

Le *Perlesvaus* et l'ornementation

Marie-Pascale Halary



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rlr/2620>

DOI : 10.4000/rlr.2620

ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 21 avril 2015

ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Marie-Pascale Halary, « Le *Perlesvaus* et l'ornementation », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXIX N°1 | 2015, mis en ligne le 27 janvier 2020, consulté le 16 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/2620> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.2620>

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2021.



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le *Perlesvaus* et l'ornementation

Marie-Pascale Halary

- 1 Le *Perlesvaus*, a-t-on dit, est un roman « sauvage » qui développe « une véritable poétique de la cruauté, fondée sur des images obsédantes [...] et des fantasmes barbares¹ ». Toutefois, dans le même temps et à la faveur d'une surprenante « dualité de tons² » qui a elle aussi été soulignée, le roman se distingue par le soin qu'il accorde à l'ornementation des objets et des décors. C'est de cette thématique que nous voudrions partir : le fait qu'un *Haut Livre* se caractérise par sa prolifération décorative engage au moins deux questions.
- D'une part, quel est le lien entre cet *ornatus* et la construction des lieux du sacré³ ? Ne faut-il pas voir dans la « description ornée » la modalité par laquelle le roman dessine un territoire *autre*, seul susceptible de convenir pour l'épiphanie graalienne ?
 - D'autre part (et, en réalité, comme nous espérons le montrer, cette deuxième interrogation englobe en partie la première), quel est le rapport entre ce traitement de l'espace et des objets et la « qualité stylistique » du roman ? Faut-il là encore parler d'une ornementation, stylistique cette fois, pour saisir ce que, à la suite des analyses de Jean-René Valette, on peut appeler la *hautece* de ce livre ? Cette question est largement inspirée par les analyses de Michel Zink qui, comparant des textes latins de Bernard de Clairvaux à des textes en langue vernaculaire dont le propos est fort proche, montre que, contrairement à ce qu'on pourrait peut-être attendre, le passage à la littérature romane et romanesque correspond à une raréfaction des figures et, plus largement, à une atténuation de l'ornementation stylistique⁴. Sur ce problème de la qualité du style des romans du Graal, le *Perlesvaus* peut constituer un premier poste d'observation, lui qui précisément ne cesse d'exhiber la beauté ornée sous toutes ses formes.
- 2 On le voit, avec cette thématique, l'enjeu au fond est celui de la construction de la *valeur* : l'*ornatus* peut-il être considéré comme un critère de distinction — comme ce qui distingue aussi bien les différentes composantes de l'« univers » du *Haut Livre* que le style employé pour les décrire ? À l'horizon de cette enquête, se trouve donc cette question du style, point sur lequel nous ne pourrions proposer, dans le cadre de ce travail, que quelques pistes.

Le monde orné du *Perlesvaus*

- 3 Nous voudrions commencer par un constat simple : le monde du *Perlesvaus* est un monde orné. Le roman aime à décrire longuement les objets produits par le travail d'un *artifex* : ceux-ci se caractérisent par une saturation de gemmes et de pierres précieuses, par le raffinement du travail d'orfèvrerie et par le luxe des tissus. Les quelques exemples qui suivent sont significatifs en ce qu'ils concernent des objets divers.
- 4 On peut d'abord penser à l'épée qui a décapité Jean-Baptiste⁵ : son fourreau et son pommeau sont sertis de pierres précieuses, ses courroies sont de soie avec des boutons d'or, sa lame merveilleuse elle-même est assimilée à une émeraude par le biais d'une comparaison. Même si cette arme trouve sa place dans une véritable collection d'épées graaliennes qui, dans différents romans, sont toutes richement ornées, celle du *Perleवास* semble être une de celles dont les caractéristiques objectives sont les plus précises⁶. Elle est, en réalité, à l'image de tous les objets qui composent le monde du *Haut Livre* : leur beauté tient à ce que la langue médiévale appelle leur *richesse*. C'est en effet une des spécificités du lexique esthétique du roman que d'employer aussi bien l'adjectif *bel*, de très haute fréquence dans les textes contemporains, que l'adjectif *riche* qui signale une beauté non pas naturelle mais résultant d'un travail d'ornementation⁷.
- 5 De manière révélatrice d'ailleurs, on ne trouve guère de portrait féminin qui corresponde au canon descriptif le plus courant⁸. Plus que sur la blancheur du teint de la demoiselle ou sur le dessin de ses sourcils, le texte insiste sur les différents éléments de sa parure, ce que montre l'arrivée des trois demoiselles du Char⁹. Ce triple portrait, qui multiplie les entorses par rapport à la tradition de la *descriptio puellæ*, s'en distingue notamment en ce qu'il décrit essentiellement les atours des personnages : la beauté, perfectible, de ces figures tient à la *richesse* des vêtements, de la coiffure et de la monture.
- 6 De même et peut-être plus encore que l'épée de Jean-Baptiste ou que les portraits féminins, les décors (châteaux et chapelles) se caractérisent souvent par leur saturation ornementale. À l'instar du Château du Graal¹⁰ ou encore de la chapelle de la Demoiselle Orgueilleuse¹¹, la splendeur de l'or et des pierres resplendit partout, les étoffes les plus précieuses sont profuses et multiples sont les objets délicatement orfévres. Pour reprendre les mots du texte, en ces lieux, tout est *biauté* et *richoise* (p. 340-342), les différents éléments de ces décors sont *tot ovré[s]* (p. 258).
- 7 Néanmoins, si cette propension à l'ornementation visible dans le *Perlesvaus* semble notable par rapport à plusieurs romans du Graal¹², il ne faut pas non plus en exagérer la singularité.
- 8 Ainsi, on pourrait montrer que le *Haut Livre* exploite en réalité certaines des possibilités contenues dans les arts poétiques latins : ces traités accordent en effet une place de choix à la *descriptio*, un des procédés de l'amplification¹³ ; ils soulignent également la valeur esthétique de l'or et des autres matériaux précieux¹⁴ et, plus largement, les critères objectifs de beauté qu'ils définissent sont semblables à ceux du roman. La différence principale concerne la nature de ce qui est beau : par rapport à ces traités où les objets esthétiques sont avant tout la jeune fille et le *locus amoenus*, le texte vernaculaire semble étendre le champ des *beles choses* puisqu'il y intègre les objets ainsi que les composantes de l'architecture¹⁵.

