

2. Pour ce qui concerne les attaques de phrase, la facture même du manuscrit *P* m'a permis, sinon d'exclure, au moins de limiter considérablement l'arbitraire de la ponctuation d'éditeur. J'ai en effet considéré uniquement les débuts de phrase marqués comme tels par le copiste (alinéa et/ou crochet adlinéaire). Pour la tranche de récit qui nous intéresse²⁵, j'ai pu compter 58 attaques temporelles sur 106, équivalant à environ 55%. Il s'agit de: 14 adverbies (*atant, alors, lors*), 11 compléments (introduits par: *a, après, a chief de*), 33 propositions (*quant, lorsque, depuis que, incontinent que, sitost que, tantost apréz que, tandis que*²⁶), une seule proposition implicite: *Ces significacions faites*, f.210va). Dans ce cas aussi, malgré la source commune, le copiste / auteur de *P* a marqué son écriture d'un trait syntaxique autant que stylistique reconnaissable.

Dans une remarquable étude de 1970, Jean Rychner²⁷ avait déjà souligné le rôle fondamental joué par la relation temporelle dans l'organisation d'une narration en prose. Cette fonction se trouve incontestablement confirmée pour notre *Érec* bourguignon, même si la différence, du simple au double, dans les pourcentages des deux rédactions ne saurait être oubliée: il reste qu'une large part du choix des formes qui inaugurent ou enchaînent le récit revient de toute façon au copiste, dont la marge de liberté demeure aussi vaste que les moyens linguistiques et la compétence d'écriture qu'il possède. Ceci nous amène à reconnaître l'insuffisance de la catégorie "style d'époque" telle que Rasmussen l'envisageait, sinon mitigée et rapportée inévitablement à celle de "style d'auteur"²⁸.

²⁵ Ce fragment (f.193rb-222rb) correspond aux 17 premiers chapitres de *B*, sur un total de 42.

²⁶ Ici encore, une seule proposition marque la contemporanéité de deux actions: *Tandis qu'ilz maintendoient ce parlement, Yder entra en la porte* (f.205rb).

²⁷ *Formes et structures de la prose française médiévale. L'articulation des phrases narratives dans la Mort Artu*, Neuchâtel-Genève, Faculté des Lettres-Droz.

²⁸ Jens Rasmussen, *La prose narrative française du XVIe siècle. Etude esthétique et stylistique*, Copenhague, Munksgaard, 1958, notamment p.39-54.

Alain Corbellari Université de Lausanne

Arthur et les mystères de la chambre noire *Révélation et espaces intérieurs dans* *"La Mort le Roi Artu"*

Les lieux clos tiennent une grande place dans le roman qui conclut le cycle du *Lancelot-Graal*; à mesure que l'action s'achemine vers sa catastrophe, ils se font plus oppressants, jusqu'à ce que le tombeau vide et l'ermitage en offrent - comme les deux possibles antithétiques de la conclusion - les incarnations définitives. Auparavant, la demeure de la demoiselle d'Escalot et la chambre du château de Morgane où Arthur apprend son infortune s'étaient déjà imposées comme lieux déterminants, fortement symboliques et liés à la dégradation des signes qui affecte progressivement le monde arthurien dans *La Mort le Roi Artu*, mais leur pouvoir de contrainte demeurait virtuel. C'est au second de ces épisodes que l'on a choisi de s'intéresser plus spécialement ici, dans la mesure où la mise en abyme du récit et de son écriture y est exemplairement présentée. Scénecé du dernier roman du cycle, elle tisse en même temps des liens intertextuels profonds qui reconvoquent les figures essentielles du monde arthurien pour en révéler des potentialités que la simple lecture linéaire du récit ne pouvait faire apparaître. À la fois lieu de réminiscence pour le lecteur (qui se souvient de l'épisode où Lancelot peint ses amours dans le *Lancelot propre*) et espace de révélation pour Arthur, la chambre du château de Morgane provoque le retour du temps romanesque sur lui-même et son basculement dans un temps mythique, dans la mesure où elle met à nu un fonctionnement de la représentation qui nous renvoie fantasmatiquement, nous allons le voir, au mythe platonicien de la caverne. Nous offrons dans ce passage une puissante allégorie des pouvoirs conjugués de l'image et du temps, l'auteur du texte s'inscrit au confluent de plusieurs courants philosophiques et n'est pas sans annoncer de très contemporaines réflexions sur la complémentarité des logiques de la narration et de l'iconologie.

