

Fonction esthétique des prologues et épilogues dans les prolongements modernes de la légende arthurienne

Je vais vous proposer une excursion qui, si elle va nous mener hors du moyen âge, se situe cependant dans son prolongement direct : celui des œuvres contemporaines qui ont renouvelé la légende arthurienne et particulièrement celle du Graal. Elles sont nombreuses, jusqu'à constituer un nouveau *Cycle*, ainsi que je l'ai montré dans mon ouvrage : *Graal et Littératures d'aujourd'hui*¹.

La question qui mérite au fond d'être posée est celle-ci : pourquoi un auteur se sent-il le goût ou le besoin d'écrire des prologues, d'écrire des épilogues ? Il ne s'agira donc point ici d'apprécier la qualité esthétique des prologues et épilogues ; mais d'estimer leur fonction quant à la technique narrative.

Voyons-les d'abord dans l'ordre chronologique des textes. Par principe, je resterai exclusivement dans notre domaine de la littérature française ; et n'évoquerai pas, si intéressantes soient-elles, les tentatives de Marion Zimmer Bradley, où, dans le « Prologue » des *Dames du Lac* (1982), Morgane expose ses thèses féministe et celtisante, ni de Philip Michaels pour son *Grail* (1982), ni d'un Stephen Leacock pour son *Cycle de Pendragon* (1987), ou de Peter Berling pour ses *Enfants du Graal* (1991). Je n'évoquerai pas non plus les films et autres genres artistiques.

1 — Robert Baudry, *Graal et Littérature d'aujourd'hui*, Rennes, Terre de Brume, 1988.

1. *Analyse diachronique*

Si l'ancêtre de tous les prologues ou épilogues concernant la légende du Graal est sans doute l'*Élucidation*, ce prologue postérieur du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, bien d'autres prologues ou épilogues n'ont cessé d'illustrer, depuis, telles et telles versions modernes de l'ancienne légende.

I.

Et, en tout premier lieu sans doute, l'épilogue d'Aurore Dudevant, alias George Sand, dans *Consuelo ou la Comtesse de Rudolstadt*², son immortel chef-d'œuvre selon André Maurois, où resurgit en France ce vieux mythe englouti. Non que le prologue ni le récit lui-même n'évoquent le fameux talisman du Graal. On y parle simplement d'un Simple qui traverse maintes aventures et épreuves. Pour finir, il atteint un mystérieux château peuplé d'« Invisibles », où Consuelo et lui finissent par se trouver mariés. Ainsi, après quinze cents pages l'intrigue s'achève sans que jamais il n'ait été question du Graal.

... Quand, soudain, surprise ! au roman vient s'ajouter un « Épilogue ». On y apprend *in extremis* le nom de cet introuvable château. Quel nom ? – Le Saint-Graal. Et George Sand se voit bien forcée de rappeler ce qu'était cette lumineuse légende médiévale, éclipsée depuis par les Âges de Raison.

Bref, ici, le rôle de cet *Épilogue* est d'« amener un brusque coup de théâtre qui bouleverse les données de tout ce qui a précédé et d'éclairer d'un jour nouveau toutes les aventures antérieures, le Graal y apparaissant comme une ultime révélation ».

– En outre, cet épilogue va évoquer, assez cursivement, l'une ou l'autre des diverses missions secrètes que ce collège des « Invisibles » confia ultérieurement à ces nouveaux « templiers » ou chevaliers du Graal. On a l'impression que cet aperçu équivaut au canevas de ce qui aurait pu devenir une *Continuation* du roman lui-même. L'auteur propose d'ailleurs cette opinion que « les meilleurs dénouements [sont] ceux dont le lecteur veut bien se charger pour son compte, à la place du narrateur » (Grenoble, l'Aurore, III, p. 420). (Et n'est-ce pas un peu ce qui est arrivé, de fait, au *Conte du Graal* de Chrétien ?)

