

L'Éros sauvage.
Figures féminines de la viciation du désir.
(Haut Livre du Graal, Vengeance Raguidel, Livre d'Artus)

Savage love.
Arthurian damsels and viciation of desire.
(Haut Livre du Graal, Vengeance Raguidel, Livre d'Artus)

Jean-François Poisson-Gueffier

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, France

Résumé : Le Haut Livre du Graal, la Vengeance Raguidel et le Livre d'Artus présentent une scène-miroir dans laquelle une demoiselle figure une inversion macabre du désir, qui ne porte plus sur un sujet chevaleresque inaugurant une relation courtoise, mais sur un chevalier devenu objet et véritablement possédé dans la mort. La décapitation qu'elle projette de lui faire subir manifeste une viciation du désir féminin, qui dégénère en un culte sulfureux de sa relique corporelle.

Mots-clés : désir, chevalier, mort, décapitation, relique.

Abstract: The *High Book of the Grail*, the *Vengeance Raguidel* and the *Livre d'Artus* include a scene in which a damsel offers a lurid inversion of desire, concerning not a knight conceived as a being, but seen as an object she possesses through death. The decapitation that she aims to make the knight undergo shows a viciation of feminine desire, which turns into a sulphureous veneration of his corporeal relic.

Keywords: desire, knight, death, decapitation, relic.

S'il y a une passion [*pathos*] qu'on peut appeler sans mentir l'initiateur du mal, c'est bien le désir [*epithumia*], lui dont le rejeton le plus mince, l'amour [*éros*], ne s'est pas contenté d'une seule catastrophe, mais a fréquemment saturé le monde civilisé de malheurs innombrables (Philon d'Alexandrie, 1976 : IV, 85).

Le *trilogon* formé par la passion, le désir et l'amour, est au fondement d'une théorie originellement platonicienne. Dans cet univers de pensée en devenir, du paganisme au christianisme, l'*epithumia* concentre l'essence du mal dans le monde. Si l'*éros* relève pour Platon des « désirs nécessaires » (Platon, 2016 : 558a-559a), il n'en demeure pas moins un « tyran, installé à l'intérieur et gouvernant tout ce qui relève de l'âme » (Platon, 2016 : 773d). L'amour médiéval (Nygren, 1952) se fonde sur la coexistence d'une conception théologique (*dilectio*) et d'une conception profane (*amor*), que saint Augustin fusionne dans la notion de *caritas*. La

joie peut apparaître comme un point de convergence entre ces deux mondes, la *iocunditas* des théologiens répondant à la *joie* de l'amour courtois (Baladier, 1999), lequel vise à régler les impulsions du désir charnel :

un tel code était nécessaire pour comprimer la brutalité, la violence dans ce progrès que j'évoquais vers la civilité. On attendait que ce code, ritualisant le désir, orientât vers la régularité, vers une sorte de légitimité, les insatisfactions des époux, de leurs dames, et surtout de cette foule inquiétante d'hommes turbulents que les usages familiaux contraignaient au célibat (Duby, 1988 : 79).

Cette fonction de régulation et d'ordonnance détermine un parcours érotique qui mène l'amant vers le *don d'amoureuse merci*, résolution charnelle de la tension génésique. Les demoiselles *esforciees*, *desconseillees* ou *effrees* tracent les linéaments d'une configuration du désir dans laquelle le désir masculin d'appropriation se porte sur un objet de désir féminin. Les actes chevaleresques préservent en ce sens la subordination aux rituels du désir. Le roman arthurien en prose, lointain reflet des principes de l'amour courtois, signe l'amenuisement du désir masculin, dans la droite ligne du discours théologique sur la *miseria humanae conditionis* : « L'homme naît d'un prurit charnel, d'un désir ardent ; autant de mauvaises pratiques qui s'accomplissent dans la souillure du péché » (Innocent III, 1978 : 95). L'impur, le maculé et le souillé détournent irrémédiablement l'âme du pécheur de la connaissance du divin. Les amours de Lancelot et Guenièvre emblématisent ainsi les périls de l'incontinence amoureuse et la dérégulation qui en résulte. Dans le *Haut Livre du Graal* (HLG)¹ est éminemment sensible cette transfiguration du désir érotique, le cédant à l'espérance d'une vision aperte du Graal :

[il n'y a] de relations sexuelles (cette chose qui fait obstacle à la reconnaissance du non-rapport et à la sublimation) que dans le passé du récit, et elles sont la plupart du temps marquées du sceau de l'infamie (adultère ou acte sexuel avec un incubé) : Artu, Gauvain, Merlin, le récit arthurien est fondé en enfer, le désir est l'enfer (Leupin, 2014 : 125-126).

La demoiselle arthurienne semble figurée comme un personnage perpétuellement « transitif », moins « acteur » qu'« emploi ». Le rôle qui lui est concédé tient de fait à « dramatiser la situation d'une figure de premier plan » (Milland-Bove, 2005 : 33, 126). Cette désappropriation du personnage féminin est sensible dans l'absence de nom, de lignage, et d'une parole qui lui soit inhérente : « le féminin contribue au bon passage du héros vers la suite de ses aventures » (Régner-Bohler, 1995 : 7). Cette nature fondamentalement ancillaire induit *a fortiori* une épuration du désir, les chevaliers de la quête demeurant virtuellement vierges et chastes – à l'exclusion de Lancelot et Gauvain. Le Roi Ermite révèle ainsi à Perlesvaus la raison pour laquelle lui seul a pénétré dans le Château Tournoyant : « Biaus niez, se il fussent aussi chaste comme vos estes il i peussent bien entrer et par lor bone chevalerie, kar il sont li doi meillor chevalier del monde, s'il ne fussent luxurieux » (HLG, IX, 674, 9-12).

