

L'effet de miroir  
dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes<sup>1</sup>

Fabienne Pomel  
Maître de Conférences à l'Université de Rennes 2  
Centre d'Etude des Textes Médiévaux (CELAM)



Synergies Inde n° 2 - 2007 pp. 115-128

**Résumé :** *Le miroir, comme objet emblématique d'un procès de construction identitaire, est envisagé sur trois plans : le roman se construit une identité comme genre en reflétant d'autres genres (conte et fable) et d'autres topoi. ; le héros construit son identité en se mirant dans des doubles de lui-même qu'ils soient négatifs ( Harpin, les fils du netun, le serpent...), positifs (le lion, l'autour mué) ou ambivalents (Keu, Gauvain, Calogrenant, le vilain, le roi de l'Île aux Pucelles) autour d'une fontaine, lieu de réminiscences et miroir des enjeux romanesques, en expérimentant et combinant des images scindées du moi ; le roman enfin construit son sens par une conjointure qui fait se mirer les épisodes entre eux, selon un principe analogique qui met en relief sa dimension initiatique.*

**Mots-clés :** *roman et construction identitaire*

**Abstract :** *The article studies three different aspects of the mirror considered as an emblem of the process of identity building. First, the novel establishes its own identity as a genre by reflecting other genres such as the tale and the fable, as well as other topoi. Then the hero builds his identity by mirroring projections of himself, be they negative (Harpin, the sons of the netun, the snake...), positive (the lion, the mewed goshawk) or ambiguous ones (Keu, Gauvain, Calogrenant, the wilde man, the king of L'Île des Pucelles). In this way, the pool becomes both the place of memories and the icon of the novel itself, insofar as the latter explores and combines split images of the Self. Finally, the novel builds its meaning thanks to a conjointure, in which different episodes reflect one another, according to a principle of analogy which points towards its initiatic dimension.*

**Key words :** *Novel and construction of identity*

« Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin »<sup>2</sup>. En citant cette définition de Saint-Réal, Stendhal songeait au roman moderne, et plus précisément, réaliste. Le roman médiéval n'entretient pas un tel rapport avec la « réalité ». En aucun cas il ne s'en veut le reflet. Pourtant le miroir reste un

emblème possible pour le roman au Moyen Age, comme l'a remarqué P. Zumthor, à condition de parler de « miroir miroitant » plutôt que de « miroir reflétant » : « Le texte est moins miroir que surface miroitante », écrit-il<sup>3</sup>. Les jeux de miroir ne s'opèrent pas en effet au Moyen Age entre un hypothétique réel et l'œuvre, mais à l'intérieur du texte ou au sein de la tradition littéraire tout entière. Si ce procédé de miroitement se retrouve dans bon nombre de textes médiévaux, il est un roman qui se prête particulièrement bien à une interrogation sur cet emblème possible du romanesque : c'est le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, où l'effet de miroir est instrument de construction d'une identité aussi bien du genre que du personnage romanesque, mais aussi instrument du sens du roman, et modèle possible de lecture. C'est en reflétant d'autres genres, d'autres textes et *topoi* tout en les mettant à distance que le roman se construit comme genre spécifique ; par un procédé analogue de reflet dans des doubles de lui-même, le héros s'affirme comme chevalier doté de qualités non seulement guerrières, mais morales. C'est encore par les jeux de miroir internes que le roman construit un sens qu'il revient au lecteur de mettre à jour.

\*\*\*

Le *Chevalier au Lion* semble jouer de l'intertextualité pour se constituer comme genre en réutilisant des matériaux narratifs préexistants tout en les mettant à distance. Le roman se construit ainsi principalement en miroir avec deux genres narratifs, le conte merveilleux et le fabliau<sup>4</sup>.

L'affinité avec le conte, souvent étudiée, ne doit pas masquer les différences. La première partie du roman qui se clôt par le mariage entre Yvain et Laudine suit d'assez près une variante du conte morganiens signalée par L. Harf-Lancner, l'histoire du géant et de la fée<sup>5</sup> : malgré les avertissements de danger, le héros entre dans un espace surnaturel sous domination féminine où il est confronté à un gardien-géant ; il doit affronter ce gardien et obtient en récompense la femme et le royaume. Chrétien reprend ce schéma narratif en redoublant l'aventure - répétée par Calogrenant avant d'être accomplie par Yvain- et développe le rôle féminin. Le motif-clef de la rencontre du mortel et de la femme-fée, commun aux contes mélusiniens et morganiens, est masqué, tandis que la transgression du pacte, déterminant dans le conte morganiens l'exclusion de l'homme et son retour définitif dans le monde des humains, est intégrée à une mécanique narrative plus complexe qui fait du conte un tremplin romanesque : le non-respect de la parole donnée et du délai n'entraîne pas pour Yvain une sanction irréversible. Le bannissement donne lieu au contraire à des aventures placées sous le signe du rachat<sup>6</sup>. La transgression qui dans le conte assure une fonction de dénouement devient dans le roman le nœud de la crise et autorise dès lors une deuxième partie novatrice par le rôle dévolu au temps et à la liberté humaine. Avec cette fonction narrative différente de la transgression, le temps n'est plus une impasse plus ou moins tragique, mais moyen d'un rachat, qui prend la forme d'une réintégration sociale et amoureuse et, mieux, d'un apprentissage des valeurs nouvelles de service et de solidarité.