² — George Sand, *Consuelo, la Comtesse de Rudolstadt*, 1844, rééd. Garnier, 1959, 3 vol., « Classiques Garnier », éd. Léon Cellier et Léon Guichard ; rééd. Grenoble, éd. de l'Aurore, 1991.

II.

Sauf cette remarquable exception de George Sand, il faut attendre le début du ^{xx}e siècle et l'*Enchanteur pourrissant* (1904-1909) de Guillaume Apollinaire³ pour que des prologues et épilogues réapparaissent dans la littérature arthurienne moderne en France.

1. *L'Enchanteur pourrissant* comporte d'abord un *Prologue*. *Prologue* nécessaire puisque cet *Enchanteur pourrissant* constitue en fait ce que nous appellerions une « Continuation Merlin ». L'auteur se propose en effet de raconter ce que devint le grand Mage celtique une fois incarcéré dans son « tombeau dans la forêt profonde » (p. 19). Aussi faut-il qu'Apollinaire rappelle d'abord comment et à la suite de quelles aventures Merlin a fini par s'y trouver enserré par la perfidie féminine : « il y eut jadis un demoiselle... » etc. Et, ce *Prologue-rappel*, l'auteur l'emprunte, selon Michel Décaudin, au chapitre IX de l'édition du *Lancelot en prose* donnée en 1533 par Philippe Le Noir (cf. *Œuvres en prose*, t. I, p. 1075).

C'est donc un rôle de lien, de raccord que joue ici ce *Prologue*, — un peu comme aujourd'hui les rappels d'événements antérieurs dans les suites de feuilletons télévisés...

2. *L'Enchanteur pourrissant* comporte également un *Épilogue* intitulé « Onirocritique », avec notamment la belle « Chanson d'Orkenise » (nom qui rappelle sans doute Orquenelese, la cité qu'aperçoit Gauvain dans *Le Conte du Graal* et dont son ennemi et futur beau-frère Guiromélant se déclare le maître).

C'est cette fois un *Épilogue* encore plus *épi-logue* que celui de George Sand, puisqu'il est venu s'ajouter ultérieurement à la première version du récit parue en 1904 dans *Le Festin d'Ésope*, et il n'y figura que lors de sa réédition en 1909 chez Kahnweiler. Et c'est aussi un autre type d'*épilogue*, puisqu'il s'agit d'un fragment hétérogène, une sorte de prothèse artificiellement greffée au reste : Apollinaire travaillait semble-t-il par juxtaposition et soudure de fragments. Sous une couleur assez surréaliste (« des treilles qu'alourdissaient des grappes de lune [...] J'avalai des troupeaux basanés », etc.), le « Mal-Aimé » y évoque « les éternités différentes de l'homme et de la femme », leit-motiv qui paraît apporter en outre la philosophie poétique du récit.

3 — Guillaume Apollinaire, « L'enchanteur pourrissant », in : *Le Festin d'Ésope*, n°5-9, mars-août 1904 ; éd. Kahnweiler, 1909, ill. André Derain ; rééd. nrf « Poésie-Gallimard » n°80, 1972, pp. 14-90 ; rééd. in *Œuvres poétiques complètes*, t. I, « Bibl. Pléiade » ; rééd. Rennes, Terre de Brume, « Petite bibl. arthurienne », 1997.

III.

Le Prologue de la *Réponse du Seigneur* (Grasset, 1933) d'Alphonse de Châteaubriant n'est pas sans similitude avec celui de *L'Enchanteur pourrissant*.

Le roman lui-même raconte comment une sorte de jeune Perceval de notre temps arrive par hasard dans un château de Bretagne, où l'accueille un Maître qui le considère comme le héros attendu. Celui-ci l'initie à *La Quête du Graal*. — Bon !

Mais le récit que fait l'adolescent de cette aventure est précédé par un assez long « Prologue » en italiques, d'une douzaine de pages, où le Vieillard qui va accueillir le jeune homme relate quelle avait été sa vie *avant* que ne s'ouvre cette providentielle rencontre.

