Cahiers de recherches médiévales

Journal of medieval studies

11 spécial | 2004

Entre Moyen Âge et Renaissance : continuités et ruptures. L'héroïque

L'ennemi(e) d'enfer

L'altération de la figure du héros dans le Tristan de Pierre Sala

Gilles Polizzi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crm/2012>

DOI : 10.4000/crm.2012

ISSN : 1955-2424

Éditeur

Honoré Champion

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2004

Pagination : 49-62

ISSN : 1272-9752

Référence électronique

Gilles Polizzi, « L'ennemi(e) d'enfer », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 spécial | 2004, mis en ligne le 18 octobre 2007, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/2012> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.2012>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

L'ennemi(e) d'enfer

L'altération de la figure du héros dans le *Tristan* de Pierre Sala

Gilles Polizzi

- ¹ On sait que les critiques médiévistes et seiziémistes ont longtemps exagéré les différences de leurs objets respectifs, jusqu'à créer l'illusion d'une rupture entre les fictions du Moyen Âge tardif et de la Renaissance, sans qu'au demeurant, on sache dater selon des critères littéraires la ou les hypothétique(s) césure(s). Il y avait à cela des raisons disciplinaires. Les premiers dans leur quête des modèles génériques avaient peut-être trop négligé un *no man's land* joliment, mais improprement qualifié « d'automne » ; les seconds en valorisant la « modernité » supposée de leur siècle ont agrandi une brèche qui tenait d'abord à une différence de medium (le manuscrit et l'imprimé) ; si bien que l'étude des éditions et des réécritures des « romans de chevalerie » au seizième siècle compte désormais parmi les domaines les plus riches et les plus prometteurs de cette discipline. Car les temps (ceux de la critique) ont changé, et dans le domaine romanesque, les travaux de F. Suard, M. Stanesco, M. Bideaux *et alii*, renouvelant les travaux fondateurs de G. Doutrepont permettent de saisir des évolutions lentes et nuancées qui tiennent à des phénomènes d'hybridation générique (les confusions successives de l'épique et du merveilleux, de celui-ci et de l'allégorie) plutôt qu'à l'air du temps. C'est dans une perspective semblable qu'on voudrait poser la question de l'évolution de la figure du héros (au sens général de personnage principal d'un récit qui en rapporte les aventures) dans une œuvre, le *Tristan* de Pierre Sala¹, tenue pour conservatrice parce qu'elle vise d'abord à prolonger le plaisir du conte : qu'est-ce qui change, quand, en apparence, rien ne change ?
- ² Œuvre de la maturité de l'auteur² et qui remonte aux années 1520 à 1529, le *Roman de Tristan de Leonnois et de la belle reine Yseult* s'inspire de la longue tradition arthurienne. Il traduit aussi, selon Piere Servet « l'inspiration mixte d'un auteur qui emprunte aussi bien à l'art du roman médiéval qu'à celui de la nouvelle »³. Parmi ses sources on peut en effet reconnaître, outre les diverses versions du *Tristan*, des romans arthuriens tardifs comme le *Perceforest*⁴ et le *Chevalier au papegau*⁵ ainsi que des romans « réalistes » tels que le *Jehan de Saintré*⁶. Toutefois, si l'œuvre prolonge et accommode une tradition, son traitement des motifs est nettement hyperbolique (au moins dans la caractérisation des

personnages) et trop souvent discordant pour être tout à fait honnête. Des anomalies ou « incongruences » transgressent les règles et confondent les registres (du merveilleux et de l'allégorie) au point de suggérer des lectures qui transforment ou, pour mieux dire, altèrent la figure du héros. Et l'on peut interpréter cette altération non seulement comme l'esquisse d'une glose qui expliquerait le comportement du personnage, mais aussi comme une remise en cause du système qui régit la lecture des romans de chevalerie.

- 3 On tâchera de faire valoir la concomitance des phénomènes en proposant, à partir de l'étude de quelques épisodes (le songe initial, les apparitions de l'ennemi d'enfer, les amours de Tristan) un portrait-charge du héros de Pierre Sala ; puis d'en tirer les conséquences du point de vue de l'évolution des formes romanesques dans le premier tiers du XVI^e siècle.

Le songe de Tristan

- 4 Commençons par le songe qui justifie la focalisation du roman sur le personnage de Tristan aux dépens de Lancelot et qui se constituera ensuite, au fil du récit, en « scène primitive » susceptible d'éclairer les apparentes bizarreries du comportement du héros. À l'origine de l'aventure, l'égarement des protagonistes dans la forêt (V. 44 Comment Tristan et Lancelot se desvoyèrent par la forestz [...] et du beau miracle qu'ilz veirent, p. 51), annonce la confusion (ou la compatibilité) de la tradition arthurienne de la quête, et d'une lecture allégorique qui pourrait s'autoriser, entre autres du précédent du *Livre du Cuer* de René d'Anjou⁷ :

[...] tant chevaucherent parmy celle grande forests qu'ilz furent quatre jours entiers sans trouver aulcung heberge, fors aucuns petitiz hermitaiges ou ilz ne trouvoient a manger fors seullement ung peu de pain et boire eaue de fontaine (*Tristan*, éd. cit., V. 45, p. 51).

- 5 Quoique la forêt du conte ne soit pas explicitement « obscure », les détours de Tristan et de Lancelot qui « chevauchioient [...] une heure avant et l'autre arrière » (*ibid.*) signifient un trouble moral qu'explicite l'hyperbolique oraison de Lancelot

Vray Dieu, qui du Ciel descendistes pour souffrir mort et passion et nous rachetastes d'enfer, plaise vous nous secourir de la grant faim que nous souffrons (*ibid.*, p. 52).

