



Procédures d'initialité dans la littérature du Graal

Francis Dubost

Volume 2, 2016

Réfléchir le topos narratif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090009ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090009ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubost, F. (2016). Procédures d'initialité dans la littérature du Graal. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 2, 1–20.
<https://doi.org/10.7202/1090009ar>

Résumé de l'article

Dire que la littérature médiévale dans son ensemble présente un caractère topique nettement affirmé serait commencer par le plus banal des topos, mais cette mauvaise ouverture m'amènerait du moins à signaler l'existence d'une abondante littérature critique sur la question. Le pionnier en la matière fut certainement Ernst Robert Curtius, qui traite le « topos », comme un « lieu » thématique et non plus comme le « lieu » logique d'Aristote. Dans son ouvrage monumental *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, il consacre une section à la topique de l'exorde, et pourrait donc à ce titre représenter pour nous une référence importante. Il faudrait citer également, parmi beaucoup d'autres, les travaux de Jean Frappier sur le don contraignant, que Philippe Ménard appelle plus justement don en blanc, ceux de Jean-Charles Payen sur le motif du repentir et le déplacement des topos, ceux de Paul Zumthor sur la constitution de modèles conceptuels, poétiques ou narratifs. Dans un ensemble où le topos est partout, il fallait donc trouver un moyen de limiter la recherche. J'ai choisi un corpus centré autour du Graal, thème topique par excellence. En fait, le jeu des ramifications et des interférences topiques m'entraînera souvent hors du champ initialement retenu.

© Francis Dubost, 2016



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Procédures d'initialité dans la littérature du Graal

Dire que la littérature médiévale dans son ensemble présente un caractère topique nettement affirmé serait commencer par le plus banal des *topoi*, mais cette mauvaise ouverture m'amènerait du moins à signaler l'existence d'une abondante littérature critique sur la question. Le pionnier en la matière fut certainement Ernst Robert Curtius, qui traite le « *topos* », comme un « lieu » thématique et non plus comme le « lieu » logique d'Aristote. Dans son ouvrage monumental *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, il consacre une section à la topique de l'exorde, et pourrait donc à ce titre représenter pour nous une référence importante. Il faudrait citer également, parmi beaucoup d'autres, les travaux de Jean Frappier sur le *don contraignant*, que Philippe Ménard appelle plus justement *don en blanc*, ceux de Jean-Charles Payen sur le motif du *repentir* et le déplacement des *topoi*, ceux de Paul Zumthor sur la constitution de modèles conceptuels, poétiques ou narratifs¹.

Dans un ensemble où le *topos* est partout, il fallait donc trouver un moyen de limiter la recherche. J'ai choisi un corpus centré autour du Graal, thème topique par excellence. En fait, le jeu des ramifications et des interférences topiques m'entraînera souvent hors du champ initialement retenu.

Les récits du Graal forment un ensemble en situation d'intertextualité très étroite, depuis *Le Conte du Graal*, roman que Chrétien de Troyes inacheva dans les années 1180-90, jusqu'aux *Continuations* en vers et récits en prose du XIII^e siècle. En gros, un demi-siècle de Graal-fiction. Sans cesse repris, prolongé, compilé, transformé, le *Conte du Graal* de

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* ; *id.*, « Topique et tradition » ; Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)* ; *id.*, *Littérature française. Le Moyen Âge*, chap. VII, « Topoi littéraires et mentalités ». Voir en outre diverses études particulières : Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire au Moyen Âge* ; Jean Frappier, « Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Âge » ; Philippe Ménard, « Le don en blanc qui lie le donateur : réflexions sur un motif de conte » ; Alexandre Micha, « Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles » ; *id.*, « L'épreuve de l'épée dans la littérature française du Moyen Âge » ; Joël Grisward, « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz » ; Jean Rychner « Le prologue du *Chevalier de la charrette* et l'interprétation du roman » ; Pierre Jonin, « La partie d'échecs dans l'épopée » ; M. Gsteiger, « Note sur les préambules des chansons de geste ».

Chrétien pourrait apparaître comme l'ouverture commune à toutes les autres narrations qui en dérivent ou le présupposent. Ces narrations sont à la fois interdépendantes, et singulières, car elles présentent des divergences très marquées dans les contenus imaginaires et les orientations idéologiques.

1- Trois types d'ouvertures. Les récits du Graal font apparaître trois types d'ouvertures que je vais présenter dans un instant. Auparavant permettez-moi d'évoquer deux situations particulières que je n'aurai certainement pas le temps d'exposer en détail.

La première est celle des *Continuations*, qui viennent s'insérer dans le pré-texte sans laisser la moindre trace d'interpolation. C'est le degré zéro de l'ouverture. Le motif emblématique de ces transitions imperceptibles serait celui de la suture invisible, qui se concrétise dans le récit avec le *topos* merveilleux de l'épée brisée et ressoudée de façon surnaturelle. (On en connaît au moins trois occurrences dans le corpus qui nous occupe : *Conte du Graal*, Gerbert, Manessier). Le continuateur prend le relais au moment où son prédécesseur raconte l'aventure merveilleuse de l'épée ressoudée. Il y aurait donc une relation à expliciter entre la soudure des fragments de l'épée et la réunion des fragments textuels.

La seconde particularité n'apparaît pas dans le texte imprimé, mais seulement dans les plus beaux manuscrits où une enluminure précède le texte. La lettre initiale vient ensuite, c'est en général une grande majuscule ornée, et surchargée, parfois jusqu'au délire, d'arabesques et de motifs fantastiques (ms B.N. 12576, par exemple). Il s'agit d'une ouverture graphique, d'une ouverture pour l'œil, que l'auteur n'avait certainement pas prévue, mais qui peut être importante pour l'intelligence secrète du récit, ainsi que l'a montré Roger Dragonetti. Évoquant le goût prononcé de l'époque médiévale pour le rehaussement coloré des lettres initiales, historiées, surchargées parfois jusqu'à l'illisibilité, un autre critique, Jean-Charles Huchet suggère que ce travail sur la lettre est peut-être une manière de dériver ailleurs les incertitudes qui marquent tout

commencement². Cela dit, qui mériterait plus amples développements, venons-en aux trois catégories principales.

