Au nom de l'auteur: essai d'intervention auctoriale dans *Eracle*

Tout au long de ses quelques 6500 vers rimés, le roman d'*Eracle* de Gautier d'Arras est caractérisé par un signe de discontinuité: la macrostructure «roman» cache derrière elle des microstructures narratives appartenantes à des traditions littéraires très différentes: l'hagiographie, le «réalisme» animé et a verve des fabliaux, le roman courtois et la matière épique des chansons de geste.

Tous ceux qui se sont occupés de cet ouvrage, se sont rendu compte de l'extrême diversité de plans narratifs présents; la difficulté d'envisager une véritable définition pour *Eracle* témoigne de ce fait. Et justement parce qu'il ne s'agit pas d'un roman unitaire, homogène, on n'est presque jamais arrivé à donner une seule définition de cet ouvrage; on a dû toujours la dilater, la gloser. Grosso modo on peut encadrer la parcellisation du texte d'*Eracle* dans une tripartition; les matériaux provenants des différentes traditions littéraires et folkloriques sont concertés par l'auteur selon une volonté précise et préméditée: chaque volet du triptyque présente une unité thématique. L'unité globale du roman est donnée par le développement biographique du texte: d'abord les enfances miraculeuses du héros et les épreuves qu'il doit surmonter pour qualifier son identité; il arrive même à être adoubé chevalier. Ensuite, après avoir été élu empereur, on assiste à ses exploits épiques dans la guerre sainte, et à son total dévouement à l'éthique chrétienne. Entre ces deux phases il y a un hiatus extra-temporel, étranger aux événements de la biographie du héros presque-saint: il s'agit de la seconde partie du roman, consacrée à l'amour extra-conjugal de l'impératrice de Rome pour un jeune harpiste de la cour.

Le caractère hagiographique constitue donc un trait d'union assez lâche dans l'économie de l'œuvre.

Une autre donnée surprenante qui caractérise cette structure romanesque tourmentée, est représentée par les dédicaces que Gautier offre à ses mécènes au début et à la fin du roman : des panégyriques à la limite de l'adulation, mais aussi des manifestations de la poétique de l'auteur, qui se met en scène en tant que créateur littéraire avec une vigueur inattendue. Il se nomme en effet de prime abord :

Se Gautiers d'Arras fist ainc rien
c'on atorner li doive a bien,
or li estuet tel traitié faire
que sor tous autres doive plaire (vv. 1-4)

en créant la « fiction d'une connivence personnelle »[1] ; le nom déclaré, s'intégrant au texte y remplit une fonction en quelque sorte publicitaire, et tout de suite la volonté délibérée de la précellence de l'œuvre qui va être faite est déclarée : lieu commun de la rhétorique de l'*exordium*, mais aussi premier indice du caractère du romancier.

C'est là le but premier de notre brève analyse : déceler la personnalité poétique de l'auteur à l'intérieur de son texte ; en laissant d'un côté les impasses biographiques de toute sorte, on essaiera de mettre en lumière l'opération littéraire à travers laquelle Gautier construit son architecture du texte.

En ce qui concerne cette présence du romancier tout au long de son œuvre, il s'agit sans aucun doute d'une opération voulue, ou mieux décidée préalablement : les interventions auctoriales ou mieux décidée préalablement : les interventions auctoriales parsemant le texte d'une façon presque obsédante, sont les traces évidentes de ce dessein.

« Gautier est partout présent dans son récit et, manifestement, tient à le faire sentir »[2]. Mais ce n'est pas la haute fréquence des interventions d'auteur (à peu près une centaine assez régulièrement réparties le long du roman) qui doit arrêter notre attention : c'est plutôt leur localisation particulière. En négligeant pour un moment le prologue et l'épilogue, lieux institutionnels de la manifestation de la poétique d'auteur, (outre à leur rôle de flatterie de survivance, l'hommage dû aux protecteurs-patrons) au cours de la narration le créateur de notre roman n'intervient jamais au hasard.