¹ L'édition du *Haut Livre du Graal* est celle réalisée par Armand Strubel, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4573. Lettres gothiques), 2007. Les références des citations au *Haut Livre du Graal* dans notre étude feront apparaître successivement le numéro de la branche en chiffres romains, puis le numéro de la page et celui des lignes citées.

Cette condamnation de la luxure semble annonciatrice d'un éros enchaîné plus que d'un éros déchaîné. À l'instar du christianisme, qui prend dans le *Haut Livre du Graal* un tour résolument sauvage, en une version « sophistiquée et "primitive" » de la quête du Graal, le désir non réprimé revêt une forme « sanglante et barbare » (Berthelot, 1994, 19). Cette répression du désir est sensible dans le mythe des amours adultères de Lancelot et Guenièvre, qui demeurent celées, la *devotio* du chevalier n'advenant qu'au pied de son tombeau (*a la pierre del sarquieu*). Les remontrances et admonestations de l'ermite à Lancelot après l'aveu de son amour pour la Reine, condensent à cet égard une pensée de la *concupiscentia carnis*. Lancelot, image du « pechieres morteus », est « traïstres a [son] saignor terrien et omiucides al Sauveor ! ». L'éros se fonde sur une illusion des sens (« li deduis en est molt faus »), et ne se rédime que dans l'expiation (« si le conperreis molt chier », HLG, VIII, 460, 17-23). Ce fragment d'un discours amoureux pose ainsi une négation du désir assortie d'une condamnation du *deduit*.

La demoiselle arthurienne est dès lors promise à une négation de l'éros, d'autant plus implacable qu'elle n'accède jamais au rang de personnage à part entière. La ténuité voire l'insignifiance qui président à ses représentations semblent résolument défavorables à un affleurement du désir. Partant, les figures de l'Orgueilleuse Demoiselle (*Haut Livre du Graal*), de la demoiselle de Gaut Destroit (*Vengeance Raguidel*) et de Lore de Branlant (*Livre d'Artus*) prennent un relief particulier et restituent l'image, non seulement du désir, mais de sa viciation. Elles présentent une inversion macabre du désir, qui ne porte plus sur un *sujet* chevaleresque inaugurant une relation courtoise, mais sur un chevalier devenu *objet* et véritablement possédé dans la mort.

En effet, dans la branche IV du *Haut Livre du Graal*, « messire Gauvain chevauche tant qu'il troeve un chastel en la forest molt bel et molt riche » (HLG, IV, 256, 8-9), qui appartient à une demoiselle ainsi nommée parce que jamais elle « ne deigna a chevalier demander son non » (HLG, IV, 256, 14-15). En une résurgence de l'amour de loin (*amor de lonh*) de la lyrique occitane, la demoiselle aspire à conserver *ad vitam aeternam* auprès d'elle la dépouille des trois bons chevaliers, Gauvain, Lancelot et Perlesvaus. La venue en son château de Gauvain, demeuré *incognito*, à l'instar de la scène-miroir de la *Vengeance Raguidel*, incite la demoiselle à lui dévoiler les secrets de sa chapelle : « Et en ces .iii. pertuis sont mises les reliques que vos veés, por lor amor. Et or esgardés que jo feroie se lor troi chief ierent cha dedens » (HLG, IV, 258, 16-19). Un couperet ou « un rasoirs d'acier » (VR, 2138), préfiguration de la guillotine, est alors actionné : « Ensi, fait ele, lor trencheroie jou lor chief quant il quideront aorer les reliques qui sont outre les .iii. pertuis » (HLG, IV, 258, 23-24 et 260, 1) ; « [la fenestre] coroit comme luixore / par engien et comme ratore / descendoit qant l'engien tocot » (VR, 2129-2131).

Cette exaltation paradoxale semble annoncer la description fascinée de l'officier dans la *Colonie Pénitentiaire* de Franz Kafka, présentant à l'explorateur cet « appareil très curieux » sur lequel lui-même jette un « regard d'admiration » (Kafka, 1980 : 304). De l'instrument de désir et de mort à l'instrument de tourment et de loi, résonne une même volubilité de « bavard descripteur » épris de jouissance et de vertige (Hamon, 1993 : 185). Tous trois s'abîment dans la contemplation esthétique de leur procédé macabre, Gauvain partageant avec l'explorateur une absolue perplexité : « En itel maniere / D'amor n'oi en nule terre : qui or feroit cercier et

querre, / Par totes les contrées Diu, / Ne cuic qu'il trovast en nul liu / Nule dame qui si amast » (VR, 2310-2315) ; « Quoi ? dit soudain le voyageur. Y avait-il quelque chose d'oublié ? Un mot décisif ? Une manœuvre ? Une aide ? Qui pourrait voir clair dans cette confusion ? » (Kafka, 1980 : 332).

Comme le rappelle Armand Strubel, le motif de la demoiselle amoureuse et de la chapelle périlleuse apparaît, avec des variantes, dans une version néerlandaise du *Lancelot*, ainsi que dans *Le Morte d'Arthur* de Malory. À cet égard, dans l'œuvre de Malory, seul Lancelot doit être victime du désir de la demoiselle. Si cette dernière œuvre est une version anglaise de *La Mort Artu* et puise dans la matière du *Haut Livre du Graal*, il convient de replacer dans une chronologie relative les trois œuvres du domaine français considérées dans cette étude : le *Haut Livre du Graal*, la *Vengeance Raguidel* et *Le Livre d'Artus*.

