



Lire le *Tristan* avec René Girard

- Baptiste Decorps

A propos de l'ouvrage :

Alexandra Ilina, *La Hiérarchie entre texte et image dans le « Tristan en prose »*, Paris, Classiques Garnier, « Histoire culturelle », 2020, 370 p.

9782406100096



Alexandra Ilina publie chez Classiques Garnier la version remaniée de sa thèse soutenue en 2016 sous le titre « L'écriture face à l'enluminure dans *Le Roman de Tristan en prose* ». Dans son introduction, elle commence par poser le constat que les œuvres anciennes continuent de nous fasciner. Mais leur lecture « pure » est à son sens obstruée par les études et notes, qui sont toutefois nécessaires à la compréhension. Parmi ces « œuvres anciennes », son choix s'est porté sur le *Tristan en prose*, qui selon elle a été longtemps qualifié de « monstre textuel à éviter »¹. Après avoir été rejetée au XX^e siècle au profit de ses équivalents versifiés, l'œuvre est aujourd'hui davantage étudiée grâce aux éditions modernes.

La méthode adoptée consiste à étudier le concept de « hiérarchie » dans le *Tristan en prose* à l'aide des études de René Girard. L'autrice considère qu'historiquement, au Moyen Age, s'opère un « transfert de l'idée de hiérarchie » du niveau céleste au niveau terrestre et se propose d'étudier le « résultat de ce transfert, à la fois formel et symbolique, dans l'économie du roman »². On regrette toutefois que l'annonce de l'étude iconographique ne soit pas davantage justifiée, le titre de l'essai étant ambivalent : on pourrait s'attendre à un travail sur la « hiérarchie » au sens de « rivalité » entre texte et image, et non à un travail sur la « hiérarchie » qui s'appuie conjointement sur le texte et l'image.

¹ A. Ilina, *La Hiérarchie entre texte et image dans le « Tristan en prose »*, Paris, Classiques Garnier, « Histoire culturelle », 2020, p. 9.

² *Ibid.*, p. 15.



L'autrice décide d'analyser trois déclinaisons de la « hiérarchie » dans le roman : la « hiérarchie oblique », entendue comme une compétition entre les matières arthurienne et du Graal ; la « hiérarchie horizontale », comprise comme la rivalité entre les membres de la chevalerie, et la « hiérarchie verticale », qui est la compétition entre royauté et chevalerie. A partir de René Girard et du concept de « rivalité mimétique », l'autrice expose sa thèse : « atteinte par une crise mimétique, la hiérarchie des deux mondes en train de s'assimiler est sérieusement mise à l'épreuve »³. D'où un travail sur l'image « comprise comme manifestation de l'imitation »⁴. De fait, A. Ilina note que les personnages changent en permanence d'identité pour pouvoir jouter et reconquérir leur prestige, ce qui motive une étude nécessaire de l'héraldique comme signe distinctif des identités d'emprunt. En parallèle de ces images intra-diégétiques que sont les écus, l'autrice s'intéresse aussi aux images qu'elle qualifie de « réelles » : les enluminures, pour observer l'inscription de la hiérarchie dans le « discours visuel »⁵. Elle part en effet du principe que les enluminures qui accompagnent le texte « participent à l'unité symbolique des pages manuscrites »⁶. Un deuxième enjeu de son travail consiste ainsi à comparer les « hiérarchies visuelles aux hiérarchies textuelles afin de voir comment se rapportent les images au texte sous cet angle particulier »⁷.

Le livre est organisé en suivant la typologie des hiérarchies précédemment annoncée, une partie étant consacrée à chaque hiérarchie et une dernière se centrant sur la « domination » de Tristan dans les différentes hiérarchies.

A. Ilina part du constat initial que le Graal est abandonné dans le *Tristan* et que l'ambition qui domine est celle de faire la preuve de sa prouesse chevaleresque. Elle s'appuie sur l'étude de Damien De Carné⁸ : le *Tristan* veut, à en croire ce dernier, subvertir l'idéal porté par le *Lancelot* ; se joue alors un « combat des générations »⁹.

Le premier chapitre débute par un point d'héraldique, en s'arrêtant sur l'écu que Tristan porte au Tournoi de Roche Dure. Cet écu diffamant représente l'adultère de Guenièvre avec

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ D. De Carné, *Sur l'organisation du « Tristan en Prose »*, Paris, Champion, 2010.

⁹ A. Ilina, *Op. cit.*, p. 42.



Lancelot : le *Tristan en Prose* regarde vers le *Lancelot en Prose*, « la matière tristanienne se retourne contre la matière arthurienne dominée par Lancelot et son prestige »¹⁰.