Si le temps devient ainsi espace de liberté, c'est aussi parce que le merveilleux simultanément s'affaiblit. La sanction émanant de la femme-fée, garde certes quelques traces de magie : l'irruption de la demoiselle - sorte d'incarnation du remords d'Yvain « pensif », vraisemblablement identifiable avec la demoiselle

sauvage évoquée par Lunète, arrache l'anneau donné par Laudine, inversant la protection en malédiction ; sa parole semble performative puisqu'elle frappe instantanément Yvain de folie, mais la sanction n'est pas définitive, comme si la magie et le merveilleux s'estompaient. Avec l'anneau d'invisibilité ou l'onguent, Chrétien s'amuse à exhiber le merveilleux comme *deus ex machina* pour sortir des situations d'aporie qui menaient à la mort ou à la folie chronique du héros. De même la fontaine, si merveilleuse par son scénario qui fait alterner le *locus amoenus* et la double agression de la tempête et du gardien, se réduit ensuite à une coutume asservissante. Ainsi, le retrait du merveilleux laisse une place nouvelle à l'action et à l'initiative du personnage qui ne subit plus une loi naturelle qui lui échappe, telle la logique de la fontaine qui veut que le plus fort soit son gardien et le mari de la dame, mais prend en main sa propre destinée : il use désormais de la fontaine comme d'un instrument de chantage et force la main de Laudine, avec l'aide de Lunète. Le retrait du merveilleux et son traitement souvent humoristique, qui n'empêche pas toutefois un usage symbolique, signalent ainsi la mise à distance du modèle du conte, et consacrent la promotion du temps et de l'action individuelle dans le roman. Le jeu de reflet est aussi un jeu de démarcation et de différenciation.

La parenté avec le fabliau a moins attiré l'œil des critiques. M. Rousse a montré en détail comment *Le Chevalier au Lion* partage avec certains fabliaux sa matière narrative, en mettant en scène un revirement rapide et spectaculaire d'une femme après la mort de son mari, analogue à celui de la *Matrone d'Ephèse*<sup>7</sup>. Selon lui, Chrétien de Troyes, conscient de cette parenté qu'il affiche dans un résumé quelque peu provocant de l'histoire<sup>8</sup>, s'en démarque<sup>9</sup> par un traitement plus raffiné du sujet, notamment au moyen de la dilatation temporelle obtenue par les multiples scènes de dialogues et l'usage du monologue. Tout en reprenant la traditionnelle satire de la versatilité féminine, Chrétien distingue surtout son roman du fabliau, me semble-t-il, par l'ironie dont il fait preuve à l'égard de l'histoire, notamment à travers l'usage de la rhétorique comme maquillage de la situation scandaleuse qui consiste à faire épouser rapidement à la veuve le meurtrier de son mari. Le monologue d'Yvain<sup>10</sup> développe ainsi une casuistique amoureuse fondée sur le syllogisme qui n'aboutit qu'à souligner l'embarras de la situation. La rhétorique mise en œuvre par Lunète<sup>11</sup>, comme celle de Laudine dans le procès fictif d'Yvain<sup>12</sup>, vise à noyer le scandale sous la logique apparemment implacable du syllogisme :

#### Lunète I

1. entre deux chevaliers, le meilleur est le vainqueur
2. or Yvain est vainqueur d'Esclados
3. donc Yvain est le meilleur. C'est par conséquent le meilleur gardien et mari possible.

#### Lunète II

1. votre mari doit être le plus fort pour être le gardien de la fontaine.
2. or Yvain est le plus fort et vous avez besoin d'un gardien.
3. donc il faut vous marier avec Yvain.

#### Laudine

1. il est légitime de se défendre quand on est agressé
2. Yvain s'est défendu contre Esclados qui l'attaquait
3. donc Yvain n'est pas coupable et par conséquent, mari acceptable.

En faisant ainsi de son roman un miroir déformé des structures du conte et du fabliau, Chrétien pratique une « contrebande générique », pour reprendre une formule de L. Dällenbach<sup>13</sup>, qui souligne la capacité assimilatrice du roman et par contraste, un traitement différent du temps, de l'action et de l'amour. Cette contrebande fonde la possibilité d'un mélange des tons, et introduit une dimension ironique. L'ironie n'est-elle pas en effet selon V. Jankelevitch<sup>14</sup> l'art de subvertir de l'intérieur un discours qu'on s'approprie en se donnant l'air de le prendre à son compte pour mieux s'en distancier ? C'est ainsi par le jeu de miroir de l'intertextualité que se construit l'identité romanesque.

Mais Chrétien ne pratique pas seulement le reflet des genres. *Le Chevalier au Lion* est aussi miroir de *topoi* notamment pour les personnages qui, de types monolithiques, deviennent des personnages romanesques parce que pluriels et ambigus.

Tout, dans la description du vilain, dessine l'homme sauvage traditionnel<sup>15</sup> : la contiguïté avec le végétal, la massue, le développement du système pileux, l'aspect d'animal composite, le gigantisme, la difformité... L'hyperbole et la présentation énumérative et accumulative du haut vers le bas, relèvent aussi de modèles classiques. Pourtant, ce portrait extérieur est complètement remis en question par l'autoportrait du vilain, à travers l'interrogatoire que lui fait subir son double antithétique, le chevalier. La révélation de sa nature et de son savoir-faire opèrent un véritable coup de théâtre et un renversement radical de sa semblance : du statut supposé de bête, il passe à celui d'homme doué d'une puissance extraordinaire. Est-il bête, homme, ou être surnaturel ? L'attente du lecteur qui se croyait en terrain connu est détrompée, et cet être qui semblait ne devoir appeler que mépris deviendra même, grâce à son ambiguïté, un double possible du héros. C'est dans ce renversement complet que réside l'ironie de Chrétien de Troyes, qui détourne la description codifiée de la laideur en présentation d'un être ambigu, qui échappe aux catégories pour prendre une dimension fantastique, si l'on considère avec Todorov que le fantastique repose sur le principe de l'hésitation. La comparaison avec le conte gallois du XIII<sup>e</sup> siècle, *Owein et Lunet*<sup>16</sup>, qui assimile le géant-guide à un type de monstre répertorié dans les encyclopédies, doté d'un seul pied et d'un seul œil (« sciopodes » et « monoculi »<sup>17</sup>), permet de mesurer l'écart avec l'écriture de Chrétien.