On a déjà fait allusion à la tripartition thématique de l'ouvrage (mais entraînant aussi des changements stylistiques très subtils) ; des traces évidentes nous mettent en garde sur le commencement d'une nouvelle partie du récit romanesque ; des vers que l'on peut appeler « vers

1 — P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 65.
2 — Id., *L'Ecriture et la Voix. Le Roman d'Eracle*, dans L.A. Arrathoon (éd.), *The Craft of Fiction. Essays in Medieval Poetics*, Rochester, Solaris Press, 1984, p. 161-209 ; p. 174.

indices de commutation de trame», signalent avec une variation minime le passage d'un volet à l'autre de ce triptyque romanesque bariolé.

Voyons-les de près, encadrés dans la structure du roman[3]:

- vv. 1-114	prologue et dédicace au comte Thibaut V de Blois
+ v. 114 +	«Huimais voel m'oevre commenchier»
- vv. 115-2746	1re partie: les merveilleuses enfances d'Eracle
	vv. 115-290: ouverture hagiographique
	vv. 291-2756: narration «réaliste»
+ v. 2746 +	«Huimais conmencera li contes»
- vv. 2747-5092	IIe partie: l'amour coupable d'Athanaïs et Paridès
	vv. 2747-4010: section courtoise
	vv. 4011-5092: le fabliau dans le roman
+ v. 5092 +	«si vos dirons d'Eracle humais»
- vv. 5093-6517	IIIe partie: le triomphe de l'éthique chrétienne
	vv. 5093-6078: les exploits épiques du héros
	vv. 6079-6517 reprise du ton hagiographique
- vv. 6518-6570	épilogue et dédicaces finales
	au comte Thibaut V de Blois, à la comtesse Marie de Champagne, et au comte Baudouin V de Hainaut.

L'adverbe temporel «huimais», de claire ascendance épique, signale donc le changement qui est en train de se faire: une commutation de la trame narrative aura lieu.

On assiste à des variations multiples de noyau thématique, soutenues par les éléments stylistiques de la langue littéraire du romancier: le niveau rhétorique, le choix de mots significatifs, le ton du discours, l'emploi de l'espression proverbiale, la présentation des personnages; tous ces niveaux de texte contribuent à la création du jeu de renvois parmi les plans des traditions littéraires préexistantes et la libre création de l'auteur. Mais venons maintenant à une analyse détaillée du prologue: son importance dans l'économie de l'œuvre médiévale est indiscutable[4]. Sa présence dans la plupart des ouvra-

3 — Pour ce qui est de l'analyse du texte, on a suivi l'édition de Guy Raynaud de Lage parue pour les Classiques Français du moyen âge (Paris, Champion, 1976). L'écriture critique, la plus complète sur le roman et son auteur, est celle de L. Renzi, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padova (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova), CEDAM, 1964.

4 — M. Gsteiger, *Note sur les préambules des chansons de geste*, «CCM», II, 1959, p. 213-220. O. Jodogne, *La personnalité de l'écrivain d'oïl du XIIe au XIVe siècle*, dans A. Fourrier (éd.), *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 87-106. P. Gallais, *Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge*, 1re partie, «CCM», VII, 1964, p. 479-483; IIe partie, «CCM», XIII, 1970, p. 333-347. T. Hunt, *Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes*, «FMLS», 8, 1972, p. 320-344. K.D. Uitti, *Story, Myth*

ges narratifs en vers du XII[e] et du XIII[e] siècle confirme qu'il s'agissait d'un morceau attendu par le public de l'époque ; son rôle d'« avant-propos » relève de la tradition oratoire classique.

L'exorde de l'œuvre narrative ou didactique garde sa fonction de capturer l'attention du public et de la focaliser sur des motifs précédemment établis, grâce à un usage savant de l'art rhétorique.

Gautier d'Arras ne se dérobe pas à cette pratique bien répandue : les premiers vers du roman nous proposent la déclaration d'une *auctoritas* dont l'auteur est le garant ; il se nomme au premier vers à la troisième personne (la distance entre l'auteur physique et l'auteur dans le texte est déjà posée)[5] ; il ne fait appel ni aux Anciens, ni à Dieu, et il vante tout de suite la précellence du « traitié » qu'il doit réaliser. L'accent est déjà mis sur la valeur de l'auteur et de son travail ; il s'agit sans doute des *topoi* de la tradition rhétorique, mais l'insistance sur la fonction de communication de l'œuvre (« qui doit plaire sur toutes les autres ») est déjà symptomatique.

