

Structure et sens de « la Châtelaine de Vergi »

La Châtelaine de Vergi est, comme la plupart des textes narratifs médiévaux, organisée à partir d'un prologue dont le but est d'exposer le *sens* de l'œuvre. A ce prologue répond à la fin du poème un épilogue qui tire à son tour la leçon de l'intrigue. Le prologue est suivi d'une exposition qui noue le drame ; l'épilogue est précédé d'une « catastrophe » à laquelle aboutissent toutes les péripéties antérieures. Cette structure est à la fois celle d'une tragédie (l'action est comparable à une machine infernale dont les ressorts se détendent nécessairement et successivement jusqu'à l'anéantissement des personnages) et celle d'un *exemplum* qui insère l'anecdote entre deux discours généralisants où l'auteur précise, dans un style souvent impersonnel, la juste portée de sa narration signifiante.

Toutefois, il semble qu'il y ait un décalage entre le contenu du prologue et la signification réelle du roman. Le prologue vise les gens « qui d'estre loial semblant font » et « espandent par le pais » les secrets d'amour pour en faire « lor gas et lor ris ». Or la duchesse, qui incarne ici les « faus felons enquereors qui enquierent autrui amors » (1) dénon-

(1) V. 957-958 de l'édition Gaston RAYNAUD revue et corrigée par Lucien FOULET, Paris, Champion, C.F.M.A., 1967. Les vers que je viens de citer sont les v. 2, 7 et 8 de cette édition. Je dois rendre hommage aux travaux des étudiants de Caen, que je ne puis citer nommément ici, tant ils ont été nombreux à participer à cette recherche commune. Je retiendrai parmi les travaux les plus récents sur la *Châtelaine* : Anthony LODGE, A new manuscript of the « Châtelaine de Vergi », *Romania*, 89, 1968, pp. 544 sqq. ; Wolf Dieter LANGE, Hölische Tradition und individuelle Leben in der « Châtelaine de Vergi », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 76, 1966, pp. 17 sqq., et surtout la remarquable monographie de Pál LAKRITS, *La « Châtelaine de Vergi » et l'évolution de la nouvelle courtoise*,

cés par l'épilogue, ne cherche absolument pas à ridiculiser le couple que ses manœuvres condamnent à mourir ; elle accomplit seulement, en apparence, une basse vengeance dont les motifs sont le dépit amoureux et la jalousie qui l'accompagne. D'où une première question : y-a-t-il dans *la Châtelaine de Vergi* une programmation idéologique au niveau du prologue ? Autrement dit : *la Châtelaine* est-elle un *exemplum* ? N'est-elle pas au contraire un véritable roman dont la moralité serait en fin de compte indifférente ? Y-a-t-il ou non un écart entre la partie narrative de l'œuvre et sa justification initiale et finale ?

Où intervient dans *la Châtelaine* le message idéologique ? Ne faut-il pas le rechercher dans les passages où l'auteur intervient à la première personne, s'il en existe, ou dans les développements plus ambigus où le poète tire la leçon de ce qu'il raconte ?

On ne peut répondre à ces questions qu'en recourant à une analyse minutieuse du texte. Seule une étude attentive de *la Châtelaine* permettra de connaître le véritable dessein de son auteur. Cette lecture littérale fait évidemment abstraction d'autres lectures psychologiques ou affectives dont les scribes médiévaux sont les témoins, comme il ressort de travaux plus archéologiques dont l'intérêt n'est certes pas négligeable (2). Mais si l'on cherche à dégager le message intemporel de l'œuvre, priorité doit être donnée à l'examen microscopique du poème, abstraction faite de toute autre considération (3).

**

Studia Romanica Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominatae, fasc. II, Debrecen, 1966.

(2) Je pense à l'article publié ci-après, de MM. BORDIER, MAQUAIRE et MARTIN.

(3) C'est dire que j'élimine d'emblée toute perspective comparable à celle d'Emil LORENZ (*Die altfranzösische Versnovelle von der Kastellanin von Vergi in spätern Bearbeitungen*, Halle, C.A. Kacmerer, 1909), qui, après avoir examiné les œuvres inspirées au cours des siècles par *la Châtelaine*, discute les thèses antérieures de G. RAYNAUD et G. PARIS, selon lesquelles le roman s'inspirerait du scandale qui s'est produit vers 1270 à la Cour de Bourgogne (Hugues IV, marié à Béatrice de Champagne, a eu à cette époque pour maîtresse

La Châtelaine de Vergi s'ouvre par un prologue dont la longueur exacte est difficile à déterminer, parce qu'il n'y a pas de pause entre le discours généralisant initial et l'exposition narrative ; celle-ci, à son tour, introduit progressivement l'action proprement dite sans solution de continuité. Dès le début de l'œuvre apparaît la phrase longue, enchaînant sans rupture des moments successifs, qui caractérise le style de *la Châtelaine* et contribue à son unité. Le passage de l'ouverture idéologique à l'ouverture narrative s'opère aux v. 11 sqq :

*Quar, tant com l'amor est plus grant,
Sont plus mari li fin amant,
Quant li uns d'aus de l'autre croit
Qu'il ait dit ce que celer doit ;
Et sovent tel meschief en vient
Que l'amor faillir en covient
A grant dolor et a vergoigne,
Si comme il avint en Borgoigne
D'un chevalier preu et hardi
Et de la dame de Vergi...*

De même, le passage de l'ouverture narrative à l'action proprement dite intervient de manière progressive à partir du v. 43 : la fréquence venue du chevalier à la cour a suscité l'amour de la duchesse ; celle-ci lui manifeste en vain son amitié,

*Mes quel samblant qu'et en feïst,
Li chevaliers samblant n'en fist
Que poi ne grant s'aperceüst
Qu'ele vers lui amor eüst,
Et tant qu'ele en ot grant anui,
Qu'ele parla un jor a lui
Et mist a reson par mos teus :
« Sire ... »*

(v. 53 sqq.)

