

TROISIEME PARTIE : LIBERTE DU SIGNE

Depuis Roland Barthes particulièrement, l'onomastique revendique une liberté du nom comme signe, parce que nous faisons de notre démarche, une propriété du nom. Pour dire les choses simplement, le nom est infini, parce que la lecture qu'on en fait est infinie. Il y a, par ailleurs, quelque chose de rassurant à se dire que l'entreprise n'est jamais close. Trouver une nouvelle facette du cristal onomastique (une de plus) comme pour se consoler dans ses doutes. Le chercheur de sens est souvent en quête d'une vérité. Mais le nom pose toujours en chuchotant cette question : était-ce bien cela ? Il s'agirait néanmoins d'une autre liberté, interne à l'oeuvre, mise en scène par le texte-même. Cette ouverture du signe semble pourtant contrecarrée par la glose qui est un poli du mot par le sens. Mais peut-être que ce n'est encore une fois qu'un leurre.

I/ Au-delà de la glose

A/ Face cachée du signe-symbole

Yvain présente sans doute l'une des célèbres gloses de l'oeuvre de Chrétien : elle semble justifier la correspondance courtoise entre Gauvain et un nouveau personnage féminin, Lunette. Dans un contexte de retrouvailles, de joie de la cour à la rencontre d'Yvain, le narrateur ose une parenthèse malgré la rhétorique du silence qui encore une fois l'anime :

Veul faire une briés ramembranche

Qui fu faite a privé conseil

Entre la lune et le soleil.

Savés de qui je vous veul dire ?

Chil qui des chevaliers fu sire

Et geur tous fu **renommés**

Doit bien estre **soleil** clamés.

Pour monseigneur **Gavain** le di,

Que de lui est tout autressi

Chevalerie enluminee

Com li solaus la matinee

Espant ses rais, et la clarté rent

Par tout les lieux ou il respent.

Et de cheli refais la **lune**,

Dont il ne puet estre quë une,

De grant foy et de grant aÿe ;

Et ne poroec je nel di mie

Solement pour cest boin **renon**,

Mais pour che que **Lunete** ot **non**.

La demoisele ot **non Lunete** (v.2396-2415).

A la différence de la glose de Soredamor qui part de son nom pour en extirper le sens, la démarche est ici inversée. Les symboles stellaires apparaissent en premier, synthèse de poète, avant que celui-ci ne déplie la symbolique, progressivement, ménageant un suspens grâce à la périphrase qui retarde la venue du nom ; c'est pour Gauvain le renom qui justifie le symbole, pour Lunette quoi que le narrateur en dise, c'est surtout le nom qui perle *in fine* comme redécouvert par la création du symbole. Nous avons souligné que la glose permettait d'affirmer les talents de l'onomatourge. S'il est aussi le créateur de l'un des noms, c'est en qualité d'herméneute, d'interprète de la scène, de créateur de symboles qu'il s'affiche et qu'il organise une véritable démonstration. Le symbole n'est pas un enflément arbitraire du sens. Parce que à la base du djinn, un nom est enfermé dans la lampe. Ce nom apparaît comme la mécanique analogique la plus forte. Il est la preuve, la justification. Il en est tout autrement de Gauvain pour lequel le narrateur se sent l'obligation d'insister sur le *tertium comparationis*. Le symbole associé au chevalier devient une comparaison, alors que Lunete est sous l'emprise de la métaphore. L'inversion dans le déroulement de la glose permet à cette dernière d'avoir une autre fonction. Elle n'apporte pas seulement un signifié au nom. Elle en fait, d'emblée un symbole, qu'elle explique.

Ce symbole, pourtant affiché, arboré, masque autre chose. Le soleil qu'incarne Gauvain n'est pas une image nouvelle. Déjà dans *Cligès*, par exemple, lors du tournoi d'Oxford, Gauvain est le quatrième champion, que le héros affronte armé de blanc. A cette occasion, personne ne remporte le tournoi, parce que Gauvain, archétype du chevalier courtois ne peut perdre, et pourtant, son adversaire doit

s'affirmer comme le meilleur chevalier. Dans cette position de *statu quo*, la comparaison solaire qui vient qualifier le héros est aussi métaphore, dans l'absence, de Gauvain.

Tot autresi com li solauz
Estaint les esteiles menues
Que la clartez n'en pert as nues
La o li rai del soleil naissent
Ausi estaignent et abaissent
Nos proeces devant les voz,
Si soleent estre les noz
Molt renomnees par le monde. (v. 4944-51).

L'écu de Gauvain a été la dernière enclume où s'est forgée la bravoure de Cligès. Mais, elle a tenu bon. L'éclat du meilleur chevalier au monde n'a pas pâli. Il n'est pas l'une de ces faibles étoiles dont la renommée éclairait le monde. Cligès est simplement devenu son égal, un autre Gauvain, le temps d'un roman. Le symbole dans *Yvain* ne naît donc pas d'une glose du nom, mais plutôt de sèmes afférents à celui-ci, qui, dans la cohérence des réécritures successives, deviennent une part intégrante du nom. Habituellement, grâce à la paronomase, le voisinage était invité à enrichir le nom. Mais ici, au-delà de l'analogie phonématique, la simple récurrence d'un même sème permet d'enrichir la symbolie du nom. Mais, il est intéressant de noter que dans le même roman, *Cligès*, était évoquée la lune lors des prouesses d'Alexandre, dans une habile marquetterie

Celle **nuît** estoile ne **lune**
N'orent en ciel lor rais mostrez,
mes einz qu'il venissent as trés,
Comença la **lune** a **lever**,
Et je cuït que por aus grever
Leva einz qu'ele ne souloit,
Et Dex qui **nuire** lor voloit
Enlumina la **nuît** obscure,
[...] Si comanda la **lune** a **luire**
Por ce qu'ele lor düst **nuire**.
Molt lor est la **lune nuisanz**
Qui luist sor les ecuz **luisanz**,

Et li hiaume molt lor **renuisent**
Qu'ancontre la **lune reluisent**,
Que les eschauguetes les voient
Qui l'ost eschauguetier devoient.
(v. 1688-97, 1701-08).

Dieu qui hait les traîtres accomplit sans doute un miracle, avec cette éternelle prudence face au prodige que montre Chrétien qui s'avance à pas de loup : « et je cuit ». Le miracle est en fait un tour de magie graphique et phonique. Le Dieu du *fiat lux* est enlumineur, change une lettre, et l'or lumineux de la liquide s'instille dans l'encre noire de la nuit. C'est donc un combat entre les forces du mal, de la nuit et du jour. Dieu et le poète font rayonner les ennemis malgré eux. Mais cette lune qui luit est en fait double. Pleine de duplicité, elle a sa face cachée. La lune luit et nuit, parce qu'elle porte en son sein, les deux lettres antagonistes. Faire jaillir la lune de Lunette, ce n'est donc pas simplement *enluminer* ce personnage féminin. Si le roman la présente comme un personnage adjuvant, elle demeure un personnage clair-obscur. Il y a aussi dans son nom la nasale nocturne. C'est dans cette perspective qu'il faut relier son nom à l'anneau magique qu'elle donne à Yvain. Les deux faces du miroir de la femme-fée sont emprisonnés dans son nom¹. Le nom comme signe est donc capable de proposer l'envers et l'endroit d'un personnage. Il peut enfermer en son sein la contradiction, le paradoxe.

B/ Glose mimétique

On a souvent qualifié l'heuristique que fait Soredamor de son nom de précieuse et de naïve². Pourtant, l'étude de cette glose souligne le véritable statut du nom comme signe. Le savant monologue d'Alexandre annonçait déjà la glose à venir. Nouveau Cupidon, Soredamor est comparée à une flèche :

Li penon sont les treces **sores**
Que je vi l'autre jor en mer
C'est li **darz** qui me fait **amer**. (v. 786-8).

¹ Voir, pour une étude plus approfondie de la symbolique de ces astres l'ouvrage de Philippe Walter, *Canicule, op. cit.* qui fait une lecture « zodiacale » du roman et souligne qu'à la saint Jean, au solstice d'été, les deux luminaires inversent leurs effets.

² Cette glose se trouve à partir du vers 958 du *Cligès*.

Le nom était déjà présent. Les fragments du nom se rassemblent à nouveau dans la bouche de ladite Soredamor qui se dit à elle-même :

Por neent n'ai je pas ce non
Qui Soredamor sui clamee. (v. 958,9).

Soredamor « qui desdaigneuse estoit d'amors » (v. 445,6) relit son nom et se rend compte qu'une autre interprétation s'impose. Le signe est motivé, nom et chose doivent correspondre, c'est pour cette raison qu'il faut « prover » et « reson [...] trover ». Le nom « senefie ». Il est donc perçu comme une composition de sèmes. Tout se joue « en mon nom », se distinguent « la première partie » et « la fin ». Deux parties, deux sèmes, l'or et l'amour. La conclusion s'impose donc :

Qu'autretant dit Soredamors
Come sororee d'Amors.

Mais, cette glose qualifiée souvent de simpliste, cache une complexité voilée. Si la jeune fille peut distinguer deux parties dans son nom, celui-ci pourtant enlace les sèmes. Le premier « or » se retrouve autant dans la première que dans la dernière syllabe. C'est ainsi que la glose se trouve envahie par le phonème-morphème « or » comme pour reproduire l'enchevêtrement à l'intérieur de l'interprétation. Il y a de l'or partout, presque dans chaque vers³. Dès lors, tout se complique ce que révèlent ces deux vers :

Et l'une moitez l'autre dore
De doreüre clere et sore

Bien sûr, la première syllabe « enlumine » la seconde. Mais il pourrait y avoir réciprocity. C'est ce que révèle la confrontation de ces vers :

Molt m'a donc Amor honoree
Quant il de lui m'a sororee

et

Et je metrai a ce ma cure
Que de lui soie doreüre

Soredamor proclame ainsi une nécessaire interdépendance entre Amour et elle, que contenait déjà le nom propre.

³ Des vers 964 à 982, 26 occurrences du sème or : « color d'or », « meillor », « sor », « meillor », « color », « ors », « acorde », « recorde », « amors », « dore », « doreüre », « sore », « Soredamors », « sororee d'amors », « honoree », « sororee », « doreüre d'or », « doreüre ».

Mais le nom ne s'épuise pas ainsi. Car cette glose est enchevêtrement ; par sa texture elle produit du sens. C'est ainsi que la syntaxe produit ce vers habile :

Et la fins Amors me recorde.

Au delà du sens de la dernière syllabe, le nom lui-même est emblème de la *fin'amor*. Dans sa chanson *Amors tençon et bataille*, l'auteur liait Amour et oisellerie.