Ici donc, comme dans Apollinaire, le prologue sert à narrer une série d'événements qui précèdent le corps même du récit.

IV.

Tout autre est l'« Invocation aux Vertus Inspiratrices », celle des Merveilles de Toulouse, celle du Comte, celle des Capitouls et de la Garonne, etc. qui ouvre *Le Trésor des Albigeois* de Maurice Magre⁴.

Ce prologue-ci : « Que les puissances invisibles conduisent ma main tremblante », où l'auteur appelle à son aide l'esprit des anciens Druides et des saints Albigeois, des Purs et des Parfaits, s'inscrit en effet dans le droit fil de la tradition antique d'un Homère⁵, d'un Virgile (*Arma virumque cano...*), qui, avant d'entonner leur épopée, faisaient appel à l'aide et à la protection des Puissances supérieures pour qu'elles leur donnent la force de célébrer leur chant.

En même temps cette invocation liminaire a la vertu d'éveiller l'intérêt pour une histoire, qui n'est encore que vaguement énoncée, sans déjà combler tout à fait — loin de là — cette soif du lecteur, mais qui, déjà happé par cette astuce, voudra du coup en apprendre plus long sur l'aventure évoquée.

V.

Boris Vian a donné deux versions de son *Chevalier de Neige*⁶ : l'une en 1953, sous forme de pièce de théâtre en 17 tableaux ;

4 — Maurice Magre : *Le Trésor des Albigeois, roman du XVI^e siècle à Toulouse*, Fasquelle, 1938, « Bibliothèque Charpentier ».

5 — μήνιν ἄειδε θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

6 — Boris Vian : *Le Chevalier de Neige ou les Aventures de Lancelot*, Chr. Bourgois, 1974 ; rééd. U.G.E. 1983, « 10/18 », n°1206 (contient la version de 1953 : *pièce en 17 tableaux* ; et la version de 1957 sous forme d'*opéra en 3 actes*, avec musique de Georges Delerue).

l'autre en 1957 comme opéra en 3 actes ; car il estimait que « seul l'opéra peut lutter avec le cinéma » (p. 255).

1. Les introductions des deux versions remplissent une fonction voisine de celle qu'on rencontre chez Maurice Magre. Elles le font à la manière du « lever de rideau » des pièces antiques : un chœur de baladins entourant Merlin vient inviter le public à ouïr une prodigieuse histoire : « Écoutez [...] l'histoire la plus belle [...] le récit heureux des amours de Lancelot du Lac et de la Reine Guenièvre » (pp. 39-41) (c'est en effet lui, Lancelot, « le chevalier de neige » à l'armure blanche).

2. La première version de 1953 comportait aussi un épilogue, – sans qu'il en porte le nom, – où Merlin, « l'homme aux yeux verts », réapparaît pour marquer l'achèvement de l'aventure, pour annoncer à Lancelot sa mort, tandis que, dans l'opéra, retentit un chœur de béatitude. Et la fin renoue avec le tableau initial où l'on voyait le Roi et ses chevaliers en armure revenant de chasser dans la forêt de Camaalot...

– C'est aussi un type d'épilogue : ramener au début.

VI.

1. Si le prologue de *L'Enchanteur pourrissant*, si celui de la *Réponse du Seigneur* retraçaient des événements antérieurs au récit, le « Prologue » du *Montsalvat* de Pierre Benoit⁷ ouvre, lui, le roman par un épisode qui, chronologiquement, devrait se situer quelque quatre-vingts pages plus loin. Après quoi, le narrateur reviendra en arrière, pour reprendre son récit par les premiers événements.

Ce prologue raconte donc une péripétie extraite du milieu du roman et mise ainsi « en exergue ». Qu'est-ce qui lui vaut pareille faveur ? Et pourquoi celle-là plutôt qu'une autre ? Je me suis longuement interrogé sur ce point, qui m'a laissé tout un temps perplexe.