- 9 Or, sur cet aspect précisément, le *Haut Livre* peut être mis en relation avec un corpus de langue romane : les romans d'Antiquité. Dans ces récits, les longs développements descriptifs exhibent la somptuosité des œuvres de l'homme, qu'il s'agisse des tentes¹⁶, des armes, des villes ou des châteaux. Le *locus amoenus* y est recouvert « d'or et de gemmes¹⁷ » : il devient un lieu « orfévré » selon un mot de Valérie Gontero qui pourrait aussi s'appliquer au *Perlesvaus*. La parenté avec ces textes est plus patente encore si on examine le soin que le *Livre du Graal* apporte à la peinture des tombeaux, qui constitue un véritable « motif descriptif » dans les romans d'Antiquité¹⁸. Dans le récit en prose, la sépulture semble bien être également l'objet esthétique par excellence : la tombe placée à l'entrée du Château de la Veuve Dame¹⁹, le cercueil du Roi Pêcheur²⁰, ceux qui se trouvent sur l'Île aux tombeaux, tous se caractérisent par la richesse et le raffinement de leur ornementation. C'est le cas aussi de la chapelle d'Avalon dans laquelle la reine Guenièvre repose²¹. Outre les tombeaux, on pourrait également penser à certains dispositifs visuels et décoratifs qui peuvent être rapprochés de ces romans en vers : le tonneau de verre dans lequel un énigmatique chevalier est retenu pourrait rappeler le goût de ces textes pour les surfaces transparentes et les « verrine[s]²² ». De même, la chaîne d'or à laquelle est suspendue une couronne et que Perlesvaus contemple présente plusieurs points communs avec la chaîne qui orne le tombeau de Camille dans le *Roman d'Enéas*²³.
- 10 Ces quelques exemples en témoignent, il y a en apparence une relative proximité entre la tendance à l'ornementation des romans d'Antiquité et celle du *Perlesvaus*. Il serait possible de replacer cette caractéristique du roman en prose dans le cadre de la conception la plus communément admise de l'évolution de l'écriture romanesque. Plusieurs études ont ainsi montré que les longs développements descriptifs, fort nombreux dans les romans antiques, se font plus rares avec Chrétien de Troyes²⁴ ; le roman en prose, au début du XIII^e siècle, ne fait que prolonger ce mouvement : quelques notations topiques suffisent le plus souvent pour signaler la magnificence d'un lieu ou d'un objet. Comment comprendre dès lors la prolifération des *choses ornées* dans le *Perlesvaus* ? Faut-il inscrire ce texte dans une tradition antique autant que dans une tradition graalienne ? Cette interprétation semble d'autant plus excessive que, si le *Haut Livre*, comme les romans d'Antiquité, exhibe une « richesse [qu'on a pu qualifier de] baroque²⁵ », les décorations qui sont décrites ne sont pas exactement les mêmes. Deux différences s'imposent d'emblée :
- La première, sans doute la plus évidente, concerne la nature de ces ornements. Alors que les romans antiques peignent un univers sans transcendance chrétienne, les embellissements du *Perlesvaus* distinguent essentiellement des objets et des espaces « sacrés » : reliques, instruments liturgiques, lieux de la théophanie... On ne peut donc pas, semble-t-il, attribuer à cet *ornatus* la même signification que dans les romans en vers : par la peinture d'un cadre raffiné et parfaitement travaillé par la main de l'homme, ceux-ci dessineraient un univers pleinement (et exclusivement) courtois et aristocratique²⁶.
 - La deuxième différence a trait à l'écriture descriptive elle-même : moins systématiques tout de même que dans les romans d'Antiquité, les descriptions, surtout, ne cultivent guère l'*ekphrasis* qui est pourtant particulièrement privilégiée dans les textes en vers. De ce point de vue, on pourrait distinguer deux types de description : d'une part, la description des œuvres figuratives, qui s'attache à rendre compte du contenu représentatif d'un objet par exemple ; d'autre part celle qui est ornementale, c'est-à-dire celle qui signale que l'objet est décoré — sans que la description de cette

décoration elle-même ressortisse à un jeu de mise en abyme. Le *Perlesvaus* correspondrait plutôt à cette deuxième orientation : dans ce roman, le travail opéré sur les objets et les lieux sert, semble-t-il, une finalité essentiellement ornementale.

- 11 De ces quelques constats, il ressort que les décorations qui ornent le monde de l'œuvre en prose n'ont rien d'une évidence. Bien plus, s'il ne convient pas de toujours lire ce texte à la lumière de la *Queste*, on peut toutefois rappeler que cet autre roman graalien du premier tiers du XIII^e siècle propose un traitement des objets et des décors bien différent. Dès lors, après cette position du problème de l'ornementation à partir de quelques textes en langue vernaculaire et selon l'esprit de cet ouvrage, nous voudrions essayer d'examiner cette question en modifiant légèrement la perspective.

Une haute *matiere* et des « attributs » ornés

- 12 Deux textes de Suger, dont l'importance pour l'histoire des idées a été soulignée²⁷, abordent cette thématique de l'ornementation à propos de l'embellissement de l'église abbatiale de Saint-Denis, dans un contexte marqué par « une importante controverse monastique sur la signification et la portée religieuse de l'art et des images²⁸ ». Les quelques éléments qui seront rappelés ici ne sont pas destinés à repérer une source du *Perlesvaus*, ni même un rapport d'influence entre un milieu spirituel et le roman²⁹. Par le recours à cet auteur, il s'agira surtout montrer que, dans la conjoncture du Moyen Âge central, l'*ornatus* peut constituer une réponse à la question de la spatialisation du sacré mais que, pour autant, cette réponse ne s'énonce pas dans les mêmes termes dans le discours clérical et dans le texte de langue romane.
- 13 Par rapport aux deux caractéristiques du *Perlesvaus* qui viennent d'être évoquées, la réflexion de Suger présente un double intérêt. D'une part, elle montre qu'un « art religieux » est légitime, pour les laïcs comme pour les clercs. Parce que cette justification inscrit d'abord l'ornementation dans l'espace liturgique, le rapprochement avec les décorations romanesques peut, au premier abord, paraître plus aisé : celles-ci, rappelons-le, se distinguent des embellissements des romans d'Antiquité par leur indexation au sacré. D'autre part, selon les analyses de Jean-Claude Bonne, l'originalité de Suger tient à ce qu'il ne se contente pas d'admettre et de valoriser l'iconographique (les représentations de scènes sacrées par exemple), il promeut également les « valeurs d'ornementalité » en tant que telles, il donne raison de l'ornemental proprement dit qui « n'appelle pas en lui-même un sens ou la constitution d'un savoir » et qui « ne représente pas³⁰ ». Là encore, nous retrouvons un élément déjà mentionné à propos du *Perlesvaus*.
- 14 Rappelons donc quelques points bien connus de la pensée de Suger. Maître d'œuvre d'une réalisation qui présente de nombreuses similitudes avec les descriptions du *Perlesvaus*³¹, l'abbé de Saint-Denis rend compte de cette recherche de somptuosité qui définit son programme artistique en avançant notamment un argument :
- Les objets de plus grande valeur, les plus précieux, doivent avant tout servir à l'administration de la très sainte Eucharistie. Si des vases à libation en or, des fioles d'or, de petits mortiers en or servaient, suivant la parole de Dieu ou l'ordre du Prophète, à recueillir le sang des boucs, des veaux ou de la vache rousse, combien plus les vases d'or, les pierres précieuses et tout ce qu'il y a de plus cher parmi les choses créées doivent-ils servir à recueillir le sang de Jésus-Christ dans un service continuel et une totale dévotion³².

