

Le Beau trouvé

*Études de théorie
et de critique littéraires
sur l'art des « trouveurs »
au Moyen Âge*

Charles Méla



P

« LE BEAU TROUVÉ »

*Études de théorie et de critique
littéraires sur l'art
des « trouvères » au Moyen Âge*

« **Le Beau trouvé** »

Charles Méla

PARADIGME
13, boulevard du Maréchal Juin
14000 Caen

1602

34972

(7)

21570-4091000-10

« Le Beau trouvé »

1872
20775
(F)

« LE BEAU TROUVÉ »

*Études de théorie et de critique
littéraires sur l'art
des « trouveurs » au Moyen Age*

Charles Méla

PARADIGME

13, boulevard du Maréchal Juin
14000 Caen



Collection *Varia* n° 7

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,
par tous procédés, réservés pour tous pays.

© *PARADIGME*, Caen, 1993.
ISBN 2-86878-088-1

Préface

Les « heurétiques » du Moyen Age ou l'art des « trouveurs » en roman

Revenons à Diotime et à sa révélation dans le *Banquet* : l'amour, avait dit Socrate, est amour *de* quelque chose, donc manque et désir. Il y ajoutait : de ce qui est beau. Mais Diotime avait corrigé : bien plutôt d'engendrer et d'enfanter dans le beau, en réponse à la mort, comme un gain d'immortalité, que ce soit dans l'ordre des corps ou bien de l'âme. Dans le premier cas, les amoureux, les « érotiques » se tournent vers les femmes pour procréer ; dans le second cas, où se sublime l'amour grec, nous rencontrons les poètes et les « heurétiques », les inventeurs parmi tous ceux qui œuvrent dans la pensée (208 e - 209 a) : *erōtikoi / heuretikoï*, le jeu de ces mots rapprochés dans le texte est voulu par Platon. Ainsi l'émotion violente qui nous saisit et nous transporte à l'entour du beau, la *ptoiēsis*, se fait-elle, dans le « sublime » de l'art, naturellement *poiēsis* (206 c).

De la réunion conviviale autour « des choses de l'amour », selon Platon, à l'art d'amour enclos dans le *Roman de la Rose*, selon Guillaume de Lorris et Jean de Meung, l'amour, une fois encore, fait barrage contre la mort : qu'un sujet s'éveille, par sa mort amoureuse, à la vie émerveillée de son âme, pour Guillaume de Lorris, ou que l'amant possède un corps de beauté pour se reproduire de génération en génération, selon Jean de Meung. L'objection du second à la stérilité de « la fine amour » selon le premier (voire à l'homosexualité, à ce désir pervers que dénonçait Nature chez Alain de Lille, son modèle) oublie trop vite que la genèse selon Platon tient autant à l'âme qu'au corps, s'accomplissant ainsi en poésie, et elle masque, d'autre part, que la procréation qu'il revendique comme but d'un art ovidien de séduire, métaphorise aussi bien la création que son roman, partagé entre le modèle divin et le mythe de Pygmalion, met finalement en œuvre.

Que l'« érotique des troubadours » découvre ainsi sa vérité dans l'« heurétique des trouveurs », ce simple déplacement suffit à définir l'entreprise dont

témoignent les vingt années d'études ici rassemblées. C'est aussi par quoi l'écriture la mieux intentionnée doit à l'ambiguïté qui lui est inhérente de garder toujours un caractère quelque peu « hérétique », à l'instar de la « devine écriture dou saint Graal », divine à coup sûr par la grâce de ce diable de devin, Merlin, qui préside à ses merveilles (*Lancelot*, éd. Micha, V, p. 270) !

Ce glissement affecte aussi notre bonne philologie, quand l'amour des lettres dans sa longue patience déchiffre ce qui se révèle être au terme lettres d'amour. Par quoi l'autre sens à entendre dans ce qui se dit conduit de manière tout « hermétique », cette fois, vers l'autre chose qui ne peut se dire derrière tout ce à quoi on fait référence.

C'est toujours d'Autre chose en effet qu'il s'agit dans l'œuvre écrite. Aussi requiert-elle l'évidence d'un autre regard, à quoi nous conviait Dante dans la *Vita Nuova*, quand il s'avère que l'amour de la langue se nourrit des paroles que le cœur lui dicte « avec la langue d'Amour » (XXIV, 3).

Dimension (« dit-mension », écrit Lacan) tout à la fois métaphorique et mélancolique, selon qu'on regarde au trope ou à l'humeur.

Les présentes études, centrées sur la matière de Bretagne et le discours amoureux au Moyen Age, avec en contrepoint la parodie et le comique, se laissent tour à tour polariser par la tradition hermétique de l'Occulte (de l'alchimie et de la Kabbale jusqu'à Rabelais et à Michel Butor) et l'hypothèse psychanalytique de l'Inconscient (selon l'orientation lacanienne des découvertes freudiennes). Puisse ce recroisement de la modernité et du Moyen Age se révéler tout ensemble heuristique et fécond !

Pour Pascale,
le 20.08.1992.

« Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce
quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione quando a li miei
occhi apparue prima la gloriosa donna de la mia mente ... »

(Vita nuova, II)

« Ciò ch'io vedeva, mi sembrava un riso
Dell' universo ; per che mia ebbrezza
Entrava per l' udire e per lo viso. »

(Paradiso, XXVII)

1875
1876

1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100

« JE, FRANÇOYS VILLON... »

Ce titre rappelle celui même que M. Italo Siciliano a donné au quatrième chapitre de son *Villon*. Par là, je n'indique nulle prétention à le récrire, comme s'il souffrait de quelque défaut, mais je propose un accès différent au *Testament* et à l'œuvre littéraire en général.

Le débat qui opposa récemment la « Nouvelle critique » à la « Critique universitaire », a masqué une parenté profonde : l'œuvre n'y est jamais interrogée que pour composer les traits d'une personnalité qui lui donne sens.

La démarche est circulaire : « l'homme et l'œuvre », comme le voulait le nom d'une ancienne collection, se lie dans un rapport d'*expression*; l'œuvre reflète le visage véritable de son auteur pour y trouver le principe de son intelligibilité et le style enferme le trésor d'une âme. Aussi le critique a-t-il recours aux métaphores du reflet ou du miroir pour fonder sa lecture et, si l'attention s'arrête à la forme, si l'analyse se prétend stylistique, ce n'est que pour y désigner la manifestation d'un sens latent et préexistant, d'une intériorité.

Dans un article intitulé « *Esthetic criticism applied to medieval romance literature*¹ », M. Hatzfeld déclarait : « *Style meant... the tangible, palpable relations, correspondences, parallels, which existed in a work of literary art, between its interior psychology and its exterior, esthetic form.* » « *Le style, expression du lyrisme* », soutient M. Siciliano².

Tracer le portrait d'un écrivain ou découvrir dans le texte même de son œuvre l'expression de sa personnalité ne diffèrent pas dans le principe. Assurément M. Siciliano rejette, au nom de l'art, la prétention de reconstruire une biographie d'après l'œuvre. Il maintient pourtant l'équivoque en y cherchant la physionomie spirituelle de l'auteur. L'entreprise se heurte à un double paradoxe :

En premier lieu, cette quête de l'âme doit éclairer le sens de l'œuvre. Mais qu'il s'agisse de vie réelle ou de vie profonde, on ne peut mettre en parfaite équivalence l'être et sa manifestation extérieure; quelque chose de plus intervient, que l'on pense expliquer

1. *Romance Philology*, 1-2, 1947-1949, pp. 305-327.

2. *F. Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Paris, 1934, p. 516, et encore : « Nous allons donc forcément vers la personnalité, vers l'humanité du poète. »

en invoquant la « transfiguration par l'art ». M. Siciliano rectifie de façon révélatrice sa phrase : « Tout élément réel, du moment que l'art s'en saisit, en est... comme transfiguré, dans le processus — ou dans le mystère — de la création poétique.³ » Précisément, la « création » n'est-elle pas un « mystère » ? Le recours au « génie » n'est-il pas l'aveu final d'une impuissance ? Ce type de causalité n'est rien moins qu'intelligible et la critique littéraire, transformée en exégèse, relève de la théologie !

Second paradoxe, lié au premier : l'œuvre s'évanouit derrière le visage qu'elle a permis de révéler; elle n'est que le masque, l'arrangement, l'artifice, le « rapiécage⁴ » dont le critique ne doit pas rester la dupe. M. Siciliano refuse aux diverses parties du Testament une égale dignité, comme si l'une rendait un son authentique et que l'autre offrit seulement l'inconsistance d'un cliché ou d'une convention littéraire : la vérité d'une œuvre littéraire serait-elle donc non littéraire ? Au prix de ce choix qualifié de « juste perspective⁵ », il devient aisé de retracer un Chemin de Damas du poète. M. Le Gentil a récemment formulé des réserves à ce sujet⁶.

L'œuvre s'élide pour donner quelque poids à une ombre, et si l'on étudie l'art et le style de l'auteur, on les réfère en dernière instance aux notions creuses de génie et de goût : « Un art supérieur aidant, de cette histoire et de cette âme naquit une grande poésie », conclut M. Siciliano⁷.

*
**

Disons-le d'emblée : si le *Testament* nous livre, à lecture attentive et soucieuse d'objectivité, la figure d'un destin où le « traict de vin morillon » final compte autant que le sanglot d'un aveu (v. 208), nous ne tenons là que l'effet dont la cause ne relève pas de « l'esprit » mais de la « lettre ». En plus clair : le rire ambigu de Villon n'est pas le sens (entendons : la raison profonde) mais le *signifié* de l'œuvre. Que l'on pardonne, pour sa célébrité, la reprise d'une formule irrévérencieuse, mais cette dernière remarque ne vise à rien de moins qu'à rétablir ce qui marchait la tête en bas ! La métaphysique du Sens et le modèle théologique refusent à l'analyse la plus pénétrante la « clef » de l'œuvre. La critique littéraire doit changer d'objet : le drame de Villon, l'inquiétude de son esprit ne sont pas le point de départ ou l'explication du *Testament*, mais au contraire ce que nous signifie le texte. Un effet, non pas une cause, et un effet n'explique pas; il demande plutôt à être expliqué ! La signification d'une œuvre,

3. *Ibid.*, p. 87. (Nous soulignons ici comme dans les citations précédentes.)

4. Cf. (*ibid.*, p. 107) : « rapiécée ».

5. *Ibid.*

6. Villon, *Connaissance des Lettres*, Paris, 1967, chap. V, pp. 68-70.

7. *Op. cit.*, p. 109. Exemple typique d'une critique de forme hégélienne qui pense « l'art » comme le « mystère » grâce auquel « la poésie » exprime « l'âme », l'œuvre manifeste son *essence*.

que l'on s'attachait jusqu'ici à redoubler dans un « discours » prétendument explicatif ou, même, supportant l'illusion que la critique pût devenir littérature, est une chose produite. Mais comment l'est-elle ? Mettre au jour le mécanisme de cette production au lieu d'approcher le seuil mystérieux d'une création ou d'espérer en communiquer l'ineffable présence, introduit à une nouvelle démarche critique.

Celle-ci, soulignons-le, ne se contente pas de *décrire* un ensemble de *procédés formels* relevés à l'analyse, où l'on se plairait à reconnaître avec abus une « structure ». « L'art comme procédé », disait V. Chklovski. Mais les procédés ne rendent pas, seuls, compte du mécanisme de la signification : il paraît en effet plus essentiel de reconstruire le *système* qu'implique leur utilisation, qui fonctionne à travers eux et dont la présence invisible mais agissante rend possible la signification.

Soit, d'après M. Francastel, dans *Peinture et Société*, l'exemple du Tintoret : celui-ci découvre les ressources de l'espace figuratif, connu pourtant de Vinci, et les diverses Cènes qu'il nous propose livrent désormais leur contenu religieux suivant un principe qui diffère du système symbolique médiéval et byzantin dont Vinci restait tributaire.

Quel espace analogue a su ouvrir Villon, et dont le *Neveu de Rameau* et les *Rêveries du promeneur solitaire* sauront, plus tard, varier l'invisible mais contraignante figure ? Le « Je, François Villon » sur quoi débute le *Lais* et que suppose, sans l'énoncer pourtant, le *Testament* invite à le reconnaître : la division subjective laisse Villon, ici comme dans le *Débat*, sous le regard dissolvant de la conscience.

Il se conçoit double, ou plutôt il s'énonce double : dès le moment où il se nomme « je, François Villon », il rend possible un retour sur soi, il se décentre, pourrait-on dire, de soi-même; ce recul suffit à faire tomber sous le coup d'une interrogation et d'un jugement ses actes et ses sentiments, autant que ceux du monde. Situation ambiguë où tout ensemble il appartient et n'appartient plus au monde; le lieu d'où il parle, le point d'où il regarde échappent aux divers ancrages sociaux qui ont servi à le situer jusqu'ici : communauté de saint Benoît-le-Bientourné, « suppôts » de l'Université, Enfants sans Souci, compagnons de la Coquille. Décidément il s'est déplacé, mais pour occuper une place symbolique, non plus réelle, et l'effet de ce déplacement offre sa matière à toute son œuvre : la voix de Villon, la parole qu'il adresse au monde vient d'outre-tombe, dans l'*Épithaphe Villon* (ce pourquoi les hommes deviennent enfin ses frères); ce n'est pas non plus avec les yeux de qui appartient à la vie qu'un testateur regarde les hommes et les choses qu'il quitte.

