

AGRÉGATION DE LETTRES 2026

**Tout le programme
de littérature française en un volume**

- ▶ Chrétien de Troyes, *Cligès*
- ▶ François Rabelais, *Pantagruel*
- ▶ Antoinette Deshoulières, *Poésies*
- ▶ Alain-René Lesage, *Turcaret et Crispin*
- ▶ Claire de Duras, *Ourika, Édouard, Olivier ou le Secret*
- ▶ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*



Coordination : Jean-Michel Gouvard



Chrétien de Troyes

Cligès

.....
par Chiara Tavella

L'édition de référence du concours est :

Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition de Laurence Harf-Lancner, Champion,
« Classiques », 2006, EAN 9782745314130.

Avant-propos

À ceux qui chercheraient des fées, des lieux mystérieux ou des aventures hors du commun, arrière ! Rien de tout cela dans *Cligès*, le deuxième roman de Chrétien de Troyes et peut-être le plus étrange si on le compare à l'isotopie arthurienne des quatre autres. Même pas de Bretagne à proprement parler : on part d'une Constantinople contemporaine vers une Angleterre, « qui lors estoit Bretaine dite » (v. 17). À peine quelques potions, philtres, *boivres* à se mettre sous la dent, et sans même la force de celui du *Tristan*, ne se contentant que de créer l'illusion des choses, et non les choses elles-mêmes.

Roman savant cependant, tout plein de clergie, roman le plus savant peut-être, celui où Chrétien s'est incarné sous les deux espèces que sont Thessala la magicienne et Jean l'architecte, celui dont la tour ne souffre d'aucune « jointure » (v. 5576). Roman de la *translatio studii*, ce transfert de savoir qui, de la Grèce à la France en passant par Rome, aura finalement vu l'arrivée dans l'espace où Chrétien écrit de la science antique.

Roman d'amour aussi, bien entendu, des deux couples que sont Alexandre et Soredamor ainsi que Cligès et Fénice. Trois couples même, car plane au-dessus de l'intrigue, de façon explicite parfois, l'image des deux amants de Cornouailles que sont Tristan et Yseut, amour que Chrétien connaissait évidemment et par rapport auquel il décide de construire ses deux premiers romans. Une nouvelle relation entre hommes et femmes apparaît ici, instruite par la courtoisie et les longs monologues où les tourments ovidiens de la passion se révèlent progressivement aux personnages.

Roman, enfin, à proprement parler, en ce qu'on y discerne déjà l'ironie qui lui sera constitutive jusqu'à aujourd'hui encore. Certes, Chrétien écrit un nouveau conte et les divers épisodes que l'on y retrouve s'inscrivent tous dans un *sans*, une *conjointure*, un but final que le lecteur attentif pourra saisir. Mais entre les lignes Chrétien s'amuse aussi, soit aux dépens de ses personnages, soit vis-à-vis du lecteur lui-même, et bien que personne ne rie ou sourie dans *Cligès*, on ne s'empêchera pas de le faire.

I

Contextes

1. La Renaissance du XII^e siècle : un moment d'expansion

Le début du XII^e siècle est une période marquée par une expansion économique et un accroissement des richesses qui amèneront une reconfiguration de la société et dont le symbole le plus important demeure les foires de Champagne (dès 1125), véritables carrefours commerciaux internationaux.

La raison première en est une croissance agricole forte, liée non seulement à de grands défrichements mais aussi à des pratiques culturelles renouvelées. Certes, l'assolement n'en est qu'à ses débuts mais le système commence à se mettre en place, de la même façon que de nouveaux mélanges céréaliers (avoine complétée de froment et de seigle, par exemple) se font jour. Des techniques nouvelles (en réalité connues dès l'Antiquité, mais généralisées à notre époque) apparaissent : le moulin à eau, qui permet de moudre les grains dans les campagnes (d'autant plus que se répand l'arbre à cames afin de mieux utiliser l'énergie hydraulique), sera accompagné de son compère à vent à la fin du XII^e siècle ; les instruments du labour se perfectionnent et se renforcent, qu'il s'agisse de la charrue, du joug frontal pour les bœufs (permettant un alignement en file) ou tout simplement de l'utilisation du fer dans l'outillage. Le fèvre, personnage important de la communauté, se verra souvent de ce fait immortalisé sur les tympanes des cathédrales, comme celle d'Amiens. Cette augmentation de la production conduit à un accroissement des richesses qui, on s'en doute, ne sont pas captées par les producteurs mais principalement par les exploitants. Les surplus commerciaux ainsi que les hommes empruntent des routes de plus en plus sûres à mesure que les pouvoirs (royaux ou seigneuriaux) en assument un contrôle plus poussé¹. Il faut cependant bien rappeler que l'augmentation de la production est principalement due à une plus grande charge de travail : « l'agriculture du royaume de France est extensive, et les progrès se font à la sueur des hommes » (Gauvard, 2008 [1996] : 148).

1. On mentionnera par exemple la pratique des *sauf-conduits* attribués par les comtes de Champagne depuis Thibaud II (1125-1152) aux marchands étrangers afin d'assurer la sécurité de leurs voyages.

Démographiquement, la fin du XI^e siècle marque le départ d'une croissance sensible, une des conséquences d'ailleurs nécessaires pour permettre le développement économique. Selon les historiens, il est raisonnable de penser qu'entre le début du XI^e siècle et la fin du XIII^e siècle la population du royaume de France a environ triplé (et il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle pour retrouver un chiffre semblable, à savoir près de 20 millions d'habitants). Si les foyers urbains les plus dynamiques se situent hors de France (Italie, pays nordiques), le royaume se couvre de villes dans un réseau où de petits peuplements (villes de moins de 2 000 habitants) subordonnent leurs activités à de plus grandes ; gardons aussi à l'esprit, malgré la remarque initiale, que Paris est à ce moment-là la plus grande ville d'Europe occidentale. Les villes du comté de Champagne ne feront pas l'objet d'un renforcement démographique spectaculaire mais elles accueilleront en revanche, quatre fois l'an, les marchands européens venus échanger les produits de l'Orient. Cet essor urbain, note Gauvard, « permet donc le développement d'un idéal nouveau fondé sur le désir de paix, la liberté et la nécessité d'investir » (*id.* : 215).

Un changement se fait aussi sentir au niveau de l'organisation sociale, la noblesse s'élargissant à des éléments nouveaux, à savoir ses serviteurs les plus proches, *milites* et *ministeriales* ecclésiastiques. Ainsi, dans les chartes, les *milites*, dominants, sont clairement séparés des simples *homines*, dominés, et, dans le monde, la noblesse est destinée à être vue : c'est la beauté, la richesse et la largesse dont feront montre Alexandre et Cligès. Elle est liée à une terre (celle de Galles pour Alexandre, l'empire byzantin pour son fils) et, évidemment, à une certaine aptitude au métier des armes, bien que des séparations se laissent déjà observer entre des puissants se disant « nobles » et d'autres « chevaliers », les premiers se rangeant socialement au-dessus des seconds. Cette organisation autour d'un seigneur permet ainsi l'apparition d'une cour, et donc d'une vie de cour ; de même, elle nécessite l'occupation de cette nouvelle classe, tournois et exercices chevaleresques compris.

Surtout, le XII^e siècle est un moment fondamental dans le développement intellectuel français, à la fois sur le plan des connaissances mais aussi sur celui de l'enseignement. Dès le XI^e siècle déjà, on redécouvre les textes juridiques à la base du droit romain ainsi que les auteurs antiques comme Cicéron, Virgile, Tite-Live ou Ovide, et le XII^e siècle accélère le mouvement en traduisant des œuvres essentielles comme celles d'Euclide, Hippocrate, Galien, Platon ou encore Aristote. Les écoles monastiques vont laisser la place aux écoles épiscopales, suivant le même mouvement d'urbanisme qui s'étend dans le royaume. Une ville comme Paris deviendra célèbre pour son savoir théologique et pastoral, quand Chartres tirera sa gloire de l'enseignement des arts libéraux. Les autorités se voient commentées et glosées, donnant naissance à la fameuse formule de Bernard de Chartres, rapportée par Jean de Salisbury :

Nous sommes comme des nains juchés sur des épaules de géants, ainsi pouvons-nous voir mieux et plus loin qu'eux, non que notre vue soit plus perçante ou notre taille plus élevée, mais parce que nous sommes soulevés en l'air et portés par leur hauteur gigantesque.

Ces lieux de savoir sont dirigés par des maîtres, au départ superficiellement encadrés par l'évêque, l'écolâtre ou les chanoines et qui se voient rémunérés par leurs propres élèves (ce sera le cas d'Abélard, par exemple) ; ils finiront par se voir reconnus comme une élite par l'Église, et parfois élevés à de hautes fonctions (que l'on songe à Jean de Salisbury, évêque de Chartres, ou bien à Pierre Lombard, devenu évêque de Paris).

C'est dans ces écoles (et en particulier à Chartres) que l'on développera un système de pensée fondé sur la connaissance scientifique et la lecture attentive des sources, dans une logique d'apprentissage basée sur les sept arts libéraux et dont certains traités théoriques (le *Didascalicon* d'Hugues de Saint-Victor, l'*Heptateuchon* de Thierry de Chartres ou encore le *Metalogicon* de Jean de Salisbury) nous renseignent précieusement. Ces sept arts sont divisés en deux parties : la première, le *trivium*, consacrée à la langue et comprenant la grammaire, la rhétorique et la dialectique ; la seconde, le *quadrivium*, dédiée à la science mathématique, avec l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. Le *trivium*, visant à développer une pensée critique à l'aide de la maîtrise de la langue, constituera le terreau de la scolastique, qui dominera le système de pensée universitaire médiéval à partir de la fin du XII^e siècle et que l'on retrouve déjà à l'œuvre, bien que péniblement parfois, dans les soliloques de nos personnages. Dans une *disputatio* monologale où affleure clairement l'esthétique ovidienne, ces derniers s'interrogent ainsi sur leurs tourments amoureux. Quant au *quadrivium*, on rappellera qu'il est représenté sur la robe de couronnement d'Érec, signe que la clergie et le pouvoir se devaient d'aller main dans la main. Ces nouvelles méthodes et visées intellectuelles constituent par conséquent une *renovatio* du savoir antique, reconsidéré, rafraîchi et non pas simplement imité. Elles mèneront à la naissance des universités au début du XIII^e siècle lorsque les écoles des villes de plus petite taille s'effaceront devant les grandes cités de l'époque (Paris, Bologne, etc.).

2. La situation politique

Comme son nom l'indique, Chrétien de Troyes construit son œuvre dans un territoire d'une importance fondamentale pour la France du Nord : la Champagne, un comté dont sa protectrice, Marie, est d'ailleurs comtesse. Importance fondamentale en ce que les dirigeants champenois constituent une part majeure des personnalités politiques du royaume de cette époque, vassaux à la fois du roi

de France mais aussi du Saint-Empire. Mais les Champenois sont aussi liés aux rois d'Angleterre, faisant d'eux, aux yeux de la couronne, de dangereux alliés. Devant les multiples menaces, le comté se dote de nombreuses places fortes visant à défendre le territoire contre des envahisseurs potentiels, sinon à les dissuader. Comme le formule Doudet :

En acceptant l'hypothèse que Chrétien de Troyes ait pu naître vers 1135-1140, on remarque que l'espace dans lequel il grandit est caractérisé par un paradoxe. La Champagne est à la fois un lieu de paix et de prospérité et un comté menacé, parfois ravagé par les guerres. Le paysage en témoigne. De 1130 à 1150, les villes se fortifient, les murailles s'élèvent. Mais, dans le même temps, les terres comtales s'agrandissent, les portes s'ouvrent et laissent circuler hommes et marchandises. (2009 : 33)

Si l'on a cherché à prouver que Chrétien avait fréquenté la cour d'Angleterre avant celles de Champagne et de Flandres, l'hypothèse demeure cependant toujours aussi incertaine. Certes, Chrétien est le premier écrivain français à avoir intégré l'espace britannique dans son œuvre, et tous ses héros gravitent autour de la Bretagne, Alexandre et Cligès y compris. D'ailleurs, comme on le verra, ses précisions toponymiques insulaires laissent à penser qu'il connaissait le lieu, ce qui ne signifie pas qu'il s'y soit rendu : les Plantagenêts, qui règnent à ce moment-là à la fois sur l'Angleterre et la partie ouest du royaume de France, sont présents dans nombre de cours continentales. On a d'ailleurs voulu attribuer à l'auteur un sixième roman, *Guillaume d'Angleterre* (lui aussi rédigé par un certain « Chrétien »), mais les thèmes de l'histoire ainsi que le style (James-Raoul, 2007) suffisent à prouver que les deux hommes ne font pas qu'un.