1°) Ouverture de type « énoncif ». Par ce terme emprunté à la sémiotique³, on désignera la forme d'ouverture la plus simple. Le récit s'installe d'emblée dans la substance de la fiction, dont il relate le premier procès (*Queste del Saint Graal*). Il est conduit à la troisième personne, selon les modalités ordinaires de la narration à focalisation zéro, avec un narrateur extra- et hétérodiégétique, sans la moindre marque d'énonciation immédiatement repérable.

2°) Ouvertures subjectives ou discursives. Par opposition, on pourrait appeler « subjectives » ou « discursives » les ouvertures qui s'attachent à construire la figure d'une instance d'énonciation. C'est le cas des prologues à la première personne, comportant ou non la mention d'un nom d'auteur, une dédicace, des réflexions sur le travail de l'écrivain, sur la situation du narrateur par rapport à son protecteur, des références au pré-texte, au livre modèle (source plus souvent fictive que réelle d'ailleurs), ainsi que des éléments qui relèvent de l'oralité et de la fonction phatique, l'invitation à faire silence par exemple. Ces éléments discursifs se sont très vite organisés en une série de *topoi* d'ouverture. Le prologue du *Conte du Graal* en contient plusieurs. Il est construit sur deux ensembles topiques entrelacés : d'une part, l'éloge du protecteur, Philippe de Flandres, éloge développé par comparaison avec un autre personnage référentiel, à la fois historique et mythique, Alexandre le Grand, le conquérant macédonien, devenu à l'époque de Chrétien de Troyes le héros d'une vaste fresque romanesque ; d'autre part, un métadiscours sur la production du texte, avec la métaphore de la *semence* et la fiction d'un livre-modèle que Chrétien se serait borné à mettre en vers. La jonction entre les deux ensembles topiques se fait de la manière suivante : le « bon lieu » de la semence littéraire, c'est évidemment la cour de Philippe de Flandres présenté comme le donateur du livre-modèle; la supériorité de Philippe sur Alexandre est celle de la charité chrétienne. Je ne

² Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval* : « D'un même mouvement, le volume, l'éclat de l'or et des couleurs, les arborescences qui parasitent la lecture, tentent, pléthoriquement, de faire oublier l'incertitude de tout commencement et chantent en image les bonheurs de la « trouvaille » de la lettre qui donne corps à l'initium. »

³ A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

m'attarderai pas sur le prologue du *Conte du Graal*, car les 68 vers de cette ouverture ont été maintes fois commentés⁴, d'autre part, il est à craindre que la portée véritable de ce prologue n'échappe complètement à l'analyse du sens manifeste, donc à la simple saisie d'une topique, ainsi que l'a montré l'étude de Roger Dragonetti dans « Le « Chrétien » du prologue » dans *La vie de la lettre au Moyen Âge*⁵.

3°) Procédures d'initialité. La troisième catégorie est un composé des deux premières. En raison de la complexité qui caractérise ce troisième type, l'expression « procédures d'initialité » est préférable à celle d' « ouverture ». Je l'emprunte à Alexandre Leupin⁶ qui a étudié *l'Estoire del Saint Graal* comme « le grand portail de la légende arthurienne ». Il souligne que « l'exorde connaît un développement exceptionnel qu'aucun roman précédent n'avait manifesté : le prologue occupe quatorze pages in-4° de l'édition Sommer, et construit l'une des *procédures d'initialité* les plus complexes qui soient ». La formule « procédure d'initialité », désigne donc un prologue mixte, à la fois discursif et narratif. Dans le prologue de *l'Estoire*, le récit est en fait un proto-récit⁷ qui n'est pas le commencement de la fiction, mais plutôt une fiction des commencements, relatant l'histoire du texte et les circonstances de sa manifestation à travers une série de médiations naturelles et surnaturelles. L'histoire du livre donné par le Christ, perdu puis retrouvé par le narrateur, met en jeu en effet divers éléments de la topique mystique (le songe et la vision) mais aussi de la topique fantastique (la *beste diverse*, et l'exorcisme). Le prologue de *l'Estoire del Saint Graal*, texte au demeurant fort peu visité par la critique, offre un champ d'analyse exceptionnel à quiconque s'intéresse aux subtilités des ouvertures narratives. Alexandre Leupin y distingue cinq moments d'initialité. Toutefois le thème des « commencements », narrativisé dans le proto-récit, se module sans doute de manière beaucoup plus appuyée. En voici un bref résumé: 1^e — Le narrateur se présente dans toute son indignité de pécheur, selon le *topos* de la modestie affectée (déjà répertorié par Curtius), c'est la partie proprement discursive de l'ouverture. 2^e — Début du proto-récit avec une première apparition du Christ et le récit de la donation du livre. 3^e

⁴ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, chap. V. p. 47-58 ; Jacques Ribard, *Du Philtre au Graal*, p. 11-12 ; Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Âge*.

⁵ *Ibid.*, p. 101-134.

⁶ Alexandre Leupin, *Le Graal et la Littérature*, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

— Retour au commencement des commencements, le Christ déclare qu'il est l'auteur du livre *jou meïsmes l'escris de ma main*. 4^e — Commencement de la lecture, acte qui transforme le narrateur en lecteur⁸ et qui semble confirmer l'adage topique selon lequel on n'écrit jamais que ce que l'on a lu. 5^e — Cette lecture révèle au narrateur-lecteur les commencements de son propre lignage « *Si commenchai a lire et trovai le commencement de mon lignage* ». Le narrateur était donc inclus dès l'origine dans le projet d'écriture. 6^e — Après un long moment, poursuivant sa lecture, il découvre la mention « *Chi commence del Saint Graal* » (On commence ici à parler du Saint Graal, p. 6, 1. 1). On observe ainsi une inclusion du récit principal dans le proto-récit, avec la mise en scène de l'acte de lecture et le dégagement des temps forts du texte à venir, dans une sorte d'anticipation du parcours réservé au lecteur. 7^e — Une fois passée l'heure de midi, au moment où commence le déclin du soleil, le narrateur, poursuivant sa lecture, trouve une autre mention d'initialité « *Chi commence la grant paor* » (Ici commence la grande peur). Alexandre Leupin parle donc très justement d'une « initialité qui toujours recommence ». Cependant tout semble compromis, et le prologue semble effacer ses propres commencements lorsqu'on apprend, après le récit d'une *visio* qui transporte le narrateur au troisième ciel, que le livre a disparu. Tout est donc à refaire, et le prologue passe de la topique des commencements à celle des recommencements.