Muër puet en ceste mue

Ma plume tote ma vie :

Mes cuers n'i mue`rat mie.

Cette affinité entre la *fin'amor* et la mue des oiseaux de proie se retrouve peut-être dans le nom de Soredamor. En effet, l'adjectif « sor » désigne également l'oiseau de proie qui n'a qu'un an et qui n'a pas encore mué⁴. Se trouvent ainsi liés dans le même nom les deux isotopies du roman, la métaphore presque alchimique de l'or qu'il faut affiner par la bravoure et celle de l'oiseau qui doit renaître pour aimer. L'oiseau, c'est le phénix et Fénice, plus belle d'entre toutes ainsi que le phénix, c'est aussi la mue de Cligès au tournoi d'Oxford. C'est encore le changement de couleur quand Amour peut se lire sur le visage. C'est le lit de plume de la fausse morte. C'est encore l'autour que Cligès prétexte d'aller voir chaque jour dans la tour de Jehan, le rossignol qu'entend chanter Phénice lors de la reverdie. C'est peut-être Philoména métamorphosée en rossignol dont l'évocation ouvre le prologue. Et ce sont les oiseaux que chassent Bertran. Le nom de Soredamor tisse donc ces deux fils, à la manière de ce cheveu qui s'entrelace avec le fil d'or sur la chemise pour former une « couture » très particulière. Mais, loin de n'être qu'un simple descriptif, il propose peut-être une vision de la *fin'amor* telle que la voit Chrétien, véritablement affinée. L'amour doit être tressé avec la mort.

C/ L'impossible mort

Parce que dans la poésie courtoise tout comme dans le roman, amour et mort sont intimement liés, le texte met en scène deux fausses morts : celle d'Alexandre qui a simplement changé d'armures (v. 2063-69), de « peau » et Fénice qui mue dans la

⁴ Cet adjectif fait partie de la langue de Chrétien. Par exemple quand Erec arrive au bourg de Lalut, parmi les chevaliers et les jeunes filles présentes, « li un paissoient par ces rues/ Espreviers et faucons de mues./ Et li autre portoient fors/ Terceus, oistors muez et sors ». (v. 351-354). Ce n'est d'ailleurs pas la seule occurrence. Au v. 2388 entre autres, on offre à Erec un « oistor sor ».

mort. Ce sont d'abord les lamentations de Soredamor dont le nom résonne dans la « doulor », la détresse du « cors » qui apert « defors » et la « coulor » absente qui fait du visage pâle un visage de deuil⁵. Puis le narrateur est sensible au *lamento* de la communauté tout entière :

Chascuns pleignoit la soë perte,
Car ele iert greveuse et **amere**.
La pleure li fiz **sor** le pere
Et ça li peres **sor** le fil.
Sor son frere se pasme cil
Et cil autres **sor** son neveu.
Einsint pleignent en chascun leu
Sor fiz, **sor** peres, **sor** parenz,
Mais **sor** trestouz est aparanz
Li deus que li Greu demenoient. (v. 2096-2105).

On pleure donc *sur* l'autre, parce que toute relation de coeur est aussi promesse de douleur. C'est d'ailleurs l'adjectif « amere » qui est à la rime, lui qui dans une réécriture tristanienne venait contaminer l'« amor » et la « mer » sur le bateau des amants. Comme l'écrira le baroque Marbeuf dans une nouvelle appropriation du motif :

Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,
Et la mer est amere, et l'amour est amer,
L'on s'abyme en l'amour aussi bien qu'en la mer,
Car la mer et l'amour ne sont point sans orage⁶.

Le feu ovidien qui naît de la morsure du dard doit donc compter avec l'amertume du funeste qui plane toujours au-dessus des amants. C'est cette étrange dialectique que rassemble le nom de la femme aimée : la surdorée d'amour devient grâce à la broderie du texte, soeur de mort, pleurant *sor* les morts. Et c'est cette même relation, ambiguë et contradictoire, que reprend en l'accomplissant le nom de Fénice. C'est donc dans une grande cohérence que sont unis les deux volets d'un même dyptique. Grâce à l'onomastique et à la poésie autour du nom, les deux générations s'organisent autour d'une même vision de l'amour et de la souffrance : deux oiseaux,

⁵ v. 2079,80,87,88.

⁶ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Corti, 1988, t. I, p. 223.

deux fausses morts, deux noms ambigus. Seulement, Fénice va plus loin que Soredamor.

Dans ce roman placé sous le signe de l'illusion et du réel, mêlant la toponymie la plus réaliste de toute l'oeuvre de Chrétien au monde de la Thessalie, des breuvages et des sortilèges, il est intéressant de noter le jeu discret qu'instaure la nourrice, héritière de Médée.

Dex ! fet ele, estes vos **feniee**,
Ma douce damoisele chier,
Qui si avez teinte la chiere ? (v. 2968-71)

Le visage décoloré marqué par les signes du mal d'amour semble être celui d'une personne ensorcelée. En fait, ce doux mal ne nécessite pas de nouveau breuvage pour celui qui en souffre. Mais, la paronomase annonce le double *boivre* que Thessala préparera pour préserver cet amour. L'utilisation des mêmes outils dramatiques que le *Tristan* est comme annoncée dans le nom qui apparaît, grâce à cette nouvelle expansion de lui-même, comme un programme narratif. Le nom Fénice et son visage, pâle, comme *fenié*, annoncent l'illusion de la mort et la réécriture du stratagème de la femme de Salomon. Le nom est un présage, qui emprisonne le parcours du personnage (et du roman), dans la multiplicité de ses états, mêlant les thèmes contradictoires de l'amour et de la mort que réunit aussi le visage et annonce la bigarure de tonalités d'un roman qui construit un nouveau mythe amoureux dans la pente de la magie et du rêve. C'est d'ailleurs ce que révèle une nouvelle paronomase dans la bouche des trois médecins de Salerne

Bien savons que vos vos **feigniez** (v. 5894).

Ce sont eux qui déjà révélait l'intertexte de la femme de Salomon (v. 5796-8). En oscultant Fénice c'est aussi son nom qu'ils torturent pour en extraire, même sous la force, un nouveau sens. Fénice est une fausse morte, parce que son nom le révèle malgré elle. Mais c'est aussi pour l'auteur, l'occasion de légitimer l'étrange broderie byzantine qui n'arrive à échapper au modèle tristanien que grâce à l'artefact d'une construction et la virtuosité de son auteur. Et la *fin amor* que revendiquait Soredamor au détour de la construction de la glose de son nom devient, dans un même détour, la « fin morte » (v. 5373).

Dans ce roman spéculaire, où les personnages se font écho parce qu'ils incarnent des rôles semblables et pourtant différents – une génération en accomplit une autre –, le nom est réutilisé. C'est ainsi que le comte Engrès, qui apparaissent comme le plus adéquat pour maintenir le pays en ordre en l'absence d'Arthur – cette certitude provenait d'une mauvaise lecture paronomastique : l'« **Engleterre** » semblait toute désignée au « conte **Engrés de Guinesores** » (v. 427ss) – était en fait un traître parce que son nom même, à l'origine, nom commun, le révélait. Quand Engrès est tué et que le roman se consacre à une nouvelle génération, à un nouveau schéma narratif, le personnage qui fait figure, qui incarne le traître réapparaît, en catimini. En un mouvement autonymique inverse, est-il dit des conseillers d'Alis

Si li enortent et **engressent**,
Et chascuns jor tant l'en enpressent
Que par lor grant **engresseté**
L'ont de sa fiance geté. (v. 2601-4).

Le nom propre redevenu nom commun, prolifère au moment où l'empereur devient un traître, un félon. Le nom fait ainsi figure d'*exemplum*, pour requalifier le personnage qui jusque-là semblait attirant. Et il devient, grâce à cette résurgence, le bourreau, le mari gênant et le traître politique dans la relation triangulaire.

Alors que Cligès combat pour son oncle, en bon neveu, le texte, grâce à la versification, instille la relation qui devrait exister, sublimant le mariage déjà consommé (ou prétendu tel).

Et fierent de si grant vertu
Li uns l'autre sor son escu
Que les lances volent en **clices**,
Qui forz estoient et **fetices**.
Cligés iert chevaliers adroit. (v. 3547-51).

Dans un roman où les signes d'une réappropriation du nom du héros éponyme sont rares et jusqu'à présent considérés comme inexistant⁷, la proximité du nom et du substantif « clices » vaut peut-être son pesant d'or. Alors que la bien-aimée a été enlevée, dans un motif tout romanesque, le champion de l'oncle et de la dame se bat, habilement, brise les lances. Mais dans ces éclats du bois (qui peuvent aussi en

⁷ Charles Méla face à ce vide proposait Cligès comme l'anagramme de *clergie*.

roman représenter l'osier tressé), le texte dissémine, disperse, en même temps qu'il crée une texture entre deux échos aux noms du couple élu. Reprenant le même motif, réécrivant même quelques vers du combat, Cligès affronte (aux vers 3715ss) ses adversaires sous les yeux de la dame. Pourtant demeure l'anonymat :

Fenice qui l'esgarde et voit
Ne set pas que ce **Cligés** soit. (v. 3737,8).

Il faut attendre la victoire complète pour que le vaincu « Proia Cligés tant qu'il li dist/
Son non » (v. 3764,5) et alors, et seulement là, peut s'écrire la réunion, l'union textuelle et avant l'heure, des véritables amants :

Et **Cligés Fenice** en amaine,
Qui d'amors le travaille et paine,
Mais s'or n'en prent a lui confesse,
Lonc tens li ert male et **engresse** (v. 3769-72).

Malgré la syntaxe qui les réunit, leur amour et le droit les séparent, les « engresse ». Mais comme le soulignent les vers suivants, ce n'est pas tant la timidité des amants qui est en cause dans cet empêchement de parole, de déclaration de flamme que la présence d'un mari gênant. Grâce à la récurrence du nom devenu verbe, l'infernal trio apparaît en filigrane. La réunion des coeurs et des corps est pour bientôt, mais il faut encore attendre. Avant cela, dans une virtuosité de tisserand, l'auteur nous fait entendre et lire les noms qui se rapprochent et qui, placés à la rime, sonnent justes, parce que les êtres sont à la manière de leurs noms faits l'un pour l'autre, en dépit des obstacles.