L'Angleterre qu'il peint est donc avant tout une Angleterre littéraire, surtout dans les autres romans où les lieux « réels » se mêlent aux espaces merveilleux de la *Gaste forest* ou du Château orgueilleux. C'est probablement le faste de la cour angevine qui a pu induire sa fascination pour cet espace. Car Henri II Plantagenêt manque d'un mythe qui, comme celui des rois de France issus de Charlemagne mais aussi de Francion, permettrait de doter son empire d'un fondement solide. Ce sera le rôle de la littérature¹ et des légendes celtes, remaniées autour d'une cour, celle d'Arthur. La reine appelle à elle les poètes et l'empire Plantagenêt semble bien diriger une entreprise littéraire débutant avec les romans antiques ou les lais, comme ceux de Marie de France, mais penchant aussi du côté historiographique avec *l'Historia regum Britanniae* de

1. Rappelons qu'il épouse en 1152 Aliénor d'Aquitaine, tout juste divorcée du roi de France Louis VII, mère de Marie de Champagne et surtout petite-fille de Guillaume IX de Poitiers, un des plus célèbres troubadours.

Geoffroy de Monmouth et son adaptation en vulgaire par le normand Wace¹. Les deux auteurs mettront l'accent sur la figure d'Arthur, et il est possible que Chrétien se soit plutôt attaché à elle qu'à celle, plus lointaine, d'Henri II.

3. L'amour courtois

Qui dit cour (*cort*) dit courtoisie. Cette idéologie propre au Moyen Âge littéraire (à sa première partie du moins) ressortit à l'individu et au groupe et provient du domaine d'oc où les troubadours (en particulier Guillaume IX, l'arrière-grand-père de Marie de Champagne) inventent un nouvel art d'aimer. Cet art n'est pas sans rapport avec l'organisation de la société noble de l'époque structurée par la féodalité, c'est-à-dire par le rapport de domination entre un suzerain et ses vassaux, le premier récompensant par des terres, de l'argent ou des dons divers les seconds qui lui offrent à la fois hommage, conseil et aide. Cet échange de bons procédés se réalise justement à la cour, expliquant d'ailleurs en partie l'itinérance des seigneurs de l'époque.

De ces échanges courtois naissent des codes visant à « modeler une population souvent remuante et brutale dans la réalité » (Doudet, 2009 : 110). La cour et les dames qui y résident (ainsi que les tournois, canalisateurs bienvenus de la violence) vont alors jouer un rôle capital dans cette éducation ; les chansons et romans participeront de ce mouvement visant à illustrer cette nouvelle façon de vivre à un public cherchant non seulement à s'y conformer mais en étant aussi le plus grand promoteur. Comme le formule de nouveau Doudet (*id.* : 111), la cour chez Chrétien est le lieu de départ d'une action (les grandes fêtes curiales) qui ne s'y déroule jamais, le héros étant toujours ailleurs, pour mieux finalement y revenir. Que l'on pense aux déplacements des héros de *Cligès* (*cf.* partie II) : leurs exploits (à part le tournoi d'Oxford) ne se déroulent pas dans l'espace curial mais toujours sur un champ de bataille extérieur. De même, bien que la cour « réelle » soit remplie d'hommes associés à la clergie, ils n'y apparaissent jamais, et le seul officier récurrent dans les romans est justement Keu, le sénéchal anti-courtois (alors qu'il aurait dû être le maître de l'étiquette, ironie certaine de Chrétien).

Le tournoi reste tout de même un moment important : il est non seulement celui où l'on peut acquérir honneur et gloire, mais aussi celui où l'on catalyse la violence des hommes. Inventés en Champagne et se développant à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, ils sont à la fois promus par les commanditaires de Chrétien mais aussi par les seigneurs de ses romans. Ils seront vite

1. On reparlera de ces textes dans la deuxième partie.

jugés dangereux par l'Église (orgueil, envie et luxure y sont partie prenante) puisque le concile de Latran de 1139 les condamne, sans que cette interdiction et les suivantes n'empêchent leur progression.

La *fin'amor* des troubadours se calque sur les gestes familiaux de la féodalité : l'amant prêterait hommage à la femme aimée et, en échange de son aide et de son obéissance, il recevrait d'elle sa vertu. Cette relation, il faut le noter, est au départ chez les troubadours une relation adultère, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, le mariage est souvent vu chez les poètes comme une contrainte, liée à des raisons externes que sont l'alliance ou l'argent, alors que la courtoisie exalte la liberté ; d'autre part, et de façon liée, la dame mariée est la seule à pouvoir véritablement exercer sa liberté, puisque la jeune fille est toujours assujettie aux stratégies familiales. De même, comme dans le système féodal, la dame doit toujours être d'un rang plus élevé que l'amant, puisque c'est bien elle la maîtresse, à la fois morale et sociale.

La relation ne doit pas non plus se réduire au sentiment amoureux, mais devenir le révélateur d'une modération permettant la construction du bon amant : patience et obéissance, modération et exaltation des capacités physiques comme mentales. C'est Alexandre et ses exploits bretons mais aussi sa retenue lorsqu'il n'ose même pas regarder Soredamor (v. 1579-1580) et surtout quand il se retient de se jeter à genoux en apprenant d'où provient le fil d'or de la chemise que lui avait offert la reine (v. 1611-1613). L'échange érotique est d'abord un échange de mots, et la dame ne se donne pas directement, mais au terme d'un long service ; c'est peut-être en ce sens que l'on pourrait comprendre le v. 5141, qui nous indique que Cligès ne se rend dans les appartements de Fénice que « grant piece » après être revenu. De toute manière, le rapport est toujours en faveur de la femme :

La *cortezia* des troubadours est donc une dynamique reposant sur le désir : un désir masculin qui doit toujours s'alimenter et qui ne cesse de se dire ; un désir féminin, passé sous silence, mais vrai maître du jeu. (Doudet, 2009 : 121)

Chrétien cependant, et les trouvères après lui, prend une certaine distance avec l'esthétique troubadouresque d'oc. Non seulement il associe sans cesse *amours* et *armes*, faisant passer la perfection sentimentale du Sud vers la bravoure chevaleresque du Nord, mais il permet aussi l'apparition de la *fin'amor* à l'intérieur même du mariage, ce que refusaient les poètes d'oc. C'est d'ailleurs le sujet de son premier roman, *Érec et Énide*, ainsi que de ses deux chansons courtoises où la confiance en l'autre devient signe du véritable amour (à l'inverse de la jalousie des amants du *trobar*). L'amour devient « débat » (*id.* : 123), et, conséquence de ce fait, les hommes ne sont plus les seuls à parler : les femmes s'adressent non seulement à leurs prétendants, mais aussi à leurs confidentes ou tout simplement à elles-mêmes. Les tourments de Soredamor ainsi que

la rumination par Fénice des mots de Cligès en sont la preuve ici, et l'évolution va se propager jusqu'à la réalité des cours. En 1180, André le Chapelain écrit le premier traité théorique sur le sujet, le *Tractatus amoris*, constitué de trois livres : le premier, d'allure pédagogique, expose la nature de l'amour ; le deuxième met en scène vingt et un jugements féminins autour de la relation courtoise et où Marie de Champagne sera la première à intervenir et à faire des idées de Chrétien les règles de la courtoisie ; le troisième, entièrement à rebours, fonde sur des clichés misogynes et la citation des autorités l'antithèse visant à démontrer que l'amour des femmes constitue le fléau des hommes.

Cette courtoisie sera par ailleurs remise en cause par l'apparition dans la littérature du récit de *Tristan et Iseut*, aux alentours des années 1170, au départ par l'anglo-normand Bérout puis par le britannique Thomas (dans une version courtoise). Comme on le verra plus tard (cf. partie III), les deux premiers romans conservés de Chrétien sont en partie construits contre l'idéologie du *Tristan* (ou du moins de la version commune, celle de Bérout), mêlant ruse (on se souvient de celle d'Iseut et du lépreux-Tristan lui permettant de franchir le gué) et adultère, mais aussi contre celle de l'amour dû au *boivre* et donc à l'opposé des conceptions mises en place par le Champenois. L'affaire agite d'ailleurs le monde troubadoursque, signe que l'arrivée littéraire du mythe des amants de Cornouailles avait réellement eu un effet important sur le monde aristocratique¹. La réponse finale de Chrétien avait déjà paru dans sa chanson *D'Amors qui m'a tolu à moi*² :

Onques du buvrage ne bui
dout Tristan fu empoisonnez
mes plus me fet amer que lui
fins cuers et bone volentez. (v. 28-31)

L'amour entre Alexandre et Soredamor ainsi qu'entre Cligès et Fénice ne sera jamais issu d'un philtre ; justement, celui-ci (ceux-ci plutôt) est destiné à construire une illusion : celle d'Alis pensant posséder sa femme, celle de la mort de Fénice. Cette dernière, par ailleurs, rejettera la proposition de Cligès de partir en Bretagne (la terre du mythe tristanien, soit dit en passant) et lui indiquera son plan afin de ne pas déchoir. Si la scène se veut illustration de la courtoisie, on peut aussi lui trouver une allure ironique dont on parlera *infra* (cf. partie III).

1. Notons qu'un des griefs les plus importants imputés au *Tristan*, *a contrario* de ce que l'on pourrait penser aujourd'hui, réside dans l'égalité des amants dans l'amour et dans la souffrance : l'amour tristanien est honteux puisqu'il déshonore la reine qui, justement, n'est plus reine mais simple femme suivant son amant dans la pauvreté de la forêt.
2. Les chansons de Chrétien sont disponibles dans l'édition de Rousse (2006).

4. La question du réalisme

Cette opposition entre illusion et réalité, ainsi que la question de la courtoisie littéraire et de son existence dans le monde doivent d'ailleurs nous inviter à réfléchir sur la question du réalisme dont *Cligès*, bien plus que les autres romans, s'empare. Comme on le verra dans la deuxième partie, la géographie du texte de même que les intrigues politiques ancrent l'action dans un espace qui semble relativement proche des connaissances que pouvaient posséder les clercs du temps ; la localisation précise des cités, les divers voyages et leur temporalité jettent un anachronique « effet de réel » sur la narration. Mais il en faudrait davantage pour qualifier l'œuvre de « réaliste », surtout depuis la vague d'études structurales qui ont pu lui être consacrées. On balayera donc rapidement ci-dessous, les positions des tenants de ces deux hypothèses.

La trame du roman fait en effet fortement penser aux manœuvres politiques de l'époque présumée de sa rédaction (milieu des années 1170). Alis a pu être rapproché de Manuel Comnène, empereur byzantin monté sur le trône quand son frère aîné Isaac était encore en vie ; l'empereur d'Allemagne n'est autre que Frédéric Barberousse, luttant contre les velléités du duc de Saxe (Henri le Lion). Au milieu du XII^e siècle, des négociations avaient eu lieu afin d'organiser le mariage de Barberousse et d'une princesse byzantine, ce qui n'aboutit pas. Une vingtaine d'années plus tard, Frédéric cherchait, à Ratisbonne, à conclure un mariage entre son fils et une princesse byzantine. L'empereur était aussi dans une tension perpétuelle vis-à-vis du duc de Saxe (ayant d'ailleurs séjourné à la cour de Champagne), qui avait au départ soutenu son cousin lors de son couronnement comme roi des Romains mais qui, après son refus de le soutenir au cours du conflit qui l'opposait aux cités lombardes (et, bien entendu, à la papauté), voit sa relation avec Frédéric se détériorer. De même, selon Fourrier (1960), le nom de *Cligès* pourrait être rapproché d'un sultan ayant vaincu Manuel Comnène en 1176 et rencontré Barberousse (pour négocier un mariage avec sa fille) ainsi qu'Henri le Lion.

De même, l'Orient dont il est question dans *Cligès* n'est pas seulement un mirage occidental : Constantinople est considérée à partir du XI^e siècle comme un « Paradis oriental » (Doudet, 2009 : 128) et l'empire byzantin est connu par le biais des croisades. Le comte de Champagne, Henri le Libéral, visite Constantinople à son retour de la guerre sacrée au début de 1147 et y rencontre Manuel Comnène, qui par ailleurs l'adoubera. On comprend par conséquent que l'Orient, à la cour de Champagne, ait été un sujet de prédilection, et que Chrétien en ait par conséquent entendu parler, la transformant bien entendu selon son propre imaginaire (contaminé aussi par les romans antiques qui fleurissent à partir de 1150).