– Certes, on pourrait n'y voir tout simplement qu'une fantaisie narrative tout à fait arbitraire, visant peut-être à stimuler d'emblée l'intérêt, en jetant le lecteur, comme le conseille l'*Art Poétique* d'Horace (*Épître aux Pisons*), immédiatement *in medias res*.

– Ce procédé paraît bien tributaire de l'influence moderne du cinéma et de ses techniques, notamment celle du *flash back*.

– Rappelons que ce roman raconte comment un professeur de l'université de Montpellier part en quête du Graal en compagnie d'une de ses jeunes étudiantes cathares, dont il est d'ailleurs amou-

7 — Pierre Benoit, *Montsalvat*, Albin Michel, 1957, 318 p., rééd. « Livre de Poche ».

reux (c'est un phénomène qui se rencontre parfois, paraît-il...). L'épisode du « Prologue » consiste, lui, en l'aventure où, victime d'une panne de voiture près du château de Montsalvy, le professeur se voit amené à devoir porter la jeune étudiante pour gravir la pente que couronne ce château. – Épisode donc étranger à cette *Quête du Graal*, mais qui reproduit nettement l'épreuve du *Lai des Deux Amants* de Marie de France. Et, du coup, on saisit mieux pourquoi cette péripétie a été *extraite* du corps même du récit : parce qu'elle s'inspire d'un autre légende que celle du Graal.

– Une autre raison vient renforcer ce choix. Ce genre d'épreuve : porter le corps d'une femme vers un niveau plus élevé, la *Sapho* (1884) d'Alphonse Daudet l'avait déjà renouvelée à la fin du siècle précédent. Là aussi, et dès les premières pages, il s'agit d'une femme que son amant doit hisser jusqu'au quatrième étage, fardeau d'abord délicieux mais qui, à la longue, tourne en une charge écrasante. Et Daudet souligne combien cette péripétie initiale *augurait* toute l'aventure future du couple : « Toute leur histoire, cette montée d'escalier... » (p. 17). Ce prologue s'apparente ainsi à certaines ouvertures d'opéra qui, plus ou moins nettement, énoncent en raccourci les principaux thèmes que va développer l'œuvre. Plus que d'une mise en exergue, c'est d'une mise *en évidence*, au sens algébrique du terme, qu'il s'agit : l'exposition d'un facteur qui agit sur tout le reste.

– Cette péripétie en acquiert ainsi une valeur *symbolique* : héritière secrète du Graal, l'héroïne soumet par là le héros à une épreuve qualifiante. Qu'il la réussisse, et il pourra lui succéder dans la maîtrise de la Relique sacrée. Et c'est bien d'ailleurs ce qui en adviendra.

Ce prologue s'avère donc riche d'un intérêt tout particulier. C'est pourquoi nous nous y sommes étendu un peu davantage.

2. Moins original, quant à la technique narrative, s'avère l'« Épilogue » de ce récit. Certes, original, il l'est par son fond : il déplace le professeur montpelliérain en Terre Sainte pour y reporter le Talisman sacré qui en Occident n'a jamais engendré que désastres. Tandis que la jeune étudiante qui l'avait initié, disparaît dans une retraite inconnue, un peu comme le Vieillard de la *Réponse du Seigneur*. Mais, sous le nom d'« Épilogue », ce n'est guère au fond qu'un *dernier chapitre*. C'est aussi, certes, un type d'« Épilogue » ; mais pas le plus remarquable sans doute. Reste que tout n'est pas réglé : quelle sera la vie ultérieure du professeur Sevestre ? Que deviendra son étudiante cathare vouée à l'*endura*. La fin reste ouverte...

VII.

De prologues et d'épilogues, on en rencontre donc de toutes sortes. Et, sous ce manteau d'uniforme, peuvent donc se cacher bien des justaucorps ou plastrons différents. Aussi faut-il parler de l'Introduction qui ouvre le *Graal Flibuste* (1966) de Robert Pinget⁸. C'est là un autre genre encore de « prologue ».