Par la vision de l'amour qu'il propose, Chrétien, en fait, s'inscrit dans une tradition poétique, la chanson courtoise. On se rappelle même que nous restent deux chansons dont la paternité est attestée. L'une d'elle *Amors tençon et bataille*, associe les termes d'amour et de guerre, dans la souffrance du martyr d'amour. Puis à la strophe VI, pris dans la dialectique du dolorisme d'amour, surgit la métaphore que nous citons précédemment de la mue et de l'oiseau. C'est donc sous le signe de la métamorphose que se place le poème, et la permanence du sentiment malgré le temps et le changement est consommée dans la dernière strophe :

Se merciz ne m'en aiue
Et pitiez, qui est perdue,

Tant iert la guerre **fenie**
Que j'ai lonc tens maintenue !

Le chant d'amour courtois est donc le chant d'un impossible finir, tout en évoquant la possibilité d'une clôture. La mort de l'amour se heurte à la métamorphose du corps et à la permanence du coeur. C'est finalement cette conception de l'amour que met en roman la structure du *Cligès*. Fénice comme Cligès auparavant doivent subir une métamorphose, parce que la *fin'amor* ne peut se contenter d'amants *sor*. Dans métamorphose, il y a mort. Lors du deuil de Fénice, tous maudissent la mort personnifiée :

S'unt a la mort prinse **tençon**. (v. 6055).

Voilà qui rappelle le premier vers de la chanson de Chrétien. Parce qu'en roman *mue* est à la fois le changement de plumage et le silence, cette fausse mort est une mort de la parole.

Et Cligés qui rien ne savoit
De la poison que ele avoit
Dedenz le cors qui la fait **mue**
Et tient qu'ele ne se remue
Cuide por voir qu'ele seit morte. (v. 6143-7).

Avant d'en venir aux mains, les médecins, par des propos doucereux tentent de la faire parler. Mais elle reste coite. Quand le phénix revient à la vie, c'est d'abord en paroles (v. 6188-200). Mais, comme le corps ne suit pas, la métamorphose, la mue de l'autour n'est pas achevée (v. 6241-44). La renaissance a lieu quelques deux mois après dans une communion de la végétation et de la jeune femme. Parmi les oiseaux qui chantent dans leur latin :

Oï chanter le rossignol. (v. 6273).

Philomena n'est pas loin. L'autre jeune femme a la langue coupée s'était transformée en rossignol lorsque Térée les poursuivait, elle et sa soeur, de son épée vengeresse. Dans le rapport du *muthos* au *logos*, la nature providentielle fait intervenir la métamorphose pour confondre la mort trop menaçante dans l'ineffable. La métamorphose est en fait le cri, impossible, qu'aurait pu pousser Philomena. Dès lors, la mort du corps est sublimée dans une nouvelle vie. Le cycle pourrait être

infini⁸. Par ce clin d'oeil intertextuel, Chrétien tente une nouvelle fois de définir son rapport à la parole. Mieux que le mythe du rossignol ou du phénix qui renaît une seconde fois de ses cendres, il faut trouver quelqu'un capable d'incarner le retour perpétuel. Mettant en abyme sa propre technique, Chrétien parle par la bouche de l'architecte Jehan.

Mais cuidez vos avoir veüe
Tote ma tor et mes deduiz ?
Encore i a de tels reduiz
Que nus hom n'i porroit trover (v. 5508-3).

Si la tour ne laisse voir aucune jointure, il existe pourtant une « huis » ou une « fenestre » dérobées. L'oeuvre n'a pas la vocation d'être close. « Oeuvre ouverte », selon l'expression d'Umberto Eco, parce que oeuvre d'art⁹, le roman laisse toujours la place d'une petite fenêtre (d'une *creveüre* dans la postérité de Chrétien) pour que ne s'achève pas complètement le roman.

Alors que résonnent ensemble le couple originel qui semblaient par la musicalité de leurs noms être faits pour s'unir (v. 6687 : Alis/ Fénice), s'instaure la méfiance ainsi qu'un récit étiologique. La métamorphose de Fénice fonde ainsi le mythe de l'épouse feinte et l'angoisse d'une relation du « neent » qui résonnait dans le texte. A la castration langagière de Philomena, à la parole mue de Fénice correspond la castration physique des eunuques du sérail. Le récit survit ainsi à lui même car on se « remanbre ». Dès lors, la clausule « Ci **fenist** l'uevre Crestien. » (v. 6702) n'est qu'un leurre. La matière échappe à la clôture. Le romancier tout comme dans sa chanson n'achève jamais complètement. C'est dans cette perspective qu'il faut peut-être comprendre le motif de la tour du *Lancelot*, roman écrit juste après *Cligès*. Si l'on a pu y lire l'impuissance de Chrétien à achever le parcours immoral de la *fin' amor*, si on a pu y voir l'ennui de l'auteur ou d'autres affaires dont il avait à

⁸ Voir Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974. Voir aussi Daniel Poirion, *Le Merveilleux au Moyen Age*, op. cit., p. 43.

⁹ Umberto Eco cite Pareyson : L'oeuvre d'art (...) est une forme, c'est à dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte, un infini inclus dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme. *L'oeuvre d'art*, Paris, Seuil, 1965 pour la traduction, (1962, Milan), p. 36. Cette ouverture de l'oeuvre tient notamment à ce qui, dans le langage poétique, constitue un « signe iconique » : « la signification revient continuellement sur le signe et s'enrichit déchos nouveaux. » p. 55.

s'occuper, cette tour est autant l'affirmation d'une clôture du récit que la mise en scène de l'évasion, de la réouverture de l'oeuvre.

Si lor a dit qu'il li feïssent
Une tor et poinne i meïssent
En ce que ele fust tost faite. (v. 6117-9).
Puis comanda les **huis murer**
Et fist toz les maçons jurer
Que ja par aus de cele tor
Ne sera parole a nul jor.
Einsi volt qu'ele fust celee,
Ne **n'i remest huis ne antree**
Fors c'une petite fenestre.(v. 6132-39).

Chrétien met en scène son propre succès. Lui qui associait son nom à la « crestienté », vouant son oeuvre à l'éternité d'une gloire, la fait apparaître. Godefroy de Leigni construit par-dessus Chrétien. Il « define », puis « parfine » (v. 7100,3). Les préfixes simulent à l'image de l'écriture mise en oeuvre que rien n'est jamais achevé complètement, qu'on peut toujours poursuivre pour mieux clore, du moins le croit-on. Le travail d'écrivain est donc ambigu. Le romancier regarde à l'horizon du temps et y voit encore son oeuvre. Elle survit. Et pourtant, il sait qu'elle ne peut demeurer vivante que grâce à une réappropriation. C'est ce paradoxe que l'on retrouve dans les derniers vers d'*Yvain* :

Qu'ele a la pais faite **sans fin**
De mon signor Yvain **le fin**
Et de s'amie chiere et **fine**.
Del chevalier al lion **fine**
Crestiens son romant **issi**.
Onques plus dire n'en oï,
Ne ja plus n'en orés conter
S'on n'i velt mençoigne ajoster. (v. 6801-8).

On n'achève jamais. On ne fait que s'écarter, *issir* de sa matière. On s'y soustrait. Et pourtant, personne n'a le droit d'ajouter, d'augmenter. Comme le dit l'Écriture à propos du Christ, « Si on les mettait par écrit, je pense que le monde lui-même ne

suffirait pas à contenir les livres qu'on en écrivait¹⁰ ». Et pourtant, rien ne peut y être ajouté. La *fin'amor*, rêve de perfection elle aussi, est un rêve d'éternité. A la manière de l'écriture, elle sait que la guerre ne doit pas finir. Il reste toujours quelques braises chaudes sur lesquelles souffler pour ranimer le feu de l'écriture et de l'amour courtois. Il faut donc que la parole devienne mythe.

Au-delà d'une glose simpliste, le nom cache plus qu'il ne révèle. Comme le soulignait saint Augustin, inaugurant une tradition qui traversera toute la sémiotique médiévale, « pour éviter que les vérités manifestes ne soient lassantes, elles ont été recouvertes d'un voile, tout en demeurant identiques, et reviennent ainsi objet de désir ; désirées, elles sont en quelque sorte rajeunies ; rajeunies elles entrent dans l'esprit avec douceur¹¹ ». Le nom est un signe, la glose dévoile ou prétend dévoiler tout en masquant une autre *senefiance*. Pour essayer de la découvrir, le texte nous invite à contempler l'entrecroisement des fils, à pénétrer dans sa texture. Le nom n'est pas un simple symptôme du tissage. Il en est peut-être l'ordonnateur, le début et la fin. Rassemblant les fils, il est aussi catalyseur. Demeure ainsi le texte comme objet du désir, malgré les gloses.

II/ Vérité du signe

Peut-on dès lors penser que le nom comme signe soit perçu comme contingent, soumis aux caprices de la plume et à la liberté des gloses qui font jaillir le sens dans la direction qu'elles désirent ? Le nom d'un comte apparaissant dans *Erec et Enide* permet de comprendre que le signe est toujours perçu comme vrai.

A/ Morts, fausses et vraies

Alors qu'Erec est fortement *navré*, un comte offre généreusement aide et secours:

[...] Façons tost une biere

¹⁰ *Evangile selon Jean XXI 25* (traduction de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998).

¹¹ Saint Augustin, *Lettres*, 137, V, 18.

Sor quoi cest cors en porterons ;

Et avec la dame en manrons

Tot droit au chastel de Limors. (v. 4710-13).

Que dire de ce nom de château? Peut-être trouverons nous une contrée galloise ou bretonne pouvant servir d'étymologie au nom du château et de la contrée. Toutefois, comme l'a suggéré Roger Loomis, il faut entendre Li-mors. Il est intéressant de voir comment Chrétien brode autour de ce nom, sans avoir à recourir à un fond commun celtique. Dans l'extrait, Limors rime avec le vers suivant « li cors », mot qui apparaissait déjà plus haut « cest cors en porterons ». Erec semble donc bien ce mort. Le nom du château semble donc accueillir dans sa forme-même le corps du jeune chevalier. Ce lien est scellé plus loin :

Jusqu'a Limors le cors en portent. (v. 4734).

Pourtant, ce corps bientôt installé théâtralement « en mi la saule, sor un dois » (v. 4738) n'est qu'un simulacre. Chrétien développe ici le thème du faux mort. Erec bondit :

Et fiert parmi le chief le conte

Si qu'il l'escervele et afronte

Sanz desfiance et sanz parole ;

Li sans et la cervele en vole. (v. 4859-62).