L'intertextualité – A. Ilina s'appuie sur les travaux de Julia Kristeva – chercherait alors à réaliser un « projet de renouvellement »¹¹. Les textes de la tradition sont présents dans le texte nouveau et une concurrence mimétique apparaît : les chevaliers connus sont mis en scène et challengés par les héros propres au *Tristan*. La compétition entre chevaliers est aussi une compétition littéraire, entre tradition et textes modernes. A partir de la tradition du *Lancelot*, le texte déplace les questionnements : la quête n'a plus d'objet précis, c'est le sens même de l'aventure qui est interrogé. A. Ilina reprend les travaux de Colette-Anne Van Coopult¹² : Dinadan, personnage propre au *Tristan en prose*, qui se lamente de ne pouvoir trouver « le sens du monde », devient le moteur d'une réflexion sur « la perte de l'horizon transcendant »¹³. Le passage du vers à la prose confère à Tristan « une nouvelle modalité d'existence »¹⁴ : le personnage perd l'idée de transcendance, le hasard fait irruption et c'est tout le monde fictionnel « qui est questionné dans tout ce qui lui est propre »¹⁵.

Avec ce questionnement sur la tradition, A. Ilina s'interroge sur la « rivalité » entre trois matières dans le texte afin de créer « notre matere », selon les dires du narrateur. Cette « rivalité » permet à l'autrice de faire retour sur son analyse précédente et de confirmer son hypothèse selon laquelle le *Tristan* hiérarchise la tradition et témoigne d'un renouveau de la pensée chevaleresque avec la figure des « chevaliers pensifs qui se détachent des stéréotypes et commencent à questionner le monde qui change autour d'eux »¹⁶. Ainsi, c'est dans une « compétition mimétique » avec son modèle que le *Tristan* fait entendre son originalité.

Dans le second chapitre, A. Ilina constate, en s'appuyant sur la fin de la *Queste*, que Tristan est incompatible avec le Graal. Seuls l'honneur et le « los » guident la trajectoire tristanienne. L'expérience du Graal étant une expérience solitaire, elle ne permet pas au héros de briller, de se faire voir, de construire une image de lui-même. Le chapitre montre à quel point les deux

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² C-A. Van Coopult, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cyclique dans le Tristan en Prose*, Leuven University Press, 1986.

¹³ A. Ilina, *Op. cit.*, p. 51.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.



matières, du Graal et tristanienne, sont immiscibles, et ce sont ainsi deux stratégies qui apparaissent dans le rapport qu'entretient le *Tristan* avec la tradition : captivité (la matière du Graal étant intégrée et mise de côté) et rivalité (la matière arthurienne traditionnelle entrant en compétition avec la nouvelle matière en train de se créer). Le chapitre se poursuit en observant les effets de cette « captivité » de la matière du Graal dans les enluminures. On regrette qu'elles n'apparaissent pas dans le corps du livre pour stimuler d'autant plus le lecteur. Les analyses iconographiques, rattachées aux présupposés théoriques exposés précédemment, sont ici très stimulantes et offrent des perspectives de recherches à venir.

En préambule du troisième chapitre, A. Ilina s'inscrit dans le sillage des critiques qui refusent de faire du *Tristan* un épigone du *Lancelot*, et considère plutôt que le roman en prose se nourrit de son « rival » pour mieux s'ancrer dans une stratégie littéraire concurrentielle. De fait, alors que la tradition arthurienne fait de Lancelot le seul phare resplendissant de la chevalerie, le surgissement de Tristan opère un profond bouleversement dans les hiérarchies établies. L'autrice traque les moments où les deux chevaliers sont confondus pour défendre sa thèse d'un « mimétisme » qui vire à la « rivalité ». Elle ajoute à son enquête littéraire une analyse de quelques enluminures, qui explicitent ce qui n'est que sous-entendu par le texte : le progressif triomphe de Tristan sur Lancelot. L'étude se centre ensuite sur « l'inévitable confrontation directe des deux chevaliers »¹⁷ qui, ironiquement, ne se reconnaissent pas.

Là encore, à l'analyse textuelle succède une analyse iconographique de l'épisode tel qu'il est illustré dans plusieurs manuscrits, laquelle conclut que les images sont fidèles au texte et suggèrent discrètement la supériorité de Tristan. Le chapitre se poursuit en se consacrant essentiellement à une analyse des multiples fonctions de l'héraldique, qui se situe selon l'autrice à la frontière même du texte de l'image : « la langue du blason est un système rigoureux et unique, capable de traverser texte et image sans aucune altération sémantique »¹⁸.