- 15 On pourrait peut-être reconnaître là ce principe de *convenance* qui, dans des domaines fort divers, régit souvent les systèmes de relations³³ : au plus précieux des mystères, ce sont les ornements les plus précieux qui conviennent. La suite du passage confirmerait cette hypothèse : revenant sur la position de ceux qui, à l'instar de Bernard de Clairvaux, réclament comme seule parure pour le service divin la pureté du cœur, Suger leur répond en étendant ce principe de *convenance* aux deux pôles que constituent l'intérieur et l'extérieur :
- Mais par les ornements extérieurs des vases sacrés aussi nous proclamons ne devoir nous mettre au service de rien au monde autant qu'à celui du Saint Sacrifice, dans toute la pureté intérieure, dans toute la noblesse extérieure, car il nous faut en tout, universellement, servir de la manière la plus convenable notre Rédempteur³⁴.
- 16 L'administration *convenable* du service divin, en raison de la grandeur du mystère, conjuguerait donc selon Suger la beauté intérieure et la beauté extérieure, la pureté des âmes et la splendeur des ornements liturgiques. En d'autres termes, la décoration serait la parure adéquate de l'« objet » qui est célébré.
- 17 Sans qu'il soit nécessaire d'établir un lien causal entre la réflexion de l'abbé et le roman, ce principe pourrait peut-être contribuer à expliquer le traitement de l'ornement dans le *Perlesvaus*. Le livre se définit d'emblée comme
- li estoires du *saintisme vessel* que on apele Graal, o quel li *precieus sans* au Sauveeur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez (éd. cit., p. 126).
- 18 Tout se passe comme si ce *precieus sans* de la Passion, qui sanctifie immédiatement le *vessel* qui l'a contenu (*saintisme vessel*), commandait une « esthétique » tout ornementale : au plan lexical, l'adjectif *precieus*, à travers la mention des pierres, se retrouve dans pratiquement toutes les descriptions décoratives qui ponctuent le roman. Le *Livre du Graal* est avant tout un *Haut Livre* en raison de la sacralité de son objet³⁵ : on pourrait alors faire l'hypothèse que cette *hautece* exige une série de décors et une collection d'objets qui lui *correspondent*, c'est-à-dire qui soient précieux ou ornés.
- 19 Sans qu'on cherche à réduire toutes les descriptions ornementales du roman à cette explication, celle-ci semble pouvoir constituer une piste pour comprendre, par exemple, le système d'oppositions entre différents types de lieux. D'un côté, les héros traversent des régions dévastées et *gastées* ; de l'autre, ils pénètrent dans des édifices somptueux et magnifiquement orfévres. Cette binarité géographique, esthétique et éthique est comme mise en scène dans l'organisation spatiale de la grande salle du Château des Cors : des parties supérieures descend une couronne d'or, destinée au roi de l'Île d'Abondance, tandis que dans une fosse souterraine se laisse deviner une région « hideusse a voir » (p. 1004) qui, elle, correspond à l'*Ille Souffraitouse*. Or on peut noter que, dans la plupart des cas, au sein de cet espace polarisé, les riches décors et les objets finement travaillés sont reliés au Graal, qu'il s'agisse de reliques, comme la couronne d'or, ou qu'il s'agisse d'espaces réservés à la théophanie comme la fontaine magique ou le Château du Roi Pêcheur³⁶.
- 20 On peut alors proposer de voir dans cette représentation romanesque de l'*ornatus* un principe « esthétique » conforme à l'objet graalien qui est au fondement de l'*estoire*. Les ornements précieux seraient les attributs convenant à la *hautece* du *vessel*. Sous ce rapport, la multiplication des embellissements qui envahissent l'espace de la diégèse serait à relier au problème de la construction du sacré.
- 21 Cette construction, cependant, ne procède pas comme chez Suger d'une mise en scène de l'acte d'ornementation dans un lieu qui est investi par le sacré grâce à la référence

vétérotestamentaire³⁷. Rares sont d'ailleurs dans le *Perlesvaus* les précisions concernant l'*artifex* ou les moments de la « fabrication ». Quelles sont alors les modalités de cet embellissement, qui participerait aussi à un processus d'enracinement du sacré dans certains lieux romanesques ?

- 22 Une nouvelle fois, le récit de Suger servira de point de départ. Dans ce discours ecclésiastique, l'ornementation de l'abbaye résulte d'une double circulation. Au plan vertical, la décoration du cadre liturgique et des objets du service constitue une réponse à un don divin antérieur, don de beauté, offert aux hommes. Il s'agit alors pour Suger de « rendre [ce] don avec usure, en surenchérissant sur la beauté naturelle des choses les plus précieuses³⁸ ». On distingue donc un premier système d'échange, entre la sphère divine et la sphère des hommes. Au plan horizontal, pourrions-nous dire, un deuxième mode de circulation, mis en valeur par Éléonore Andrieu, vient s'ajouter au premier. L'espace de l'église apparaît comme un lieu centrifuge qui attire, notamment, des richesses extérieures et laïques et qui, en participant à l'esthétisation de l'église, subissent une véritable transformation : elles sont pour ainsi dire sacrées et, plus encore, elles contribuent à accroître la sacralité du lieu. Ce dispositif, explique la médiéviste, révèle un réseau de pouvoirs ainsi qu'un système hiérarchisé au sein duquel l'ordre des laïcs et même la figure royale sont instrumentalisés par le moine bâtisseur³⁹.
- 23 Or dans le *Perlesvaus* certains objets ornés (significativement, les reliques) participent également d'un système d'échange et s'inscrivent dans un itinéraire comparable par certains aspects à ce qui vient d'être évoqué. Dans les deux cas, l'*ornatus* participe, semble-t-il, de la constitution de lieux comme pôles de sacralité. Néanmoins, la réponse que le roman apporte diffère en partie de celle de Suger : elle s'en distingue notamment par l'identité du personnel engagé dans cette opération et par la nature du rapport que ces personnages entretiennent avec les objets ornés.
- 24 Dans le récit de langue romane, le processus d'ornementation proprement dit se déroule dans le temps de l'histoire, à partir du moment fondateur qu'est la Passion⁴⁰. Pour deux reliques en particulier, le texte mentionne un acte de transformation, renvoyé au passé de la diégèse : la pierre qui orne le pommeau de l'épée de Jean-Baptiste a été sertie sur l'ordre d'« uns haus emperere de Rome » (p. 310). De même, le Cercle d'Or n'est autre que la « corone d'espines [...] que li Sauverre del mont out en son chief quant il fu mis en la croiz » (p. 536) et c'est la reine du Château du Cercle d'Or qui l'a fait sertir dans l'or et les pierres précieuses. Dans le temps des aventures, pourtant, ce sont bien les bons chevaliers qui assurent, non pas la construction d'un magnifique édifice, mais la prise de possession des objets et des espaces ornés. On pourrait le montrer avec la conquête du Château du Graal ou avec l'itinéraire, complexe, du Cercle d'Or qui finit par rejoindre les autres ornements sacrés. Nous rappellerons plutôt brièvement l'histoire de l'épée de Jean-Baptiste, peut-être plus à même encore de révéler, d'une part, quelle est la nature du système d'échange dans lequel elle est engagée, d'autre part, en quoi la « maîtrise » d'une précieuse relique, dans le *Perlesvaus*, est le privilège du chevalier⁴¹. Là aussi, en effet, l'appropriation de l'objet s'inscrit dans un échange de dons ; simplement, Gauvain obtient l'épée comme prix de sa prouesse : la victoire contre un horrible géant lui permet de recevoir le *guerredon* (p. 314) promis par le roi Gurgaran. Comme ailleurs avec les différents épisodes de conquête, c'est bien l'activité distinctive du chevalier qui, seule, autorise la possession de ce qui est riche : en un sens, le *Perlesvaus* ne peut faire des *furta sacra*⁴² des moyens légitimes d'appropriation des reliques ; ce serait ôter au personnel chevaleresque sa prérogative

