

Le Chevalier Errant de Thomas de Saluces : lectures de la description et description de la lecture vers la fin du Moyen Age

Ecrire, décrire : ces deux mouvements de la pensée semblent nécessairement conjoints, en tant que la littérature se veut un regard sur le monde. Regard subjectif, conditionné par l'histoire individuelle de l'auteur et plus encore par l'état général des mentalités de son époque¹, non solipsiste mais adressé à des lecteurs. Les arts poétiques florissants des XII^e-XIII^e siècles (l'*Ars uersificatoria* de Matthieu de Vendôme en particulier) accordent ainsi une grande importance à la description. Cette attention témoignée à l'acte d'écriture (d'abord à partir de l'héritage latin), en offrant à l'écrivain en langue vernaculaire un matériau réflexif sur son art, prépare une « mutation de la conscience littéraire » par laquelle le romancier, de plus en plus nettement à partir du XIII^e siècle, va se poser comme source et garant de la vérité de son œuvre². Cette évolution conditionne celle de la lecture elle-même qui, d'auditive et collective qu'elle était, tendra à s'individualiser dans le silence du manuscrit parcouru des yeux.

Le choix de Thomas III de Saluces pour l'étude de cette question peut surprendre par son obscurité : petit prince piémontais qui eut la malchance de tomber prisonnier du duc de Savoie de 1394 à 1396, il trompa l'ennui de cette captivité en entamant la rédaction (pour-

1 — Pour stéréotypée que puisse souvent apparaître la description médiévale, ces stéréotypes même varient et évoluent selon le statut social, les goûts littéraires de l'auteur (première apparition du lecteur...), les modes esthétiques du temps.

2 — Cf. M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, P.U.F., 1985.

suivie ultérieurement) d'un long roman extrêmement composite, à dominante allégorique : *Le Chevalier errant*. S'il est malaisé de définir univoquement cette œuvre, c'est bien parce que la littérature elle-même est alors en cours de redéfinition. Ce prosimètre (la prose domine cet ensemble de 405 chapitres à partir du cinquante-septième d'entre eux) mêle la réalité historique à des fictions d'origines variées (romans antiques et arthuriens notamment), fait voisiner actualité politique et passé légendaire, allie les douceurs de la courtoisie aux vertueux enseignements de la sagesse... et se veut de surcroît une transposition du destin de son auteur ! Ce voyage allégorique de la vie conduit le Chevalier (Thomas, donc) successivement à la cour d'Amour, à celle de Fortune, puis chez Connaissance (ces étapes symbolisant, *grosso modo*, son éducation courtoise, politique et morale). Œuvre d'un amateur cultivé, somme de lectures, *Le Chevalier errant* est par là même révélateur de la manière dont fut reçue et expérimentée la littérature en cette fin tourmentée du XIV^e siècle. Les passages descriptifs, qu'ils concernent des personnes, des lieux ou des scènes, témoignent finalement des changements conjoints de la lecture et de la composition littéraire³.

Rebondissement de la lecture : une symbolique à deux temps

La description est souvent considérée d'abord comme une pause dans le récit, qui interrompt le déroulement des actions pour donner à voir au lecteur le cadre ou les acteurs de l'histoire, en tant que tels. Mais la description n'est pas pour autant toujours étroitement subordonnée à la narration ; elle apparaît parfois comme une sorte d'excroissance du récit, dont la fonction doit être interprétée autrement qu'en vue d'un simple « effet de réel ».

C'est le cas d'une « aventure assez merveilleuse » du Chevalier errant. Celui-ci, qui a depuis peu quitté l'hôtel de Fortune, traverse diverses contrées italiennes, dont la Lombardie placée sous le joug de la tyrannie. Après cette pénible étape, il arrive, en compagnie de son valet Travail, du chevalier Foy et de la demoiselle Espérance, au bord de la mer et y rencontre une singulière dame⁴, d'apparence

3 — L'analyse qui va suivre consistera en une série de « microlectures » de descriptions extraites du *Chevalier errant* ; le roman de Thomas de Saluces étant peu connu, les passages les plus longs seront fournis en annexe. Toutes les références de chapitres renverront à l'édition dactylographiée de Marvin James Ward : *A critical edition of Thomas III, Marquis of Saluzzo's « Le Livre du Chevalier Errant » (French text)*, Ph. D., 1984, 3 vols, The University of North Carolina at Chapel Hill.

4 — Cf. Annexe I a.

aussi riche qu'affligée. La fréquence de l'adverbe «moult» donne un tour hyperbolique à l'évocation de sa richesse, ce qui peut être déjà le signe d'un certain recours à la convention dans l'ordre du style. Car dans l'ordre des *realia*, la présence d'une femme ainsi installée sur un siège en or au bord de la mer semble pour le moins incongrue ! Aussi le Chevalier, intrigué, réagit-il conformément à un *topos* du roman d'aventures en se présentant à elle :

Tres honnourée dame, plaine de toutes beautéz et honneurs et richesses, si comme il appert a vostre estat, je suis un chevalier errant qui vais aventurez queranz, et suis oubligiez a aidier et donner confort et conseil a toutes damez qui besoing en ont a mon pouoir. Dont je vous voy aucques pensive et desconfortée, et se il feust vostre plaisir que je sceusse la cause de vostre dueil, ja pour paour de mort ne pour travail que chevalier peust endurer ne lairoye a remedier a vostre ennuy, fors seulement que ce ne feust chose qui contre honnour revenist.

(Chap. 288)

Mais la dame ne répond pas exactement sur le même ton : tout en refusant l'aide du Chevalier, elle se définit elle-même (redoublant ainsi la description initiale du narrateur) à travers des paroles sibyllines qui ont pour effet de le rendre «moult esbahy». Loin d'être éclairé, il n'est que plus perplexe : il «fu moult dolent qu'il ne sçot qui celle dame fu». Le réemploi du vocabulaire courtois («dru feray», «soye en bonne amour») signale à présent, sur le ton de l'énigme, l'inadéquation du propos à la situation, contrairement aux attentes du Chevalier. Ce décalage des réactions doit justement nous inciter à lire le portrait de la dame selon un autre registre, indépendamment des nécessités logiques immédiates du déroulement de l'action romanesque. Car c'est bien de lecture qu'il s'agit : le mystère ne se clôt pas définitivement sur cet épisode, la dame n'est pas vouée à l'oubli après le départ du Chevalier. Au contraire, le narrateur pose des pierres d'attente pour une résolution ultérieure, en précisant que «le Chevalier oÿ bien les parolles qu'elle lui dist, et moult les retint bien» et que «plus n'en pot avoir ne savoir a celle foyz de son estre». Une seconde étape est ensuite explicitement annoncée, impliquant une certaine durée de la lecture, aventure et quête du sens à travers le déchiffrement patient des signes (n'oublions pas que le Chevalier est, au niveau diégétique, la transposition de l'écrivain-lecteur princier...).

La *senefiance* de l'énigme se fait néanmoins attendre jusqu'au chapitre 343⁵. Le Chevalier, alors parvenu chez Connaissance, se fait

5 — Cf. Annexe I b.

expliquer par elle (ce n'est pas un hasard qu'elle détienne les vérités ultimes du récit) diverses aventures passées. Nous assistons, après l'encodage, au décodage symbolique du portrait précédent. Le titre du chapitre l'annonce déjà : « Cy parle d'un tres bel exemple d'une grant dame, de laquelle il a cy devant parlé, par maniere de fiction sur le fait et le gouvernement de la cité de Genes ». Ce deuxième volet du diptyque, consistant en une lecture du premier, située à présent le portrait dans le registre qui convient à son élucidation, celui de l'allégorie. Comme le spécifie bien J. Cerquiglini à propos de la littérature des XIV^e et XV^e siècles, « c'est le principe de l'allégorie qui ajoute une profondeur, celle du sens à découvrir, à la description »⁶. Chaque élément, repris dans l'ordre d'apparition au cours de la description des chapitres 287-288, est donc justifié et commenté. Connaissance formule logiquement sa glose grâce aux champs lexicaux de l'explication (« c'est / fu a se(g)nefier », « car », « c'est a dire »), de l'intellection (« doit entendre ») et de l'instruction (« tu dois savoir »). La tonalité explicative du discours est soulignée par la fréquente bipartition des phrases selon l'ordre thème / propos (11 phrases du type : « ce que... fu a senefier... », « ce qu'elle appelle... est / sont... ») : ce procédé de « traduction » attire l'attention sur les éléments descriptifs, envisagés un à un, non plus en tant que réalités étranges, mais en tant que réalités autres, significatives ; il relie les apparences à leur valeur profonde, il relit les signes et les transmue en sens.