Laure de Lorraine, épouse de Guillaume de Vergi). Mais Laure de Lorraine ne mourut qu'en 1295, longtemps après la disparition de son mari et du duc, tous deux décédés en 1272.

Dès que les différents personnages ont été mis en place, le drame se noue à la fois insensiblement et soudainement. L'emploi des temps concourt puissamment à cet escamotage : il évolue presque à la dérobée de l'imparfait (« Et souvent aloit et venoit A la cort », v. 46-7) au passé défini à valeur durative (« n'en fist », v. 54), puis au passé ponctuel (« parla », v. 58). Mais l'apparition du discours direct montre que la tragédie s'actualise et que l'action proprement dite est désormais en cours.

La fin du roman présente une structure analogue : il n'y a pas de solution de continuité entre la catastrophe et l'épilogue, mais passage progressif de la clôture narrative à la clôture idéologique. La dernière réplique au style direct intervient assez longtemps avant que s'achève le drame : il s'agit du bref monologue précédant le suicide du chevalier (v. 885-895). Puis l'action se précipite, et l'accélération du rythme oblige le poète à résumer au style indirect les propos de la « pucelle » et la cascade d'événements dont le terme est le meurtre de la duchesse. Le passage est écrit au présent, ou au passé composé, et le prétérit ne se rencontre que dans les subordinées (4) : l'épisode est donc puissamment actualisé, dans un contexte où imparfait et aoriste appartiennent soit à la description (5), soit à l'expression de l'antériorité (6). De toute façon, les temps verbaux qui marquent l'accompli ne sont employés que dans l'hypotaxe. Puis sans rupture apparente, commence au v. 936 une brève relation au passé

(4) V. 904 sqq. « Au duc qu'elle *encontra* a dit » (904) ; « *Comment l'aïere ert commencié* » (907) ; « dont la *duchoise avoit parlé* » (909) ; « l'espee dont *s'estoit ocis* » (913) ; « tant *estoit irez* » (921) ; « dont *fu* la feste mout troublee Des chevaliers qui la *estoient* Qui grant joie menee *avoient* » (924-926). Les autres procès recourent au présent dit « historique » ou au passé composé qui marque l'antériorité immédiate et a donc une fonction actualisante.

(5) Voir note précédente : les v. 924-926 évoquent l'ambiance, la toile de fond sur laquelle vient se surimposer le drame, avec une rupture soulignée par le contraste entre d'une part l'imparfait, à valeur quasi nostalgique, et le passé simple, qui exprime l'irréversible, et d'autre part le présent de l'action ponctuelle (« La *duchoise chiet* a ses piez » - v. 922 -) qui précède cette évocation.

(6) Voir note 4 (citations des v. 907, 909 et 913).

simple, qui concentre en quelques vers une vaste durée : le duc, après avoir fait enterrer les amants et la duchesse, prend la croix et devient templier. Le style de la narration n'a pas changé, mais l'accélération des événements confère un nouveau rythme au récit. Où s'achève la tragédie, où commence l'épilogue ? Au v. 936 ? Ou dès la mort du chevalier ? (7).

Lorsque le poète tire la moralité de sa matière, il commence par dégager le sens concret de l'anecdote et marque sa volonté de s'en tenir à celle-ci par l'emploi des démonstratifs : *cest encombrier, cest meschief, cest exemple*, dont le dernier, au v. 951 (« Et par cest exemple doit l'en s'amorceler ... ») fait transition avec les assertions généralisantes des derniers vers. C'est alors que s'accomplit la clôture idéologique du roman, qui insiste sur la nécessité du secret en amour, si l'on ne veut pas tomber dans le piège des *faus felons enquereors* évoqués v. 956.

Il y a une certaine symétrie, très normale, entre les v. 1-17 de la *Châtelaine* et les v. 951-958, symétrie soulignée par la présence dans l'un et l'autre textes des verbes *descouvrir* et *celer* qui sont pour ainsi dire les termes clés de ces passages ;

(7) Voici les v. 936 sqq. :

*Le duc enterrer l'endemain
Fist les amanz en un sarguen,
Et la duchoise en autre leu.
Mes de l'aventure ot tel ire
C'onques puis ne l'oi on rive ;
Errant se croisa outre mer,
Ou il ala sans retourner,
Si devint ilueques Templier.*

Je situerai au v. 936 la charnière entre catastrophe et épilogue, parce que je ne constate pas de rupture temporelle entre les v. 900 (« Tant a sainié que il est mort ») et le v. 901 (« La pucelle est hors saillie »). C'est donc tout l'ensemble qui va des v. 840 (mort de la Châtelaine) au v. 935 (le duc quitte la cour) qui constitue la clôture épisodique ou clôture narrative. Comme dans la *Princesse de Clèves*, l'intrigue s'achève au moment précis où la crise sépare définitivement (ici par la mort) les personnages principaux, mais le roman de type médiéval ou classique a tendance à refuser un type de dénouement brutal auquel le roman moderne sacrifie volontiers. D'où la nécessité d'un épilogue, d'ailleurs différent de la moralité ou clôture idéologique.

la question est de savoir s'ils sont vraiment les termes-clés de l'œuvre entière, et si la démonstration apportée par *la Châtelaine* est réellement probante. Dans ce cas, il s'agirait d'un véritable *exemplum*. Dans le cas contraire, le prologue et l'épilogue apparaîtraient comme une double concession et aux lois implicites du genre, et au besoin d'une justification morale inventée après coup (8).