Le *Haut Livre du Graal*, dont la datation antérieure ou postérieure à la *Queste* demeure incertaine, fut composé dans la première moitié du XIII^e siècle, soit plusieurs décennies après l'œuvre de Chrétien de Troyes (vers 1135-vers 1183). Cet écart temporel va de pair avec un renouvellement de l'univers romanesque. Le *Perlesvaus* du *Haut Livre* n'a ainsi que fort peu à voir avec le *Perceval* du *Conte du Graal*. Le *nice* gallois, considéré d'un regard quelque peu ironique par Chrétien, devient une figure de chevalier chrétien (*miles christianus*) investi d'une fonction épique de conversion ou de massacre des peuples païens. Le *Haut Livre du Graal* ne contient que de rares traces de la courtoisie qui réglait chez Chrétien une cour arthurienne désormais livrée à la tourmente et au chaos. La *Vengeance Raguidel* (début XIII^e siècle), qui emprunte d'autres motifs encore au *Haut Livre du Graal*, n'en est pas moins proche en esprit de Chrétien de Troyes, dont Raoul de Houdenc subvertit par dérision le monde fictionnel. Le *Livre d'Artus*, qui évoque les règnes d'Utherpendragon et d'Arthur, est envisagé comme un prologue du *Lancelot en prose*. En ce sens, ces trois romans se situent de manière très différente par rapport à l'œuvre séminale de Chrétien de Troyes : rupture au profit d'un monde alternatif (*Haut Livre du Graal*), émulation et variation ludique (*Vengeance Raguidel*), insertion de l'intertexte christianien dans une matière encyclopédique plus large (*Livre d'Artus*).

L'antériorité revient ainsi au *Haut Livre du Graal*, la *Vengeance Raguidel* ayant pu être considérée comme « a compilation and combination of popular stories, rather than the product of original invention » (Weston, 1921 : 349). Le *Livre d'Artus* se place au-delà de ces récits clos et se donne comme une force d'incorporation et d'assimilation des intertextes en une somme arthurienne. En effet, l'auteur du *Livre d'Artus* « a voulu élargir l'éventail des personnages, voire l'univers du roman arthurien en prose », et cette « tendance à tout vouloir rassembler dans un roman, un cycle, une compilation, caractérise les dernières phases dans l'évolution du roman arthurien » (Busby, 1991 : 319). C'est pourquoi l'étude porte principalement sur le *Haut Livre du Graal*, les deux autres romans reprenant le motif non sans réduire son potentiel transgressif.

Dans la *Vengeance Raguidel* comme dans le *Haut Livre du Graal* et dans une moindre mesure le *Livre d'Artus*, les « turbulences souveraines » (Caillois, 1966 : 55) du sexe et de la mort s'allient en des noces funèbres, union contre-nature, polygame (HLG) et *post mortem*. La relation courtoise le cède à un déplacement du désir,

l'ascendant sur les figures chevaleresques étant lié au fantasme de leur décapitation. Si l'Orgueilleuse Demoiselle, la demoiselle de Gaut Destroit et Lore de Branlant participent à la composante *bestornée* de ces mondes romanesques, elles n'en déplacent pas moins la fiction de l'actuel au virtuel, creusant une brèche vers la contrafactualité. Le récit est en ce sens marqué par un déplacement connexe du désir et de la fiction, qui envisage des mondes possibles dans lesquels les œuvres sotériologiques des chevaliers se subordonnent à un fantasme d'appropriation macabre. En marge des aventures romanesques se déploient ces fictions secondes, véritable doublage du monde du texte.

La viciation du désir

Le désir, tension fondatrice de l'amour courtois, s'infléchit en un désir vicié aspirant à la mort du chevalier, qui relève non pas d'un dérèglement érotique, mais d'une conversion de l'amour de l'ordre des vivants à celui des morts. Le dépit de Lore de Branlant dans le *Livre d'Artus* emblématise cette altération de la *concupiscentia carnis* que lui inspire Gauvain :

& ele le comenca a amer de si grant amor des ice ior que ele lot coneu que maintes foiz ele plora as elz de la teste par nuit & par ior quant ele estoit en aucun lieu solitaires & lor se porpensa come cele qui n'estoit mie a luj que ele feroit tele chose que toz les iors de sa vie en seroit mais parle. Lors prist charpentiers (143, 17-20)².

Ce dernier « lors » marque ainsi l'émergence d'un nouvel ordre amoureux, dans lequel le chevalier n'apparaît plus comme un serf du dieu Amour, mais comme une figure hiératique, figée dans le renom et la gloire antérieurement acquis. Ce désir induit la fin des épreuves, la fin de la quête et le terme de l'existence menée dans les limites du monde sensible. Au déplacement continu le cèderait une éternelle fixité :

& lor se porpensa come cele qui n'estoit mie a luj que ele feroit tele chose que toz les iors de sa vie en seroit mais parle. lors prist charpentiers & fist faire unes loges a fenestres coleices trenchanz par ou en pot veoir trestot laornement de la chapele . & ce porquoi ele le fist si fu por occirre soi & monseignor Gauvain ia si tost veoir ne la uendroit . car ele li feroit metre dedenz sa teste por regarder les beles oures de la chapele & puis lairoit aller la fenestre aual e li trancherait la teste & puis soi apres & avoit appareillie un sarquel de pierre tres devant l'auter ou il seroient ambeduj en tere . ice fist por amor la dame qui si la ioustissoit (143, 17-26).

