

Jeux et enjeux d'écriture chez Chrétien de Troyes: l'exemple de *Cligès* *

Ida Lúcia Machado**

RÉSUMÉ: Nous nous proposons, dans cet article, de décrire l'esthétique du jeu ironique chez Chrétien de Troyes, en puisant dans son roman *Cligès*. En dégagant quelques unes des stratégies susceptibles de créer le phénomène ironique, nous montrerons, à la fois, le pouvoir de séduction qui émane de cette écriture.

Cet article aura comme objet l'écriture de Chrétien de Troyes, dans son roman *Cligès*. Nous diviserons notre analyse en deux parties. Dans la première, nous poserons des considérations générales sur l'art de Chrétien et sur le *roman-objet* de notre étude; dans la seconde, nous nous pencherons sur ce que nous appelons les "jeux" et "enjeux" de cette écriture. Notre exposé vise à emphatiser la construction de l'ironie chez cet écrivain du Moyen âge, ironie susceptible d'être perçue par l'identification des stratégies d'écriture qui parsèment le roman *Cligès*.

Mais notre travail ne montrera qu'un échantillon de cet art. En effet, Chrétien s'est révélé, dans son lointain XIIe. siècle, un artisan habile à faire multiplier des effets ironiques, sachant mieux que personne placer le lecteur au centre d'une salle de miroirs où les images renvoient à d'autres images, qui en

* Recebido para publicação em maio de 1996.

** Professora adjunta de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da UFMG.

renvoient à d'autres et ainsi de suite. D'ailleurs Chrétien de Troyes lui-même, "est le miroir de la société féodale", comme l'a dit Aragon...

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉCRIVAIN ET SUR *CLIGÈS*

Chrétien de Troyes place ses histoires aux temps du roi Arthur. Mais, chose curieuse, celui-ci n'est jamais le personnage principal: il joue le rôle de juge, d'arbitre, en empruntant même l'aspect d'une puissance divine toujours prête à aider les "vrais" chevaliers, c'est-à-dire, ceux qui lui sont fidèles...

L'époque arthurienne envisagée par Chrétien, comme le dit Michel Zink¹, est analogue au "Il était une fois" des contes de fées. Par ce procédé, Chrétien brise les liens entre l'histoire et le roman et celui-ci s'en sort fortifié, si bien que le récit des aventures des personnages principaux se passe d'expliquer au lecteur le monde arthurien. Il est là, ce monde, il existe, placé entre le réel et le merveilleux: Arthur et Guenièvre n'ont pas d'âge, ils sont immuables, à l'image des divinités grecques. Le lecteur n'a qu'à accepter ce monde olympique et pénétrer avec le héros, dès qu'il quitte ses protecteurs, dans un monde inconnu, étrange, mais où les nouvelles circulent avec beaucoup plus de rapidité qu'aujourd'hui, dans notre XXe. siècle si bien fourni, pourtant, en matière de médias... La forêt, par où le chevalier erre, ou la mer, qui le conduit vers de contrées mystérieuses, montrent l'absurdité de l'humaine condition ou la toute puissance de la Destinée à l'égard de l'homme.

Le monde des romans de Chrétien est un monde chargé de signes qui conduisent vers plusieurs sens. Ce monde propose aux personnages et aux lecteurs une double lecture ou plusieurs possibilités de lecture. Le dernier cas est bien illustré par l'énigme du Roi Pêcheur, dans le roman *Le Conte du Graal* ou *Perceval*. Mais on se limitera ici à examiner la double lecture offerte par le roman *Cligès*.

Cligès a été écrit en 1176. On considère le personnage-titre soit comme un "anti-Tristan", soit comme un "néo-Tristan", soit encore comme un "Tristan dégradé". Mais, en effet, l'histoire de Cligès ne commence qu'après la fin d'une autre histoire, celle des ses parents. Le roman présente ainsi une double structure narrative puisqu'il nous raconte l'histoire de deux couples. Dans une première étape, on connaîtra l'histoire d'Alexandre et de Soredamors qui, après

¹ ZINK, Michel. *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

maintes péripéties se marieront et auront un fils unique, Cligès. La seconde partie de l'histoire nous offrira le récit des aventures et mésaventures de Cligès et de Fénice, l'épouse de l'oncle de Cligès, usurpateur du trône de Constantinople auprès de son neveu. Fénice refuse de suivre l'exemple de Tristan et Iseult et de "partager" son corps entre son mari et son ami, puisqu'elle tient à aimer Cligès et personne d'autre; pour ce faire, elle a recours aux philtres d'une magicienne, qui se trouve être sa nourrice. Puis, pour échapper à l'empereur, son mari, elle n'hésite pas à se faire passer pour morte; c'est ainsi qu'elle peut retrouver son ami dans une sorte de palais féerique et souterrain, où ils seront heureux, jusqu'au moment où un dénommé Bertrand les dénoncera au roi. Enfin, celui-ci finira par mourir (de honte ou de passion) et Cligès deviendra empereur aux côtés de sa dame.