Le narrateur, qui est un prêtre, avait enfermé le livre dans le tabernacle du moustier. Mais le matin de Pâques, alors que l'on commémore la sortie du Tombeau, il s'aperçoit que le livre n'est plus dans *la casse* (la caisse), qu'il avait pourtant fermée à clé. L'analogie est évidente, elle est même explicitée : don du Christ, le livre participe de la personne du Christ, et ressuscite comme Lui. Non seulement il ressuscite, mais encore il se dérobe aux yeux des hommes pour une pérégrination qui ressemble fort à une descente aux enfers. En effet, pour retrouver le livre, le narrateur accomplit une sorte de voyage initiatique qui dure plusieurs jours. Il passe d'abord par la vallée de la mort et rencontre ensuite la *beste diverse* qui l'attend à un carrefour. Cet animal est un monstre hybride⁹ qui présente une

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ Nous croisons ici un autre univers topique. Sur la beste glatissant, voir Edina Bozoky, « La *Bête Glatissant* et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens » ;

opposition chromatique très marquée entre le blanc et le noir. *Elle était blanche comme neige. Elle avait un cou de brehis. Ses pattes et ses cuisses noires comme du charbon étaient celles d'un chien, son poitrail, sa croupe et son corps tenaient du renard, sa queue, du lion* (trad. des l. 2-6 de la p. 9). Cet animal va guider de manière fort paisible¹⁰ le narrateur vers une chapelle où il retrouvera le livre, mais il ne pourra en prendre possession qu'après avoir guéri un possédé. Est-il besoin d'ajouter que l'instrument de l'exorcisme ne sera pas une Bible, mais le livre perdu, *l'Estoire del Saint Graal*, que le narrateur n'aura plus qu'à recopier selon les injonctions du Christ, qui le gratifie d'une seconde apparition. Et c'est ainsi que le commencement se confond avec le recommencement. Le livre que liront les hommes ne sera que le double du livre écrit par le Christ. Au terme de toutes ces fausses initialités, commence enfin le travail concret de l'auteur, que la fiction a transformé en copiste, avec l'énumération de ses instruments de travail : *pene/penne* (penna) –omophone de peine (poena) –, *encre, parcemin et coutel*. Il est impossible de commenter ici cette longue ouverture¹¹, toutefois la disparition du livre, sa vie cachée, la quête dont il est l'objet sous la conduite d'un animal monstrueux et doux, ses vertus surnaturelles analogues à celles de l'Écriture Sainte, tout cela ressemble fort à une apologie du texte apocryphe. La littérature du Graal avait fait l'objet d'une récupération chrétienne de la part des continuateurs « invisibles », Gerbert de Montreuil et Manessier, auxquels je faisais allusion plus haut, mais elle restera toujours une littérature parallèle, une littérature à la recherche d'une légitimité. Pratiquer l'exorcisme à l'aide du Livre du Graal n'est pas un geste très orthodoxe, c'est le moins qu'on puisse dire. Prétendre que ce livre a été écrit par le Christ, est une position intenable, sauf à la présenter comme une révélation.

L'humble anonyme ne se privera pas de ce « scoop ». Selon lui, on ne connaissait jusqu'ici que deux actes d'écriture¹² dans la vie du Christ : en voici un troisième, *l'Estoire del Saint Graal*, rédigée après la résurrection, comme le dernier message laissé aux hommes par le Sauveur. Derrière cette audacieuse fiction, qui présente toute les

Linette Ross Muir, « The Questing Beast : its Origins and Development » ; William A. Nitze, « The Beste Glatissant in Arthurian Romance ».

¹⁰ Ce commentaire a d'ailleurs été conduit de manière exemplaire par A. Leupin, *op. cit.*, p. 29-35.

¹¹ A. Leupin, *op. cit.*, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 30.

caractéristiques d'une très habile opération publicitaire, c'est toute la réhabilitation de l'écrit apocryphe qui se trouve engagée. En même temps, perce le malaise de l'auteur médiéval, qui, pour toute une série de raisons ne peut assumer son rôle de créateur.

Ecrivain ou écrivain? Quelle que soit la topique mise en jeu, ces différentes ouvertures révèlent en effet un point critique: un rapport ambigu de l'auteur à son propre texte. On observe généralement une fuite déguisée devant la responsabilité de l'écriture, avec une instance d'énonciation sans cesse déplacée. Diverses fictions se mettent en place qui oscillent entre la dictée du texte, la traduction ou l'adaptation d'un hypothétique et toujours introuvable texte modèle. Ailleurs, un discours clivé et ambivalent, celui du prologue du *Perceval* en particulier, donne à lire derrière une homophonie parfaite soutenue par l'identité des graphies médiévales, la dette à l'égard du **conte** (texte modèle) et la dette à l'égard du **comte** (protecteur), tandis qu'en sous-main s'exprime la volonté d'affranchissement et de conquête d'une écriture. Dans le discours biaisé de ce prologue, le « roman », le texte « semé » par Chrétien, se définit par un glissement sémantique qui va du sacré au profane – l'Evangile (v. 29), l'estoire (v. 39), l'escrit (v. 48), le conte (v. 63) et enfin le livre (v. 67). L'écriture du **roman** (v. 8) apparaît finalement comme l'acte par lequel l'énonciateur se **délivre du livre**, (dernière rime du prologue), et l'écrivain de son modèle. Le verbe **délivre** comporte en effet deux significations principales, qui sont à actualiser simultanément, en conservant l'ambivalence du discours : Chrétien déclare *s'acquitter* de sa mission et, *par la même occasion, s'affranchir* de son modèle.

Ces ouvertures donnent à entendre que la place de l'énonciateur est une place vide, ou pour le moins incertaine. L'origine de l'écriture se perd à travers une série de relais, le livre n'est jamais considéré comme l'oeuvre de quelqu'un. Il dérive d'un autre livre, ou d'une dictée inspirée, d'une voix venue d'ailleurs et d'autrefois, du ciel ou de l'enfer¹³.