De même, la figure de la dame comporte comme en palimpseste les images conjuguées et contradictoires de la fée de la fontaine<sup>18</sup>, de la dame courtoise et de la femme versatile des fabliaux. Le personnage romanesque émerge ainsi paradoxalement chez Chrétien de Troyes de la combinaison ou de la subversion des types ainsi que de la pluralité ambiguë qui en résulte.

La tentative de suicide d'Yvain à la fontaine montre aussi comment les jeux de reflets inter et intra-textuels relèvent de la même logique voire parodique qui n'épuise cependant pas le sens de la scène. Par le jeu de miroir avec *Erec* et l'histoire de Pyrame et Thisbé<sup>19</sup>, le lion se voit attribuer le rôle de l'amie courtoise et de la femme amoureuse. Comme Enide ou Thisbé croyant leur ami mort, le lion est prêt à se suicider tant sa douleur est grande<sup>20</sup>. Le jeu de miroir déformant crée ici un double écart : entre le lion d'une part, emblème de la force et du chevalier, et d'autre part les manifestations typiquement féminines de la douleur et entre le dénouement heureux de la scène romanesque et la fin

tragique de Pyrame et Thisbé. L'imminence contrecarrée permet en effet, par le retour d'Yvain à lui-même, d'éviter *in extremis* la catastrophe tragique :

*Ja fust ses voloirs aconpliz  
quant cil de pameisons revint  
et li Lyons son cors retint  
qui a la mort toz escorsez  
coroit come pors forsenez  
qui ne prant garde ou il se fiert. (v. 3514- 3519)*<sup>21</sup>

Quant au jeu de miroir interne, il fait du lion, qui mime la gestuelle de suicide de son ami, un double d'Yvain. La scène ne glisse cependant pas dans le grotesque ou la simple parodie car le lion reste l'incarnation d'un idéal de fidélité et de loyauté à toute épreuve et la douleur d'Yvain reste aussi pathétique. La scène demeure ainsi fondamentalement ambiguë par le mélange des tons et des niveaux de signification.

Le roman médiéval semble donc avec Chrétien de Troyes être au « stade du miroir » : il se cherche en reflétant des genres, scènes ou motifs voisins, instaurant ainsi une « polyphonie », dont résulte une dimension ironique en même temps qu'une ambiguïté qui constitue peut-être la spécificité du romanesque.

C'est à ce « stade du miroir »<sup>22</sup>, présenté par Lacan comme épreuve transformante et constituante dont l'enjeu est la construction de l'identité, que se trouve aussi le héros du roman. Le miroir permet de construire une image archétypale de soi à laquelle on peut s'identifier. Même si le miroir comme objet est absent du roman, il apparaît clairement comme principe. Le lion, symbole de noblesse, de force, et surtout de loyauté offre ainsi à Yvain le miroir ou le modèle de l'idéal chevaleresque. Le choix de le défendre contre le serpent, le geste de le porter dans son écu lorsqu'il est blessé<sup>23</sup>, en font un emblème héraldique confirmé par le pseudonyme de « chevalier au lion ».

Mais plus encore que les doubles positifs, dont le lion me semble le seul représentant avec l'autour mué, discrètement posé sur le poing du vavasseur, Chrétien de Troyes exploite plutôt les doubles négatifs du héros, selon un principe inversé de miroir-repoussoir, et ses doubles ambivalents.

Les doubles négatifs sont autant d'avatars de la sauvagerie, qu'elle soit à l'état pur comme dans le serpent cracheur de feu ou « humanisée » dans les géants comme Harpin de la Montagne ou les fils du *netun*. Tous sont placés sous le signe de l'agression et reliés métaphoriquement à la bouche ou au temps comme en écho à la faute d'Yvain : de même que le héros a « péché » par la bouche en transgressant le serment prononcé, le mal vient de la bouche du serpent, ou de celle de Keu toujours sarcastique lui-même comparé à un serpent ; de la même manière, derrière les géants, se profile l'image de l'ogre dévoreur : Harpin est un avatar de l'ogre et les deux fils du *netun* ressemblent au Minatore ou au Morholt exigeant un tribut annuel sous la forme des trente jeunes filles et des chevaliers pris dans cet engrenage dévoreur de vie qu'est la coutume de Pesme Aventure. Si ces doubles négatifs incarnent clairement le règne des pulsions non maîtrisées, on peut aussi y voir des figures du temps dévoreur<sup>24</sup>, renvoyant à une conception tragique du temps dont l'homme serait victime. En les combattant, c'est sa propre sauvagerie qu'Yvain combat, celle à laquelle il a cédé en oubliant

sa parole et dont la folie est à la fois la manifestation et la sanction.

Plus « romanesques » me semblent les doubles ambivalents parce que contrairement aux autres qui restent des types, ils acquièrent une envergure par l'ambiguïté qui les caractérise. A cette catégorie appartiennent des hommes sauvages comme Esclados ou le vilain, et des personnages courtois: Keu, Gauvain, Calogrenant et le roi de l'Île des pucelles. Esclados et le vilain incarnent des figures de souveraineté, l'un en tant que gardien de la fontaine et mari de Laudine, l'autre par sa maîtrise sur les animaux. En ce sens, ils sont des modèles malgré leur part de sauvagerie. Inversement, des personnages du monde courtois, offrent des contre-modèles : Calogrenant par son échec, Keu -pourtant instigateur de l'aventure par ses défis verbaux- par sa langue venimeuse et traître, Gauvain par sa parole tentatrice - il incite Yvain à partir se dépenser en vains tournois- et enfin le roi de l'Île aux pucelles par sa légèreté et son serment générant le malheur des jeunes filles<sup>25</sup>. C'est ainsi en se reflétant dans des images positives ou en se désolidarisant des images négatives de lui-même que le héros va chercher sa propre identité.