Frénésie s'empare des assistants : « Fuyez! Fuyez! Vez ci le mort! » (v. 4872). Chrétien développe ici le thème du revenant « Tuit cuident que ce soit deables » (v. 4864). Plus loin encore,

N'i a si hardi qui la tort

Qu'ils ne cuidoient pas qu'il fust

Hom, qui si chacier les deüst,

Mais deables ou enemis,

Qui dedenz le cors se fust mis. » (v. 4884-8)

Quiproquo donc, et rire. Limors le château se réveille et s'agite. L'Autre Monde est ici tourné en dérision. Lui qui semble être un espace d'accueil, une nouvelle destinée pour le héros, n'est en fait qu'un château parmi tant d'autres qui attend sa catastrophe. Le *pathos* est désamorcé parce que le nom semble s'être trompé. Les membres du château le croyaient et pourtant sont dupés. Mais l'analyse ne peut s'arrêter là. Le récit poursuit :

Ou chastel avoit grant moleste

Dou conte qui estoit ocis. (v. 4906,7).

Et plus loin repris en chiasme:

Ocis fu li cuens au maingier. (v. 4910).

Si donc le mort théâtralement installé au centre de la grand salle a ressuscité, s'est produit une substitution de morts. Le comte a pris la place d'Erec « au maingier ». Le château de Limors est donc l'occasion d'une double étymologie : « Erec li cors » qui s'avère être un faux mort, puis le comte, véritable mort. Le nom et la chose coïncident finalement après les spasmes du récit de la résurrection. Cette double étymologie apparaît quelques vers plus loin dans le récit que font des fuyards à Guivret le Petit :

Ceste novele estoit alee

A Guivret le Petit contee,

C'uns chevaliers d'armes navrez

Iert morz en la forest trevez [...] (v. 4935-8).

Pourtant suit cet intéressant distique:

Li cuens **Oringles de Limors**

S'en avoit fait porter le cors » (v. 4943,4).

Apparaît pour la première fois le nom du comte mais accolé au nom du domaine. Apparaît également à la rime « cors ». Le récit enregistre une double entente : ce que Guivret entend ne concerne qu'Erec. Riment « Limors » et « le cors ». Mais le récit a intégré la véritable « étymologie », le véritable sens du nom, en créant dans le même vers « Oringle de Limors ». S'instaure ainsi une polyphonie suivant que l'on considère les deux vers linéairement ou tabulairement. Deux vers qui matérialisent la polysémie du nom. Le nom correspond toujours d'une manière ou d'une autre à la chose. Mais c'est aux êtres de bien le décrypter. Guivret s'en va promptement secourir la dame et le défunt. Et le récit de dire : « Sa gent vers Limors conduisoit ». Nom de lieu et référence coïncident parfaitement...à qui sait déchiffrer.

Ce décalage entre un sens en quelque sorte intrinsèque au nom et le sens qu'il faut retrouver est souligné plus loin dans la scène de *quiproquo*. Après la reconnaissance d'Erec, voici la glose de Guivret :

Sire, je vos aloe querre

Fait il, vers Limors droite voie,

Que mort trover vos i cuidioie.
Por voir m'estoit dit et conté
Qu'a Limors en avoit porté
Un chevalier navré a mort
Li cuens Oringles, et a tort... (v. 5060-6)

La proximité de l'adjectif « mort » et du toponyme ôte toute ambiguïté. Mais cette glose, sur le mode du « cuidoit » est erronée. Pourtant, subsiste un deuxième niveau de sens, la véritable étymologie du nom grâce à l'inversion du sujet qui fait se rencontrer « a mort » et « Li cuens Oringles ». Cette aventure se clôt sur un épilogue dans la bouche d'Erec : « Fuez! Fuez ! Li morz nos chace. »

Le nom signifie la chose, qu'il nous soit donné de le comprendre ou nom. L'onomastique dans cette perspective est ici prospective. Le sens est médiatisé. Les gloses se succèdent et se leurrent. Mais le nom ne se trompe jamais. Est-ce à dire qu'il claquemure le sens ?

B/ La parole comme acte

A bien regarder, le passage au château de Limors constitue la fin de l'ascèse du couple. Le texte se plaît à tisser le lien :

Ocis fu li cuens au maingier
Et Erec, qui sa fame en porte,
L'acole et baise et reconforte. (v. 4910-2).

La mort du comte a permis le pardon et la renaissance d'une relation. Pour quelle raison ? Allongés côte à côte, Enide se plaint de la *recreantise* de son mari et prononce une phrase de trop : « Con mar il fus ! » (v. 2503). C'est cette seule expression que retient l'oreille sélective du faux-endormi (v. 2517). Parce que dire c'est faire, parce que la parole est performative, la plainte d'Enide devient une malédiction, un appel au mal-heur, dès lors, à la mort. Cette expression réapparaît au moment où Erec se pâme et va être emmené à Limors. « He ! dist-ele, con mar i fus » (v. 4631). François Suard commente ainsi cette résurgence de la parole fatale :

reconnaissant alors la parole première, elle lui donne sa véritable signification ; cette expression, qui scelle dans le *planctus* épique le destin

du héros ne saurait évoquer seulement la *recréantise*, elle est parole de mort¹².

Parce que le signe verbal ne ment pas, la malédiction doit se réaliser, et pourtant, (bien évidemment) échouer. Le motif de la fausse mort que rassemble le nom à deux faces de Limors permet de conjurer « la mortel parole » (v. 4641). Oringle prend la place d'Erec. Oringle est l'Azazel de la *male parole*. Erec peut-il alors dire à son épouse :

Et se vos m'avez rien mesdite,
Je le vos pardoing et claim quite
Et le forfait et la parole. (v. 4923-5).

L'hendiadyn traduit le danger du langage : la parole inexacte, fausse, peut aussi appeler le mal. Un mot de trop, et le roman dessine un parcours que seul un autre mot, un nom cette fois-ci peut interrompre. Puisque Limors est le pivot orientant le récit vers l'amour et la cour, il faut guérir les blessures, les stigmates que porte le ressuscité. Guivret emmène Erec auprès de ses deux soeurs, au château de Penuris (ou de Pointurie suivant les leçons). Là, sont prodigués les soins les plus attentionnés ; Erec grâce à l'onguent et au régime alimentaire qu'on lui impose guérit vite. Parce que **Penuris** trouve comme écho « A lui garir ont mout **pené** » (v. 5186), faut-il comprendre que le château accueille celui qui a souffert et fait souffrir, et panse les blessures des héros et du récit dans l'effort des deux demoiselles. Penuris est le château du retour, de l'accueil des blessés et de l'achèvement du récit¹³. La toponymie dessine un parcours symbolique et poétique.

Mais il se pourrait bien que le lecteur fut convié à une perception poétique du roman. Parole lui-même, le texte exprime à travers l'itinéraire des héros sa fragilité et son pouvoir ; parole vouée à l'échec, il devient, grâce à un dépouillement progressif, cri de victoire, parole poétique, pure, à jamais unifiée¹⁴.

Les noms fonctionnent dans cette syntaxe comme les bornes d'un itinéraire poétique tout autant qu'aventureux. Le récit peut-il alors conclure :

Tant ont eü mal et ennui
Il por li, ete por lui,

¹² François Suard, « Réconciliation d'Erec et Enide », *Chrétien de Troyes et le Graal*, Colloque arthurien de Bruges, Paris, Nizet, Lettres médiévales, 1984, p. 36.

¹³ Si la meilleure leçon est Pointurie, le sens demeure puisque la *pointure* en ancien français c'est la piqûre, la blessure, la douleur aiguë.

¹⁴ François Suard, art. cit., p. 40.

Or ont faite lor penitance (v. 5243-5).

Con mar i fus avait puni les amants. C'est dans la souffrance de l'ascèse que le mal est conjuré. Mais cette pénitence est double : elle est croisade dans l'affirmation de la *virtus* épique et de la bravoure chevaleresque, elle est aussi continence, et si Erec et Enide ne peuvent être séparés, c'est dans le silence et dans la distance des amants que la réhabilitation de leur amour peut s'effectuer. Mais la pénitence est achevée. Ils oublient leur « grant dolor » dans le *deduit* amoureux (v. 5228ss.).

Quand les amants sont de retour à la cour d'Arthur, ils se font narrateurs de ce cheminement en duo :

Ses aventures lor conta

Jusque la ou il afronta

Le conte Oringle de Limors. (v. 6485-7).

La narration se clôt en Limors, parce que, avec cette aventure, grâce aux noms de Limors et de Penurie, l'amour conjugal s'est trouvé affiné dans la mort-résurrection que reproduit l'histoire de Fénice ou le baume des III Marie. Mais, paradoxalement, ces nouveaux narrateurs en arrêtant leur récit à Limors oublient la Joie de la cour. Quelle fonction un tel épisode occupe-t-il dans l'économie du roman ?

C/ Dilatation du nom

L'épisode de la « Joie de la cour » est un bon exemple de la conception du nom comme signe ouvert dans la perspective d'une *senefiance* en liberté. Méfiance à l'égard du signe et confiance dans le signe quand on est le chevalier élu sont également les enseignements de l'aventure. Aventure dangereuse s'il en est, Guivret est ferme, il ne dira rien à Erec. Le chevalier marchande, et semble réduire la requête à une demande insignifiante :

De l'aventure vos apel

Que **soulement le non** me dites

Dou **soreplus** soiez toz quites. (v. 5448-50).

Modique requête en apparence, tel est le sens de l'adverbe « seulement ». Le héros distingue « le non » et le « soreplus ». Le nom serait, selon ces mots, une étiquette, une façade, une première approche de la réalité qui se cache derrière, de ce « soreplus » de sens. Mais l'aventure vient dire qu'il faut accorder plus de crédit au

nom. Signe complexe, le nom tient dans son épaisseur les contours d'un sens et ce *soreplus*. Le signe est ambigu ainsi que le révèle Guivret :

Li nons est mout beax a nommer,
Mais mout est griés a asommer
Que nuns n'en puet eschaper vis.
L'aventure ce vos plevis,
La Joie de la Cort a non ». (v5453-7)

L'ambiguïté apparaît dans le parallélisme syntaxique mout+adj articulés par un « Mais ». Le nom est une belle étiquette : le signe est « mout beax a nommer », peut-être en tant que signifiant phonique. Mais aussi le sens premier lié aux signifiés des mots. C'est d'ailleurs ce que remarque Erec : « Dex ! en joie n'a se bien non » (v. 5459). « Bien » fait écho à « beau ». La Joie c'est la jouissance amoureuse, le *deduit* de l'amour courtois, ou, plus simplement, la réjouissance, ou encore le joyau, le beau bijou (ce que s'avérera être ce verger enclos d'air, perle dans un écrin invisible). Joie : son et sens lui sont agréables si bien qu'ils envahissent les vers suivants:

Dex! en joie n'a se bien non,
Fait Erec ; ce vois je querant....
Riens ne me porroit retenir
Que je n'aille querre la Joie.
Sire, fait-il, Dex vos en oie
Que vos puissiez joie trover... (v. 5458,9 ; 5464-6)

Le signifiant du nom fascine. Mais il faut s'inquiéter du *sorplus* qu'Erec mésestime. A la Joie répond la Cour dans une seconde glose, concurrente et contradictoire :

En bas dit l'une a l'autre : « Lasse!
Cist chevaliers qui par ci passe
Va a la Joie de la Cort
Dolanz en iert ainz qu'il s'en tort,
C'onques ne vint nus d'autre terre
La Joie de la Cort requerre
Qu'il n'i eüst honte et damage,
Ne n'i lessast la teste en gage. (v. 5501-8).