(l'appropriation par la prouesse). Le texte le dit d'ailleurs en un autre endroit : le bon chevalier est celui qui pourra « *conqu[erre] si hautes reliques comme est li cercles d'or* » (p. 538).

- 25 Bien plus, il semble que face au Roi du Guet et au bourgeois, Gauvain soit le seul à percevoir en quoi consiste la valeur de la relique ornée. Les deux autres essaient de la voler, le premier pour la mettre dans son trésor, le second pour la placer dans son église. Lors de sa première rencontre avec Gauvain, c'est d'ailleurs en échange d'un cheval de prix que le bourgeois avait obtenu du neveu d'Arthur la promesse de revenir auprès de lui⁴³. Avec ces deux personnages, tout se passe comme si la relique orfèvrée possédait presque une valeur marchande — peut-être pourrait-on aller jusqu'à dire que le Roi du Guet notamment ne reconnaît pas que l'ornementation n'est que le *signe* de la valeur de l'objet et non sa valeur. Gauvain, quant à lui, nous paraît en l'occurrence représenter un modèle du bon rapport à l'*ornatus* : s'il s'empare de cet objet dont l'éminence est consacrée par le travail d'orfèvrerie, c'est non pas pour le posséder mais pour le rendre à l'espace du sacré qu'est le Château du Roi Pêcheur.
- 26 Cet exemple montrerait que, dans le *Perlesvaus*, c'est au chevalier (et non à un abbé bâtisseur) que revient le soin de rassembler les objets précieux et, plus largement, de (re)conquérir des espaces dont l'ornementation signale le lien avec le divin. Le récit de Suger, qui permet surtout de fournir un point de comparaison, révélerait donc un double déplacement. Celui-ci concerne à la fois le type de personnage qui se rend « maître » des ornements et les modalités de l'action sur ces ornements : l'attraction des objets précieux par la vertu de l'autel dans le cas de Suger, la conquête et la prouesse chevaleresques dans l'autre cas.
- 27 De ces quelques développements autour de la manière dont la construction et la délimitation d'un espace sacré s'articulent à la question de l'ornementation, une constellation d'éléments se dégage :
- La *matiere* du *Perlesvaus* est une *haute matiere*, c'est le Graal.
 - À cette matière correspond un ensemble d'objets dont la richesse orfèvrée semble bien être la caractéristique *adéquate*.
 - À cette matière convient également une série de lieux : les *riches* chapelles et châteaux.
 - Lui correspond enfin un type de personnage : le bon chevalier.
- 28 On reconnaît là les différents critères constitutifs de la définition matérielle du style, selon laquelle la matière commande la nature des attributs qui lui sont associés. De ce fait, à l'horizon de la question de l'ornementation, c'est bien le problème du style qui se pose.

L'ornementation stylistique vs le haut style ? Quelques préalables à la question du style

- 29 Sur la nature du style du *Perlesvaus*, moins encore qu'ailleurs, nous ne voudrions proposer des réponses définitives. Nous nous contenterons donc ici de présenter quelques-uns des problèmes que cette notion semble poser⁴⁴. Avant toute chose, nous parlerons du style non pas selon sa définition moderne⁴⁵ mais selon sa conception médiévale. Au Moyen Âge, ce qui domine, c'est un idéal d'adéquation entre le style et le sujet traité : en d'autres termes, la *materia* commande les choix stylistiques⁴⁶, ce que

montre particulièrement, chez Jean de Garlande, la roue de Virgile. La matière, en effet, et plus particulièrement encore, la valeur des personnages dans la hiérarchie sociale, est le critère qui régit tous les autres. Au *miles* ou au *dominans* convient un ensemble d'éléments : des attributs comme le *gladius* ou l'*equus*, des lieux (l'*urbs* ou le *castrum*), etc. ; cette matière, surtout, convoque un style, le *gravis stilus*⁴⁷.

- 30 Si l'application de ce modèle à la littérature vernaculaire a longtemps posé problème⁴⁸, Richard Trachsler notamment a expliqué en quoi il pouvait être retenu pour penser l'organisation du corpus narratif français. Ainsi de la matière de Bretagne, dont les « marqueurs » les plus nets sont les personnages d'Arthur et de Gauvain⁴⁹. Dans le *Perlesvaus*, la valeur éthique des protagonistes (qui est le fondement de ce système) est plus soulignée encore : les chevaliers arthuriens, conduits par Perlesvaus, sont de *bons* chevaliers ou des chevaliers du Graal. De même, l'ornementation des attributs et des lieux signale leur excellence. En d'autres termes, l'identité des personnages et les caractéristiques du chronotope ne laisseraient aucun doute sur la position de cette *materia* dans la hiérarchie des matières. On peut donc corollairement poser à titre de postulat (et nous nous permettons d'insister sur ce statut) que le style du *Perlesvaus* est un *haut style*. Irait en ce sens la désignation récurrente de l'œuvre comme un *Haut Livre* : l'adjectif pourrait être compris comme un signe de la grandeur de la matière romanesque, et donc de son style.
- 31 Mais quelles seraient en ce cas les déterminations objectives et formelles de ce *haut style* ? Par cette question, le problème du style rencontre la thématique de l'ornementation : est-il possible d'identifier le *haut style* à ce qu'on pourrait appeler le style orné ? Autrement dit, est-ce que, en vertu de ce principe de *convenance* déjà évoqué, les multiples décorations qui envahissent le cadre spatial du *Perlesvaus* « correspondent » à un *ornatus* stylistique ?
- 32 Les développements des arts poétiques pourraient inciter à suivre cette voie, eux qui, tout en recensant les différents procédés de l'*ornatus facilis* et de l'*ornatus difficilis*, identifient à maintes reprises l'embellissement stylistique à celui qu'apporterait une pierre précieuse⁵⁰. De même et tout aussi fréquemment, ces traités associent celui qui compose à la figure de l'*artifex* : il s'agit pour lui de ciseler les phrases, de les modeler, etc. Cette piste, dans tous les cas, ne peut pas être exclue d'emblée : lorsqu'il peint dans le détail les ornements « architecturaux » du cadre romanesque, le texte recourt à la *descriptio*, un des procédés de l'amplification destiné, comme les autres, à *rehausser* la *materia*.
- 33 Mais s'il en va bien, dans une certaine mesure, de l'embellissement de cette matière, il ne s'agit pas exactement d'une des modalités de l'*ornatus* stylistique, lequel ressortit à l'*elocutio* et non, comme ici, à l'*inventio*⁵¹. Au demeurant, comme le rappelle Jean-Yves Tilliette à partir du traité de Geoffroy de Vinsauf, l'*ornatus difficilis* ne recouvre pas le *gravis stilus*⁵². Il semble même qu'on toucherait là une véritable différence quant à la définition du style. Le *stilus* dans la roue de Virgile, par exemple, ressortit à ce qu'on pourrait appeler une stylistique *thématique*, qui relève de la topique et de l'invention : ce style procède d'un ensemble de personnages, d'attributs, de lieux. Ce que nous avons tendance à appeler *style*, au contraire, correspondrait plutôt à une stylistique *formelle*, qui s'inscrirait dans l'ancienne *elocutio* : elle pourrait, un peu grossièrement sans doute, être comprise comme l'étude des tropes et des figures⁵³. Autrement dit, pour séduisante qu'elle soit, l'hypothèse selon laquelle l'ornementation « concrète » du *Perlesvaus* correspond à ou même détermine une ornementation stylistique ne s'impose pas si on