la conversation d'Arthur avec sa soeur, où celle-ci se dévoile enfin, se déroule encore dans une clarté insuffisante pour que le roi puisse appréhender sa situation réelle; notons, ce qui aura son importance dans la suite de l'explication, que Morgane n'a de cesse de persuader Arthur qu'elle est sa plus loyale amie, en d'autres termes qu'elle est la garante privilégiée de toutes les vérités qu'il découvrira.

Lorsque "li soleuz fu levez biax et clers" (§ 51), Arthur remarque enfin les images:

Li rois Artus savoit bien tant de lettres qu'il pooit auques un escrit entendre, et quant il ot velt les lettres des ymages qui devoisoient les senefiances des portretures, si les comença a lire, et tant que il connut apertement que cele chambre estoit peinte des oeuvres de Lancelot et des chevaleries que il fist tant comme il estoit noviax chevaliers (§ 51, l. 10-17)

Le contraste du motif nocturne et de la révélation symbolique appelle ici une comparaison avec le récit de la première nuit d'amour de Lancelot et de Guenièvre dans le *Lancelot en prose*. L'écu fendu qui devait se rejoindre au moment où l'amour serait "enterine" est d'abord reconnu dans l'obscurité par Guenièvre:

Et androit la mienuit se lieve la reine et vient a l'escu que la damoiselle do lac li avoit aporté, si taste sans atumer, si li trouve sans fendeüre, tot antier, si en est mout liee².

puis à la seule lumière des bougies par sa complice:

la dame de Malohaut, qui mout fu sage, esgarde a l'escu et voit a la clarté des chandailles que li escuz est toz rejointz.

La différence est frappante: le signe est ici direct. Au seul toucher de l'objet, la plénitude du signifiant rejoint d'emblée celle du signifié; le motif pictural qui orne l'écu est dépassé, rendu insignifiant par l'évidence de la jointure. Il est, de plus, significatif que ce soit la principale intéressée qui constate la première réalisation de la promesse et que la vision directe de la dame de Malohaut n'ait rien à ajouter à cette réalité purement accomplie.

Mais ne serait-ce pas le même écu que Gauvain aperçoit chez la demoiselle d'Escalot? Certes, aucun élément textuel ne soutient sans équivoque cette identification. Cependant la charge symbolique que pourrait

² *Lancelot du Lac*, éd. par Marie-Luce Chénier, Paris, Livre de poche, coll. "Lettres gothiques", t. II, 1993, p. 520.

Prévenons d'emblée un malentendu: si la construction de l'épisode met à l'oeuvre une problématique bien reconnaissable du dévoilement, il ne s'agit pas ici de postuler une - fort improbable - influence directe de *La République* sur l'auteur de *La Mort Artu*, mais simplement de montrer comment ce dernier, s'inscrivant dans un cadre platonicien, retrouve assez naturellement une articulation conceptuelle parallèle (le terme de réminiscence serait maladroit) à celle du maître de l'Académie.