Voilà pour le résumé de l'intrigue, qui racontée de la sorte, cache le minutieux travail de fabrication des effets ironiques, ou en d'autres termes, des **jeux et enjeux** de l'écriture de Chrétien. C'est la partie que nous aborderons maintenant.

JEUX ET ENJEUX

Nous savons, depuis quelque temps, qu'il ne faut pas mélanger les instances énonciatives d'un texte. L'*auteur*, individu historique qui vit ou qui a vécu dans notre monde, n'est plus confondu avec le *scripteur* ou *auteur-implicite*, concept construit par et dans le texte. Quant au *narrateur*, c'est un être de fiction au même titre que les personnages: des êtres de papier (ou de parole) qui existent dans et par le monde de l'histoire racontée. Le *scripteur* se tient "en équilibre" entre l'espace externe, situationnel, et l'espace interne, langagier. Nous considérons ainsi que, dans le prologue de *Cligès*, c'est le scripteur qui s'adresse au lecteur, et lui propose un "Contrat de Lecture":

*"Cette histoire que je veux vous raconter; nous la trouvons écrite dans un des livres de la bibliothèque de Monseigneur Saint Pierre à Beauvais; de là fut tiré le conte qui atteste la véracité de l'histoire: aussi mérite-t-elle d'autant mieux d'être crue."*²

2 Cligès. Paris, Ed. Honoré Champion, traduction en français moderne réalisée par Alexandre Micha, 1993, p. 11.

Dans ce “Contrat” on note une tension, expliquée par le désir d’allier la fiction au réel, ou, mieux encore, une tension pour faire croire au vrai, à l’authentique, à la réalité; le contrat ne revendique pas l’aspect fictionnel, l’invention, mais l’aspect vrai d’où l’invention a été extraite.

Encore faut-il préciser que tel contrat s’établit entre le *scripteur* et le *lecteur possible* qui est appelé à recevoir et reconnaître le projet d’écriture.

C’est à partir de cette donnée que le **jeu**, au sens ludique du terme, commence: l’histoire qui sera racontée dans *Cligès* a une source textuelle et non-référentielle. Comme le dit Peter Haidu, “le prologue du texte se présente comme un pont jeté, non entre un texte et un non-texte, mais entre un texte et des pré-textes.”³

Nous allons nous approprier du mot “pré-textes” que dans la citation que nous venons de faire a été transcrit avec le tiret, gardant donc le sens de “textes qui précèdent un autre”, et nous allons rétirer le tiret pour le transformer en “prétextes”, c’est-à-dire, subterfuges, faux-fuyants, autant des portes qui vont s’ouvrir vers l’usage ironique. Car l’**enjeu** de l’écriture de Chrétien dans *Cligès*, c’est bien de laisser la voie libre à deux types de lecture: la “sérieuse”, ordonnée autour des exploits chevaleresques et des amours pré-courtois et courtois des deux couples, et la lecture dite “ironique” qui refusera son propre récit, qui s’opposera au discours médiéval, avantageux, s’acharnant même contre cette sorte de discours narratif, cherchant à défaire, à montrer la faille de cet enchaînement circulaire.

Dans le contexte de cet article, nous avons été obligée de faire un choix pour décrire l’esthétique du **jeu** ironique. Ainsi, à vol d’oiseau, nous allons approcher les points suivants:

1. la position du narrateur face à son texte et face au lecteur;
2. l’auto-référence;
3. les dialogues internes des personnages;
4. le “On” ou la *vox populi*;
5. l’ironie par antiphrase;
6. l’ironie de situation.

• • •

³ Haidu, Peter. *Au début du roman*, l’ironie. *Poétique* n° 36, novembro 1978, p. 443.