Il y a là trois pages en italiques qui racontent une histoire, assez surréaliste, d'ivrogne et de chat : « L'ivrogne [...] ne voit plus le chat. [...] Il l'a peut-être avalé avec son vin. [...] Le plafond se met à descendre [...] La mer éteindra le chat » (pp. 8-9).

Mais surtout, cette introduction n'offre aucun lien perceptible avec le corps du récit. L'auteur, qui participa à l'école du « Nouveau Roman », rejoindrait ainsi l'Onirocritique de Guillaume Apollinaire, épilogue peu intégré à son *Enchanteur pourrissant*.

Ou, plutôt, il correspondrait à ces musiciens qui composent des ouvertures d'opéra de plus en plus étrangères à l'opéra lui-même au point de former des espèces de *poèmes symphoniques* indépendants de l'œuvre. (Beethoven a même été jusqu'à écrire avec son *Coriolan* (1808) l'ouverture d'un opéra qui n'existe pas... C'est là le « Pro-Logue » le plus pur : qui ne précède aucun « Logue »...)

Que signifierait donc ici cette « ouverture » du *Graal Flibuste* ? Une manière de *flibuster*, de mystifier le lecteur par un texte propre à l'intriguer d'abord, par l'énigme qu'il pose, puis à le déconcerter par l'absence de réponse à cette énigme ? On ne peut émettre que des hypothèses...

VIII.

Tous les auteurs cependant n'affichent point la même désinvolture envers leur lecteur. Témoin, l'épilogue des *Mystères du Château d'Aguiar* de Michel Vital Le Bossé.

En effet, le dernier paragraphe de la nouvelle de Le Bossé⁹ constitue une sorte de pirouette finale, qui *in extremis* prend le lecteur à contre-pied : alors que toute l'aventure s'était passée dans les Corbières audoises, tout à coup un « post scriptum » nous transporte en Normandie (*post scriptum* : traduction latine presque exacte du grec Ἐπι-λογος). Repentir tardif d'un Normand croyant avoir trahi son terroir ? – Peut-être. Si bien que tout ce qui précède se trouve bousculé par une ultime révélation

8 — Robert Pinget, *Graal Flibuste*, éd. de Minuit, 1966 ; rééd. 1989.

9 — Michel Vital Le Bossé, « Les Mystères du Château d'Aguiar, l'Authentique secret du Graal », in *L'Orne littéraire*, n°5, s.d. [1983?].

qui semble réduire à néant et renverser tout ce qu'on croyait. — On songe à la fin de certains récits de Pierre Boulle telle *La Planète des Singes*... Ce type d'épilogue fraternise avec celui de la *Consuelo* de George Sand ; mais en accentue encore l'aspect de bouleversement total.

IX.

Quant à *L'Enchanteur* (1984) de René Barjavel¹⁰, récit qui lui-même nous enchante, il s'ouvre par une page en italique qui l'extrait du récit même en caractères romains. Ce prologue campe la figure de Merlin : il était jeune ; il était beau ; il était immortel ; il était irremplaçable (on ne disait pas encore *incontournable*). Cela se passe un peu comme si l'écrivain-narrateur s'avancait tel un coryphée devant le rideau, encore fermé, de la scène pour présenter le spectacle qui va se dérouler. Cette présentation faite, le rideau peut s'ouvrir sur l'aventure fabuleuse... Comment ne serait-on pas mis en appétit ? Genre de prologue qui rappellerait un peu la technique d'Anouilh dans son *Antigone* (1943).

X.