- 6 Il ne s'agit donc pas (ou pas seulement) de l'habituelle errance qui conduit les chevaliers au seuil de l'aventure, mais de la conséquence d'un péché qui remonte aux récits respectifs des amours de Tristan et Iseut et de Lancelot et Guenièvre constitués en hypotexte et supposés connus. La suite nous confirme que cette errance est à la fois symbolique (au sens où elle procède du conte) et allégorique (au sens où elle en constitue la glose). En réponse à la prière de Lancelot, apparaît un « bel enfant » :

Quant son oraison fut finee si regarda a travers les boys et va veoir le plus bel enffant qu'il eust oncques veu car il resplandissoit si fort que sa veue en estoit troublee. Ce bel enfant estoit au meilleu d'ung chemin qui si tres delectable et plaisant estoit a regarder que les deux chevalliers en furent tous reconffortez (*ibid.*, V. 46, p. 52).

- 7 Faut-il relever, dans la dernière phrase, l'ambiguïté grammaticale qui identifie l'antécédent (« qui si tres delectable et plaisant estoit a regarder ») soit à la figure (l'enfant), soit au décor (le chemin) ? C'est sans doute une maladresse, mais dans la seconde hypothèse, l'espace transfiguré (il ne s'agit plus de la forêt initiale) constituerait le récit en allégorèse. Quoiqu'il en soit, une voix se fait entendre. Elle interpelle Lancelot et Tristan, confondus par leur commun péché :

A ! Lancelot du Lac, et toy, Tristan de Leonnoys, qui *perseverez au péché de luxure et adultaire* : repentés vous et retournez vous a Dieu par vraye penitence car l'*ennemy d'enfer* vous suyt, qui vous va ainsi fourvoyant parmy ceste forestz estrange pour vous faire de faim perir, puis vous mectre a dampnation (*ibid.*).

- 8 En proclamant un remord qui les incite à la repentance, elle nous enseigne que leur égarement est bien *cosa mentale* et la forêt, une allégorie. Fonctionnant comme une glose enchâssée dans le récit, elle identifie le « bel enfant » à un « ange » qui leur montrera le chemin (de la repentance) sous couvert d'un providentiel ermitage :

Si vont soy approcher de cel ange, et voyans que pour leur venir il ne se mouvoit ains tiroit tousjours en avant, si se acueillirent pres (*ibid.*).

- 9 Lorsqu'ils y parviennent, dans l'état d'esprit souhaité, ils demandent à se confesser « afin qu'ilz n'ayent plus *de danger du mauvais ennemy d'enfer* qui ainsi les alloit guettant » (V. 47, p. 53). L'épreuve que constitue l'apparition de « l'ennemi » en est retardée. Comme pour conjurer ce danger, l'ermite, qui endosse en cette occasion le rôle du Père, impose aux chevaliers une nuit de contrition dans sa chapelle :

mes beaulx enfans, je le feray, mais reposez vous ceste nuict et pensez en tous voz péchez et au matin auray esgard quelles seront vos pénitences (*ibid.*).

- 10 Il s'agit aussi d'une épreuve qui distingue le comportement de Lancelot de celui de Tristan, et justifie la focalisation du récit sur ce dernier. En effet, tandis que l'un passe la nuit en prière (« Lancelot ne dormist pas ains fust tousjours en oraison » V. 48, p. 53) le second qui « ne cessa de penser toute la nuit en la royne Yzeut », est gratifié d'un songe. Selon la norme des récits allégoriques, l'heure (« ung peu devant le jour luy advint une vision telle ») (*ibid.*) en garantit la vérité :

il luy fust proprement advis qu'il veoit celle belle royne portant coronne en son cheffz et vestue d'abbitz nonneaulx, que quatre jeunes bacheliers menoient durement battant, si que la pauvre royne estoit en grant tribulacion et souspiroit parfondement, et en soy lamentant disoit : « Ha ! beau Tristan, mal vous vis oncques, car pour vous m'en vais en enfer et ne m'en scauriez garentir. Et si veulx bien que vous sachez que autant en debvez vous actandre, si vous ne faictes de voz pechez entiere penitence » (*ibid.* p. 53-54).

- 11 Pour édifiante qu'elle semble, la vision n'est pas dépourvue d'ambiguïté. Si Iseut, « celle belle royne » a pris le voile en pénitence de son adultère – ce qui, on le verra, est loin d'être le cas – ne devrait-elle pas laisser sa couronne ? Et n'y a-t-il pas quelque volupté à être battue et conduite en enfer par « quatre jeunes bacheliers » ? La vision pourrait rappeler celle qui, dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, montre à une héroïne indifférente à l'amour, deux jeunes filles fouettées et dépecées par un Cupidon sadique qui se venge ainsi de leurs mépris. Mais alors, l'effet devrait en être diamétralement inverse à celui que se propose Iseut prétendument repentante. Et c'est bien le cas. Lorsque Tristan « se veult approcher », « pour la royne Yzeut secourir », celle-ci

luy souffle au visaige une si très chaulde alayne qu'il semble advis a Tristan que tout son corps fust en feu (*ibid.*, p. 54).

- 12 Même si, pour sauver les apparences, on identifie ce feu à celui de l'enfer, il n'en est que plus voluptueux et, par un étonnant débordement du songe dans le réel, alimente un désir auquel le héros vient justement d'être sommé de renoncer. Pris au piège de cette double contrainte, Tristan appelle Lancelot à son secours en lui rappelant les liens qui les unissent, ce qui a aussi pour effet de lui signifier sa condition de double du héros :

A l'heure il se print a crier a Lancelot : « Mon bel amy, venez au secours de vostre amy Tristan ou il sera tost ars au feu d'enfer » (*ibid.*).