Le voile allégorique permet l'introduction dans la diégèse d'un autre champ référentiel, celui de l'Histoire. Cette dimension est particulièrement fréquente dans les œuvres de la fin du Moyen Âge. Ainsi donc, cette femme énigmatique n'est autre que la cité de Gênes. Thomas de Saluces, en faisant allusion à l'actualité italienne (ô combien complexe et agitée) du XIV^e siècle, sollicite la connaissance qu'en devaient avoir ses lecteurs contemporains et compatriotes. Il est bien vrai que Gênes, éminente puissance maritime tirant une large partie de sa richesse du commerce avec l'Orient, connaît bien des déboires au cours du XIV^e siècle : en rivalité avec Venise, notamment de 1350 à 1356, elle perd, alliée à Padoue, la guerre de Chioggia (1377-81) lancée contre la Sérénissime ; défendue et disputée tour à tour par Guelfes et Gibelins, affaiblie par des dissensions internes et des soulèvements populaires qui virent à la guerre civile en 1383, elle tombe sous la tutelle du roi de France en 1396... Elle a bien de quoi se lamenter ! Pour le lecteur informé, des expressions comme « ses citoyens qui

6 — « Histoire, image. Accord et discord des sens à la fin du Moyen Âge », *Littérature* n°74, 1989, p. 122.

sont en dissension et détruisent l'un l'autre», «ses subgiz qui vers elle sont rebellez et ne la veulent obéir» suffisent à rappeler ces événements. Le lexique courtois, quant à lui («elle ne dist mie que elle l'aime par amours»), évoque le jeu changeant des alliances que la cité dut contracter⁷.

Précisément parce que cette glose n'apprend en fait rien au lecteur médiéval sur l'histoire de son temps, son intérêt réside encore ailleurs. Si l'on se reporte de nouveau au chapitre 287, deux indices semblent constituer des incitations anticipées à l'interprétation du portrait. L'«estendart de un samit blanc» représentant «l'arme Jhesucrist» (croix) pouvait d'emblée être reconnu comme les armes de Gênes. Également dès son apparition, «la dame par semblant estoit moult orgueilleuse», l'explication ultérieure ne fera que relier cette caractéristique évidente à la couleur rouge. De plus, les étapes immédiatement précédentes du voyage du Chevalier, dont son séjour en Lombardie, auraient déjà dû sensibiliser celui-ci aux problèmes des États italiens et l'inciter à l'interprétation politique de cette dernière aventure. Autrement dit, il a échoué à comprendre l'identité de la dame non pas seulement à cause de l'opacité des signes, mais aussi à cause de la rareté des indices explicites et de son manque d'expérience, à ce stade du récit, dans la compréhension du monde (*Le Chevalier errant*, à ce titre, est également un roman d'apprentissage). C'est pourquoi Connaissance souligne la maladresse interprétative du Chevalier : «*par aventure tu en fuz esmerveilliez, car tu pouoies penser qu'il n'est acoustumé en ce pays que dame ayt plus d'un mari.*» ; «*tu scez bien que ce est l'enseigne de la cité*». Elle ne se contente pas de lui livrer des clefs de lecture du portrait, elle lui montre (et démonte) les procédures même de l'interprétation. Ce faisant, elle ne s'adresse pas uniquement au Chevalier : il faut noter le passage remarquable de la deuxième personne du singulier à celle du pluriel : «bien sachiez que» (à deux reprises), puis à la troisième personne du pluriel : «sachent tuit que». Cette lecture de la description inscrite dans l'œuvre fonctionne finalement comme une éducation du lecteur au sens large (éducation d'autant plus nécessaire que la représentation allégorique d'une ville par une femme n'est pas à l'époque, à ma connaissance, un procédé répandu).

7 — Le 27 juillet 1318, Robert d'Anjou, roi de Naples, est élu comme seigneur, pour dix ans, par les Guelfes de Gênes ; il sera par la suite admiré dans toute l'Italie comme le « roi sage » réalisant dans ses États l'idéal du « Bon Gouvernement » que Lorenzetti figurait en 1338 sur les murs du palais communal de Sienne. Puis la ville, pour échapper à une coalition formée par le roi d'Aragon et le doge de Venise, élit comme seigneur en 1353 l'archevêque gibelin Giovanni Visconti, pour cinq ans. Mais ce dernier mourut dès 1354. Le 14 novembre 1356, Gênes se redonnait un gouvernement populaire avec son ancien doge Simone Boccanegra. Cf. E.G. Léonard, « L'Italie médiévale », in *Histoire universelle*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. 2, pp. 434-592.

La description, indice intertextuel de la lecture

La description médiévale, plus ou moins stéréotypée, n'a pas essentiellement une vocation réaliste. Si son ambition première n'est pas (à la différence, par exemple, des romanciers du XIX^e siècle) de dire le réel, on peut penser, en revanche, qu'elle dit le fait littéraire, exhibant, à travers son artifice même, une certaine conception de l'art. Celui-ci, au XIV^e siècle, est en pleine mutation, tant dans sa pratique concrète que dans ses ambitions plus spéculatives. Mutation qui n'entraîne pas de rupture avec le passé, bien au contraire : dans une perspective synthétique (continuant l'esthétique de la *summa* du XIII^e siècle), le Moyen Age tardif occupe cette position chronologique privilégiée qui lui permet de constituer sa littérature en mémoire des siècles qui l'ont précédé.

Certains lieux décrits dans *Le Chevalier errant* deviennent ainsi des lieux de mémoire⁸, propices à la cristallisation de souvenirs littéraires. C'est le cas des tribunes que le Dieu d'Amour fait ériger pour permettre aux dames de sa cour d'assister aux longs combats qui vont opposer son armée à celle des Jaloux⁹. A partir de la mention de l'« eschaffaut merveilleusement fait et trop bel à veoir » de la Déesse d'Amour, l'occasion semble bonne pour s'engager dans une représentation plus détaillée du motif. Or, le narrateur va se borner à énumérer les différentes parties des tribunes, sans véritablement les décrire. Ces lieux, par une sorte de glissement métonymique, deviennent prétextes à l'évocation de femmes célèbres¹⁰, dont l'histoire est rappelée de manière plus ou moins développée : « Voirs fu que *après* l'eschaffaut la noble Deesse, c'estoit l'eschaffaut de la royne Genevre » (chap. 58) ; « *Aprés* celui fu l'eschaffaut de la royne de Cornuaille, Yseut la Blonde » (chap. 59) ; « *De l'autre part* le beffroy la Deesse estoit celui de Herlaine de Grece » (chap. 60) ; « *Aprés* celle je y vi Cleopatra » (chap. 61) ; « *Aprés* celle estoit l'eschaffaut la Dame de l'Ile Celée » (chap. 62) ; « *Encor plus pres* celui estoit l'eschaffaut de Jusiane la belle fille au roy Hermin de Hermenie, celle qui nourrist Boves de Antonne » (chap.