Autre encore sera le « Prologue » de Philippe Le Guillou¹¹ à ses *Livres des Guerriers d'Or* (1995). Quelques pages en effet narrent comment un érudit mi-Belge mi-Irlandais, Herbert von Gerhaf, fasciné depuis l'enfance par Brocéliande et le monde du Graal, en confrontant des bribes éparses dans ses manuscrits oubliés, a découvert en filigrane les divers avatars d'un chevalier mystérieux, Luin Gor, qui, depuis l'origine, aurait traversé les temps, aurait été lié à la Table ronde, et dont, sur la route de Tintagel, il a la révélation hallucinée dans la cathédrale de Wells. — C'est cette longue révélation que développera le récit lui-même.

Ce type de prologue rappelle — mais en mieux — la manière dont les auteurs du siècle précédent « encadraient » maintes de leurs nouvelles : avant de raconter une histoire, le narrateur croyait devoir préciser en quelles circonstances il l'avait entendue, et par qui, et à qui. Technique assez artificielle d'encadrement ; mais qui ici s'avère bien plus naturelle, plus heureuse, plus parfaite ; car elle découle du sujet lui-même.

10 — René Barjavel, *L'Enchanteur*, Denoël, 1984 ; rééd. Gallimard, 1988, « Folio », n°1841.

11 — Philippe Le Guillou, *Livres des Guerriers d'or*, Gallimard, 1995.

XI.

Terminons par la pièce en cinq actes *Armor* (1995) qu'Elsa Solal¹² donna d'abord en lecture publique à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon et qui fut représentée ensuite au théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Elle se déroule entre un Prologue et un Épilogue.

A. *Le Prologue* se passe en un coin de forêt sauvage, hantée de bêtes, peuplées de pierres levées qui évoquent sans doute Stonehenge. La silhouette de Merlin se profile de dos sur l'ombre de l'aube. Il s'interroge sur ce feu du soleil qui, depuis l'origine du monde, naît d'un tombeau de ténèbres.

B. A l'*Épilogue*, réapparaît Merlin, sur le couchant cette fois, dans le silence d'un monde invisible. Ce qui rappelle un peu le rôle de Merlin dans *Le Chevalier de Neige* de Boris Vian.

Prologues et épilogues sont donc symétriques et servent à encadrer la pièce en en marquant les limites temporelles : celles de la bonne vieille unité de temps classique. Ils ressemblent assez bien d'ailleurs aux prologues et épilogues des tragédies antiques. Mais tout n'est pas fini, dit Merlin au terme de la pièce. Un autre Sage viendra, qui parlera mieux que lui. La fin ne termine donc rien.

2. Analyse synchronique

Il convient de synthétiser maintenant de façon logique ces différents types de prologues et d'épilogues. « Typologie » qu'on peut éventuellement extrapoler à d'autres textes.

a) Prologues et épilogues liés

a) 1^{er} Type. – Extrayons d'abord du lot le type des *prologues et épilogues liés* entre eux. Cas qui paraît assez rare en notre littérature moderne. On vient d'en rencontrer un dans *Armor* d'Elsa Solal, où le prologue à l'éveil de l'aube et l'épilogue à la chute du crépuscule marquent les limites temporelles du spectacle selon l'unité de temps classique allant du lever au coucher du soleil selon la pratique des Tragiques grecs induite par la *Poétique* d'Aristote.

Sans doute l'auteur s'inspirait-elle du *Chevalier de Neige* de Boris Vian. Là aussi la fin du spectacle renouait avec la mise en scène du commencement.

D'autres auteurs utilisent à la fois prologue et épilogue dans leur récit ; mais sans que les éléments de ce double encadrement

12 — Elsa Solal, *Armor*, pièce en 5 actes, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman, 1996, 80 p., coll. « Beaumarchais ».

soient particulièrement liés, homologues entre eux. C'est le cas chez Apollinaire, Pierre Benoit, et plus régulièrement chez les écrivains anglo-saxons : Marion Zimmer Bradley¹³, Philip Michaels¹⁴, Stephen Lawhead¹⁵.

b) Prologues

Plus généralement prologues et épilogues ont une valeur et un rôle en soi. Quelle est donc l'esthétique des prologues en eux-mêmes ? On peut les ramener à quatre ou cinq groupes.