considère les arts poétiques médiévaux. Elle ne s'impose pas non plus si on compare l'emploi des procédés de l'*ornatus* dans les romans antiques et dans le *Perlesvaus* ou même la *Queste*⁵⁴. Si, dans les premiers, la description des objets produits par l'*artifex* donne lieu à une multiplication de figures, tel n'est pas le cas dans les deux romans en prose. Bien au contraire, la confrontation avec les romans en vers met plutôt en évidence la rareté des figures dans ces deux *Hauts Livres*.

- 34 Nous voudrions donc plutôt privilégier une autre hypothèse : si le *Perlesvaus* se distingue bien par son *haut style*, celui-ci ne consiste pas en une écriture ornée. On trouve en revanche dans le prologue du roman différents éléments qui ne sont pas sans faire écho au *sermo humilis*, particulièrement étudié par Erich Auerbach dans un livre qui, dans sa traduction française, est significativement intitulé *Le Haut Langage*⁵⁵. Il y explique que le christianisme introduit dans la théorie antique de la tripartition stylistique une révolution sans précédent : un propos (la Révélation chrétienne) dont la hauteur n'a jamais été égalée est tenu par le plus bas des hommes, il est adressé aux plus humbles et il est dit avec les mots les plus simples. Le principe sur lequel reposait toute la rhétorique antique (la coïncidence entre le sujet et la forme d'expression) s'en trouve complètement remis en cause. Il est désormais un *sermo humilis* ou *vilis* dont la matière est la plus grande qui soit. On pourrait parler en ce sens d'une véritable conversion à la fois éthique et esthétique du style bas de l'Antiquité : « le *sermo humilis* [est devenu] [une des] forme[s] chrétienne[s] du sublime⁵⁶ » et a ainsi acquis une incommensurable dignité. Or, selon Erich Auerbach, la « catégorie du *sermo humilis*⁵⁷ », avec cette fusion inédite du haut et du bas, du grand et du petit, représente un paradigme valable pour toute la période médiévale⁵⁸, et notamment pour la littérature vernaculaire⁵⁹.
- 35 Précisément, tout le début du *Perlesvaus* est parcouru par des jeux d'antonymie qui opposent ce qui est *précieux* à ce qui est *vil*.

Li estoires du saintisme vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauveeur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez por le pueple rachater d'enfer : Josephes le mist en remembrance par la mencion de la voiz d'un angle, por ce que la veritez fust seüe par son escrit e par son tesmoignage, de chevaliers e de preudomes, coment il voldrent soffrir painne e travail de la loi Jhesu Crist essaucier, que il volst renoverer par sa mort e par son crucefiement.

Li hauz livres du Graal commence o non du Pere e du Fill e du Saint Esperit. Cez trois persones sont une sustance, e cele sustance si est Dex, e de Dieu si muet li hauz contes du Graal ; e tuit cil qui l'oent le doivent entendre, e oblir totes les vilenies qu'il ont en leur cuers, car il iert molt porfitables a toz cex qui de cuer l'orront. Por les preudomes e por les buens chevaliers dont on orra ramentevoir les fez, Josephes nos raconte cest saint estoire por le lignage d'un buen chevalier qui fu après le crucefiement Nostre Seigneur. [...] Buens chevalier fu il par droit, car il fu du lignage Joseph d'Armacie. Cil Joseph fu oncles sa mere, qui ot esté soudoiers Pilate .vii. anz ; ne ne demanda guerredon de son service autre que le cors au Sauveeur despendre de la croiz. Li dons li sanbla estre molt granz qant il li fu otroiez, e li guerredons sanbla estre molt petiz a Pilate, car Joseph l'avoit molt bien servi, e s'il li eüst demandé ne or ne terre ne avoir, il li eüst volentiers doné. E por ce li fist Pilates le don du cors au Sauveeur, qu'il cuida qu'il le deüst vilainement trainer parmi la cité de Jerusalem qant il l'eüst osté de la croiz, e lessier le cors hors de la cité en aucun vilain leu ; mes li buens soudoiers n'en ot talent, ainz ennora le cors au plus qu'il pot e cocha o saint monument, e garda la lance, de coi il fu feruz o costé, e le saintisme vessel, en coi cil qui le creoient poureusement recueillirent le sanc qui decoroit de ses plaies qant il fu mis en la croiz⁶⁰.