1. Commençons donc par la *position du narrateur face à son texte*. L'ironie peut se manifester par une interruption du discours: la forme la plus fréquente de ce procédé peut être vue dans le commentaire que fait le narrateur, en utilisant la première personne, pour parler de sa propre technique de "conteur". Les exemples sont nombreux dans *Cligès*, surtout quand le narrateur assume l'identité de *narrateur-conteur* et dit des phrases telles que:

*"Mais je passe sur le souper."*⁴

*"Ils sont chevaliers, je me tais à leur sujet."*⁵

*"Il me faut parler maintenant de la jeune fille et de Cligès."*⁶

Or, "ce *narrateur-conteur* implique le lecteur comme destinataire d'une histoire racontée qu'il doit recevoir et partager, dans un monde de fiction, non nécessairement vérifiable."⁷

Ainsi, cette entité va souvent prendre le lecteur comme complice et le faire participer de l'histoire au même titre qu'un personnage. Ainsi associés, narrateur et lecteur vont constituer un *tandem* que Marcel Vuillaume appelle de "protagonistes de la fiction secondaire"⁸. Ce duo est souvent représenté par "On" dans le roman en question. Ainsi:

*"Si l'on me demandait ici pourquoi il les fit cacher; je ne voudrais pas répondre à l'instant;..."*⁹

le "on" en question étant à la place de "vous qui me lisez" (ou "qui écoutez mon récit").

La position du narrateur face au lecteur-complice s'avère aussi très intéressante. Soit, le narrateur est plein de sollicitude à son égard, comme nous pouvons voir dans les phrases qui suivent:

*"Cette histoire que je veux vous raconter; /.../!"*¹⁰

*"Nous vous conterons d'Alexandre, si courageux et si fier /.../!"*¹¹

4 *Cligès*, p. 94.

5 *Op.cit.*, p. 43

6 *Op.cit.*, p. 84

7 Selon Patrick CHARAUDEAU, *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992, p. 759.

8 VUILLAUME, Marcel. *Grammaire temporelle des récits*. Paris, Minuit, 1990.

9 *Cligès*, p. 130.

10 *Op.cit.*, p. 11.

11 *Op.cit.*, p. 12.

Soit, il demande son avis,

“Vous, qui avez l’expérience de l’amour, /.../ dites-moi si l’on peut voir l’objet dont on est épris, sans en tressaillir et sans en pâler?”¹²

Soit, il se moque de son *lecteur-complice* ou le provoque:

“Pourquoi tout vous conter ?”¹³

Ces procédés sont ironiques parce qu’ils établissent une distanciation critique du narrateur par rapport et à son texte et à son locuteur. L’ironie est dissimulante parce qu’elle tient à *retenir* un énoncé ou un événement de parole, normalement inséré dans le récit. En d’autres termes, l’emploi ironique donne lieu à une “dispute” intra-narrative : le récit “lutte”, pour ainsi dire, contre une des voix narratives qui parlent en lui ; or, paradoxalement il en a besoin puisque cette voix “opposante” le fait progresser et prendre sens.

2. Voyons maintenant le phénomène de l’*autoréférence*, lié à la stratégie d’écriture précédente. L’*autoréférence* se produit, dans le texte écrit, toutes les fois où l’on vérifie un enchevêtrement de niveaux: l’énonciation “entre” dans l’énoncé, qui fait retour vers elle. Technique raffinée, qui traduit une fois de plus la volonté d’éloignement critique du scripteur par rapport à ses écrits. En voici deux exemples:

“Chacun est impatient d’entendre comment Cligès a trouvé et sauvé l’impératrice. Cligès le leur raconte, ses auditeurs s’en émerveillent et louent sa prouesse et sa vaillance.”¹⁴

“Si l’on me demandait ici pourquoi il [Cligès] les fit cacher, je ne voudrais pas répondre à l’instant; cela vous sera dit, quand tous les hauts barons du royaume qui vont au tournoi pour s’y illustrer, seront montés à cheval.”¹⁵

Le scripteur, en se servant du personnage Cligès comme d’un *alter-ego*, élargit les frontières de la narration qui “saute” de son espace **interne/fictionnel** à l’espace externe/réel.

12 Op.cit., p. 110.

13 Op.cit., p. 54.

14 Op.cit., p. 112.

15 Op.cit., p. 130.

3. L'ironie se fait aussi voir dans les immenses *dialogues intérieurs* auxquels se livrent les couples amoureux. Il ouvrent l'espace à des polémiques internes; on y assiste à la division d'un moi qui essaie de se comprendre à travers deux points de vue: le sien et celui des autres.