Après vient l'éloge sans réserves du mécènes qui a inspiré le début de l'ouvrage :

> *car li princes est de tel pris*
> *por cui il a cest fais empris*
> *que li biens qui en lui habunde*
> *enlumine trestout le monde.* (vv. 5-8)

Ensuite les comparaisons hyperboliques (placées à nouveau sous le signe de la métaphore de la lumière) abondent, pour aboutir enfin à l'exaltation de la Largesse, la vertu courtoise du mécène la plus souhaitée par les poètes[6].

and Celebration in Old French Narrative Poetry, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 133-156. M.L. Ollier, *The Author in the Text : The Prologues of Chrétien de Troyes*, « Yale French Studies », 51, 1974, p. 26-41. P.Y. Badel, *Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au moyen âge*, « Littérature », 20, 1975, p. 81-94. G. Peron, *Continuità retorica e innovazione poetica nel prologo dei romanzi francesi medievali*, dans *Retorica e poetica* : « Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano », 10, Padova, Liviana, 1979,. p. 181-215.

Un instrument indispensable pour une rapide vue d'ensemble sur les prologues des textes français au moyen âge, reste le recueil anthologique rédigé par U. Mölk, *Französische Literarästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe-Exkurse-Epiloge*, Tübingen, Niemeyer, 1969.

5 — J.L. Grigsby, *The Narrator in « Partonopeu de Blois », « Le Bel Inconnu » and « Joufroi de Poitiers »*, « Romance Philology », XXI, 1968, p. 536-543. Id., *Narrative Voices in Chrétien de Troyes. A Prolegomenon to Dissection*, « Romance Philology », XXXII, 1979, p. 261-273.

6 — Une autre célébration typique de cette vertu, jouée sur la même métaphore de l'illumination, est celle présentée par Chrétien de Troyes dans la première partie du *Cligès*, le roman de grand champenois le plus proche d'*Eracle* par la technique de composition et même par certaines thématiques :

> *... largesce est dame et reïne*
> *Que totes vertuz anlumine,*
> *Ne n'est mie grief a prover.*
> (vv. 189-191, *Cligès*, éd. Micha, CFMA, Paris, Champion, 1957)

Puis une allusion indirecte au public ; il s'agit d'un mauvais public, fait d'envieux et de médisants incapables d'apprécier la bonne musique et les contes des jongleurs. La magnanimité du mécène se manifeste aussi sous cet aspect : il réduit à rien les méchancetés des courtisans qui

> *... tienent ordre et ont tel riule*
> *que il ne prisent une tiule*
> *cançon ne son ne rotruenge,*
> *car Covoitise les calenge ;*
> *il n'a el monde canteour,*
> *maistre estrument ne conteour*
> *qui un seul mot lor ost tentir,*
> *car ne s'i voelent assentir*
> *a oïr fable ne cançon,* (vv. 33-41)

L'allusion et le renvoi à un registre autre que la littérature, c'est-à-dire à la musique et à la performance du ménestrel, seraient pour certains critiques l'une des marques de la prédominance de l'oralité dans *Eracle*[7]. Certes, si l'on considère l'époque archaïque de la composition du roman (les années 60 du XII[e] siècle), on ne peut pas nier la coexistence des deux systèmes de production et de réception littéraire, l'écrit et l'oral ; toutefois on ne doit pas vicier l'analyse d'une perspective si carrément dichotomique. Les signes de la culture de la voix sont parfois présents dans *Eracle*, où, en plusieurs occasions, l'existence de situations performancielles est témoignée ; néanmoins, tout ce qui est lié à la réalisation vocale momentané de l'œuvre, se perd dans la poussière des siècles.