Il faut enfin noter que, sources de « réalisme », les portraits ne sont pas légion dans *Cligès* (alors qu'ils étaient plus nombreux dans *Érec*). Destinées à montrer que l'écrivain connaît les règles et usages de leur conception tout en y manifestant son propre génie, les scènes descriptives sont principalement cantonnées aux tourments psychologiques. On ne possède pas de portrait d'Alexandre (tout juste apprenons-nous qu'il est « biax » et « preuz », qualificatifs banals s'il en est pour un héros) de même que pour Soredamor, bien que, dans ce cas, ses souffrances psychologiques donnent lieu à une longue description du mal d'amour (v. 441 *sq.*). Cligès et Fénice, eux, possèdent un moment descriptif (v. 2689 *sq.*), qui est toutefois marqué par la réticence du narrateur, elle aussi tout à fait typique :

Por ce que g'en diroie mains,
ne braz ne cors ne chief ne mains
ne vuel par parole descrivre,
car se mil anz avoie a vivre
et chascun jor doblast mes sans,
si perdroie gié mon porpans
einçois que le voir an deïsse.

(« Ne pouvant qu'être inférieur à la tâche, je renonce à décrire ses bras, son corps, sa tête, ses mains, car dussé-je vivre mille ans et voir chaque jour doubler mon talent, je perdrais mes efforts à vouloir en dire la vérité. » v. 2717-2723)

On remarquera tout de même quelques notations à « effet de réel », comme lors de l'arrivée des Grecs sur les côtes anglaises, lessivés par plus d'un mois de voyage maritime dont ils n'avaient vraisemblablement pas l'habitude :

Li vaslet, qui n'orent apris
a sosfrir meseise ne painne,
en mer qui ne lor fu pas sainne,
orent longuemant demoré,
tant que tuit sont descoloré,
et afebli furent et vain
tuit li plus fort et li plus sain.

(« Les jeunes gens, qui n'avaient pas l'habitude d'endurer malaises et épreuves, étaient demeurés longtemps en mer, ce qui avait nui à leur santé : ils avaient tous perdu leurs couleurs et même les plus forts et les plus vigoureux étaient affaiblis et épuisés. » v. 276-282)

Mais ressemblance ne doit pas forcément signifier « réalisme », ou il faut du moins s'entendre sur le sens de ce terme. Car aux partisans du réalisme extratextuel, menés par Fourier, s'opposent les structuralistes. Comme le formulait déjà Jean de Garlande dans les années 1220, les narrations peuvent raconter de pures fictions (*res ficta*), s'appuyer sur des faits historiques (*res gesta*) mais aussi des histoires fictives qui auraient pu arriver (*res ficta quae tamen fieri*

potuit). S'ils se fondent sur une *estoire* ou bien un livre (dont on ne sait que peu de choses), les romans n'en concluent cependant pas moins un pacte de lecture avec leurs lecteurs et auditeurs où la croyance en la littérature elle-même devient fondamentale. C'est le moment de l'écrit (et non du chant), des prologues et de l'auteur, le moment « où la littérature mérite ce nom et celui où la vérité de l'œuvre est celle-là seule que lui concède l'auteur, qui a seul *autorité* pour définir sa nature et qui en porte la responsabilité » (Zink, 1981 : 4).

C'est ce rapport entre illusion et réalité qui est traqué par la critique structuraliste, étudiant le texte en lui-même et comme totalité faisant sens à elle seule : la seule plausibilité est d'essence dramatique et l'ironie de l'auteur nous empêche de nous associer sans distanciation aux aventures des héros. Ce sera par exemple la position (plus modérée) de *Shirt* (1977) ou celle (plus radicale) de *Haidu* (1978). Ainsi, selon le premier, l'épisode de la lune brillant sur les armures des traîtres lors de la tentative d'attaque d'Angrès (v. 1653-1707) peut être interprété comme une influence classique sur Chrétien mais, en même temps, s'inscrire dans un moment où le concept de royauté commence à être progressivement rattaché à une théocratie : trahir le roi, c'est trahir Dieu, et Dieu est du côté du roi. De même, si la trahison du comte est bien entendu en partie due à l'épisode de Mordret tel qu'il est narré par Wace, il s'inscrit aussi intratextuellement comme anticipant le rôle et la trahison d'Alis. En ce sens sa « réalité » tient plus à la construction d'une cohérence interne du roman (*sans, conjointure*) plutôt qu'à une influence intertextuelle. *Haidu*, comme on le verra dans la troisième partie, cherche principalement à déceler l'ironie de Chrétien, empêchant tout rapport d'identification certaine entre le conte et sa factualité, montrant que le jeu entre illusion et réalité constitue un des axes principaux de la lecture du roman.

Comme on s'en doute, la solution est entre les deux : la potion qu'Alis ingère, bien que peu « réaliste » d'un point de vue extratextuel, est « réelle » dans le roman en ce qu'elle lui offre ce qu'il croit être réel (la possession de Fénice). Fonctionnant à l'intérieur du récit, elle permet la possibilité de conjurer l'isotopie de l'illusion mais sert la plausibilité de l'intrigue et la possibilité de la ruse de Fénice. C'est, là encore, dans un croire et ne pas croire que réside la construction de l'œuvre de Chrétien.

5. Chrétien de Troyes

Car, pour finir, il faut bien se demander qui est celui dont on fait probablement l'emblème du Moyen Âge et dont, pourtant, on sait finalement assez peu de choses. Assez, cependant, comme le notait déjà Frappier (1957 : 10) :

À moins qu'un jour on ne découvre sur lui de nombreux documents d'archives, les excès du « biographisme » ne sont pas à redouter dans l'étude de Chrétien. Mais que l'on se console en pensant qu'une meilleure connaissance de sa vie n'éclairerait peut-être pas beaucoup les secrets de sa création romanesque ; peut-être même serait-on déçu par l'homme qu'il fut, si l'on pouvait le confronter avec une œuvre où il s'est effacé derrière ses personnages en se servant d'eux pour représenter, non son existence quotidienne de clerc et de ménestrel au service des grands, mais son idéal d'élégance et d'héroïsme.

Reste qu'il nous a laissé, chose déjà rare pour le Moyen Âge, un nom. Un nom entier d'ailleurs, mentionné dans la première œuvre qu'on lui connaisse, *Érec et Énide* : « Crestiens de Troies » (v. 9)¹. Ce qui ne résout rien : Chrétien a pu naître à Troyes, en Champagne, comme il a pu seulement y exercer son activité ; quant au nom, s'il n'est pas le plus répandu à l'époque, il est surtout associé à la période pendant laquelle il écrit (cf. le v. 25 d'*Érec*). Il nous laisse aussi, dès le prologue de notre roman, un catalogue de ses œuvres, grâce auquel il nous est permis de mesurer la perte inhérente à la situation de production, de diffusion et de conservation des textes médiévaux. La mention de Troyes permet enfin de définir la langue de Chrétien, que l'on pourrait rattacher à un dialecte francien (d'Île-de-France, influencé de ce fait par la langue de la cour) mâtiné de traits champenois².

Issu peut-être d'une petite noblesse champenoise³, Chrétien a assurément reçu une formation de clerc (sans avoir pour autant suivi forcément une carrière religieuse). Naviguant dans le monde de Troyes, dédiant ses romans à de grandes figures curiales, il a été partie prenante de ces cours qu'il se plaît à décrire et avec lesquelles le monde réel entretient quelques rapports. On peut penser, de ce fait, qu'il fut un cadet de famille, destiné à une formation cléricale en raison de l'absence de patrimoine, ce dernier revenant à l'aîné de la fratrie. Pourvus d'une éducation, les puînés peuvent par la suite accéder à des rôles administratifs au sein des instances religieuses ou laïques (chanoines ou fonctionnaires de chancellerie), dont l'écriture constitue la tâche primordiale.

À Troyes il a aussi pu connaître le monde, celui qui passe par la ville et les foires, de dimensions internationales (comme mentionné *supra*), tout comme il a pu, dans le palais des comtes, consulter les textes dont ses œuvres s'enrichissent. Il a pu aussi être en contact avec la culture juive, basée sur l'école de

1. La particule signifie la provenance géographique, et non la noblesse, comme elle commencera à le faire à partir du x^v^e siècle.
2. Rappelons qu'au xii^e siècle, la situation linguistique de la France est, pour faire simple, éclatée entre différents dialectes (à la fois pour la langue d'oïl et celle d'oc), ayant chacun une contrepartie écrite nommée *scripta*.
3. La description attendrie du vavasseur d'*Érec et Énide* (v. 377-378) irait, pour certains critiques, dans ce sens.

commentaire talmudique qu'y fonde Rachi de Troyes, protégé par les comtes¹. Mais Troyes, c'est aussi Troie, ville de la mythologie grecque et romaine, d'où partira la *translatio imperii et studii* (cf. partie II), ville originelle aussi en ce qu'elle donne naissance à Rome par l'intermédiaire d'Énée, ainsi qu'au royaume de France par celui de Francion (et à l'Angleterre, grâce à Brut). En ce sens, Chrétien de Troyes/Troie est un nom de « passeur » (Doudet, 2009 : 45), menant l'antique vers les temps nouveaux comme le montrera clairement notre roman.

Homme de « clergie » (v. 32), Chrétien est donc un intellectuel. Il a reçu une éducation dans les écoles monastiques ou, probablement, à partir du XII^e siècle, cathédrales. C'est là qu'il prend connaissance des textes anciens que l'on relit à ce moment et découvre un néoplatonisme fondé sur l'étude de saint Augustin, Boèce ou Macrobie. La Bible n'est plus la seule parole garante de vérité (*l'auctoritas*) mais partage alors son prestige avec les antiques : Virgile, Cicéron, Euclide, Galien ou Aristote, les textes grecs étant connus par le biais des traductions latines des œuvres arabes. Comme on l'a dit précédemment, après avoir appris l'écriture et le latin, les étudiants se confrontent (durant six ans environ) au *trivium* et au *quadrivium* et peuvent, une fois ce passage obligé réalisé, se spécialiser (droit, médecine ou théologie). Si Chrétien a étudié probablement les sept arts libéraux, il ne semble pas avoir poursuivi au-delà. C'est là qu'il a forgé son sens de la langue, de la construction et de la logique, et c'est un peu ce Chrétien que l'on retrouvera dans la figure de Jean, autre architecte (cf. partie III). C'est dans ces écoles qu'il lira le texte sacré, évidemment, mais aussi le *Donat* (grammaire latine de référence au Moyen Âge) et les ouvrages rhétoriques de Cicéron, ainsi que les œuvres de saint Augustin et de Boèce, premier « philosophe » médiéval, et les poèmes d'Horace ou de Virgile. Il a lu, aussi, tous les livres dont il nous parle dans ses prologues, *auctores* utilisés en vue de garantir la vérité du conte (cf. partie II). Il a connu, enfin, Ovide, maître de l'amour (mais aussi poète sulfureux) pour le XII^e siècle, comme nous l'indique encore une fois son prologue, et il l'a même traduit, dans une entreprise de *translatio* faisant de lui un traducteur avant d'être un auteur.

Quant à savoir comment étaient diffusées ses œuvres, là encore, on ne peut que formuler des hypothèses, basées principalement sur les déclarations de Chrétien lui-même. Comme on le sait, la diffusion des textes médiévaux ne correspond que très peu à la nôtre ; la lecture n'est pas silencieuse, ni solitaire. Il est donc besoin d'un récitant, qui peut être l'auteur ou bien un professionnel ; mais si le poète est probablement le chanteur de ses chansons, le clerc produisant un roman s'affronte aux jongleurs, professionnels de la parole et

1. Existe aussi l'hypothèse que Chrétien serait lui-même juif, du fait non seulement de son prénom (porté par nombre de juifs convertis), de la signature « Crestiens li Gois » (v. 734) dans l'adaptation ovidienne *Philomena* qu'il publie avant ses œuvres arthuriennes, ainsi que de l'hermétisme de certaines de ses scènes. Sur cette question, cf. Doudet (2009 : 40 sq.)

principaux diffuseurs des textes. Ceux-ci ne sont pas que des réciteurs, mais plus généralement des hommes de divertissement (physique et intellectuel). Pour les clercs, le *joculator* est par conséquent non seulement un concurrent mais aussi un possible faussaire, la récitation orale pouvant entraîner une modification du texte. C'est pour cette raison que les prologues des romans (dès la matière antique, témoin celui de *Thèbes*), et surtout ceux de Chrétien, blâmeront tant ces intermédiaires qui dépècent et corrompent (l'image est dans *Érec*). Or, comme on le verra (*cf.* partie II), dépecer c'est aller contre la construction du texte, contre sa *conjointure*.