De fait, les formes d'expression choisies par Villon correspondent à cet espace intérieur que, le premier, il a su ouvrir : le *Lais*, le *Testament*. Le premier s'apparente au congé et l'adieu à la ville natale pour rejoindre un « pays lointain » (v. 63) préfigure l'exil définitif où le poète quitte les siens. Le *Testament* suppose l'imminence de la mort; il offre plus encore au poète le dépaysement, cet ailleurs symbo-

lique d'où il peut enfin se déprendre du monde et de soi. Telle est la force de la fiction testamentaire : d'inclure pour le poète mis en position de testateur le principe de son dédoublement. Dès lors, la profondeur est permise, à savoir la dialectique de la vérité et du mensonge.

**

Villon respecte l'articulation générale d'un testament réel et utilise à plusieurs reprises les formules en usage, quitte à en donner la réplique parodique, indice de son projet véritable (ainsi les vers 74 et 76 par rapport aux vers 73 et 75). On l'a souvent remarqué, mais sans toujours en tirer conséquence ni en faire le seul point de départ légitime de l'analyse : ce'st pourquoï, même si M. Dufournet, dans un cours récemment publié⁸, contredit point par point la thèse de M. Siciliano sur la composition et le dessein du *Testament*, son explication des différences de ton dans l'œuvre n'en obéit pas moins au même principe : la chronologie (l'état d'âme du poète, fortement contrarié au départ progresse, « la création poétique aidant », dans le sens d'une libération et d'un ressaisissement)⁹. La notion d'un itinéraire spirituel, qu'il obéisse aux lois présumées d'un apaisement créateur (M. Dufournet) ou au cours réel et mouvementé d'une existence qui en dicte (F. Neri) ou en contrarie (M. Siciliano) la composition, ne rend justement pas compte du caractère de l'œuvre; elle risque plutôt d'en masquer l'ordonnance véritable. Louis Cons en revanche la cernait de plus près lorsqu'il privilégiait la figure maudite de Thibaut d'Aussigny; toutefois cette « unité de passion » ne permet de relier que « certaines parties de l'œuvre¹⁰ ».

Le cadre formel où s'ordonnent les diverses intentions du poète lui était pourtant fourni par les testaments réels de son époque et par leur utilisation littéraire : la tradition du testament fictif. Il s'agit d'un cadre triparti, comme nous le montre l'édition d'Alexandre Tuetey¹¹ :

En premier lieu, la désignation civile et professionnelle du testateur et un certain nombre de considérants d'ordre moral (cf. Lais, v. 2); suit la série des legs; enfin, l'ensemble des dispositions relatives à l'exécution du testament, à la sépulture et aux funérailles.

Il est inutile de chercher « le plan » du *Testament* ailleurs que dans cet ordre formel; la tentative de M. Siciliano qui oppose la profonde méditation du prologue aux grincements de mauvais aloi de la suite n'en paraît que plus arbitraire. Le poète, il est vrai, transforme le caractère de chacune des trois parties, mais le sens de cette entreprise ne s'établit que si l'on considère l'ensemble. La tradition

8. *Recherches sur le Testament de F. Villon* (1^{re} série), C.D.U., 1967.

9. *Ibid.*, pp. 33 et 34 notamment.

10. *Etat présent des études sur Villon*, Paris, 1936, conclusion, pp. 140-145.

11. *Testaments enregistrés au Parlement de Paris sous le règne de Charles VI*, *Mélanges historiques*, Paris, 1880, pp. 241-704.

littéraire invitait à cette transformation du seul fait de la fiction¹² : la parodie des legs ouvrait la voie de la satire; déplaisant ou inconsistant le don ridiculisait le légataire. Dans son « testament par esbatement », Eustache Deschamps suit ce procédé et en accentue l'effet burlesque par quelque plaisanterie sur sa propre sépulture¹³. La fiction des dernières volontés permettait en outre d'élargir la partie réservée aux considérations morales et de redonner vie aux formules stéréotypées des clercs dans les testaments sérieuse; ici, en effet, le moribond rappelle son état physique et mental, livre quelques réflexions sur la certitude de la mort et l'incertitude de son heure, réaffirme le commandement de l'Eglise de se mettre en règle avec sa conscience et avec le monde pour « aller dans l'autre siècle en bon estat » et de pourvoir en conséquence au salut de son âme et des biens que Dieu lui a prêtés en cette vie transitoire¹⁴. Le *Testament* de Jean de Meung présente ce caractère didactique et moral.

Mais le *Testament* de Villon, dans son fond, ne relève ni de la satire ni de l'enseignement moral, parce que l'ironie comme la leçon portée se charge d'une résonance subjective qui en change la valeur. Aussi Villon peut-il reprendre les thèmes communs qu'inspire la mort à ses contemporains ou esquisser à son tour le mouvement de la « Danse macabré »; ils n'offrent plus le même sens. La mort n'est plus ce personnage qui a marqué le Moyen Age finissant, objet d'une apostrophe ou principe d'une exhortation morale; la « Danse macabré » ne se profile plus devant les regards effarés : sa véritable scène est désormais toute intérieure; elle s'installe au cœur du sujet. La mort fait vaciller la conscience qui tente en vain de se ressaisir dans la question : qui suis-je ? Ce regard rétrograde jeté sur la vie passée pour en apprécier le sens tente de se leurrer et le poète recompose, pour se justifier, une destinée sous le coup de la Fortune, mais la vérité qu'exige la seule référence à la mort rejette ce leurre :

« Quand Saturne me feist mon *fardelet* », invoque Villon dans le *Débat* (v. 32), mais le diminutif, comme une piteuse ironie, annule une excuse dont le poète sait bien ne pas être la dupe.

La découverte où « le génie » de Villon se mesure exactement est analogue à celle de la perspective en peinture; si le moi du poète tombe sous la prise d'un regard qui le met en question et à la question, c'est qu'il se projette sur l'horizon intérieur que la mort a permis de définir. Le testament poétique est simplement le procédé qui sollicite cet espace nouveau et fait surgir, à la lecture, pareille richesse de sens. Mais que le critique prenne garde ! L'espace ici en cause n'est nullement conçu comme l'image singulière de la personnalité

12. M. LE GENTIL a rappelé quelles possibilités offrait à Villon le « cadre souple » du Testament poétique, *op. cit.*, p. 125.

13. *Œuvres complètes*, VIII, S.A.T.F., Paris, 1893, pp. 29-32 : « J'ay esleu ma biere / En l'air, pour doubte de perir; / Talent n'avoie de mourir. » (Vv. 14-17.)

14. Cf. TUETÉY *op. cit.*, *Les testaments*, XVII, p. 413; XVIII, p. 419; XIX, p. 426 et XXXVII, p. 554, où les formules sont plus développées.

ou de « l'humanité » de Villon; autrement mis en œuvre, il se retrouve au cœur du *Neveu de Rameau* par exemple; là en effet, Diderot recourt au mythe du « philosophe » étranger au monde (que l'on songe au promeneur solitaire du prologue!) pour arracher le parasite à la nécessité de l'imposture; *Moi* a pour fonction de déplacer *Lui* et de le contraindre à la vérité, en sorte qu'une même question toujours reprise interroge : qui es-tu, Rameau¹⁵? Mais, si le Neveu, en réponse, exhibe sa noirceur pour arracher un aveu où l'autre enfin le reconnaisse, s'il se dérobe touché au vif, derrière l'éblouissement d'une pantomime ou le reflet d'un mythe poétique (lui aussi crie : « Et l'astre! l'astre! »), sa véritable fonction est également indiquée au début du dialogue : « Il fait sortir la vérité¹⁶. » Aussi, dans la mesure où la tension entre *Moi* et *Lui* se répercute dans la conscience du narrateur qui rapporte la conversation et qui dit *Je*, un écran intérieur se dresse où, fascinante, la geste-bouffonne de Rameau vient s'inscrire pour retourner ironiquement à l'Inquisiteur, sous forme inversée, la question qui l'affronte désormais à sa propre énigme : Qui suis-je¹⁷?

Un procédé différent donc, mais un même principe : la *division subjective* et la tension dislectique qu'elle instaure.



Villon, avons-nous dit, reprend le cadre des testaments pour en changer le caractère; la différence révèle l'intention; d'emblée il renverse les proportions : l'essentiel d'un testament n'est-il pas en effet le corps des dispositions testamentaires? A preuve les termes mêmes du poète quand il en vient à tester :

« Et vecy le commencement »,

un peu plus loin :

« Je me tais, et ainsi commence. »

Ainsi, la partie consacrée aux réflexions morales et aux diverses justifications de la décision d'établir un testament est-elle désignée comme une parenthèse — mais gigantesque, puisqu'il a fallu attendre les vers 792 et 832 pour « commencer ». Bien plus, l'anacoluthie du sixième vers signifie la rupture du cours normal d'un testament et suggère une manière neuve de faire jouer cette fiction. Le testateur ne profite pas seulement du recul que lui donne sa position pour apprécier son passé :

« Ne du tout fol, ne du tout sage » (V. 3.)

La réflexion morale et l'examen de conscience chrétien auraient plutôt

15. *Le Neveu de Rameau*, Droz, 1963. Ed. J. FABRE, p. 98 : « Un accoucheur qui scait irriter. »

16. *Ibid.*, p. 5.

17. Replié sur soi, le philosophe « rêve » au début et rappelle plus tard que « les folies de cet homme... (l') ont quelquefois fait rêver profondément ». *Ibid.*, p. 105.

une valeur apaisante et Villon ne dépasserait pas Jean Régnier en conformant son attitude au commandement de l'Église¹⁸. Le suspens où nous laisse la mention de Thibaut d'Aussigny implique au contraire l'impossibilité présente de ce recul devant l'événement-pivot qui détermine la déchirure de la conscience et oriente la réflexion sur soi-même. L'événement interdit le testament, mais la tension qui s'établit ainsi dans les onze premiers huitains est nécessaire pour introduire la division subjective dont la présence produit une signification nouvelle : le tourment intérieur, la haine, le remords. La proximité de la mort autorise le retour sur le passé; encore faut-il pour que celui-ci prenne la forme d'un débat avec soi-même que l'opacité scandaleuse de l'événement violente la conscience.

Les rêveries du promeneur solitaire ne trouvent-elles pas leur départ dans « l'événement aussi triste qu'imprévu » ? *Le Neveu de Rameau* ne prend-il pas prétexte du « désastre » qui affecta le parasite au point de le renvoyer à l'interrogation du philosophe ? Pourquoi ici comme là un voile est-il jeté sur la nature exacte de l'événement ? Ce rapprochement rend insuffisante l'explication qui en appelle chez Villon aux exigences du plaidoyer¹⁹. La signification psychologique ne vient en effet qu'au terme d'une opération logique que l'analyse doit rétablir pour fonder sa lecture de la première. Ainsi, le recul moral propre au testament et le scandale de l'événement qui l'interrompt, outre leur valeur propre jouent un rôle dans le mécanisme de la signification : leur conjonction a pour effet de rapporter désormais tout ce qui est dit au principe d'une division subjective, en sorte que le moindre propos se charge d'une résonance nouvelle : dans l'allusion à Diomède, nous entendons un plaidoyer personnel et l'inquiétude intérieure qui ne s'y dément pas. Il faut donc distinguer les deux temps : *logique* (la division subjective, conçue comme un lieu, celui d'une transformation signifiante) et *psychologique* (l'inquiétude intérieure que nous « lisons »).

Suivons maintenant de près les effets de cette structure : comme l'a montré M. Frappier²⁰, la malédiction brûle les lèvres du poète mais, s'il distille sa haine, il glorifie avec d'autant plus de force la justice royale et divine que la comparaison suggérée destine à l'évêque maudit les vœux contraire de honte (v. 58), de mort (v. 64) et de damnation (v. 72) ! Mais le retour aux formules en usage et leur parodie (huitain X), l'indication claire de la prison de Meung, la généralité du proverbe qui clôt le huitain XI rétablissent un projet compromis par la passion.

L'événement a pourtant creusé d'un doute irrémédiable le passé; à sa triste lumière, l'insouciance s'appelle lâcheté, le plaisir, déchéance et péché; l'hésitation du début entre la forme et la passion est grosse d'une parole de vérité qui éclate enfin :

18. Cf. *Les fortunes et adversitez de Jean Regnier*, S.A.T.F., Paris, 1923, p. 126 (vv. 3577-3581).

19. Ainsi M. DUFURNET, *op. cit.*, p. 36.

20. *Contribution au commentaire de Villon*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, 1966, pp. 437-445.

« Or est vray qu'après plainz et pleurs... » (V. 89.)

et

« Je suis pecheur, je le sçay bien. » (V. 105.)