Cette logique heurtée (des considérations amoureuses à l'engagement d'un charpentier pour édifier un sanctuaire) reflète l'insignifiance dans laquelle est reléguée la demoiselle : l'espace textuel du *Livre d'Artus* est occupé par l'évocation des règnes d'Utherpendragon et d'Arthur, celui du *Haut Livre du Graal* par la quête de l'objet-signe Graal et l'impératif d'une *translatio fidei*, celui de la *Vengeance Raguidel* par un dessein vindicatoire. L'écriture impérieuse et cursive de ces récits, dans lesquels aucun des chevaliers ne se *volt targier*, suspend tout *excursus* courtois. La demoiselle du *Livre d'Artus*, qui « se porpensa come cele qui n'estoit mie a luj » (14, 17) révèle cette impossibilité radicale d'un consentement de Gauvain à son

² Ces références renvoient à l'édition Sommer du *Livre d'Artus*, et font se succéder le numéro de page et le numéro de ligne.

amour. Il n'est dès lors que l'alternative suivante : le renoncement de la demoiselle à l'amour, ou cette viciation du désir qui s'accompagne d'une cessation complète et absolue des voies de l'aventure. Le motif de la chapelle à la guillotine apparaissant dans sa forme la plus dense dans le *Haut Livre du Graal*, la décapitation demeure un invariant qui procède de la fascination primitive du récit pour les têtes coupées, dont les résonances symboliques sont nombreuses.

Relique, trophée, symbole, laissez-passer, malédiction, la tête est investie d'un pouvoir tenant de la merveille et de l'allégorie, mais semble irréductible à ces deux champs de signification. Elle devient le truchement, *a priori* paradoxal, d'une domination des bons chevaliers, tout en s'inscrivant dans l'image archétypale et profuse des demoiselles céphalophores (Dubost, 1991 : 992-993).

Le motif de « l'amour de loin » met certes à distance la vision, mais il est idéalement « empreint d'une irrésistible et magique poésie » (Ménard, 1969 : 189). La beauté va de pair avec l'éminence des chevaliers, mais le terme *passio* se colore de sens distincts : l'action de « supporter, de souffrir » devient « affection de l'âme », entendue comme dérèglement du désir : la décapitation abolit la relation courtoise, condamne le chevalier à une mort ignominieuse, favorise l'idolâtrie et met un terme au principe narratif de l'entrelacement des aventures.

La perspective adoptée est éminemment sépulcrale, car elle engage une appropriation des figures chevaleresques par le prisme de leur relique corporelle. Le corps de Gauvain, « point d'insertion dans le monde » (Chenu, 1960, 41) fictionnel, est investi des mêmes qualités idéales que dans les premiers récits arthuriens. Cependant, cuirassé de fer comme son âme est cuirassée de foi (*qui ut corpus ferri, sic animum fidei lorica induitur*) [Bernard de Clairvaux, 1990 : 52], ce corps n'est désormais plus perméable à la logique courtoise, ne demeurant que cette réclusion, dans le domaine de la pensée, du désir de la *puella*. À l'inverse, les *dominae* du roman arthurien incitent leur amant à la *proece* chevaleresque, qui leur accorde louange (*los*) et renom. La chanson de Chrétien de Troyes, « Amors tençon et bataille », condense les principes de la relation courtoise, et marque la corrélation entre l'amour et le « servise » (v. 13), pour lequel le chevalier « tant se travaille » (v. 3) : « prez sui qu'en l'estor m'entaille, / Que bien ai la peine aprise » (v. 11-12) [Chrétien de Troyes, 1994 : 1040].

La *puella* qui traverse l'espace textuel, du *Haut Livre du Graal* au *Livre d'Artus*, advient dans un univers fondamentalement christianisé, à mesure que la nature du Graal se métamorphose (d'écuelle, il devient « un objet matériel qui donne à voir la grâce invisible », Valette, 2008 : 488). De la *militia saecularia* à la *militia Christi*, la conception courtoise du désir érotique le cède à une pensée de l'ascétisme se libérant de la domination des instincts, des plaisirs et des passions. Cette épuration spirituelle restreint plus encore la portée narrative des demoiselles et confine leur désir. Le motif de la demoiselle à la guillotine s'entend, en première instance, comme un *retour du refoulé*, la restriction du désir présidant à sa viciation. Le consentement du chevalier aux épreuves qualifiantes et à la quête d'aventures devient virtuellement appropriation fulgurante, *volens volens*. La nature même du désir s'infléchit, car la vocation spirituelle des chevaliers refuse aux demoiselles toute joie dans le monde : « Car jo ne puis avoir joie d'aus en lor vie, s'en aurai joie en lor mort » (HLG, IV, 260, 3-4).

Alors que la *Vengeance Raguidel* porte l'accent sur le dépit et le dérèglement d'un insatiable désir (« J'avoie tot mon penser mis / En monsignor Gauvain amer, / Qui s'amor me fait conperer ; / Et je l'amai trop outréement », VR, 2222-2225), la scène-miroir du *Haut Livre du Graal* privilégie une écriture moins univoque. La reduplication de *joie* et *amer* (à travers la dérivation « amai ») marque une véritable différence de portée, théologique et symbolique. L'isotopie de l'amour reflète l'inadéquation entre le « monde d'hier » d'une courtoisie mal comprise et un monde fictionnel bâti sur une nouvelle donne.