¹³ On notera que de telles procédures d'initialité ne figurent pas nécessairement dans l'ouverture, mais tout aussi bien dans le corps du récit. Merlin, sujet cognitif par excellence, dictant à Blaise, le scribe retiré dans la forêt, la matière du Livre du Graal. appelé à devenir le *Roman de Merlin*, signé par Joseph de Boron, l'auteur véritable du récit, est un autre exemple remarquable de ces manoeuvres de diversion destinées à rejeter ailleurs et sur un autre, sur un double fictif, la responsabilité de l'écriture. Le narrateur que l'on croyait extérieur à la diégèse, se révèle en fait en être l'organisateur essentiel. Or, lorsque Merlin dicte son texte, il laisse parler sa mémoire, c'est-à-dire en dernière analyse, le diable, puisqu'il est bien précisé dans le récit, que Merlin le prophète est aussi fils du Diable, et que son omniscience a deux

Ainsi s'accomplit, en apparence du moins, la circularité de l'écriture : le livre ne renvoie à rien d'autre qu'à un livre antérieur, la littérature ne fait que réécrire ce qui a déjà été écrit, la production du texte se donne comme simple reproduction. Cet effacement de l'auteur n'est jamais aussi total que dans le cas des *Continuations* de Gerbert de Montreuil et de Manessier.

II - Le cas des continuations: la soudure du texte et « le soudement de

l'espee ». La situation d'interdépendance entre le pré-texte et ses *Continuations* fait que certains récits relevant de cet ensemble sont dépourvus d'ouverture narrative, ainsi que je l'avais brièvement signalé plus haut. Deux *Continuations* se greffent directement sur le texte-origine, et sont d'ailleurs recopiées à sa suite dans les manuscrits, sans la moindre solution de continuité. C'est ainsi que Gerbert et Manessier prolongent la *Seconde Continuation* (appelée aussi *Continuation Wauchier*) en enchaînant au beau milieu d'une phrase¹⁴. Ces deux *Continuations* au second degré (continuations d'une continuation) se branchent sur le dernier vers de Wauchier, *Et Perchevaus se reconforte ...* pour imprimer au récit deux orientations fort différentes, puisque chez Gerbert, Perceval n'est pas encore jugé digne de recevoir la révélation des secrets du Graal, alors que chez Manessier, le Roi Pêcheur délivre d'emblée au héros la signification de la Lance et du Graal, en associant ces deux objets à la Passion et au rôle salvateur attribué au Sang du Christ. Cette technique nous ramène au thème de la soudure invisible, thème récurrent dans les récits du Graal, dont le support concret est celui de l'épée brisée ou de l'écu fendu, et dont l'émergence se situe précisément au moment où s'effectue le relais des énonciateurs de la manière imperceptible qui vient d'être décrite. Si bien qu'indépendamment de ses autres valeurs symboliques, l'épée brisée, puis merveilleusement ressoudée, pourrait bien être une figure du continuum textuel de l'œuvre reprise et continuée. Le manuscrit de

origines : il tient de Dieu le pouvoir de connaître l'avenir ; du diable, la connaissance du passé. Robert de Boron a-t-il perçu qu'en attribuant à son personnage une telle dualité constitutive, il versait du même coup la littérature qui en procède au compte des oeuvres démoniaques ?

¹⁴ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, p. 1-2 ; Manessier, *Perceval le Gallois*, t. VI, v. 34935). Parlant de la suture invisible, William Roach souligne que, dans au moins six manuscrits (E M P Q S U), les textes s'enchaînent « with no rubric or large capital letter in any of these mss to mark the transition from the work of one author to the other », *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troye*, p. 551.

Montpellier précise d'ailleurs que Manessier « commença au soudement de l'espée.¹⁵ ». Le *topos* de l'épée soudée fonctionne donc dans la diégèse comme un signe d'élection qui rend Perceval digne d'accéder aux mystères du Graal ; mais, dans la stratégie d'énonciation propre aux deux *Continuations* qui nous occupent, le *topos* marque le lieu où le « fil » (image commune à l'épée et au récit) se casse et se reforme sans qu'il y paraisse.

Peut-on aller au-delà de cette première remarque et approfondir la *senefiance* du *topos* en regard de l'entreprise des deux continuateurs qui travaillent en sous-œuvre, comme disent les maçons ? L'épée brisée peut représenter la rupture de l'unité textuelle, dans la mesure où depuis Chrétien de Troyes, qui a introduit le *topos*, il s'agit d'une épée portant une inscription¹⁶. Si bien que ressouder l'épée, ce n'est pas seulement réussir à reconstituer une arme et triompher de l'épreuve qui donne accès au Graal, c'est aussi rendre à un texte son unité perdue, et restaurer ainsi les chances de la signification.

Examinons dans quelles conditions s'opère la soudure de l'épée, *topos* que nous interprétons désormais comme la soudure de deux fragments textuels. L'opération relève du merveilleux et ne reçoit donc aucune explication. Il est dit simplement que l'épée ressoudée, brillante et fourbie, est aussi belle que si elle était neuve.

À ce point précis, les manuscrits divergent. Le manuscrit de Mons note que les deux fragments d'acier se réajustent si parfaitement qu'en *la jointure avoit une seule escriiture*¹⁷. Dans d'autres manuscrits, dont celui de Montpellier, une restriction signale *que tot droit an la jointure / Fu remese une creveüre / Petitet[e], non mie granz*¹⁸. Les copistes – qui étaient aussi des lecteurs – ont donc hésité entre l'image d'une continuité parfaite et la trace d'une rupture, si petite soit-elle. L'examen des variantes montre que la *creveüre*, la brèche, l'altération de l'acier et de l'écriture, résulte peut-être d'une mauvaise lecture du mot *écriture*, *escreheure* dans le manuscrit de Londres, devenu *escreveure* (mss de Berne et de Paris, B.N. f. fr. 1429) puis abrégé en *creveüre* et interprété avec renversement de sens. Au moment où le principe même de la suture textuelle cherche

¹⁵ *Perceval le Gallois*, éd. Ch. Potvin, t. V. 2, p. 157.

¹⁶ *Conte du Graal*, v. 3118-3172.

¹⁷ Éd. Potvin. V. 2, v. 34897-98.