Mais l'aveu appelle un complément, qu'il s'agisse d'un espoir ou d'une défense et les formules concessives (« combien que », « pourtant », etc.) compensent ce que la vérité, seule, aurait d'insoutenable. Cette dialectique scande toute la première partie du *Testament*. Meung révèle la mort dans le péché (cf. v. 109) mais Emmaüs apprend l'espérance; le réconfort (v. 100) précède d'ailleurs l'aveu (v. 105) comme pour pallier l'irréparable. Aussitôt après, s'amorce un plaidoyer dont M. Wagner a situé le mouvement entre les vers 105 et 168²¹ : la fiction d'un jugement est clairement indiquée par le poète lui-même (vv. 124 et 167) et par le contenu de l'anecdote (v. 136); ainsi, avant Jean-Jacques dans les *Dialogues*, Villon se présente-t-il en accusé devant un tribunal ! Il en résulte une signification double : le poète prévient l'inexorable vérité que la prison lui a découverte, savoir : la faillite de sa vie, en se forgeant l'excuse d'un Destin — la fortune maligne ne lui a pas offert la chance d'un Alexandre; il tente en vain d'échapper à soi-même en recommençant l'histoire ! Mais surtout, il comparait « Pour estre jugié à mourir » (v. 136) : qu'est-ce à dire sinon que le *Testament* prend symboliquement place, comme la plaidoirie, dans l'intervalle qui sépare la faute de la mort ? Meung a signifié la mort spirituelle, mais rien n'est définitif comme la mort véritable dont le poète en prison a senti la première étreinte et dont le testateur rappelle l'imprévisible venue. On devine, dans l'irréel d'un jugement qui n'a pas lieu (v. 166), comme le sursis accordé au rachat. Loin de nous l'idée de refuser aucunement à Villon son chemin de Damas pourvu que celui-ci figure l'errance d'une vie dont on ignore la fin, non le principe d'une œuvre étrangère à tout itinéraire !

Il se peut que le *Testament* désigne ici sa raison d'être, d'arracher à la mort un écrit où s'annule l'échec d'une existence privée de valeur.

A partir du v. 169, il semble que se réduise peu à peu l'écart entre un passé qui, interrogé, renvoie toujours l'image d'une déchéance, et un avenir constamment guetté par le « mortel coutel » (v. 423); dans un cas, des regrets mais aussi, pour en contenir l'amertume, quelques plaisanteries; dans l'autre, un large mouvement poétique pour conjurer l'effroi de la mort; au terme, une grinçante parodie qui fait ressentir toute la dérision d'un échec.

Reprenons chaque point : les vers 177-180

« Et je demeure...
Triste, failly, plus noir que meure,
Qui n'ay ni cens, rente, n'avoir. »

21. In *Fin du M. A. et Renaissance. Mélanges Guiette*, Anvers, 1961, pp. 165-176.

font de nouveau entendre cette vérité qui contraint Villon à reconnaître son dénuement physique et moral; l'instant de cet aveu donne au passé les traits de la jeunesse enfuie, au présent, ceux d'une vieillesse investie par la mort; aussi le confort moral du *Roman de la Rose* qui identifiait l'âge mûr à la sagesse (vv. 117-120) s'évanouit-il maintenant devant l'amertume du temps perdu. Le thème de la vieillesse est ambivalent et le paradoxe d'un homme jeune qui se découvre vieilli ne laisse place qu'aux regrets :

« Je plains le temps de ma jeunesse... » (V. 169.)

« Allé, s'en est... » (V. 177.)

Le poète tente une formule désinvolte pour cacher son désarroi :

« Il ne s'en est a pié allé
N'a cheval... » (Vv. 173-174.)

mais ne peut réfréner aussitôt le cri d'une âme désolée : « Hélas ! Comment don ? » Il accuse ses proches mais sa défense embarrassée lui offre une bien maigre compensation (huitain XXIV). Le mouvement qui suit observe la même logique :

« Bien est verté que j'ay amé. » (V. 193.)

parole cruelle, à double titre, puisqu'elle implique le mirage d'un amour, mais aussi une époque révolue : le v. 194 risque une timide correction et l'irréel suggère quelque « encore »; la fin du huitain tourne au cocasse par un effet de dissonance dans l'expression à la fois noble (v. 197) et triviale de l'amour; mais la bouffonnerie prend une valeur subjective. Pourquoi ? Et laquelle ? La formule littéraire des Regrets change déjà de sens du moment où elle intervient dans le cadre d'une mise en accusation de soi-même; on n'y déplore plus la perte de temps, mais sa propre perdition : revivre un pareil dévoiement oblige à la « parodie » pour rester supportable; l'effronterie apparaît en effet comme le masque d'une pudeur à retracer ce qui ne fut que déceptions et ruines. L'aveu qui éclate au huitain XXVI en reçoit plus de prix : le lit douillet y désigne naïvement la récompense d'une voie honnête et comme le havre refusé au « mauvais enfant »; l'imparfait du v. 205 arrête tristement l'esprit sur cet égarement; surtout, les derniers vers, en introduisant comme un suspens dans l'acte d'écrire par la conscience que l'écrivain s'en donne, découvrent cet effet de chaque parole du *Testament*, nomment cette signification suggérée par le moindre mouvement du texte :

« En escripant ceste parolle,
A peu que le cuer ne me fent. » (Vv. 207-208.)

À la lecture, le malaise intérieur, le tourment d'un doute se devinent constamment. Notre analyse se borne à construire le mécanisme qui en rend possible le surgissement, à repérer l'ouverture d'un champ où tout ce qui y tombe s'apprécie de façon nouvelle et forme sens.

Enfin, le poète affronte l'image de la mort mais pour tenter cette fois de conjurer ce qui reste au principe de son désarroi; la poésie va remplir son office — de mensonge ! La beauté va servir de mirage

et permettre, dans le temps où le poète dénonce « l'abuson » du monde (v. 374), la seule tromperie qui soit — vis-à-vis de soi-même :

« *Ce confort prens, povre vieillart.* » (V. 424.)

Déjà, la belle comparaison du huitain XXVIII attarde en son éclat l'esprit sur le geste qui symbolise pourtant l'angoissante fuite du temps; comme rassuré, le poète introduit enfin « la mort », mais dans les termes apaisants de la sagesse :

« *Car à la mort tout s'assouvit.* » (V. 224.)

Un premier accent de la « Danse macabré », comme l'a remarqué F. Neri²², prépare dès le v. 225 son apparition décisive aux vers 305 sq. Mais le vertige de cette danse divertit de l'abîme intérieur; la rhétorique infinie du « *Ubi sunt?* » et la revue qu'elle autorise offrent à l'être qui défaille cette suite ininterrompue d'images qui, pour s'évanouir sans cesse, n'en renaissent pas moins à chaque instant; la hideur physiologique de la mort (cf. huitains XL et XLI) sauve de la pourriture morale; pis encore, la digression (« incident », v. 257) où se met Villon révèle son projet : la « Danse macabré » satisfait au sentiment égalitaire devant la mort; pour entraîner son cortège, il lui faut riches et pauvres, puissants et petits; pour entrer dans la danse et jouir comme d'une revanche, Villon doit rappeler son propre dénuement, maudire les riches, moraliser sur Jacques Cœur ! Il y gagne un détachement que traduisent certaines expressions désinvoltes ou ironiques (cf. 297-299) et presque une assurance (vv. 301-304).

Sur ce fond, se détache le triptyque poétique des célèbres ballades : dans la première, la question toujours plus pressante et inquiète, éludant la mort, qui la marque de son scandale, monte comme un appel vers la prière (v. 351) mais entend pour seule réponse une interrogation qui lui renvoie, comme un écho, sa propre inanité. Le refrain oppose à une réalité humaine dont l'éclat paraît vain, pour être lié à la fragilité de l'instant, un ordre naturel dont il est vain de mettre en cause l'éclat, pour autant que l'hiver entre dans la loi d'un cycle. La beauté du poème naît de cette tension où chaque terme participe finalement de l'autre : l'ordre humain y gagne un apaisement où l'on redécouvre le prix du souvenir mais l'ordre naturel s'anime de l'inquiétude d'un « *Jamais plus* »; Flora, Thaïs, Echo brillent de nouveau dans l'hiver du monde mais les neiges de l'an passé semblent à jamais évanouies.

La seconde ballade confronte plus subtilement encore l'histoire récente et déjà oubliée au passé devenu légendaire, découvrant ainsi le lieu qui défie la mort : la mémoire, et le moyen de la préserver; la parole poétique.

De la troisième, nous dirons seulement que le vent qui emporte la poussière d'une gloire terrestre se charge aussi du parfum de l'archaïsme et quelque chose de ce « *vieil langage françoys* » dément la parole de l'Ecclésiaste !

²² F. Neri. *Le Lais, le Testament et les Ballades*. Commento di F. NERI, Torino, 1944.

*
**

Ainsi, profondément, le poète a-t-il tenté de desserrer l'étreinte de la mort et comme d'arracher sa propre voix à la finitude; mais la mort, une fois apprivoisée dans le topos de la « Danse macabré », lui sert de revanche à l'égard des fils de rois et du « riche pillart » (v. 422) :

« Tous sommes soulz mortel coutel. » (V. 423.)

Triste réconfort pourtant, qui le renvoie à l'amertume de son propre échec; il a beau plaisanter (huitain XLII), la richesse et la gloire des hommes ne sont pas siennes; laissé seul avec lui-même, il murmure : « povre vieillart », « vieil cinge » ! La vieillesse indique que la voie n'a pas d'issue et qu'elle est sans retour; la pauvreté, qu'il s'est fourvoyé. Que reste-t-il ? une grimace. Le passé maintenant ne se présente plus sous le signe du péché mais de la dérision. Cela est pis, nul recours n'étant possible; le péché autorisait le repentir, la présence de la mort donnait l'essor à la poésie, mais la pitoyable figure d'un être bafoué provoque seulement de la tristesse et comme une attitude malsaine envers soi-même, dont la tentation du suicide (v. 434) est le symbole : l'image est trop cruelle pour être soutenue autrement que dans l'ironie; le masque grimaçant un sourire couvre la laideur trop connue; Villon se tourne en dérision et le processus de la dissolution de soi commence. Après la tragédie, sa parodie : la farce... dont il fut le dindon !

Les regrets de la vieille heaumière ont ceci de terrible qu'ils n'offrent, après la déception d'un enthousiasme, que le spectacle du délabrement physique; reconnaît-on la moindre parcelle d'humanité dans ce « tas » où s'agglutinent de « povres vieilles sotes » ? C'est dans la mort de toute spiritualité que *le Testament* trouve sa plus profonde résonance : qu'importe si Villon répète ce que dit la Vieille dans le *Roman de la Rose*, ou s'il rassemble des clichés « sans nom et sans poésie », comme le veut M. Siciliano²³, puisque ce discours ne prend son sens que de la référence subjective qui s'y maintient. Par quel moyen ?

« Avis m'est que j'oy regreter
La belle qui fut hëaulmiere... » (Vv. 453-54.)

Villon lui prête sa propre voix; dès lors, subrepticement, leurs destins viennent à s'identifier, leurs regrets à coïncider. Le rictus de la vieille dessine « la moue du vieux singe ». L'insistance de cette charge nous apprend le terme d'une décomposition intérieure; le regard jeté sur soi a fini par ne plus voir qu'une image *grotesque*. De fait, le vocable de Théophile Gautier recouvre exactement l'ultime réalité dont le dévoilement n'apporte que la nausée. Il est déjà cruel d'interroger le souvenir d'un amour qui n'a laissé que « honte et pechié » (v. 484); il l'est plus encore de garder de l'échec le sentiment d'une duperie où toute valeur court à son désastre :

« Je n'y voy que rire pour moy »,

23. *Op. cit.*, p. 392.

commente Villon plus loin (v. 933). Mais que dire de ce corps nu sur lequel bute le regard, dans l'absence de travesti ou de masque, et qui interdit la moindre complaisance à soi-même ?

« Quant me regarde toute nue... » (V. 489.)

Privé de toute valeur, l'être est ravalé au niveau d'une monnaie qui n'a plus cours et se prostitue dans l'échange. Le cynisme de la leçon paraît l'envers d'un désespoir qui ne vibre même plus du bris de l'idéal. Mais aurions-nous exagéré cette détresse ? Peut-être avons-nous oublié le huitain XLVI où l'on cherche querelle à Dieu ! L'ignoble prosopopée aurait-elle donc pour vrai destinataire Dieu, qui seulement peut se taire ? Après Meung, Villon s'est découvert vieilli et pécheur mais, à travers la figure de « laide vieillesse » qui s'impose ensuite, il appréhende la réalité dérisoire d'une vie ratée ; sort-il de l'impasse en formulant un pourquoi laissé sans réponse ?

Il tient en tout cas à se démarquer soigneusement de la vieille heaumière ; mais, s'il prend ses distances au v. 561 sq., cela implique qu'il était trop proche et qu'il le fait plutôt vis-à-vis de soi ; il lui reste en effet cette issue pour éviter l'aveu où il s'effondrerait, lamentable. Désormais, Villon va s'éloigner, dans l'ironie, le jeu ou la fiction, de l'image grotesque où, un instant, il s'est secrètement reconnu.

Il feint d'abord un interlocuteur et un débat sur l'amour : la misogynie est chose facile ; elle abonde en proverbes et en plaisanteries (cf. toutes les « finales » des huitains LXI-LXIV) ; elle sert de paravent, mais il est bientôt forcé de parler de lui :

« De moy, povre, je vueil parler. » (V. 657.)