8 — Cf. J. Cerquiglini, *Art. cit.*, p. 123, ainsi que F. Yates : « L'art de la mémoire a créé un système d'images qui a certainement dû se traduire dans les créations de l'art et de la littérature », *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 104. Ce phénomène est lié au retour « à la mode », au XIII^e siècle, de la mnémotechnique architecturale connue depuis l'Antiquité ; cf. M. Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge U.P., 1990, p. 122.

9 — Cf. Annexe II a, b et c.

10 — En 1404-1405, Christine de Pizan, dans *La Cité des Dames*, associera elle aussi à un édifice la mise en écriture et la commémoration de femmes célèbres. Et c'est désormais une femme qui écrit pour ses sœurs...

63); «Après y fu Medée la fille au roy de Colcors» (chap. 64). Les termes localisateurs relient ces divers endroits en une chaîne favorable à la mémorisation (ce procédé est encore un stimulant de la mémoire associative prôné dans les arts de mémoire antiques¹¹). Tous ces chapitres caractérisent, en quatre à quinze lignes, les femmes évoquées. Mais le cas des chapitres 65 et 70 est plus remarquable : les lieux éminents que sont la bretèche et le beffroi servent respectivement de support à l'histoire de Theseus et de la fille de l'empereur de Rome (chap. 65-69) et à celle d'Aleram et d'une autre fille de l'empereur de Rome (chap. 70-75). La description devient alors procédé d'insertion narrative¹². Dans les deux cas, le narrateur souligne, pour ces histoires vraisemblablement moins connues du public, le droit à la mémoire : «je ne la vueil mie oublier», «qu'il ne fault mie oublier». La bretèche est «bien ordonnée» parce qu'elle permet le cheminement efficace du souvenir, constitue un point de repère distinct des autres tribunes. Celles-ci sont en définitive surtout un «monument» littéraire, exposant des restes de légendes ; et s'il est «merveilleusement fait», c'est parce qu'il remplit une fonction littéraire : recenser les merveilles dignes d'intérêt¹³.

Ces images de mémoire, comme le montre bien F. Yates, sont souvent dotées d'intentions spirituelles. Au cours de l'entretien final du Chevalier et de Connaissance, celle-ci lui décrit, à des fins ouvertement édifiantes, un animal qui dut hanter l'imaginaire des hommes du Moyen Age angoissés par la mort : la Bête à sept têtes, issue de l'*Apocalypse* de Saint Jean¹⁴. Une comparaison superficielle des deux versets de l'évangéliste et du passage correspondant chez Thomas de Saluces permet déjà de remarquer que ce dernier opère une *amplificatio* du premier¹⁵. Après le rappel presque textuel de la description johannique, Connaissance passe de l'apparence physique à la sénéfiance morale. Nouvelle démarche allégorique, signalée, tant par Connaissance que par le titre du chapitre 360, grâce au terme d'«exem-

11 — Cf. M. Carruthers, *Op. cit.*, p. 62.

12 — Procédé parmi d'autres, car Thomas de Saluces, sensible peut-être plus qu'un autre au développement contemporain de la nouvelle Italie, aime inclure des récits dans son roman.

13 — Cf. chap. 150 : «je, qui la apris (l'aventure d'Alexandre), la mis en escript en mon livre, car assés m'en merveillay.»

14 — Cf. Annexe III a et b. La «tapisserie de l'Apocalypse» d'Angers, pratiquement contemporaine du Chevalier errant (puisque réalisée en 1375-1381 par Nicolas Bataille pour Louis 1^{er} d'Anjou), témoigne avec éclat du renom du texte biblique ; plusieurs scènes y représentent la Bête à sept têtes.

15 — Dans les arts poétiques latins des XII^e-XIII^e siècles, la description est d'ailleurs une partie de l'*amplificatio*. Cf. F. Lyons, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, p. 9 et E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1924, p. 77 (les pp. 75-84 offrent une vue synthétique sur les préceptes médiévaux en matière de description littéraire).

ple». La Bête, symbole du Diable, révèle alors dans chacun de ses attributs une puissance maléfique. L'inventaire des parties du corps, associé au vif intérêt du Moyen Âge pour la symbolique des nombres, est une démarche mnémotechnique visant à déployer aussi exhaustivement que possible le sens du passage de l'*Apocalypse*. Cette attitude, vivace au XIV^e siècle et qui favorisa, entre autres, l'essor des recueils d'*exempla* moralisés, est ainsi présentée par J.-C. Schmitt : « La moralisation s'inspire de la topologie, qui est un principe traditionnel de l'exégèse biblique ; derrière la lettre d'un verset de la Bible, il importait de mettre en lumière son sens allégorique »¹⁶. Ce didactisme de la description s'inscrit plus spécifiquement dans le contexte de la *devotio moderna* qui, au XIV^e siècle, s'efforça, selon E. Delaruelle, d'« armer la conscience religieuse d'un réseau d'associations d'idées et de formules commodes pour utiliser toutes les ressources de la psychologie »¹⁷. Le ton édifiant du passage est accentué par la répétition de l'adjectif « espouventable », porté au superlatif par « trop » et « si » (tandis que Saint Jean se contente de transcrire sa vision) : le lecteur doit participer émotionnellement à la description, pour être éventuellement converti.

Signe de l'ambition totalisante de l'écriture au XIV^e siècle, le symbolisme animal ici impliqué ouvre discrètement la voie à l'infiltration d'un autre discours, celui des bestiaires. Discours gauchi, cependant, pour autant qu'on en puisse juger : Thomas de Saluces semble confondre la panthère, animal christique, et le léopard, variété dégénérée du lion¹⁸ ; semblablement le lion, roi des animaux et animal du Christ-Roi, est uniquement tenu pour cruel. En ce qui concerne l'ours, sa « force es piéz » est mentionnée dans le *Livre du trésor* de Brunetto Latini¹⁹, mais dénuée d'une quelconque interprétation.

Enfin, il faut souligner la complexité de cette description, tant dans son organisation que dans son articulation au reste du texte. Après les méfaits emblématisés par les animaux, Connaissance associe les sept « chiefz » de la Bête aux sept « chevetainz pechiéz » (le rattachement lexical est facile ; mais s'agit-il bien des « titres blasphématoires » mentionnés par Saint ?), ses dix cornes aux infractions aux dix commandements, et les dix couronnes aux victoires du Malin sur les pécheurs au regard de ces mêmes dix commandements (la volonté de tout traduire engendre quelque difficulté à nettement distinguer

16 — Présentation du recueil *Prêcher d'exemples*, Paris, Stock, 1985, p. 18.

17 — Cité par J. Delumeau dans *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967 ; rééd. 1984, p. 141.

18 — Cf. *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1980, pp. 45-48 et 215.

19 — *Ibid.*, p. 239.

ces deux dernières catégories). La description ne s'arrête en fait pas là. Connaissance, bonne théologienne, passe ensuite longuement en revue les sept péchés capitaux (chap. 361-367), eux-mêmes subdivisés en vices plus ou moins graves. Ces ramifications de l'exposé, qu'on retrouve en plusieurs endroits du *Chevalier errant*, semblent pour ainsi dire « assorties » aux développements de plus en plus audacieux et raffinés de l'art gothique (le motif arborescent n'est pas sans rappeler certaines verrières, certaines architectures à rinceaux. C'est aussi un schéma mnémotechnique courant dans les ouvrages scolastiques). D'autre part, tout cet « exemple » est greffé sur une première glose fournie par Connaissance au Chevalier : au chapitre 348, elle lui avait déjà révélé que les sept moines de l'abbaye qui l'avaient hébergé au début de ses aventures n'étaient autres que l'incarnation des sept péchés capitaux. Aussi Connaissance a-t-elle pris soin, à la fin du chapitre 359, de rappeler cette articulation : « je t'ay dit de cel abbé et de ces moynez en partie, et une autre fois je t'en vueil raconter un exemple que dist ly sains evvangelistez ». Par cette disjonction des moments interprétatifs relatifs à une même aventure, le montage structural (quoique artificiel et fragile) affiche un degré de complexité supérieur à celui mis en œuvre dans *La Queste del Saint Graal*, où les ermites rencontrés par les chevaliers de la Table Ronde leur révèlent en une fois la *senefiance* de leurs aventures²⁰.