a) Le **2^e Type** en serait ce qu'on pourrait appeler le « faux-prologue ». Mettons-le tout de suite à part. C'est celui qu'on rencontre dans l'ouverture que Robert Pinget donne à son *Graal Flûbuste*. Je dis bien « ouverture » ; car cette introduction ressemble à certains ouvertures d'opéras dont le rapport avec le spectacle lui-même reste parfois énigmatique... *Pro-Logos* qui n'a guère à voir avec le *Logos*...

b) Un **3^e Type** de prologue est celui où il évoque des *événements* antérieurs au récit lui-même. On l'a rencontré plusieurs fois, aussi bien chez Apollinaire que chez Alphonse de Châteaubriant ou que chez Le Guillou :

– soit que comme dans *L'Enchanteur pourrissant*, le corps même de l'ouvrage forme comme une *Continuation* d'aventures précédentes, – ici celles de Merlin, – ce qui requiert un rappel des faits advenus auparavant ;

– soit que, comme dans *La Réponse du Seigneur*, le Vieillard accueillant retrace sa vie *avant* que ne fût arrivé le jeune héros narrateur de l'aventure principale, – ce que fait aussi le moine narrateur avant d'attaquer l'aventure des *Enfants du Graal* de Peter Berling¹⁶ ;

– soit que, comme dans les *Livres des Guerriers d'or*, il s'agisse de raconter qui et en quelles circonstances a découvert et rassemblé les éléments dispersés et cachés de l'aventure perdue.

c) Un **4^e Type** de prologue, au lieu de revenir sur le passé, se projette dans le futur, et se rapporte plus directement à l'action du récit, en en donnant un aperçu encore vague.

13 — Marion Zimmer Bradley, *The Mists of Avalon*, 1982 ; trad. franç., t. I, *Les Dames du Lac*, Pygmalion-G. Watelet, 1986 ; rééd. « Livre de Poche », 2 vol. n°6429-6430.

14 — Philip Michaels, *Grail*, Isis Lit. Produc. ; trad. franç. *Graal*, « J'ai lu », 1991, n°2977.

15 — Stephen Lawhead, *Merlin*, Westchestern, Crossway Books, 1987 ; trad. franç. éd. Buchet-Chastel, 1997 ; t. II du « Cycle de Pendragon ».

16 — Peter Berling, *Die Kinder des Graal*, Bergich Gladbach, Lübbe Verlag, 1991 ; trad. franç. *Les enfants du Graal*, J.-Cl. Lattès, 1996.

1. Ainsi *Le Trésor des Albigeois* invoque les puissances supérieures pour qu'elles aident l'aède et le soutiennent dans sa tâche narrative.

2. Ce qui, en même temps, donne l'occasion de laisser déjà filtrer quelques entrevues de l'intrigue et de ses figures marquantes de façon à éveiller l'intérêt du lecteur, sans toutefois aller jusqu'à le satisfaire pleinement, – bref pour le happer déjà dans l'attraction du récit. Ainsi en est-il particulièrement dans *Le Chevalier de Neige* : « Oyez la merveilleuse histoire de Guenièvre et de Lancelot », disent les baladins et Merlin à l'ouverture du rideau.

3. Ainsi en est-il dans *L'Enchanteur de Barjavel* : « Oyez la merveilleuse histoire de Merlin lui-même ». On songe aux coryphées antiques qui ouvraient le spectacle, et aussi au début de l'*Antigone* d'Anouilh, où, devant le rideau encore fermé de la scène, un régisseur présentait les personnages de la pièce.