La *joie* est porteuse d'une équivoque qui renouvelle en profondeur le sens de l'épisode : elle se tient au croisement du *gaudium* et de la *iocunditas*, en un frottement d'une joie sacrée et d'une joie profane. Cette *joie* procède d'une conversion de la mort chevaleresque en une mort ignominieuse. Certes, cette mort ne relève pas du domaine de la *mors repentina*, clandestine, sans témoin ni cérémonie funèbre, l'Orgueilleuse Demoiselle projetant de « molt richement honorer en ensepelir » (HLG, IV, 260, 2-3) les chevaliers. Elle n'en résulte pas moins d'une trahison des images, les reliques adorées par les chevaliers n'étant que le truchement d'une conversion de leurs corps en reliques. La mort des trois bons chevaliers, malgré les disparitions inattendues de Lohot et Guenièvre, qui ouvrent une brèche et s'inscrivent dans une « construction de l'imprévisibilité » (Moran, 2014 : 53-72), se donne comme une pure virtualité du récit. Cette virtualité, pourvue d'un potentiel transgressif d'importance, n'en contrevient pas moins à la représentation classique de la mort du chevalier. En toute rigueur, les figures chevaleresques « sont averties », sans quoi « c'était la mort terrible », qu'« il fallait bien présenter comme exceptionnelle ». La formule « je vois et je sais » emblématise cette « reconnaissance spontanée » de la mort (Ariès, 1975 : 18-20).

Dans le *Haut Livre du Graal* s'élabore une logique macabre, la mort enserrant l'univers fictionnel et s'insinuant dans toutes les dimensions de son écriture. La mort étend son emprise sur les rois, reines, princes et chevaliers, majoritairement dans le cadre du conflit entre les figures électives représentant la Nouvelle Loi du Christ, et les figures réprouvées de l'Ancienne Loi païenne. Dans cette configuration manichéenne, la mort intervient en vertu ou au nom d'un motif religieux. L'ombre portée de la demoiselle et le projet macabre qu'elle nourrit dans les trois romans place la mort virtuelle des chevaliers en marge de la quête et vise à frapper d'une mort anti-chevaleresque les *milites Christi*. La mort des figures électives serait obtenue par *engin*, et leur corps préservé telle une relique.

Le culte sulfureux des reliques, entre *cupiditas* et *dilectio*

La mention des reliques introduit à l'univers sacré et marque une perversion de la *devotio* religieuse en une dévotion profane. Le culte de *dulie*, réservé aux saints, est élargi dans ces lignes à la fine fleur de la chevalerie, comme si la demoiselle incarnait une force de résistance et d'inversion, enrayant en pensée la christianisation de la chevalerie terrestre en chevalerie céleste. D'un culte universel à un culte personnel, des reliques du martyr à celles de l'*engin*, des saints aux chevaliers, la mort de Perceval, Lancelot et Gauvain relève de l'idolâtrie. Plus encore, elle marque une solution de continuité dans le cheminement de la quête des chevaliers qui « voldrent soffrir painne e travail de la loi Jhesu Crist essaucier » (HLG, I, 126, 7-8).

Pour annoncer et rendre plus sulfureuse encore cette esthétique de la transgression, c'est précisément dans un espace saturé des signes du sacré que s'énonce le désir d'un renoncement des chevaliers à la quête qui les anime. L'intelligence rusée, qui se dévoile *ante festum*, est la voie d'accès menant du sacré à l'idolâtrie, de la *dilectio* à la *cupiditas*. Cette transgression est sensible dans une manipulation déceptive des signes du sacré. Dans la chapelle de la Vengeance *Raguidel*, tout est « por Deu servir aparelliés » (VR, 2153), le service de Dieu se muant en un sulfureux service d'amour. La chapelle à la guillotine se donne comme un assemblage symbolique d'objets évoquant le faste et l'apparat des chapelles royales : outre des « sarqueus tot ovré » (HLG, IV, 258, 5-6), sont disposées trois ouvertures entourées d'or et de pierreries, des chandelles placées devant une croix et des phylactères aux suaves effluves. La magnificence participe en semblance à l'élévation spirituelle de la scène, la vision des reliques rejoint la problématique de la vision du Graal (valorisant non pas l'*aparoir* mais le *voir*), et les phylactères qui « flairoient plus soef que basme » (HLG, IV, 258, 10) sont signes de sainteté. Ces signes, à l'instar du désir qui préside à leur ordonnancement dans l'espace de la chapelle comme dans celui de la parole, altèrent la représentation de la vérité inscrite çà et là dans l'épaisseur du monde sensible.

À la manière des figures tentatrices de la *Queste del saint Graal*, la demoiselle institue un monde de paroles et de signes déceptifs : celle de Gaut Destroit exalte les « cors sains et d'or et d'argent » (VR, 2151), l'autel « plus blans que flors de lis » (VR, 2173) et les « dui cors d'ivoirie » (VR, 2162-63), entre autres somptuosités. L'intense lumière qui se dégage des ouvertures, chargée d'une aura mystique, a pour vocation dans le *Haut Livre du Graal* de susciter la *concupiscentia oculorum* des personnages. Elle leur dévoile un horizon fabuleux qui n'est que feinte, ruse du désir et déception : « c'estoit .i. petis paradis / Que la pucele i avoit fait » (VR, 2174-2175). Ce « petit paradis » est une image en négatif du paradis chrétien et de la vision ouverte qu'il prodigue, la symbolique médiévale des nombres participant à cette transgression du sacré. La mise en perspective des observations de Jacques Ribard et des nombres qui structurent la description, semble particulièrement révélatrice :

les nombres pairs – singulièrement le deux et le quatre –, dans la mesure où ils sont divisibles et par conséquent corruptibles, sont le symbole du monde créé terrestre [...] Les nombres impairs au contraire – et singulièrement le un et le trois –, parce qu'indivisibles et donc incorruptibles, sont symbole de pureté et de perfection ; ils connotent volontiers le bien, l'éternel, le divin (Ribard, 1984 : 15).