Il importe de souligner les modalités de ces jeux de miroir explorés par Chrétien de Troyes autour du scénario du combat : le fameux combat du serpent et du lion peut se lire comme la projection extérieure d'une dualité intérieure. Il relève d'une forme de psychomachie qui fait s'affronter deux entités qui incarnent des tendances inverses de la psyché. Le combat est ici miroir moral et tend à l'allégorie sans se confondre avec elle.<sup>26</sup> Le choix existentiel en faveur du lion traduit une première identification à un modèle de loyauté en même temps que le refus de s'identifier au serpent incarnant la trahison. Les combats contre les doubles négatifs réitéreront ce refus sous la forme d'un affrontement à une projection d'une part négative de lui-même. Yvain y devient protagoniste direct du combat. A l'inverse, la folie peut être comprise comme une perte de toute identification à l'image positive du moi face au miroir que lui tend la messagère de Laudine : devant le portrait d'« Yvain, / le mançongier, le guileor, / le desleal, le tricheor / qu'il l'a guilee et deceüe »<sup>27</sup>, Yvain se scinde : la fuite hors du monde civilisé, la perte du temps, de la parole, du code vestimentaire et alimentaire évoquent une mort à la société et une victoire du moi sauvage sur le moi social. Le combat devient ici intérieur.

Le retour à la fontaine marque cette même intériorisation du conflit en même temps qu'il amorce sa résolution. Si l'onguent « ressuscite » physiquement Yvain, c'est la fontaine qui par son rôle de miroir va permettre une émergence définitive de la folie. La tentative de suicide à la fontaine résulte de la confrontation à ce signe de mémoire qu'elle représente. La fontaine déclenche une réminiscence et lui renvoie comme en miroir une image dégradée de lui-même qui génère un nouvel accès de folie. Le nouvel Yvain est confronté à l'ancien et dans cette dissociation, le nouveau tente de tuer l'ancien, comme semble le suggérer le glissement insidieux de l'épée :

*et chiet pasmez, tant fu dolanz;  
et s'espee qui ert colanz  
chiet del fuerre, si li apointe  
es mailles del hauberc la pointe  
enprés del col, pres de la joe;  
n'i a maille qui ne descloë,*

*et l'espee del col li tranche  
la pel desoz la maille blanche,  
si qu'il an fist le sanc cheoir.* (v. 3490-3499)

Les enjambements et la place des objets comme sujets des verbes d'action indiquent que Yvain perd la maîtrise de lui-même. Heureusement, le lion est ici présent et renvoie en contrepoint une image idéale à atteindre. La tension entre l'image dégradée et l'image valorisée grâce au double jeu de miroir de la fontaine et du lion autorise une verbalisation de la faute et du remords impossible lors de l'accusation de la messagère qui avait frappé Yvain de mutisme :

*Yvains respondre ne li puet,  
que sans et parole li faut.* (v. 2276-2277)

Yvain retrouve ici la parole. Son monologue traduit l'affrontement de deux instances de lui-même à travers la confrontation des pronoms personnels de première et troisième personnes, du « je » et du lion, du corps et de l'âme :

Et dit : "Que fet quant ne se tue  
*cil las qui joie s'est tolue?*  
*Que fais-je las, qui ne m'oci ?"* (v. 3525-3527)  
« *Qui pert sa joie et son solaz  
par son mesfet et par son tort  
molt se doit hair de mort  
Hair et ocirre se doit;  
et je, tant com nus ne me voit,  
por quoi m'esparg que ne me tu? »* (v. 3536-3541)  
"Donc n'ai-je ce ljon veü  
qui por moi a si grant duel fet  
qu'il se volt m'espee entreset  
par mi le cors el piz boter ?  
Et je doi la mort redoter  
qui ai ma joie a duel changiee ?" (v. 3541-3545)  
"En mon cors por coi remaint ame ?  
Que fet ame an si dolant cors ?" (v. 3529-3530)

Tout en formulant son désir de mort, il amorce ainsi par la verbalisation une mise à distance de sa faute.

Yvain devra encore faire coïncider les deux images scindées de son moi, identifier Yvain au Chevalier au Lion. C'est le rôle des deux épisodes de dénouement : en combattant contre Gauvain, il devient son égal avant de se démasquer comme Yvain, puis comme Chevalier au Lion ; le déclenchement d'une nouvelle tempête qui verrait l'affrontement paradoxal d'Yvain et de ce Chevalier au Lion trouve une solution par les périphrases stratégiques de Lunète. Yvain voit enfin son identité de parfait chevalier reconnue sur le double plan social et amoureux.

Mais si la construction de cette nouvelle identité a été possible, c'est grâce au regard d'autrui qui est le miroir ultime du chevalier. Entre le début où Yvain ne voulait que capter ce regard par orgueil, et la fin, il a fait un apprentissage décisif : la découverte d'autrui comme miroir de soi. Dans l'expérience de la souffrance, il a découvert la compassion. C'est en effet au plus profond de ses pensées dans la « parfonde gaudine » et près de la fontaine que les cris du lion puis de Lunète



appelant au secours l'obligeant à sortir de son propre désespoir qu'il voit reflété dans la souffrance d'autrui<sup>28</sup>. C'est peut-être cette compassion qui fonde les valeurs de service et de solidarité qu'acquiert Yvain. Autrui devient ainsi miroir moral alors qu'il n'était d'abord que miroir social.<sup>29</sup> En cela, l'histoire d'Yvain est une sorte de mythe de Narcisse inversé : Yvain n'est pas séduit mais répugné par sa propre image et, par la relation qu'elle instaure avec autrui, la fontaine est lieu de renaissance et non de mort<sup>30</sup>.