La description, résultant d'une mise en scène calculée, peut solliciter, de manière cette fois implicite, la mémoire littéraire du lecteur. Je me tiendrai au cas du chapitre 36²¹, qui constitue une transposition profane d'une scène célèbre, maintes fois décrite, avec un certain nombre d'invariants et d'innovations successives, dans la littérature arthurienne à partir du XII^e siècle : le cortège du Graal²². Étudions plus précisément comment Thomas de Saluces adapte la scène initiale décrite par Chrétien de Troyes dans *Le Conte du Graal*²³. Il est certain que Thomas connaissait bien le roman de Chrétien, dont il s'inspire à plusieurs reprises, et justement dans des passages versifiés

20 — Cf. T. Todorov, « La quête du récit : le Graal », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, rééd. « Points » 1980, pp. 59-80. Ce type de montage plus simple figure dans *Le Chevalier errant*, également à des fins didactiques, à propos de l'adoubement du Chevalier. Sommaire-ment décrit au chap. 4 (vv. 135-152), sa *senefiance* est ensuite copieusement développée par Connaissance au chap. 347 (pp. 1036-1039). Cette glose complète et dépasse la première description en opérant le passage de l'ordre syntagmatique de l'événement humain (les étapes successives du rituel) à l'ordre paradigmatique (leur sens moral qui établit une relation entre le Chevalier adoubé et Dieu) ; du point de vue stylistique, la concaténation ordinaire du langage fait place à la métaphore.

21 — Cf. Annexe IV b.

22 — Cf. D. Buschinger, A. Labia et D. Poirion, *Scènes du Graal*, Paris Stock, 1987.

23 — Cf. Annexe IV a.

du *Chevalier errant*. Ici, le rapport entre les deux textes est déclenché par un motif commun, celui du repas pris chez un hôte prestigieux. Mais, de l'un à l'autre, nous passons du sacré au profane, de la demeure du Roi Pêcheur à la cour d'Amour (divinité purement allégorique). Thomas n'est donc pas un imitateur servile, il opère un travail d'adaptation à partir de sa propre lecture du *Conte du Graal*. Certes, la parenté textuelle est d'abord signalée par la reprise de tout un ensemble de termes significatifs²⁴, rappelant l'éclat, le luxe et le caractère princier du repas. On peut remarquer que ces mots, disséminés dans la description de Chrétien, sont pour la plupart rassemblés dans des vers consécutifs de la scène du *Chevalier errant*, peut-être pour favoriser par leur concentration le « déclic » intertextuel. Puis se superposent d'autres expressions plus allusives, ménageant au lecteur, dont l'attention est désormais éveillée, le plaisir de la reconnaissance : les « pucelles » mentionnées par Thomas de Saluces rappellent la demoiselle portant le Graal ; « les tables et l'autre paremens » utilisés pour le service ne sont pas sans évoquer les deux instruments du service du Roi Pêcheur, le « tailleoir » et le Graal lui-même. D'autres éléments intègrent à la scène des détails que des textes postérieurs à celui de Chrétien ajouteront. Il est ainsi précisé que « nul qui n'ayme loyauement / ne qui a sa dame feust faillant » n'ose s'asseoir à la table du Dieu d'Amour : c'est la transposition, dans le domaine courtois, de l'impératif de pureté spirituelle généralement adressé aux chevaliers conviés au repas du Graal²⁵. Et « toutes gens sont servis / a leur plaisir et a deliz », comme les participants au repas divin servis selon leur désir dans *La Queste del Saint Graal*²⁶ ou visités par la Grâce dans l'*Estoire dou graal* de Robert de Boron²⁷. Si les textes arthuriens présentent de plus en plus, au XIII^e siècle, le Graal comme l'apparition de l'ineffable, *Le Chevalier errant*, lui, exprime, à travers le décalage même de la transposition, le prestige encore vif au XIV^e siècle de cette tradition littéraire. Le Graal ayant pris une dimension mythique, les éléments descriptifs le concernant sont repris, adaptés et redistribués dans cette sorte de « bricolage » propre au mythe dont parle C. Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*.

24 — Termes communs soulignés dans les deux textes en annexe.

25 — Par ailleurs, l'épreuve magique, repas par exemple, permettant de vérifier la fidélité amoureuse se retrouve dans diverses traditions de la littérature populaire. Cf. *Le lai du Cor* de Robert Biket, ou l'épisode du cor béni dans *Le livre de Caradoc*.

26 — « Tout ainsi come il (le Graal) trepassoit par devant les tables, estoient eles maintenant raemplies endroit chascun siege de tel viande come chascuns desirroit », éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1923, p. 15.

27 — « Car nus le Graal ne verra, / Ce croi je, qu'il ne li agree. » éd. W. Nitze, Paris, Champion, 1927, vv. 2660-2661.

De façon moins élaborée, la description indexe la «littérarité» grâce au poncif. Ainsi le *topos* de la reverdie est-il employé à trois reprises dans *Le Chevalier errant*, dont à l'incipit :

Ce fu en avril ou en may
Que toutes choses sont si gay
Par le plaisir du doulz temps
Et les oyseaulz si vont chantans
Sur le boys en la verdour
Dont naist la fueille et pert la flour,
Et celle eue qui est si clere
Court aval par la graivere,
Dont tout le corps se resjouist
Par le doulz temps que d'yver ist
Car li yver s'en vait fuiant
Et ly esté le va chacant. (chap. 1, vv. 1-12)

Le narrateur en sa prime jeunesse (qui n'est pas encore devenu chevalier errant) part chasser à l'arc dans la forêt, «ainsi comme font jeunes gens» (v. 18), en particulier exactement comme le fait Perceval au début, une fois encore, du *Conte du Graal*. Cette entrée en matière suffit à suggérer l'idée, fondamentale dans *Le Chevalier errant*, d'une nécessaire maturation ultérieure du héros. Les autres emplois de la reverdie interviennent également en des points importants du roman : peu avant l'arrivée du chevalier à la cour d'Amour, après sa délivrance d'un enchantement²⁸ ; au moment où Amour rassemble ses troupes pour partir en guerre contre les Jaloux²⁹ ; et toujours dans des passages versifiés du texte.

Une littérature de plus en plus visuelle

La littérature des XIV^e-XV^e siècles met nettement l'accent sur le rôle de la vue, fait entrer le lecteur dans une esthétique du spectaculaire, par divers moyens³⁰. Le narrateur intervient plus fréquemment pour attirer le regard du lecteur et signaler la vue comme source de plaisir ; il s'inclut comme témoin (et donc garant) des scènes qu'il

28 — Chap. 30, vv. 2685-2692.

29 — Chap. 43, vv. 4049-4052.

30 — Cf. J. Huizinga : «Un des traits fondamentaux de l'esprit du Moyen Age déclinant est la prédominance du sens de la vue [...]. On pense et on s'exprime par images visuelles», *L'automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1932 : rééd. 1980, p. 297. L'ensemble du chapitre 20 développe la mise en œuvre du visuel dans l'art pictural et dans l'expression littéraire des XIV^e-XV^e siècles, avec cependant un net préjugé en faveur de la peinture, qui nécessite sans doute une révision.

décrit. A ce titre, l'allégorie fonctionne également comme une image verbale généralisée dans le texte. Elle tend même à devenir, dans certaines œuvres, uniquement descriptive, comme le fait remarquer A. Strubel à propos du *Songe du Vieil Pelerin*³¹.