Ainsi le long passage¹⁶ où le jeune Alexandre, avant de devenir le père de Cligès, s'interroge sur l'amour, est pointillé d'échos de différentes voix: tout d'abord, il y a la sienne, la voix d'un jeune homme timide qui parle dans la tentative de s'expliquer ce qu'est l'amour. Or, pour ce faire, Alexandre a recours à des allégories, que nous considérons comme des voix extérieures, des "clichés", des marques de style, habituellement utilisées par les personnages incarnés par des jeunes chevaliers courtois tombés dans les sortilèges de l'Amour. Ces mots "précieux" ne sont donc pas le privilège d'une seule voix... L'ironie de ce "*dialogue interne*" est obtenue grâce à une sorte de crescendo vocal: à la voix timide se succède la voix allégorique "sérieuse" qui va, tout d'un coup, se transformer en voix allégorique "osée." J'essaierai de résumer ce passage: Alexandre voudrait savoir pourquoi aime-t-on dans la vie. En faisant recours aux figures, il considère que "amour est la blessure causé par une flèche." Il va donc décrire cette "attaque". Mais à la description "guerrière" de la flèche s'ensuit un autre type de description fort curieux: la flèche prend les traits du corps de Soredamors. C'est, sans aucun doute, un passage allégorique ambigu puisque révélateur des désirs sexuels d'Alexandre. En voici un échantillon du dialogue interne d'Alexandre:

"Maintenant je vous dirai comment est faite et taillée la flèche dont j'ai la garde et le soin.../La flèche et les pennes sont si près l'une des autres, à bien les regarder, qu'il n'y a entre elles que la séparation d'une raie étroite; mais la flèche est si polie et si droite qu'en la taille il n'y a sans conteste nulle imperfection. .../ Les pennes sont les tresses blondes que je vis l'autre jour en mer; c'est la flèche qui m'inspire l'amour.../ Ce que j'ai vu de la poitrine découverte, depuis la naissance du cou jusqu'à la fermeture de l'agrafe, est plus blanc que neige fraîchement tombée. Ma douleur serait bien allégée si j'avais vu toute la flèche".¹⁷

L'ironie naît ainsi de ce mélange insolite "flèche = corps d'une pucelle" ou, en

16 250 vers octosyllabiques dans l'édition en vers (ancien français), 237 lignes dans l'op.cit. (français moderne).

17 Cligès, p. 31-33.

d'autres termes, de la réduction d'un dialogue aux prétensions philosophiques à un dialogue qui fait signe aux plaisirs de l'amour charnel.

4. L'accent ironique peut encore être détecté dans certains emplois métaphoriques et dans certains dictons, autant de stratégies disseminées un peu partout dans le livre, dévoilant le "ON", la *vox populi* ou l'hétérogénéité énonciative du récit et la distanciation critique du narrateur. Il peut aussi être trouvé dans les emplois des figures d'hyperbole et de répétition. Citons à peine un cas dont il faut préciser le contexte. Victime d'un sortilège, le roi Alis, le mari de Fénice, pense la posséder dans ses songes. Et puis, en se réveillant il prend ses songes pour des vérités: la confusion "songe/réalité" est d'ailleurs un procédé brillant pour faire étaler l'ironie et qui sera si bien exploitée, plusieurs siècles après par Calderon de la Barca, dans sa pièce "La vie est un rêve". Mais voyons plutôt un petit extrait révélateur des émotions du roi Alis, en faisant un rêve:

*"Elle [Fénice] lui résiste pudiquement et se garde comme une pucelle; il la prie et l'appelle bien doucement sa douce amie, il croit la tenir et ne la tient pas, mais pour néant il se réjouit, car tient du néant, baise du néant, tient du néant, parle au néant, se querelle avec le néant, lutte avec le néant./.../ Pour néant il se peine tant, car il croit en vérité, et il s'en vante, avoir pris la forteresse et il est las et épuisé."*¹⁸

L'emphase mise sur le mot "néant" montre le parti-pris du narrateur : il est "contre" son personnage Alis, il s'amuse à le faire tourner en ridicule.

Mais la dérision ne s'arrête pas là. À un moment donné l'auteur implicite arrête la narrative pour faire une longue réflexion sur l'amour. Soudain, au milieu de cette digression, apparaît un dicton:

"Amour sans crainte et sans peur est feu ardent, mais sans chaleur; jour sans soleil, cire sans miel, été sans fleur; hiver sans gel, ciel sans lune, livre sans lettres."(19)¹⁹

Or, ce dicton, placé à côté des considérations très subjectives, coupe l'harmonie de l'ensemble, puisqu'il introduit la voix d'autrui -voix populaire- au milieu des jugements raffinés de l'auteur implicite. On peut dire que celui-ci y réalise une auto-critique...