¹⁸ Pour les variantes, se reporter à l'édition W. Roach, t. IV. p. 511.

obscurément à se mettre en abîme, la mouvance des leçons semble exprimer l'alternative qui s'impose à l'entreprise du continuateur: jointure ou cassure. L'absence d'ouverture narrative montre que Gerbert et Manessier ont voulu s'inscrire sans hiatus dans une entreprise qu'ils ont prolongée dans un sens dévot, sans la moindre rupture idéologique. Selon les suggestions de la typologie chrétienne, ils ont vu en effet dans le Graal le vase dans lequel Joseph d'Arimatee aurait recueilli le sang du Christ mourant sur la Croix, et dans la Lance qui saigne, une postfiguration de la lance du centurion aveugle guéri par le sang du Christ. Entre les auteurs et le discours clérical, la suture est invisible, comme sur les deux fragments de l'épée ressoudée, il n'y a plus qu'une seule et même *écriture*, fidèle à l'Écriture sainte, ou du moins aux traditions parallèles, plus ou moins apocryphes. Mais d'un autre côté, les altérations subies par le *topos* de l'épée suggèrent que *l'écriture* engendre la *creveûre*, la brisure, la rupture. Et l'on pourrait montrer que les continuateurs, à cause précisément de leur volonté d'orthodoxie dans l'interprétation du Graal et de la Lance, se trouvent de fait, sans le savoir ni le vouloir, en position de rupture par rapport à l'oeuvre de l'initiateur, le texte de Chrétien qu'ils prétendaient pourtant « continuer.¹⁹ »

III - Étude d'un topos d'ouverture : arrivée d'un personnage

La Queste del Saint Graal ne présente aucune ouverture de type discursif. Le texte le plus « signé », à travers l'idéologie cistercienne qui l'anime de bout en bout, pouvait aisément se passer de prologue, d'autant que la fonction discursive sera abondamment représentée dans le cours du récit à travers le personnage récurrent de l'ermite. Le récit s'ouvre donc *ex abrupto* par une scène de cour. À l'occasion de la Pentecôte, Arthur a réuni ses chevaliers à Kamaalot. Arrive une demoiselle qui demande à Lancelot de se rendre avec elle dans la forêt voisine. Elle refuse de donner ses raisons. Lancelot la suit tout de même. Tel est l'événement qui déclenche l'histoire et qui appartient à un ensemble topique assez vaste, déjà répertorié dans le *thesaurus* SATOR sous la formule INCIPIT ARRIVEE. Il se trouve que ce *topos* est très bien représenté dans le récit médiéval, mais la *Queste'* est le seul récit du Graal à le placer en ouverture. Les autres occurrences (au nombre de neuf)

¹⁹ Je me permets de renvoyer ici il mon article « Le conflit des lumières : lire *tot el* la scène du Graal chez Chrétien de Troyes ».

figurent dans des récits arthuriens dans lesquels le Graal n'intervient pas²⁰. Nous sommes donc en présence d'un déplacement de *topos*, à l'intérieur de la matière arthurienne.

La formule la plus ramassée du *topos* serait la suivante : *l'arrivée d'un personnage à la cour déclenche l'aventure*. Cette phrase-définition s'écarte un peu de celle qui figure déjà dans le *Thesaurus*, à savoir, « *l'arrivée d'un personnage provoque le désordre* », phrase dégagée à partir de récits composés aux XVII^e et XVIII^e siècles. C'est pourquoi j'avais suggéré une autre présentation pour la saisie des *topoi*. En me fondant sur la remarque que la **formule** et la **phrase** faisaient un peu double emploi, je proposais d'établir entre elles une hiérarchie, de donner à la formule une plus grande extension sémantique, et d'inscrire ensuite autant de phrases qu'il le faudrait pour décrire au plus près la réalité de chaque *topos* actualisé par les textes.

Exemple : INCIPIT ARRIVEE

FORMULE : L'arrivée d'un personnage déclenche l'aventure²¹

PHRASES :

PHR. 1 Un personnage arrive à la cour, prend la parole et lance un défi

PHR. 2 Un personnage arrive à la cour et demande un don

PHR. 3 Un personnage arrive à la cour et se targue de posséder l'amie la plus belle

PHR. 4 L'arrivée d'un personnage provoque le désordre, etc. ...

Intérêt de cette présentation : Elle évite la dissémination des *topoi*. Elle va du général au particulier. Elle permet de décrire de manière plus précise la relation entre l'événement (arrivée) et sa conséquence (contenu spécifique des phrases successives). L'ordre des phrases pourrait correspondre à l'ordre chronologique établi à partir de la première attestation connue (ou recensée) du *topos*. La **formule** repose sur l'identité de la proposition majeure : « arrivée d'un personnage », qui formerait le noyau dur. Chacune des **phrases** connectées à cette formule comporte nécessairement cet invariant auquel

²⁰ On trouvera en annexe la fiche des occurrences présentées dans un ordre chronologique un peu conjectural, avant et après la *Queste*.

²¹ Formulation corrigée à partir des pertinentes remarques de Pierre Rodriguez après ma communication. La première formule, « l'arrivée d'un personnage modifie la situation », étant d'une extension beaucoup trop large.

s'ajouteront des spécifications variables. Exemple : dans les textes médiévaux l'invariant sera représenté par la **formule**, avec, comme constante essentielle, la prise de parole.

CONSTANTES :

- Constante de lieu : Cour d'Arthur
- Constante du moment : temps festif avec de légères variantes, probablement peu pertinentes, puisque la réunion de la cour peut avoir lieu à la Pentecôte (*Queste, A. P., Chev. d. E.*), à l'Ascension (*Chev. char.*), au mois d'août (*Bel Inconnu*), plus rarement à Pâques (*Violette*) ou encore à un moment indéterminé de la belle saison (*Merv. Rig.* : « temps d'été »).

- Constante encore, la nature verbale du procès, qui est toujours un acte de parole²²

VARIANTES :

- Variantes sur la nature de l'agent : Le nouvel arrivant peut-être
- un chevalier (*Char., Chev. D. E., Bel Inc.*)
- une demoiselle (*Queste, B.I.* (2^e arrivée))
- exceptionnellement, un cadavre (*Veng. Raguidel*)

Deux variantes dans le contenu du procès de parole représentent une bifurcation essentielle pour l'interprétation du *topos*. Le discours du personnage qui arrive contient en effet soit une DEMANDE, soit un DEFI (5 demandes et 4 défis). La vantardise du comte de Nevers dans le *Roman de la Violette* pouvant être considérée comme forme particulière du défi.