Chrétien a donc pu, lui-même, réciter ses œuvres lorsque cela lui était possible ; compte tenu du fait qu'il écrivait pour des commanditaires de lui connus, il est de ce fait indéniable que ses textes proposaient des conjectures qui devaient leur être favorables et recevaient ainsi leur approbation. L'œuvre du Champenois est ainsi en partie le reflet de son idéologie mais aussi celle des groupes (souvent féminins) qui le soutenaient.

Comme on le sait, les œuvres médiévales ne sont pas, pour l'immense majorité, autographes. Elles ne sont pas non plus des œuvres au sens où on l'entend aujourd'hui, en ce sens qu'elles sont conservées dans des recueils manuscrits contenant plusieurs autres textes (complets ou fragmentaires), qu'ils appartiennent ou non au même auteur ou au même genre. On aurait tendance à y voir, aujourd'hui, un fouillis textuel sans lien apparent, mais cela serait pour beaucoup se tromper : les manuscrits sont la plupart du temps organisés autour d'un but que l'on ne saisit peut-être plus mais qui, pour les récepteurs de l'époque, devait être évident. Elles ne sont pas, enfin, des œuvres originales, en ce que le processus de copie altère forcément le texte, le scribe pouvant choisir de corriger l'œuvre en fonction des commanditaires ou de son propre goût. La copie la plus célèbre, et celle qui constitue la base de l'édition présentée au concours, est celle du scribe Guiot (Paris, BnF fr. 794), daté de 1230-1235, manuscrit dans lequel figurent toutes les œuvres narratives de Chrétien ainsi qu'un choix de textes indiquant la constitution d'un corpus narratif plus ou moins fictif (*i.e.* le roman en devenir)¹.

Cette copie, par ailleurs, indique dans la succession des œuvres choisies un *continuum* dans lequel elle inscrit l'œuvre du Champenois, à la fois historique (passé antique et contemporanéité reflétée dans le monde arthurien) et géographique (entre l'Orient et l'Occident), autre façon de mettre en scène la *translatio*, concept dont on s'occupera maintenant.

1. Le manuscrit est disponible sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84272526>.

II

Translationes

Cligès est indéniablement le roman de la *translatio*, concept cher aux médiévaux du XII^e siècle, soucieux de récupérer et conserver l'héritage antique. Mais, comme l'indique la polysémie du terme, la *translatio* n'est pas uniquement géographico-chronologique : *transférer* c'est « faire passer d'un lieu à un autre » aussi bien que « traduire », sans oublier un sens métaphorique qui viendrait indiquer le passage des *matières* et l'invention d'un nouveau genre littéraire.

On essaiera par conséquent dans cette partie de passer en revue tous les mouvements inhérents au texte, ses points de départ et ses lieux de passage, ses techniques et son inscription dans l'idéologie de son siècle.

1. Le prologue : clefs d'entrée

Comme dans tous les textes de Chrétien, le prologue est un lieu essentiel de l'œuvre, tissant à la fois le pacte de lecture et la trame à venir, bien que l'auteur ne résume que peu son « conte » (v. 8), conservant à son récit un suspense que l'on ne trouvait pas dans les chansons de geste, par exemple. La seule exception se trouve dans *Yvain*, où le début *in medias res* empêche en quelque sorte l'auteur de se présenter, bien que l'adresse de Calogrenant (v. 149-172) centrée sur le thème de l'entente prenne des airs de pseudo-prologue.

Cligès, lui, ne déroge pas à la règle et indique dès le départ que la *translatio* sera le thème sous-jacent du roman. Il est en effet question « d'un vaslet qui an Grece fu del linage le roi Artu. » (v. 9-10).

La périphrase n'est pas sans effet : elle ménage une attente qui ne sera levée qu'au v. 2366, presque à la fin des aventures d'Alexandre et de Soredamor ; dans le même temps, elle fait de *Cligès* l'union des deux *matières*, de Bretagne et de Rome ; enfin, elle encadre ce héros encore sans nom de ses deux pères, Chrétien en amont et Alexandre en aval. Car c'est bien par lui-même que commence Chrétien :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide
et les comandemanz d'Ovide
et l'Art d'amors an romans mist
et le Mors de l'espaule fist,
del roi Marc et d'Ysalt la blonde
et de la hupe et de l'aronde
et del rossignol la muance

(« Celui qui a écrit *Érec et Enide*, qui a mis en français les *Commandements d'Ovide* et *L'Art d'aimer*, qui a écrit *La Morsure de l'épaule*, qui a composé sur le roi Marc et Iseut la Blonde, sur la métamorphose de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol » v. 1-7)

Ce qui pourrait passer pour une frivole mise en avant (dont on avait pu avoir un avant-goût dans *Érec*) est en réalité un élément essentiel de la mutation qui s'enclenche alors dans la littérature : bien que le texte ne puisse fonctionner que grâce à l'autorité d'un autre texte, c'est désormais dans une logique d'auto-engendrement que semble se justifier l'œuvre de Chrétien. Cette « représentation de l'auteur au travail » construit la « crédibilité de l'œuvre » (Zink, 1981 : 5) en même temps qu'elle autorise la reconnaissance de sa fictionnalité, condition de production de ce que l'on appellera « roman ». Le champenois n'est pas, cependant, sans nous indiquer (là encore, comme dans tous ses prologues) sa source : c'est dans « un des livres de l'aumaire mon seignor saint Pere a Biauvez » (v. 20-21), un « livres [...] molt anciens » (v. 24) qu'il aurait trouvé son *estoire*, bien que, comme on le verra, ce *topos* du livre découvert doive lui aussi être interprété à l'aune du génie de Chrétien.

Ces sept premiers vers, outre le fait qu'ils sont les seuls à nous donner une liste des œuvres de l'auteur et nous faire mesurer la perte inhérente aux vicissitudes de l'époque médiévale, fonctionnent bien évidemment de conserve : l'on a à maintes reprises noté la rime « Enide : Ovide », couplant dès le départ l'antique et le breton mais aussi, autre acception de la *translatio*, le roman et le latin. Le poète latin était en effet indispensable pour la peinture des tourments amoureux et Chrétien, traducteur des *Remedia amoris* et de l'*Ars amatoria*, ne pouvait le passer sous silence. Mais un autre écho se fait plus léger, celui de Virgile, qui apparaît à deux reprises dans le vers initial : une première fois dans le (encore) périphrastique « Cil qui fist », rappelant le « Ille ego qui quondam gracili » de l'*Enéide* que l'on donnait en exemple dans les manuels d'étude de l'époque ; une seconde dans la paronomase Énide/Énéide, qui sera rappelée aux v. 5283-5286.

Difficile enfin de ne pas voir l'anagramme du troisième vers, symbolisant lui aussi la « nuance » (v. 7) opérée par Chrétien : mettre « l'Art d'amors » en « romans », c'est peut-être reprendre (pour le modifier) le discours amoureux ovidien afin de l'adapter aux normes de l'époque et au *sans* de l'œuvre.

2. *Translatio imperii et studii*

Mais, bien évidemment, la première *translatio* est celle dont tout le XII^e siècle parle : celle du pouvoir et du savoir (*imperii et studii*), notion issue de l'exégèse du livre de Daniel (chapitre 8) où la vision de quatre royaumes successifs est associée à un transfert d'est en ouest (suivant le cours du soleil) par les lettrés Eusèbe et Orose. De Constantinople (la « Grece » du v. 31) à Rome puis enfin en France, la « chevalerie » (pouvoir) et la « clergie » (savoir) ont migré :

Ce nos ont nostre livre apris
qu'an Grece ot de chevalerie
le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
et de la clergie la some,
qui or est an France venue.

(« Nos livres nous apprennent que c'est la Grèce qui eut d'abord la palme de la chevalerie et du savoir. Puis la chevalerie vint à Rome et avec elle la totalité du savoir : elles se trouvent aujourd'hui en France. » v. 30-35)

Comme semble l'indiquer Chrétien, cette évolution est bien téléologique :

Dex l'avoit as altres prestees,
car des Grezois ne des Romains
ne dit an mes plus ne mains :
D'ax est la parole remese
et estainte la vive brese.

(« Dieu l'avait prêté seulement aux autres peuples, car des Grecs et des Romains on ne dit plus rien aujourd'hui ; le silence est tombé sur eux et leur vive braise est éteinte. » v. 40-44)

Cette pensée de l'Histoire fait par conséquent de l'Occident le lieu de résidence final de la bravoure et de la chevalerie, ce que les origines troyennes du pays semblaient déjà indiquer puisque les Francs étaient alors envisagés comme provenant du troyen Francion, cousin d'Énée. Les Bretons n'étaient d'ailleurs pas en reste, leur origine remontant, elle, à Brutus, petit-fils d'Ascagne (et donc arrière-petit-fils d'Énée), selon Geoffroy de Monmouth dans son *Historia regum Britanniae* que reprendra en anglo-normand Wace dans son *Roman de Brut* (rédigé au milieu du XII^e siècle).

Ainsi et Alexandre et Cligès devront voyager vers l'ouest pour devenir d'accomplis chevaliers : le séjour à la cour du roi Arthur servira de test pour mesurer leur bravoure, et leur permettra d'ailleurs de pouvoir, une fois l'épreuve passée, retourner dans leur contrée. Quant à la clergie, il semble qu'elle soit encore pour partie à Constantinople : c'est le génie de Jean et les artifices de

Thessala, ce constructeur et cette magicienne qui ne sont pas sans rappeler l'auteur lui-même (cf. partie III), signe que le monde antique a bien été translaté en France.

Comme le note Harf-Lancner (2006 : 14), il semble bien que pouvoir et savoir se répartissent harmonieusement entre Occident et Orient : la prééminence des valeurs guerrières à l'ouest expliquerait pourquoi le roi Arthur, bien plus méditatif dans les autres œuvres de Chrétien, est ici un « roi guerrier », « un seigneur féodal qui fait mettre à mort les vassaux qui l'ont trahi ». Mais, en lisant *Cligès*, force est de constater que la *clergie* l'emporte pour celui que Wolfram von Eschenbach qualifiait de « maître » (c'est-à-dire ayant reçu les enseignements du *trivium* et du *quadrivium*) et qui, dès le prologue du *Chevalier à la charrette* et par l'intermédiaire des dames, s'arrogeait un « bien parler en langue française ». Car si l'art et l'artifice sont en Orient, ils le sont dans le roman qui, lui, est produit depuis l'Occident et dans une alliance bénéfique avec le pouvoir (comme l'indique, toujours dans *Érec*, la robe que porte son protagoniste lors de son couronnement). Ce trésor de sagesse venu de l'Antiquité, comportant tout aussi bien la science des nombres (on le verra) que l'art d'écrire et d'instruire, fait bien l'« enors » de la France (v. 39), terme significatif en ce qu'il est le plus souvent revendiqué par la chevalerie. Et en effet, comme on l'a montré plus haut, une remarque de Chrétien n'est pas sans intérêt : Alexandre passe « de Grece an Engleterre, qui lors estoit Bretagne dite » (v. 16-17). La situation géographique actuelle (rappelons que pour les médiévaux la Grèce correspondait alors à l'empire byzantin et que Constantinople passait pour être construite sur l'ancienne Troie) se mêle aux toponymes fictifs, permettant d'indiquer que si la Bretagne mythique d'Arthur existe, ce n'est que dans les romans de la matière de Bretagne : de ce fait, les prouesses de la chevalerie arthurienne découlent forcément de la *clergie* des auteurs qui la font surgir.

3. Le « roman »

3.1. La mise en roman : sources

Ce surgissement, comme on l'a dit, n'est pas uniquement le fait de Chrétien, et ne saurait l'être : on n'écrit pas seul au Moyen Âge, mais juché sur les épaules de géants. Au sein des trois *matières* dont parle Jean Bodel dans la *Chanson de Saisnes* (matière de France, de Rome et de Bretagne), les traditions carolingiennes, antiques et celtiques irriguent les textes produits. Comme on le sait, Chrétien est le chantre de la matière bretonne, mais il convient toutefois de se demander quelle place occupe *Cligès* dans l'œuvre de l'auteur. Car si le

roman n'est pas issu du fond antique (la Grèce d'Alexandre et Cligès n'est pas celle d'Énée que l'on rencontre dans le *Roman de Troie* ou dans l'*Énéas*), il ne possède pas non plus les caractéristiques principales qui feront la gloire du roman arthurien.