Or force est de constater que *la Châtelaine* n'est pas seulement l'histoire d'un secret promis puis découvert, mais une succession d'engagements trahis ; il ne s'agit point des *faus felons enqueereors* qui cherchent à faire leurs *gas* et leurs *ris* (9) d'une confiance amoureuse, mais d'une série de personnages pris au piège qui se voient acculés à l'indiscrétion — ou à la vengeance. Au niveau de l'intrigue, la

(8) Pour la clarté de l'exposé, je cite ces passages. Voici d'abord les v. 1-17 :

*Une maniere de gent sont
Qui d'estre loial samblant font
Et de si bien conseil celer
Qu'il se covient en aus fier ;
Et quant vient qu'aucuns s'i descuevre,
Tant qu'il sevent l'amor et l'uevre,
Si l'espandent par le pais,
Puis en font lor gas et lor ris.
Si avient que cil joie en pert
Qui le conseil a descouvert,
Quar, tant com l'amor est plus grant,
Sont plus mari li fin amant
Quant li uns d'aus de l'autre croit
Qu'il ait dit ce que celer doit ;
Et sovent tel meschief en vient
Que l'amor failir en covient
A grant dolor et a vergoigne ...*
Voici maintenant les v. 951 sqq. :

*Et par cest exemple doit l'en
S'amor celer par si grant sen
C'on ait toz fors en remembrance
Que li descourrs rien n'avance
Et li celers en toz poins vault.
Qui le fet, si ne crient assaut
Des faus felons enqueereors
Qui enquierent autrui amors.*

(9) Voir note précédente (citation du v. 8).

programmation n'est pas respectée, mais d'autres problèmes sont soulevés, tels que la non-réciprocité d'une passion fatale (celle de la duchesse), ou encore le conflit entre les exigences de l'amour et celles de la chevalerie (10).

Ce qui surprend dans *la Châtelaine* est la rigueur de la tragédie. A l'origine de tout, une femme dépitée, dont la fureur amoureuse se heurte à l'échec. Elle met alors en branle une terrible machine infernale. Comme dans une pièce classique, vient au milieu de l'action le moment où l'espoir renaît : le duc constate l'innocence des amants, la duchesse a perdu la première manche. Défaite provisoire : tout rebondit bientôt. La duchesse arrache au duc le nom de sa rivale : il lui est désormais facile de mener à bien sa vengeance en s'attaquant à la châtelaine, personnage pur et donc fragile. Et c'est la catastrophe, au sens premier du terme, de dénouement irrésistible et brutal.

La préparation de la catastrophe repose sur la notion de pacte ou *covenant* (v. 23). Un premier *covenant* lie le chevalier à la châtelaine. Un second est solennellement prononcé par le duc, v. 332 sqq. (11). Un troisième engage la du-

(10) Il y a conflit entre ces exigences lorsque le chevalier se voit acculé à révéler au duc le secret de son amour. Il est en effet lié par le serment qu'il a fait au duc, de répondre sans mentir à la question que le duc va lui poser : mécanisme comparable à celui du « don contraignant », et qui l'engage par fidélité à la plus impérative des vertus chevaleresques : la loyauté absolue, qui exige le respect de toute parole donnée. Sur le « don contraignant », voir Jean FRAPPIER, Le motif du « don contraignant », *Travaux de linguistique et de littérature* ... VII, 1969, pp. 7-46. Sur la vertu de loyauté, voir J.-Ch. PAYEN, *Des origines à 1300*, t. I de la *Littérature française*, Paris, Arthaud, 1970, pp. 25-26.

(11) *Lors dist li dus : « Je vous creant*

Seur le cors et l'ame de moi

Et sor l'amor et sor la foi

Que je vous doi sor vostre hommage

Que ja en trestout mon eage

N'en ert a creature nee

Par moi novele racontee

Ne samblant fet grant ne petit. »

chesse lorsque le duc l'associe au secret des amants (12). Or chacun des pactes est trahi, parce que dans tous les cas l'une des parties se voit contrainte de révéler son secret. Tragique à l'état pur que cette situation où les héros sont coincés : le chevalier, menacé de mort ou d'exil, n'a d'autre issue pour sauver son amour que d'avouer la vérité au duc : solution trompeuse, puisque le héros commet un contre-sens sur la vraie signification du secret imposé par le *covenant* ; celui-ci est une épreuve plus qu'une précaution : c'est ainsi du moins que la châtelaine le considère lorsqu'elle déclare avant de mourir que le chevalier, en dévoilant la vérité à un tiers, a prouvé qu'il n'aimait pas son amie d'*amor fine* (13).

Le duc est lui aussi contraint à la trahison sous peine de perdre l'amour de sa femme : il existe entre eux un quatrième pacte de franchise absolue, évoqué par la duchesse aux v. 600 sqq. (14). Ce pacte est l'expression d'un amour qui vise à la perfection ; il ne peut être respecté que par des êtres exceptionnels : or, la duchesse l'a déjà enfreint en intention, puisqu'elle a pensé tromper son mari, et qu'elle cherche maintenant à mettre au service de sa vengeance la révélation qu'elle attend. Mais elle-même se prend alors au piège d'une situation sans issue, puisque le duc l'a menacée de mort si elle commet la moindre indiscretion :

« *Sachiez, et itant vous en di,
Que, se je sui par vous trahi,
Vous en recevrez la mort* »
(v. 641-643).

(12) V. 625 sqq. : « *Ainc n'oïstes grant ne petit*

Conseil que vous m'eüssiez dit,

Dont découvret füssiez par moi ;

Et si vous dit en bone foi,

Ja en ma vië n'avendra. »

V. 644 sqq. : *Et ele dist : « Bien m'i acort ;*

Estre ne porroit que feïsse

Chose dont vers vous mesprïsse »

(13) Cf. les v. 744-5 :

« *Bien voi quë il ne m'äime mie*

Quant il me faut de covenant. »

(14) « *Que c'onques just ou bien ou mal,*

Mes cuers riens ne vit ne ne sot

Que ne seüssiez ausi tost ... »

Ce qui apparaît à l'analyse de ce mécanisme narratif, c'est l'incompatibilité entre le réel et l'idéal. La châtelaine veut vivre un amour absolument parfait dont le chevalier n'est pas digne. Le duc et la duchesse ont établi entre eux des relations de transparence totale qu'ils sont incapables de maintenir.