REDOUBLEMENT DU *topos* : Dans le cas de deux arrivées successives (*Bel Inconnu, Atre Périlleux*), la première n'a pas nécessairement un rôle de déclencheur, mais plutôt de préparation. Il faudrait peut-être ici avoir recours à une autre phrase-définition, tout en conservant le noyau dur du *topos* « Arrivée d'un personnage et prise de parole ». La nouvelle phrase se modulerait ainsi : « Un personnage arrive à la cour, demande et

²² Sauf dans les occurrences visées par la phrase 4 dégagée à partir de textes du XVIII^e siècle. Lorsque le personnage se trouve dans l'impossibilité de parler, s'il s'agit d'un mort par exemple, un message écrit trouvé sur le cadavre viendra remplir le même office (*Vengeance Raguidel*).

obtient un don contraignant.²³» Il paraît souhaitable toutefois d'enregistrer ces *topoi* dans le même ensemble topique, comme deux réalisations différentes de la formule principale, puisque les deux arrivées successives sont liées. En demandant au roi le don contraignant, le Bel Inconnu (premier arrivant), obtient le droit de s'engager dans l'aventure proposée par la demoiselle (deuxième arrivée). Dans *l'Âtre Périlleux*, la demoiselle arrive la première, demande le don contraignant et devient ainsi l'objet du défi lancé par le *grant chevalier*.

Remarques :

1 – Sur la double arrivée. Si le *topos* des deux arrivées successives était bien un *topos* d'initialité absolue, et seulement cela (ce qu'une enquête élargie devrait permettre de vérifier), on pourrait alors en tirer argument pour redéfinir la frontière de certains récits. Il serait légitime, par exemple, de considérer les aventures de Brunor, « le valet à la cote maltaillée » du *Tristan en prose*, comme un récit autonome puisqu'il s'ouvre lui aussi par le *topos* des deux arrivées consécutives²⁴. Le *Roman de la Violette* (XIII^e siècle, Gerbert de Montreuil) offre une variante de ce *topos* (PHR. 3) avec le thème de la gageure : le premier arrivant vante les mérites et la vertu de son amie, le second fait le pari de séduire rapidement cette femme exceptionnelle.

2 - La liaison des éléments topiques construit la syntaxe du récit, c'est pourquoi, toujours au chapitre des observations complémentaires, il serait souhaitable de mentionner l'insertion du *topos* dans une configuration narrative régissante. En ce qui concerne la *Queste*, par exemple, la demande formulée par la demoiselle ne se comprend que

²³ Le don contraignant relève lui aussi de la topique du récit médiéval. C'est une promesse accordée par le détenteur de la souveraineté, le roi en général, qui accepte de satisfaire une demande dont il ne connaît pas le contenu. Le don contraignant engage donc celui qui l'octroie en toute ignorance de cause ! C'est véritablement un don en blanc. Sur l'origine celtique de cette coutume à laquelle les ethnographes ont donné le nom de *Potlatch* : J. Frappier, *art. cit.*, p. 26 et suiv.

²⁴ Rappelons que l'ouverture des aventures de Brunor suit le canevas décrit à propos du *Bel Inconnu*. Le jeune homme arrive à la cour le mardi de Pâques (Löseth, § 66) et demande à être armé chevalier par Arthur. Ce dernier hésite, mais, ayant prouvé sa bravoure en triomphant d'un lion 4ui avait rompu ses chaînes, l'inconnu est adoubé dès le lendemain. Arrive ensuite une demoiselle qui propose une aventure des plus périlleuses. Brunor obtient un don et, par la même occasion, le droit de tenter cette aventure. La demoiselle le juge trop tendre et l'accable de sarcasmes, s'attirant ainsi le surnom de « demoiselle mesdisant » (Löseth, § 68). La présence de ce dispositif pourrait donc représenter un argument supplémentaire pour ceux qui considèrent que le récit des aventures de Brunor est « un roman dans le roman » : Renée L. Curtis, «A Romance within a Romance : the Place of the Roman du Vallet à la Cote Maltailliee in the *Prose Tristan*.

secondairement, lorsque le lecteur est en mesure de mettre cette demande en relation avec l'adoubement du héros, Galaad. Cet adoubement doit être accompli par Lancelot, le père du jeune homme, mais en dehors de l'espace arthurien, en dehors du « monde », dans la double enceinte de la forêt et de l'abbaye. Ainsi s'esquisse la vocation mystique du héros du Graal.

3 - La fréquence du *topos* INCIPIT ARRIVEE. J'ai relevé pour l'instant neuf occurrences de ce *topos* d'ouverture²⁵. Huit sont étrangères à la littérature du Graal. Toutefois, dans le corpus du Graal, le même *topos* se retrouve fréquemment, non pas en ouverture absolue, mais dans les ouvertures internes, si l'on peut dire, aux moments de relance du récit. Dans le *Conte du Graal*, par exemple, l'arrivée du Chevalier Vermeil a bouleversé toute la cour car le personnage était porteur d'un double défi contre le Roi, qu'il menaçait d'abord en tant que détenteur de la souveraineté, et qu'il menaçait aussi à travers l'outrage fait à la reine (la coupe renversée), geste qui symbolisait manifestement la volonté d'une prise de possession sexuelle. On pourrait signaler également l'arrivée de la demoiselle hideuse (une autre demoiselle à la mule, *mule fauve* cette fois) qui vient invectiver Perceval, et inciter tous les chevaliers à sortir de l'inaction pour affronter diverses aventures périlleuses.

CONCLUSION

L'étude de la topique d'ouverture nous renseigne d'abord sur des stratégies d'énonciation qui maintiennent hors d'atteinte une image singulièrement diversifiée et instable de l'énonciateur médiéval: narrateur absent, narrateur transcripateur, narrateur insaisissable développant un discours clivé où domine le désir de récuser le statut d'auteur. Tous ces détours ouvrent une question : pourquoi l'auteur du Graal a-t-il éprouvé le besoin de médiatiser sa propre fonction à travers la fiction d'un sujet énonciatif toujours rejeté ailleurs ? Et si le mythe du Graal est en quelque manière un mythe d'interrogation, quelle est la portée d'une question qui reste sans réponse ?

²⁵ On en trouverait une dixième dans l'ouverture d'un poème anglais plus tardif (après 1360), *Sir Gavain and the Green Knight*, avec l'arrivée de Bertilak, porteur d'un défi qu'Arthur veut immédiatement relever, mais le roi finit par accéder à la requête de Gauvain qui réclame l'honneur de tenter cette aventure. C'est l'ouverture d'un autre *topos* narratif parfois dénommé par les médiévistes, « de jeu du décapité ».

