguin.

Maint boen drap vermoil et sanguin  
 I taint an et mainte escarlate,  
 S'an i vant an mout et achate. (v. 42-4).

Le nom est en adéquation avec la description qui le glose. Pour la jeune fille, le nom est aussi relique d'une origine, véritable, à la différence de Perceval, malgré les

changements de lieux. Pourtant, ce nom-périphrase ne semble pas rester aussi juste que le narrateur le prétend puisque l'Orgueilleuse s'amende :

Si a cuer et talant changié,

Que molt matement lo salue (v. 8774-6).

Comment donc le récit peut-il faire pour nommer une Orgueilleuse qui ne l'est plus ? En lui faisant perdre son nom. Elle redevient une « pucele » qui rejoint d'autres « puceles » au Château des Dames, désormais immergée dans l'anonymat. Le nom attribué est donc fragile car il peut, simple descriptif, se révéler faux, inadéquat. Pour éviter ce piège, il doit disparaître. L'essence du personnage doit donc se révéler d'une autre manière, ou ne se révèle pas. Souvent, l'essence jaillit du nom. Par exemple, le frère de Gauvain, Agravain est dit « li orgueilleus as dures mains » (v. 8058) sans doute parce que les verbe *agrever* et *grever* (*grevain*) existent, qui emportent l'idée de quelque chose de pesant, de tourment, par exemple des coups dont on accable quelqu'un. Agravain est l'incarnation du coup de poing terrassant à la manière des héros épiques, tel Guillaume Fierebrace. Pourtant là encore, rien n'est plus sûr qu'Agravain le demeure. L'épithète homérique qui naît du nom est donc remise en cause. A la même époque, ce rapport entre le nom et la chose pose également problème dans la chanson de geste. Par exemple, Guillaume Fierebrace devient, raillé, Guillaume Joli Coeur<sup>86</sup>. Le héros a beau être l'incarnation de la ruse, de la *guile* ainsi que le fait entrevoir son nom, il est soumis aux fluctuations de l'histoire, de l'évolution, du *temps*. En fait, l'entreprise romanesque<sup>87</sup> fait naître le paradoxe (dangereux) suivant : installer des noms, miroirs d'une essence, mais faire évoluer les porteurs de ces noms dans le temps, ils *deviennent*. C'est l'aporie de l'essence en mouvement. Saul Kripke mettant à l'épreuve ses « désignateurs rigides » dans des « mondes possibles » différents, souligne que pour les noms propres tout comme les noms d'espèce, « il faut distinguer deux choses : les propriétés qu'on associe *a priori* à un terme en vertu de la manière dont sa référence a été fixée, mais qui peuvent parfaitement être contingentes, et les propriétés analytiques (et donc nécessaires) qui sont associées à un terme en vertu de sa signification<sup>88</sup>. »

<sup>86</sup> *La Prise d'Orange*, éd. de Claude Régner, Paris, Klincksieck, 1986, v. 1562,3.

<sup>87</sup> Le roman teinte la *Prise d'Orange* ainsi que l'a montré Claude Lachet dans *La Prise, d'orange, la parodie courtoise d'une épopée*, Paris, Champion, 1986.

<sup>88</sup> Saul Kripke, *op. cit.*, p. 123.

Chrétien ignore la plupart du temps le moment du baptême, dans cet inconnu de la cause d'une nomination qui ferait penser à un résidu d'arbitraire et de contingence. Quand il l'évoque, il semble approuver ce choix, extérieur (de manière fictive ou non) à sa propre oeuvre. L'Orgueilleuse de Logres portait bien son nom. Mais si la fixation référentielle tente de faire renaître par la glose le moment de la naissance onomastique, c'est en fait *a posteriori*, par l'évocation de propriétés dans l'analyse, l'écriture, que la nécessité du nom se révèle. Le nom, (non pas le surnom) est toujours dès l'origine nécessaire. Mais, la preuve vient toujours après, grâce au roman. Changer de nom, c'est soit prendre une périphrase, une autre description, c'est associer au nom de baptême un nouveau surnom. Est-ce à dire que l'individu éclate en une multiplicité d'identités et donc d'essences ? C'est un foyer de questionnement à l'époque où Chrétien écrit. Dans la querelle des universaux où s'engage Abélard quelques années auparavant, le dialecticien souligne à propos des noms de Socrate et de Platon que la diversité repose sur l'unité. L'essence de la chose est dans l'individu. Cet individu est soumis aux accidents les plus nombreux et variés, mais il demeure indivis : « omnibus etiam accidentibus remotis, in se una personaliter permaneret<sup>89</sup> ». Le nom doit rendre compte de la permanence de l'essence, au-delà de la progression, de l'éducation, des accidents de parcours. En tant que *vox*, il doit être universel, vrai, adéquat dans tous les mondes possibles (même si le personnage ne le révèle pas toujours). Il faut que le nom soit capable de dire la métamorphose sans pour autant que le personnage ait à migrer, émigrer, comme l'écrit Julien Green. Il faut qu'il devienne un signe en liberté.

---

<sup>89</sup> *De dialectica, op. cit.*, p. 723.