La Châtelaine de Vergi relate la défaite des plus hautes valeurs. Le chevalier n'a pas compris ce qu'attendait de lui la châtelaine. Il croyait que, comme lui-même, elle n'aspirait qu'à préserver son propre bonheur. C'est donc pour sauver leur joie commune que, pressé par le duc, il consent à tout avouer. Mais ce faisant, il démontre l'impossibilité de la *fin' amors*, dont l'idéalité se révèle incompatible avec l'aspiration toute humaine à la douceur de vivre.

Le duc cède lui aussi à la duchesse pour maintenir l'harmonie menacée du couple qu'ils ont jusqu'ici constitué de manière exemplaire. Ce qui est en jeu est la permanence d'une communion conjugale extrêmement précaire. Le roman constate la faillite de l'amour jusque dans le mariage.

Cette faillite a pour signe l'échec de la communication entre les personnages. La plupart des dialogues mettent en relief une série de malentendus. Ceci éclate dès la première scène, lorsque le chevalier ne comprend pas ou feint de ne pas comprendre les avances de la duchesse. Il l'accule donc à la gêne d'un aveu direct (15), puis à l'humiliation consécutive au refus. Cette humiliation est d'autant plus grave que, consciemment ou non, en évoquant la morale de sa caste (16) le chevalier juge sévèrement les propositions de

(15) Le chevalier, répondant à la duchesse qu'il ne saurait prétendre aimer en haut lieu, l'oblige en effet à la déclaration claire qui intervient v. 84 sqq. :

« *Dites moi se vous savez ore*

Se je vous ai m'amor donec

Qui sui haute dame honoree. »

(16) Cf. les v. 91 sqq. :

« *Mais de cele amor Dieus me gart*

Qu'a moi n'a vous tort cele part

Ou la bonte mon seignor gise,

Qu'a nul fuer ne a nule guise

la duchesse et l'outrage donc cruellement. Se rend-il compte que la violence de son discours est une remise en question de la *fin' amors* ? Car enfin, la duchesse lui a offert d'être sa dame et non sa maîtresse. L'euphémisme, justification peut-être hypocrite de tout comportement courtois, appelait-il une réaction aussi brutale que le recours à des termes tels que *traïson si vilaine et si desloial* (v. 96-97) ? Ici affleure l'ambiguïté de l'érotique chevaleresque, si sensible dès le *Tristan* de Béroul (17).

La communication est ensuite pour ainsi dire coupée entre le duc et la duchesse dans la mesure où la duchesse ment à son mari et lui fait croire que le chevalier a tenté de la séduire. Puis c'est entre le duc et le chevalier que le dialogue est un instant presque rompu ; mais il n'est rétabli qu'au prix d'une dissimulation nouvelle : en ne révélant pas à la châtelaine qu'il vient d'associer le duc à leur secret, le chevalier commet un mensonge par omission dont les conséquences vont être mortelles. Le duc lui-même, enfin, trahit la confiance que le chevalier a bien été obligé de lui accorder. Tout le mal procède infailliblement de l'incommunicabilité ou de la mauvaise foi : telle est une des leçons de *la Châtelaine*. La modernité de cette œuvre est ici évidente.

On comprend dans ces conditions l'importance extraordinaire conférée par le texte au dialogue. Le roman se déroule en une suite pratiquement ininterrompue de scènes dialoguées, qui se succèdent depuis le v. 60 (début de l'entretien initial entre la duchesse et le chevalier) jusqu'au v. 722 (sortie de la duchesse après son altercation avec la châtelaine). Une seule exception, sur laquelle je reviendrai : le passage central qui relate la rencontre des amants (v. 376-476). Le dialogue est en quelque sorte le moteur de l'œuvre. C'est dans et par le dialogue que se produit tout événement

*N'enprendroie tel mesprison
Comme de fere traïson
Si vilaine et si desloial
Vers mon droit seignor natural.* »

(17) Voir mon article : « Lancelot contre Tristan... » à paraître dans les *Mélanges* PIERRE LE GENTIL.

nouveau. Les éléments narratifs ou descriptifs sont réduits au minimum ; les interventions d'auteurs sont presque entièrement absentes.

En effet, chaque épisode se présente selon un schéma uniforme : l'intention du personnage qui va ouvrir et donc mener le dialogue à venir est d'abord précisée en quelques vers. Puis c'est la confrontation, au style direct, entre les deux antagonistes. Le jeu des répliques n'est suspendu que le temps de souligner éventuellement l'effet d'un discours adverse sur le personnage agressé. Ainsi se déroule l'épisode de II : est d'abord énoncé le projet de la duchesse (18), puis décrite sa mise en scène (19). Le dialogue entre le duc et la duchesse s'enclenche au v. 114, et ne comporte qu'une seule coupure, au v. 141 qui souligne le chagrin du duc (20). La même analyse pourrait être renouvelée à propos de tous les passages, exception faite des ouvertures et clôtures narratives, et de la partie centrale qui constitue une parenthèse dans l'action.