- 13 Ce cri passe la frontière entre veille et sommeil. L'ermite et Lancelot accourus symétriquement « veoient comme il ardoit d'une flamme espouvantable ». Qu'est-ce à dire ? Que voient-ils ? Un homme qui brûle ? Ou bien entendent-ils ou un rêveur qui délire ? Désormais réveillé Tristan *ignore* Lancelot et se tourne vers le Père pour demander « au bon homme qu'il luy plaisist secourir, *car bien en avoit le pouvoir* ». Relevons au passage, car le motif du travestissement apparaît d'emblée comme une clé du récit, que pour exercer ses pouvoirs, l'ermite doit revêtir les ornements sacerdotaux (« son surplis et tous ses aultres garnemens »). Ainsi équipé, muni d'une croix et d'un goupillon, il entreprend d'exorciser son patient, preuve qu'il a bien identifié les symptômes de son mal ; Tristan ne peut être que « possédé » par le diable :

si le acomança a esparger et des ce que l'eau benoiste eust le corps de Tristan touché, si s'evanoyst tout le feu et ne sentit plus de douleur nulle. Ains fut aussi sain que devant et quand il se sentit allegé, sy cuide estre en Paradis. Lors se meist aux piedz de l'hermite et demanda confession, car auparavant que le feu l'eust touché, n'avoit il eu certainement encores nulle repentence (*ibid.*).

- 14 Puis il explique au héros son rêve qu'il interprète (sans rire) comme le signe que « Dieu /le/ veult désormais retenir pour son chevalier » et l'exhorte à maintenir son corps « en honnesteté » ; « Dieu m'en doint grâce » réplique Tristan. Disons dès à présent que leur attente sera mal récompensée. Outre le sens finalement bien peu caché de la vision et son issue prévisible – le récit ne tiendra pas cette promesse – il nous faut relever aussi l'ambiguïté fondamentale d'un songe qui se réduit sans peine à un rêve érotique.
- 15 Celui-ci, à la différence du *somnium* n'est que le produit de l'inconscient du rêveur, en l'occurrence, la réalisation fantasmatique de son désir⁸. Autrement dit, c'est Tristan qui se représente Iseut déguisée en nonne avec l'effet qu'on sait ; aussi n'est-il pas inutile de remarquer dès à présent qu'à la fin du roman, le viol d'une demoiselle déguisée en nonne (l'ennemi(e) d'enfer) symbolisera l'événement déclencheur de son désir. Ce qui nous amène à la figure, plus complexe qu'il n'y paraît de la tentatrice. Si l'on admet que l'apparition qui a troublé le sommeil du héros incarne la projection fantasmatique de son désir, la *figure* d'Iseut travestie en nonne ne serait-elle pas un déguisement de l'ennemi d'enfer annoncé par l'ange ?
- 16 Cela semble l'évidence, mais du coup l'hypothèse oriente la lecture vers une psychanalyse du héros, qui, même sommaire, devient nécessaire à la compréhension des incohérences de l'histoire. Elle fonde ses interprétations sur l'exercice périlleux et chaotique d'une *libido* travestie – et ainsi désignée – par la *mimesis* romanesque.
- L'ennemi(e) d'enfer
- 17 La première – ou selon notre glose, la seconde – apparition de « l'ennemi d'enfer » survient au lendemain du songe qui, d'une manière ou d'une autre, se trouve validé par son caractère prémonitoire. Toutefois, par une apparente incongruence, ce n'est pas Tristan mais Lancelot qui en est gratifié. Séparé de son compagnon dans la traversée de la « forêt obscure », il rencontre une demoiselle qui lui indique le chemin d'une chapelle en ruine. Lorsqu'il y parvient pour s'y abimer en prière, elle profite de son inattention pour lui dérober « son cheval, avecques son glaive et son escu ». Toutefois, ce n'est pas Lancelot qui est visé par la machination mais bien Tristan auquel la demoiselle apparaît bientôt pour exhiber ces trophées et produire ainsi les preuves de

la mort du chevalier : « orres escoutez sire, faict-elle, vous orrés la vérité », non sans verser des larmes de crocodile :

L'ennemy d'enfer ce faignoit de pleurer et souspiroit /et/ mectoît grant peine par semblant de le conforter, mais c'estoit pour néant (VIII, 84, p. 77).

- 18 Mais le lecteur est prévenu. Et il sait bien au demeurant que dans les romans, les proclamations de véridicité sont bien souvent (selon l'identité du locuteur) de pures dénégations. Comment pourrait-il compâtrer au deuil hyperbolique de Tristan qui d'ailleurs a (trop) vite fait de s'accuser de cette mort ?

Hellas ! Mon amy Lancelot, le nompereil de tout le monde [...] j'ay grant coulpe en vostre mort, car je ne vous devoie laisser ne abandonner parmy ceste forest tant desvoyable et perilleuse (*ibid.*, p. 76).

- 19 Il lui reste à s'étonner de l'excès de cette douleur et à en chercher la cause. Car, pour que Tristan se sente responsable (« j'ay grant coulpe ») de cette mort, ne faut-il pas qu'il l'aie secrètement désirée ?

- 20 Le récit retrouve sa cohérence dès lors qu'il est lu sur le mode allégorique d'une *psychomachia* mettant en scène le clivage d'une personnalité. La différence fonctionnelle entre les deux chevaliers explique l'incongruence d'une apparition qui semble d'abord s'être trompée de destinataire. Lancelot endosse le « beau » rôle. Il représente la part vertueuse de la *persona*. Tristan, dans le prolongement de sa vision, prend, malgré ses dénégations (ou à cause d'elles), le parti de la transgression. Il n'est pas étonnant qu'il devienne du même coup envieux de l'Autre, au point d'en souhaiter la mort. Mais dès que celle-ci lui est annoncée (comme la réalisation d'un vœu que le récit s'est bien gardé d'explicitier), il doit en supporter le poids ; celui d'une culpabilité qui l'entraîne sur le chemin d'un anéantissement frénétiquement désiré.