L'arrivée d'Arthur et de ses hommes dans le château de Morgane rationalise habilement le motif mythique du passage dans l'autre monde. Rien, sinon l'épisode de la disparition d'Arthur en Avalon, ne nous rappelle dans le *Lancelot-Graal* l'ancienne nature féerique de Morgane; le mot "fée" lui-même n'est jamais employé. Mais l'égarément dans la forêt (§ 48: "Nos avons perdu le nostre chemin") et le surgissement inopiné du château ont paru suffisamment clair à Frappier pour qu'il sous-titre le passage, dans son édition, "le château merveilleux"¹. Les salles sont inondées de lumière, ce qui n'ouvre pas pour autant les yeux à Arthur, puisque celui-ci, comme on le sait, ne reconnaît pas immédiatement sa soeur. Le narrateur de *La Mort Artu* excelle, comme à son habitude, à croiser raisons psychologiques (le roi est fatigué, mais aussi ébloui par la magnificence du château) et traits merveilleux (cet aveuglement reste irrationnel) dans le récit des retrouvailles du frère et de la soeur. Quoi qu'il en soit, Morgane, qui, elle, a reconnu son frère, devine immédiatement le parti qu'elle peut tirer de cette rencontre et fait conduire Arthur, sans qu'il ne soit plus question de chandelles, dans la chambre qu'avait occupé Lancelot. L'association des thèmes de l'enfernement, de la clarté et de la révélation est récurrente dans *La Mort Artu*. Déjà, au début du roman, lorsque Gauvain rendait visite à la demoiselle d'Escalot, cette dernière emmenait son invité dans une "chambre ou il avoit si grant clarté et si grant luminaire de cierges et de tortiz comme se toute la chambre fust esprise de feu" (§ 27), lieu formant un contraste maximum avec le *locus amoenus* qui avait été témoin du début de leur conversation (§ 26). Autant le verger du père, ouvert à tous, était peu propice aux conversations profondes, autant la chambre voit, au contraire, se nouer, par la découverte de l'écu de Lancelot, les premiers malentendus qui mèneront à la chute de l'univers arthurien.

Revenons à l'épisode de la salle aux images. Les demoiselles qui l'ont accompagné se couchent et Arthur, sans prendre garde à la décoration, s'endort immédiatement. A cet instant du récit, seul le narrateur a encore rappelé l'existence des peintures. "Au matin si tost comme il fu jor" (§ 50),

¹ Notre édition de référence: *La Mort le Roi Artu*, éd. par Jean Frappier, Genève, Droz, TLF, 1964.

platonicien de *La Queste del Saint Graal*⁴, l'esthétique picturale qui se fait jour dans le passage qui nous intéresse reste parfaitement platonicienne: l'impossibilité des images à signifier par elles-mêmes est un donné sans lequel l'intelligibilité même de l'épisode serait impossible⁵. Pour le narrateur et le lecteur du XIII^e siècle, il est impossible d'imaginer qu'Arthur ait un quelconque moyen de faire le lien entre son propre vécu et la succession des peintures qu'il a sous les yeux: celles-ci, en effet, bien que juxtaposées en un ordre linéaire, restent impuissantes à générer une narration, et *a fortiori* à relier les éléments qui la composent à des référents "réels".

Par ailleurs, l'école de Chartres et les scolastiques du XIII^e siècle insisteront sur le fait que la lumière est une condition indispensable de la perception du beau; "Enlevez d'une statue sa polychromie, dit De Bruyne en glosant Bonaventure, et elle perd quelque chose de sa beauté: supprimez la lumière qui la fait resplendir, et elle perd toute valeur esthétique"⁶. Cette dialectique imprègne évidemment notre passage: dans l'obscurité, la fresque de Lancelot n'existe tout simplement pas.

Mais l'analyse resterait incomplète si l'on ne tenait compte que du point de vue du spectateur. Le Moyen Age a également des idées très précises sur la genèse de l'oeuvre d'art. Comme le résume parfaitement Panofsky, sur la base de Thomas d'Acquin, "pour le Moyen Age, l'oeuvre d'art ne résulte pas d'une explication entre l'homme et la nature, chère au XIX^e siècle, mais de la projection dans la matière d'une image intérieure"⁷. Que l'idée de l'artefact soit au second plan dans cette conception apparaît bien dans l'épisode du *Lancelot en prose* où le héros prisonnier peint sa propre histoire sur le mur de sa chambre; Lancelot atteint en effet d'emblée à la

4 Voir, à ce sujet, l'article classique d'Alfred Adler, "Problems of Aesthetic versus Historical Criticism in *La Mort le Roi Artu*", *Publications of the Modern Language Association*, 65, p. 930-943.

5 Le lecteur moderne, habitué aux "arts de synthèse" que sont le cinéma et la bande dessinée, pourrait s'étonner de ce pessimisme. Rappelons toutefois que la bande dessinée est loin de prôner l'indépendance absolue du seul dessin. Le créateur du genre, Töpffer, présentait très clairement son premier ouvrage en disant: "Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien." (Cité dans la réédition des "histoires en estampes" de Töpffer, Paris, Pierre Horay, 1975, p. 5.)