On ne s'étonnera pas, après avoir vu que le miroir est instrument de construction d'une identité du genre et du héros, d'y voir en outre un principe du sens romanesque et un modèle possible de lecture. Le principe du reflet instaure un double niveau de lecture selon qu'on s'intéresse ou non à ce qui est réfléchi. Dès lors, le sens est pluralisé et comme surdéterminé par des indices engendrés par les effets de miroir. Il s'agit pour le lecteur de repérer dans la lecture les échos et les homologues aussi bien externes qu'internes.

Le jeu de miroir le plus criant porte sur la structure narrative sous la forme de l'épisode : la série des combats invite à comparer les différents opposants, et à repérer le paradigme en *crescendo* de la sauvagerie, entre le comte Alier et les fils du *netun* en passant par le serpent, ou encore la place inversement proportionnelle du lion. De même, l'aventure de Calogrenant apparaît comme une mise en abyme inaugurale et proleptique, quoique inversée, qui sert de matrice du récit principal.<sup>31</sup>

Il revient aussi au lecteur de déceler les leitmotiv qui courent dans le roman, et les jeux de répétition et variation à propos de personnages ou situations. Ainsi, l'opposition entre chaos et harmonie dans l'épisode de la fontaine sert de modèle archétypal aux structures initiatiques que le roman décline dans sa structure d'ensemble aussi bien que dans les épisodes particuliers : il se retrouve dans les relations entre Yvain et Laudine, dans celles de Gauvain et Yvain ou dans les châteaux avant et après le passage d'Yvain. Le motif connaît une variante dans l'opposition entre amour et haine, traitée comme conflit amoureux entre les deux protagonistes principaux, et comme conflit fratricide entre Gauvain et Yvain lors du combat ou entre les deux sœurs de la Noire Epine.

Ce sont encore les effets de miroir entre les scènes qui permettent de repérer les doubles du héros et les indices d'un parcours d'Yvain vers la souveraineté : le vilain maîtrisant les taureaux par les cornes devient rétrospectivement, lorsqu'on a lu l'hommage du lion à Yvain et son émergence de la folie, un indice proleptique de sa propre maîtrise de soi, de même que l'autour tenu par le vassal ou l'arbre de la fontaine, par leur symbolique propre soulignée encore par les signes de mue ou de métamorphose, annoncent sa souveraineté à venir. Le sens de chaque épisode se complète ainsi par le réseau d'analogies avec les autres. Le combat du lion et du serpent peut alors être présenté comme le centre du roman moins par sa place matérielle que par son fonctionnement comme point focal du récit où viennent se mirer de multiples scènes et problématiques : cette scène est en effet un point de basculement où se reflètent à la fois la figure discréditée d'Yvain et la figure idéale du chevalier : le serpent, par le qualificatif de « venimeux » rappelle la mauvaise langue de Keu<sup>32</sup> et symboliquement la parole transgressée par Yvain tandis que l'hommage du lion fait écho à celui -transgressé- d'Yvain à sa dame ; dans la domination du lion par le serpent qui lui mord la queue, on



peut lire la domination temporaire d'Yvain par une forme de sauvagerie et sa domination par un temps cyclique lors de sa folie. Mais l'hommage du lion reflète aussi l'hommage des bêtes sauvages au vilain, souverain sur elles comme Yvain le sera de sa propre « sauvagerie » ; quant à l'intervention d'Yvain pour sauver le lion, elle annonce par prolepse tous ses combats pour les opprimés.

De même, la reduplication du schéma chaos/harmonie à la fontaine (*locus amœnus*, tempête, oiseaux, arrivée d'Esclados) se présente aussi dans les rapports du couple : opposition à cause du meurtre/mariage, bannissement /réconciliation; le « torbeillon »<sup>33</sup> qui saisit Yvain lors de la visite de la demoiselle accusatrice n'est pas sans rappeler la tempête à la fontaine, reliant le chaos amoureux au chaos merveilleux, faisant de la fontaine un paysage-état d'âme à la manière médiévale.

Ces effets de miroir font du roman un tissu de sens dont le lecteur doit tirer les fils. Une des illustrations du roman dans un manuscrit du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup> témoigne de la pratique d'une lecture transversale par sa structuration en quatre cases (quadriptyque), qui fait fi du déroulement purement linéaire de l'aventure:

1. la messagère annonce la sentence de bannissement en présence de la cour d'Arthur	2. folie d'Yvain. Il semble représenté trois fois : fuyant la cour dans un geste mélancolique, descendu de son cheval et vêtu, puis nu dans la forêt, en train de chasser, un arc à la main. Le pavillon sur la droite reproduit-il la référence à la cour d'Arthur ?
3. la demoiselle passe l'onguent sur le corps d'Yvain puis l'emmène sur son cheval après lui avoir donné des vêtements.	4. Yvain intervient dans le combat du lion et du serpent et le lion prête hommage à son sauveur.