Heureusement, la double ballade a donné le ton : Villon se moque et Cerbère a quatre têtes (v. 636) ! Faut-il pour autant refuser à ce jeu quelque sérieux ? Qu'en est-il des « amours de Villon²⁴ » ? Celui-ci affirme trop souvent ne pas mentir (cf. vv. 2004 et 2009) quand il se dit victime (« abuser » se répète aux vv. 688, 689, 705), pour qu'en fin de compte nous lui refusions encore notre crédit. D'ailleurs la parenthèse du v. 678 : « Mais nennil, las ! » retourne la fiction en vérité ; mais celle-ci éclaire d'un jour trop douloureux le désappointement d'un pauvre diable qui prit des vessies pour des lanternes ; s'il exagère les termes d'un défi à l'Amour, s'il recourt aux facilités d'une fratriasie, s'il agite surtout la figure courtoise, désormais vide, de « l'amant martyr », ne cherche-t-il pas à se déprendre du passé, à gagner dans la moquerie comme un surplomb qui lui ferait dire : « Ce n'est plus moi ? » L'insistance est trompeuse et la convention donne le change ; ce pourquoi nous sommes tenus de la prendre au pied de la lettre ! Nous devons lire ici un nouvel effet de la structure : le masque décoloré de « l'amant remys et regnyé » qui recouvre le visage souffrant de qui a aimé permet un reniement de soi, comme

24. L'argumentation de M. DUFURNET à propos de Catherine de Vausselles (*op. cit.*, pp. 51-55) convainc. Mais la conception de « l'itinéraire » de Villon (pp. 57 ss) appelle nos réserves.

si le poète déposait à la remise une partie de lui-même. L'ironie suppose que l'on se hait, pour avoir découvert sa laideur. Villon tenterait-il dans le *Testament* un exorcisme ?

« Qui meurt, a ses loix de tout dire. » (V. 728.)

La fiction de la mort devient le principe d'un dédoublement salutaire. F. Neri donne des vv. 721-722 un commentaire irréprochable : « Egli penetra l'usata frase d'un senso maggiore d'abandono : *quacolsa ha divelto da sè; come in parte non fosse più lui...* »²⁵ »

Villon maîtrise désormais les apparences qu'il a su créer; il gonfle d'une vie factice celles de l'amant martyr ou du vieillard phthisique (huitain LXXII), pour mieux se taire; il a trouvé les appuis nécessaires pour renouer avec son projet (v. 724); le testament proprement dit commencerait s'il ne se liait encore trop étroitement à la figure de Thibaut d'Aussigny, mais cette hésitation assure d'autant mieux un nouveau départ. Nous devons à M. Frappier d'entendre aujourd'hui le coup mortel que la haine du poète destinait à l'évêque²⁶. Le mouvement se répète, identique apparemment : même rupture de la syntaxe, même violence de la passion; pourtant la haine ne provoque plus de repli sur soi; elle revient, mieux contrôlée; le poète en dirige plus savamment la pointe. La répétition met donc un terme à l'interrogation dont la logique s'est imposée en plus de sept cents vers; mais elle ouvre, du même coup, une autre voie, où s'inscrit la suite des legs. Il y faut plus de maîtrise et certaine désinvolture. Le contraste entre le souvenir de la prison et celui du Lais (v. 753 : « Si me souvient bien... ») dessine le tournant de l'œuvre; la vie s'efface, croirait-on, derrière le jeu littéraire; la faillite se double d'une continuité créatrice qui rassure. Ne nous y trompons pas : l'inquiétude reste présente; qu'elle se taise (cf. v. 832), veut-il dire qu'elle ne se fasse plus entendre ? Elle vibre toujours, mais plus secrète : au prix d'un *détour* dont la valeur exacte se dégage de la volonté du poète de distinguer le « *Testament* » (v. 757) de « certains laiz » (v. 755) : il revendique, par antiphrase, un *plaisir* qui ne peut être que *le sien* (v. 758) : celui de « *détester* » à sa guise (v. 781).

★
★★

Ainsi un mot d'esprit engage-t-il la partie réservée aux legs. Il pose d'emblée la question de leur enjeu et de leur destination : le testateur y paraît étrangement intéressé. Les dons qu'il ordonne en reçoivent une autre signification que de pure plaisanterie, comme suffit à le prouver leur écho grinçant. Aucun ne laisse l'impression d'être gratuit : autre chose tend à se satisfaire à travers eux; mais le plaisir requis renvoie aussitôt à l'insatisfaction où il se fonde. Villon nous force à interroger sa propre ironie et à en affronter

25. *Op. cit.*, p. 110 (nous soulignons).

26. *Pour le commentaire de Villon, Testament* (vv. 751-752), *Romania*, 80 (1959), pp. 191-207.

l'angoisse tacite. Pareil sens n'est possible qu'au regard de la structure qui se maintient dans la seconde moitié du *Testament* comme en son début; mais nous devons apprécier cette fois une parole de haine, non plus de vérité. Un malentendu qui tient sans doute aux difficultés de percevoir à jour les allusions des legs, a dissocié ces derniers des regrets qui les précèdent pour leur attribuer une valeur essentiellement satirique : leur visée s'inverse pourtant, dès que le but est atteint, et se réfléchit vers son origine; l'essentiel est plutôt ce mouvement en retour; il dessine une nouvelle figure de la subjectivité. Effet de la structure, avons-nous dit ? Mais quelle opération assure la présence de celle-ci ?

Il faut suivre d'abord l'indication des testaments sérieux, même si la référence demeure implicite : le testateur tourne en effet son esprit vers le monde, mais pour se mettre en règle avec lui. Le chrétien se considère comme le simple dépositaire des biens que Dieu lui a confiés; il rend au monde, et en ordre, ce qui lui revient. Les legs sont ordonnés à la finalité du salut, comme le montre la formule : « et (voulant) des biens à lui prestez en ceste vie mondaine disposer et ordener pour le remede et salut de son ame...²⁷ » Le mourant remplit un devoir, il se détache de tout ce qu'il possédait, il y gagne la paix.

Qu'ajoute à cette intention la tradition poétique ? Le caractère fictif des legs, autrement dit la possibilité de tourner en dérision le légataire réel; celui-ci est non seulement convoqué pour ne rien recevoir mais encore la nature du legs est plaisamment appropriée à sa qualité ou à sa condition.

Mais Villon transforme en vengeance personnelle ce qui pourrait être une revue satirique. Il avoue son ressentiment, mais de façon déguisée, avant même de tester, comme pour donner le ton :

« De pitié ne suis refroidis. » (V. 763.)

Il insiste :

« Je vueil protester
» Que n'entens homme *detester*. » (Vv. 780-781.)

Il laisse deviner dans l'allusion à la « febrise ephimera » le mouvement de colère qui en fut la cause²⁸ et les mauvaises pensées qui remplissent son testament :

« Sans *pechié* soit parfait ce dit... » (V. 827.)
« Mais d'autre dueil et perte *amere*
Je me tais... » (Vv. 831-832.)

Mais surtout il faut entendre à travers les facéties théologiques des huitains LXXX-LXXXIII la parole de damnation qu'il adresse à tous ses ennemis. Sa « conception » se résume à ceci : les damnés resteront en enfer; à preuve la parabole du mauvais riche et de Lazare. Rappelons-nous à ce sujet l'avertissement proféré aux vers 269-272 :

27. TUETÉY, *op. cit.*, p. 413.

28. Cf. d'après THUASNE (F. Villon, *Œuvres, éd. critique avec notices et glossaire*, Paris, 1923, t. 2), Avicenne : « De febre ephimera ex ira. »

« Povreté, chagrine, dolente
Toujours, despitueuse et rebelle,
Dit quelque *parolle cuisante*.
S'elle n'ose, *si la pense elle.* »

N'est-il pas comme le Ladre « plus megre que chimere » ? (v. 828).
Le Riche ne lui a-t-il pas refusé à lui aussi aide et secours ? Pourquoi
s'attarde-t-il tant à préciser :

« ...du Riche ensevely
» En feu, non pas en couche molle » ? (Vv. 814-815.)

Comme l'a souligné M. Frappier : « Villon n'a pas coutume d'employer des vocables sans efficacité, de cheviller.²⁹ » A plus forte raison, l'image de l' « enfer ou dampnez sont boullus » (v. 897) n'est-elle pas sans rapport avec l'intention qui anime les legs. Quels sont en effet les héritiers du poète ? Sergents du Châtelet mêlés aux rixes et aux filles, avec lesquels il eut souvent maille à partir; gens de justice pour les procès dont il eut à débattre; usuriers, riches bourgeois auprès desquels il quémанда quelque secours ou du moins qu'il connaissait de réputation. En d'autres termes, des personnes haïes, pour avoir diversement participé à sa vie de misère. Or, comment utilise-t-il l'arme du legs ? Précisément, une fois dissipée l'apparence, il ne laisse rien; les legs s'évanouit tandis que seul subsiste ce dont il est le signe : le Cheval blanc n'est qu'une enseigne; du même coup l'officier des finances Pierre Saint-Amant peut y lire son manque de virilité et sa mésentente conjugale (huitain XCVII). L'opération de change confiée au « jeune Merle » se révèle imaginaire mais pour mieux faire ressortir ses malversations et son âpreté (huitain CXXVI). La vache refusée à des personnages de la haute bourgeoisie permet de railler leurs prétentions nobiliaires (huitain CII). Quant aux malades d'amour, il leur est donné la bénédiction de l'amour (huitain CLXVIII) ! Si le poète souhaite la corde à François de La Vacquerie, le gorgerin évoque encore l'aventure cuisante que valut au promoteur en cour d'Eglise sa sévérité ou sa hargne (huitain CXXIII) ! Les legs dont le sens ne nous échappe pas obéissent tous au même principe : le monde est renvoyé à son vice (avarice, débauche, ivrognerie), à sa misère morale (les Ordres mendiants, les filles) ou à son imposture (Villon insiste avec d'autant plus de plaisir sur l'apparence des usuriers ou des bourgeois cossus qu'il entend la démasquer). Autant dire qu'il est envoyé en enfer ! Si le « pery » (v. 798) sert quelque part d'ornement, il le doit au *Testament* !

Mais pourquoi Villon leur voue-t-il pareille haine ? Il le suggère lui-même à propos d'un riche épicier, aux vers 1356-1358, dans ce jeu de mots que F. Neri avait déjà relevé³⁰ :

29. *Art. cit.*, *Romania*, pp. 199-200.

30. *Op. cit.*, p. 165 : « Non di solo denaro, anzi non di denaro qui parla; ma della sua decadenza. » Cf. aussi M. DUFURNET, *op. cit.*, p. 113.

« Que luy donray je, *que ne perde* ?
 (Assez ay perdu tout cest an;
 Dieu y vueille pourveoir, amen!) »

Villon ne cherche pas seulement à se venger de la malveillance des riches, des sergents ou des tribunaux. La justice, la police, la richesse lui renvoient plus profondément l'image de sa pauvreté et de son dénuement essentiels. Il est ici question de *l'être*, non de *l'avoir*. Il a perdu toute valeur, comme une monnaie qui n'a plus cours; s'il s'ingénie à donner ce qu'il n'a pas pour mieux démasquer ce que le monde n'est pas, s'il jouit de la vengeance où il découvre la misère profonde du monde, la raison en est bien qu'il la découvre et la déteste d'abord en soi-même.

La division subjective n'instaure plus une dialectique de la vérité et du mensonge, mais de l'être et de l'avoir. Et l'entreprise intéresse tout autant Villon : ainsi s'expliquent les calembours ou les anti-phrases qui lui permettent de *déguiser* sa pensée. L'ironie devient une défense : le poète est impliqué dans ce qu'il ridiculise, mais d'une certaine manière aussi il s'en détache. L'ironie signifie un malaise autant qu'une distance : en renvoyant le monde à sa propre image, Villon se met lui-même hors du circuit; il essaie de tirer son épingle du jeu; somme toute, s'il ne donne rien qu'il ne perde, n'est-ce pas encore, dans la logique du don, pour y gagner quelque chose? Au moins de n'être plus à ce point englué dans cet univers de péché. Parfois même, il se prend au jeu et oublie sa détresse à aiguïser son arme avec trop de complaisance (cf. les « povres orphelins » et les « povres clerjons »). Cette façon peu commune de se mettre en règle avec le monde pourrait prendre une valeur cathartique; plus familièrement, s'il lui dit ses quatre vérités, il en a lourd sur le cœur.

*
 **

Toutefois le contraste entre le *lyrique* et le *dit* implique différemment Villon dans ce qu'il tient à dire. Un legs symbolique l'engage par le seul plaisir qu'il éprouve à laisser le légataire à sa déconvenue; offrir une ballade ou une poésie participe de la même fiction mais ravive les liens qui l'unissaient à ce qu'il feint, mourant, de quitter : il y fait entendre sa voix, qu'il s'agisse d'une supplique, d'une prière, d'une invective, d'un débat ou d'une leçon. Il revit son passé ou s'immisce au présent; il laisse comme une trace de son passage, autant dire un peu de lui-même. D'ailleurs, les ballades interviennent au début, quand il parle des siens, et se multiplient à la fin dès qu'il côtoie en souvenir les filles, les tavernes et les proches compagnons de plaisir. Un effet différent est en outre obtenu selon qu'il prête sa voix ou qu'il parle en son nom propre.