Par ailleurs, si le *topos* INCIPIT ARRIVEE est revêtu d'une telle importance, lisible d'abord dans le nombre élevé de ses occurrences, c'est incontestablement le signe que la cour arthurienne est en elle-même incapable de créer l'événement. Elle vit dans l'attente de l'aventure, elle ne la suscite pas. Or l'aventure, d'après l'étymologie, c'est, au sens large, « ce qui arrive ». Le *topos* ARRIVEE représente donc beaucoup plus qu'une simple modalité d'INCIPIT, il apparaît comme le « principe » même du récit arthurien. Il introduit le dynamisme de la quête dans un univers statique. On a pu constater que ce dynamisme émane d'un ailleurs imaginaire, homologable parfois à l'Autre Monde, où se situe l'origine de l'aventure, donc de l'histoire. Par rapport à l'histoire (la grande et la petite) la cour possède des capacités de réponse, mais rarement des capacités d'initiative.²⁶ Le *topos* qui nous occupe coïncide en effet avec le moment où la figure de la souveraineté (le roi Arthur) est interpellée :

- soit pour une DEMANDE
- soit pour un DEFI, ou un RAPT

Mais on observe très souvent une délégation de pouvoir du roi vers un chevalier. Avec ici une alternance signifiante, puisque le héros est tantôt un chevalier célèbre (Lancelot, Gauvain) ; tantôt un « inconnu » (*chevalier novel*) qui va acquérir ainsi la dimension héroïque.

Le *topos* de « l'aventure survenant à la cour », joue toujours le rôle d'un DECLENCHEUR narratif, mais avec ses contenus ambivalents, DEMANDE et DEFI (accessoirement, PROMESSE DE RECOMPENSE), ce *topos* n'est pas non plus dépourvu d'ambiguïté. Les contenus discursifs consacrent d'une part le roi Arthur comme une figure de la souveraineté (le motif de la DEMANDE D'ASSISTANCE présuppose l'existence d'un pouvoir d'arbitrage, de régulation, ainsi qu'une capacité de riposte), mais

²⁶ C'est peut-être le lieu de signaler l'apparition, à une date assez incertaine et très controversée, probablement au début du XIII^e siècle, d'une inversion parodique du *topos* avec *Jaufré*, roman arthurien en vers provençaux. L'étrange procédure d'initialité mise en place ici ne paraît avoir d'autre finalité que d'offrir un divertissement à la cour ... aux dépens du roi Arthur. Puisque l'aventure ne vient pas à la cour, c'est la cour qui va vers l'aventure. La parodie porte sur deux *topoi* : celui que nous venons d'étudier (aventure déclenchante) et celui bien connu de la chasse (*Erec et Enide*. *Guigemar*, *Fergus*, etc.)

d'autre part, ces mêmes contenus le désignent aussi comme une figure de la précarité, exposée à diverses menaces, qui portent sur les attributs de la souveraineté, la reine, la barbe, les hôtes du Roi, etc., et qui sont concrétisées par le motif de la PROVOCATION, de l'INSULTE ou du RAPT. L'ambiguïté se prolonge également avec l'examen des « solutions » narratives. Interpellé, le roi ne répond jamais en personne, mais par le jeu de la délégation de pouvoir à l'un des représentants du groupe chevaleresque. Le *topos* se situe indéniablement dans le droit fil d'un « imaginaire féodal » exaltant un ordre politique qui trouve son origine et son garant parmi le groupe des guerriers. Groupe lui-même scindé en deux catégories d'âge, les chevaliers établis et glorieux, et les « juvenes », les « inconnus » d'autre part, devant lesquels s'ouvrent les pièges et les séductions de la féerie comme autant de solutions valorisantes et compensatoires. L'équilibre du système repose en définitive sur une situation d'interdépendance fonctionnelle entre le roi et les féodaux, tandis que se fixe le mythe d'une chevalerie idéale, auquel l'histoire réelle apportera bientôt les démentis que l'on sait²⁷.

Documents annexes

Liste des occurrences du topos INCIPIT ARRIVEE

A - En amont (ne sont retenues que les occurrences qui figurent en ouverture, mais ce *topos* est également très fréquent dans les relances du récit arthurien) :

1) Chrétien de Troyes : *Le Chevalier de la Charrete*, circa 1177 (un inconnu vient défier le roi devant toute la cour réunie pour l'Ascension). Le chevalier qui relèvera le défi est sommé de se rendre dans la forêt avec la reine. Épisode qui débouche sur l'enlèvement de la reine.

2) Renaut de Baujeu : *Le Bel Inconnu* (une demoiselle vient demander de l'aide au nom de sa dame victime d'un sortilège et proposer la terrible aventure du Fier Baiser, v. 133-

²⁷ Voir sur ce point: Erich Köhler. *L'aventure chevaleresque* ; Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature. Politique et Société dans la France du Moyen Âge* ; Jean Dufournet, *La destruction des mythes dans les Mémoires de Philippe de Comynes*.

198). Aventure revendiquée par le Bel Inconnu qui vient d'arriver à la cour. Rôle programmatique du *topos* : Manifestation du héros et demande d'assistance.

3) *La Demoiselle à la mule* (bref roman en vers fin XII^e – début XIII^e, attribué à Païen de Mézières). Pentecôte. Cour d'Arthur réunie à Carduel. Arrivée d'une demoiselle montée sur une « mule sans frein ». Épreuve proposée : retrouver le frein de la mule. Récompense : femme et fief. Keu tente l'aventure le premier et échoue. Gauvain réussit, mais refuse la récompense promise.

4) *La Vengeance Raguidel*, début XIII^e siècle (attribution – contestée – à Raoul de Houdenc, auteur du *Méragis* et du *Songe d'Enfer*). Cour d'Arthur à Carlion. La journée s'écoule sans que survienne la moindre « aventure ». Arthur se croit abandonné de Dieu. Il ordonne à ses chevaliers de manger sans lui et se retire dans sa chambre. Il voit alors accoster un bateau. Dans le bateau, un char à quatre roues. Sur le char, un chevalier « enferré ». À la ceinture du chevalier, une aumônière. À sa main, cinq anneaux. Dans l'aumônière, un message : le chevalier demande à être vengé par celui qui pourra lui ôter la lance fichée dans son corps, et qui sera nécessairement assisté par celui qui pourra retirer les cinq anneaux. Demande de vengeance + épreuves qualifiantes de caractère électif. Remarque : le nouvel arrivant est ici un cadavre transporté sur une nef merveilleuse (croisement avec le *topos* du chevalier « enferré »). Le message qui déclenche les événements est un écrit.