- 21 Les machinations ultérieures de l'ennemi d'enfer qui, conformément à sa fonction, attise toutes les inimitiés, sont à peine nécessaires à justifier la rage de Tristan dans ses assauts furieux, (à un contre quarante), autour du château de la « Roche enragée » défendu par le chevalier Bertrand⁹. Et comme il faut bien que quelqu'un intervienne pour tirer le héros de son aliénation, le « bon Perceval » fait office de *deus ex machina*, et lui dévoile la « vraye nature » de l'ennemi qui le fourvoie depuis le début :

« A ! mauvaise chose qui t'es en femme déguisé pour decepvoir les chevaliers, je te commande de par Dieu que tu me dies a présent ce que je te demanderay. » Et l'ennemy lui respondit : « ta virginité me contraint... » (IX, 97, p. 83).

- 22 On voit bien de quoi il est question et d'où Perceval (et l'ennemi d'enfer) tirent leur pouvoir. Son intervention se donne successivement pour une glose :

« Or me dis doncques [...] pourquoi fis tu ceste meslée ? / il s'agit de la bataille entre Tristan et les tenant de la Roche enragée/ – Je la fis [...] pource que ce bon chevalier, qu'on nomme Tristan de Cornoaille, est serviteur de Jesu Crist et ensuyt ses commandemens » (*ibid.* p. 84),

- 23 et un exorcisme, car à l'issue d'un débat entre les chevaliers réconciliés :

« Seigneurs, que vous semble des bonnes oeures que menoît ceste demoiselle ? Sire certes, font ilz elles nous semblent *moult perverses* et vous requérons tous de non le nous faire plus veoir » (*ibid.* 98, p. 85).

- 24 Perceval chasse solennellement et définitivement « l'ennemi » de la scène :

Perceval a l'heure commanda a l'ennemy au nom de Dieu qu'il s'alast mectre en ung habisme, jusques au Jour du Jugement. Adonc s'en alla l'ennemy (*ibid.*).

- 25 On relève alors de nouvelles incongruences. Premièrement, cette glose est risible, pour ne pas dire burlesque. Contrairement à Saint Antoine et à la troupe des saints ermites induits en tentation par le Malin, Tristan ne manifeste à aucun moment la moindre aptitude à « suivre les commandements de Jesus Christ ». Ce n'est donc pas pour cette raison qu'il est la dupe (trop facilement consentante) de l'ennemi d'enfer. Notons d'ailleurs, à la décharge du romancier, qu'il ne fallait pas s'attendre à ce que le diable dise la vérité. Deuxièmement il paraît étrange que des chevaliers aient à débattre de l'opportunité d'expulser le diable de la scène romanesque. Et la formule qui désigne cette expulsion (« vous requérons tous de non le nous *faire plus veoir* ») est loin d'être claire : s'agit-il de chasser le diable comme l'indique la suite ? Ou d'empêcher qu'on le reconnaisse en laissant retomber sur lui le voile de ses déguisements ? Dans le second cas, c'est bien la fiction qui se dévoile dans cette *mise en abyme* littéralisée, et c'est au lecteur de se prononcer sur l'opportunité de représenter ou non l'ennemi d'enfer. Il semble d'ailleurs que son avis (anticipé par l'auteur) aille dans un sens contraire à celui qu'indique le récit – n'y a-t-il pas quelque *perversité* à aimer les romans ? – puisque l'ennemi, mis en fuite « jusques au jour du jugement », reparaît cent pages plus loin. On y reviendra donc.
- 26 Quoiqu'on en pense, ces incongruences soulignent les tensions d'une écriture qui sans être nécessairement facétieuse ou parodique contredit les intentions avouées du récit. Elles introduisent même aux yeux des lecteurs les plus candides des gloses contradictoires. La figure du héros en est changée dès lors qu'on prête des raisons cachées à ses comportements. L'exemple de ses amours, dont la trame quoique irrégulière reste constitutive de son identité romanesque (comment imaginer un Tristan sans amours ?) est à cet égard particulièrement significatif.
- Des amours contrariées : Lucie la Blonde et la belle Désirée
- 27 Tristan est par excellence un héros amoureux, quoique prisonnier de sa passion exclusive pour Iseut – on comprendra donc qu'il y succombe comme d'habitude – mais, dans la mesure où l'exorcisme liminaire l'a fait explicitement renoncer aux amours charnels et adultères, ne pourrait-il s'abstenir de séduire aussi dès que l'occasion s'en présente, la blonde Lucie et la demoiselle Désirée ? Et surtout de massacrer leurs époux respectifs ? Le cas d'un personnage (ou d'une *personna*) contredisant systématiquement l'intention proclamée par le récit mérite qu'on s'y arrête et qu'on réfléchisse, entre autres, aux causes de la rage meurtrière qui *dénature* le caractère de Tristan.
- 28 Voyons d'abord les scènes de séduction. La mécanique en est simple, toute fonctionnelle. Toutes les dames, en particulier celles qu'on vient de nommer, succombent dès le premier regard à la « grant beauté » de Tristan. C'est un cas de fascination banal, mais dont la récurrence semble au moins ironique. Ainsi au cours du banquet donné en l'honneur de Tristan et Lancelot par leur hôte, Taur le pondereux, l'épouse de ce dernier « avait incessamment l'oeil dessus luy et ne l'en pouvoit retirer ». Dès que la chose est possible, c'est-à-dire, le soir même, lorsqu'elle « le convoia et le meist dedans le lict », elle se jette à son cou :

[...] et acommança a luy mectre ces bras au col et le baisa plus de cent foys luy disant : « Sire chevalier, vostre grant beaulté et valleur m'ont si très fort embrasee de vostre amour, de sorte que je vous ayme tant que mon corps n'a aulcun repos et suis contraincte vous prier chèrement qu'il vous plaise m'octroyer vostre amour et d'acomplir mon desir à ceste heure ou aultrement vous me verrez mourir entre vos bras. » (XV, 174, p. 131).