À la lumière de ces principes, il semble que la triade chevaleresque soit destinée à une défense et illustration de la foi chrétienne, le trois entretenant une relation concurrentielle avec le quatre, que forme, à partir de cette triade, l'adjonction d'une figure viciée (HLG). L'idolâtrie est enfin sensible dans l'insertion, en une chapelle, du couperet d'acier. Ce lieu censément sacré matérialise le passage de la ferveur chrétienne à un amour de la chevalerie terrienne : « Jo les aim par amor chason par soi », (HLG, IV, 258, 15). Le nom de l'Orgueilleuse Demoiselle fait écho à la *superbia vitae* de la Première Épître de Jean, que l'épisode tout entier semble représenter :

Concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum est et superbia vitae quae non est ex Patre sed ex mundo est.

Car tout ce qui est dans le monde, la concupiscence de la chair, la concupiscence des yeux, et l'orgueil de la vie, ne vient point du Père, mais du monde.

Le monde fictionnel du château, de la chapelle périlleuse et de la demoiselle qui en règle la coutume semble précisément érigé autour de ces trois pôles : l'aveu de la concupiscentia carnis réside dans le tour, « je les aim par amor chascon par soi » (HLG, IV, 258, 15), la concupiscentia oculorum est au fondement du dispositif invitant les chevaliers à « aorer les reliques » (HLG, IV, 258, 24), et la superbia vitae amène la puchele à ne jamais daigner « a chevalier demander son non » (HLG, IV, 256, 14-15). Dans le nom et le projet du personnage se cristallisent des dispositions purement terrestres : non seulement elle entrave virtuellement l'ascension céleste des chevaliers, mais elle sature l'espace des signes du divin, dont elle détourne et subordonne à son propre dessein la dimension spirituelle et sacrée.

L'ultime incidence de ce désir vicié porte moins sur la « fiction » que sur la « diction » (Genette, 1991). Le récit est enté sur la technique littéraire de l'entrelacement, qui « consiste dans le parallélisme d'une double ou d'une triple action : chaque épisode, gardé momentanément en suspens, laisse la place à un autre, qui est lui-même interrompu à son tour pour permettre la continuation de l'épisode antérieur » (Frappier, 1976 : xiii). L'entrelacement pose comme principe l'absence de réunion, sinon transitoire, des chevaliers engagés dans la quête. Si Perlesvaus et Lancelot s'affrontent (f° 38r), si Lancelot et Gauvain recherchent Perlesvaus (f° 56r), si les trois chevaliers se retrouvent (f° 68v), ce ne sont là que des pauses dans l'accomplissement de la quête. Le désir vicié réunit les trois chevaliers, abolit la temporalité, partant la quête, et tarit la « matière » romanesque : « — Li troi sont fait por les .iii. meillors chevaliers del mont (...). Li uns des chevaliers a non messire Gauvain et li autres Lancelot deu Lac ; jo les aim par amor chascon par soi. Li tiers a non Perlesvaus ; celui aim jo plus que les autres .ii. ». (HLG, IV, 258, 13-16). Le désir déplacé de réunion des trois chevaliers auprès d'elle va à l'encontre du principe d'entrelacement propre aux récits : les destinées se croisent, se heurtent, mais jamais ne se lient. Ce déplacement multiple du désir induirait une fracture irrémédiable dans l'univers de la fiction. En conséquence, le désir vicié, parce qu'irréalisable, se déplace vers le domaine des « mondes possibles ».

Fiction du désir et illusion des mondes possibles

Le déplacement de la fiction rejoint la théorie littéraire des « mondes possibles », dont Thomas Pavel (Pavel, 1988) a défini les cadres : elle reprend en l'adaptant à l'univers romanesque le dogme selon lequel Dieu élit le meilleur des mondes. Chaque monde possible, alternatif au monde actuel, contient un livre dans lequel figure son histoire, le « livre de ses destinées ». L'épisode de la chapelle à la guillotine prend un relief particulier à la lumière de cette distinction entre l'actualisé et l'actualisable. L'actualisé, dans l'univers du Haut Livre du Graal, consiste dans la fuite de Gauvain, qui échappe aux quinze chevaliers lancés à sa poursuite. La promesse d'accroître « sa terre et sa garnison a celui qui lui amerra » (HLG, IV, 263, 21-22) introduit au domaine de l'actualisable : dans la perspective d'un succès, l'un des quinze chevaliers aurait été récompensé, Gauvain aurait été mis à mort et, potentiellement, Lancelot et Perlesvaus auraient accédé à son désir et reposeraient dans la chapelle. Le désir déplacé de l'Orgueilleuse Demoiselle ouvre ainsi la voie à un monde contrafactuel, monde de ce qui aurait pu être.