Comme l'a montré Fourrier (1960), *Cligès* semble avoir été rédigé vers le milieu des années 1170, après *Érec et Énide* et après la grande vogue des textes antiques de la première moitié du XII^e siècle, fondés sur la mise en roman des grands mythes que sont l'*Illiade*, l'*Énéide* ou ceux liés au destin des descendants d'Œdipe. Chrétien connaît ces textes, et il en reprendra d'ailleurs plusieurs nouveautés, comme on le verra plus avant. Il connaît aussi la mise en roman par Wace en 1155 pour la cour normande et angevine, dans le *Brut*, de l'exaltation du passé breton de l'Angleterre, où l'on trouve pour la première fois les mentions de personnages désormais bien connus (Merlin, Uther, Arthur, etc.). Ainsi, la trahison d'Angrès possède un pendant chez Geoffroy et Wace dans celle de Mordret, neveu d'Arthur qui, outre le royaume, lui dérobe aussi la reine.

À la différence de Geoffroy, Wace, s'il conserve globalement la matière de son modèle, lui adjoint toutefois des notations pittoresques et psychologiques, là où l'*Historia* restait souvent muette. C'est lui, par exemple, qui fait de Guenièvre une dame « large et buenne parliere », instaurant les traits de caractère qui demeureront par la suite (largesse et élégance du langage, que l'on retrouvera d'ailleurs dans *Cligès*).

Il importe toutefois de noter que Wace, dès le départ, ne cachait pas ses doutes quant à la véracité de ses informations, déclarant à propos de la « Roûnde Table » que les Bretons en disent « mainte fable » (v. 9750-9751). L'enjolivement par les conteurs d'une situation historique que l'auteur souhaite tout de même présenter comme véridique indique un mode de référence au réel que l'on ne pourrait pas considérer comme stable. C'est là, d'ailleurs, une des nécessités permettant la naissance du roman.

Chrétien, à la suite de Wace, continuera dans la lancée « psychologisante » de son prédécesseur, en amplifiant par exemple les aspects sentimentaux, eu égard à la nouvelle donne due à l'amour courtois. Des évolutions se font à l'intérieur même de sa production, dont *Cligès* est particulièrement témoin : il y a en effet loin entre la demande en mariage d'Érec, qui ne savait à peu près rien de la position d'Énide, aux monologues tourmentés d'Alexandre et Soredamor ou de Cligès et Fénice, dont on trouve d'ailleurs des échos antérieurs à la fois dans le *Roman d'Eneas* (Didon ou Lavine) et dans le *Tristan* de Thomas. Par contre, et à la différence d'*Érec* et des romans postérieurs, il semble à première vue que *Cligès* ne tire pas autant partie de la matière de Bretagne que ne le feront les autres textes de Chrétien. Pas de fée, pas de géant, pas de nain ni de fontaines gardées ou de gués à franchir ; pas d'exploits à proprement parler

surhumains, pas de *geis* ni de *coutume* ou de *merveille* comme celle du blanc cerf. Et même quand le surnaturel fait son apparition, sous la forme des philtres de Thessala, ces derniers sont bien plus à rattacher à la légende tristanienne ainsi qu'aux artifices orientaux, et à Médée plutôt qu'à Morgue, remplissant par ailleurs le rôle de drogue hallucinatives ou de somnifères (et non une fonction purement merveilleuse).

En dehors des *matières*, c'est évidemment vers Ovide que *Cligès* fait signe, ne serait-ce, comme on l'a indiqué plus haut, que dans le prologue. Le poète romain est partout dans ce siècle qui est le sien, et un clerc, formé à la rhétorique antique, ne peut l'ignorer, surtout si, comme Chrétien, il est un des premiers à faire le pont entre la *fin'amor* d'oc et les productions littéraires d'oïl (cf. partie I). Non seulement les *Métamorphoses* offraient un répertoire de récits à gloser mais les *Amours* ou les *Héroïdes* mettaient en branle à la fois les images et les procédés (monologues et expression dramatique du sentiment) dont allaient se servir les poètes médiévaux, qui ne goûtaient pas moins l'aspect quelque peu scolastique de l'*Ars amatoria*, semblable en plusieurs points au système de pensée dont les universités se réclameront. Comme l'indique Chrétien dans son prologue, « le Mors de l'espaule » (v. 4) constitue une réécriture de l'histoire de Pélopes, tout comme la « de la hupe et de l'aronde et del rossignol la muance » (v. 6-7) met en scène Philomèle et Procné (oiseaux emblématiques de la lyrique amoureuse qui se verront supplantés par le volatile aux résonances chrétiennes incarné par Fénice), mythes issus des *Métamorphoses*. De même, les images de l'amour comme dieu-tyran et de ses flèches, de la flamme brûlante et des symptômes physiques remontent eux aussi au poète romain (Frappier 1957 : 113) : le « dart » (v. 770) fait d'ailleurs l'objet d'une description de près d'une centaine de vers (jusqu'au v. 860) où le raisonnement scolastique fait pièce à l'image ovidienne et où, on le verra plus tard, se fait peut-être aussi jour l'ironie auctoriale.

Enfin, le livre du prologue mérite lui aussi que l'on s'y arrête. Chrétien nous laisse entendre que son « romanz » (v. 23) constitue le développement d'un « contes » (v. 22) tiré du « livres » (v. 24). Comme on l'a déjà indiqué, le *topos* permet de s'abriter derrière une autorité (l'écrit antérieur fait autorité) mais sans effacer la personne de l'auteur. Car, en réalité, il se pourrait que le livre ne soit qu'une des parties rassemblées par la *conjointure* de Chrétien. Plusieurs indices semés dans le texte nous permettent en effet de remettre en question ce que l'on pourrait nommer l'extension logique de l'« estoire » du v. 18. À la fin de l'épisode d'Alexandre, et pour débiter celle de Cligès, Chrétien déclare :

Ce est Cligés an cui mimore
fu mise an romans ceste estoire.

(« C'est Cligès en mémoire de qui cette histoire a été traduite en français. »
v. 2367-2368)

indiquant par là même que le livre ne contenait que la vie du fils, et que celle du père était entièrement due à l'auteur. Plus encore, la venue des trois médecins de Salerne introduit de nouveau un doute :

Entre les lermes et les criz,
si con tesmoingne li escriz,
sont venu trois fisiciën

(« Au milieu des larmes et des cris, comme en témoigne le livre, sont arrivés trois médecins [...] » v. 5797-5799)

L'épisode de la fausse morte, tiré d'un fond byzantino-oriental et qui connaîtra une belle fortune jusqu'au *Roméo et Juliette* de Shakespeare, pourrait en réalité être l'« estoire » du livre, ce que Gaston Paris (1902 : 641) semblait penser : « Ce qu'il avait lu dans le livre de Beauvais – le *conte* dont il a fait son *romanz* – c'était sans doute seulement l'histoire de la feinte morte ». Le conte de la femme de Salomon était en effet connu du Moyen Âge, ce que l'on comprend aisément eu égard à la misogynie du siècle : quoi de mieux que l'homme le plus sage pour montrer la fourberie féminine ?

Où donc placer *Cligès*¹ ? Traitant de la Grèce, ce n'est pourtant pas un roman antique, et il n'est pas non plus, pour Harf-Lancner (2006 : 9) un roman arthurien puisqu'il ne possède pas l'idée d'une « trajectoire ascendante du héros, qui, au terme d'un parcours ponctué d'essais et d'erreurs, parvient à une certaine forme de perfection chevaleresque », pas plus, comme on l'a montré, que les *topoi* bretons que l'on retrouvera dans les autres textes de Chrétien. Roman le plus savant de l'auteur (*cf.* partie III), il n'est cependant pas sans posséder, plus légèrement, plus insensiblement, les signes de la littérature arthurienne. Certes, il semble bien qu'Alexandre et son fils soient, dès le départ, de parfaits chevaliers : Alexandre, sur les conseils de son père, est « Largesce » incarnée, « dame et reine qui totes vertuz anlumine » (v. 193-194) et Cligès, avant même de venir à la cour d'Arthur, est déjà vainqueur de toutes ses batailles. Mais, au cours du roman, une progression se fait parfois jour, bien qu'elle soit condensée en scènes, là où les autres romans de Chrétien la développaient sur l'ensemble de l'œuvre. Que penser, en effet, du tournoi d'Oxford et de la *muance* colorée de Cligès, où l'on aurait tort de chercher à voir quelque réflexion alchimique ?

1. On fera remarquer que *Cligès* est le seul des romans de Chrétien à n'avoir bénéficié que d'une seule mise en prose (*Le livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cliges son filz*), elle-même très tardive (1454), témoignant déjà de ce sentiment d'un roman quelque peu « mal aimé ».

Comme le montre Stanesco (1995 : 401), la tétrade noir-vert-rouge-blanc « n'est pas une quelconque évolution sportive, mais une ascension graduelle de type symbolique. Chaque jour il gravit un autre échelon de l'existence, de la condition terrestre, puisque noir (« sable ») au départ, jusqu'au blanc triomphal, qui ne pouvait paraître qu'à la fin des épreuves ». De même, un lieu comme la tour de Jean peut, selon nous, être conçue comme une sorte d'autre-monde, en cela similaire aux lieux mythiques des autres récits arthuriens (île d'Avalon, forêt de Brocéliande, etc.).

3.2. La mise en roman : techniques

Si l'on a jusqu'alors parlé de « mise en roman », il convient de définir un peu mieux ce que signifie ce syntagme. Le terme de « roman » s'oppose à celui de « latin », concernant encore, il faut l'avoir à l'esprit, la majorité de la production textuelle médiévale de cette époque. Langue des textes théologiques, philosophiques, encyclopédiques, rhétoriques et didactiques, le latin est aussi langue de littérature mais va laisser, au cours du XII^e siècle, une place de plus en plus importante au vernaculaire.

Cette nouvelle possibilité littéraire (à la différence de son aînée latine, seulement offerte aux clercs) semble aller dans le sens d'une vocation plus divertissante et d'une ouverture à une collectivité plus large, comme paraît l'indiquer le prologue du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Il s'en faudrait cependant de beaucoup pour en faire une littérature « populaire » : le texte reste destiné à un public de cour et se pare déjà d'un sentiment linguistique visant à déprécier les variétés dialectales au profit d'un alignement sur le dialecte central de la cour royale (dont était proche celle de Champagne), comme le montre la célèbre anecdote du trouvère Conon de Béthune, moqué au mariage de Philippe Auguste (1180) par le roi et sa mère en raison de sa prononciation artésienne.

Le « roman », s'il constitue donc au départ la *translatio* d'un texte latin vers un texte français, finit rapidement par désigner métonymiquement un récit en vers (ou en prose à partir du XIII^e siècle) non chanté en vernaculaire puis, par spécialisation, une œuvre consignant l'aventure d'un individu guidé par une motivation psychologique (principalement amoureuse). Comme on le voit, cette définition du genre devait résister au temps, et malgré les bouleversements poétiques, peut encore être tenue pour correcte. Sans vouloir en attribuer la paternité à Chrétien, il faut tout de même se rendre à l'évidence qu'il en fut un des premiers pères.

Cette littérature narrative était destinée à être produite publiquement (dans une situation d'oralité seconde, dirait Zumthor) mais, à la différence de la chanson de geste, chantée devant une assemblée nombreuse, elle aurait été plutôt lue devant un comité réduit. La scène de lecture que l'on retrouve dans *Le Chevalier au lion* en est un exemple bien connu : « Et lisoit une pucele devant lui an un romanz, ne sai de cui » (v. 5363-5364). Abandonnant le décasyllabe de la *matière* de France, les romans antiques et arthuriens adoptent à partir du milieu du XII^e siècle le vers de huit syllabes, destiné à la lecture plutôt qu'à la récitation.

Par rapport à l'ensemble de la littérature médiévale, les textes de Chrétien ont connu une *mouvance* assez faible : les différents manuscrits qui nous conservent les textes peuvent certes varier dans certains lieux, mais ces modifications ne touchent que très peu l'architecture globale de l'œuvre, comme si la *conjointure* voulue par Chrétien avait empêché tout ajustement ambitieux.

Cette *conjointure*, hapax de Chrétien que l'on retrouve dans sa première œuvre (si l'on excepte les chansons), a évidemment fait couler beaucoup d'encre. Après avoir déclaré qu'il convient de révéler ce qui pourrait plaire à d'autres, l'auteur se nomme et dévoile son plan :

Por ce dist Crestiens de Troies
que reisons est que tote voies
doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprandre,
et tret d'un conte d'avanture
une mout bele conjointure
par qu'an puet prover et savoir
que cil ne fet mie savoir
qui s'escience n'abandone
tant con Dex la grasce l'an done.