Villon éprouve quelque difficulté à commencer le testament, d'autant qu'il respecte les formules ordinaires où l'on invoque la Sainte Trinité et où l'on recommande son âme; or, est-il capable, dévoré de haine et de remords, d'élever une prière véritable? La

considération de sa « povre ame » (v. 833), celle de sa « povre mere » (v. 865) l'y préparent. Il a pourtant la pudeur de le faire en son nom propre. Tel paraît être l'enjeu de la ballade pour prier Notre-Dame. F. Neri a su dégager de l'image du « chastel » où se réfugie le poète, au huitain précédent, l'accent même de la prière qu'il écrit pour sa mère³¹. Mais quel fait nous permet d'entendre encore en celle-ci la prière qui monte de ses lèvres ? Pourquoi M. Siciliano reconnaît-il avec raison que « dans sa voix tremblé une autre voix³² » ? Mise à part en effet la discrète signature de l'acrostiche, Villon n'y parle pas de lui-même; il ne place même pas dans la bouche de sa mère un mot en sa faveur. Mais il lui *prête* sa propre voix; il se force à retrouver l'expression d'une foi naïve et populaire, à oublier son instruction et sa science de clerc; il découvre le ton juste, les phrases toutes simples apprises par cœur aux sermons et au catéchisme, consignées dans le « Doctrinal aus simples gens³³ », mais aussi les impressions vives laissées par les représentations sculptées ou peintes sur les murs ou les vitraux de l'église. Le caractère oral et imagé de cette foi en garantit la vérité. Le clerc instruit et peut-être tombé « in profundum malorum » s'est mis à la place de la « povrette » illettrée et naïve; dans la mesure où il réussit une conversion qui autrement paraîtrait de la duplicité, où il abolit sa présence derrière celle de sa mère, il acquiert une seconde innocence, il coïncide de nouveau avec la foi de son enfance, effaçant une vie de péchés dont le moindre ne serait pas l'orgueil. Il est clair en tout cas que la simplicité ne lui est permise qu'au prix d'un détour : il est vrai, dès qu'il devient un autre.

La ballade de l'espouse³⁴ nous en fournit le second exemple. Comme l'a montré M. Frappier³⁵, Villon choisit le style haut approprié à son destinataire : « C'est l'union fidèle et féconde dans le mariage que célèbre Villon. » Le poème se charge toutefois d'une résonance plus riche encore : la figure centrale d'Ambroise de Loré y oriente une méditation qui enferme toute la destinée mythique de l'homme : elle est, dans l'innocence, l'amante et la Nature brille de l'éclat paradisiaque du premier matin; l'Amour est la seule loi et commande l'offrande. Elle est, dans le droit combat, la Dame et le monde assombri par l'injustice découvre les valeurs de la chevalerie; la Raison dicte l'hommage et le service. Elle est, dans l'infortune, l'épouse et la mère et la nature régénérée porte enfin ses fruits; l'Écriture imprime sa marque au corps. Dans les yeux d'Ambroise, on a successivement découvert le paradis perdu, la justice et sa voie en ce monde, l'espoir et le salut. En faut-il plus pour ranger cette ballade parmi les plus belles ? Pour trouver le chemin de la pureté, Villon doit s'oublier lui-même.

31. *Op. cit.*, p. 123.

32. *Op. cit.*, p. 223.

33. THUASNE, *op. cit.*, t. 2, a établi ce parallèle.

34. Cf. NERI, *op. cit.*, p. 166.

35. *Art. cit.* in *Studi in onore di Italo Siciliano*, pp. 445-449.

Si les ballades de la seconde partie ont été privilégiées par les critiques qui cherchaient à cerner le visage de François Villon, il faut en voir la raison dans le décalage où elles s'inscrivent par rapport à l'entreprise du testament : Villon n'y est pas à la même place; le « je » d'une poésie n'est pas identique au « je » du testateur. Il participe encore du monde d'où il s'est radicalement exclu. Ainsi, la « ballade à s'amyé » : nous percevons à travers le reflet d'un amour passé et l'écho de sa plainte, une certaine manière fondamentale de réagir à la détresse, de se défendre; il importe peu de chercher le support réel de cet amour au point de reprocher à Villon la fausseté d'un sentiment qui recourt aux « lieux communs » et au « galimatias³⁶ ». Le poème n'a pas seulement la valeur d'un plaidoyer, il révèle plutôt comment Villon se repère par rapport à l'Amour (cf. vv. 927-928 : « pour m'acquitter / Envers Amours ») : l'accumulation des expressions courtoises ressuscite le fantôme de la Dame sans merci comme une interdiction qui découvre au poète son essence de victime et la certitude de sa ruine; le ton héroï-comique de la seconde strophe dessine le piteux sourire qui déguise et avoue tout ensemble la mésaventure, plus encore : l'échec; la reprise du thème connu « le temps viendra... » présente enfin l'image de Laide Vieillesse pour faire entendre, dans un proverbe, la leçon réaliste du plaisir. Les défroques imaginaires sont essentielles à Villon; il s'en revêt comme pour voir se signifier à lui sa propre destinée; l'image, même dérisoire, le retient sur la pente d'un désastre intérieur — ou encore, elle couvre sa nudité.

Le lyrique engage donc Villon d'une façon qui contredit au dessein secret des legs; la ballade, il est vrai, est elle-même offerte; il en résulte quelque ambiguïté, comme le prouve la distinction entre l'« Ordre paillard » qui ne reçoit que l'injure et « Amours », le véritable destinataire de l'envoi. Les doutes récemment exprimés par M. Dufournet sur le sens véritable de l'oraison en faveur de Jean Cotart, en sont une autre preuve³⁷. Une chose paraît sûre : Cotart devient l'ivrogne exemplaire. Le « boire » ne lui est pas reproché ainsi qu'à Jean Laurens (huitain CXXIV) comme un péché; il est exalté comme un mérite; on lui trouve des Saints Patrons qui serviront d'intercesseurs, Noé, le fondateur, Loth, l'expérimentateur, Architrclin, qui lui assure la dignité d'un « art »; la seconde strophe y reconnaît une activité méritoire qui demande du goût (v. 1247), le sens du sacrifice (v. 1248), un courage militaire (« archier » et surtout ce « pot » — étendard du v. 1250 !), du travail (cf. « fetard »). Plus encore, Boire a ses souffrances : il prend la résonance épique d'un boire martial pour mieux transfigurer Cotart en martyr de la soif. L'envoi retrace son calvaire. Ceci vaut bien le paradis ! Surtout, la fin de chaque strophe unit curieusement un principe spirituel, l'âme,

36. Cf I. SICILIANO, *op. cit.*, pp. 340-341. La différence de méthode et d'objet explique cette divergence dans l'appréciation de la ballade : Médiocre, ce poème ? D'être une contrefaçon ? Justement, voilà son prix !

37. *Op. cit.*, pp. 94-103.

à une réalité matérielle toujours plus lourde : « perchier » (qu'ils le hissent auprès d'eux), « empeschier » (vont-ils donc le laisser s'empêtrer en chemin ?), « huchier » (les hurlements de l'ivrogne, de retour, la nuit, pour qu'on lui ouvre la porte résonnent jusqu'au seuil du paradis !). Autrement dit, si Cotart est qualifié pour monter au ciel, encore faut-il que les Saints l'aident matériellement à cela : l'ivrognerie lui est consubstantielle; elle a déteint sur l'âme, qui trébuche ! Les Saints doivent soutenir celle-ci, trop peu agile, trop peu subtile ! Ainsi est suggérée l'idée burlesque de l'Assomption de l'Ivrogne, fort laborieuse et combien différente de celle du corps glorieux. Cotart est l'occasion de revivre cette tradition de sermons joyeux, de monologues de buveurs où les écoliers empruntaient à l'« huile » de quoi éclairer la lampe de l'esprit. Aussi a-t-on pensé que Villon désarmait en faveur du procureur : d'être un modèle, le sauve de l'enfer !

*
**

Le ton change au moment où Villon lègue « les Contrediz Franc Gontier » (huitain CXLII). Non seulement la part réservée aux ballades devient prédominante mais encore, à plusieurs reprises, la fiction du testament est oubliée, sinon rompue :

« Mais en ce debat cy nous sommes », (V. 1467.)

observe Villon, comme s'il n'était plus à l'article de la mort; pis, la ballade des femmes de Paris n'est destinée à personne; la belle leçon aux enfants perdus est précédée d'un « liray » embarrassant (v. 1665), puisque le legs n'a place qu'après la mort du testateur. M. Burger après Thuasne, contre F. Neri et F. Foulet, a préféré le manuscrit C : « Lairay ». Mais s'agit-il d'un legs ? Que dire encore des huitains CLXI-CLXIV où Villon médite sur la mort :

« Quant je considere ces testes... » ? (V. 1744.)

Le raccord du vers 1768 :

« Aux trespassez je fais ce laiz »,

accentue plutôt la discordance. D'ailleurs les légataires ont le plus souvent une figure anonyme : servantes, « filles de bien », mendiants, « hospitalux », enfants perdus, aveugles, trépassés, amants. Nous tenons là un nouvel indice.

D'où vient la différence ? Quel en est l'effet ? Villon sollicite un regard tiers, comme un témoin ou un juge de ce qu'il va dire; il cherche, située en une place symbolique, une garantie :

« Lequel a tort ? Or en dispute. » (V. 1472.)

La question soumet à un spectateur imaginaire la teneur de cette controverse. Villon le prend de nouveau à partie à propos des femmes de Paris :

« Regarde m'en deux, trois, assises... » (V. 1543.)

« Entens... » (V. 1549.)

La ballade de la grosse Margot contient une invitation semblable :

« M'en devez vous tenir ne vil ne sot ? » (V. 1592.)

et surtout :

« Lequel vault mieulx ? » (V. 1623, cf. v. 1490.)

Enfin, avoue-t-il de façon plus subtile à propos des « Enfants trouvez » :

« Mais les perdus faut que console. » (V. 1661.)

Quelle instance est ici exigée pour que la nécessité exprimée reçoive sa sanction ? Auprès de qui prend-elle sa valeur de nécessité ?

Une situation nouvelle se présente où trois termes sont requis : deux sont complémentaires — celui qui parle, celui qui écoute — le troisième n'est qu'un lieu, mais indispensable pour que ce qui se dit reçoive sa caution de vérité et son sérieux. Il sert de garantie. A quoi précisément ? à un enseignement ; dans le *Testament*, Villon donne désormais à entendre une *leçon* et l'intention s'accommode mieux d'un auditoire peu différencié. Le clerc dévoyé tient « école » (v. 1664) : on n'y enseigne pas l'idylle ou la pastorale car on y connaît mieux la valeur des choses ; la fiction du voyeur dans les Contrediz suffit à anéantir l'imposture de l'innocence. Idéal pour idéal, Villon renverse les valeurs, comme Rameau qui souhaite avant tout « avoir les piés chauds³⁸ ». Non sans arrière-pensée, Villon renvoie M^{re} de Bruyères à la vanité de ses prêcherries en vase clos : qu'elle mette le nez dehors et qu'elle s'essaie auprès des femmes de Paris ! Rougirait-elle donc du mal qu'elle devrait affronter³⁹ ? Celui-là seul qui a vécu pareille expérience, qui sait ce dont il parle, peut désigner « l'ordure » par son nom ; « onneur » ou déchéance sont plus que des mots — des réalités. La fiction du souteneur dans la ballade de la grosse Margot nous l'apprend. Mais voici « *la dernière* » leçon (v. 1667), dans toute les acceptions dont se charge ici le terme, le *memento mori* qui nous rappelle à l'horizon de la mort. Villon y parle d'ailleurs comme s'il craignait de ne pas se faire entendre :

« Escoutent ! Car c'est la dernière. » (V. 1667.)

« Qu'ung chascun encore m'escoute ! » (V. 1684.)

« A vous parle, compaigns de galle. » (V. 1720.)

A-t-il donc besoin, pour être sauvé lui-même, d'être entendu ? que sa parole ne reste pas lettre morte ? Tel paraît désormais l'enjeu du *Testament* : il requiert cet autre lieu dont nous avons reconnu la présence et que figure ce tiers pris à témoin, comme une autre mémoire qui, elle, ne peut oublier et où soit consigné ce reste en quoi Villon se survit.

38. *Ed. cit.*, p. 44.

39. Cf. la note de THUASNE (*op. cit.*, tome 3) à propos du vers 1513, qui cite Christine de Pisan de manière à éclairer le sens du passage. (*Livre des III vertus à l'enseignement des dames* x : « Cy parle a l'enseignement des femmes de fole vie » : ... « n'arons point de honte d'espandre notre doctrine mesme sur celles femmes qui sont folles... pensant que la digne personne de Jhesuscript n'ot pas orreur de leur tenir resne en les convertissant... »)

Tout au long de ce discours se laisse pressentir ce qui lui donne son sérieux et en oriente le cours mais qui attend le dernier mot pour se révéler : la mort. La Ballade de bonne doctrine a suscité cependant diverses interprétations : la troisième strophe pose en effet un problème. Pour le résoudre, si l'on respecte la ponctuation plus naturelle de L. Foulet, il ne faut perdre de vue ni le mouvement d'ensemble (faute de quoi, le huitain CLIX apparaîtra, comme à M. Siciliano, « postiche⁴⁰ »), ni le fait qu'il s'agit d'une hypothèse concernant les seuls « compaigns de galle » (ce qui évite de distinguer entre les travaux honnêtes des champs et des métiers qui seraient déconsidérés, comme ceux du chanvre) : le mal ne tient pas au métier, mais à la nature de celui qui s'y adonnerait. Nous comprenons donc ainsi le sens de la ballade : « Tous vos gains malhonnêtes vont au vice; mais, travaillerez-vous honnêtement ? Vous n'en continueriez pas moins de tout donner au vice. Eh bien ! Allez-y donc ! Mais au moins, écoutez-moi : souvenez-vous que vous mourrez un jour. » Autrement dit, Villon découvre au moment même où il le propose, l'inutilité de son conseil : que le métier soit honnête ou non, le résultat sera le même ! Aussi le reconnaît-il non sans irritation dans l'envoi. Du même coup, l'adjuration finale en reçoit plus de poids, de se faire entendre *quand même*, c'est-à-dire une fois perdue toute illusion. Et Villon reprend au v. 1736 sa méditation sur la mort, mais pour en proposer le spectacle, pour prolonger la leçon qu'il adresse à ses semblables. Aussi l'accent diffère-t-il d'avec le début du *Testament* : la mort ne détermine plus une morsure intérieure mais, plus traditionnellement, devient le prétexte d'une exhortation à reconnaître la vanité du monde.