6 *Op. cit.*, t. 2, p. 213.

7 Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1989, p. 60.

revêtir cette reprise est trop forte pour que la possibilité en soit écartée: confier ce bouclier-là à la demoiselle, même sans intention honteuse, dégrade l'amour de Lancelot pour Guenièvre. Le don que Lancelot fera finalement de son écu à l'église de Camaalot a valeur de rachat et l'exposition de l'objet au regard de tous joue le même rôle que l'éclat des torches qui le mettait précédemment en valeur:

il le firent tout maintenant pendre el milieu del moustier a une chaenne d'argent aussi richement com se ce fust uns cors sainz (§ 121).

Le bouclier se présente donc clairement comme un signe plein: au moment où il voit l'écu de Lancelot, Gauvain sait aussitôt qu'il est celui du "meilleur chevalier du monde", de la même manière que la monstration du "corps saint" interdit l'expression du moindre doute sur son origine: ici comme ailleurs, la signification de l'écu, purement conventionnelle, échappe au mode de la représentation, contrairement à la fresque, peinte par le même Lancelot.

On se souvient en effet que dans l'esthétique du haut Moyen Age la peinture est frappée d'une suspicion qui ne sera levée qu'à la Renaissance. Pour Alcuin, la peinture est essentiellement impuissante à distinguer le profane du religieux, à plus forte raison, le réel du fictif. Raban Maur pense de même: pour lui, la littérature est bien supérieure à la peinture, qui "ne parvient pas à inspirer la confiance"; en bon platonicien, il ne la considère bonne à suggérer que "l'ombre des choses". La solution proposée par Alcuin est donc d'user de la peinture comme d'une écriture: le *titulus* (la "légende", comme on dit aujourd'hui) délivrera à la fois de la hantise d'une ressemblance inaccessible et de la crainte de confondre, comme le dit le père de la renaissance carolingienne, "la Vierge et l'âne"³.

La fresque est donc ontologiquement dégradée, du seul fait que son mode de signification qui est d'ordre mimétique. Elle souffre d'un manque d'être à la fois iconique (la ressemblance est impossible) et temporel (elle est condamnée à mimer un action *passée*): la représentation apparaît ainsi comme le double dévalorisé d'une réalité qui lui échappe à la fois dans l'espace et dans le temps.

Malgré la forte imprégnation aristotélicienne de *La Mort Artu*, dont le souci des destins individuels contraste, comme on le sait, avec le figuralisme

3 Voir Edgar De Bruyne, *Études d'esthétiques médiévales*, Paris, Albin Michel, 1998 (rééd.), t. I, p. 278-285 (toutes mes citations reprennent le commentaire de De Bruyne).

X, 2). Que le narrateur médiéval ait eu une idée aussi négative que Platon de la *mimésis*, cela n'est pas douteux: tout son récit illustre le fait que, dangereux "supplément" (pour reprendre une notion admirablement glosée par Derrida), les tableaux de Lancelot ont contribué à augmenter la confusion, et donc le mal, dont souffre le monde. Ici, cependant, non seulement la représentation est douteuse, mais le dévoilement de l'"idée" qui la sous-tend, loin de résoudre les ambiguïtés générées par sa monstration, exacerbe les discrepancies symboliques qui affectent la cohérence de l'univers arthurien. Ici, nous échappons au platonisme pour rejoindre l'aristotélisme foncier du dernier volet du *Lancelot-Graal*. Si, comme le dit Derrida, "la supplémentarité rend possible tout ce qui fait le propre de l'homme: la parole, la société, la passion, etc."¹², elle est en même temps ce qui dévoile la subversion des codes et la perversion des signes. L'acte pictural de Lancelot, dénoncé comme avatar de la *mimésis* platonicienne redevient, à la manière d'Aristote, le pur geste de *catharsis* qu'il était à son origine, acte pour ainsi dire gratuit qui se retourne dramatiquement contre son auteur et provoque l'emballlement de la machine romanesque.