18 Op.cit., p. 97.

19 Op.cit., p. 167.

5. Vérifions maintenant l'ironie considérée dans son expression la plus directe, celle qui est liée à l'antiphrase. Ainsi Alexandre, Soredamors et Fénice n'ont pas les comportements que la signification de leurs noms propres laissait prévoir. L'Alexandre du roman *Cligès* fait preuve d'une timidité malade, qui contrarie celle du héros d'où son nom a été tiré, Alexandre Le Grand. Le nom Soredamors signifie "la blonde amoureuse"; mais au début du récit elle nous est présentée comme une jeune fille "qui dédaignait l'amour". Quant à Fénice, bien que ressuscitée, à la fin de l'histoire comme le Phénix, échappe à l'autre signification de son nom qui signifie également "épouse fidèle".²⁰

Un autre cas d'antiphrase digne d'être souligné se trouve dans l'énoncé suivant, où nous écoutons la voix de Fénice qui s'adresse à Cligès:

*"Je vais vous le dire: jamais je ne m'en irai ainsi avec vous, car alors dans le monde entier on parlerait de nous comme d'Iseult la Blonde et de Tristan."*²¹

Fénice, on voit bien, reproche la conduite d'Iseult, personnage appartenant à d'autres récits que ceux de Chrétien de Troyes. L'intention de Fénice est valable mais ses reproches nous semblent "tardives": dans un épisode précédent elle avait déjà emprunté le chemin de ruses adopté par Iseult. Il s'agit de sa fausse nuit de noces avec l'empereur:

*"Maintenant l'empereur est dupé."*²²

Et les ruses "féniciennes" se poursuivront le long du roman... Voici un procédé qui, à nos yeux, rend la bien-aimée de Cligès bien proche de la bien-aimée de Tristan. En outre, on peut toujours se demander si l'auteur implicite de *Cligès*, par la voix de son personnage Fénice, ne se sert-il pas d'une stratégie de négation/dénégation, ayant des visées plus vastes: peut-être a-t-il voulu construire un couple, ou une histoire susceptible d'être aussi connue que celle de Tristan et Iseult...ou peut-être a-t-il voulu, tout simplement, parodier la légende de ce couple mythique...

6. Finalement la dernière stratégie ou **jeu** pour séduire le lecteur, est montrée presque à la fin du récit: il s'agit de la torture qui est infligée à Fénice

20 Cf. les observations de Peter Haidu, op.cit., p. 445-446.

21 Op.cit., 148.

22 Op.cit., 96.

par les trois médecins arrivés de Salerne qui ont découvert sa supercherie: elle faisait la morte pour pouvoir échapper à son mari et vivre avec Cligès. Les trois médecins veulent la faire parler: elle ne peut pas, puisqu'elle a bu un philtre qui l'immobilise mais qui ne l'empêche pas d'éprouver des douleurs et d'entendre tout ce qu'on dit autour d'elle. Les tortures se succèdent, dans un crescendo, en permettant l'introduction d'une sorte d'humour noir dans le tragique: si, au début de cet épisode, les médecins arrivent à garder une certaine contenance, il la perdent au fur et à mesure qu'ils inventent et pratiquent, avec beaucoup de joie, de nouvelles tortures destinées à faire réagir la fausse morte. Le langage "médical" est remplacé par le langage "sadique", ce qui provoque un contraste. En outre, cette situation nous renvoie à l'ironie de situation ou à l'ironie de "l'arroseur arrosé": Fénice voudrait piéger son mari, la voilà victime de son piège. Ensuite, les trois médecins qui s'amusaient follement à la torturer, deviennent, à leur tour, des victimes, eux-aussi:

*"Par les fenêtres elles [les dames de l'entourage de Fénice] les ont précipités au milieu de la cour: tous trois ont le cou, les côtés, les bras et les jambes brisés. Jamais dames ne firent mieux. Maintenant les médecins ont eu leur dû: les dames les ont payés."*²³

Et ainsi nous effleurons l'**enjeu** d'écriture chez Chrétien de Troyes, dans son roman *Cligès*: introduire au coeur du récit, au coeur de ce qui a été porté à hauteur d'un discours fabuleux et réputé -le discours de l'amour courtois- un autre discours, apparemment adverse mais bien réglé, bien orienté et bien articulé: le discours ironique. Ce procédé a permis le dédoublement de la narrative, si bien que plusieurs siècles après, celle-ci continue à donner lieu à deux types de lecture: l'une au premier, l'autre au second degré. Enfin, *Cligès* est un bel exemple de construction ironique: la trame du récit est "sérieuse" bien que son tisserand, pour notre plus grand plaisir, renonce à filer droit...

RESUMO: Neste artigo, nos propomos descrever a estética da trama irônica presente na escritura de Chrétien de Troyes, tomando por base seu romance *Cligès*. Ao destacar algumas estratégias passíveis de criar o fenômeno irônico, estaremos também mostrando o poder de sedução que emana desta escritura.

23 Op.cit., p. 167.