Assez récemment, encore, en parlant de la « littérature » médiévale en tant que morale d'une forme suspendue entre la lettre et la voix, Paul Zumthor revient plusieurs fois à notre ouvrage[8] : l'analyse structurelle précise qu'il propose est toutefois conçue en vue de déceler ce « rapport privilégié à la voix » que le roman instaure. A notre

7 — Pendant un cycle de leçons tenues à l'Université de Padoue au printemps 1984, Paul Zumthor considérait cette allusion comme un « indice mineur », c'est-à-dire caractéristique du roman d'*Eracle* (opposé aux « indices principaux »), communs aux textes narratifs de l'époque), de la vocalité présente dans la texture du discours narratif de notre roman. Les thèses ici soutenues sont reprises et développées dans les interventions critiques qu'il consacre au problème de l'oralité par rapport aux plus anciens romans français. En particulier, dans l'essai proprement consacré à *Eracle* (*L'Ecriture et la Voix, loc. cit.*), P. Zumthor analyse tous les repères textuels en tant que symptômes d'une série hypothétique de séances de représentation de l'ouvrage, de façon que « *Eracle* exige d'être perçu comme un discours plus que comme un texte : comme un message-en-situation » (*ibid.*, p. 181).

8 — P. Zumthor, *L'Ecriture et la Voix, loc. cit.* ; Id., La Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale, Paris, PUF, 1984 ; Id., *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987 ; Id., *Pour une conception anthropologique du « style » médiéval*, « Medioevo romanzo », XII/2, 1987, p. 229-240.

avis cependant, une perspective exclusivement performancielle de théâtralisation à tout prix, risque de fausser l'image véritable de cette œuvre. Le roman d'*Eracle* est caractérisé par une pluralité de discours narratifs qui ne peut se donner sans l'écriture. Il est l'exemple exquis d'une gaie infraction diégétique au code unitaire du roman courtois arthurien, l'écriture par excellence de l'époque. Et cette infraction ne peut se produire que sur le même plan, celui de l'écriture romanesque. Mais revenons au prologue. L'auteur s'excuse pour ses détours

> *Mais je demain trop longe lime,*
> *je vois trop alongant me rime,* (vv. 47-48)

plutôt que sur l'*excusatio* de circonstance, il faut fixer notre attention sur le passage à la première personne de l'intervention de l'auteur dans son texte, passage qui a lieu déjà au vers 9 («Je faiç de lui... »). Après l'ouverture où Gautier, en se nommant à la troisième personne, se présente «distancié» du récit qu'il est sur le point d'entreprendre, l'«embrayage» à la première (le «shift» il → je) se produit d'une manière presque imperceptible : par contre il s'agit d'un moment crucial. Ce «je» ne renvoie qu'à l'auteur : c'est le moment où il entre en scène, et, comme le dit M. Zink, «l'irruption de l'auteur en tant que tel et de la conscience qu'il a de lui-même au sein de la littérature, définit à la fois 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»[9].

Après les vices du milieu de la cour, Gautier promet de nous peindre les vertus rayonnantes et splendides de son protecteur ; il n'y a personne dans le monde entier qui puisse se comparer à lui. Le bon comte Thibaut V de Blois se rend souvent[10] «u gens s'assemble» (v. 63) mais, contrairement aux habitudes d'autres seigneurs, il reste même le jour suivant pour récompenser les jongleurs et les musiciens («con s'il estoit lor cambrelens» ! v. 69). Tout le monde l'estime pour sa prodigalité ; seule Envie, l'éternelle maladie des cours, ne peut se passer de le dénigrer ; mais, presque en contrepoint, s'insère la voix flatteuse de Gautier

9 — M. Zink, *Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle*, «CCM», XXIV, 1981, p. 3-27 ; p. 4. Id., *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint-Louis*, Paris, P.U.F., 1985.

10 — Il s'agit des réunions de famille où les destinées politiques et dynastiques des grandes maisons de l'époque se décident, et où probablement les artistes qui ne vivent pas constamment à la cour rencontrent des mécènes potentiels. Voir à ce propos A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge*, Paris, Nizet, 1960, p. 198-207, et L. Renzi, *Tradizione cortese...*, *op. cit.*, p. 32-34.

mais mes cuers l'aime molt et prise,
por lui ai ou ceste oevre emprise. (vv. 85-86)

Par ces vers se conclut la longue dédicace au comte de Blois, partie intégrante du prologue du roman d'*Eracle*, et se déclenche la manifestation de la poétique auctoriale («D'Eracle ichi endroit commence» v. 87).