- 36 D'un côté : le *saintisme vessel*, le *precieus sans*, le *hauz livres*, le *hauz contes*, la *sainte estoire*, le *grant don* ; de l'autre : le *petit don* ou le *vilain leu*. On retrouve là certains des adjectifs qui, en latin, désignent la place hiérarchique des différents styles : le *sermo* peut être dit *altus*, *grandis* ou à l'inverse *vilis*. Le passage sur la valeur du cadeau fait par Pilate à Joseph est plus révélateur encore : « li dons li sanbla estre molt *granz* qant il li fu otroiez, e li guerredons sanbla estre molt *petiz* a Pilate ». Autour du corps du Christ, on assiste bien à un véritable « renversement éthique » : ce qui est petit en apparence est grand en réalité. Précisément, lorsqu'il définit ce qu'il appelle « l'ensemble conceptuel [...] du motif chrétien⁶¹ » du *sermo humilis*, Erich Auerbach rappelle le caractère fondamental de l'Incarnation et de la Passion. Le bouleversement stylistique que provoque le christianisme procède d'un bouleversement d'une autre nature et bien plus important encore : l'Incarnation, acte par lequel Dieu se fait homme, et même le plus petit des hommes. Le *sermo humilis*, explique le critique allemand, met dès lors en avant la corporéité du Christ, sa présence sur terre et sa Passion. Le *Perlesvaus* ne fait pas autre chose : outre sa position inaugurale, le rappel de la mort du Christ est un événement doublement fondateur puisqu'il institue le Graal comme relique sacrée et qu'il marque l'origine du lignage du héros. Pour reprendre les catégories évoquées dans la partie précédente, ce sont tout à la fois la *matiere* du livre et son personnage qui se trouvent ainsi rattachés à la Passion. Cet événement central du christianisme est d'ailleurs explicitement désigné comme une *humiliation* à travers les propos d'un ermite : le Sauveur du monde, le seul pourtant qui pouvait dominer les hommes, les bêtes et les oiseaux, « nasqui en la viés loi et fu circuncis, [et il] s'*umilia* vers tot le mont » (p. 332). Tel est, dans cette Incarnation-humiliation, le principe même de cette inversion stylistique dont nous croyons percevoir la trace dans le *Perlesvaus*. Si l'écriture, dans ce roman, semble bien peu ornée comparativement aux romans du XII^e siècle, si elle contraste par ailleurs fortement avec le traitement des objets et des décors, c'est peut-être qu'elle se définit par cet écart stylistique qui, non seulement, est compatible avec l'*épistémè* chrétienne, mais qui, bien plus, est déterminé par celle-ci.
- 37 En ce sens, dans l'expression *Haut Livre*, qui pourrait référer autant à la *matiere* qu'au style, il faudrait souligner le sème spatial contenu dans l'adjectif : même s'il est ensuite médiatisé par de nombreux relais, ce Livre vient d'en haut : « de Dieu si muet li hauz contes du Graal », annonce d'emblée le prologue. Et celui-ci de préciser également à qui le Livre s'adresse : aux « chevaliers e [aux] *preudomes* ». Dans la langue médiévale on le sait, le sens du deuxième substantif n'est pas aisé à circonscrire : le *preudome* est avant tout un homme de valeur. On peut voir, nous semble-t-il, dans cette coordination un simple binôme synonymique. Selon cette hypothèse, le Livre se définirait d'emblée par un immense écart — entre son origine, céleste, et sa destination : des chevaliers, des laïcs de valeur. La translation linguistique irait d'ailleurs en ce sens : ce texte latin (langue qui depuis bien longtemps « a cessé d'être *sermo quotidianus*⁶² »), il a fallu le mettre en langue romane. Plus encore, si on en croit les arts poétiques latins et français, dans les représentations, la forme prose — dont le *Perlesvaus* est peut-être l'une des premières réalisations romanesques — a pu être sentie comme participant de cet abaissement stylistique qui définit le *sermo humilis*. Ainsi que le rappelle Francis Gingras reprenant les propos de Geoffroy de Vinsauf, à la différence du vers qui offre une voie étroite et difficile (et de ce fait valorisée), la prose, « *publica strata* », est un chemin plus large, ouvert au passage des chariots et des charrues⁶³. La même idée est présente chez Brunet Latin qui va jusqu'à associer la prose à la « commune parleüre des

gens » : « la voie de prose est large et plenièrre, si comme est ore la commune parleüre des gens, mais li sentiers de risme est plus estrois et plus fors⁶⁴ ». Au début du XIII^e siècle, s'il est une forme qui permette d'évoquer les plus hauts sujets selon une expression qui paraisse des plus basses et des plus communes, c'est peut-être bien la prose romane.

38 Dès lors, par son lexique (et le jeu des antithèses), par sa référence inaugurale à la Passion, par sa langue et le choix de la prose, par son public et par l'expression de *Haut Livre*, le prologue du *Perlesvaus* convoquerait d'emblée tous les éléments signalant que s'impose pour ce roman de langue française un autre style, un style qui associe à la hauteur du sujet la simplicité de la forme.

39 Pour conclure, on le voit, ces pistes relatives à l'ornementation dans le *Perlesvaus* conduisent à des résultats peut-être un peu curieux : d'une part, les multiples décorations décrites dans le roman paraissent circonscrire l'espace du sacré et l'instituer comme tel. En ce sens, elles signalent la valeur de l'*objet* Graal et participent de la construction de son éminence. Mais, dans le même temps, la valeur du *Livre* du Graal (et non plus de l'objet) semble attestée par l'absence d'ornementation, stylistique cette fois. Cette étrange combinaison, dans une certaine mesure, correspondrait assez bien à ce roman qui, dans un cadre des plus luxueux, peut offrir à la contemplation d'un personnage l'apparition du Christ souffrant. Dans une même scène : l'image de l'humiliation et la *hautece* d'une vision théophanique... Cette conclusion, dans tous les cas, est avant tout une hypothèse qu'il faudrait mettre à l'épreuve d'études plus approfondies, en suivant deux directions.

- Tout d'abord, il faudrait déterminer si l'écriture du roman possède bien les caractéristiques du *sermo humilis* dont nous avons cru percevoir différents signes dans le prologue. Ce *sermo* qui porte sur une haute matière possède les traits du style bas : il emprunte son vocabulaire et sa syntaxe au langage de tous les jours. De là, il s'agirait de voir dans quelle mesure cette définition peut être vérifiée dans une œuvre romane⁶⁵.

- Plus largement, on pourrait se demander dans quel domaine du champ romanesque le *haut style* ainsi défini pourrait être représenté. La tentation est grande, en effet, de voir dans ce style sans ornement une marque distinctive des *Hauts Livres du Graal*. À cet égard, Richard Trachsler souligne l'importance des noms propres dans les prologues médiévaux : le nom d'Arthur ou celui de Gauvain, par exemple, suffisent pour que soit immédiatement identifiée la matière arthurienne. Dans le manuscrit du *Perlesvaus* édité par Nitze, ces marqueurs, selon une stratégie dilatoire, n'apparaissent que dans un second temps. Le texte, avant tout, se donne comme un texte graalien. C'est peut-être qu'au fond, vouloir raconter l'histoire du Graal dans un *Haut Livre* est un événement qui a des implications considérables : il bouleverserait lui aussi certains des principes qui sous-tendent l'écriture narrative de langue romane. Dire le sacré, rattacher le Graal à la Passion, faire des chevaliers à la fois les premiers personnages et les premiers destinataires de cette histoire : voilà un programme qui n'a rien d'évident et qui exige peut-être de penser autrement la définition du style.