Cette évolution est à mettre en rapport avec celle des manuscrits, dont la diffusion, brisant le cercle de la communauté cléricale, atteint un public laïc (surtout royal ou princier) croissant à partir du XIV^e siècle. Dans ce contexte, les illustrations du texte constituent une aide à la lecture, fonction qu'a bien analysée P. Saenger : « The number of illustrations increased in these vernacular aristocratic books as the role of miniatures evolved from that of mere decoration to aids in the comprehension of the text, serving a didactic function analogous to that of the diagrams accompanying scholastic texts »³². Elles sont surtout la preuve que la lecture est à cette époque devenue une activité individuelle et silencieuse. Les yeux ont remplacé les lèvres. Il est d'ailleurs symptomatique que les verbes *videre* et *veoir* désignent alors la lecture³³. Dans *Le Chevalier errant*, l'illustration (le manuscrit de Paris, B.N. fr. 12559, est très richement enluminé) se définit assez souvent corrélativement à la description fournie par le texte.

Une première configuration fait fonctionner l'image en redondance avec la description. C'est l'occasion de revenir aux chapitres 361-367 exposant la nature des sept péchés capitaux. Chacun d'eux débute par une miniature représentant Connaissance, le Chevalier et une femme assise sur un animal, à chaque fois différent. Conformément à un principe symbolique assez répandu (quoique très variable dans ses réalisations) dans la miniature contemporaine, la couleur de la robe de la femme, associée à l'animal, emblématise le péché correspondant³⁴. Soit : robe verte et lion fauve pour Orgueil ; robe jaune et chien blanc pour Envie ; robe blanche et ours gris pour Ire ; robe rose et blanche et âne gris pour Accide ; robe bleue et babouin gris pour Avarice (lisant un livre) ; robe verte, guimpe blanche et loup gris pour Gloutonnie ; robe rouge et singe gris pour Luxure. Autrement dit, le programme iconographique de cette section superpose

31 — « Le *Songe du Vieil Pelerin* et les transformations de l'allégorie au quatorzième siècle », *Perspectives médiévales*, n°6, 1980, p. 62.

32 — « Silent Reading : its impact on late medieval Script and Society », *Viator* n°13, 1982, p. 408.

33 — Cf. P. Saenger, « Manières de lire médiévales », in H.-J. Martin et R. Chartier, *Histoire de l'édition française*, Paris, 1982, t. 1, p. 134. L'auteur poursuit en faisant remarquer que ce type de lecture fut plus précoce en Italie qu'ailleurs (p. 140) : Thomas de Saluces est évidemment concerné...

34 — Les illustrations du *Pèlerinage de Vie Humaine* de Guillaume de Digulleville (1330-1332) en offrent d'intéressantes variantes.

un système symbolique visuel aux développements moralisants générés par la description de la Bête à sept têtes. C'est encore une manière autre de transmettre au lecteur le message didactique. Le décodage intellectuel du lecteur est stimulé dans la mesure où les éléments de ce système symbolique ne sont ensuite ni mentionnés ni justifiés dans le texte (à la différence, par exemple, du *Songe du Vieil Pelerin*).

Enfin, il faut évoquer un cas-limite, celui où la description écrite est tout bonnement relayée par l'image du manuscrit, capable de montrer plus et mieux. Il ne s'agit de rien de moins que d'une description du monde³⁵, d'autant plus surprenante qu'elle constitue une digression brutale, et assez longue, par rapport à la trame narrative (ce dont le narrateur se montre d'ailleurs parfaitement conscient dans le chap. 150 : « Dont a retourner a ma premiere matiere, car trop en ay esté dehors, je recommenceray »). Le roman allégorique se mue, par l'intermédiaire de la description et de la miniature qui l'accompagne, en traité de géographie. Cette fois, le lien entre texte et illustration est explicite : le narrateur, avec une insistance didactique évidente, s'adresse au lecteur pour l'inviter à examiner la miniature qui l'aidera à comprendre son propos³⁶. Voilà bien la preuve que la lecture ici en jeu est une pratique individuelle, silencieuse et, surtout, visuelle. Comme le montre très justement M. Perret, le livre est devenu, parfois dès la fin du XIII^e siècle, « un nouvel espace où établir la relation de communication entre l'auteur et son public »³⁷. En même temps, le narrateur, qui ne se contente pas de souligner la spatialité du livre comme objet grâce au déictique « devant », mais mentionne aussi l'illustration, se pose comme un maître d'œuvre absolu, qui a prévu lui-même le programme iconographique du texte. La « porosité » ainsi établie entre le texte et l'image est accentuée par le fait que la miniature ne comporte pas de cadre. De plus, le caractère particulier de l'illustration est mis en évidence par sa circularité qui tranche sur l'aspect rectangulaire des autres miniatures, ainsi que par sa taille (3/4 du folio).

Certes, l'exposé géographique reste sommaire : les particularités (îles, provinces) sont éliminées au profit de contours généraux et schématiques (le narrateur de la description retrouvant pour ainsi dire le réflexe d'esquisse de l'enlumineur). Décrire le monde n'est bien

35 — Cf. Annexe V.

36 — Ces passages figurent en italiques dans les textes fournis en annexe. Ce procédé existait déjà dans certaines œuvres didactiques du XIII^e siècle : *L'Image du monde*, *Le Bestiaire d'amours* de Richard de Fournival ; cf. S. Huot, *From Song to Book — The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London, Cornell U.P., 1987, pp. 138-140.

37 — « De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose », *Poétique* n°50, 1982, p. 179.

évidemment pas chose aisée (des traités entiers s'y sont essayés) mais correspond à la mode encyclopédique du temps. Faute d'entrer dans le détail, le narrateur n'hésite cependant guère à vouloir spécifier la place du monde dans l'univers : « le monde est tout reont au millieu de l'air et de l'eue, tout ainsi comme est le rosum de l'ouef au milieu de l'aubun »³⁸. Dès l'or, le statut de la description est remis en question : son ambition est visiblement entravée par ses pouvoirs limités. L'incertitude sous-tend donc curieusement un passage didactique dont on attendrait plutôt quelque certitude, et le narrateur, tiraillé entre vouloir et pouvoir, se trahit dans ses prétéritons : « dont je m'en tairay, *fors que un petit* » ; ce Paradis que nul n'est censé pouvoir approcher, le narrateur suppose néanmoins avoir pu le voir pour en mentionner, même brièvement, la faune...

Partant, la description donne lieu à deux formes de « glissements » : vers l'énumération d'une part, vers la narration d'autre part. La représentation du monde vire en effet à l'inventaire grâce à l'importance des nombres que l'on y retrouve : trois continents envisagés successivement, huit vents répertoriés en deux groupes de quatre. Faute de peindre (ce que seul le miniaturiste peut faire), le narrateur nomme : les verbes appeler et nommer, ainsi que leurs dérivés, jalonnent le texte. Étonnante foi accordée aux mots : dire le monde équivaut à une monstration³⁹. Le texte a également, une fois de plus, une vertu morale : le rappel d'événements et de personnages majeurs de la Bible donne à un passage du chap. 149 (légèrement écourté en annexe) le ton du *Credo* chrétien. Ce passage narratif, pour banal qu'il soit dans le contexte religieux de l'époque, n'en est pas moins surprenant à cet endroit précis du texte, car la phrase « Cil Paradis est lieu de delit » suscitait plutôt un autre horizon d'attente, celui du *locus amoenus* : le *topos* descriptif semble ici volontairement évité (ou bien ce Paradis est tout bonnement impossible à décrire : Thomas de Saluces ne peut prétendre surpasser l'illustre Dante, qui insistait, dans la dernière partie de sa *Divine Comédie*, sur le caractère quasi ineffable de sa vision paradisique). Plus loin, le glissement de la description à la narration s'opère d'une autre manière, et dans un autre registre : après la miniature figurant dans le chap. 149, le narrateur intervient pour interrompre sa description des autres parties du monde et insérer « une aventure qui avint a Alixandre ». Il s'agit du voyage d'Alexandre au

38 — Cette vision sphérique de l'univers dérive sans doute de la théorie de Ptolémée.