(« C'est pourquoi Chrétien de Troyes affirme que tout homme, s'il veut être raisonnable, doit à tout moment penser et s'appliquer à bien dire et à bien enseigner ; et il tire d'un conte d'aventure une fort belle composition : par elle, on a la preuve et la certitude que n'est pas sage qui ne diffuse pas sa science, autant que Dieu lui en donne la grâce. » *Érec et Énide*, éd. J.-M. Fritz, 1992, v. 9-18)

Cette « architecture un peu secrète du roman » (Frappier, 1957 : 62), comme on s'en doute, est en grande partie redevable au changement de mode d'appropriation du texte que l'on vient de mentionner *supra*. Comme le déclare Zink (1981 : 6), « le roman invite son lecteur à réfléchir sur sa composition d'ensemble, précisément parce qu'il est offert à la lecture individuelle, qui y progresse à son gré, peut revenir en arrière, tenter d'en dominer la matière tout entière, tandis que l'auditeur d'une chanson de geste, soumis au découpage que lui impose l'interprète, ne peut embrasser que la partie débitée en une séance de récitation ». Chrétien

n'est d'ailleurs pas sans blâmer « cil qui de conter vivre vuelent » de « depecier et corronpre » le conte (*Érec et Énide*, v. 21-22), niant par là la possibilité d'un agencement harmonieux, d'une cohérence et d'une unité interne du roman réalisée par le lien entre la *matiere* (la source, préexistante) et le *sen* (la signification, didactique, de l'œuvre). Comme le remarque Frappier (1957 : 63), *Cligès* est le seul roman du Champenois dont le titre ne soit pas sûr (bien que l'explicit puisse aller contre cette idée), les quatre autres possédant, dans leur titulature, leur *sen* principal : *Érec et Énide* concerne le couple, le *Chevalier de la charrette* l'infamie et l'amour, le *Chevalier au lion* la bravoure et la générosité, le *Conte du graal* « plus énigmatique, [...] doit au moins inviter à garder le plat mystérieux au centre de tout essai d'interprétation ». Là encore, notre roman fait cavalier seul, mais les vers 9-10 (« d'un vaslet qui an Grece fu del linage le roi Artu ») pourraient, à l'aide du lien que constitue *Cligès* entre Grèce et Bretagne, parfaitement symboliser le thème de la *translatio*.

3.3. Le personnel

Cette exceptionnalité de *Cligès* se retrouve d'ailleurs dans le personnel du roman, là encore quelque peu différent des autres. Un rapide relevé permet de distinguer trois grands groupes (le monde arthurien, l'Orient et le saint Empire), auxquels il convient de rajouter un personnel secondaire aux fonctions variées.

À la différence des autres romans de Chrétien, la cour d'Arthur est réduite à la portion congrue, signe peut-être que la Bretagne n'est pas ici le lieu fondamental du roman mais simplement un endroit nécessaire à la narration, un lieu où l'on passe mais non celui où l'on s'arrête. Arthur, s'il est nommé dès le v. 10, n'apparaît en chair et en os qu'au v. 312 ; il est accompagné de la reine (v. 437), jamais nommée dans le roman, lors de son passage en Bretagne, ce qui permet à l'auteur de se détacher du texte de Wace pour l'épisode de la trahison d'Angrès/Mordred (qui ne s'empare que de la couronne, et non aussi de la reine) ainsi que de permettre à Guenièvre de jouer un rôle dans le triangle amoureux lors du voyage en mer et, surtout, d'autoriser le jeu paronomastique des v. 541-563. Angrès, il faut le noter, fait rapidement signe vers la future trahison d'Alis, qui cherchera lui aussi à s'emparer du pouvoir une fois son véritable tenant disparu, et les deux semblent liés par le même sème de l'illusion, mais retourné. La remise du pouvoir au comte est en effet doublement suspicieuse :

Par le consoil de toz ansamble
fu comandee, ce me sanble,
au conte Angrés de Guinesores,
car il ne cuidoiënt ancores
qu'il eüst baron plus de foi
an tote la terre le roi.

(« On confia le pays, à l'unanimité du conseil, je crois, au comte Angrès de Windsor, car nul ne croyait alors qu'il y eût un baron plus loyal dans tout le royaume. » v. 429-434)

Non seulement le narrateur se détache légèrement de sa narration (« ce me sanble ») mais, surtout, le verbe de pensée employé (« cuidoient ») vient jeter un doute prospectif sur la réelle fidélité du vassal, prolepse destinée à engager un certain suspense dans l'esprit de l'auditoire, probablement au fait de la ressemblance du comte et de Mordred. Quant à Alis, bien évidemment, tout son personnage, comme on le verra, ressortit du mirage.

Mirage aussi celui des barons d'Arthur, apparaissant seulement dans des mentions implicites, comme effacés derrière les douze compagnons d'Alexandre (renvoyant aux douze pairs d'Alexandre le Grand). Seul Gauvain est mentionné, pour la première fois au v. 394, et il sera d'ailleurs celui vers qui Alexandre enverra son fils (v. 2601). Car Gauvain est à la fois le frère de Soredamors (v. 445) et, de ce fait, devient l'oncle de Cligès. Personnage fondamental dans l'histoire des relations du roman, il éclipse les autres chevaliers :

Et cil, qui pas ne s'an orguelle
ne plus n'an est noble ne cointe,
a monseignor Gauvain s'acointe
et as autres par un et un.

(« Et lui, qui n'en tire pas orgueil, qui ne fait pas le fier ni l'arrogant, devient l'ami de monseigneur Gauvain et de chacun des d'autres. » v. 392-395)

En vérité, d'autres noms apparaissent, mais seulement une fois et pour une occasion particulière : le tournoi d'Oxford (v. 4568-5047). On y croise Sagremor (v. 4644), Lancelot (v. 4749), Perceval (v. 4815) et, de nouveau, Gauvain (v. 4875), figures bien connues et pourtant éphémères puisque, comme on l'a déjà dit, le sujet de Cligès n'est pas en Bretagne.

On ne s'étonnera donc pas de ne pas trouver Keu ; là encore, la raison pourrait en être quasiment structurale : il n'est pas ici nécessaire au déroulement de l'intrigue comme il pouvait l'être dans des épisodes comme celui du départ d'Yvain ou bien celui de Perceval et du Chevalier Vermeil. Les trahisons successives, les impératifs politiques et l'amour suffisent à mouvoir les protagonistes. Arthur, lui-même, n'est finalement décrit que très sommairement et, comme on l'a dit, ressemble davantage à sa figure du *Brut* qu'à celle des autres romans du Champenois ; mais en réalité, dans ce roman où « les choses sont [...] rarement ce qu'elles semblent être » (Haidu, 1978 : 458), peut-être faut-il les appréhender à l'aune d'une vision en miroir, où l'objet renvoie à autre chose qu'à lui-même. Ainsi, la figure d'Arthur, bien que rarement nommée et très peu décrite, doit-elle s'inscrire en faux contre celle d'Alis dans le but d'exhausser sa suprématie (Shirt, 1977 : 371).

L'Orient, lui, est à la fois le lieu des deux protagonistes mais aussi celui de l'artifice, symbolisé par les deux adjuvants de Cligès et Fénice. Si ce dernier est nommé le premier (v. 9-10), il l'est de façon périphrastique et ne sera révélé qu'à la fin du premier tiers du récit (v. 2366). À la différence de son père qui avait souhaité de son plein gré partir éprouver sa valeur en Bretagne (v. 108-121), Cligès est finalement sommé par son géniteur de répéter le même geste :

Biax filz Cligés, ja ne savras
conuistre combien tu vaudras
de proesce ne de vertu,
se a la cort le roi Artu
ne te vas esprover einçois
et as Bretons et as Einglois.

(« Cligès, mon cher fils, jamais tu ne pourras évaluer ta prouesse et ton courage si tu ne vas pas d'abord à la cour du roi Arthur pour te mesurer aux Bretons et aux Anglais. » v. 2587-2592)

Comme son père, il semble dès le départ parfait, du moins tel que le décrit en première instance Chrétien :

en Cligés ne failli nus biens

(« aucune qualité ne lui manquait » v. 2774)

Comme on le verra plus tard, cependant, le fils et le père, s'ils se ressemblent, ne font pas exactement l'objet du même traitement par l'auteur. Alexandre, lui, possède comme terme de comparaison son frère, Alis, dont les premiers vers fournissent nombre d'informations importantes :

Empereriz ot cointe et noble
don l'emperere ot .II. enfanz,
mes ainz fu li premiers si granz
que li autres nissance eüst,
que li premiers, se lui pleüst,
poïst chevaliers devenir
et tot l'empire maintenir.
Li premiers ot non Alixandres,
Alis fu apelez li mandres

(« L'impératrice, sa belle et noble épouse, lui donna deux enfants. L'aîné, avant même la naissance du cadet, avait l'âge de devenir chevalier, s'il le souhaitait, et de gouverner tout l'empire. Il se nommait Alexandre et le cadet Alis. » v. 50-58)

D'une part, Alexandre, en plus d'avoir le nom du père et d'être le premier de la fratrie, s'intègre directement dans l'imaginaire du lecteur comme un parangon de chevalerie, le jeu de mot de Chrétien se répétant au moins à deux reprises (« mes ainz fu li premiers si granz », v. 52 ; « Granz est la complainte

Alixandre », v. 873), la seconde étant probablement quelque peu ironique. D'autre part, Alis semble avoir au moins une quinzaine d'années de moins que son aîné, et, de ce fait, doit être considéré comme proche de Cligès, du moins pour l'âge. Dans tous les cas, à côté d'Alis, le « mandres », se trouve Alexandre « le Grand », héros des romans antiques et homonyme signifiant. Le nom de la mère n'est pas non plus sans faire signe vers le prologue, puisque Tantalus, c'est tout autant Alis que Tantale, et par conséquent le mythe du « Mors de l'espaule » (v. 4). Plus significatif encore, et les parents et Alis sont directement abandonnés par le narrateur (v. 61-63), pressé de nous parler du « corageus et fiers » Alexandre (v. 65). Celui-ci, bien que lésé par son traître de frère, enverra un messenger, Acoriondès (qui aura pour pendant Jean chez Cligès, lui aussi dépêché devant le même souverain et le blâmant également), pour négocier son retour au pouvoir. Comme on le voit, Alexandre a bien retenu la leçon de son propre père : « Largesce est dame et reine qui totes vertuz anlumine » (v. 193-194), ce qu'il applique non seulement à son arrivée à la cour d'Arthur (« et largement done et despant », v. 411) mais aussi dans ses relations avec ceux qui se rebellent contre lui. Il est large même dans son pardon :

Alixandres, se lui pleüst,
grant force menee en eüst,
mes n'a soing de sa gent confondre,
se ses freres li vialt respondre
que il li face son creante.

(« Alexandre, s'il l'avait voulu, aurait emmené des forces énormes. Mais il n'eût pas envie d'écraser son propre peuple, si son frère acceptait d'accéder à ses vœux. » v. 2415-2419)

Comme ses barons (dont aucun ne se rallie finalement au parti d'Alis, encore une fois seul dans l'illusion de son pouvoir), il connaît l'histoire d'Étéocle et de Polynice (v. 2518-2524) et préfère laisser son frère se payer de mots :

Alys par un sien conestable
mande Alixandre qu'a lui veigne
et tote la terre mainteigne,
mes que tant li face d'enor
qu'il [ait] le non d'empereor
et la corone [avoir] li lest

(« Alis demande à Alexandre, par l'intermédiaire de son connétable, de venir à lui et de gouverner tout le pays, mais de lui laisser l'honneur de porter le nom d'empereur et la couronne » v. 2540-2545)

Cette illusion est à mettre en relation avec celle des deux adjuvants de Cligès et de Fénice, Thessala et Jean. Si la première fonctionne avec Fénice, et donc avec le groupe du saint Empire, il n'en reste pas moins qu'elle provient de Thessalie, c'est-à-dire de Grèce, du pays de la magie, de l'*engin*, de l'artifice et du savoir :

Sa mestre avoit non Thessala,
qui l'avoit norrie en anface,
si savoit molt de nigromance.
Por ce fut Thessala clamee
qu'ele fu de Tessalle nee,
ou sont faites les deablies,
ansegniees et establies ;
les fames qui el païs sont
et charmes et charaies font.

(« Sa nourrice, qui l'avait élevée depuis son enfance, se nommait Thessala : elle était experte en magie. On l'appelait Thessala parce qu'elle était née en Thessalie, là où l'on enseigne et pratique les maléfices. Les femmes du pays se livrent aux charmes et aux sortilèges. » v. 2984-2992)

Ce sera elle la première à introduire dans le récit un certain merveilleux, attendu dans les romans de Chrétien. Comme on s'en doute, les « poisons » (v. 3180, mot pouvant être féminin en ancien français) de Thessala ne peuvent que renvoyer au *boivre* de Tristan, bien qu'ils n'en soient pas l'exact équivalent. Dans tous les épisodes où Thessala concocte philtres et enchantements, il est toujours question d'altérer le monde par la simple illusion¹ : Alis, dans son sommeil, pensera posséder Fénice ; ceux qui verront Fénice penseront qu'elle est morte (et elle-même aura l'impression de ne rien sentir) ; les deux amants en fuite seront toujours dissimulés aux yeux de leurs poursuivants.