NOTES

1. Jean-René Valette, « *Perlesvaus* », dans Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1075. Sur ce point, voir en particulier Patrick Moran, « La violence du *Perlesvaus* : un défi à la critique ? », dans *Violences médiévales, Questes*, 14, avril 2008, p. 8-21.
2. Comme le rappelle Thomas E. Kelly, ce qui caractérise le *Perlesvaus*, c'est « an unusual duality of tone [...], a mixture of crudity and refinement which it is rare to find expressed by one author in a single work » (*Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A structural study*, Genève, Droz, 1974, p. 22).
3. Sur ce point, parmi une bibliographie abondante, signalons notamment Dominique Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800 - v. 1200)*, Paris, Seuil, 2006, ainsi que Patrick Henriot, « L'espace comme territoire de Dieu. Conclusion du thème 1 », dans Stéphane Boissellier (dir.), *De l'espace aux territoires. La territorialité des processus sociaux et culturels au Moyen Âge*, Poitiers, Brepols, 2010, p. 185-199.
4. Michel Zink, « Traduire saint Bernard : quand la parabole devient roman », dans Douglas Kelly (dir.), *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, p. 29-42.
5. Voir *Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, éd. Armand Strubel, Paris, Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2007, p. 310 (désormais HLG).
6. Dans *Le Conte du graal*, si la beauté de l'épée offerte à Perceval avant le cortège graalien est soulignée, elle n'est pas motivée par autant de précisions descriptives : tout au plus sait-on que l'arme est « de [...] bon acier » (Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal ou le roman de Perceval*, éd. Charles Méla, Paris, Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1990, v. 3077), que jamais on n'en vit de plus légère (v. 3086-3087), et que le baudrier et le pommeau sont faits de matières précieuses (v. 3096-3102). Plus nettement encore, les *Estranges Renges* de l'épée de la *Queste* sont « ouvrees d'or et de soie et de cheveux mout richement » (*La Queste del Saint Graal*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1923, p. 227).
7. C'est ce que nous avons essayé de montrer dans *La Question de la beauté. Modes d'écriture et modes de pensée dans le discours romanescque du début du XII^e siècle*, à paraître aux éditions Champion.
8. Sur cette question du portrait féminin, voir notamment Alice M. Colby, *The Portrait in twelfth-century French literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
9. HLG, p. 180-182.
10. *Ibid.*, p. 340-344 ainsi que p. 464-466.
11. *Ibid.*, p. 258.
12. Qu'il s'agisse par exemple du *Conte du graal* ou de textes en prose comme la *Queste* ou le *Lancelot*.
13. Voir en particulier Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1923 ; Jean-Yves Tilliette, *Des Mots à la parole. Une lecture de la Pœtria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000 ; Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
14. Pour un exemple, voir ainsi la fameuse *descriptio Helenæ* proposée par Matthieu de Vendôme (*Ars versificatoria*, dans *Mathei Vindocinensis Opera*, éd. Franco Munari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, « Studi e Testi », 1988, I, 56, 1-30, p. 82-84).
15. Ces éléments ainsi que ceux qui suivent reprennent rapidement certaines des conclusions et des hypothèses que nous avons proposées dans *La Question de la beauté*, *op. cit.*
16. Voir surtout Aimé Petit, « Les premières descriptions de tentes : la tente d'Adrastus dans le *Roman de Thèbes* », dans *La Description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, 11 (1993), p. 303-316,

ainsi qu'Emmanuèle Baumgartner, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XI^e siècle », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 179-187.

17. Selon le titre de l'étude que Valérie Gontero consacre à ces romans : *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.

18. Emmanuèle Baumgartner, « Tombeaux pour guerriers et amazones : sur un motif descriptif de l'*Eneas* et du *Roman de Troie* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, op. cit., p. 189-202.

19. Cette tombe est décrite à plusieurs reprises. Voir par exemple HLG, p. 218-220 ou p. 598-600.

20. *Ibid.*, p. 786.

21. *Ibid.*, p. 822-826.

22. *Le Roman d'Enéas*, éd. Aimé Petit, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1997, v. 496.

23. *Ibid.*, v. 7735-7756. Ces points communs concernent la qualité des matériaux, la position de la chaîne d'or, suspendue dans les deux cas, et, enfin, la sophistication du dispositif donné à voir.

24. Alors que les romans d'Antiquité cultivent cette forme d'amplification, Chrétien de Troyes se montre au fond plus sobre (sauf, peut-être, dans l'écriture du portrait) : la splendeur du décor, souvent proclamée, est moins précisément décrite et les caractéristiques objectives qui motivent ces jugements esthétiques sont bien plus rares. Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, op. cit., p. 83-84, et surtout Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit.

25. Daniel Poirion, « Merveille architecturale et fiction narrative en France au Moyen Âge », dans *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 113.

26. Voir en ce sens les travaux de Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes*, op. cit., et de Mounira Mezghani-Manal, *Les Représentations figurées (peintures et sculptures) dans la littérature courtoise des XI^e et XII^e siècles. Étude de lexicologie et d'esthétique*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 2001.

27. *Écrit sur la consécration de Saint-Denis et L'Œuvre administrative de l'abbé Suger de Saint-Denis*, dans *Œuvres de Suger*, éd. et trad. Françoise Gasparri, Paris, Les Belles Lettres, t. I, 1996.

28. Jean-Claude Bonne, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », dans C. Descamps (dir.), *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 13. Voir également Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis* [1951], trad. Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 7-66, et André Moisan, « Suger de Saint-Denis, Bernard de Clairvaux et la question de l'art sacré », dans *Le Beau et le laid au Moyen Âge, Senefiance*, 43 (2000), p. 383-399.

29. Sur la relation entre le roman et les courants de pensée monastiques, voir notamment William A. Nitze, *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, Chicago, The University of Chicago Press, 1932-1937, vol. II, p. 86-88 ; Fanni Bogdanow, « Le Perlesvaus », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le Roman jusqu'à la fin du XI^e siècle*, IV/2, Heidelberg, Carl Winter, 1984, p. 43-67 ; ainsi que Jean-René Valette, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Champion, 2008.

30. Jean-Claude Bonne, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », art. cit., p. 33. Sur cette question, voir également du même auteur, « Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècles). Le modèle insulaire », dans Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, p. 207-249.

31. Il est impossible de développer cet aspect dans le cadre de ce travail, mais il serait intéressant de comparer la description des ornements dans le roman et celle des deux traités de Suger.

32. Suger, *L'Œuvre administrative*, éd. cit., II, 13, p. 137 : « [...] ut quæcumque cariora, quæcumque carissima, sacrosantæ Eucharistiæ amministrationi super omnia deservire debeant. Si libatoria aurea, si fialæ aureæ et si mortariola aurea ad collectam sanguinis hircorum aut vitulorum aut

vaccæ ruffæ, ore Dei aut prophetæ jussu, deserviebant, quanto magis ad susceptionem sanguinis Jesu Christi vasa aurea, lapides preciosi, quæque inter omnes creaturas karissima, continuo famulatu, plena devotione exponi debent » (*ibid.*, p. 136).