Mais jusqu'ici on peut déjà voir l'ébauche de quelques-uns des traits saillants qui caractériseront l'ouvrage: sans aucun doute le déplacement anticonventionnel par rapport à la norme du code romanesque. D'un côté, la longueur démesurée du prologue [11] et sa tendance à se placer comme une section ultérieure du texte même; de l'autre, la présentation «en action» que Gautier brosse de son protecteur. En effet les modalités descriptives employées pour parler du «bon conte Tiebaus», ressemblent plutôt à celles dont se sert un romancier pour peindre les gestes habituels d'un personnage; rien de plus éloigné des descriptions formelles et iconiques des dédicataires des prologues d'autres romans médiévaux en vers: ici nous sommes en présence d'un véritable «actant», bien qu'étranger à la «fabula» romanesque. Sa présentation même est tout à fait dynamique: hormis les comparaisons métaphoriques, il est décrit presque comme un être vivant, ou comme un personnage romanesque «réaliste»: en effet il «jue» (v. 26) et il «rit» (v. 26), il «cante» (v. 29) et «descante» (v. 30); pour souligner son inclination pour la musique, Gautier emploie encore une fois des verbes indicant un dynamisme de l'action: il «vient» (v. 63), il «atent» (v. 68), il «fait aporter» (v. 70).

Le sénéchal du règne de France est donc beaucoup plus que le simple dédicataire (et peut-être même l'inspirateur) de l'ouvrage: personnage hors du texte, ce protecteur inséré fictivement dans l'espace littéraire, porte lui aussi la marque saisissante de l'originalité qui caractérisera tout le roman.

Les vers du prologue qui restent à analyser (vv. 87-114), revêtent une importance que Gautier opère au cours de son œuvre éclectique: il emploie en effet le résumé d'anticipation, un procédé diégétique qui jusqu'à ce moment n'a jamais paru dans le genre romanesque, et qui par contre caractérise profondément le roman d'*Eracle*; il s'agit d'un bref passage contenant en quelques vers l'abrégé du récit qui va être fait.

11 — En jetant un coup d'œil au répertoire Mölk (qui pourtant néglige le roman d'*Eracle*), on remarque que la longueur moyenne des «nichtbretonische Romane» atteint environ 38 vers; les 114 vers de notre prologue sont donc largement au-dessus de la moyenne. Seuls des ouvrages à prétention historique présentent des prologues dont la longueur peut se comparer à celle de l'avant-propos de notre roman (et même la dépasser).

Or, il n'y a rien d'extraordinaire dans cette sorte d'accrochage stylistique (qui pourtant est typique du domaine des chansons de geste plutôt que du romanesque) ; encore une fois c'est leur localisation structurale, à rendre importants ces morceaux proleptiques : ils se trouvent justement dans les « charnières » du triptyque pour souligner une fois de plus le caractère intentionnel de la fragmentation du roman. En véritable architecte du texte, l'auteur construit des ponts parmi les différentes parties de la charpente narrative, grâce à ces structures proleptiques qui constituent une sorte de réseau alternatif annonçant et structurant à l'avance tout discours narratif potentiel.

Mais il vaut mieux maintenant revenir au texte ; aux vers 87-114 du prologue, Gautier nous présente donc les événements de la vie du héros qui vont se passer dans le roman : l'achat d'Eracle par le sénéchal de l'empereur, les prouesses accomplies par l'enfant prodige pour prouver la validité de ses dons, l'injuste raillerie et ensuite la carrière éclatante, de l'état de chevalier à celui d'empereur de Constantinople, pour finir par la reconquête de la Sainte-Croix.

Un lourd silence pèse sur la seconde partie du roman : l'amour adultère de l'impératrice de Rome pour le jeune harpiste Paridès semble être refoulé ; mais il s'agit aussi de l'interruption extra-temporelle dans le chronotope du roman (le développement biographique du texte), pendant laquelle le héros « éponyme » du roman est mis en oubli pour quelque 2 000 vers.

Le fait le plus remarquable dans ce résumé qui précède le véritable commencement du roman, est la voix de l'auteur qui le jalonne par intervalles, tous les 5 ou 6 vers, pour affirmer d'un ton péremptoire sa volonté de faire le roman, par conséquent sa conscience decréateur littéraire.