Par cette mise en question des pouvoirs de l'art, une autre analyse des trois niveaux de la représentation peut se faire jour ici, anticipant les concepts clés de la sémiotique de Peirce, chez qui le passage du niveau de l'"icône" à celui de l'"indice", puis à celui du "symbole" ne mime plus l'approche d'une vérité métaphysique, mais déploie les virtualités de l'analyse¹³. Or, précisément, le récit de *La Mort Artu* nous montre la complexification croissante des niveaux d'interprétation qu'exige l'accession au sens des tableaux de Lancelot; et il est une notion peircienne qui s'avère particulièrement opérationnelle dans l'explication du passage qui nous occupe, c'est celle d'"interprétant". Dans le schéma du récit médiéval, en effet, les "letres" ne s'avèrent pas totalement décisives pour accéder à la plénitude de la signification: il faut encore qu'une autorité vienne en garantir la vérité, et c'est précisément Morgane qui, en confirmant le récit des *tituli*, donnera à Arthur la preuve dernière de son infortune. L'insistance de Morgane à se faire la "plus charnel amié" (§ 50) de son frère s'explique ainsi par la nécessité de fournir un "interprétant" supérieur au système de représentation, car, si le roi lui-même était à même de faire le lien entre les images et leurs légendes, son implication même dans le message qu'il déchiffrerait rendait nécessaire la participation d'un tiers. Sans avoir à mentir,

¹² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 347.

¹³ Voir Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique* de Charles S. Peirce, Paris, Payot, 1979, p. 42.

maîtrise technique, "com s'il eust touz les jorz de sa vie fait cest mestier"⁸. De surcroît, comme si l'enfermement contraignait ne lui suffisait pas, il prend bien soin "que nus ne voie comment il fera" (*ibid.*). Absolument seul avec ses images intérieures, il peut se livrer à elles sans retenue; mais une fois la peinture achevée, il a besoin de la lumière:

Au matin, quant Lanceloz fu levez et il ot les fenestres ouvertes par devers le jardin et il vint en la chambre painité, si vit l'ymage de sa dame, si l'aneline et la salve et voit près et l'ambrace et la baise en la bouche, si se delite assez plus qu'il ne feist en nulz autre fame fors en sa dame. (§ 23)

Le parallèle s'impose évidemment avec l'épisode de la grotte aux images du *Tristan* de Thomas, où l'"image", tridimensionnelle, est encore plus clairement le substitut de l'objet aimé. L'oeuvre de Tristan est bien "projection", comme le disait Panofsky, mais, cette fois-ci, au sens très précis où l'entend la psychologie moderne: elle est le fantasme même⁹. Observons que la sculpture se passe de *tituli*: sa "sénéfiance", en l'occurrence, ne peut apparaître qu'à travers du commentaire de son artisan lui-même, dont la voix même rend superflu le cheminement souterrain de la "sénéfiance". Projection dans l'espace, l'image sculptée par Tristan atteint d'emblée à une *présence* refusée aux fresques de Lancelot¹⁰.

Dans l'épisode de *La Mort Artu*, au contraire, toutes les étapes de l'accession à la vérité sont soigneusement distinguées: les "ymages" soutiennent des "letres" qui explicitent des "sénéfiances". Relisons Platon, lorsqu'il évoque la situation de l'homme de la caverne soudain délivré de ses chaînes:

Tout d'abord ce qu'il regarderait le plus facilement ce sont les ombres, puis les images des hommes et des autres objets reflétés dans les eaux, puis les objets eux-mêmes¹¹.

Ce que Platon développera plus loin en distinguant les trois niveaux du monde réel, du monde sensible et du monde représenté (voir *La République*,

⁸ *Lancelot*, éd. par Alexandre Micha, Genève, Droz, TLF, t. IV, 1980, § 21.

⁹ Voir Giorgio Agamben, *Stanza*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1994, en part. p. 137: "Ce n'est que dans la culture médiévale que le fantasme apparaît au premier plan comme origine et objet d'amour, et le domaine de l'éros se déplace alors de la vision à l'imagination".

¹⁰ Une comparaison plus détaillée des épisodes du *Tristan* et du *Lancelot* reste à faire; nous espérons y revenir plus tard.