33. Voir par exemple Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* [1946], Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1998, t. 2, p. 503-512 ; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* [1972], Paris, Seuil, 2000, p. 277 sq. ; ou, plus récemment, Cédric Giraud, « Du silence à la parole : le latin spirituel d'Hugues de Saint-Victor dans le *De vanitate mundi* », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 77 (2010), p. 7-27.

34. Suger, *L'Œuvre administrative*, éd. cit., II, 13, p. 139 (nous soulignons) : « In exterioribus etiam sacrorum vasorum ornamentis, nulli omnino eque ut sancti sacrificii servitio, in omni puritate interiori, in omni nobilitate exteriori, debere famulari profitemur. In omnibus enim universaliter decentissime nos oportet deservire Redemptori nostro » (*ibid.*, p. 138).

35. Sur l'adjectif *haut*, voir Jean-René Valette, *La Pensée du Graal*, *op. cit.*, p. 19-26.

36. En ce sens, la faute commise par la Demoiselle Orgueilleuse, qui recouvre plusieurs aspects, tient aussi à l'inadéquation entre la somptuosité de la chapelle qu'elle fait édifier et la nature de ceux qu'elle veut y adorer. Si la prolifération décorative de ce lieu, rehaussé par la présence de « reliques » amoureuses, rappelle toutes les autres descriptions, cette ornementation ne convient pas pour célébrer des chevaliers qui ne possèdent pas la *hautece* du divin.

37. Voir Éléonore Andrieu, « Le regard stupéfait, la beauté et la mise en ordres dans les textes de Suger », dans Aurélia Gaillard et Jean-René Valette (dir.), *La Beauté du merveilleux*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Mirabilia », 2011, p. 111-141.

38. Jean-Claude Bonne, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », art. cit., p. 28.

39. Éléonore Andrieu, « Le regard stupéfait, la beauté et la mise en ordres dans les textes de Suger », art. cit.

40. Certes, *stricto sensu*, l'épée n'est pas un objet qui a été en rapport avec le Christ ; Anne Berthelot l'assimile toutefois à « une relique de la Passion [...] au sens large du terme » dans la mesure où Jean-Baptiste, selon une lecture typologique, est le Précurseur du Christ (« "L'épée qui décolla saint Jean-Baptiste" dans le *Perlesvaus*, le *Haut Livre du Graal* », dans *Jean-Baptiste, le Précurseur au Moyen Âge*, *Senefiance*, 48 (2002), p. 20).

41. Nous nous permettons de résumer ici certains développements proposés dans *La Question de la beauté*, *op. cit.*

42. Voir Patrick J. Geary, *Le Vol des reliques au Moyen Âge. Furta sacra* [1990], trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Aubier, 1993.

43. « Se vos me volés creancer que, se Deus vos doinst l'espee conquerre, que vos par chi revenriés et que vos la me mosteriés al revenir, jo vos donroie cest destrier qui molt est riches, por le vostre » (*HLG*, p. 284).

44. Pour une mise au point sur les difficultés méthodologiques liées à une telle enquête, voir l'article de Bénédicte Milland-Bove, « Le style des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle : problèmes, méthodes, pratiques », dans Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, *Senefiance*, 58 (2012), p. 47-57.

45. Selon cette acception moderne, plus courante dans les études littéraires, le style est déterminé par la subjectivité et la singularité de l'auteur : il s'agit de ce qu'on a pu appeler le « style personnel » (selon une formule de Dumarsais reprise par François Rastier, *Arts et Sciences du texte*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2001, p. 169).

46. Tel est le « style de convenance » (*ibid.*).

47. Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, éd. T. Lawler, New Haven/London, Yale University Press, 1974, chap. II, p. 40.

48. Voir encore récemment l'intéressant article de Danièle James-Raoul, qui conteste la validité de cette théorie stylistique dès le Moyen Âge central (« La théorie des trois styles dans les arts

poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », dans C. Connochie-Bourgne et S. Douchet (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, op. cit., p. 17-26).

49. Richard Trachsler rappelle en effet que, selon ce système, « la pierre angulaire de la matière [...] est le personnage » (*Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, A. Francke Verlag, 2000, p. 14).

50. « Siquidem, sicut in constitutione rei materialis ex appositione alicuius margarite vel emblematis totum materiatum elegantius elucescit, similiter sunt quedam dictiones que sunt quasi gemmarum vicarie, ex quarum artificiosa positione totum metrum videtur festivari » (Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, éd. cit., II, 11, p. 139).

51. Même si la perspective est différente, ces lignes s'inspirent de Benoît Timmermans, dans Michel Meyer (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de Poche, 1999. L'auteur montre en effet que le Moyen Âge est parcouru par une tension entre deux « rhétoriques » : « une rhétorique des lieux ou de l'*inventio*, proche de la dialectique, et une rhétorique des figures ou de l'*elocutio*, proche de la grammaire » (p. 91). Sur ces questions, voir aussi la présentation de Jean-Yves Tilliette, « Rhétorique et stylistique », dans Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, op. cit., p. 1209-1211.

52. Jean-Yves Tilliette, *Des Mots à la parole*, op. cit., p. 121.

53. *Ibid.*

54. Voir sur ce point les rappels de Bénédicte Milland-Bove ainsi que ses propositions stimulantes concernant un « style de genre » (« Le style des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle : problèmes, méthodes, pratiques », art. cit.).

55. Eric Auerbach, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge* [1958], trad. Robert Kahn, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2004. Voir en particulier Dominique Combe, « Genres et styles chez Erich Auerbach », dans Paolo Tortonese (dir.), *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 191-202.

56. Eric Auerbach, *Le Haut Langage*, op. cit., p. 30.

57. *Ibid.*, p. 68.

58. *Ibid.*

59. Voir par exemple les développements consacrés à la *Chanson de Roland* dans Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 119 sq. Signalons en outre que cette association entre le *sermo humilis* et les romans en prose a déjà été proposée par Catherine Nicolas qui montre que « le *stylus humilis* [...] rejoint l'*humilitas* du crucifié dans une universelle analogie, et sous la lumière paradoxale de l'Incarnation, confine au sublime » (« *Dictionis granditate* : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIII^e siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], 9, 2011, mis en ligne le 14 septembre 2011, consulté le 29 juillet 2013. URL : <http://cerri.revues.org/867>).

60. HLG, p. 126-128.

61. Eric Auerbach, *Le Haut Langage*, op. cit., p. 46.

62. Jean-Yves Tilliette, *Des Mots à la parole*, op. cit., p. 120.

63. Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011, p. 356-357.

64. Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor* [1948], éd. Francis J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1998, livre III, chapitre 10, p. 327, cité par Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 357.

65. Sur ces éléments, voir les pistes proposées par Jean Rychner concernant les patrons syntaxiques de la forme prose (*L'Articulation des phrases narratives dans La Mort Artu. Formes et structures de la prose française médiévale*, Genève, Droz, 1970) ainsi que le programme défini par Bénédicte Milland-Bove, « Le style des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle : problèmes, méthodes, pratiques », art. cit.

AUTEUR

MARIE-PASCALE HALARY

Université de Lyon 2

CIHAM