Résumons-nous : la fiction testamentaire a bien été rompue : une « leçon » n'aurait pu autrement y prendre place. Elle impliquait en effet une position différente du sujet, affronté non plus à l'impasse de la mort mais à la garantie de sa propre parole. Mais qu'elle vint de Villon, homme failli, était paradoxal — et le paradoxe renvoyait au déséquilibre intérieur comme pour rappeler de quoi il était le nouvel enjeu.

**

Les dernières dispositions testamentaires sont relatives à la sépulture et aux funérailles. Le testateur se sépare de son corps et prévoit son enterrement. Mais, dans la fiction, cet ultime détachement autorise une autre signification : Villon s'y déprend définitivement de soi; il crayonne sur un mur imaginaire son apparence, celle du « bon follastre » où il s'est figé comme pour se libérer de son angoisse; on n'entertera jamais que des pitoyables défroques, celle de l'Amant Martyr comme celle du « pövre Villon » qui n'ont fait qu'un, celle du testateur, puisqu'il donna tout, autant dire rien, celle du vieux

40. *Op. cit.*, p. 492.

singe tout « rasé » (« ung navet » ici), celle même de l'infortuné, puisque la prison tant haïe donne lieu à une dernière facétie (v. 1900 et v. 1902). L'obtient-il enfin, ce repos éternel, dans l'abandon de tout ce qui fut lui et qui, donc, ne l'est plus ? Le symbole n'en serait-il pas fourni par le bruit étourdissant de la grande cloche de Notre-Dame sonnée « a bransle » ?

« Au son de luy, tout mal cessoit. » (V. 1911.)

La fin du *Testament* semble emportée au rythme effréné des deux ballades terminales : « C'est du tapage », avoue M. Siciliano⁴¹; oui, et du meilleur ! Son adieu au monde prend la forme d'une farce joyeuse où les saltimbanques et les Sots font la nazarde, où les malades d'amour voient moquer leur mine, où les pires ennemis de Villon recueillent des bruits vulgaires et... force coups ! Pourquoi les critiques ont-ils si longtemps boudé la fin de l'œuvre ? Villon y exulte, les monstres du cauchemar y rejoignent les ténèbres qu'il n'aurait jamais dû quitter; le poète éclabousse de rouge la danse allègre de ce que F. Neri appelle justement « un cortège bruyant de carnaval, rassemblé par toutes les tavernes et tous les carrefours⁴² » : rouge liturgique des martyrs, rouge cocasse de l'habit des Fous. Villon enterre « le povre Villon » (vv. 1997-1998), en même temps qu'il se dédouble dans la formule significative où se découvre la vérité de son mensonge :

« Et je croy bien que pas (il) n'en ment. » (V. 2004.)

« Ce dit il sans mentir. » (V. 2009.)

« (C'est de quoy nous esmerveillon). » (V. 2018.)

Il se débarrasse du fantoche qui lui servit à maîtriser sa douleur et son désarroi et qui, désormais sans âme, s'en va au loin, à la tête du cortège. Emportant dans la tombe ce dont il a su se libérer, il éclate de rire et termine sur un bon mot : « Ung traict but de vin morillon » (v. 2022). Le fameux secret du rire de Villon, la mascarade nous le livre !

41. *Op. cit.*, p. 471.

42. *Ed. cit.*, p. 225.

LA STYLISTIQUE EN QUESTION

COLBY, ALICE M. *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. (An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes.)* Genève : Droz, 1965. Pp. 204, index

L'activité langagière hante, de son énigme, la critique littéraire — Formalisme, New Criticism, Structuralisme : autant d'efforts pour capter dans les réseaux de la science un objet fuyant, par nature réfractaire, semble-t-il, à l'examen scientifique. Nous n'avons cessé d'interroger « la valeur artistique », la « force d'expression » des œuvres littéraires sans pouvoir définir avec rigueur la nature de cette emprise profonde qui s'exerce à la lecture. C'est dire que le

critique a beau se prévaloir de garde-fous historiques, sociologiques, esthétiques ou linguistiques pour écarter tout risque de subjectivisme et d'arbitraire, une subjectivité inéliminable reste à situer ! Au moment précis où la linguistique redécouvre le langage et refuse de le réduire, les impasses que rencontre la formalisation démontrent à quel point il lui est malaisé d'intégrer la différence de l'énoncé à l'énonciation. La stylistique, à notre avis, en ressent le contre-coup. Aussi faudrait-il renouveler, à propos de l'ouvrage d'Alice COLBY, la question que posait E. FARAL dans sa préface aux *Arts poétiques du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècle* : « La stylistique est-elle possible ?¹ » Question de droit évidemment, non de fait. En renvoyant l'art d'écrire et le travail du style à l'action « d'un milieu, d'une mode, d'une doctrine »², Faral n'abordait que l'environnement d'une œuvre. Travail préparatoire certes, mais qui laissait la partie belle aux disciples de B. CROCE : la science, à leurs yeux, cerne tout au plus l'entour d'une œuvre ; l'intuition seule en ressaisit l'essentiel. On objectera que l'époque où G. BILLER recensait les figures de rhétorique est révolue pour la stylistique et que la question est dépassée. Elle subsiste pourtant, même si les termes en ont changé : quelles conditions doit remplir un discours univoque, donc scientifique sur l'œuvre littéraire, pour qu'il maîtrise, i.e. constitue en objet de savoir, cet effet de résonance où l'on reconnaît depuis toujours le propre de la littérature³ ? La stylistique y répond-elle ?

Deux indices confirment l'actualité du débat : d'une part, Miss COLBY, en fin d'introduction, s'arrête au problème de « l'originalité », qui, précise-t-elle, « jusqu'à un certain point, défie toujours l'analyse » (p. 13). Or, la science ne connaît pas d'impossibilité de droit. D'autre part, dans son compte rendu, M. FRAPPIER constate, non sans malice selon nous,

« qu'une fois écartés quelques termes techniques indispensables au surplus, les analyses stylistiques pratiquées par Miss COLBY ressemblent beaucoup à des explications de texte... limitées aux valeurs expressives découlant principalement de l'ordre des mots et de certains faits de versification »⁴.

Mais que vaut la méthode, si la finesse de l'analyse témoigne seulement du « sens littéraire » de Miss COLBY⁵ ? Les termes techniques traduisent la volonté d'un discours critique rigoureux ; qu'ils puissent être, sans dommage, « écartés » conduit à douter de l'entreprise ! La question des « limites » de celle-ci paraît encore plus grave, s'il est vrai qu'on ne puisse apprécier la valeur du portrait sans interroger sa fonction et sa place dans le récit ni les croyances philosophiques et religieuses qui le fondent en raison⁶. Or, la définition même du style

¹ Paris : Champion, 1958, p. xi.

² *Ibid.*, p. xii.

³ A preuve ce traité fulgurant du IX^{ème} s., le *Dhvanyāloka* où Ānandavardhana, rejetant le mysticisme et les tenants de l'ineffable, construit la théorie du langage poétique, dite théorie du *dhvani* ('écho'). L'essence de la poésie est proprement cet effet de sens qu'image ce pouvoir de la lampe de révéler la jarre déjà existante.

⁴ *Cahiers de Civ. Méd.*, t. IX, 1966, fasc. I, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

adoptée à la suite des travaux de M. RIFFATERRE a imposé ce cadre étroit. Le reste serait-il donc non pertinent? De fait, le portrait se présente comme une «unité descriptive *semi indépendante*» (nous soulignons) : ce trait éclaire d'autant mieux le choix du critique mais remet aussi en question son propos.

Miss COLBY a d'abord le mérite de donner des contours nets à l'objet de son étude : le portrait ne s'identifie pas à toute description de personnage ; il est entièrement orienté en un sens laudatif ou dépréciatif et répond à des stéréotypes ; il s'attache à l'apparence physique du héros et regroupe autour de ce centre toutes les autres caractéristiques (identité, lignage, âge, richesse, traits de caractère, vêtements, armes, etc. ...) ; il possède une longueur suffisante (minimum de 22 vers d'après les portraits de Blancheflor dans *Floire* et d'Hélène dans *Troie*). Longueur, construction⁷, contenu stéréotypé, ces trois constantes lui donnent une certaine autonomie au sein du roman ; l'ensemble se détache du contexte ; il révèle du même coup une double intention : attirer la sympathie ou la répulsion du public pour le héros, faire aussi admirer l'habileté d'un écrivain à reprendre et à varier une forme stylisée. Le portrait, par nature, est voué à l'anthologie ! Il privilégie de fait aux yeux du critique le rapport de l'écrivain à la langue. Il prête d'autant plus facilement à la recherche et à l'étude des effets de style (des faits d'expressivité) qu'il invite à la comparaison, d'où se dégage «le contexte stylistique» sans lequel l'appréciation de toute variation serait vouée à l'arbitraire.

Trois chapitres servent à étayer cette définition du portrait et dessiner le cadre de référence permettant d'évaluer d'originalité stylistique de Chrétien de Troyes».

Le premier chapitre démontre que le portrait n'obéit pas à des règles de composition étroites, à des lois strictes, comme l'affirmait E. FARAL ; tout au plus la description physique a-t-elle tendance à suivre un ordre descendant. FARAL, à vrai dire, se reportait seulement aux traités qui codifiaient l'art d'écrire : nulle surprise à ce que «l'examen comparatif des œuvres d'une même époque» qu'il préconisait lui-même comme «un autre moyen» d'atteindre au système esthétique d'alors⁸, ne conduise à nuancer les conclusions tirées de la doctrine. A cet égard, le troisième chapitre manifeste l'évidence : eût-il été besoin de s'y appesantir ?

Le Chap. II s'applique au contenu stéréotypé des portraits : laideur et beauté idéales, et consacre comme *topoi* le thème du *Deus Formator* et le portrait physique de la beauté féminine. Mais il vaut surtout par son apport lexicologique (à propos notamment des adj. *bas* [p. 61], *blanc*, *blont*, *bloui*, *traisis* et *vair*). En effet, le dessein avoué du chapitre en restreint singulièrement la portée : à poursuivre d'un portrait à l'autre le seul reflet de traditions et de conventions littéraires, on perd de vue ce qui en fait le prix ! L'or des cheveux, la blancheur de la peau, surtout du front, lisse comme un miroir, l'éclat du regard, le jeu des couleurs

⁷ Il faut bannir, à notre sens, l'emploi abusif du mot «structure». Un concept est prescriptif, non descriptif. Les analyses d'A. COLBY n'ont rien de «structural». Nous renvoyons ici à notre article : «Je, François Villon», in *Mélanges J. Frappier*, Genève, 1970, t. II, p. 775-796.

⁸ *Op. cit.*, p. xii.

brillantes, l'impression de lumière qui émane de l'héroïne, tout converge pour faire sens : le portrait n'aurait pas de raison d'être s'il n'évoquait la lumière incréée de Dieu. Mais le désir naît du regard : la blancheur s'offre à qui la convoite, comme la lèvres n'existe que pour le baiser ou la fleur, pour être cueillie ; l'œil vif et rieur est une promesse de bonheur. Double pôle, on le voit, dans le portrait — d'où il tire sa vérité. Nous tenons là le véritable fait de structure, au principe de tout effet de sens. L'inventaire minutieux que dresse A. COLBY, du visage aux mains, a laissé échapper cet élément essentiel qui oriente la description. Le portrait idéal ne saurait s'identifier à l'idéal du portrait. L'insuffisance saute aux yeux dans le cas de la laideur : la vérité du monstre ne se conçoit pas comme la déformation de conventions esthétiques ni selon des principes d'antithèse et d'exagération susceptibles de provoquer un « déplaisir esthétique » ; l'inquiétante lueur rouge qui brille au fond des yeux évoque les brasiers de l'enfer, la bosse témoigne d'une volonté maligne, la hideur se désigne du nom d'animaux qui ont, comme le chat, le singe ou la chouette, partie liée avec le diable ; la description vibre de cette présence maléfique et de l'horreur qu'elle suscite. Aussi le portrait de la Demoiselle hideuse chez Chrétien ou de l'amie du Beau Mauvais dans la seconde continuation de *Perceval*⁹ ne doivent-ils pas être mis sur le même plan que ceux de Partonopeus ou de Carados¹⁰ : ici, la vie se retire, le masque de la mort se dessine déjà à partir de la cavité des yeux, de la narine ouverte, du front agrandi, du visage qui se creuse ; là, l'in vraisemblance prend un caractère fantastique qui se résume ainsi : « Bien sambloit dyables d'enfer » (Potvin, v. 25410).