¹¹ Platon, *La République*, VII, 516a, trad. du grec par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 147.

sans même en avoir la possibilité¹⁴, Morgane déploie la vérité complète du message inconsidérément laissé par Lancelot.

Il s'en faut cependant que le sens du passage soit ainsi résolu, car, comme nous le rappelions plus haut, l'épisode de la découverte de son infortune par Arthur est lui-même au cœur d'un dispositif romanesque qui implique la presque totalité du *Lancelot-Graal*. Nous devons maintenant faire intervenir la dimension temporelle dans une analyse jusqu'ici trop statique. Si les peintures de Lancelot avaient déjà introduit, dans le monde de la fiction, un supplément néfaste, la présence d'Arthur dans la chambre qui avait abrité Lancelot opère, à un niveau certes différent, un autre dédoublement de la situation initiale: alors que Lancelot était devenu, en couchant avec Guenièvre, le double d'Arthur¹⁵, c'est ce dernier qui, cette fois-ci, se retrouve être le double de Lancelot. Or, Lancelot lui-même possédait déjà un double en la personne de Galehaut, dont l'amour pour la dame de Malehaut avait justement permis la rencontre de Lancelot et de Guenièvre, et ce n'est sans doute pas un hasard si la première scène qu'Arthur déchiffre sur la muraille peinte est explicitement liée à Galehaut:

Einsint commenca li rois a lire les oeuvres Lancelot par les peintures que il veoit; et quant il voit les ymages qui devoisoient l'acoitement Geleholt, si en fu touz esbahiz et tout trespansez. (§ 52)

On sait que, de même qu'il est indissolublement lié à Lancelot dans les peintures de la salle aux images, Galehaut partagera avec l'amant de Guenièvre son tombeau, dont la chambre du château de Morgane apparaît ainsi comme la préfiguration. Corollairement, c'est sa propre mort qu'Arthur découvre en apprenant sa honte: l'action du roman, que rien encore de décisif ne précipitait vers sa chute, malgré une sournoise et déjà perceptible érosion des signes et des valeurs de la chevalerie dans les pages qui précédaient, trouve ici le véritable déclencheur de sa catastrophe.

Lieu de la *mimésis*, la chambre aux images est en même temps le lieu où se révèlent dans toute leur violence les forces destructrices du désir mimétique¹⁶ qui, dans le concert d'émulation et de jalousies qui structure le

¹⁴ Voir *ibid.*, p. 43: "l'interprétant n'interprète pas librement: il est un traducteur qui dit dans une langue exactement la même chose que ce qui est dit dans une autre."

¹⁵ Guenièvre ne lui disait-elle pas après leur première nuit d'amour: "Sire chevaliers, or n'i faut que la corone que vos ne soiez rois" (*Lancelot du Lac*, éd. "Lettres gothiques", t. II, p. 522)?

¹⁶ À l'exception de l'article curieusement isolé de Christiane Marchello-Nizia ("Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir", *Annales ESC*, 36, 1981, p. 969-982), on a peu appliqué les analyses girardiennes à la littérature médiévale;

Lancelot-Graal, joue un rôle essentiel. On se souvient que Galehaut désirait d'abord vaincre le roi Arthur et que son désir change d'objet lorsqu'il rencontre Lancelot, ce dernier faisant alors office de médiateur dans la quête de gloire et de pouvoir du chevalier des Îles Loitaines. Mais Galehaut devient lui-même le médiateur du désir arthurien de Lancelot dans l'expédition qui amène les deux amis au château de Guenièvre. Mordret à son tour, utilisera Guenièvre, à l'imitation de Lancelot, pour combler son désir de maîtrise.

Confirmé par l'épisode de la salle aux images, l'importance de Galehaut dans ce schéma s'avère déterminante. Dante l'avait bien compris, qui a génialement condensé le vertigineux enchaînement des dédoublements mimétiques dans le *Lancelot* en un vers mémorable de la *Divine Comédie*:

Galeotto fu il libro e chi lo scrisse¹⁷.