- 29 Si la déclaration étonne par sa crudité et amuse par des hyperboles fatalement ironiques sous la plume d'un auteur/narrateur masculin, la réponse, « Dictes moy ce que vous voulez » nous fait douter des sentiments de l'amoureux d'Iseut. Car Tristan n'a pas dit non. Il feint de ne pas comprendre ce qu'on lui veut, mais est-ce pour retarder l'assaut ou pour le provoquer ? Son attitude déclenche une surenchère paroxystique :

« Sire, reprend Lucie, la grant rage d'amour dont je suys de vous surprise me contrainst de dire un mot qui ne devrait jamais yssir de bouche de dame [...] *il faut que de vostre corps j'en joyssse ou je suis morte.* » (*ibid.*).

- 30 Tristan en retour fait pauvre figure. Ses excuses embarrassées (« j'ay ailleurs mon cuer donné ») ne répondent pas à la requête : ce n'est pas son cœur qu'on lui demande. Pire, elles sont démenties par les raisons qu'expose *au préalable* le narrateur : 1) « il pensa à la royne Yzeut » 2) « en après luy souvint de l'ermitte qui tant de belles remontrances luy avoit fait » 3) « En après pensoit à ce que Taur le pondereux / son hôte/ luy faisoit tant faire d'honneur ». Voilà au moins deux raisons de trop ; et l'on comprend surtout que Tristan souffre de n'être pas en condition de satisfaire la dame. Celle-ci tient parole. Elle lui demande son nom. Un nom qui lui est révélé comme celui de l'assassin à sa victime : « or sachez que je suis Tristan, le nepveu au roi de Cornaille » (*ibid.* 76, p. 133)¹⁰, puis tombe raide morte. La scène qui suit est à la fois tragique et grotesque. Comme à son habitude Tristan appelle Lancelot au secours. Celui-ci le tire d'embarras en replaçant discrètement le corps de Lucie dans le lit qu'elle n'aurait pas dû quitter. Si l'on s'avise que dans les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, un accident semblable entraîne des remords éternels, on est un peu surpris d'apprendre que, dès le lendemain, Tristan, sans état d'âme, tue en duel un mari qui ne sait même pas qu'il est devenu veuf par sa faute. Les raffinements de cruauté qui accompagnent la mise à mort de Taur le pondereux,

Taur avoit ja tant de sang perdu qu'il sembloit que en celle place l'on y eust aveuglé un bœuf (*ibid.*, 181, p. 135),

- 31 ont étonné jusqu'à l'éditrice du roman, qui avoue en note ne pas comprendre pourquoi les bœufs aveuglés saigneraient plus que d'autres. La métamorphose de ce malheureux « taureau » en « bœuf » en donne pourtant la raison ; mais il reste à s'interroger sur les causes de ce déchaînement sadique. La mort de Lucie est-elle bien naturelle ? L'épithète pléonastique qui signale que la femme de Taur « gist a costé de luy, laquelle mourust de deuil » (*ibid.*, 186, p. 138) pourrait euphémiser un double meurtre. Au chapitre suivant, le redoublement de l'anecdote avec l'épisode de la Désirée répond à nos questions.

- 32 Bien accueilli par l'Amorat de Lorrelois imprudemment soucieux de faire reconnaître la beauté de sa compagne, la « demoiselle Désirée », Tristan le reconnaît au premier coup d'œil :

Quant Tristan le veit, si le monstra a lancelot et luy dit : « Pour Dieu, regardez beau sire, si ce chevalier vous semble point estre amoureux – En nom Dieu, dit Lancelot, sa contenance monstre bien qu'il est amoureux à oultrance. » (XVI, 196, p. 144).

- 33 Car cette condition amoureuse, c'est la sienne. Faut-il qu'il se haïsse lui-même pour machiner dès lors la mort de l'Amorat ? C'est pour le coup la seule explication. Pour parvenir à ses fins, il entreprend de provoquer et d'humilier celui qui n'est même pas un rival, mais un double dont le bonheur lui est insupportable. Lors du banquet précédant le pas d'arme qui les opposera, il s'ingénie à séduire la demoiselle :

Parquoy elle /la Désirée/ ne se sceut si bien contenir qu'elle n'eust tousjours son regard sus Tristan, dont l'Amorat s'en apperceust tellement que de dépit et de maltalent, il devint tout pasle [...] et Tristan qui tout ce congnoissoit, servoit tousjours la Désirée de tous metz et de belles paroles pour plus faire désespérer l'Amorat de Soreloys qui trop estoit plain d'oultrecuydance (*ibid.*, 198, p. 146).

- 34 Ces efforts d'ailleurs couronnés de succès semblent d'autant plus dépourvus de sens qu'à l'origine avouée de la querelle il y a (croit-on) le refus de Tristan de reconnaître la beauté de la Désirée.

l'Amorat si monstra a Tristan la belle Désirée et luy dit : « sire chevalier que vous semble-t-il de ceste pucelle, n'est-elle pas a vostre advis la plus belle de tout le monde ? – En bonne foy, [...] elle me semble bien estre l'une des plus belles de ce pays – A ! Sire, faict le chevalier, vous ne respondes pas assez à ce que je vous ay dit, car je vous demande si elle n'est pas la plus belle qui ores soit en tout le monde ? – Ce ne diray je pas, faict Tristan, car j'en congnois d'autres plus belles. » (*ibid.*, p. 145).

- 35 Pour une fois, les deux plans du récit (le comportement du personnage et la glose sous-jacente) semblent coïncider : n'est-ce pas par fidélité à Iseut que Tristan refuse de s'incliner ? Peut-être, mais le pluriel (« j'en connais d'autres ») met plutôt l'accent sur sa volonté d'insulter (puis d'anéantir) son interlocuteur. Sa haine calculée semble procéder de l'envie que lui inspire l'apparente satisfaction de l'autre ; et sans doute aussi de la honte de ne pouvoir désirer une autre femme qu'Iseut.