\* 1 vs 3, 2 vs 4

- 1. femme, cause de la folie
- 3. femme, remède à la folie :  
renaissance physique

- 2. régression
- 4. réhabilitation  
renaissance morale

\* 1 et 2 vs 3 et 4

- 1 et 2 ascendance négative du monde sauvage

- 3 et 4 maîtrise sur le monde sauvage

\* 1 vs 4, 2 vs 3 (*chiasme*)

- 1. confrontation à une image dégradée de soi
- 3. régénérescence physique et morale

- 2. dégradation physique et mentale
- 4. confrontation à une double image de soi,  
positive (lion) et négative (serpent)

\* 1, 2, 3 *passivité* vs 4 *activité*

L'enlumineur semble avoir voulu ici souligner, par les oppositions et analogies verticales, horizontales ou obliques possibles entre les quatre cases, les jeux de miroirs de la structure initiatique. L. Harf-Lancner rejoint notre analyse : « La peinture offre donc huit scènes, car chacun des quatre tableaux juxtapose deux scènes en faisant passer la frontière entre deux représentations symétriques du héros. L'illustration rend admirablement la valeur initiatique de cet épisode »<sup>35</sup>. Quant à Lori Walters, elle souligne l'originalité de l'enluminure dans l'ensemble

de ce manuscrit, qui contient une quantité exceptionnelle d'illustrations en pleine page ou en demi-page, fait rare pour les cycles des textes vernaculaires. Six d'entre elles offrent trois ou quatre divisions, avec en outre un effort perceptible pour réunir les textes copiés dans le manuscrit, ce qui souligne la fonction synthétique et fédératrice du quadriptyque<sup>36</sup>.

S'il repère ces analogies, le lecteur passe à un niveau de lecture second que l'on peut qualifier de symbolique par opposition au niveau de lecture littéral immédiat. N'est-ce pas le sens second que Chrétien de Troyes appelait de ses vœux dans la *captatio benevolentiae* de Calogrenant ? L'allusion à la parabole du semeur (Math. XIII, 14) à travers l'opposition de l'écoute des oreilles et du cœur évoque une germination et une fructification de la parole narrative et du sens, tandis que les verbes de mouvement dessinent l'image d'un cheminement. La « voie » du vers 165 est aussi bien celle du parcours physique de la voix que du cheminement herméneutique à accomplir dans l'œuvre pour faire germer le « sen ». Dès lors, l'aventure extérieure devient le miroir d'une aventure intérieure, celle du héros en quête de son identité. Le roman ménage ainsi un approfondissement progressif qui implique un auditeur/lecteur herméneute actif, cheminant dans l'œuvre et dans l'ensemble de la littérature médiévale.

Le miroir offre donc un emblème possible du roman de Chrétien parce qu'il permet de mettre en relief un principe essentiel de l'écriture et de la lecture médiévale, l'analogie. Il se trouve que ce procédé d'écriture rencontre ici la problématique de l'identité qui s'élabore aussi par analogie, dans l'identification ou le rejet de doubles de soi-même. De l'analogie résultent le ton ironique, par le reflet distancié de modèles d'écriture, et une dimension symbolique par les reflets internes. Mais l'analogie est aussi chez Chrétien de Troyes polyphonique, car elle instaure une tension interne ou externe entre plusieurs motifs ou séquences narratives présents simultanément, du moins à l'esprit du lecteur. Chrétien de Troyes opte ainsi pour un usage ironique et symbolique de l'analogie qui ménage plusieurs registres ou niveaux de lecture contre l'allégorie qui, systématisant le principe du miroir et du double sens, verrouille parfois ce sens. Il obtient ainsi le miracle d'une lecture toujours ouverte sur un sens pluriel. Le chant polyphonique des oiseaux sur le pin est peut-être le reflet musical de cette écriture polyphonique de Chrétien qui, par la pluralité des registres, niveaux de lecture et modèles littéraires, produit sur le lecteur un effet de fascination analogue.

*doucement li oisel chantoient,  
si que molt bien s'antr'acordoient;  
et divers chanz chantoit chascuns,  
c'onques ce que chantoit li uns  
a l'autre chanter ne oi.* (v. 465-469)

## Notes

1. Ce travail, d'abord présenté dans le séminaire du CETM (CELAM) à l'Université de Rennes 2, a été mis en ligne en avril 1999 sur son site : <http://www.uhb.fr/alc/medieval>.

Il est ici révisé en hommage à Jean Dufournet qui m'a offert l'opportunité de commencer mon expérience d'enseignement à Rennes sous le signe de ce roman de Chrétien de Troyes, pendant que je

préparais ma thèse sous sa direction, et qui avait rassemblé un recueil d'études : *Le Chevalier au lion. Approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion, 1988.

2. *Le Rouge et le Noir*. Epigraphe au chapitre 13. La formule est reprise au LII, ch 13 : «Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène le long de la route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange et vous accusez le miroir ! Accusez plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former.»

3. *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Poétique Seuil, 1974.

4. Voir M. Rousse, «*Le Chevalier au Lion* : de la fable au roman», dans *Amour et Chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Actes du colloque de Troyes, 27-29 mars 1992, publiés sous la direction de D. Queruel, Annales littéraires de l'Université de Besançon n° 581, 1995, p. 203-219. Dans cet article qu'il a eu la gentillesse de me communiquer et qui a alimenté notre réflexion, M. Rousse signale aussi des parentés avec la chanson de geste dans le vers d'ouverture et avec un roman antique, l'*Enéas*.

5. *Les Fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1984.

6. La structure d'ensemble du roman repose sur une logique de la faute et du rachat. « Dame, miséricorde

doit an de pecheor avoir./ Comparé ai mon non savoir,/ et je le voel bien comparer», v. 6770-6773 La littérature religieuse développe quasiment à la même époque une logique analogue sur le plan religieux avec la promotion de deux logiques du rachat, la pénitence et le purgatoire. Voir par exemple le *Purgatoire de saint Patrice* attribué à Marie de France., éd. et trad. Y. de Pontfarcy, Louvain/Paris, Peeters, 1995. Dans les deux cas, la responsabilité individuelle se développe et l'épreuve est valorisée comme rédemptrice. Les références sont données ici d'après l'édition de M. Roques, Paris, Les Classiques Français du Moyen Age, Champion, 1982. Voir aussi *Yvain ou le Chevalier au Lion*, trad. Michel Rousse, Paris, GF Flammarion, 1990.