Avant d'étudier celle-ci, une dernière remarque s'impose à propos des dialogues. Le personnage qui parle le plus dans les scènes dialoguées est celui de la duchesse. Viennent ensuite, dans l'ordre : le duc, le chevalier et enfin la châtelaine, comme si le personnage qui donne son titre à l'œuvre devait être le plus modeste, le plus effacé et le plus passif. Les personnages les plus actifs sont ceux dont la parole est à la fois la plus abondante et la plus corrosive. Les personnages avec lesquels l'auditoire se sent d'autant plus en sympathie qu'ils ne sont pas coupables de leur malheur sont ceux qui n'ont jamais l'initiative du discours agressif. Voilà qui démontre

(18) V. 103 sqq. : *Cele ne tint a lui plus plait,
Mes grant courouz et grant desbait
En ot au cuer, et si pensa,
S'ele puet, bien s'en vengera.
Si fu ele forment irie.*

(19) V. 108 sqq. : *La nuit, quant ele fu couchie
Jouste le duc, a souspirer
Commença et puis a plorer...*

(20) *Li dus, a cui samble mout grief,
Li dist...*

où se déroulent les mystères de l'amour pénètre un regard qui, quelles que soient la discrétion du duc et sa sympathie pour le couple, est celui d'un profanateur d'autant plus importun qu'il impose manifestement au chevalier sa complicité par une sorte de violence (23). Dans l'univers protégé où s'accomplit la communion amoureuse, il n'est de place pour les tiers que s'ils sont, comme le « chienet », des témoins qui ne parlent pas. Or le duc est d'autant plus présent que c'est à travers lui que la scène est perçue (*D'iluec vit en la chambre entrer... et vit issir... et vit et oï tel apel*). Le duc n'est momentanément néantisé qu'au v. 400 (*De la chambre vers lui sailli*). Il redevient le témoin par lequel l'auditoire assiste à la retrouvance dès le v. 420 (*Tout oï li dus a l'entree*). Et comme c'est par lui que le public est associé à la rencontre, la narration elle-même devient indiscretion suprême et viol funeste d'une intimité qui ne supporte pas la moindre intrusion.

Inutile d'insister sur le parallélisme entre les deux discours joyeux du chevalier et de la châtelaine (24) ni sur la satisfaction du duc ravi de constater que son ami est innocent (25). Ce qui importe est la suite, c'est-à-dire le moment où le poète renonce à décrire les plaisirs du couple. Le texte mérite d'être cité :

Iluesques s'est issi tenu (26)

Toute la nuit, endementiers

Que la dame et li chevaliers

Dedenz la chambre en un lit furent

*Et li dus après lui s'en vait
Près de la chambre, et ne se muet ;
Iluec s'esconse au mieus qu'il puet ;
D'un arbre mout grant et mout large
S'estoit couvers com d'une targe
Et mout entent a lui celer.*

(23) Il lui a pratiquement ordonné (« Je vous requier », V-319) d'accepter sa présence cachée au rendez-vous.

(24) V. 405-410 et 411-417.

(25) V. 425 sqq.

(26) Sujet : le duc.

combien la tragédie qui se joue est, comme une tragédie classique, un drame qui se noue à partir de langages incompatibles et ne progresse que par l'échelonnement des mensonges et des malentendus.

J'aurai pu, pour conduire mon étude, commencer par une statistique sur les dialogues : c'est ainsi qu'ont procédé mes étudiants de Caen. J'ai préféré la démarche inverse, à partir de l'idéologie globale telle qu'elle se dégage d'une lecture totale et suivie de l'œuvre. En effet, choisir une approche trop rigoureusement formaliste a pour conséquence que les deux moments où la structure dialoguée cède le pas à d'autres procédés narratifs : rencontre des amants et monologue de la châtelaine, s'avèrent irréductibles à toute méthode systématique, parce qu'ils ne sont évidemment pas intégrables au schéma d'ensemble. Ils révèlent un écart de plus par rapport à la programmation du prologue. D'où leur importance idéologique, sur laquelle il me faut insister maintenant.

**

Au centre du roman, la rencontre des amants. Le cheminement du chevalier et du duc est complaisamment évoqué au cours d'une longue phrase sinueuse comme le poète aime en écrire (21). Ce souci de tout raconter se retrouve ensuite lors de la description des lieux, qui est brève, mais suffisante pour rendre crédible l'épisode. Il faut insérer l'espace clos où se réfugient les amants dans le monde qui l'investit et le pénètre brusquement par la présence du duc, introduit comme voyeur dans le verger interdit (22). Dans l'enceinte

(21) V. 374 sqq. : *Si tost comme il fu anutié*

Què assez pres d'iluec estoit

Ou la niece le duc manoit,

Cele part tienent lor chemin

Tant qu'il sont venu au jardin

Ou li dus ne fu pas grant piece

Qui s'en vint au bout du verger

Ou il trova le chevalier...

(22) V. 384 sqq. : *Tantost a la voie se met*

Li chevaliers et le duc lait

*Et sanz dormir ensamble jurent
A tel joie et a tel deport
Qu'il n'est resons que le recort
Ne nus ne l'entende ne l'oie
S'il n'atent a avoir tel joie
Que Amors aus fins amanz done
Quant sa paine reguerredone.*

(v. 430-440)

Au vers 436 (*Qu'il n'est resons que le recort*) se trouve la seule intervention d'auteur à la première personne que l'on rencontre dans *la Châtelaine*. Il est significatif que cette intervention manifeste chez le poète le souci de ne point profaner l'amour par une relation intempesive. Le *deport* amoureux ne se décrit pas, sous peine d'attenter à ce qui doit rester une sorte de mystère sacré. La *fin'amors* n'est accessible qu'aux initiés (v. 437 *sqq.*) : tout autre auditoire serait indigne d'entendre une description érotique dont un vilain ne percevrait que la sensualité sans soupçonner la dimension quasi religieuse de cette communion amoureuse.