Miss COLBY n'envisage pourtant pas ces portraits dans leur différence. Le parti pris stylistique général de son livre a, semble-t-il, conduit ce chapitre à l'impasse¹¹.

Jugement hâtif, peut-être, s'il est vrai que la méthode s'applique surtout aux portraits de Chrétien, dans les chap. iv, v, vi. L'auteur prête attention aux figures de style et à leurs effets. L'étude minutieuse permet aussi d'approfondir notre interprétation de certains passages : relevons notamment l'intérêt des termes de fauconnerie dans le portrait de Philomena (p. 133-134) et le glissement dans la métaphore de la flèche dont se sert Alexandre pour évoquer Soredamors (p. 152). Mais l'intérêt principal de l'analyse est de dégager les constantes du style de Chrétien : l'hyperbole, au premier chef, affective, expressive, sous forme de comparaison, ordonnée dans une série ascendante ; d'autres figures mettent particulièrement en valeur les mots et les idées, par ex. : l'enjambement entre couplets et en général, le groupe binaire, l'emploi de synonymes, le prolongement imprévu de la phrase ou la brisure du couplet dont l'emploi répond le plus souvent à une intention stylistique. Ces figures, parmi d'autres, distinguent le style de Chrétien de celui de ses contemporains, comme le prouve le tableau

⁹ Éd. Potvin, Mons 1866-77, t. IV, p. 174, v. 25380-413.

¹⁰ *Ière Continuation de «Perceval»*, éd. W. Roach, t. I, Philadelphia, 1949, ms. TVD, p. 212, v. 7777-7804. A. COLBY ne mentionne pas ces deux portraits, qui entrent pourtant dans sa définition.

¹¹ Ce n'est pas un hasard si A. COLBY soutient que l'on puisse attribuer à la jeune fille porteuse du Graal dans le roman de Chrétien, l'éblouissante clarté qui envahit la salle (v. 3226, éd. Roach). La personne compte pourtant moins que l'objet ! Que resterait-il de la scène, si la lumière n'était pas celle du Graal ? Héros ébloui, dans la conception de Chrétien, Perceval l'est de ces objets éminemment significatifs que sont : les armes brillantes des premiers chevaliers rencontrés (v. 125 sq.), la lance qui saigne, dont l'éclat est rappelé à trois reprises (v. 3192 et 3197 : « la lance blanche et le fer blanc »), le graal enfin, suprême clarté, aube d'une révélation encore interdite — mais aussi d'une femme et d'une seule : Blanche fleur. La supposition d'A. COLBY ferait donc doublement contresens.

comparatif que dresse l'auteur dans sa conclusion et dans le très complet Appendice B.

La maîtrise de l'écrivain apparaît dans son art à varier le modèle linguistique, autrement dit, le contexte stylistique. Que l'imprévu de la figure emporte un plaisir esthétique, ceci nous renvoie à l'un des grands principes de l'art médiéval, la virtuosité que suppose la variation de formes stylisées. Les travaux de R. GUIETTE, E. VINAVER, P. ZUMTHOR ont éclairé cette «poétique médiévale».

L'expressivité tend pourtant un piège : l'écrivain se réduit au styliste, si la mise en valeur d'un contenu est seule en cause. Peut-être faudrait-il interroger le contenu lui-même, quitte à constater qu'il n'est pas aussi assuré qu'on le supposait et même qu'il vaudrait mieux abandonner la prétendue relation d'un contenu à une forme. Nos remarques à propos du chap. II viendraient ici à propos.

Soit le portrait de Blancheflor dans le roman de *Perceval* : le «contenu» s'épuise-t-il dans la description hyperbolique de sa beauté ? Que celle-ci soit précisément mise en valeur, invite à se demander pourquoi ; la question de son enjeu, inséparable de l'économie de l'œuvre, est au principe de tout effet de sens dans ce passage.

La vivacité du mouvement, que supportent le rythme du vers et la comparaison avec l'oiseau (v. 1795-97), évoque d'emblée une apparition ; mais l'éblouissante clarté s'inaugure d'un contraste avec l'étoffe noire d'un riche habit rappelant la nuit étoilée ; la description s'attarde à la doublure d'hermine et à la bordure du col où le noir se mêle au blanc, véritable glissement métonymique qui ménage l'effet de lumière attendu mais qu'interrompt à dessein une longue intervention de l'auteur (v. 1805-10). Libérée de la guimpe, la chevelure blonde brille enfin de tout son éclat, comme le front «haut et blanc» se découvre dans toute sa pureté aux yeux de Perceval fasciné. Car la description ne prend son sens que de la présence de celui-ci ; elle ne vit que de son regard, mais aussi de son trouble : l'œil vif et rieur, la perfection du trait, le teint vermeil sont une invite à l'amour : «Por voir embler les cuers de gent» ! Ainsi le portrait met-il en place cette dimension extatique qui caractérise Perceval ; «Li vermeus sor le blanc assis» (v. 1824) reçoit toute sa valeur de sa répétition au v. 4204, lorsque le héros s'absorbe dans la contemplation des gouttes de sang dans la neige. L'impression amoureuse que laisse Blancheflor sur son hôte, porte en outre la marque de cet interdit proféré par la mère de Perceval :

«S'ele le baisier vos consent,
Le sorplus je vos en desfent». (v. 548-549)

La rencontre est ainsi suspendue à cette parole qui confronte le héros à son être véritable : de désir, c'est-à-dire de manque. Ce que l'extase des v. 4446-56 rendra plus explicite. Il est pour le moins étrange que celle-ci soit précédée de la vision émerveillée au château du Graal de «la lance blanche», du «fer blanc» et de «cele goutte vermeille» de sang qui en jaillissait : il y a là comme un savoir qui reste hors de portée de Perceval mais dont ce dernier tire sa loi, puisqu'il y est prédestiné.

Assurément, le portrait ne «contient» pas ces éléments (que vaut d'ailleurs la notion de «contenu» ?) ; il est pourtant inséparable de ce réseau subtil qui définit ce qui est en jeu dans la description elle-même. Il n'acquiert de présence littéraire qu'à ce prix.

Il en irait de même du portrait de Laudine, puisqu'elle ne prend figure à nos yeux qu'à partir de ce qu'en dit et ressent le héros lui-même ; la description se charge des désirs d'Yvain et fait constamment retour sur lui et sur sa situation ;

identifier implicitement Yvain à Chrétien, ou le considérer comme son instrument, affadirait l'intérêt du passage.

Dernier exemple : la manière dont Chrétien charge la caricature du terrible bouvier dans le *Chevalier au lion*, pour en démentir aussitôt l'effet par les propos qu'il lui fait tenir ... mais nous renvoyons ici à l'analyse de M. FRAPPIER, en regrettant que l'étude stylistique de Miss COLBY n'ait pas mis en lumière l'humour dont le portrait est empreint¹².

D'aucuns pourraient nous reprocher d'instruire un fort mauvais procès à l'ouvrage d'A. COLBY, puisqu'aussi bien la visée s'en distingue de la nôtre, comme le prouvent nos approches différentes d'un même texte. À notre avis, Miss COLBY remplit d'une manière exemplaire la tâche qu'elle s'est fixée : déterminer avec rigueur le fait de style qui met en valeur un contenu *sans en modifier le sens*¹³. Nous ne mettons pas ici en cause la définition linguistique du style selon M. RIFFATERRE, mais la science de la littérature qui prétend s'y fonder. Levons d'ailleurs toute équivoque : nous soutenons l'entreprise qui entend «purifier le jugement de valeur jusqu'à n'être que le critère de l'existence de ce qui le provoque»¹⁴, autrement dit, la volonté d'en finir avec la critique impressionniste, et nous souscrivons à cette formule de M. RIFFATERRE : «pour démontrer la valeur d'un ouvrage, c'est assez de démontrer le mécanisme qui le rend efficace»¹⁵, à ceci près que l'efficacité ne saurait se réduire aux «stimuli stylistiques»¹⁶ destinés à éveiller et diriger l'attention du lecteur et permettre un décodage fidèle. Attirer l'attention ? Soit ! Mais sur quoi ? C'est la seule question pertinente. Le mécanisme dont il s'agit est d'un autre ordre et il implique le sujet ; intégrer l'effet de résonance à la technique mise en œuvre supposerait un autre concept de la structure. Si l'on s'occupe du seul maniement expressif de la langue, comment pourrait-on apprécier une œuvre aussi puissante, quoique méconnue, que la seconde continuation de *Perceval*¹⁷ ?

¹² *Le Roman breton : Yvain ou le Chevalier au Lion*. Paris : C.D.U., 1952, p. 117-118.

¹³ Nous soulignons : «the various ... emphases which he gives to the content without altering its meaning» (p. 9).

¹⁴ «Vers la définition linguistique du style», in *Word*, t. XVII, 1961, p. 318-344.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ «Problèmes d'analyse du style littéraire», in *R.Ph.*, XIV, 1960-61, p. 216-227.

¹⁷ Faut-il préciser que nous rejetons aujourd'hui l'autre définition du style comme expression de la relation profonde qui unirait dans une œuvre littéraire, selon les termes d'H. HATZFELD (in *R.Ph.*, I, 1947-48, p. 305-327), «its interior psychology and its exterior, esthetic form»? L'œuvre serait ainsi présente à elle-même ; il suffirait de l'expliciter. Cette relation spéculaire entre la forme et le mystère du sens suppose ce rapport à la lettre que Spinoza avait déjà dénoncé dans le discours équivoque des théologiens. En clair, la théologie ne saurait pas plus nous satisfaire en littérature que le behaviourisme !

Perceval

Au Nom du Père etc...
Ihre Namen machen die Kinder zu "Reve-
nants." (*Die Traumdeutung*)

Since death had preceded the hand of the master from Champagne, *le Conte du Graal* was left unfinished,¹ although others followed on interminably with continuations of their own.² The "matière de Bretagne" took another course and was oriented entirely towards an enigma henceforth shrouded in religious mystery. Now, at the end of the evolution of the Arthurian romance, we find in the Cistercian edition of the *Queste del Saint Graal*, in place of the enchantment of fairy love, another *merveille*, the divine *semblances*, reserved for the chosen ones. The *roman* indeed began when a hero, whose name was lost, unknown or silenced, came into Fairyland; but if he found perfect joy only to live out its misfortune, the path, which would later confront Perceval with the Names of the Father in the desert of Repentance, had been traced out in Chrétien de Troyes' earlier works. The Arthurian legend was then invaded by *senefiance*, and *senefier* was understood to be of the order of what is intimated as well as heralded. It was Robert de Boron who was responsible for this, when soon after in *le roman de l'Estoire dou*

¹ Between 1181 and 1190, ed. Lecoy, CFMA, 2 vol., Paris, 1972-75; trans. L. Foulet, Nizet, Paris, 1970. Cf. J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, Hatier, Paris, 1968 and *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, SEDES, Paris, 1972.

² *Les Continuations* (c. 1190-1200), ed. W. Roach, 4 vol., Philadelphia, 1949-71; Robert de Boron, *Le roman de l'Estoire dou Graal* (c. 1200), ed. Nitze, CFMA, Paris, 1927; *le Didot-Perceval* (before 1214), ed. W. Roach, Philadelphia, 1941; *Perlesvaus* (c. 1220-1225?), ed. Nitze, 2 vol., Chicago, 1931; *le Lancelot-Graal* (c. 1220-1225): *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, ed. Sommer, 7 vol., Washington, 1908-16; *La Queste del Saint-Graal* (c. 1225-1235), ed. Pauphilet, CFMA, Paris, 1949.

Graal, he reinvented the Gospels, supported by the Apocryphia, in order to inscribe the "Greal" within them. The *Saint Vessel*, which caught Christ's blood and *agrée* to sight, carried away with it, in the moment of its eclipse as well as that of its return, the mystery of the tortured and glorious Body. Later on, Galaad, virgin and chaste, was preferred to Perceval, whom Chrétien's story had compromised with Blanchefleur. The ambiguity was, in fact, only displaced: Galaad had as his father the lustful Lancelot, the *fin amant* haloed with shame.

In the same way, Perceval, who just after setting forth from his mother's manor came upon the lily-white fairy, prostrated himself one day at the feet of the hermit, his maternal uncle. In the meanwhile, his course had run aground at the Castle of the Fisher King, as he remained captivated by the sight of the cortege of the Bleeding Lance and the Luminous Grail, under the very eyes of the invalid with the impotent body. Here still remained linked the paths which would later diverge. The shadow of a sexual enigma would not yet yield to the infinite light of religious Mystery, although its persistence is justly measured against a proliferation of meaning, posited in a story set adrift and therefore impossible to conclude unless it be by the division of the celestial *Queste* of the Mystery of the Trinity and the worldly catastrophe of the *Mort Artur*.

In order to revive this very enigma, let us consider Perceval according to Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale II*, Plon, 1973, p. 34) as if he were "un Œdipe inversé." In both cases, words are lacking, but instead of a question without its response, the response awaits its question: the sexual relationship is compromised, it is no longer abusive, but lacunary; the seasonal rhythm is broken and either eternal summer decays in its excess, or eternal winter languishes in its sterility. One would have thus an example of the process particular to mythic thought which delimits with negative truths the only possible path of equilibrium, as it calls forth the extreme terms in order to show them to be untenable: it admits neither Oedipus nor Perceval.