Le récit marque un hiatus entre la réalisation du désir érotique et la continuité de la quête, entre la virtualité de la mort et l'immunité de fait des bons chevaliers. Le récit se densifie et entrevoit, en marge de la succession des aventures, sept mondes possibles : « et se jo ne le puis faire as .iii. ensemble, jo le ferai a l'un ou as .ii. » (HLG, IV, 258, 19-20). Cette notation multiplie les possibles, pose les éléments d'une combinatoire et opère une fragmentation de la fiction en huit mondes qui sont autant de variantes d'un même désir :

1	2	3	4	5	6	7
« as .iii. ensemble »	« ou as .ii. »			« jo le ferai a l'un »		
Perlesvaus	Perlesvaus	Perlesvaus	Lancelot	Perlesvaus	Lancelot	Gauvain
Lancelot	Lancelot	Gauvain	Gauvain			
Gauvain						

La présence de sept mondes possibles s'inscrit dans l'éthique transgressive de la demoiselle, qui dissémine des signes non pas ex Patre sed ex mundo. La répétition du sept dans les livres bibliques en fait un signe évoquant la spiritualité et le divin. Ainsi se poursuit dans l'ordre de la symbolique des nombres une transgression sensible dans le decorum de la chapelle. Ce décalque des signes du sacré semble à l'origine d'une suspension de l'aventure, le haut livre étant le lieu d'une vérité prodiguée par le Seigneur. L'actualisable, au sens grammatical, transparait dans l'emploi du futur II : « Et or esgardés que jo feroie se lor trois chief ierent cha dedens » et « ensi, fait ele, lor trencheroie jou la chief » (HLG, IV, 258, 18-19 et 23-24, nous soulignons). La valeur attribuée à ce futur rejoint l'absence de réalité fictionnelle du projet macabre, car « en contexte hypothétique, le recul du projet dans le passé se veut une manière de suggérer qu'il n'est pas venu à réalisation » (Zink, 1994 : 181). La scène-miroir de la Vengeance Raguidel amplifie la portée du projet, présentement vindicatif, et multiplie les emplois du futur II, dénonçant dans son discours même l'échec à venir : « Se sa teste ert en cel broion, / Je n'en prendroie raençon ; de lui issi me vengeroie, / Que la teste li trenceroie / Quant mors serroit, sans demourance, / Feroie de moi tel vengeance, / Que je m'ociroie apres lui » (VR, 2289-2295, nous soulignons). Ces conditions structurent le propos de la demoiselle et manifestent sa hargne, tout en neutralisant par leur nombre la possibilité même d'une actualisation. Dans le Haut Livre du Graal, le futur II entre en tension avec le futur I, lorsque la demoiselle prévoit : « et quant ma fins ert venue, que Deus le volra, si me ferai metre el quart sarcu et aurai la compaignie des trois bons chevaliers » (HLG, IV, 260, 3-6). Cela étant, si cet emploi concurrentiel marque une ambiguïté quant à l'orientation du récit vers l'un ou l'autre de ces « mondes possibles », les dispositions à la superbia annihilent toute virtualité. Le caractère purement actualisable de la mort des bons chevaliers semble résider de fait dans le nom même de l'Orgueilleuse Demoiselle, qui reconnaît : « je conois bien que jo l'ai perdu par mon orgoil et par mon outrage, ne jamais chevalier ne gira en mon ostel ne ne parlerai a chevalier estrange, que jo ne li demande son non » (HLG, IV, 264, 2-5) L'absence de la question du nom dans la Vengeance Raguidel conduit au même échec : « Sire, Gauvains sui apelés / Onques mes nons ne fut celés/ / N'onques ne di, a mon vivant, / Se Dame Dius me fu avant » (VR, 2707-2710). Le projet macabre est condamné à la virtualité selon une logique implacable : si la demoiselle ne demande jamais le nom des chevaliers qu'elle

accueille, Gauvain préserve son incognito, partant l'intégrité de son existence. À l'instar des mythes grecs, dans lesquels la faute (hamartia) procède de l'orgueil (hybris), la *superbia vitae* est un vecteur d'in-actualisation du désir.

Le déplacement virtuel de la fiction prend une forme particulière dans le Livre d'Artus, qui tient à sa nature de somme romanesque. L'épisode est évoqué non pas *in praesentia* (Gauvain étant présent et recevant lui-même les enseignements de la demoiselle dans le Haut Livre du Graal et la Vengeance Raguidel), mais *in absentia*. La virtualité d'une décapitation de Gauvain et du repos éternel de sa relique est redoublée, dans le Livre d'Artus, par le mode d'insertion du motif et sa place dans la structure de l'entrelacement. En effet, la chapelle périlleuse clôt irrémédiablement un chapitre du roman, Lore de Branlant n'étant plus évoquée dans la suite du récit : « mais or se taist a tant li contes de Maduc le Noir & de la Dame du Gaut Destroit & retourne a parler du roi Artus » (143, 37-38). L'incognito et l'impératif d'une résolution de la quête, profane de la Vengeance Raguidel, sacrée du Haut Livre du Graal, préservent l'intégrité de Gauvain et dénoncent l'artificialité du péril. Le Livre d'Artus neutralise plus encore le risque inhérent à la tentation d'une vision des signes du sacré, en ne proposant pas une description prise en charge par la demoiselle, mais en intégrant la description dans la narration.

Conclusion

Les scènes-miroir du couperet et du rasoir tranchant adviennent dans des univers fictionnels et en des circonstances très contrastés. En un continuum du signifiant à l'insignifiant, le Haut Livre du Graal condense l'ensemble des potentiels symboliques du motif, autour des pôles du céleste et du terrestre. La chapelle périlleuse se donne comme un lieu terrestre reflétant en semblance les réalités du monde céleste, et instaure un trouble dans l'universelle analogie. L'attraction purement terrestre exercée sur Gauvain prend place dans le récit d'une quête à valeur spirituelle fondée sur les mêmes principes que la Queste, même s'ils revêtent dans le Haut Livre du Graal la forme d'une « allégorie imparfaite » (Zumthor, 1988). La portée symbolique de la scène est moindre dans la Vengeance Raguidel, et à plus forte raison dans le Livre d'Artus, qui réduisent le dessein érotique et macabre de la demoiselle à sa composante courtoise.