- 36 Quant au désir de la demoiselle, aussi vite séduite que la précédente, mais plus circonspecte et ambitieuse :

la Désirée disoit dedans son cueur en secret qu'elle voudroit que l'Amorat fust mort et que ce tant beau chevalier l'eust occis en champ de bataille afin qu'elle l'eust espousé (*ibid.*, p. 147),

- 37 sa mise en scène (du point de vue féminin) donne lieu à un développement exemplaire. Adroitement attisée par le discours d'une suivante qui, incongrûment qualifiée, quelques lignes plus loin, de « vieille dame », fait fonction d'entremetteuse, la curiosité de Désirée s'assouvit dans la contemplation du corps du héros figé dans le sommeil :

Quant la Désirée veit le beau visaige de Tristan et sa blanche chair et ses beaulx bras gros et nervez, elle lors appela la vieille dame et luy dit : « or congnois je maintenant qu'il est vray ce que vous m'avez dit, car je voys a mes yeulx la plus tres belle créature que l'on pourroit au monde veoir » (*ibid.*, 201, p. 198).

- 38 Les rôles sont inversés, car ce sont là précisément les mots que l'Amorat souhaitait entendre de la bouche de Tristan. Notons aussi que ce renversement du *topos* de la « belle endormie » est un lieu commun de la fiction des années 1520-1530. On l'y rencontre dans une pastorale de François Habert, ainsi que dans les *Contes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore, composés à Lyon, une décennie après la date supposée de la rédaction du *Tristan*¹¹. Cette contemplation nécessairement ironique permet une relance du désir : « regardez ung peu ses beaulx membres seulement ce qui est apparent, pensez comme les aultres sont » (*ibid.*, p. 148). Scène exemplaire donc d'une impasse de l'écriture qui suspend l'action qu'elle prétend annoncer tout en voilant son objet pour mieux prendre lecteurs et lectrices au piège symétrique de leur fantasme. Piège et fantasme aussitôt dénoncés par l'issue de l'épisode. Car après la mise à mort de l'Amorat, la demoiselle n'obtiendra rien de Tristan, qui lui avoue sans détour son impuissance :

il n'est possible à moy de ce vous pouvoir secourir. Mon corps ay ja longtemps donné en tel lieu que je n'ay pouvoir d'accomplir la vostre requeste

- 39 Et comme on s'y attendait, Désirée mourra de ne l'être pas. Mais alors se demande-t-on, alors que le récit devient limpide (sinon « moderne ») à force de dévoiler ses arcanes, qu'en est-il des amours de Tristan et d'Iseut ? Après s'être faite attendre pendant les deux tiers du roman, la scène de leurs retrouvailles survient à la faveur de coïncidences qui éclairent d'un jour nouveau le système des passions selon Pierre Sala.

Les amours mimétiques : Iseut et Guenièvre

- 40 Iseut retrouve enfin son amant venu à Tintagel déguisé en moine et accompagné de Lancelot. Dès qu'elle le peut, elle se rend au couvent où séjournent les faux moines. Voilà nos amants rejoints. Ils s'isolent dans l'oratoire, près du dortoir des moines – il s'agit bien sûr d'une chambre « moult belle et parée » – où, sans prendre le temps de retirer leurs robes respectives, ils s'accollent sans mot dire :

Quant elle fust entree dedans, Tristan si ferma moult bien l'huys, puis sans faire plus long séjour, vint a accoller la royne et la royne l'accolla aussi par une si ardante amour que ains qu'ilz peussent despartir leurs bras d'ensemble entrelassez, ilz y demourarent pres d'une heure sans pouvoir parler l'ung à l'autre (XIX, 250, p. 281).

- 41 Par la grâce de la litote, l'émotion est au rendez-vous. Il y a lieu de croire que les amants sont heureux et le lecteur, qui n'attendait que cela, satisfait. Toutefois, quoiqu'elles ne soient pas inédites, ni étrangères à la légende de Tristan, les circonstances de la rencontre attirent l'attention sur le motif récurrent d'un travestissement qui ne déguise pas seulement les corps des protagonistes, mais aussi leurs âmes.

- 42 Car à jouer sur l'équivoque du moniage parodique le récit a pris une tournure comique. C'est à juste titre que la critique a pu rapprocher cette confrontation des visites que la dame des Belles Cousines rend à Damp Abbé à la fin du *Jehan de Saintré*. Et lorsque Iseut annonce au roi Marc qu'elle visitera souvent les faux moines :

« car je croy qu'ils feront miracle » (*ibid.* 247, p. 179)

- 43 ont sait bien ce qu'il faut entendre. De même, Guenièvre se réjouit-elle un peu plus tard, au récit des exploits des deux faux moines auxquels on peut facilement, avec un peu de mauvais esprit, prêter un sens grivois :

Or me dictes, par vostre foy, dit elle, combien avez vous chanté de messes vous deulx, tandis que estiez moines ? Madame, dit lancelot, nous en avons aultant chanté que mestier nous estoit (XXII, 281, p. 202).

- 44 Le subterfuge du travestissement en moine prend alors une importance qui excède les impératifs du récit. On comprend qu'à Tintagel, Tristan doive séjourner incognito. Mais ce n'est pas le cas de Lancelot. Et l'on observe que les deux compères s'amusent beaucoup à chevaucher en habits de moines et à culbuter les chevaliers d'Arthur trompés par leur déguisement. Ce qui émoustille Guenièvre elle-même et contribue à la rendre jalouse d'Iseut. Selon le mécanisme bien connu du désir mimétique, elle voudrait être aimée *comme elle*. Elle l'avoue à Tristan :

/je/ n'auray jamais joie jusques j'aye par vos moyens une si bonne amitié avecques Lancelot comme vous eustes avecque la royne Izeut [...] car je vous promectz par ma foy que j'en suis fort envieuse que je n'auray jamais repos jusques j'en aye la pareille (XXIV, 290, p. 213).