Cette dissimulation est aussi le fait de Jean, « sers » (v. 5367) de Cligès mais aussi défini comme « un mestre [...] qui mervoilles taille et deboisse » (v. 5362-5363). Le mot n'est évidemment pas choisi au hasard et si l'emploi adverbial est bien attesté, il n'en reste pas moins que Jean sculpte bien des « mervoilles » : la tour et le cercueil. La propriété principale de la première, nous semble-t-il, réside là encore dans l'illusion. Personne ne trouvera les pièces cachées sans que le maître d'œuvre les lui révèle :

Encore i a de tex reduiz
que nus hom ne porroit trover,
et se vos i loist esprover
au mialz que vos porroiz cerchier,

1. Fait exception le remède de la nourrice pour soigner Fénice *in articulo mortis*, mais on notera qu'il s'agit alors « d'oignemant et de letuaire » (v. 6275), opposés aux « poisons et anchantemanz » (v. 3180), « poison » (v. 5760) et « art et [...] anchantement » (v. 6646).

ja n'i savroiz tant reverchier
ne nus, tant soit soutix et sages,
que plus trovast ceanz estages,
s'ainçois ne li mostre molt bien.

(« Il y a encore des cachettes que nul ne pourrait trouver ; et si vous voulez essayer de vous mettre à leur recherche, vous aurez beau faire, vous ne trouverez rien, et nul n'est assez subtil et avisé pour trouver ici d'autres pièces, à moins que je ne les lui montre. » v. 5558-5565)

Surtout, c'est une tour sans entrée : « ceste torz, si con vos verrez, / ne ja l'uis trover n'i porrez ne antree ne nule part » (v. 5571-5573). On ne peut y trouver « jointure » (v. 5576), de la même façon que personne ne saura « desjoindre » (v. 6143) le cercueil de Fénice. On appréciera ici le sous-texte, qui semble pointer assez fortement vers Chrétien lui-même et ses œuvres, surtout si l'on a en mémoire son mépris envers les dépeceurs de contes :

La sepulture si assist
que nul autre chose n'i ot ;
bien la seele et joint et clot.
Et lors se poïst bien prisier
qui sanz malmetre et sanz brisier
ovrir ne desjoindre seüst
rien que Jehanz fet i eüst.

(« Il met le cercueil en place, bien dégagé ; il le scelle bien, le joint et le ferme : il faudrait être bien habile pour ouvrir ou défaire l'ouvrage de Jean sans rien abîmer ni briser. » v. 6138-6144)

Le groupe lié au saint Empire, comme on l'a montré dans la première partie, doit probablement être interprété comme faisant référence à l'actualité politique (cf. partie I). Le seul personnage issu presque entièrement de l'imagination de Chrétien est aussi celui dont le nom signifie en lui-même : c'est Fénice, au départ nommée par périphrase (v. 2630-2632) puis décrite par oiseau interposé (on se rappellera le conte de Philomèle et Procné) par un narrateur utilisant le topos de la prétérition et de l'impossible description :

Fenyce ot la pucele a non ;
ce ne fu mie sans reison,
car si con fenix li oisiax
est sor toz les autres plus biax
ne estre n'en pot c'uns ansanble,
ice Fenyce me resanble :
n'ot de biauté nule paroille.

(« Elle se nommait Fénice et ce n'était pas sans raison, car le phénix est le plus beau de tous les oiseaux et il ne peut y en avoir qu'un dans le monde ; de même Fénice, à mon avis, n'avait pas sa pareille au monde en beauté. » v. 2707-2713)

Comme Cligès vêtu de l'armure blanche, les deux amants se reconnaissent immédiatement par leur capacité à pouvoir, du fait de leur beauté, effacer même un « jorz enublé » (v. 2736).

Fénice n'est pas la seule à posséder une dénomination signifiante, comme le conçoit un Moyen Âge prompt à attribuer à la chose les caractéristiques véhiculées par le nom dans une perspective symbolique appartenant à l'outillage mental de l'époque. Comme on l'a déjà dit, l'impératrice Tantalès fait se rejoindre à la fois son fils et Tantale. Soredamor, elle, devra se résoudre (c'est l'une des raisons de ses longs monologues introspectifs) au paradoxe la faisant passer de « desdaigneuse [...] d'amors » (v. 446) à victime de l'allégorie « Amors » (v. 456) et finir par donner raison à son nom la faisant blondir de passion. En même temps, elle se rapproche alors de la figure « d'Ysalt la blonde » (v. 5), dont l'intertexte parcourt l'ensemble du roman. En plus de ces noms signifiants, d'autres renvoient à un univers de connaissance partagé par les auditeurs et lecteurs de la chanson, contribuant à asseoir l'autorité du texte par le recours à des figures antiques connues : Narcisse pour la beauté de Cligès (v. 2749), Médée (v. 3013) surpassée par Thessala, Hélène et Pâris comme couple contre lequel s'oppose Fénice (v. 5284-5285) ou encore César et Alexandre (v. 6685), pour indiquer la définitive passation de pouvoir vers l'Occident. De même, Cligès est très vite comparé à Tristan (v. 2772), mais dans l'optique d'indiquer sa supériorité sur l'amant de Cornouailles. Les allégories d'Amour, Mort et Nature parcourent le texte, fidèles à l'emploi de personnages à proprement parler qu'en fait la période.

Enfin, on notera que Chrétien¹ ne s'appesantit pas outre mesure sur les personnages secondaires dont a besoin son récit pour fonctionner : les quatre chevaliers traîtres (v. 1345) sont là pour être écartelés par un roi Arthur soucieux de punir la lèse-majesté ; les trois médecins de Salerne arrivent à point nommé pour l'épisode du conte (v. 5709) et les trente chevaliers (v. 6147) gardant le tombeau s'endorment tous en même temps et au bon moment pour permettre à Cligès de s'introduire dans le cimetière². Même chose pour notre Bertrand (v. 6421) et son épervier, double du Marc tristanien.

1. Qui pourrait, soit dit en passant, être à la fois la première et la dernière des personnes nommées, si l'on s'en tient aux manuscrits de Guiot (A) ainsi qu'au manuscrit de contrôle (B). En effet, le texte s'ouvre sur le « Cil qui fist » (v. 1) et se ferme sur la résolution de la périphrase « Ci fenist l'uevre Chrestien » (v. 6768).
2. On traitera plus en détail dans la troisième partie ces choix de Chrétien.

4. D'est en ouest, et retour

4.1. Lieux réels, lieux fictifs

Si l'on parcourt l'œuvre de Chrétien, la fréquence des toponymes semble aller en diminuant, comme si le récit se faisait de plus en plus éthéré à mesure qu'il tendait vers un objectif extraordinaire. *Cligès*, que l'on pourrait situer dans la première partie de son œuvre, va à l'encontre non seulement de cette raréfaction toponymique mais aussi de son éthérisation. On l'a déjà dit, le roman ne possède aucun véritable lieu situé dans ce que l'on pourrait nommer l'Autre Monde (à l'exception de la tour de Jean peut-être, dont on discutera *infra*) mais fait plutôt la part belle, *translatio* oblige, non seulement à une circulation européenne intense (on voyage beaucoup dans *Cligès*) mais à un grand nombre de détails accentuant le caractère « réaliste » du roman.

Bien que cette tâche soit quelque peu fastidieuse, résumons les itinéraires des deux protagonistes. Partant de Constantinople, Alexandre voyage vers l'Angleterre où il débarque à Southampton (v. 273) puis se rend à Winchester (v. 302) pour rencontrer Arthur et sa cour. C'est avec eux qu'il partira en Bretagne française (v. 436) puis, suite à la trahison d'Angrés, traverse la Manche et aborde sur les côtes (v. 1105), où il se fera adouber. Les combats se déroulent aux environs de Londres, à Windsor (v. 1237), fortifiée par Angrés durant le séjour breton du roi. Après ses victoires, Alexandre, accompagné de sa nouvelle femme, va couler plusieurs mois heureux dans le royaume de Galles que lui a offert Arthur (v. 2353). Mis au courant de la trahison de son frère, il embarque de Shoreham (v. 2424) pour Athènes (v. 2427) où réside la cour de l'usurpateur. C'est là qu'il mourra, ne possédant pas le titre d'empereur, mais en exerçant de fait la réalité du pouvoir.

Son fils, souhaitant suivre les conseils paternels d'un voyage probatoire en Angleterre, doit cependant modérer ses ardeurs et accompagner son oncle et empereur Alis lors de sa rencontre avec la fille de l'empereur d'Allemagne à Cologne (v. 2684). C'est là où il rencontrera Fénice, qu'il ramènera, après nombre de péripéties (v. 3376), à Constantinople (v. 4186). Désireux de prouver sa valeur, il demande à son oncle sa permission de se rendre en Angleterre (v. 4203), où il débarque à Wallingford (v. 4563). Près de là, il participe au tournoi d'Oxford (v. 4575) puis, après ses étincelantes victoires colorées, partage la route d'Arthur en Bretagne, Normandie et Île-de-France (v. 5050-5051). L'amour le ramène à Constantinople (v. 5094), où l'intrigue va maintenant se dérouler, en des lieux bien plus spécifiques : les appartements de Fénice (v. 5141), la tour de Jean (v. 5537), le cimetière de l'église saint Pierre (v. 6080) puis de nouveau la tour où Fénice mourante est transportée (v. 6200) et où, quinze mois plus tard, elle s'ébrouera

dans le verger (v. 6382). Surpris par Bertrand, les amants fuient on ne sait bien où¹ (v. 6642-6643) puis se réfugient en Angleterre à la cour d'Arthur (v. 6657), qui leur propose une armée pour terrasser le mauvais empereur. En apprenant sa mort, le voyage est annulé et les époux rentrent en Grèce (v. 6627), où leur amour ne cessera de croître.

Comme on le voit, tous les lieux évoqués sont non seulement atteignables mais aussi « réalistes » en ce que les déplacements des personnages y acquièrent un caractère hautement vraisemblable : la *translatio* fondamentale de l'Orient vers l'Occident est dite prendre un peu plus d'un mois (« tot avril et une partie de mai », v. 270-271, ce qui est confirmé par le v. 2428 qui, faisant mention d'un vent très favorable, raccourcit le trajet à moins d'un mois²), de même que les petits trajets en Angleterre ou en Allemagne consignent des parcours d'espaces tout à fait crédibles³. On peut d'ailleurs se demander l'intérêt de tels légers déplacements, comme celui du tournoi d'Oxford, situé juste à côté de Wallingford ; émettons l'hypothèse d'une certaine appétence pour les noms propres (on se rappellera la liste des compagnons grecs d'Alexandre) ainsi que la création, à l'intérieur d'un même espace textuel, d'une sorte d'effet de réel géographique offrant une cohérence au récit. C'est aussi, probablement, le rôle de la parenthèse allemande évoquant, on l'a déjà dit, des événements contemporains de la rédaction de *Cligès* et que devaient connaître les auditeurs de la cour de Champagne.

Il existe cependant en réalité un lieu imaginaire. C'est la « Bretagne » du prologue :

Tant fu preuz et de fier corage
que por pris et por los conquerre,
ala de Grece en Engleterre
qui lors estoit Bretagne dite.

(« Il était si preux et d'un cœur si fier que pour conquérir gloire et renommée, il quitta la Grèce pour l'Angleterre, que l'on appelait alors Bretagne. » v. 14-17)

Les temps se brouillent ici car la Grèce dont Chrétien fait mention n'est pas l'antique, celle de Troie, mais la Grèce contemporaine de l'empereur Manuel Comnène (Alis) comme l'Allemagne est celle de Frédéric Barberousse (cf. Fourrier, 1960 : 111 sq. et partie I). Mais ces Grecs contemporains de Chrétien se dirigent bien vers la Bretagne du roi Arthur, espace légendaire ayant donné

1. Peut-être de nouveau dans le saint Empire, si l'on en croit les ordres d'Alis (v. 6628-6629).
2. On notera la variante de A, remplaçant « li mois » par « la nuiz », soit erreur de copiste soit transport merveilleux ne rentrant pas dans les codes de ce roman.
3. On pensera aussi au messager des v. 1053-1055, venant « devers Dovre, de Londre et de Quantorbire », empruntant un itinéraire classique et traversant la Manche à son point le plus restreint.

naissance à l'Angleterre dans la chronologie issue de Geoffroy de Monmouth et de Wace. En d'autres termes, la construction de l'espace par le romancier est déjà une *translatio*, où les temps et les lieux se troublent à plaisir.