But a literary text, regardless of its assumption of reordering its assertion, continually returns to stumble upon an undomptable peculiarity which undoes it entirely. It attempts to claim a sense for what it constructs, one in which to orient and even direct the reader, but it cannot prevent the return of this destructive panic within the text. The matter of the text conjures up, not without good reason, what the pleasure of the text on the other hand invites us to mis-know, since art deludes anguish owing to the meaning its letter chances upon. But the artifice, giving play to the system while at the same time leaving something to be desired, steals the text away from the grasp of meaning which encloses it. Whether it is fable or fantasy, literature incessantly refers to that moment, arbitrary or accidental, which governs the writing process and reproduces within itself, in the course of a destiny's retelling, or in the starry burst of a vision, some obscure disaster thwarting or scattering the novelistic or poetic representation. It is this "lapse" in the narrative or this splitting up of the poem which makes a tale out of what is impossible to tell, or a spell of what is (m)(d)ispelled, but which will be taken into account, if not made into debris, by the interweaving of the story or by the strategies of the mingled letters and sounds of the poem. One is made to wait for something which, although it never comes, indicates that moment in the text where it seems suddenly to be marked by/with absence or even to break open. For *récit* is the anagram of *écrit* just as *image* comes from a practice of *magie* . The worst would be then, out of fear of being made a fool, for one to believe himself capable of deciphering what in the text is shown to bear the mark of the Unconscious, when on the contrary he must learn to count himself among those playing out the game within the text to the end only of finding himself at the mercy of the representations therein exchanged, and being put, once again, in pla(y)(ce) as the subject.³ If one is thus

³ Exemple donc le décompte de J. Lacan lecteur de *Lol V. Stein*: "Ceci légitime que j'introduise ici M. Duras ... dans un troisième ternaire dont l'un des termes est le ravissement de Lol V. Stein pris comme objet dans son nœud même et où me voici le tiers à y mettre un ravissement, dans mon cas décidément subjectif" (in *M. Duras*, éd. Albatros, Paris 1975,

oriented according to the "point of view" of a fictional being and captured in the *donné à voir* on the screen of the poem, he is ultimately nothing more than a gaze appearing in only those places marking his absence—the ellipses of the story or the blanks of the page.

When Freud interprets a work of art, he would sooner, being under its spell, make an entire "novel" of it (cf. GW, VIII, 207).⁴ Psychoanalysis re-establishes only what is consonant with the Unconscious of the reader, and the act of putting into words forestalls the refusal to know anything of it precisely in order to leave the question intact. The investigation of *Moses* begins with the crushing, stony immobility where Law triumphs, while in the case of the painting of *Saint Anne*, pervaded by death, Freud is instead concerned with an oneiric fusion with disquieting continuations. *Saint John* and *Bacchus* "do not lower their eyes, but look at us with a mysteriously conquering gaze," when the anonymous author of the *Moses* article would have preferred to "hold fast under the angered and scornful gaze of the hero." As for *Moses*' finger confining the undulating mass of his beard to no more than the present trace of his past rage, is it not for Freud, contrasted with the representation of the London Cartoon in which the raised finger of *Saint Anne* separates, as if they were reflections of each other, the child-like heads of *Jesus* and *John*?

p. 94. Nous lui sommes redevable de la présente méthode, si elle ne défaille pas: à notre seul compte, le pire . . .

⁴ Le "roman psychanalytique" dont Sarah Kofman relève l'expression, nous l'entendrions surtout comme "le roman familial" de celui qui remuait l'Achéron. Aucune avancée ne s'accomplit en tout cas sans que son tremblement ne s'en livrât à la faveur d'une œuvre d'art: le "vautour" maternel de Léonard et le narcissisme; l'avertissement du *Moïse* et la fonction symbolique, en attendant *L'Homme Moïse* et le passage de la mère au père comme progrès de la *Geistigkeit*. Mais encore le mot de Heine sur son lit de mort, sobrement, intensément admiré par Freud qui vient de situer le tiers comme "théâtre" du *mot d'esprit* (cf. Gallimard, p. 171); *Gradiva*, libérant, récidivant l'amour, à l'instar du transfert dans la cure et pourquoi pas Ibsen, occasion d'un "long séjour au monde de la fiction" pour l'énigme de Rebecca? Goethe, encore, à propos de *Poésie et Vérité*, au-delà de l'expérience médiatrice de la mort imaginaire pour "plus de lumière" (cf. J. Lacan, *Le mythe individuel du névrosé*).

The analytic intervention into the reader's pleasure reopens the gap of desire, inasmuch as the work had been the very stage of its forgetting. If writing is erasing, the reading is seeing nothing, since nothing is put forward but for being masked (cf. *Hamlet*, *Rosmersholm*). A third moment is required in order to confront this effect of lack precisely where it is written out in full. Moreover, the method invoked in *Moses* demands that one pay attention to these secondary details, to these "minutiae" which for example render a painting authentic, but which remain unnoticed or disdained in the impression of the whole picture. The *rebut* of the observation (Moses' index finger, the Horn of the Tablets) represents under the veil of the work, what is only ever inscribed in this mark of loss by means of its absence. Moses, reinvented by Freud breaks only his passion, not the Tablets; for he is there to transmit what comes to him from an Other, even if only by his very failure to do so.

Let us then in the present analysis delineate those shadows obscuring the *Conte du Graal*, and allow ourselves to thus be trapped in a story where the infinite reflections of what can only ever be written as pure loss are mirrored. Is it a metaphor that Perceval will have nothing else to read in Blanche fleur's face? The very style of the work perfectly imitates the adventure, just as the hero's gaze takes in our desire. In fact, the novel invents the hero's *Enfances* in its very inability ever to begin. Nature is reborn in the maternal forest which the Celtic child runs through at will, abandoning himself to the joy of the moment and to the free will of his body: ordinarily, however, an Arthurian novel opens in Arthur's court and is anchored there while he awaits the news from the Otherworld which will carry the narrative far afield. Moreover, the irrupting plenitude with which *Perceval* begins is immediately hollowed out by the abyss of an unfathomable event which happened before the time of the story itself, beyond its scope as well as the understanding of its hero who is called "le fils de la *Veuve* dame de la *Gaste Forêt solitaire*" (vv. 74-75). In this case, however, the

merveille sits in wait for the wild child in the darkest heart of the forest; but to our surprise, it is a most banal and not at all supernatural matter: armed knights in search of adventure. Yet, what is usual for others slips into the world of fantasy for him who, at his mother's manor, learned nothing of the world of men. He is excited and fascinated by the pure brilliance of the coats of mail and the helmets, and by the weapons whose red color is resplendent in the fiery sunlight. "Je vois Dieu" he avows to himself in the presence of the Master Knight; and when the latter denies it, he goes even further: "Vous êtes plus beau que Dieu—Ah! que je voudrais être pareil à vous, brillant et fait comme vous l'êtes!" (vv. 177-79). Without paying attention to the questions put to him, he gives himself over entirely to what he sees, internalizing these ordinary objects named for him for the first time, as he places his hand upon them: "lance," "écu," "haubert." "Etes-vous ainsi né?" (v. 280) he adds, as if these beings who appeared *ex nihilo* were sons of their own arms and as if their bodies existed but for the emblems they bore of their great power. The one who bears the name of "knight," however, sends the *nice*, the "little fool," to King Arthur, who knighted him. That is, he sends him to a prestigious name, one which arranges the entire symbolic system, presides over its rites and orders its meaning. What then were these Breton knights doing as they wandered through a forest, which was not their homeland, if not looking for adventure, that is for an occasion to show valor in ladies' service (vv. 182-83)?

The knights' weapons abruptly disturbed the protected retreat of the *Veuve Dame* and awakened there an echo of the Father, absent for the "son" whose blood nonetheless carried the traits of his lineage. At first an accomplice of the young hunter's gestures, the forest now echoed the "names" banished until that moment by a mother's efforts. But the intruding signs dazzled his eyes while remaining opaque to his consciousness, since the youth was subjugated by them without understanding anything about them. What then are signs which make no sense, but which invade one's senses, if not pure signifiers whose very unreadability

is their *jouissance*? A use of language which was not defective as in this case (vv. 238-39), nor as was lacking later on (v. 3591), would have on the contrary admitted that far from delivering the thing itself, the sign strikes it with an irremediable absence. This would have been to symbolize it. But the hero comes into being in a way which is impious, deviant and, as the rest of the story demonstrates, profoundly culpable.

The weeping mother's mourning is like the funereal reverse side of the *nice's* initial jubilation. Does she not give him to understand that whoever proposes himself as a master necessarily carries within himself a sense of tragic unhappiness, and that no one who had not previously interiorized mourning would know how to prevail at bearing the lance? But didn't she believe that she had been able to undo destiny? As she stammers the beloved name of *Beau fils* and embraces him vainly, hoping to retain him, he has already set out to the unique rhythm of a line exultant with cruel joy: "Tu as vu, je crois, les anges dont chacun se plaint et qui tuent tout ce qu'ils atteignent?" (vv. 396-98).

Voir non ai, mere, non ai, non!
Chevalier dient qu'il ont non.

vv. 399-400

Thus proffered, the name itself—Knight—is deadly, since she collapses immediately before dying, sealing in this way the sin which will later weigh heavily on Perceval's tongue. At least she had attempted to warn him, in an ultimate effort, evoking again, through an enigmatic story, a sparse fragment of a past which is incomprehensible to the young man: the paternal tragedy which took place among the Isles of the Sea and in the remote time of Uter Pandragon, that she would have wished to be a dead letter.

Le Conte du Graal, remains, from one part to the next, haunted by the Father's vacant place. When the vision of the Angel of Fire reveals to the spellbound son the image of the Master Knight who engages him on the path of a deadly rivalry, the mother weeps for her dead ones, and asks him to renounce his pledge,

recalling the vanished father, the gentleman maimed between his limbs (vv. 433-35), who did not outlive his oldest son killed in battle and found among the ravens, the orbits of his eyes hollow. But while the buried memory returns in horror and suffering, the Name of the Father is never uttered. Although she teaches that it is by his name that one recognizes the man, his son still remains ignorant of who he is: "beau fils," "beau frère," "beau sire," one slips from one to the other as if nothing can anchor his identity which is subject to the will of his fantasy. Besides, what is it worth, this name — Perceval the Gallois (v. 3561)—about which he will one day have an intuition, just after having discovered, "en un val" (vv. 3026, 3044), the mysterious castle? Is it not in fact the destiny of the Welsh youth in the Waste Forest to *percer* the secret of the *Val* where the Rich Fisher King lives (cf. Wolfram, Book III)? "Perceval l'infortuné," his cousin immediately rectifies, knowing of his failure at the Fisher King's castle. Also, as the name "Perlesvaus" (*Perlesvaus*, 1.460) indicates, he has lost (*perdu*) the *Val* of his obscure origins. But how not to understand in another way the syllable which echoes the *Père* forever lost and whose name reopens, at the center of the story, a gap which is impossible to close and consequently becomes an unextinguishable source of imaginary errings? Nothing happens henceforth to the hero which does not appear to be an unrecognizable transposition of a lost truth. The Castle of the Fisher King is only the mirror where the diverse reflections of a single event, which it repeats and conceals, are assembled together. Perceval is called upon to come forward as a consciousness in this locus of Knowledge which does not know itself, but if he arrives too early, in order to learn too late, is it not clear that the two will never coincide and that consciousness comes forth only from a deficiency, or rather from the horror of knowing? What then did the hero see, when he remained mute at the Castle of the Enigma? At the very least, his mother, completing finally his religious instruction, limits on the other hand the field into which the irruption of the Knight-God introduced the Welsh youth: to the adoration of the God of Glory is added

the story of the anguish and the death of His Son, whose Body was tormented for a long time and is the Holy Relic of which the suffering Church is the locus and the memory. No more than yet another landmark on an errant path which affirms itself as error only inasmuch as it orients itself towards God.

Two episodes follow, both to be united under the heading of one same failing, in its two aspects of *Amors* and *Armes*, the "rape" of the Damsel of the Tent and the murder of the Red Knight amid a fatal burst of redness, bathed in golden light. First to offer itself along the path of this bumpkin torn from his mother, the marvelous tent, where the sleeping maiden lay near the stream in the flowering prairie, indicates that the adventure, finally at hand although upside-down, is, as always in these novels, feminine. The Fairy of the Golden Island in the *Bel Inconnu*, the daughter of the Fairy King in *Sir Launfal*, the Fairy lover of the *Lai de Lanval*, each offers the perfect delights of her lustful bed only to the man who, pledged to combat, has lost her for this very reason. The loves of Morgane the Fay, illicit, incestuous or infamous, were still cursed in order that one might know of just what buried happiness existence is composed. Happily for him, the *nice*, not at all that naïve when he flirted with his mother's chamber-maidens, is under the spell of the sexual interdiction echoed by the maternal discourse: that she forbid him, when he left, the *surplus* (v. 546) prevents him from going any further at that moment when he would have had his way with the fair lady just as he did with her pâtés. The hand to hand combat, or the theft of the ring wrenched from her finger is only a ridiculous and yet monstrous simulacrum of the sexual act, his behavior being determined by the letter of an instruction to such an extent that its comes to display the contrary. The interdiction maintains a point of suspense here only in order to create the locus wherein the subject will have to recognize his desire as an index. But he may nonetheless miss his chance. The episode is therefore incomplete inasmuch as no battle with the Proud Knight is associated with an unrecognized sexual desire. Further on, the