Le nom de l'aventure est ici restitué dans sa totalité, ne se concentrant plus simplement sur le motif de la joie. Toute sonorité en écho au *gaudium* a disparu. *Cort* est à la rime. Et le chant se mue en deuil « dolanz » et « damage », « honte » et « teste

en gage ». Voilà le « soreplus » du nom. Mais parce que le nom ne se trompe jamais, la signification du nom est prospective et peut être révélée au héros élu qui lève les merveilles. Car la signification du nom n'apparaît qu'au terme d'une quête. Dans les deux gloses apparaît le verbe « querrir ». Cette quête est tout d'abord requête auprès du roi. (v. 5587ss). La Joie de la Cort est un don : « Donnez-là moi, que que ce soit ». Se multiplient à nouveau les sonorités en [wa], comme disséminant le nom dans le discours. Et l'on glose encore la joie (v. 5656-60). Le récit comme précédemment se plaît à se construire autour du mot « cort » (v. 5689ss) qui lui aussi dissémine ses phonèmes dans les vers. La construction de la glose suit la construction de l'aventure. Joie appartient plutôt au discours tandis que le mot « cort » intervient dans le récit. Mais l'explication ne tarit pas autour de ces deux substantifs. Aux vers 5702-4, beaucoup gémissent en ces termes :

Ceste Joie, Dex l'a maudie,
Que tant proudome i sont ocis.
Hui en cest jor fera le pis
Que onques mais feïst sanz doute.

La Joie est liée au *jor*, qu'unit la paronomase. L'association est reprise lors de la libération de la merveille :

Ce jor se pot Erec venter
C'onques tel joie ne fu faite.

De même, « cort » trouve peut-être un écho dans le « cor » merveilleux, élément déclencheur de la Joie :

Tant que le cor avroiz soné ;
mais lors m'avroiz desprisoné
Et lors commencera la Joie. (v. 6137-9)

Les deux mots sont placés plus loin en parallèle :

Quant la voiz dou cor entendra,
Qu'a la cort ne viegne tantôt.

L'onomastique poétique ne peut se réduire à une simple glose sur deux mots. Elle s'étend, se distend, convoquant d'autres mots, proches du nom initial. De même, la glose de la Joie se complexifie. Expliquer la merveille et son nom c'est aussi s'interroger sur l'identité du chevalier et de la pucelle enfermés dans l'écrin d'air :

Savoir en vuil tote la fin

Quel est tes nons et quel la Joie,
Car mout me tarde que j'en oie
La vérité de tot en tot. (v. 6022-4).

Gloser un nom c'est s'interroger sur d'autres noms. La joie s'enfle. Les noms se multiplient. C'est ainsi qu'après avoir sonné du cor, le mot « joie » carillonne dans le texte. Mais, cette joie ne peut être comprise, emprisonnée, dans la simple réalisation de la merveille. Lorsque se produisent les scènes de reconnaissance entre les deux couples, le récit nous rapporte :

Que qu'eles parloient ensemble,
Une des puceles s'en emble
Qui l'ala as barons conter
Por la Joie croistre et monter. (v. 6319-22).

Faire croître la joie. Dilater les sens d'une expression. Le mot « cort » subit le même mouvement. Le texte se plaît à rappeler à maintes reprises que petits et grands, membres de la cour ou non accourent et « tuit », « s'esjoissent ». La Joie reflue hors des murs invisibles et s'étend en chansons. Le nom et la chose engendrent d'autres noms, d'autres gloses, tel le *Lai de la Joie* évoqué v. 6180¹⁵. Enfin, la Joie semble être circonscrite, comme désenflant :

Trois jors dura la Joie entiers. (v. 6384).
Departi sont la Joie fine. (v. 6402).

Est-ce à dire que le nom se trouve enfermé à nouveau dans le sens, clos car réalisé? Trois vers plus loin, le récit réutilise le même mot « joie »

Erec ne Guivrez ne sejourment
Mais a joie or voie tindrent (v. 6404,5).

Puis plus loin, c'est le mot « cort » que l'on retrouve alors qu'ils regagnent le monde d'Arthur. Enfin, à plusieurs reprises reviennent l'expression « grant joie » qui parcourait l'épisode de la Joie de la Cour et le mot « cort ». Erec doit faire pour la cour assemblée le récit de ses aventures mais par souci de brièveté l'auteur le fait s'arrêter à l'épisode du « conte Oringle de Limors » (v. 6487). Si l'épisode de la Joie de la Cour est achevé, c'est une autre joie et une autre cour, en majesté qui concluent le roman. C'est la scène finale du couronnement. Tout comme à Brandigan, « Grant

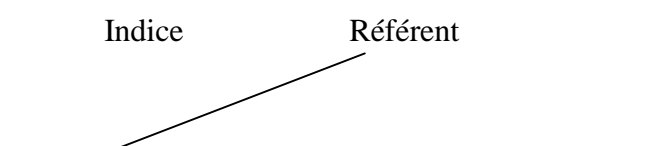
¹⁵ Comme pendant au *Lai du Cor* évoqué dans la liste des chevaliers, (v. 1742ss).

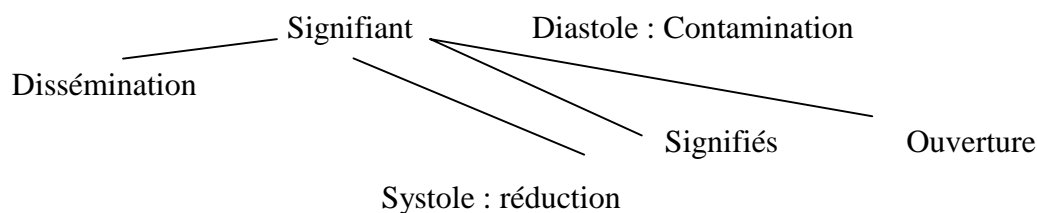
joie » est repris plusieurs fois jusqu'à quelques vers avant la fin (v. 6937), prolongeant en quelque sorte les sèmes du nom au delà des limites de l'histoire.

Ces épisodes nous apprennent donc que le nom ne se trompe jamais. Même prospectif, il couvre une réalité à dévoiler par un quêteur qui le mérite. Mais dans l'attente de la révélation du chevalier et du sens, parce que le signe est traversé par un rai clair-obscur, il reste vrai. Les têtes coupées et empalées appartiennent autant à la Joie que les réjouissances de tous. Le signe dit le jour et la nuit de l'aventure. Loin d'être une simple étiquette, ce nom s'enfle en significances, contamine d'autres signifiants qu'il attire par son magnétisme. Le nom fait des petits tandis que la réalité qu'il désigne s'accroît, débordant des contours qui semblaient en dépendre. Puis, après cette dilatation extrême, le nom reprend forme comme résumé dans un simple syntagme, ce nom de toujours, qui avait subitement pris vie grâce au discours et au récit. Mais, cette réduction autour du nom n'est pas mort du nom, enterrement de l'aventure. Tout comme cette dernière peut revivre grâce à un autre récit, le nom se diffuse et laisse quelques traces. A la Joie de la Cour succède une autre joie. Mais la lecture est rendue différente, du fait même du nom de l'aventure. Demeure une mémoire.

Finalement, le nom est à la manière d'un tissu vivant. Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le roman, il ne peut se contenter de l'espace d'un simple signe verbal. Il y a en quelque sorte *diastole* d'un signifiant et d'une signification qui après avoir atteint son paroxysme se rétracte ; peut-être la *systole*. Un retour au nom qui n'est pas simple retour au nom initial, mais revient enrichi et contamine à jamais l'espace des mots. L'oeuvre et le Nom demeurent ouverts. Là est peut-être le signe de la dilatation à l'infini du nom¹⁶.

Le nom comme signe fonctionne donc ainsi





Cette vérité en même temps que la liberté du signe sont aux antipodes de la conception sémiotique augustinienne. Pour celui-ci, le signe né d'une convention est un signe libre. Parce qu'il n'y a pas de rapport naturel, motivé entre la chose et le signe, « comme une chose peut ressembler à une autre de beaucoup de manière, de tels signes ne peuvent avoir chez les hommes un sens déterminé que s'il y s'y ajoute un assentiment unanime » (*Doctrine*, II, XXV,38). Comme Tzvetan Todorov le souligne, l'« arbitraire du signe conduit naturellement à la polysémie »¹⁷. Avec Chrétien, la polysémie du nom correspond à une motivation en profondeur du signe-symbole. C'est comme s'il se servait de la polysémie arbitraire de la langue pour en faire le lieu d'une motivation poétique dans ses textes.

III/ Le symbole et le nom

A/ Salle aux échos

La création du nom par dérivation autonymique est à l'origine du mouvement symbolique. Transformer un nom commun en nom propre, c'est instituer par la fiction du texte un écrin de mystère autour du nom et donc de ce qu'il représente. Alors que Brandigan est entourée d'une « **eve** mout parfonde/ lee et bruiant comme tempeste » (v. 5366,7) dont le roi **Evrain** rassemble les phonèmes¹⁸, le verger de la

¹⁶ « Le nom est *catalysable* ; on peut le remplir, le dilater, combler les interstices de son armature sémique d'une infinité de rajouts. » Barthes, « Proust et les noms », art. cit., p. 127.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 48. Le critique cite un autre passage de la *Doctrine* : « Comme les choses sont semblables sous de multiples aspects, gardons-nous de prendre pour règle qu'une chose signifie toujours ce que, par analogie, elle signifie en quelque endroit. » *Doctrine*, III XXV, 35.