Assés vous dirai en romans
les proueces et les commans
que l'emperere fist de lui,
et com il mescreï celui,
cum des deux coses l'esprouva,
et quant le grant bien i trouva
par lui se maria li sire,
si com m'orés el romans dire ;
a com grant tort il fu gabés
et com il fu puis adoubés ;
com il vint puis a tele honour
c'om fist de lui empereour
et tint Coustentinoble quite ;
et si vous ert la cose dite
com il le sainte Crois conquist
sur Cordroé que il ocist ;

con se gens fu reconfortee
et con le Crois en fu portee
la u on seut a Diu tenchier.
Hui mais voel m'oevre commenchier. (vv. 95-114)

Le seul garant de la valeur de l'histoire qui va être narrée c'est l'auteur; le pouvoir démiurgique de la création d'*Eracle* est entièrement détenu par Gautier qui se nomme déjà au premier vers de son roman et qui intervient presque toujours à la première personne; même s'il s'agit d'une œuvre à intention édifiante, les appels à Dieu sont rares (le plus remarquable se trouve à la fin du roman, mais il s'agit plutôt d'un envoi de circonstance)[12].

En définitive, cette préoccupation réitérée de l'auteur de faire entendre sa voix dans la texture du microrécit d'anticipation, souligne d'une manière irrévocable que c'est sa voix que nous entendrons au cours du roman.

De même que le dédicataire au cours de la première partie du prologue, l'auteur devient presque un personnage, apportant une perspective individuelle de vision (esthétique plutôt que morale), au sein de la globalité de l'ouvrage romanesque. Avant de se présenter en tant qu'orchestrateur des masses narratives il voudrait, lui aussi, être personnage pour un instant. Le romancier risque d'être englobé dans la machine infernale qu'il est en train de créer; voilà les subtilités du jeu occulte de la fiction littéraire.

Gautier pour sa part, après cette tentative fugitive, réussit à rétablir la distance entre son œuvre et lui; à la fin du récit romanesque il se désignera en effet comme «celui qui a traité l'histoire de la sainte Croix», l'écart entre le romancier et sa création ne faisant plus de doutes.

Cette position conventionnelle de l'auteur à la fin de l'ouvrage reflète aussi la structuration générale de l'épilogue, où toute sortes d'originalité caractérisant le prologue disparaît en faveur de la norme stéréotypée de l'hommage aux mécènes. La partie finale du roman se pose donc sous le signe de l'envoi aux protecteurs, même si masqué par un ton d'entretien amical. Le récit se termine par l'envoi à Dieu et le rétablissement de la «fonction nominale», ainsi que le sujet du roman; l'épilogue s'ouvre par une adresse directe au public de la cour et un souhait pour l'ouvrage

12 — Une autre remarque à faire sur cet avant-propos s'entremêlant au résumé d'anticipation du prologue, concerne le double emploi du mot « roman » au moment des interventions de l'auteur : s'agit-il de l'adjectif se référant au choix de la langue vernaculaire ou du substantif désignant le genre littéraire homonyme ? Voir P. Gallais, *Recherches..., loc. cit.*, II[e] partie, p. 346; P. Zumthor, *L'Ecriture et la Voix, loc. cit.*, p. 178.

Tuit li cortois, li afaitié
le doivent bien a Diu proiier,
et que ge si puisse emploiier
ceste oevre que je bien i aie
et qu'ele en males mains ne kaie. (vv. 6518-22)

Après on assiste à l'étalage de la triple dédicace finale ; et cette surabondance de dédicataires représente peut-être le trait, le plus saillant, de tout l'épilogue. D'abord Gautier s'adresse au « ... quens Tiebaus ou riens ne faut » (v. 6523), l'extraordinaire « personnage » protagoniste du prologue, pour lequel le roman a été commencé ; ensuite c'est le tour de la « contesse autressi, / Marie, fille Loëy » (vv. 6527-28), c'est-à-dire de Marie de Champagne, muse de l'archicélèbre prologue du *Lancelot*[13], mais aussi d'une bonne partie de la littérature française des origines. Le dernier envoi personnel est adressé à celui qui a vraiment poussé le romancier à terminer son ouvrage

faite m'en a mainte assaillie
cil qui a Hainau en baillie (vv. 6529-30)

et il s'agit en ce cas du véritable dédicataire de l'épilogue, le comte Baudouin V de Hainaut, beau-frère du célèbre Philippe de Flandre. Les vers conclusifs du roman sont tous consacrés à cet éloge sans réserves du dernier mécène ; ils révèlent encore une fois l'habileté de Gautier dans la flatterie courtisane sans toutefois s'écarter des stéréotypes abusés.