- 45 Celui-ci s'entremet, si bien qu'un second couple se forme sur le modèle du premier :

Et ce fut la première foy, ainsi que nous conte l'estoire, que Lancelot gist avec la royne (*ibid.*, 307, p. 217).

- 46 Ce n'est pas une addition innocente ou facétieuse à une légende que tout le monde connaît, mais une glose et elle change tout. Car il faut bien assimiler le pouvoir de ce travestissement à celui du célèbre « froc du moine de Castres » évoqué par Rabelais : le déguisement est la cause du désir. Et pas n'importe lequel. Le froc du moine, le voile de la nonne, l'habit qui signifie l'interdit sexuel et rend l'autre désirable parce qu'inaccessible. Autrement dit, dans la version de Pierre Sala, le philtre est inutile ; Tristan et Iseut s'aiment depuis le début parce que c'est interdit. Et dans cette réécriture l'habit joue à son tour le rôle du philtre. Signifiant l'interdit il définit la passion amoureuse comme vertige de la transgression. Un penchant qu'il faut au demeurant cultiver et entretenir ; d'une part, en déguisant son objet pour le rendre désirable ; de l'autre, en se donnant à soi-même le spectacle de la transgression. Voilà pourquoi Tristan rêvait au début, d'une Iseut vêtue en nonne, battue par des jeunes gens et qu'il pourrait ainsi « secourir » en jouant le rôle du héros. Voilà pourquoi, entre la rencontre de Tristan et d'Iseut et l'évocation des amours de Lancelot et de Guenièvre, l'ennemi d'enfer chassé du monde reparait sur la scène, déguisé en recluse menacée de viol par un moine « jeune et puissant » :

Ils virent ung grant moyne, jeune et puissant avec son froc et chapperon, qui tenoit une recluse ranversee par terre comme s'il la voulust forcer, et elle se déffendoit par semblant au mieulx qu'elle pouvoit, mais ce grant moyne luy avoit ja levee sa cocte et tiré son voelle hors de la teste et la tenoit d'une main par les cheveulx tant qu'elle n'avoit plus de deffence que le moyne n'eust fait d'elle sa volonté (XXI, 266, p. 191).

- 47 Le sauvetage de la fausse demoiselle par un Tristan qui vient, comme par hasard, de refuser de quitter son habit de moine (pourtant tout à fait inutile) et qui fait piétiner le voleur par son cheval, avec le sadisme que désormais on lui reconnaît,
- tellement qu'il ne remuoit piedz ne jambes tout ainsi comme ung homme mort
(*ibid.*, p. 192)

- 48 ne doit pas nous leurrer sur la nature de la scène. Au même titre que le songe initial, il s'agit du scénario fantasmatique de la passion, bref, c'est là ce qui fait jouir Tristan.
- 49 On voit que Denis de Rougemont ne fut pas le premier à nourrir des doutes sur la nature du lien qui unit les amants. À tout prendre (et pour autant que notre glose s'y vérifie), on préfère la version de Pierre Sala, plus subtile, plus crédible aussi. Disons pour compléter cette esquisse, que Tristan n'en est pas tellement changé, mais seulement le regard qu'on porte sur lui. Car le vertige de la transgression a quelque chose d'infantile. Il condamne notre héros à courir perpétuellement le monde sous le regard de demoiselles atteintes du même mal (et qui, très logiquement, en meurent) et de dames (plus mures ?) qui ne s'y laissent pas prendre. Dans le roman de Pierre Sala, la dernière d'entre elles, refuse d'entrer dans son jeu et d'être « secourue ». Accablé par ses sarcasmes, Tristan se jette dans un lac, s'y noie et retrouve, de l'autre côté du miroir, son ami Lancelot pour cheminer avec lui, éternellement vers Camelot. Après avoir démasqué le héros, la magie de la fiction, mise en abyme, se donne à voir réflexivement (tout comme Tristan en songe) et réassemble *in extremis* les pièces éparses du reflet du héros dans le miroir de l'écriture.
- 50 Il nous reste pour conclure, à replacer cette altération du personnage dans le cadre d'une esthétique et dans le cours de l'évolution des formes de la *mimesis* romanesque. L'œuvre nous semble caractéristique de ce qu'il faut bien appeler, *mutatis mutandis*, une esthétique « post-moderne ». Son écriture joue de la connivence et du partage ironique

et distancié des *topoi* romanesques avec un public averti. Il ne s'agit ni de bouleverser ni de renouveler l'histoire, mais d'entretenir la nostalgie d'un sujet (l'amour passionnel) d'une légende et d'une forme. Le même sentiment s'exprimait dans les questions qu'adresse la dame des Belles cousines au petit Jean de Saintré :

[...] d'où sont venues les grans vaillances, les grans emprises et les chevalereux faiz de Lancelot, de Gauvain, de Tristan [...] (*Le Petit Jehan de Saintré*, éd. J. Misrahi, Genève Droz, 1978, p. 9)

- 51 – la réponse en était, bien sûr, l'amour – et une décennie après le *Tristan* de Sala, dans les propos des narratrices des *Contes amoureux* ¹² :

les anciens chevalliers du roy Artus mettoient leur vie en abandon pour l'amour de leurs belles amies : dont ils ont apres mérité los éternel.