¹⁸ Le texte insiste fortement sur la clôture de la cité dans l'extrait mentionné, puis après : « Li rois **Evrains** le fist fermer/ Qui l'a tenu en quiteé/ Trestouz les jors de son aé ». (v. 5396ss). Une fois l'évocation des murailles achevée, l'eau se trouve mentionnée une seconde fois, « Car s'il n'i avoit

Joie n'est clos que d'air (v. 5733,4). De la même manière, ce nom commun ou propre semble entouré de parois invisibles. La nomination lui confère un statut particulier. Nommer c'est mettre en valeur. Mais, parallèlement, les frontières sont floues. Et la Joie peut être partout. Rétroactivement, elle peut se lire en amont. Puis, même achevée, « finee », demeure une mémoire. Et la joie perdure. Dès lors, il faut dépasser la simple glose qui expliquerait ce nom. Le nom est choisi en fonction de sa polysémie. La contamination qui s'opère autour du nom peut-être de deux ordres : en contexte, le nom déborde sur d'autres noms et accroît ainsi l'expansion phonématique et donc sémantique du nom. Mais avant tout, les différents sémèmes du nom sont déployés pour se superposer, se combiner. Le nom, mot-trou attire dans son orbe le texte entier. Dynamique créatrice, on compose une chanson, puis un lai de la Joie, le nom est un catalyseur. Le fantasme nominal est de rassembler dans le figé de sa forme – tout comme le lai est une forme brève – le tout d'un récit et d'un sens. L'orientation de cette poétique du nom est résumée par ces deux vers, incise du narrateur :

Mais je vos en dirai la **some**

Brièvement, sanz trop longue parole. (v. 6166,7).

Ce nom apparaît quelques rares fois dans l'oeuvre de Chrétien. Comme nous l'avons montré, le récit se veut somme d'un savoir et d'une manière de vivre et d'écrire, *clergie* et chevalerie, point d'aboutissement et acmé d'une culture de lire et d'écrire. Mais, à la manière de Tristan qui, dans le *Lai du chèvrefeuille*, grave son nom sur la baguette du coudrier et que le narrateur glose :

Ceo fu la sume de l'escrit

Qu'il li aveit mandé e dit, (v. 61,2)¹⁹

le nom aime à déborder. Il s'agit moins pour le critique de sombrer dans des spéculations réalistes au sujet de la longueur du message, que de comprendre comment le nom peut, par sa seule présence en texte, résumer, être la somme d'un écrit et acquérir sa fonction de symbole.

mur ne tor/ Fors seul l'ève qui cort en tor/ Tant forz et tant seüirs seroit/ Que nule rien ne doubteroit. » v. 5403-6.

¹⁹ *Les Lais de Marie de France*, présentation de Laurence Harf-Lancner, Paris, Poche, « Lettres Gothiques », 1990 .

Lors de l'épisode de la Joie, la cour ouvre son *lamento* sur ces mots : « Ahi ! Ahi ! con mar i fus » (v. 5708). L'expression inaugurale se retrouve ici alors que le héros, cette fois, passe son chemin, insensible à la parole maudite²⁰. Tout comme au château de Limors, les prophéties de mort semblent inefficaces²¹. En outre, le texte fait résonner le terme *recreant* et son paradigme, qui était l'accusation originelle²².

La Joie de la cour rassemble plusieurs joies, plusieurs cours. Ce sont bien sûr les festivités à Brandigan, mais c'est aussi la joie lors du sacre d'Erec. C'était aussi le mariage d'Erec et Enide que les descriptions d'abondance, de musique annonçaient²³. Déjà se trouvaient mis en concurrence deux types de joies : la joie de la cour que le narrateur abrège dans une rhétorique du silence

Mout fu grant la joie ou palés
Mais tot le soreplus vos les. (v. 2065,6)

au profit de la joie du corps, celle de la nuit de noces :

S'orroiz la joie et le delit
Qui fu en la chambre et ou lit. (v. 2067,8)
Cers chaciez qui de soif alainne
Ne desirre tant la fontainne
N'espreviers ne vient au reclain
Si volentiers con il a fain,
Que plus volentiers n'i venissent
Ainçois que il s'entretenissent. (v. 2077-82).

L'union des corps, le moment de la métamorphose onomastique où « ot perdu le non de pucele/ Au matin fu dame novele » (v. 2103,4) est aussi le lieu de l'embrassement syncrétique de l'objet du premier vers. Les deux épisodes de la chasse au cerf et de la joute de l'épervier, les deux coutumes du roman qui ont permis la rencontre du couple et leur victoire en tant que couple courtois sont rassemblées, comparants des

²⁰ v. 5714-7 : « Bien ot la parole et les diz,/ Mais toute voie outre s'en passe,/ Ne tient mie la chiere basse,/ Ne ne fist semblant de cohart. »

²¹ v. 5505: C'onques ne vint nus d'autre terre/ La Joie de la Cort requerre, Qu'il n'i eüst honte et domage,/ Ne n'i lessast la teste en gage. » La mise en scène du verger prend au mot l'expression : les pieux disposent les heaumes et les têtes des prédécesseurs d'Erec. Voir aussi v. 5515-7 « A demain est ta morz venue,/ Demain morras sanz atendue,/ Se Dex ne te garde et desfent. »

²² Le texte joue par exemple avec le paradigme lors des propos du roi : « En serez morz et afolez/ Se consoil **croire** ne volez./ Mais se vos me voliez **croire**,/ Je vos loeroe a **recroire** » v. 5605-8. Plus loin, la réponse d'Erec, « Car ja de rien que j'aie emprise, Ne ferai tel recreandise », v. 5645,6.

deux amants dans le *deduit* amoureux. Le texte ne décrit jamais gratuitement. Ici, l'évocation de la joie permet la synthèse. Plus tard, lorsqu'Erec guérit échappe à l'ascèse en compagnie de son épouse à Pénurie, le *soreplus* appartient à l'ineffable. Seule est évoquée la joie et le *delit/deduit* des amants²⁴. Il est donc significatif que le même doublet joie-*sorplus* réapparaisse au sujet de la Joie de la Cour

De l'aventure vos apel
Que soulement le non me dites,
Dou **sorplus** soiez toz quites. (v. 5448-50).

Le nom qui surgit à cette requête fait surgir dans cette tradition instaurée par le roman même, la polysémie du nom qu'on pouvait par ailleurs supposer. La Joie de la Cour est donc bien aussi la Joie du Corps, mais parce que le texte l'a révélé²⁵. C'est ainsi que le couple du verger peut-être vu comme un double inversé des héros éponymes, mise en scène dans le cadre d'une fiction féérique d'un amour-prison qui ne rend pas le chevalier *recreant*. C'est dans cette volonté de spécularité des personnages que le roman insiste sur la proximité de ceux-ci. Les femmes sont cousines. Les chevaliers étaient à la même cour. Et l'intertexte majeur de l'*Eneas* unit les deux dames.

Charles Méla écrit que « la Joie *comme nom propre* emporte un secret qu'on désire forcer²⁶ ». « Le nom propre recèle une énigme que le nom commun résoudrait aussitôt : la joie est chose connue ! Chrétien sait jouer du cristal de langue ; quand les mots bifurquent, à l'improviste, la vérité a quelque chance de se laisser entendre ». En fait, ce n'est pas tant l'onomastique née de l'autonymie que la présence de l'article défini qui auréole le passage de mystère. Au XIIe siècle comme aujourd'hui, le nom commun est déterminé de la sorte particulièrement dans des valeurs

²³ v. 2043-7 : « Puceles querolent et dancent ;/ Trestuit de joie faire tencent./ N'est riens qui joie i puisse faire/ Ne cuer d'ome a leesce traire./ Qui ne soit as noces le jor. »

²⁴ v. 5231,39.

²⁵ A ce propos, Paul Zumthor écrit : « L'usage qu'il fait du mot joie suggérerait qu'il a choisi de trancher avec les équivoques des poètes lyriques, et résolu de lui conférer un sens global, transcendant l'érotisme pour désigner un épanouissement de tout l'être », *Essai de poésie médiévale, op. cit.*, p. 122. Daniel Poirion écrivait à propos du cor : « Ce premier roman de Chrétien est même fondé sur la transformation du motif magique par jeu de mots et par inversion du sens. » L'auteur « greffe un thème social sur un motif archaïque » et la « joie courtoise remplace la joie d'amour magique ». *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age, op. cit.*, p. 72. En fait, il y a bel et bien transcendance du nom, mais non pas en niant les motifs archaïques ou lyriques mais plutôt en les mêlant, en laissant le flou, l'équilibre polysémique. La création ne fonctionne pas tant par une réappropriation, c'est à dire une *conversion*, qu'une *superposition*. Il y a une géologie du nom. Le texte nous propose d'en admirer les différentes strates.

référentielles (anaphorique, cataphorique, générique ou *singleton*). Dans le roman, l'article défini présent pourrait être cataphorique, désignant un unique que le texte dévoile ultérieurement. Pourtant, comme nous l'avons souligné, la révélation du nom naît d'une rencontre de deux espaces, celui du héros qui pénètre dans un ailleurs exotique, un élément de narration dont l'amont et parfois l'aval lui échappent. Dès lors, le lecteur perçoit aussi que le déterminant pourrait être tout aussi bien anaphorique. Mais, alors que le nom se révèle, de manière abrupte, dans le surgissement d'un déjà entendu, avec armes et bagages - le défini -, le nom devient un objet de désir, tendu vers l'espace manquant. On *querre la Joie*, on en demande le sens. Mais, parce que la glose masque plus qu'elle ne révèle, le lecteur du signe est insatisfait. Le signe ne se comprime pas dans les limites que lui dessinent la glose et le récit. Il déborde et avec lui sa *senefiance*. Le secret du nom ne provient pas vraiment de la mise en nom propre d'un mot de la langue. Le mystère apparaît parce que le nom est à mi-chemin entre le propre et le commun, parce qu'il se souvient grammaticalement de ses origines, il conserve avec lui sa détermination et, avec elle, la polysémie du signe. Mais parce que le récit écrit, décrit autour du nom des parois d'air, à la manière de tout nom propre, il tente d'être resémantisé au contact de la langue, dans la contamination des phonèmes. Le nom-symbole acquiert sa plus grande complexité dans cette *lisibilité illisible*, dans une polysémie qui suit deux voies : philologie et poésie. Sans vouloir odieusement tuer les symboles, la Joie de la Cour s'explique dans un roman achevé dont elle constitue le noeud gordien. Il en est tout autrement de l'autre nom qui s'inscrit dans une même construction : le Graal.

Si lors du cortège, le Graal entre en littérature dans son habit de nom commun : il est « un graal » entre les mains de la jeune fille (v. 3158). Il présuppose l'extraction d'un élément d'un ensemble d'objets. Les autres occurrences du passage utilisant l'article défini constituent des anaphores de ce premier passage. Pourtant, il ne s'agit pas en fait d'une irruption complètement neuve et naïve. L'auteur-narrateur lui-même instaure dès son prologue le mythe du graal en donnant au récit qu'il entreprend le nom de « contes do greal » (v. 64). Le Graal dans cette première entrée, cette décisive entrée est inconnu et pourtant déjà défini. Bien sûr, l'hypothèse d'une

²⁶ Charles Méla, *La Reine et le Graal*, op. cit., p. 28,82.

cataphore du graal est possible. Pourtant, dans la maïeutique d'explications qui s'instaure après le cortège, tous sont au courant de l'existence de l'objet : il est *le* graal. La définition fait de l'objet un unique, presque *singleton*, connu des protagonistes d'une action dont nous ne voyons que les coudes.