L'envoi au comte Baudouin se développe sur une série de métaphores : il faut savoir garder un bon ami (protecteur), qu'il est très difficile d'en trouver un autre (vv. 6593-44) ; il faut l'honorer et le servir selon sa volonté, vu que seulement grâce à cette « amitié » on peut faire « troveüre » (vv. 6546-55)[14] ; l'œuvre littéraire n'est

13 — Ce qui est encore plus intéressant pour le but de notre analyse, c'est que dans le prologue de son roman Chrétien de Troyes ferait allusion justement à Gautier d'Arras, se moquant du style ampoulé et flatteur de l'arrageois. Chrétien est celui qui opère « sanz rien de losange avant treire » (v. 6), au lieu de Gautier qui a fait du « losenge metre » (v. 8) un véritable style personnel.

14 — *Trestous mes pooirs est petis*
a mon signor servir a gré ;
molt par montai en haut degré
et ricement bien m'empointai
le jor que premiers l'acointai ; (vv. 6546-50)

Outre les renseignements sur la situation réelle de l'écrivain, pour lequel la rencontre avec le mécène constitue vraiment la condition indispensable pour la réalisation de son travail, il faut souligner dans ces vers la présence de la conception toute médiévale selon laquelle une œuvre rayonne de son prestige grâce à la grandeur de ses dédicataires. Voilà une autre valeur de la fonction « publicitaire » de ces envois aux protecteurs ; on peut donc affirmer, en reprenant les mots de P. Gallais, que « l'œuvre dédiée et le noble destinataire renforcent mutuellement leur célébrité » (*Recherches...*, *loc. cit.*, I^re^ partie, p. 489).

octroyée qu'à ce protecteur qui doit récompenser le romancier sans fausses illusions, et surtout sans délai (vv. 6556-66). L'impression générale que suscite ce hors-texte terminant l'ouvrage est celle d'une pièce de circonstance, l'énième habile essai du pouvoir d'adulation de la littérature. On retient aussi l'idée d'une probable adjonction (peut-être postérieure à la rédaction du roman même); de toute façon l'allure souple et désinvolte du prologue n'est ici qu'un vague souvenir. La présence de l'auteur dans l'épilogue du roman est donc codée sous le signe du tribut de survivance : pratique indispensable pour l'explication d'une activité littéraire, mais qui n'apporte aucune nouveauté sur le plan des formulations de la poétique auctoriale.

Avant de terminer cette brève tentative d'analyse, quelques remarques encore sur la fonction de l'intervention auctoriale dans *Eracle*. Gautier d'Arras est massivement présent dans son texte; grâce à son «je» parsemant assez régulièrement les sections du roman, et au moyen d'un jeu subtil de renvois structuraux (les résumés proleptiques), le romancier pose l'accent sur le procédé d'élaboration de l'œuvre : «c'est l'autorité du récit [...] que Gautier entend fonder sur cette parole dont la présence se réaffirme sans cesse»[15]. L'auteur tout seul suffit à l'existence de son œuvre : c'est lui le garant de son produit littéraire. Et de cette consciente fierté du pouvoir de la littérature, plusieurs faits en portent témoignage: d'abord le rôle de l'expression proverbiale au cours du roman[16]; dans chaque noyau thématique (et stylistique) de la tripartition, Gautier en fait un usage particulier, fonctionnel aux buts artistiques qu'il se propose. En plus, pour la première fois dans l'histoire du roman français, le proverbe apparaît fréquemment dans les digressions de l'auteur (6 fois dans la 1re partie du roman!)[17]; on assiste à la mise en scène d'un commentaire d'auteur juste à côté du proverbe, perçu comme une véritable source d'*auctoritas*.

La digression proverbiale s'insère ainsi dans le discours d'auteur en tissant sa trame «autre», superposée au discours narratif de la tex-

La même idée sera exprimée à la fin d'*Ille et Galeron*, dans l'épilogue élogieux dédié conjointement à l'impératrice de Rome (et d'Allemagne) Bréatrix de Bourgogne, et au comte Thibaut V de Blois, dédicataire omniprésent et presque figure obsédante dans l'œuvre de Gautier :

L'uevre n'iert ja en liu contee
Que d'eax ne soit plus amontee
Que il ne doivent par li estre.
(vv. 5830-32, ms. W, *Ille et Galeron*, éd. Cowper, SATF, Paris, Picard, 1956)

15 — P. Zumthor, *L'Ecriture et la Voix, loc. cit.*, p. 176.