Commence alors une vaste digression généralisante où le poète, oubliant ses personnages, souligne ce caractère initiatique de la *fin'amors* (27), puis développe le motif platonicien de l'insatisfaction amoureuse. C'est à dessein que je fais ici référence à Platon, ou plus exactement au mythe d'Eros fils de Poros-expédient et de Pénia-pauvreté : aimer, c'est être toujours plus assoiffé d'amour ; voilà ce que tra-

(27) ...Ne nus ne l'entende ne l'oie
S'il n'atent a avoir tel joie
Qu'è Amors aus fins amanz done
Quant sa paine reguerredone
Car cil qui tel joie n'atent,
S'il l'oït or, riens n'i entent,
Puis qu'il n'a a Amors le cuer :
Que nus ne sauroit a nul fuer
Combien vaut a tel joie avoir,
S'Amors ne li fesoit savoir.
Ne teus biens n'avient mie a toz
Que cè est joï sanz corouz
Et solaz et envoiseüre ...

(v. 436 *sqq.*)

duisent les *àdovrará* des v. 452 *sqq.* dont la connotation toute affective évoque l'aube lyrique (désespoir du couple à l'heure de la séparation nécessaire) en même temps qu'elle se réfère à des analyses plus philosophiques du désir amoureux qui ne s'assouvit que par la mort de la passion. Je cite ce texte étonnant :

*Ne teus biens n'avient mie a toz,
Que ce est joï sanz corouz
Et solaz et envoiseüre ;
Mes tant i a que petit dure,
C'est avis a l'amant qui l'a ;
Ja tant longues ne durera,
Tant li plest la vië qu'il maine
Que se nuis devenoit semaine
Et semaine devenoit mois,
Et mois uns anz, et uns anz trois
Et troi an vint, et vint an cent,
Quant vendroit au definement,
Si voudroit il qu'il anuitast
Cele nuit, ainz qu'il ajornast.*

(v. 447 *sqq.*)

Ce développement à valeur universelle constitue une parenthèse dans le récit et sa généralité, unique dans le roman, lui confère une portée que n'ont peut-être pas le prologue et l'épilogue, plus brefs et plus conventionnels. Si le poète insiste à ce point sur le fait que l'insatisfaction est la loi de l'amour, ne veut-il pas signifier une fois de plus qu'amour et bonheur sont contradictoires ?

L'amour du chevalier et de la châtelaine exige l'exil et le déchirement comme l'amour que chante la chanson courtoise. D'où l'obstination du poète à multiplier les notations affectives (*forment soupirer... plorer... Iluec ot ploré mainte lerne*). Un pathétique d'ailleurs discret pointé dans les v. 465 *sqq.*, où, à travers le regard du duc, nous assistons au congé des amants. Après la digression généralisante, le narrateur revient à son intrigue par le biais d'un *itel* comparatif (*Et en itel penssé estoit Icil que li dus atendoit*, v. 461-462) : la situation douloureuse du couple est l'application

particulière de la loi de toute *fin'amors* énoncée plus haut. Mais dès qu'il y a souffrance, se dessine l'appel à la sympathie. Le mystère joyeux de l'amour se vit dans l'isolement ; mais la douleur amoureuse requiert la communication, et la participation de tout l'auditoire.

La cérémonie s'achève donc dans un climat de tristesse, et le beau verger disparaît de l'espace narratif après que la dame l'a définitivement clos (v. 473). Cette clôture n'est pas seulement la fermeture matérielle d'un lieu privilégié ; la châtelaine, isolée du monde, s'enferme dans son amour et ne sait pas que l'huis qu'elle boucle la sépare à jamais de la joie. La pauvre femme n'apparaîtra plus que pour recevoir le coup qui va la tuer. Fragile, parce que trop pure, elle ne peut se défendre dans le milieu de la cour, où elle n'est plus protégée par sa solitude. D'où sa réaction après les propos cruellement allusifs de la duchesse : trop vulnérable, elle tente une dernière fois de s'isoler, et court vers sa garde-robe — pour y mourir.

*
**

Le monologue de la châtelaine constitue un autre sommet du roman. Il se déroule lui aussi dans un espace clos, et en présence d'un témoin tout aussi négligeable que le *châtelain* : la *pucelle* qui assiste à la scène est trop jeune et trop inexpérimentée pour intervenir activement, et son rôle est surtout de rapporter ensuite, et de façon parcellaire, les événements qu'elle a perçus ; elle est donc, au sens propre, un agent de transmission qui révèle d'autant plus naïvement la vérité des faits qu'elle-même n'a rien compris au drame (28).

Le discours de la châtelaine, dont l'intensité affective est préparée par quelques notations pathétiques (29), est le

(28) Cf. les v. 875 *sqq.*, adressés au chevalier et transcrits au style direct, et les v. 904 *sqq.*, adressés au duc, et transcrits cette fois au style indirect.

(29) V. 723 *sqq.* :

Et la chastelaine remaint :
Li cuers li trouble d'ire et taint,
Et li muë trestoz el ventre ...

plus long de tout le roman (v. 733-831) et le seul qui soit chargé de considérations idéologiques dont il soit licite de dire qu'elles expriment la pensée du poète. Je ne vais pas jusqu'à prétendre que la châtelaine serve à ce dernier de porte-parole : la véritable doctrine amoureuse du romancier nous échappe, et sa connaissance n'apporterait peut-être pas grand'chose à l'interprétation du texte. Mais le présent monologue contribue à dévoiler le *sens* de l'intrigue. La référence à Tristan (v. 760) (30) ne saurait se réduire à une simple comparaison : l'héroïne a rêvé d'un amour plus parfait que la plus exemplaire des passions romanesques. Mais l'idéal qu'elle a vécu n'était pas accessible à son amant. Elle aimait en lui un être qui n'existe plus, et qui n'existait que par sa propre ferveur. D'où le recours à l'imparfait de nostalgie (31) et l'*ubi es* du v. 756 :

Cf. aussi les v. 730-732 :

El lit s'est lessie cheoir
La chastelaine mout dolente ;
Iluec se plaint et se demente. »

(30) Je cite à partir du v. 758 (corrigeant le texte de l'éditeur qui adopte la leçon fautive *cuidois*) :