7. Voir le *Satiricon* de Pétrone. Texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les belles lettres, 3<sup>e</sup> éd., 1950, § 111-112. M. Rousse retient à titre d'exemple le fabliau intitulé «*Cele qui se fit foutre sur la fosse de son mari*», publié dans le *Recueil général et complet des fabliaux* de Montaiglon et Raynaud, t. III et dans le *Nouveau recueil complet des fabliaux* publié par Willem Noomen et N. van den Boogard t. III, Assen/ Maastricht, 1986, p. 400-403.

8. « Mais or est mes sire Yvains sire,/ Et li morz est toz obliez;/ Cil qui l'ocist est mariez;/ Sa fame a et ensemble gisent. », v. 2166-2169.

9. M. Rousse relève le constat initial selon lequel « Or est Amors tornée a fable » et propose que l'on puisse entendre dans ce vers 24 une critique discrète : « Voilà Amour devenu sujet de fabliau ».

10. V. 1432-1510 et plus particulièrement 1458-1464.

11. V. 1697-1713

12. V. 1761-1774

13. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 97.

14. *L'Ironie*, Paris, PUF, 1950.

15. On peut le comparer au berger d'*Aucassin et Nicolette*, éd. et trad. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1984, chapitre XXIV ou à la demoiselle sauvage dans le *Conte du Graal*, éd. et trad. Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1997, v. 4611-4637.

16. *Les Mabinogion, Contes bardiques gallois*, trad. J. Loth, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, L'arbre double, 1979, p. 165-192. Cette traduction est redonnée par M. Rousse en annexe à sa traduction du *Chevalier au Lion*, Paris, GF, 1990, p. 389-404.

17. Voir Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, p. 126.

18. On devine même la triade traditionnelle entre les figures de Laudine, Lunète et de la damoiselle sauvage évoquée par Lunète au vers 1624, incarnant chacune une face différente de la féminité.

19. A l'époque de Chrétien, c'est-à-dire dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, apparaît la première adaptation française qui propose une version romanesque de ce qui était chez Ovide (*Métamorphoses*, livre 4 v. 55-166) un conte étiologique, en développant le lyrisme par l'importance des monologues. Voir *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*, éd. Et trad. E. Baumgartner, Paris, Folio Classiques, Gallimard, 2000.

20. Il accomplit la même gestuelle de deuil : « einz de rien n'ot ire graignor, / qu'il commença tel duel a fere, / n'oi tel conter ne retrere, / qu'il se detuert et grate et crie / et s'a talent que il s'ocie / de l'espee, qu'il li est vis / qui ait son boen seignor ocis », v. 3502-3508. L'incise hyperbolique prend ici par delà le lieu commun une coloration ironique car le deuil du lion rappelle directement celui d'Enide, ou même celui de Laudine à la mort d'Esclados (v. 1150-1160) : « Lors comança li diax si forz, / quant Enide cheü le / vit; / molt li poise quant ele vit, / et cort vers li si come cele / qui sa dolor mie ne cele. / An haut s'escrie et tort ses poinz; / de robe ne li remest poinz / devant le piz a dessirier; / ses chevox prist a arachier / et sa tendre face desire », *Erec*, v. 4575-4579.

21. Chrétien use du même procédé de l'imminence contrecarrée dans *Erec* : « L'espee hors del fuerre a trait, / si la comance a esgarder; / Dex la fet un petit tarder, / qui plains est de misericorde. / Andemantiers qu'ele recorde / son duel et sa mesaventure, / a tant ez vos grant aleüre / un conte o grant chevalerie. », v. 4632-4639. L'ingéniosité dont fait preuve par ailleurs le lion dans son dispositif suicidaire contraste avec les longues plaintes d'Enide et peut prêter à sourire par son pragmatisme dans un contexte tragique.

22. Je reprends ici l'expression de Lacan dans « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-101.

23. « En son escu li fit litiere (...) / si l'en porte tot estandu / dedanz l'envers de son escu. / Ensi an son escu l'enporte (...) », v. 4669- 4665.

24. P. Walter développe cet aspect dans *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain ou le Chevalier au Lion*, Paris, Sedes, 1988.

25. La légèreté du roi n'est pas sans rappeler en effet celle d'Yvain qui court les tournois sans conscience de ses engagements : « (...) li rois de l'Isle as puceles / aloit por aparne noveles / par les cors et par les pais. / S'ala tant com fos naïs / qu'il s'embati de cest peril », v. 5251-5255.

26. La tentation de l'allégorie resurgit dans le combat entre Yvain et Gauvain aux vers 6030-6060 où Amour et Haine apparaissent comme sujets d'un combat moral à côté du combat effectif, et perce dans le monologue d'Yvain amoureux. Ici, on n'a pourtant pas un affrontement entre Loyauté et Déloyauté. D'autre part, Yvain n'est pas, comme dans les psychomachies, simple spectateur ou objet du combat mais intervient comme protagoniste.