39 — Cf. P. Hamon : « La description semble bien être, par-dessus tout, la conscience lexicographique de la fiction. Elle rappelle à cette dernière, qui a trop tendance à le dissimuler, que toute littérature est d'abord faite de "mots" », *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 12. La description serait-elle fondamentalement nominaliste ?

Paradis (nouveau procédé de rappel littéraire et d'insertion narrative grâce à un lieu) et de sa découverte d'une pierre merveilleuse (l'histoire provient des *Faits des Romains*, très en vogue en Italie dès la seconde moitié du XIII^e siècle⁴⁰). Cette nouvelle insertion narrative introduit un «étagement» supplémentaire dans la lecture du chapitre ; «étagement» certes presque toujours balisé par le narrateur, mais requérant tout de même du lecteur une sérieuse attention pour ne pas perdre le fil ! Ces décrochements emboîtés au sein de la description, qui devient extrêmement composite, relèvent de ce que J. Cerquiglini nomme l'«esthétique de l'enchâssement, de la rupture, qui contraste nettement dans sa forme avec la technique des XII^e et XIII^e siècles»⁴¹. Ces glissements sont en même temps les signes d'une certaine fragilisation de la description qui a de plus en plus de mal, au XIV^e siècle, à assumer son ambition totalisante, pour laquelle n'existe plus qu'une alternative : l'hypertrophie⁴² ou la dérobade. Le narrateur du *Chevalier errant*, tout en maintenant la prétention à l'universalité de ses propos⁴³, n'a par endroits d'autre solution que de se retrancher hautement derrière les *topoi* d'impossibilité («trop seroit long le compte», «trop y auroit a faire»... les nécessités de la régie narrative sont pieusement invoquées !) ou de renvoyer le lecteur à l'illustration (qui représente des détails supplémentaires : ce «planisphère» contient 21 cités différentes, dont celle placée au sommet est le Paradis Terrestre, seul mentionné dans le texte).

Mais cette description, pour nécessairement rudimentaire qu'elle doive rester quant à son immense objet, n'est peut-être pas si maladroite si l'on veut bien l'interpréter, presque allégoriquement, comme un sommaire du livre lui-même. Après tout, le lecteur, depuis le début de l'œuvre, doit peu à peu assimiler cette démarche symbolique ! La description du monde deviendrait alors métaphore du roman : le Chevalier ne passe-t-il pas sa vie à errer dans le monde ? D'ailleurs, l'analogie entre microcosme et macrocosme, livre et univers, est célèbre depuis Alain de Lille proclamant, à la fin du XII^e siècle : «Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est in speculum»... Revenons au texte de Thomas de Saluces et remarquons d'abord que

40 — Cf. D.J.A. Ross, «Alexander and the Wonderstone in *Le Chevalier errant*», *French Studies* n°19, 1965, pp. 159-163 et B. Guenée, «La culture historique des nobles : le succès des Faits des Romains (XIII^e-XV^e siècles)», in P. Contamine, *La Noblesse au Moyen Age, XI^e-XV^e siècles (essais à la mémoire de R. Boutruche)*, Paris, P.U.F., 1976, pp. 261-288.

41 — *Art. cit.*, p. 122.

42 — C'est le cas analysé par A. Strubel à propos du *Songe du Vieil Pelerin*, *Art. cit.*

43 — Cf. L.W. Yoder : «Thomas emphasizes throughout his narrative the broadness of his experience, the wide distribution of his characters, and the universal nature of the problems he treats» in «*Le Chevalier Errant*», by Thomas of Saluzzo : a Study, Ph. D. 1973, Univ. of Iowa, p. 80.

le monde «est partis en troy partiez», exactement comme le livre du *Chevalier errant* est «partis en trois branches» (prologue). Fait un peu plus troublant : «La première partie est appelée Ayse, qui est la moitié du monde» ; or la première phase de la vie du Chevalier, à la cour d'Amour, est située en Orient et occupe environ la moitié du roman. L'Europe, second continent mentionné, est la patrie de la plupart des personnages historiques évoqués ou rencontrés par le Chevalier lors de la seconde étape de son voyage, à la cour de Fortune (en ce XIV^e siècle mouvementé, n'est-ce pas précisément Fortune qui règne sur la majorité des Etats européens?). Quant à savoir pourquoi Dame Connaissance et l'Afrique auraient partie liée, j'avoue que le rapport me semble, là, encore obscur...

On peut conclure que Thomas de Saluces, tout écrivain amateur qu'il soit, nous présente, à travers son œuvre, un reflet significatif des tendances esthétiques de son époque. Il utilise les ressources de la description tout en montrant les limites. La multiplicité et la variété des passages descriptifs attestent le prestige que les écrivains du Moyen Age reconnaissaient à cette forme littéraire, et donnent au *Chevalier errant* un aspect encyclopédique plus particulier au Moyen Age tardif. Mais la description ne vise pas pour autant la profondeur du monde, au sens pictural du terme : la perspective reste à inventer. Elle vise plutôt la profondeur du sens, d'un sens qui se révèle progressivement au cours d'une lecture individuelle attentive, déchiffrement de symboles accumulés sans doute moins pour renseigner véritablement le lecteur que pour aiguïser sa sagacité et ses facultés interprétatives. L'œuvre n'est ainsi pas seulement un docte miroir du prince, mais aussi un miroir du lecteur (c'est-à-dire autant de Thomas de Saluces, auteur cultivé, que de son public). Enfin, la description dans *Le Chevalier errant* est également un appel à l'un des sens réputés les plus nobles de l'homme, celui de la vue : à tel point qu'un passage remarquable de l'œuvre, concernant les Neuf Preux et les Neuf Preuses, donna l'idée à Alezan, fils naturel de Thomas, de commander, dans la première moitié du XV^e siècle, des fresques pour orner le château de la Manta, près de Saluces⁴⁴. Et le texte, une fois de plus, se fit image.

Florence BOUCHET

44 — Cf. J. Dupont (et C. Gnudi), *La peinture gothique*, Genève, Skira, 1954 ; rééd. 1979, pp. 158-161.

ANNEXE

I a

Ainsi comme le Chevalier Errant et sa compaignie chevauchent, ilz trouverent en leur chemin une dame de moult haute beauté, et celle fut vestue moult richement ; et si estoit en la maniere que je vous deviseray. Voir fu que elle estoit assise sus une chayere d'or moult riche et qui moult valoit. Celle dame fu vestue d'un vellvet camasi tout ouvréz a or et pierres precieusez. Et sachent tuit que sa robe fu si riche que bien valoit un royaume. Ceste dame avoit en sa faude une couronne moult noble que elle regardoit, et tenoit en sa destre main un estendart de un samit blanc et dedens fu l'arme Jhesucrist. Ceste dame fu assise sus la chaïere d'or si pres de la mer que elle tenoit un de ses piéz que deschaulz avoit dedens la mer, et l'autre estoit chau-ciéz moult richement, et cil tenoit elle dehors de la mer. Et quant elle avoit regardé sa couronne que en sa faude avoit, et elle avoit aviséz son noble harnoiz, tant de vestemens comme d'autres chosez, et son riche siege sur quoy elle seoit, lors commençoit à plourer et faire grant dueil. [...] /le Chevalier Errant propose son aide à la dame/. La dame par semblant estoit moult orgueilleuse et ne faisoit mie grant compte de mes diz. [...] Adonc dist la dame telles parolles :

« Une dame sui qui par mes maris et enffanz et subgiz sui malement triboulée pour mon patrimoine et douaire qu'ilz m'ont destruit et gasté, si en suis assés moins redoubtée ; mais au fort, dru feray pour moy aidier contre tel mal et pour le mien ravoir, si en serai yrée. Se ainsi le fait, je l'auray chier tant que com les miens je soye en bonne amour voirement retournée. »

Quant la dame ot ainsi dit, comme devisié vous ay, au Chevalier Errant, le Chevalier oï bien les parolles qu'elle lui dist, et moult les retint bien, mais fut moult esbahy de telle responce, et assés en parla à son chevalier Foy et a Esperance, sa damoiselle, et a son valleton Travail. Et moult en debatoient, mais ce fu pour neant, car oncquez n'en sçorent traire sentence. Lors laissierent atant leur parlement, et pristrent congié de la dame et s'en vont. Le Chevalier Errant fu moult dolent qu'il ne sçot qui celle dame fu, et plus n'en pot avoir ne savoir a celle foys de son estre. Dont moult lui tarda qu'il puist venir en lieu ou il trovast qui lui en sceust donner sentence de telz diz.