Tout comme la Joie de la Cour s'inscrivait dans une double dimension – dans la syntaxe du récit, elle est une aventure de plus pour le héros, peut-être la plus glorieuse, mais elle est aussi synthèse poétique et symbolique des fils du roman – le Graal et la scène dans laquelle il s'écrit, organisent les fils du récit, rappelle et annonce. La lance qui saigne associe les couleurs de l'amie de Perceval : dans les termes de l'héraldique, « li vermaus est sur le blanc assis » (v. 1782) l'objet de la réminiscence est une merveille (v. 1784) tout comme « la goutte vermoille » qui jaillit de « la lance blanche » et du « fer blanc » est l'occasion de l'émerveillement de Perceval. La lance trouvera encore son écho dans les gouttes de sang sur la neige. Par ailleurs, le roi *mehaigné* est un double poétique du père. A la manière des objets du cortège, après le repas, on le porte dans une autre chambre, pour la nuit. Seul demeure Perceval dans le lit placé au centre de la salle aux merveilles. De la même manière Gauvain s'allonge dans la grande salle, sur le lit merveilleux. La première fois, il devient le chevalier élu. La seconde est une véritable nuit de repos, et comme le souligne Gauvain personne n'a eu ce privilège avant lui. La scène du Graal qui se passe le soir associe ainsi deux motifs, le repas et le coucher. Ces deux motifs, les deux héros se les partagent. Comme nous l'avons montré, le chemin de Perceval est une *voie du repas*, qui tente par l'ascèse de retrouver l'objet central d'une rêverie éveillée : le Graal. Gauvain quand à lui, est sur le *chemin du repos*. La lance synthétise tout à la fois le javelot meurtrier originel et la lance que doit chercher Gauvain pour le roi d'Escavalon. L'épée de Trébuchet nous invite à lire en filigrane l'Épée aux Estranges Ranges sous le Mont Esclairé que va chercher Gauvain (v.3097,8). Le toponyme lui-même semble se relier à la scène du Graal. La luminosité de l'éclair, la clarté emprisonnée dans le nom semblent reprendre la « clarté » (v. 3164,6) que répandent les candélabres portés par les jeunes gens, juste avant l'apparition du graal. Ces chandeliers semblent faire partie intégrante du cortège puisque la cousine de Perceval les mentionne. Mais tout comme, le Graal

brille plus que les candélabres de même que le soleil supplante la lune dans sa gloire (v. 3165-7), Perceval dans le choix de sa quête, le Graal, armé de l'épée de Trébuchet semble le héros d'élection face à Gauvain dont le parcours est pavé d'objets mineurs, ce qu'il y a avant ou après le graal²⁷. Influencée par les successives réécritures du cortège, la critique a eu tendance à négliger les objets, autres que le Graal, la lance et parfois, l'épée. En fait, le cortège de Chrétien est une synthèse, une syntaxe des motifs que le roman distribue. Chacun d'eux a son importance. Ainsi, les « deux eschaces » d'ébène semblent annoncer les *eschas* renversés à Escavalon et l'*eschace* de l'*eschacier* au château des Dames. Le graal est serti des pierres les plus riches « qui an mer ne an terre soient » (v. 3175). Le graal rassemble ainsi les fils de la terre, forêt originelle et de la mer que nous avons mis en valeur et qui structurent le récit pour les dépasser, les sublimer. Parce qu'il s'agit d'un cortège, que les objets sont en mouvement, le texte se structure autour du verbe *passer* et de ses composés²⁸. Mais dans un contexte où Chrétien joue avec la polysémie des mots – le verbe *passer* est utilisé pour décrire la trajectoire des objets, ainsi que la valeur superlative des pierreries du Graal qui surpassent en beauté toutes les autres – et crée des effets de reprise et d'annonce, peut-on lire le verbe *trespasser* dans le sens de « guérir », de « revenir à la santé ». Le Graal qui passe et repasse devant Perceval le renvoie dans cette première scène à son impuissance, à son empêchement de parole qui lui fait passer sous silence le mystère de ce qu'il y a dans les autres chambres. Mais ce passage, ce frôlement de l'objet et du regard est aussi promesse de guérison, de l'équilibre retrouvé. La scène du Graal en cache une autre.

Si l'on a pu qualifier le cortège du Graal de « rébus symbolique », la scène du Graal tout comme l'épisode de la Joie de la Cour constituent des *miniatures* qui résument les aventures des romans, en orientent le sens – il y a une hiérarchie des objets – et nouent les fils poétiques. Si on ne peut réduire, la valeur des objets à cette seule fonction – ils ont aussi un rôle dramatique – ces deux épisodes sont le témoin d'une écriture consciente d'elle-même qui aime à tisser, retisser les fils entre eux. Le

²⁷ Il est en effet intéressant de noter que les questions de la cousine de Perceval ne suivent pas complètement l'ordre du cortège tel que Chrétien le raconte. Les objets sont hiérarchisés. Après la lance, le graal, puis les objets périphériques (v. 3486ss).

²⁸ Cf. v. 3132,76,78,79,81, pour le verbe « passer », 3229 « retrespasa », 3238 « trespasser ».

noeud du texte est un nom, il est un symbole. Seulement, à la différence de la Joie qu'Erec va *querre*, conclusive – le nom constitue la coda et en même temps le point d'orgue du roman, créant une résonance, symbolique, qui survit à la fin de l'oeuvre – la scène du Graal nodulaire n'est pas l'achèvement de l'oeuvre. Elle relance l'action²⁹. A la même époque, le compilateur du *Roman d'Alexandre* s'insurge contre les conteurs qui ne savent conduire la forme de leur ouvrage :

Mais tels ne set finer qui bien set commencer,
Ne mostrer bele fin por s'ovraigne essaucier,
Ains resamble l'asnon en son versefier,
Qui biaux est quant il naist et mainte gent l'ont chier,
Com plus croist, plus laidist et resamble avresier. (v. 32-36).

Avec Chrétien, maître de la croissance, l'oeuvre en même temps qu'elle se construit arbore son programme narratif, comme si elle avançait tout en étant consciente de sa fragilité et du danger de son inachèvement. Lançant quelques motifs dramatiques et poétiques comme des pierres ricochant au gré du récit, l'action évolue par cercles concentriques, variant sur les mêmes thèmes, accomplissant ce qui a été promis, annoncé, même tacitement, tout en s'orientant vers son achèvement. Dans cette perspective, Perceval racheté, plus spirituel grâce au repas de l'ermite n'a plus qu'à retourner au château du Graal, utiliser l'épée qui se brise puis ressoudée et retrouver Blanchefleur. Le parcours de Gauvain semble en revanche beaucoup plus long depuis le tournoi devant le château des dames, la conquête de la lance, l'épée aux étranges rangs près du Mont Esclairé et la justification de sa cause à Escavalon. Mais au-delà de l'accomplissement narratif, demeurera tout comme pour la Joie, le halo de mystère qui entoure le nom impropre à toute clôture par le sens.

B/ Noms divins

Sans doute faut-il reconsidérer dans cette perspective la scène des noms de Dieu que l'ermite révèle à Perceval. Parce que le roman n'est pas mystique et qu'il est traversé par la chevalerie et le mythe, la révélation des noms est possible et

²⁹ Il est en effet intéressant de noter que les herméneutes de cette scène viennent également confier des quêtes aux autres chevaliers, par exemple la demoiselle hideuse.

s'assimile à ce que Vladimir Propp appelait le « don de l'objet magique³⁰ ». Parce qu'ils sont sacrés, il « desfandi li por nule quise/ N eles deïst » mais le texte ajoute « san grant peril³¹ ». Les noms divins sont un talisman spiritualisé. Quelque peu différemment de Denys l'Aréopagite qui considérait la nomination de Dieu comme ineffable, puisque voulant révéler un en-deçà et un au-delà de nous, « la Déité suessentielle » (*hyperousios*), Chrétien envisage la révélation du nom comme possible mais élective. La conception du nom comme signe est donc optimiste. Le sens peut être appréhendé tandis que la narration reste muette, silencieuse, afin que la quête des noms reste ouverte.

En fait, cette révélation est un peu plus complexe. Dans le *Conte du Graal*, les noms de Dieu sont évoqués à deux reprises. Nous venons d'évoquer la première qui nous laisse sur notre fin. Le mystère demeure. Pourtant sans recourir aux prières retrouvées aux soixante-douze noms de Dieu, le roman lui-même offre deux d'entre eux. Dans le prologue, Chrétien évoque

Charité, qui de sa bone oeuvre
 Pas ne se vante, ançois se coevre
 Si qu'il ne la set se cil non
 Qui **Dex** et **charitez** a **non**. (v. 41-44).

Le prologue est sous le signe du secret, puisque main gauche ne doit pas savoir ce que main droite fait.

Cil lo saiche qui lou reçoit
 Et Dex qui toz les secrez voit
 Et set toutes les repotailles
 Qui sont ou cuer et es entrailles. (v. 33-36)

Mais le secret n'est pas complet. Le prologue souligne l'unité avec le divin, possible dans une circularité : « Il meint an Deu et Dex en lui » (v. 48). Le nom est alors le lieu d'un partage. Relation attributive, identitaire, « Dex est charitez », le nom peut être possédé, imité : « qui vit en charité ». C'est ainsi que les secrets et les choses cachées peuvent être découverts, en partie. De la même manière, le monde

³⁰ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970 (1965), p. 51.

³¹ v. 6414,5. Jean Frappier dans son ouvrage *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Hatier, 1968, t. II, parle de cette oraison comme d'une prière du plus grand péril. P. Meyer et après lui Charles Méla, dans *Blanchefleur et le saint homme*, *op. cit.*, nous révèlent soixante-douze d'entre ces noms.

profane du texte nous invite à lire une autre circularité. Il met en scène des secrets et des « repotailles ». Mais, circulaire, il nous en fait entrevoir quelques uns. Il découvre partiellement les symboles de leur voile. A l'oraison secrète de l'ermite s'oppose le prologue qui nous révélait avant l'heure, avant même que Perceval en fasse l'expérience, une partie (infime, soit) du mystère. Ces noms divins s'inscrivent dans une tradition. En fait, deux courants s'opposent. Pour certains, un nom suffit. Ainsi, dans le *Purgatoire de saint Patrick* sans doute traduit postérieurement par une certaine Marie (de France ?), un nom suffit : « li nuns Deu »³². Même s'il ne s'agissait pas d'une épreuve cette expression est présente dans l'oeuvre de Chrétien. Dans les premiers vers d'*Yvain*, Keu dit à la reine :

En **nom Dieu**, sire, non feïmes

Mais pour che que nous ne veïmes

Ma dame ains fustes vos levés. (v. 83-5).