Reste à se demander pourquoi les deux héros du roman finissent par retourner en Grèce, quand la *translatio* voudrait qu'ils s'établissent en Occident (v. 36-39). Il ne faudrait évidemment pas y voir un retour à la matière antique, Chrétien ayant été l'artisan du détachement de la littérature française de ses sources vénérables, mais plutôt une dernière démonstration de force du romancier. Rousse (2006 : VIII) y lisait « le rêve nostalgique d'un vaste empire européen qui, unifiant l'Empire byzantin et le Saint Empire romain germanique, associerait l'Occident et l'Orient classique, le monde de la chevalerie arthurienne et la culture grecque dont on commence au XII^e siècle à pressentir la richesse fascinante » ; Méla (1994 : 11), lui, y voyait plutôt un adieu définitif aux sources, « Chrétien entend[ant] moins nous signifier un retour à la matière antique qu'un ultime retour dans le roman de ces ombres trop proches qui l'obsédaient, afin de les dissoudre dans l'aube définitive d'une nouvelle clarté ».

4.2. Rythmes

Au niveau rythmique, on opposera tout d'abord le parcours d'Alexandre à celui de son fils : alors que, pour faire simple, le père réalise un trajet aller-retour (Grèce-Angleterre-Grèce), le fils, lui, revient par trois fois dans sa patrie avant de s'y fixer (Grèce-Allemagne-Grèce-Angleterre-Grèce-Angleterre-Grèce). Bien que la partie de Cligès soit plus importante que celle de son père, il semble bien que Chrétien ait voulu davantage faire bouger son protagoniste, comme si, on le verra, celui-ci n'était pas entièrement le maître de ses mouvements mais se voyait manœuvré par d'autres, le narrateur en premier lieu.

Ce narrateur choisit aussi le rythme de son récit, dont on fera ici mention succinctement. On trouve, dans le roman, plusieurs sommaires (au sens narratologique), en particulier lors des voyages, qui peuvent se dérouler rapidement, comme le premier trajet de Constantinople vers l'Angleterre (v. 235-294), où le mois et demi de navigation est narré en une soixantaine de vers ; très rapidement, comme celui de Cligès et d'Alis de Grèce en Allemagne (v. 2676-2688), la rapidité des quelque dix vers étant renforcée par l'adverbe initial « Or » ; voire hyper rapidement, la palme revenant à la traversée de la Manche par Arthur et ses barons :

An la mer sanble por la noise
que tote Bretaigne s'an voise.
Ja sont les nes totes passees,
et les genz qui sont amassees
se vont logent lez le rivage.

(« Sur la mer on dirait, au tumulte, que toute la Bretagne s'en va. Déjà la traversée est achevée et les troupes rassemblées se logent le long du rivage. » v. 1101-1105)

La colère du roi semble alors accélérer infiniment la narration qui, en un vers, fait passer une armée sur les côtes d'Angleterre. Cette rapidité des voyages, à laquelle on ajoutera plusieurs moments où le temps de l'histoire outrepasse grandement celui de la narration (ainsi des v. 5049-5056 où les trois mois d'Alexandre passés avec Arthur sont expédiés en une vingtaine de vers), demande alors qu'on lui oppose les quelques épisodes « lents », et en particulier une autre traversée de la Manche (v. 441-574), pour laquelle le narrateur ne nous donne pas d'indices temporels (ce qu'il fait pourtant dans nombre d'autres moments, comme on l'a vu) et où naît, pour la première fois dans le texte, l'amour.

Ces extensions, ces scènes, se retrouvent dans deux grands types d'événements : les longs monologues amoureux, comme ceux d'Alexandre et Soredamor (v. 441-1102), où l'on se situe à la limite de l'isochronie ; les combats, comme celui d'Angrés, où quelques jours seulement s'étalent sur plus de 1120 vers (v. 1236-2357), ou bien celui de Cligès contre les Saxons aux alentours de Ratisbonne (v. 3383-4184).

Le récit s'accélère finalement lors du retour de Cligès à Constantinople (v. 5100) après son périple breton, rentrée rapide sur le plan narratif mais qui, pour le héros aiguillonné par l'amour, semble « molt longue » (v. 5073)¹. Cette accélération va de pair avec un plus grand détail topologique, la ville étant pour la première fois divisée en sous-lieux (les appartements de Fénice, la tour de Jean, le cimetière, etc.), et les épisodes (fausse mort de Fénice, médecins de Salerne, enterrement, scène du verger, etc.) s'enchaînent dans des blocs d'environ 200 vers, indifféremment de la temporalité diégétique (que l'on pense par exemple aux quinze mois vécus par Fénice dans la tour et résumés en 170 vers et, consécutivement, à la découverte des amants par Bertrand et à son rapport à Alis, en 160 vers).

Le roman se termine enfin sur une étiologie du gynécée byzantin quelque peu complexe chronologiquement puisque faisant référence à des personnages situés dans la temporalité arthurienne mais géographiquement issus de la Grèce contemporaine. Elle permet cependant d'intégrer les mœurs orientales dans une historicité, prérogative là encore réservée à l'auteur de roman.

1. Cette dure attente est d'ailleurs renforcée par le fait que Cligès ne va pas directement, à son retour, voir Fénice mais demeure « grant piece » (v. 5141) avant de se rendre dans sa chambre.

4.3. La tour de Jean : un non-lieu ?

Comme on l'a déjà dit, la tour de Jean constitue une des « mervoilles » du sculpteur, bâtiment dénué d'entrée, décoré d'« ymages beles et bien anluminees » (v. 5541-5542) et pourvu de pièces secrètes que seul le maître peut révéler. À bien y regarder, on y pénètre par ce qui semble être un trompe-l'œil :

Lors s'est Jehanz mis a la voie,
si mainne Cligès par la main
jusqu'à un huis poli et plain,
qui toz est poinz et colorez. [...]
Jehanz, qui avoit faite l'uevre,
l'uis del mur li desserre et oevre,
si ne le malmes ne ne quasse.

(« Alors Jean s'avance, en tenant Cligès par la main, jusqu'à une porte polie et pleine, entièrement peinte. [...] Comme il avait réalisé l'ouvrage, il ouvre la porte sans endommager ni démolir le mur. » v. 5580-5597)

Et, pour rajouter au secret, c'est dans les profondeurs de la tour que Jean propose de garder Fénice, « estage votiz » (v. 5600) où le maître va montrer à Cligès :

beles canbres et voutes paintes,
et si li a mostrees meintes
de ses œuvres, qui molt li plorent.

(« de belles chambres aux voûtes peintes, et aussi bon nombre de ses œuvres, qui lui ont beaucoup plu. » v. 5621-5623)

C'est donc là qu'elle vivra, durant quinze mois (v. 6329-6330), jusqu'à ce que la lumière lui manque, elle qui en était l'incarnation. Le motif de la reverdie se mêle à celui des oiseaux chantant à l'extérieur, appelant comme par amitié d'espèce Fénice à les joindre. Et derrière une nouvelle porte cachée (une illusion dans l'illusion donc) se trouve un verger ayant même le mérite de posséder un arbre tellement chargé que ses branches en viennent à ployer vers le sol, offrant un substitut de cachette aux amants dans ce nouvel espace plus ouvert et donc moins sûr.

Tout semble donc fonctionner sur le modèle du *locus amoenus*, et, comme on s'en doute, « ert li praiax molt delitables et molt biax » (v. 6393-6394). Et pourtant, le lieu n'est pas sans poser problème. Tout d'abord, il convient de noter qu'on a là peut-être le seul lieu du roman hors de l'espace « réel » : tout semble fait pour que cette descente dans les souterrains de la tour soit à comprendre comme un passage dans un Autre Monde. Nous ne sommes pas à Avalon ou

dans le vague royaume de Logres, mais le merveilleux n'est pas loin ; peut-être est-il même dans les fresques qui décorent les murs intérieurs de la tour et qu'il ne nous sera pas donné d'apercevoir.

Mais cette tour a aussi des airs de cimetière. Elle lui ressemble en effet : « Mes clos estoit tot anviron li cemetires de haut mur » (v. 6164-6165) tout comme le verger « ert clos antor / de haut mur qui tient a la tor » (v. 6403-6404). Tous les deux sont aussi, finalement, des lieux de fausse mort ; l'amour vécu à la dérobée semble bien factice à Chrétien et Haidu (1978 : 464) fait en effet remarquer que Guenièvre avait déjà sermonné Alexandre et Soredamor sur ce point :

Amant ne sevent que il font,
qant li uns de l'autre se cuevre.
En amors a mot greveuse oevre,
et molt torne a confondemant ;
qui ne comance hardemant
a poinne an puet venir a chief.

(« Les amants ne savent ce qu'ils font quand ils se cachent l'un de l'autre. L'amour est un ouvrage difficile qui peut tourner à la perte des amants : il faut l'entreprendre hardiment si on le veut mener à bien. » v. 2266-2271)

À l'artifice de la tour succède l'artificialité d'un amour non reconnu socialement. Et d'ailleurs, dans un relâchement du temps, il semble bien que durant ces quinze mois de réclusion, les protagonistes n'avancent plus, bloqués comme Mabonagrain (*Érec et Énide*) dans une isolation stérile. L'image destinée à rendre le *sens* de cet épisode est peut-être encore une fois à chercher parmi les oiseaux, Cligès ayant choisi comme ruse lui permettant d'aller et venir à sa guise dans sa tour le prétexte d'un autour :

Cligés va en la tor et vient
hardiëmant, tot a veüe,
c'un ostor i a mis en mue,
si dit que il le vet veoir,
ne nus ne puet aparcevoir
qu'il i voist por nule acheison
se por l'ostor seulesmant non.

(« Cligès va à la tour et en revient hardiment, sans se cacher, car il y a mis un autour en mue et dit qu'il va le visiter : nul ne peut deviner qu'il y va pour une autre raison que l'autour. » v. 6302-6308)

Mais justement, nulle *muance* ici, et plutôt l'impression d'un sur-place délétère, surtout dans un roman où l'on bouge tellement et où la *translatio* est aux premières loges. Ce sera, encore une fois, à Chrétien/Jean d'extraire ses personnages d'un enfermement certain car, après tout, une tour sans entrée est aussi une tour sans sortie. L'opération sera réalisée, avec une certaine ironie, par un *deus ex machina* et une réécriture quelque peu parodique du *Tristan*.

III

Un savant mélange

1. Un roman de « mestre »

Une bonne partie de la critique s'est accordée pour conférer à *Cligès* la palme du roman le plus érudit de Chrétien : « c'est l'œuvre de Chrétien la plus concertée, la plus cérébrale et théorique, la plus divertissante aussi par bien des côtés, en dépit ou à cause de ses artifices très conscients » (Frappier, 1957 : 106) ; « roman le plus « savant » de Chrétien » (Corbellari, 2017 : 185) ou encore Méla (1994 : 16), dans son introduction au roman, faisant référence à l'alchimie. Tout cela, on le rappelle, n'est possible qu'en vertu des nouvelles voies de réception du roman, plus intellectualisantes (cf. sur ce point Zink, 1981 : 6).

1.1. La divine proportion

Dans un article dont le titre ne mentionne pas *Cligès* mais qui lui est tout particulièrement consacré, Corbellari (2017) rappelle que malgré l'attrait du nombre dans l'exégèse des textes médiévaux, le rapport proportionnel entre la première partie de l'œuvre et la seconde (*Doppelwegstruktur*) n'avait jamais été analysé au-delà d'un rapport $1/3 - 2/3$, ce qui laissait de côté la question d'une autre corrélation mettant au premier plan le nombre d'or.

Ce dernier se définit relativement aisément tant que l'on reste dans une algèbre simpliste : le nombre d'or, aussi appelé Φ , constitue le rapport a/b entre une longueur a (la plus grande) et une longueur b (la plus petite) telles que le rapport de la somme $a + b$ sur la plus grande (a) soit égal à celui de la plus grande (a) sur la plus petite (b). Soit :

$$\frac{a + b}{a} = \frac{a}{b} = \varphi \approx 1,618$$

Si Chrétien n'est pas mathématicien, il y a cependant de grandes chances qu'il ait été au fait de la divine proportion bien qu'elle ne soit pas attestée au sein de la culture médiévale écrite ; en effet, comme on le sait, nombre d'édifices romans et gothiques sont construits à l'aide du nombre d'or et les principales