Chap. 287-288.

I b

Tu dois savoir que celle dame, que tu trovaz en ton chemin qui en cel estat estoit, refiguroit et donnoit exemple a la cité de Jennez. Et ce te donray a entendre assés tost par les dis que dit m'en az, et a la response qu'elle te fist. Tu scez bien que la cité de Jennez est une dez plus bellez et noblez du monde. Aussi celle dame, que dit m'az, fut moult belle. Et ce que la dame seoit sus la chaiere, qui si riche estoit, fu a segnefier sa grant dominacion. Et la riche robe de quoy elle fust vestue, qui bien valoit un royaume, fu a senefier la richece de la noble cité de Jennez, ou il a tant or et pierres precieusez. Et que sa robe fu rouge senefioit l'orgueil qui habitoit en celle cité, car moult en y a. L'estendart qu'elle tenoit en sa main ou l'arme Dieu fu, tu scez bien que ce est l'enseingne de la cité. Et ce qu'elle tenoit en sa faude la couronne et la regardoit, c'est a senefier le royaume de Cypre qu'elle tient presque en subjeccion et en regart. Et pour ce n'avoit elle la couronne en sa teste, car du tout n'est elle mie entierelement royne, mais grant part y a. Et ce que elle fu sus la rive de la mer et tenoit l'un de ses piéz deschaulz dedens et l'autre en terre chau-ciéz, c'est a senefier que Jennez a moult pouoir en la mer, et bien y est son pouoir prest, aussi comme le pié deschaulz, a mectre dedens l'eau. Le chaussié fu a senefier son pouoir par terre, par ou on puet aler assez loing. Ce qu'elle miroit sa couronne et ses beaulz vestemens et harnoiz et siege, et puis faisoit tel dueil comme dit m'as, ce fu car grant pitié avoit du mal estat en quoy elle est en present. Ce qu'elle se plaingnoit de ses mariz, par aventure tu en fuz esmerveilliez, car tu pouoies penser qu'il n'est acoustumé en ce pays que dame ayt plus d'un mari. Tu dois entendre que elle appelle ses maris les dux qui souvent la veulent gouverner. Et avient a la foyz que en un an il en y ara deux ou trois, et l'un lui fait mal et l'autre piz. Ce qu'elle appelle ses enfanz, qui ainsi la triboulent, sont ses citoyens qui sont en dissencion et destruisent l'un l'autre. Ce que elle appelle ses subgis sont ceulz qu'elle a a dominer en la riviere de Jennez et ailleurs. Ce que elle appelle son patrimoine est la droicte seingnorie que elle a de tous temps. Et ce que elle appelle son douaire sont les cités et villes qui a lui sont submizes et données. Dont elle voit que elle est en tant d'erreur par ces dux que elle appelle maris, et citoyens que elle appelle enfans, qui bien font œuvre d'enfant qui devoient estre obeissant a leur mere, et par ses subgiz qui vers elle sont rebellez et ne la veulent obeir. Dont elle dist que elle est moins doubtee, et voir est de ce que elle dist qu'elle feroit dru pour la garder de tel mal. Tu dois savoir que quant elle verra que plus ne pourra endurer, si fera

seigneur qui lui face recouvrer toutes choses que perdu a, et qui soit si fort qu'il mette en doute et ses maris et enfanz et subgiz, dont elle dist que la en sera yrée. Et bien sachiez que a faire seigneur li sera moult grief, et dist, se ainsi le fait, que elle aura chier son dru. Mais elle ne dist mie que elle l'aime par amours. Et c'est a dire que elle passera son temps au mieulz qu'elle pourra tant qu'elle soit en bonne amour retournée avec ses mariz, enfanz et subgiz. Et puis doiz entendre que ne lui chauldra de tel amy, car voirement elle est de tel force, et si a le cuer si orgueilleux que elle ne pourroit souffrir ne amy ne autre qui la gouvernast. Et bien sachiez que plusieurs s'en sont donnéz paine : neiz le roy Robert de Napplez et de Secille qui si vaillant et saige prince fu, dont elle en fist son amy et dru ; mais au derrain elle fu si orgueilleuse que elle ne le pot souffrir, ainz le deschaça de soy. Et sachent tuit que cil fu chevalier de grant renom en toutes choses.

Chap. 343

II a

Il fu vray, ainsi comme je vous ay dit ça arrieres que le dieu d'Amour ot fait faire les eschaffaulz sur quoy la Deesse d'Amour et toutes les autres dames devoient la grant bataille veoir. Dont il advint que la Deesse fu sur un eschaffaut merveilleusement fait et trop bel a veoir, et elle avoit en sa compaignie une dame la plus belle et envoisée qui feust en sa court.

Chap. 57

II b

Aprés estoit la brethesche moult belle et bien ordonnée sus laquelle estoit une dame de grant beauté et de grant renom, par laquelle avint ja une aventure assés merveilleuse et telle que je ne la vueil mie oublier.
[...]

Chap. 65

II c

Aprés y vi une dame sus un grant belfroy qu'il ne fault mie oublier. Ainz vous vueil raconter aucunes de ses aventures ; car assés estranges furent, car elle souffri mains travaux et ennuy par amours, dont je vous en diray la verité selon que tesmoignent ceulz qui de voir scevent l'estre. [...] Dont, au plus brief que je pourray, je determineray mon compte pour retourner a ma matiere.

Chap. 70

III a

Alors je vis surgir de la mer une Bête ayant sept têtes et dix cornes, sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des titres blasphématoires. La Bête que je vis ressemblait à une panthère, avec les pattes comme celles d'un ours et le gueule comme une gueule de lion ; et le Dragon lui transmet sa puissance et son trône et un pouvoir immense.