La viciation de la *concupiscentia carnis*, emblématisée dans l'image de la demoiselle de Gaut Destroit et de Gauvain unis « boce a boce, vis contre vis » (VR, 2298), occupe un espace purement fantasmatique, le seul que lui concède cette négation du désir érotique consubstantielle à la quête. En ce sens le désir, dans sa conformation courtoise, le cède aux noces d'Éros et de Thanatos, suivant l'illusion que ce qui ne saurait être durant l'existence (l'amour du chevalier céleste pour une demoiselle le détournant de sa quête) ne peut être que dans la mort. Cela revient à méconnaître les principes du monde arthurien, dans lequel « le terme de la vie terrestre » est « profondément marqué par la dominante chrétienne de la société » (Vauchez, 1997). La saturation des signes du sacré ne fait en ce sens que manifester la dimension fondamentalement artificielle du dessein des demoiselles, personnages décentrés, vivant dans les marges du désir et dans les marges de la quête. Reflets d'un passé courtois révolu, ancrées dans la sphère des temporalia malgré leur apparente piété, leur monde est, en négatif, celui de la quête.

Ce déplacement conjoint du désir (travaillé par une pulsion de mort) et de la fiction (dans le domaine des mondes possibles) est tempéré par cette ironie de situation qui mène les demoiselles, dans l'instant même où elles disposent de l'être aimé, à lui révéler leur artifice. Le récit dispose alors en semblance les données de l'aventure (un chevalier menacé de mort par l'amour de loin que lui porte une demoiselle), mais escamote, en-deçà de la résolution de l'épisode, le potentiel funeste que lui-même instaure.

Bibliographie

- BALADIER, Ch. (1999) : *Érôs au Moyen Âge. Amour, désir et « delectatio morosa »*. Paris : Cerf.
- BERNARD DE CLAIRVAUX (1990) : *Éloge de la Nouvelle Chevalerie*. Paris : Cerf.
- BERTHELOT, A. (1994) : « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus* : le Haut Livre du Graal ». *La Violence dans le monde médiéval*. Presses de l'Université de Provence, pp. 19-36.
- BUSBY, K. (1991) : « L'intertextualité du *Livre d'Artus* ». *Arturus Rex*, vol. 2, Leuven University Press, pp. 306-319.
- CAILLOIS, R. (1966) : *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris : Gallimard.
- CHENU, M.-D. (1960) : « Situation Humaine, Corporalité et Temporalité ». *L'homme et son destin d'après les penseurs du Moyen Âge*. Louvain-Paris : Nauwelaerts, pp. 23-49.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1994) : *Œuvres complètes*. Éd. Daniel Poirion, Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre. Paris : Gallimard.
- DUBOST, Fr. (1991) : *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*. Paris : Honoré Champion, pp. 992-993.
- DUBY, G. (1988) : *Mâle Moyen Age*. Paris : Flammarion, « Champ Histoire ».
- FRAPPIER, J. (1996) : *La Mort le roi Artu*. Genève : Droz.
- GENETTE, G. (1992) : *Fiction et diction*. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- HAMON, Ph. (1993) : *Du descriptif*. Paris : Hachette.
- INNOCENT III (1978) : *De Miseria humanae conditionis*. I.1, « De Miseria Hominis », éd. Robert E. Lewis : Athens.
- KAFKA, F. (1980) : « La Colonie pénitentiaire ». trad. Alexandre Vialatte, *Œuvres Complètes*, vol. 2. Paris : Gallimard.
- LEUPIN, A. (2014) : « Le *Perlesvaus* : autodestruction du roman », *Revue des Langues Romanes*, CXVIII, n° 1, pp. 125-126.
- Le Livre d'Artus* (1916) : The Vulgate Version of the Arthurian Romances edited from manuscripts in the British Museum by H. Oskar Sommer, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 8 t. (t. 7).
- MÉNARD, Ph. (1969) : *Le sourire et le rire dans le roman courtois en France au Moyen-âge*. Genève : Droz.
- MILLAND-BOVE, B. (2005) : *La Demoiselle Arthurienne*. Paris : Champion.
- MORAN, P., (2014) : « *Perlesvaus* et le canon arthurien : la construction de l'imprévisibilité », *Revue des langues romanes*, 118, 1, pp. 53-72.
- NYGREN, A. (1952) : *Érôs et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*. Paris : Aubier.

*L'Éros sauvage.
Figures féminines de la viciation du désir*

- PAVEL, T. (1988) : *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.
- PHILON D'ALEXANDRIE (1976) : *De legibus specialibus*. Paris : Cerf.
- PLATON (2016) : *La République*. Paris : Garnier-Flammarion.
- RAOUL DE HOUDENC (2004) : *La vengeance Raguidel*. Genève : Droz.
- RÉGNIER-BOHLER, D. (1995) : « La Fonction Symbolique du Féminin : Le Savoir des Mères, le Secret des Sœurs et le Devenir des Héros ». *Arthurian Romance and Gender : Masculin / Féminin dans les romans de Chrétien de Troyes*. Amsterdam : Rodopi, pp. 4-25.
- RIBARD, J. (1984) : *Le moyen âge. Littérature et symbolisme*. Paris : Champion.
- VALETTE, J.-R. (2008) : *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*. Paris : Champion.
- VAUCHEZ, A., dir. (1997) : *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*. Paris, Cerf, art. « Mort ».
- WESTON, J. L. (1921) : « The Perlesvaus and the Vengeance Raguidel ». *Romania*, 47, pp. 349-359.
- ZINK, G. (1994) : *Morphologie du français médiéval*. Paris : PUF.
- ZUMTHOR, P. (1978) : *Le Masque et la Lumière*. Paris : Seuil.