« *Je cuidoië que plus loians*
Me fussiez, se Dieus me consente
Que ne fu Tristans a Yseut. »

(31) Cf. les v. 746 *sqq.* :

« *Douz Dieus ! et je l'amoïë tant !*
Comme riens peüst l'autre amer
Qu'ailors ne pooïë penser
Nis une eure ne jor ne nuit.
Car c'ert ma joie et mon deduit,
C'ert mes delis, c'ert mes depors,
C'ert mes solaz, c'ert mes confors,
Comment a lui me contenoïe
De penser, quant je nel veïoie ? ... »

Cf. aussi les v. 761 *sqq.* :

« *Plus vous amoïë la moitië,*
Si Dieus ait ja de moi pitié,
Que ne fesoïë moi meisme... »

Cf. enfin les v. 784 *sqq.*, où l'imparfait alterne avec l'irréel du présent :

« *Ha ! fine amor ! et qui pensast*
Que cist feïst vers moi desroi
Qui disoit, quant il ert o moi

« *Que poez estre devenu
Qui vers moi avez esté faus ?* »

Le texte fait apparaître cette conscience déchirante d'une inégalité dans l'amour à travers le jeu des pronoms personnels (32), l'emploi des irréels (33), ou les imprécations à l'adresse de la *fin'amors*, c'est-à-dire de cette éthique suprême et finalement décevante dans la mesure où, dans un couple, celui des deux partenaires qui se voue corps et âme à ses valeurs est toujours dupe dès qu'il se refuse à tricher. Car la plainte de la châtelaine insiste aussi sur le fait que l'héroïne a été trahie par le mensonge permanent du chevalier (34), et la plus grave accusation qu'elle formule contre lui est de l'avoir abusé, comme le prouve la fréquence des termes qui évoquent la déloyauté de l'amant (35).

*Et je faisoï mon pooir
De fere trestout son voloir,
Qu'il ert toz miens et a sa dame
Me tenoit et de cors et d'ame
Et le disoit si doucement
Que le creoië vraiëment...* »

(32) Les passages cités note précédente font valoir, à travers l'opposition du *je* et du *il*, un rapport de dépendance absolue. A noter que le *vous* n'intervient que du v. 755 (« Ha, amis, dont est ce venus ? ») au v. 783 (« Que li vestres de riens m'amast »), c'est-à-dire dans une séquence assez courte — mais il est vrai centrale et pathétique — de ce monologue ; partout ailleurs, dans ce discours, l'amant est d'ores et déjà objectif, comme un être devenu étranger à la châtelaine.

(33) Voir note 31. Mais l'irréel intervient dès le v. 741 (« Ne ce ne li deist il ja... ») et réapparaît à mainte reprise, en particulier aux v. 775 sqq. et 781 sqq. :

« *Quar, se tout le mont et neïs
Tout son ciel et son paradis
Me donast Dieus, pas nel preïsse
Par couvenant que vous perdisse...*
... *Ne riens grever ne me seüst
Tant comme mes las cuers seüst
Que li vestres de riens m'amast ...* »

(34) Voir les v. 785-792 cités note 31.

(35) Cf. les v. 738-739 :

... « *celui
Cui famoie et trahië m'a* »,

A cette déloyauté. la châtelaine ne cesse d'opposer le caractère absolu, définitif et total de son engagement (36). D'où son désespoir, celui d'un être qui a tout donné à une chimère et qui découvre soudain la vanité de son sacrifice.

La châtelaine ne peut donc plus que mourir, mais sa mort ne doit pas être suicidaire. Dans le climat dévot qui marque le règne de saint Louis et la période qui le prolonge, il serait intolérable qu'un être aussi pur se damnât. D'où l'ultime prière, qui transforme en grâce ce qui, sans ce sursaut de piété, eût pu apparaître comme le péché des péchés, c'est-à-dire la désespérance absolue :

« *Ainz pri Dieu que la mort me doinst
Et que, tout ausi vraiëment
Com jë ai aimé læument
Celui qui ce m'a porbacié,
Ait de l'ame de moi pitié ...* » (v. 820-824)

Et ce trépas est d'autant plus édifiant que l'héroïne trouve encore la force d'exprimer une exemplaire générosité en implorant le ciel que

« *...A celui qui a son tort
M'a trahie et livree a mort
Doinst honor ...* » (v. 825-827)

et en ajoutant d'une voix expirante :

« *... et je li pardon* » (fin du v. 827)

ce qui ne sera pas sa dernière parole, puisqu'elle murmure encore, après un silence :

« *Dous amis, a Dieu vous comment.* » (v. 834)

le v. 743 :

... « *Plus que moi cui il a trahie ...* », et le v. 957 :

... « *Qui vers moi avez esté faus ...* »

(36) Voir les v. 712 sqq., et les v. 802 sqq. :

« *Quar bien connois a mon corage,
S'avant morust, que tant l'amaisse
Quë après lui petit duraisse ...* »

Rien de commun entre cet abandon à la volonté divine et l'atmosphère païenne dans laquelle se déroule la mort de Tristan et d'Yseult selon Thomas. Les amants de Cornouaille ne pensent pas un instant à leur salut. *La Châtelaine de Vergi* est à sa manière un anti-Tristan. Le chevalier, en se suicidant, se punit conformément à une certaine justice (37) ; quant à la duchesse, elle ne mérite aucune pitié. Mais il ne fallait pas que le seul personnage vraiment pur périt dans le silence de Dieu. Sa mort l'innocente et confirme sa limpidité.