Apocalypse de St Jean, 13, 1-2

III b

Monseigneur Saint Jehan, ou livre de revelacion qui est appellés Appocalipsez, si dist que il vit une beste qui yssoit de la mer merueilleusement desguisée et trop espouventable, car le corps de la beste estoit de liéppart, les piéz estoient d'ours, la gueule de lyon, et si avoit .vij. testez et .x. cornez, et par desseure les .x. cornez, .x. couronnez. Et vit Saint Jehan que celle crueuse beste avoit pouoir de soy combatre aux sainz, et d'eulz vaincre et conquerre. Ceste beste si diverse et si contrefaite et si espouventable segnefie le Deable qui vient de la mer d'Enfer qui est plain de toute doulour et de toute amertume. Le corps de la beste, si comme dist Saint Jehan, estoit semblablez a liéppart, car, aussi comme le liéppart a diverses couleurs, aussi a le Deable diverses manierez d'engins et de baraz a decepvoir et a tempter les gens. Les piéz estoient semblanz aux piéz d'ours, car ainsi comme l'ours qui a la force es piéz, et es braz tient forment et lie ce que il a dessoubz ses piéz et ce que il embrace, aussi fait le Deable ceulz que il embrace et a abatuz par pechié. La gueule estoit de lyon pour sa grande cruauté qui tout veult devourer. Les .vij. chiefz de la beste d'Enfer sont les .vij. chevetainz pechiéz par lesquelz le Deable trait

a soy ainsi comme tout le monde, car a paine avient il que on ne cheësse en la langue d'aucunez des .vij. testez. Et pour ce dist bien Saint Jehan que elle avoit pouoir contre les sainz, car en terre n'a si saint homme qui parfaitement puist eschever toutes les manieres dez pechiéz qui de ces .vij. chiefs descendent sanz especial previlege de grace, si comme fu en la Vierge Marie ou aucune autre selonc l'especiale grace que elle avoit de Dieu. Les .x. cornez de la beste segnefient les trespassemens des diz commandemens nostre Seingneur que le Deable pourchace tant comme il puet pour les .vij. devant dis pechiéz. Les .x. couronnes segnefient les victoirez que il a sur tous les pecheurs pource que il leur fait trespasser les .x. commandemenz.

Chap. 360

IV a

Atant dui autre vallet vinrent,
 Qui chandeliers en lor main tindrent
 De *fin or*, ovrez a neel.
 Li vallet estoient molt bel
 Qui les chandeliers apportoient.
 En chascun chandelier ardoient
 Dis chandoilles a tot lo meins.
 Un graal entre ses .II. meins
 Une demoiselle tenoit,
 Qui aviau les vallez venoit,
 Et bele et gente et bien senee,
 Quant ele fu leianz antree
 Atot le graal qu'ele tint,
 Une si *grande clartez* i vint
 Qu'ausin perdirent les chandoilles
 Lor *clarté* comme les estoilles
 Qant li solaux luist o la lune.
 Après celi en revint une
 Qui tint un tailleor d'argent.
 Li graaus qui aloit devant
 De *fin or esmeré* estoit,
 Pierres *precieuses* avoit
 Et graal de maintes menieres,
 Des plus riches et des plus *chieres*
 Qui an mer ne an terre soient.
 [...]

Li *mangiers* fu et biaux et buens,
 De toz les mes que *roi* ne cuens
 Ne *empereres* doit avoir
 Fu li prodom serviz lo soir,
 Et li vallez ensamble o lui.

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, vv. 3152-3175 et 3253-3257
 (éd. C. Méla)

IV b

Et quant il est en son *mengier*
 A sa table n'ose approuchier
 Nul qui n'ayme loyaument
 Ne qui a sa dame feust faillant.
 Les tables et l'autre paremens
 Dedens quoy la vont servant
 Sont de *pierres precieuses*
 Qui sont *chieres* et couvoiteusez,
 Et sont de *fin or esmerés*
 Qui rendent tres *gras clartés*.
 Ainsi comme le vont servant
 Pucelles *vont devant* chantant ;
 Autres qui sa viande portent,
 Ainsi tousdis de joye s'ennortent.
 Et après viennent tous instrumens
 De quoy usent toutes gens
 Et font le tour par my la court
 Tant que la viande est tout entour
 Et que toutes gens sont servis
 A leur plaisir et a deliz,
 Car entour lui a tant seingneurs,
 Nobles sires et *empereurs*,
*Roy*s et autres barons assés,
 Et grans seingneurs tous amasséz,
 Empereris, roynes sanz compte,
 Et d'autres dames, sanz nombre ;
 Chevaliers, escuiers et sergens
 Et toutes manieres de gens,
Damoiselles de grant postéez
 Et pucelles de toutes lignées.

Chap. 36, vv. 3257-3286

V

Il est ainsi que le monde est partis en *telle maniere comme vous verrez en une figure ça devant*. Si est partis en troy partiez, l'une emporte la moitié et l'autre moitié est partie par my, et la mer part ces trois parties l'une de l'autre, dont je vous nommeray, pour mieulz entendre, les trois parties, et les provinces qui sont en elles ; des ysles qui y sont, trop seroit long le compte, car moult en y a. Et qui vous voudroit deviser des provinces et des yslez les diversitez qui ou monde sont, trop y auroit a faire ; dont je m'en tairay, fors que un petit, car ce n'affiert mie a ma matiere, et pour tel m'en passeray au plus legierement que je pourray pour revenir a mon compte. Le premiere partie est appellée Ayse, qui est la moitié du monde. La est le Paradis Terrestre qui est au plus hault du monde pres du naissement du soleil. Cil Paradis est lieu de delit, que Dieux fist, ou il mist Adam et Eve, nos premiers pere et mere, qui furent petit en tel delit par le conseil que Eve donna a son seigneur Adam par l'ennortement au Deable ; c'est le lieu ou Dieu mist Enoc et Elyaz les prophettez pour tesmoigner les choses de la vieille loy, et Jhesucrist, qui fu son filz et qui prist char humaine de la Vierge Marie, pucelle devant le part et après le part son filz, qui vint en ce monde pour racheter l'umaine lignié qui par le pechié Adam estoit perduz en Enfer, et qui se laissa pener en l'arbre de la croix, et la morut sa humanité et ala les siens traire d'Enfer, et ressucita et monta es Cieulz, et envoya le Saint Esperit le jour de la Penthecouste sus sez disciples [...]. Cil Paradiz, sachiez que nul n'y puet approuchier, car ce n'est pas la volanté de Dieu, et par la part on s'i pourroit aler, il y a si grant multitude de serpens et de desmesurées bestez que le pouoir de tout le monde ne les pourroit souffrir, et aussi pour le desmesuré chault des autres partiez, je n'en feray fors que petit *cor ote*. /miniature/ Mais je vous vueil retraire, devant que je aille plus avant ne que je vous nomme les autres partiez, une aventure qui avint a Alixandre [...]

Chap. 149

Mes huy vous vueil certiffier dez autres partiez, car de la partie d'Ayse vous en ay raconté ce que je avoie oÿ, et le plus noble, qui est Paradis Terrestre ; des provinces *trouverés leur nom en la figure devant*. Les .ij. autres partiez que emportent l'autre moitié du monde sont nommés Europe, celle est devers septentrion, et celle devers midi est appellée Auffrique ; esquelles deux parties trouverés le nom des provincez qui y sont, *ainsi combien avez vous veu en la figure*. Et sachiez

que le monde est tout reont au millieu de l'air et de l'eaue, tout ainsi comme est le rosum de l'ouef au millieu de l'aubun. Si y a une mer qui tout le monde avironne. Et ceste mer est appelée la mer occeane, mais pluseurs autres mers au monde sont qui ont divers noms et au derrain ilz fierent toutes en celle grant mer occeane devant nommée. Ces mers deppartent le monde en diverses parties. Et sachiez que environ le monde sont .viij. vens qui fierent en mer et en terre, par lesquelz nous avons souvent les neges et les pluyes et le bon temps selon qu'ilz regnent en leur saison. Et sachiez qu'ilz ne sont que .iiij. naturelz vens, et .iiij. en y a qui ne sont mie naturelz. Les naturelz sont nommés le premier levant et par contraire ponent. L'autre est nommés oster, qui est appellés midi, et par son contraire est tramontane que les aucuns appellent bise, et par celle bise puet on aler et venir oultremer, ainsi comme dient ceulz qui le doivent savoir, et ce ne puet on faire par nul autre vent. Les autres .iiij. qui ne sont naturelz, le premier est appellés siroc, et c'est cellui qui va après le vent, et son contraire est nommés grec. L'autre qui va après midy est nommés garbin et par son contraire est cellui qui est nommés meistr. *Et bien poués tout veoir la maniere en la figure que devisé vous ay.*

Dont a retourner a ma premiere matiere, car trop en ay esté dehors, je recommenceray.

Chap. 150