Textes probablement postérieurs à la *Queste* :

1) *L'Àtre périlleux* (vers 1250). Cour d'Arthur, Pentecôte. Arrivée d'une demoiselle qui demande un don en blanc. Arthur s'engage à l'octroyer. Contenu du don: la demoiselle demande la permission de faire le service à la table du roi et d'être placée sous la protection du meilleur chevalier de la cour, Gauvain en l'occurrence. Le lendemain, survient un « grand chevalier » qui emmène la jeune fille avec des paroles insultantes à l'encontre des chevaliers de la cour. Insertion dans la structure narrative: lancé à la poursuite du ravisseur de la demoiselle, Gauvain arrive à l'Àtre Périlleux où il doit combattre la nuit contre un chevalier diabolique.

Demande de protection

Rapt

2) *Le chevalier aux deux épées* (vers 1250) : Cour plénière d'Arthur. Carduel. Pentecôte. Festin solennel. Arrivée d'un chevalier qui vient défier Arthur au nom du roi Rion d'Outre Ombre : la barbe ou la guerre. Défi relevé par le chevalier aux deux épées, un chevalier « nouvel ». La seconde épée est l'épée courtoise. C'est aussi l'épée d'un mort. La dame de Garadigan l'avait ramenée de la Gaste Chapelle et avait décidé de prendre pour époux celui qui serait capable de détacher l'épée qu'elle avait ceinte.

3) *Les merveilles de Rigomer*, récit attribué à un certain Jehan (fin XIII^e s.), v. 18-111. La cour du roi Arthur, un dimanche d'été à Karlion. Les chevaliers attendent que survienne une « aventure » avant de s'asseoir à table. Arrivée d'une très belle demoiselle qui reproche aux chevaliers leur inaction paresseuse, et leur propose « Tante tres vaillant aventure » : partir pour l'Irlande où sa Dame voudrait bien rentrer en possession de sa terre. Les plus belles récompenses sont promises, mais les chevaliers arthuriens oublient de se faire préciser le nom du lieu à reconquérir et le nom de la Dame à sauver. Plusieurs chevaliers s'engagent alors dans la quête. Échec de Lancelot ; succès de Gauvain.

4) Les aventures de Brunor insérées dans le *Tristan en Prose*, § 636-776. Épisode analysé par Loseth, *Le roman en prose de Tristan. Le Roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*, analyse critique d'après les manuscrits de Paris, E. Bouillon, 1891, §§ 66-70.

5) Occurrence étrangère au cycle arthurien : ouverture du *Roman de la Violette*. À la cour du roi Louis arrive un jeune homme, Gérart, comte de Nevers, qui se targue de posséder l'amie la plus belle et la plus sage. Lisïart, comte de Forez, parie alors toute sa terre qu'il séduira la belle (cycle de la gageure).

Francis Dubost

Bibliographie

<http://journals.uvic.ca/index.php/sator>

- BADEL, Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1984.
- BOUTET, Dominique et Armand STRUBEL, *Littérature. Politique et Société dans la France du Moyen Âge*, Paris, P.U.F, 1979.
- BOZOKY, Edina. « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'Histoire des Religions*, 186, 1974, p. 127-148.
- CURTIS, Renée L., « A Romance within a Romance : the Place of the *Roman du Vallet a la Cote Maltailliee* in the "Prose Tristan" », *Studies in Medieval French Language and Litterature presented to Brian Woledge*, Genève, Droz, 1987, p. 17-35.
- The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1971. [W. Roach (ed.)]
- DRAGONETTI, Roger, *La vie de la lettre au Moyen Âge*, Seuil, 1980.
- DUBOST, Francis, « Le conflit des lumières : lire *tot el* la scène du Graal chez Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, 1992, p. 187-212.
- DUFURNET, Jean, *La destruction des mythes dans les Mémoires de Philippe de Commynes*, Genève, Droz, 1966.
- FRAPPIER, Jean, « Le motif du *don contraignant* dans la littérature du Moyen Âge », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, VII, 1969, p. 7-46.
—, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, Paris, SEDES. 2^o éd. 1979.
- GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, Paris, Champion, 1922. [Mary Williams (éd.)]
—, *Roman de la Violette*, Paris, S. A. T. F., 1928. [Labaree Buffum (éd.)]
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GRISWARD, Joël, « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz », *Romania*, 90, 1969, p. 289-340 et 473-514.
- GSTEIGER, Manfred, « Note sur les préambules des chansons de geste », *Cahiers de Civilisation médiévale*, Poitiers, 2, 1959, p. 213-220.
- HUCHET, Jean-Charles, *Le roman médiéval*, Paris, P.U.F, 1984.
- JONIN, Pierre, « La partie d'échecs dans l'épopée », *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. 1, p. 483-497.

KÖHLER, Erich, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, 1970.

LEUPIN, Alexandre, *Le Graal et la Littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

MANESSIER, *Perceval le Gallois*, Mons, Dequesne Masquillier, 1866-1871 [Ch. Potvin (ed.)]

MÉNARD, Philippe, « Le don en blanc qui lie le donateur : réflexions sur un motif de conte », dans Kenneth VARTY et al., (éds), *Arthurian Tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe*, University of Glasgow, 1981, p. 37-53.

Les merveilles de Rigomer, récit attribué à un certain Jehan (fin XIII^e s.), Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1908 et 1915. [W. Foerster et H. Breuer (éds.)]

MICHA, Alexandre, « L'épreuve de l'épée dans la littérature française du Moyen Âge, *Romania*, 70, 1948, p. 37-50.

—, « Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles », *Studi Medievali*, XVII, 1951, p. 303-320.

MUIR, Linette Ross, « The Questing Beast : its Origins and Development », *Orpheüs*, 4, 1957, p. 24-32.

NITZE, William A., « The *Beste Glatissant* in Arthurian Romance », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 56, 1936, p. 409-418.

PAYEN, Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968.

—, *Littérature française. Le Moyen Âge*, Paris, Arthaud, 1984.

RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, Genève, Droz, 2004. [G. Roussineau (ed.)]

RIBARD, Jacques, *Du Philtre au Graal*, Paris, Champion, 1989.

RYCHNER, Jean, « Le prologue du *Chevalier de la charrette* et l'interprétation du roman », *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, t. III. p. 1121-1135.

Tristan en Prose, Leiden, Brill, 1976. [R. L. Curtis (éd.)]

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

—, « Topique et tradition », *Poétique*, 7, 1971, p. 354-365.