C'est souvent dans et par le monologue que le roman médiéval acquiert tout son sens idéologique. La complainte de la châtelaine est un des sommets du poème, et l'on y découvre la vraie signification du roman : celui-ci a pour but de démontrer le caractère chimérique de l'idéal courtois et l'incompatibilité radicale entre les exigences de l'amour et la chasse au bonheur. Mais il ne faut pas que le message véhiculé par l'intrigue laisse dans l'esprit de l'auditeur une impression désespérante. Les tristes responsables du drame vont être punis comme ils le méritent, et la pénitence exceptionnelle du duc leur vaudra peut-être l'indulgence divine.

* * *

Le scandale du châtement est proportionnel à la responsabilité des acteurs. Le chevalier meurt solitaire, et la duchesse périt publiquement,

Voiant tox ceus de la contree. (v. 923)

Puis le duc révèle aux spectateurs du drame les raisons de sa violence (38) : l'intrigue devient Histoire, la tragédie ne

(37) Cf. les v. 894 sqq. :
« Mes je ferai de moi justise
Por la traïson que j'ai fete. »

(38) V. 927-929 :
Et li dus trestout ausi tost
Oiant tox, qui oïr le vost
Dist tout l'afere en mi la cort.

transforme en événement mémorable, et l'auteur rend cré-dible ce qu'il raconte en suggérant que l'anecdote, publiée par le discours du duc, peut être authentifiée par le témoignage des gens qui ont assisté au drame. Le roman sentimental prend dès ce moment figure de roman historique : reste à en dégager l'enseignement moral et spirituel, ce que le poète se refuse à faire, laissant ce soin à l'auditeur. Car la perspective religieuse du dénouement est pour ainsi dire incluse dans la narration, et demeure sous-entendue et non explicite : le duc se fait templier non seulement pour expier son indiscretion fatale et son meurtre, mais aussi pour racheter l'âme de la duchesse et pour soulager les souffrances *post mortem* du chevalier (39). Voilà ce que l'auditeur devinera sans peine, et que le récit même laisse entendre, sans que les intentions du duc soient précisées, parce qu'elles vont sans dire, et qu'il serait inutile d'insister sur ces aspects spirituels.

Car *la Châtelaine de Vergi* est un roman et non un *exemplum* destiné à l'édification du public. Il était important que l'ouvrage ne choquât point, et qu'il satisfît donc à un certain conformisme dévot ; mais il eût été déplacé de déformer en nouvelle pieuse un écrit dont le but était de dénoncer le caractère chimérique de l'idéal courtois. Ce but même n'est lisible qu'entre les lignes, et n'apparaît ni dans le prologue ni dans l'épilogue, si ce n'est à travers l'idée que la *fin'amors*, qui n'est possible que par le secret, est donc contradictoire avec la force des choses, puisque les *faus feïtons enquireors* sont partout et découvrent publiquement tout ce qu'ils ne peuvent manquer de savoir. Prologue et épilogue ne programment donc que partiellement l'intrigue, mais ne sont pas pour autant des éléments conventionnels et rajoutés après coup. Ils contribuent à la rigueur à la fois formelle et idéologique de l'ensemble. Et *la Châtelaine de Vergi* est un roman exemplaire non pas seulement parce

(39) Sur la croyance en la vertu de la prière et des œuvres de pénitence pour le soulagement des damnés, voir J. Ch. PAYEN, *Le motif du repentir* ..., Genève, Droz, 1967, p. 80.

qu'il raconte une anecdote de très haute portée, mais parce que c'est un modèle d'organisation cohérente et d'écriture logique. La perfection de l'œuvre est toute dans son fonctionnement impeccable. C'est une machine infernale admirablement réglée par un horloger très habile. Resterait à confronter ce mécanisme à celui, souvent défectueux, d'ouvrages romanesques moins bien structurés : une tâche immense attend donc tous ceux qui accepteraient d'entreprendre, à partir d'une analyse microscopique des textes, une vaste étude comparative de tous les romans médiévaux*.

Caen.

Jean Charles PAYEN.

* Tandis que cet article était sous presse, est paru dans la *Romania* t. 93, 1972, pp. 433-459, un article d'André MARAUD, *Le lai de Lanval et la Châtelaine de Vergi : la structure narrative*, dont je partage les conclusions.

Disposition de la lettrine et interprétation des œuvres : l'exemple de « *La Châtelaine de Vergi* »*

Aux lettrines et aux enluminures qui ornent de très nombreux manuscrits du moyen âge, on reconnaît toujours la fonction décorative d'égayer et d'aérer des pages uniformes et compactes. Cette fonction ne va pas seule dans tous les cas ; rien ne prouve que le nombre et la répartition des lettrines, comme le choix de la scène représentée sur l'enluminure (ou les enluminures) ne relèvent que de la fantaisie arbitraire d'un décorateur, mais il paraît plus plausible qu'un illustrateur ait choisi la scène à ses yeux la plus pittoresque et la plus représentative du sens de l'œuvre, et qu'un copiste ait ménagé la place des lettrines de manière à découper dans le corps du texte des ensembles significatifs et à souligner des éléments importants. Dans cette hypothèse, lettrines et décorations diverses auraient pour fonction de noter une interprétation apportée au texte par le copiste du manuscrit. Il faut noter aussi qu'en l'absence de la ponctuation, qui permet au lecteur d'aujourd'hui d'analyser l'énoncé en phrases et en éléments plus petits, les lettrines notent, au niveau d'unités en général plus grandes, le rythme du texte, et que ce rythme s'impose aux yeux et à l'esprit du lecteur. Si donc on peut établir que les lettrines traduisent une interprétation

* Le présent travail est le fruit d'une recherche menée par une équipe d'étudiants de Licence sous la direction de Jean-Charles Payen, à l'Université de Caen, en 1969-1970 (voir Jean-Charles PAYEN, *Les études médiévales et la rénovation pédagogique, La Marche Romane*, XX, 4, (1970), p. 5). Les rédacteurs remercient Madame Callu-Turiaff, Conservateur-adjoint au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris, qui les a guidés dans la consultation des manuscrits.