Galehaut, entremetteur des amours de Lancelot, est à la fois l'image du livre, c'est à dire de l'aveugle force mimétique de toute fiction (qui sera fatale à Paolo et Francesca), mais également de son interprétant, l'auteur, qui agence les relations entre personnages de telle sorte que l'amour de Lancelot et Guenièvre se retrouve au confluent des désirs de tous les personnages. Ainsi le désir mimétique de Galehaut pour Lancelot se répercute-t-il jusque dans le comportement d'Arthur qui, dépassé par les révélations qui s'abattent sur lui, ne semble plus avoir comme ressource, après cette scène décisive, que d'imiter celui dont il était lui-même le modèle. Le paradoxe, non épuisé, de la représentation trouve ici un nouveau rebondissement: comme enfanté par la chambre obscure qui, l'obligeant à revivre l'enfernement de Lancelot, l'a mis enfin de plain-pied avec le lecteur du roman, Arthur sort à la fois grandi et diminué du château de sa soeur, piégé non tant par une "amie" perfide que par les miroirs contradictoires que lui offrent sans fin la représentation et ses doubles. Indécidablement véridiques et trompeurs, et ce toujours à contretemps, les signes agissent donc à la fois comme indices et comme déclencheurs, ce qu'ils désignent étant toujours susceptible de se retourner contre leurs interprétants. Tombeau et utérus, la chambre du château de Morgane est déjà cette tombe vide que seul habite le fantasme d'Arthur, pour toujours condamné à errer entre terre et ciel vers l'île d'Avalon, lié à une promesse

elles rendent pourtant admirablement compte des lignes de force qui parcourent les romans de chevalerie.

¹⁷ Dante Alighieri, *Inferno*, V, v. 137.

de retour "dont la grâce consiste en ce qu'elle ne peut être tenue"¹⁸. Lieu de l'impossible sérénité (car on ne peut échapper à la nécessité de la révélation), la chambre d'Arthur n'aura représenté que l'espace d'une nuit, sous le regard silencieux des fresques indéchiffrées, le rêve de l'innocence arthurienne, dont *La Mort Artu* somme définitivement le glas.

Virginie Greene Université de Harvard, U.S.A.

Temps historique et temps romanesque dans "La Mort Artu"

L'histoire et le roman médiévaux sont des formes d'écriture distinctes mais qui s'imitent l'une l'autre dans un dialogue enrichissant sur le plan de la création des textes, mais perturbant sur le plan de la distinction entre le réel et l'imaginaire, comme en témoigne, vers 1190, la réaction irritée de l'historien Guillaume de Newburgh contre l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth. Guillaume dans sa préface à son *Historia Rerum Anglicarum* met en garde ses lecteurs contre la confusion entre histoire et fable.¹ Le développement des romans en prose au cours du 13^e siècle n'a fait que compliquer la situation. De même que Geoffroy emprunta, si l'on en croit Guillaume, le déguisement de la prose latine pour faire passer ses fables pour de l'histoire, de même les auteurs du cycle du *Lancelot-Graal* empruntent le déguisement de la prose française à l'historiographie vernaculaire naissante, ajoutant à la séduction du royaume imaginaire arthurien l'illusion de sa possibilité dans l'espace et le temps réels. Le prix de cette illusion est acquitté dans *La Mort Artu*, où les personnages principaux de la littérature arthurienne sont dépouillés de leur immortalité romanesque et mis à mort. Cette série d'exécutions imaginaires est préparée depuis le début du roman par un travail subtil sur deux éléments majeurs du récit: la mort et le temps.

Le titre de cet article indique une distinction entre "temps romanesque" et "temps historique" dans *La Mort Artu*. Si cette distinction existe et est opérative dans le texte, je tiens à souligner qu'elle ne se manifeste pas au niveau linguistique: ni l'emploi des temps et des modes des verbes, ni la syntaxe des subordonnées temporelles, ni les adverbes ou expressions

¹⁸ Cf. Claudel, *La Ville*, dernière scène de l'acte III: "Je suis la promesse qui ne peut être tenue et ma grâce consiste en cela même".

¹ Guillaume de Newburgh, *The History of English Affairs*, éd. et tr. P. G. Walsh et M. J. Kennedy, Warminster (GB), Aris and Phillips, 1988, p. 34.