d) Enfin un 5^e **Type** de « Prologue » particulièrement intéressant ouvre le *Montsalvat* de P. Benoit. Du centre même du récit, il *extraît* un épisode ainsi mis en exergue. Pourquoi ? Sans doute parce qu'il s'inspire d'une *autre* légende que celle du Graal (le *Lai des deux Amants*). Influence aussi de la technique cinématographique du *flash back*. (De même le Merlin [1997] de Stephen Lawhead annonce d'abord « Ils allaient tuer Arthur », avant que le narrateur ne revienne en arrière, – ce qui évidemment suscite d'emblée l'intérêt). Mais surtout cet épisode mis en évidence symbolise toute l'aventure du roman, comme le début de la *Sapho* (1884) d'Alphonse Daudet. – De même le Prologue de *Grail* (1982) de Philip Michaels apparaît comme la *matrice* du climat d'effroi qui engendre toute la suite du récit.

c) Épilogues

Notre corpus compte moins d'épilogues que de prologues : 9 seulement contre 13 dans 15 œuvres, sans que cette différence paraisse significative.

a) Ici aussi, évacuons d'abord le 1^{er} **Type** d'épilogue, celui qui n'a aucun rapport avec le corps même du récit. Tel est plus ou moins le cas dans *L'Enchanteur pourraissant*, d'autant que cet épilogue, l'« Onirocritique », ne figurait pas dans la première version de l'ouvrage.

b) Un 2^e **Type** d'épilogue est celui qui apporte une *conclusion* du récit :

– 1. on peut le voir dans cette « Onirocritique » qui tirerait la philosophie poétique du récit, lorsque l'auteur évoque « les éternités différentes de l'homme et de la femme ». De façon homo-

logue mais antithétique, c'est dans le prologue des *Dames du Lac* (1982) que Marion Zimmar Bradley expose sa vision de l'épopée arthurienne.

– 2. ce serait aussi le cas du dénouement de l'intrigue, comme dans *Le Chevalier de Neige*, où Merlin réapparaît pour tirer la conclusion de l'histoire.

– 3. enfin ce n'est parfois, sous le nom d'« Épilogue » qu'une sorte de dernier chapitre, relatant les derniers événements du récit : comme dans le *Montsalvat* de P. Benoit, où la scène se trouve transportée du Midi de la France en Terre Sainte ; comme dans *Consuelo* (et même plutôt canevas d'une suite que dernier chapitre : c'est réellement le cas d'ailleurs dans le *Merlin* de Stephen Lawhead où le dernier épisode vient relancer l'histoire vers les aventures du tome suivant.)

c) Enfin, un 3^e **Type** d'épilogue est celui qui apporte une surprise finale, un coup de théâtre venant bouleverser les données jusque là connues de l'intrigue. C'est le cas dans *Consuelo*, où tout à coup l'on apprend que l'introuvable château des Invisibles porte le nom du Graal, jamais prononcé jusque là. C'est le cas dans les *Mystères du château d'Aguilar*, où un « post-scriptum » nous transportant des Corbières en Normandie, paraît remettre en cause *in extremis* tout ce qui avait précédé.

d) Ni prologues ni épilogues

Enfin, il faudrait s'interroger sur les auteurs qui n'introduisent ni prologues ni épilogues, tels le *Parsifal* de Richard Wagner, *Les Chevaliers de la table ronde* de Jean Cocteau ou *Le Roi pêcheur* de Julien Gracq. Pourquoi n'estiment-ils pas devoir encadrer leurs pièces arthurienne ni de prologues, ni d'épilogues ? Parce qu'ils dominent mieux leur sujet mieux cerné ? Contraintes plus sévères du théâtre ? Esthétique personnelle ? Cela mériterait une étude cas par cas.

Ou pourquoi les autres se trouvent-ils entraînés à en introduire ? Nature même de l'intrigue ? Esthétique plus souple, plus variée ? On en peut débattre.

Comme on pourrait débattre de la longueur très variable de ces « appendices » : d'un quart de page chez les uns (*Le Bossé*) à une dizaine (Benoit), voire une cinquantaine chez d'autres (Sand)... On pourrait dissenter également sur l'usage de titre spécial, de caractères spéciaux, ou non, pour ces prologues et épilogues...

Ce sera peut-être pour le prochain millénaire...

Robert BAUDRY