- 52 Mais cet Autrefois idéalisé est désormais lointain. C'est ce qui fait du *Tristan*, non pas une continuation, mais une réécriture ou pour mieux dire, une glose de la légende. Car le portrait qui nous est donné (ou suggéré) du personnage principal, fait qu'on ne peut s'en tenir au simple constat de la nostalgie. Autre symptôme de post-modernisme, la *contaminatio* des modèles et la variété des registres produisent les dissonances qu'on a souhaité faire entendre. Celle-ci aboutissent à des interprétations qui ne se contentent pas d'accroître, dans la peinture des caractères, le rationnel aux dépens du merveilleux, mais prêtent au personnage *et au texte* un inconscient. Le fait n'est pas nouveau : c'est précisément l'une des tâches de la critique que de dégager la part symbolique donnée comme l'enjeu principal des récits arthuriens. La nouveauté tient ici à deux phénomènes qui sont la conséquence d'un agencement particulier de la disparate des matières et des registres.

- 53 Le premier qu'on pourrait nommer la « *psychomachia* héroïque » se déduit de la superposition du symbolique et de l'allégorique, entre autres, dans la mise en scène liminaire du songe de Tristan. Tout se passe comme si les aventures du héros pouvaient se lire aussi comme une allégorie. On est accoutumé à cette superposition, au moins depuis le *Livre du Cuer d'Amours espris*, mais non à la confusion des deux niveaux, qui fait que l'aventure est à la fois littérale et figurée. Encore avons-nous reléguées en notes les suggestions susceptibles d'amplifier, autour de quelques équivoques (la « roche enragée », Taur le pondereux), la dimension figurale du récit. Car ce n'est pas tant la glose qui importe, que l'exercice qui la produit et requiert une attention particulière au texte. Tout se passe comme si les incongruences du récit (ainsi que son apparent schématisme) étaient de fausses maladresses destinées à induire d'autres lectures une fois rapportées au caractère du héros, jouant ainsi le rôle d'indices ou de marques textuelles. Le second phénomène tient justement à la mise en relation du fantasme avec la psyché du héros. Si la reconstruction qu'on a tentée est pertinente, c'est alors le roman tout entier qui raconte le songe de Tristan. Et la découverte de la « vraie nature » de « l'ennemi d'enfer » qui (nous) « fourvoie » depuis le début, en est le *vrai* sujet. Mieux encore, l'ennemi d'enfer, c'est le plaisir d'une transgression imaginaire, du déguisement et de la ruse ; c'est le conditionnel du fantasme (Tristan joue à être Tristan), en un mot, c'est la littérature.

- 54 Cette objectivation de l'art littéraire comme fantasme et comme glose, l'analogie entre les déguisements (au demeurant traditionnels) de Tristan et d'Iseut et ceux de la *mimesis* littéraire, font de ce roman le chef-d'œuvre de Pierre Sala, et peut-être un chef d'œuvre tout court. Notons que son entreprise n'est pas isolée. On observe tout au long du siècle, dans des œuvres non moins hybrides, telles que les *Contes amoureux* de Jeanne

Flore, l'*Alector*, les continuations des *Amadis* traduits par Gohory et finalement la *Floride* de Verville, une semblable tendance à l'objectivation de l'écriture comme tentation, comme ruse et comme jeu. Avant la rupture – car il y en aura bien une, mais à l'extrême fin du XVI^e siècle – qui verra s'affirmer une autre définition du roman, fondée sur l'identité de l'auteur, perçu non plus comme celui qui transmet le conte, mais comme celui qui l'invente, le *Tristan* donne ainsi l'exemple d'une transition importante dans l'histoire littéraire ; l'altération de la figure du héros en est la cause et le signe.

NOTES

1. On citera le texte d'après son édition critique par Lynette Muir, *Pierre sala, Tristan. Roman d'aventures du XVI^e s.* Genève, Droz, T.L.F. et Paris, Minard, 1958.
2. Selon L. Muir, sa rédaction s'achève après celle des fables qu'on situe en 1526 et dont l'une trouve un écho dans le *Tristan*.
3. Voir, sur la vie et l'œuvre de Pierre Sala, l'introduction de Pierre Servet à son édition du *Chevalier au lion*, Paris, Champion, 1996, p. 14 sq. La qualité de cette synthèse nous fait regretter de n'avoir pu consulter l'article de P. Servet sur le *Tristan*, indiqué comme à apparaître dans les *Études françaises*.
4. Comme l'atteste la mention répétée de la « forêt darnante ».
5. Quoiqu'il s'agisse de *topoi*, des ressemblances textuelles suggèrent que ce dernier ouvrage a pu fournir les motifs du concours de beauté, de l'oiseau « mécanique » et des machines du pont périlleux.
6. cf L. Muir, éd. cit. *loc cit.*
7. Pierre Sala connaît sans doute l'ouvrage auquel il semble avoir emprunté l'un des emblèmes de son livret d'énigmes.
8. Sur cette évolution de la représentation du songe qui tend progressivement à être rapporté au sujet lui-même, voir les Actes du colloque de R.H.R. sur *Le Songe à la Renaissance*, F. Charpentier, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1990.
9. Jean Céard nous signale, non sans malice, qu'en anatomie, bertrand est le nom de l'os pubien. L'équivoque sur la nature de cette « roche enragée » (et le sens de ces assauts) serait vertigineuse, mais peut-on prêter semblable science à Pierre Sala ?
10. Faut-il aussi interpréter l'absence du U dans la graphie du mot Cornouaille ? Si ce n'est pas une inadvertance, elle fait littéralement du roi Marc le patron des cocus. Notons que « Taur le pondereux » est également une bête à corne.
11. cf François Habert *Les épistres du banny de liesse* et Jeanne Flore, *Contes amoureux* (conte premier). Dans l'un et l'autre cas, la contemplation du corps du héros (endormi ou non) suspend longuement le récit.
12. Jeanne Flore, *Contes amoureux* éd. sous la dir. de G-A. Pérouse, Presses universitaires de Lyon, 1980., Conte premier, pp. 110-111. Sur fond d'allégorie, c'est Cupidon lui-même qui tient ce discours pour encourager un amoureux pusillanime.

AUTEUR

GILLES POLIZZI

Université de Haute-Alsace, Mulhouse