Mais cette expression se déplie avec le dernier roman et il s'agit *des* noms de Dieu. On s'est demandé si les noms divins étaient des noms propres ou des noms communs. Dans la perspective d'une théologie négative, le verbe du monde tout entier ne suffirait pas à définir l'essence de Dieu. En fait, certains noms lui sont réservés, à lui et à ses hypostases. Il partage les autres avec le reste du monde. En fait, l'essence divine est un espace vide, un bol qui appelle la parole. Parallèlement, le nom propre qui peut pour sa part être révélé, est lui aussi un mot-trou, et appelle le reste de la langue, des noms communs pour le cerner. Dieu et l'homme s'opposent en ceci : l'un marque l'impossibilité du propre parce qu'on ne peut caractériser l'essence, pour l'autre, c'est le sens (dans sa totalité) qui est impossible. Pour chacun d'eux, la parole est nécessaire. Le nom propre est en quelque sorte le *pantonyme* d'un ensemble de noms communs développés dans le texte pour l'ex-pliquer. Pour Dieu, le vide essentiel est ce pantonyme.

Dieu	Nom propre
Essence indicible	Sens incernable
Pluralité des Noms « propres »	Pluralité des Noms (communs)

³² Le texte est toutefois ambigu. Car, suivant les épreuves, il peut s'agir aussi de « li nuns Jhesu ».

Les secrets demeurent mais le texte auto-réflexif, tente aussi de les dévoiler. La relation de Dieu et de l'homme annoncée dans le prologue mime donc une autre relation, celle de l'auteur à son lecteur- auditeur. Avoir le texte dans son coeur et se retrouver dans le texte.

C/ Nom et symbole

On peut donc dire que le nom fonctionne comme symbole pour trois raisons qui tiennent à la définition même de celui-ci :

1/ Nous avons noté la subordination du nom au discours et réciproquement. Ils se structurent mutuellement. Le texte assemble et disloque ses noms. Fragmentation, contamination. Nous ne sommes pas loin du *symbolon*, de la tessère antique, dont on rassemble les morceaux, de cette mise en corrélation d'« éléments sans valeur isolée qui devient expression d'une règle d'échange³³ ».

2/ Il n'y a pas, par ailleurs, d'arbitraire pour le symbole. « Alors que dans la codification, on peut symboliser à peu près n'importe quoi avec n'importe quelle forme, le symbole, au contraire exige la présence d'un signifiant qui soit une figure caractéristique avec ses propres déterminations. Dans le symbole, il y a connivence entre le signifiant et le signifié³⁴. » Nous avons essayé de montrer que l'oeuvre de Chrétien échappe à l'arbitraire d'un héritage et d'une nomination pour recréer ses noms et construire des sens autour de celui-ci.

3/ Enfin, le symbole est inexhaustif : « Le symbole est, certes, un signe en ce sens qu'il véhicule une signification, mais il comporte quelque chose que n'a pas le signe ; il comporte une certaine épaisseur, il a un contenu intrinsèquement inexhaustif³⁵. » écrit Jean-Pierre Delarge. La construction du texte mime cette insatiable du nom, la soif de sens qu'il introduit. Elle glose, mais cela ne lui suffit pas (ou ne nous suffit pas). Le nom déborde, et, par la contamination-dissémination qui l'a fait naître, survit.

³³ Baudouin Decharneux, Luc Nefontaine, *Le Symbole*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 98.

³⁵ Jean-Pierre Delarge, *La Nature de la pensée inconsciente*, Paris, 1978, p. 113, cité par Baudouin Decharneux et alii, *op. cit.*, p. 12.

Une question se pose toutefois : le nom *propre* peut-il être un symbole ? S'opposant au *logos*, parole claire, directement compréhensible, la langue oraculaire de la pythie s'organise entre symbole et *muthos* « deux versants, production et réception d'un même phénomène³⁶ » qui visent à l'interprétation. Or, depuis l'Antiquité, « le langage oraculaire s'assimile [...] au langage transposé et obscur des poètes³⁷ ». Précisant la relation symbolique du signe à son référent, Augustin distingue les signes *propres* des signes *transposés*³⁸. « Les signes propres sont à la fois créés exprès en vue d'un usage signifiant, et utilisés selon cette intention initiale. Les signes transposés sont également des signes intentionnels [...] mais, au lieu d'être utilisés selon leur destination initiale, ils sont détournés en vue d'un usage second³⁹ [...] ». La glose fait apparaître le nom, comme un signe verbal intentionnel propre puisqu'elle met en valeur l'adéquation entre le nom et le sens parfaitement adéquat avec l'une des caractéristiques du personnage. C'est ainsi que le nom qui pouvait, originellement, être dans le champ du *muthos*, dans l'opacité du signe, redevient élément du *logos*, d'une parole comprise, éclairée. Pourtant, au-delà de la limpidité du nom, le signe apparaît comme polysémique. Il retombe donc dans l'espace du mythe, s'offre à une éternelle réinterprétation, parce que cette destination initiale, clairement affichée ne suffit plus. En contexte, dans la limpidité des sonorités du récit, se construit l'explication, le dépliement du symbole.

Il est à noter que dans l'oeuvre de Chrétien, la parole de la pythie se construit moins sur des noms au signifiant incompréhensible que grâce à une onomastique qui semblerait *a priori* faire partie d'un discours proposant une compréhension immédiate. La poésie de Chrétien se construit donc dans une limpidité première qui, tisse un réseau de signifiante. Le nom est le symbole, rassemblant cette texture. Le texte *devient* obscur. Le réseau, c'est le mythe ainsi créé.

Si donc l'auteur tente de créer des personnages qui ont leur nom propre, nécessaire, ce nom n'est pas propre dans la perspective des théories antiques du symbole. Il est propre au personnage. Il n'est pas propre au sens, unique, défini et

³⁶ Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

³⁷ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 29.

³⁸ *Ibid.*, p. 48.

³⁹ *Ibid.*, p. 49.

premier. Le texte tente de créer des noms, propres *aux sens*, parce que le personnage romanesque s'inscrit dans un parcours, au gré des métamorphoses. Il n'est pas immuable. Le nom à son image, ne doit pas être figé. C'est alors que le symbole se constitue. C'est à cette seule condition que le nom peut demeurer propre au personnage et que les personnages arthuriens ne sombrent pas dans l'onomastique débridée peinte par Claude Lévi-Strauss, d'exotiques aux baptêmes incessants⁴⁰.

Il n'y a donc pas d'obscurité onomastique *a priori*. Un nom n'est pas mystérieux. Il le devient. Si dans l'héritage de noms, les sonorités semblent déroutantes, la morphologie quelque peu déconcertante, le nom suscite au mieux le sourire, sinon l'indifférence. Il est, pour le coup, arbitraire, non pas en tant que signe véritablement, mais parce que le récit n'a pas pris le temps d'en comprendre (en fait de recréer) le sens. Mais quand le texte s'occupe du nom et semble en faire un signe de plus du *logos*, ce n'est qu'un leurre. Le nom poétique diffuse une signifiante infinie, dans la polysémie qu'il comprimait en son sein, dans la multiplicité des échos que l'oeuvre d'art crée autour de lui. Et alors, il devient symbole. Les plus réussis, forment à eux seuls des mythes.

Notre société semble avoir créé un gigantesque mur entre nom commun et nom propre comme s'il existait une différence d'essence, en fait un fossé sémantique. Le nom propre ne signifie rien. Le nom commun ne fait que ça. Or, la poétique de Chrétien nous apprend qu'un nom n'est pas dit « propre » parce qu'il est essentiellement distinct, comme s'il venait d'un autre monde. Il faut plutôt entendre *propre* au sens de *propriété*. Un personnage ou un lieu décrivent autour d'eux un espace vide, codifié, des parois d'air ou de verre. C'est l'espace de la référence identifiante. Cet espace demande à être occupé. C'est le rôle du nom. Celui-ci est en fait, un petit programme langagier, un nom commun, un verbe, une phrase. Parce qu'il y a un complexe du nom propre, alors, on camoufle le nom. On lui rajoute des morphèmes qui semblent le rendre plus appropriés à la désignation. Mais, dès lors que l'on a fait entrer du langage, du *logos*, dans l'espace de la propriété, alors la convention langagière change. Et le sémantisme traditionnel s'ouvre à la symbolie.

⁴⁰ *La Pensée sauvage, op. cit.*

La nomination est poésie, parce qu'elle est recreation du langage dans le mouvement même de l'appropriation.

Quintilien dans son *Institutio oratoria* établit une doctrine de la propriété : La propriété se fonde sur l'usage, défini comme *oratio Romana* ou latinité » (VIII,1,2). « Elle est appellation propre de chaque chose par son mot [sua cuiusquerei appellatio] » (VIII,2,1). Comme le souligne à ce propos Alexandre Leupin, « moins le signifiant fait obstacle au sens, plus il est propre, plus il 'colle aux idées'⁴¹ ». Tertullien ajoute quand à lui que « toutes choses risqueront de passer pour autres qu'elles sont et de perdre ce qu'elles sont en passant pour autres, si on leur donne un autre nom que ce qu'elle sont. Rester fidèles aux noms, c'est sauvegarder les propriétés. [Fides nominum est salus proprietarum] » (*De carne Christi*, XIII,12). Etre fidèle au nom, c'est ce que tente de faire Chrétien dont les personnages n'ont qu'un *droit non*. Le reste du temps, ils sont dans l'anonymat, ou le surnom/sous-nom. Si les romans pointent le doigt sur le danger de l'homonymie des personnages, confusion lignagère, confusion du sens, de l'identité, le référent a son signe. Mais parce que le personnage (particulièrement) est polysémique, le nom doit « coller » à son référent. Pour cela, il devient symbole. Pour les symboles les plus réussis, le signifiant-même « ne fait pas obstacle au sens ». La joie, le graal. Le nom commun sans altération semble de la plus parfaite lisibilité lors du transfert autonymique. Il semble même demeurer nom commun. Et c'est pourtant à ce moment précis qu'il s'enveloppe de mystère.

⁴¹ Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation, Littérature et Théologie au Moyen Age*, Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 1993, p. 38,39.