16 — Voir à ce propos : E. Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du moyen âge français*, Paris, Champion, 1985. La section consacrée en détail à Gautier d'Arras se trouve aux pages 64-75. Voir aussi : L. Renzi, Tradizione cortese..., op. cit., p. 135-138 et 165-167.

17 — Vv. 827-29 — Mor. 694, vv. 1757-58 — Mor. 1730, vv. 2118-20 — Mor. 1367, vv. 2176-80 — Mor. 734, vv. 2241-44 — Mor. 1371 et vv. 2797-98 — Mor. 2206 (d'après E. Schulze-Busacker, *Proverbes..., op. cit.*, p. 67, n. 78).

ture romanesque, et elle peut vraiment être considérée comme l'une des formes de l'intervention auctoriale proprement dite.

Le dernier élément qu'on voudrait proposer en tant qu'indice de la nouvelle prise de conscience de l'auteur sur sa matière, de cette manifestation explicite de la volonté auctoriale, c'est l'absence presque totale de citation des sources (innombrables!), auxquelles puise l'inspiration foisonnante de Gautier. Il n'éprouve en effet qu'un besoin sporadique de les nommer; leur exploitation est passée sous silence, sans légitimation officielle; seule une démarche subtile de remaniement confère au récit son statut d'«œuvre».

Contrairement à la tradition médiévale où l'auteur se borne souvent à «translater en romant» les sujets d'ouvrages préexistants, et qui considère le créateur littéraire en tant que traducteur, remanieur, adaptateur fidèle, Gautier fait ressortir encore une fois sa position originale: il ne se sent «obligé» de recourir à cette pratique courante que dans les sections hagiographiques finales du roman; seulement donc dans le cadre de l'édification religieuse il se plie à la norme de la littérature de son époque. Malgré une exploitation constante des sources les plus différentes (folkloriques, littéraires et religieuses), les seules allusions explicites présentes dans le roman relèvent de la même couche; elle se reflètent en effet à l'histoire des saints, à l'Evangile et aux livres de la liturgie:

Signor, nos lisons en latin qu'Elaine mere Coustentin trouva icelle vraie Crois u nostre sire fu en crois. (vv. 5119-22)	Invention de la Croix + légende de Judas-Cyriaque
[...] car je le vi en un livre dont me souvient: Beneois soit icil qui vient el non de Diu, Nostre Signor; (vv. 6100-03)	Mathieu 21,9
Je l'ai leü si m'en ramembre, que ce fu tout droit en septembre, et dont fu li essaucement del fust ou Dius pendi sanglens.(vv. 6435-38)	Exaltation de la Croix

Seul le but didactique et d'édification qui anime la fin du roman, justifie et légitime ce recours aux textes canoniques de la tradition chrétienne. Le rôle de traducteur-transmetteur du *litteratus* est dépassé par cette nouvelle conscience de l'importance de la mise en œuvre: en véritable créateur littéraire, responsable de la démarche de l'organisation du texte, Gautier choisit ses matériaux, les remanie, les donne

refaçonnés dans le roman, sans presque éprouver l'exigence de nous indiquer leur provenance.

Voilà la forme dernière, subtile et adroite de la volonté auctoriale dans le texte : démiurge de ce jeu savant avec la langue littéraire et de son orchestration stylistique plurielle, le romancier avec son travail suffit à la vie autonome de ces matériaux. Ce qui existait avant n'a plus d'importance, de sorte que, pour citer P. Nykrog, « the work is the fruit of a creative *intention*, and the author a person who has selected, modified, developed and combined the thematic elements so that they could serve the purpose he had in mind »[18].

Lorenza ARZENTON VALERI

18 — P. Nykrog, *Two Creators of Narrative Form in Twelfth Century France : Gautier d'Arras — Chrétien de Troyes*, « Speculum », XLVIII/2, 1973, p. 258-276 ; p. 260.