27. V. 2720- 2723.

28. C. Méla, dans *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984, fait des remarques analogues : « il s'agit, de susciter dans le cœur du héros ce mouvement d'amour pour ce qui, à travers l'autre, lui fait image de sa propre désolation, mais lui désigne, du même coup, son prochain comme objet de son amour. Le récit, dans la seconde partie du *Chevalier au Lion*, ne cesse donc de proposer à Yvain la figure souffrante d'autrui, dans le même temps où l'aventure naguère vécue tout à la fois se laisse imaginairement représenter au travers de nouvelles rencontres et se re-présente effectivement devant lui pour qu'il la dénoue enfin. L'agencement complexe de la narration tient à la nécessité de soumettre le héros dans ce retour du même, imaginaire ou réel, à une référence idéale, telle qu'elle s'ordonne par comparaison autour de la figure morale du lion et de la détresse de pucelles infortunées. », *op. cit.*, p.118-119.

29. Si une lecture évangélique du roman est possible, à travers le motif de l'homme nouveau surtout, la morale de Chrétien de Troyes peut aussi bien être perçue comme laïque et fait songer à celle de philosophes modernes comme E. Lévinas qui cherche à fonder l'éthique dans le rapport à autrui.

30. Une allusion à propos de la beauté de Cligès prouve que Chrétien connaissait bien le mythe de Narcisse : « Mes tant ert biax et avenanz / Que Narcissus, qui desoz l'orme / Vit an la fontaine sa forme, / Si l'ama tant, si com an dit, / Qu'il an fu morz, quant il la vit, / Por tant qu'il ne la pot avoir. / Molt ot biauté et po savoir. », v. 2726-2732, éd. A. Micha, *Classiques français du Moyen Age*, Paris, Champion, 1982. Dans *Erec*, Chrétien de Troyes rejette aussi une forme de narcissisme, celle du couple refermé sur lui-même et coupé du rapport à autrui, à travers la double déviance d'Erec et Enide enfermés dans leur chambre et de la demoiselle et Maboagrain enfermés dans le verger. L'enfermement et l'exclusivité engendrent la mort et le rapport à autrui est affirmé comme vital.

31. Selon la terminologie et le classement de L. Dällenbach *op. cit.*, il s'agit d'une mise en abyme fictionnelle simple accompagnée d'une mise en abyme énonciative.

32. « a venimeus ne a felon / ne doit on faire se mal non / et li serpanz est venimeus, / si li saut par la boche feus / tant est de felenie plains. », v. 3353-3357. « Por le venin et por l'ordure / del serpent,

- essuie s'espee », v. 3404-3405. « Keu est dit fel et poigans et venimeus », v. 70. « Ja fussiez crevez, / fit la reïne, au mien cuidier, / se ne vos poïssiez vuidez/ del venin dont vos estes plains. », v. 86-89.
33. « Lors se li monte uns torbeillons/ el chief, si grant que il forsane. », v. 2806-2807.
34. Bibliothèque Nationale de France, fr 1433, f° 85. Voir *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, éd. Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol., particulièrement t.2, p. 73-75 pour une identification du manuscrit.
35. « L'image et le fantastique dans les manuscrits de Chrétien de Troyes », dans *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, op. cit., p. 469. Un simple correctif : le premier tableau ne représente qu'une scène (la messagère à la cour), tandis que le second en représente trois, ce qui donne bien huit moments en tout.
36. L. Walters, « The use of multi-compartment opening miniatures in the illustrated manuscripts of Chrétien de Troyes », dans *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, op. cit., p. 331-350, particulièrement p. 337.

## Indications bibliographiques

### Les œuvres

Baumgartner, Emmanuelle (éd. et trad.), *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*, Paris, Folio Classiques, Gallimard, 2000.

Loth, Joseph (trad.), *Les Mabinogion, Contes bardiques gallois*, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, L'arbre double, 1979, p. 165-192.

Roques, Mario (éd.), *Le Chevalier au lion (Yvain)*, Paris, Les Classiques Français du Moyen Age, Champion, 1982.

Rousse Michel (trad.) *Yvain ou le Chevalier au Lion*, Paris, GF Flammarion, 1990.

### Quelques études sur Chrétien de Troyes et sur *Le Chevalier au lion*

Busby, Keith (dir.), *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol.

Dufournet, Jean (dir.), *Le Chevalier au lion. Approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion, 1988.

Méla, Charles, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984,

Rousse, Michel, «*Le Chevalier au Lion : de la fable au roman*», dans *Amour et Chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Actes du colloque de Troyes, 27-29 mars 1992, publiés sous la direction de D. Quérueu, Annales littéraires de l'Université de Besançon n° 581, 1995, p. 203-219.

Walter, Philippe, *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain ou le Chevalier au Lion*, Paris, Sedes, 1988.

### Réflexions plus générales

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 97.

Harf-Lancner, Laurence, *Les Fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1984.

Jankelevitch, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, PUF, 1950.

Lacan, J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », dans *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-101.

Kappler, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, p. 126.



### Profil de l'auteur

Fabienne Pomel est agrégée, ancienne élève de l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud, actuellement Maître de Conférences à l'Université de Rennes 2 en langue et littérature médiévales. Après une thèse sous la direction de Jean Dufournet sur les « Voies de l'au-delà de *La Navigation de saint Brandan aux Pèlerinages de Guillaume de Digulleville* » soutenue en 1997, publiée chez Champion en 2001 (*Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie*), ses recherches se sont poursuivies autour des oeuvres de Guillaume de Digulleville tout en s'élargissant à la littérature allégorique profane (*Roman de la Rose*, *Chemin de longue étude* et *Avison Cristine* de Christine de Pizan notamment). Ses travaux concernent l'écriture et la lecture allégoriques ainsi que la figure de l'auteur qui se construit au XIVe siècle, tout en menant une réflexion sur la réécriture du récit de voyage dans l'au-delà dans des contextes profanes. Plus généralement, elle s'est intéressée à la réécriture d'un matériau textuel médiéval au XXe siècle (chez Michel Rio ou encore Cocteau).