Cette première partie s'achève sur un chapitre consacré aux tournois, entendus comme des « lieux de la visibilité »¹⁹. A nouveau, analyses diégétiques et iconographiques alternent pour

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁹ *Ibid.*, p. 119.



arriver à la conclusion que « les tournois fonctionnent comme des bilans »²⁰ où les conflits latents sont exposés au grand jour.

Dans le premier chapitre de la seconde partie, l'autrice s'arrête sur le motif du chevalier à la fontaine. Elle note que cette fontaine sert moins au surgissement du merveilleux, comme le voudrait la tradition, que de « lieu solitaire miroir de l'âme »²¹, traduisant ainsi la tendance de la littérature à explorer toujours davantage la *psyché* de l'individu. L'autrice analyse ensuite deux aspects de l'image : d'une part, l'image formée mentalement par les personnages qui observent et écoutent les lamentations du « chevalier pensif » ; d'autre part, l'image réelle, que ce soit le miroir aquatique ou l'écu, qui rendent sensible l'identité du chevalier.

Les trois chapitres qui suivent sont chacun consacrés à un chevalier qui rend manifeste une structuration particulière de la « rivalité mimétique » : Palamède, Kahédin et Dinadan. La figure de « bon sarrasin »²² de Palamède sert à interroger une altérité radicale qui présente dans le même temps des similitudes avec Tristan, ne serait-ce que parce qu'ils aiment tous les deux Iseut. Il sert, encore une fois, le dessein du roman : montrer la supériorité de Tristan.

L'autrice s'intéresse ensuite à quelques enluminures qui témoignent de la marginalité de Palamède, tout en refusant de faire du sarrasin un monstre, selon les codes épiques usuels, et en l'intégrant iconographiquement sans trop de distinction au reste des chevaliers : l'autrice parle d'une « paganie de second degré, qui ne modifie pas le corps du chevalier, mais se lit à travers la sémantique secondaire »²³.

Kahédin, quant à lui, fournit l'occasion d'une réflexion sur la cruauté d'Iseut et sur le *topos* de la mort des amants : « Emule de Tristan, il offre aux lecteurs le spectacle d'une mort qui redouble celle des deux amants »²⁴. L'autrice parle d'une « contagion mimétique » pour analyser l'amour que plusieurs chevaliers portent à Iseut, en rapportant une telle disposition à l'analyse girardienne du désir. Et finalement, c'est avec le concept de « hiérarchie » qu'elle explique la mort de Kahédin : « même en amours, les hiérarchies décident du sort des chevaliers, et la reine se transforme en adversaire »²⁵. L'analyse des enluminures offre ici des

²⁰ Ibid, p. 124.

²¹ Ibid., p. 131.

²² C. Girbea, *Le Bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque d'histoire médiévale », 2014.

²³ A. Ilina, *Op. cit.*, p. 169.

²⁴ Ibid., p. 176.

²⁵ Ibid., p. 183.



remarques intéressantes sur les « limites de l'image », certains enlumineurs se refusant à représenter l'énamoration de Kahédin, puisque le texte lui-même repose tout entier sur de l'indicible alors que les représentations de sa mort abondent. Dans la perspective d'une « rivalité mimétique », A. Ilina conclut que Kahédin est « conquis par un mimétisme partiel, car il ne touche que la dimension érotique »²⁶.

Enfin, l'analyse du personnage de Dinadan permet de développer le regard ironique que ce chevalier atypique porte sur la chevalerie tristanienne : il affiche une autre forme de « rivalité », celle de la raison contre la passion. Le personnage permet de revenir à la notion de « hiérarchie oblique » puisque, questionnant le sens du monde et le but de l'aventure, il revient à interroger « le cœur même du roman tel qu'il avait été pratiqué jusqu'à ce moment »²⁷. Mais il interroge également les « hiérarchies horizontales », puisque « c'est lui qui semble le plus intéressé à constater et observer les rapports entre les autres »²⁸.

La troisième partie, consacrée à la « hiérarchie verticale », examine successivement les figures de Tristan, du roi Marc et des reines. A. Ilina montre d'abord que, contrairement aux romans de Chrétien de Troyes, l'exemplarité royale d'Arthur n'est jamais remise en question. C'est plutôt dans le domaine chevaleresque qu'il entre en compétition avec Tristan. Le chapitre se poursuit sur une nouvelle étude d'héraldique, en analysant des enluminures représentant les écus de Tristan. L'enjeu est à nouveau de montrer que l'écu porte son propre langage : là où, verbalement, Tristan n'oserait contester Arthur, le langage imagé transpose la contestation : « l'image se manifeste comme instrument herméneutique qui vise à surprendre le sens du texte »²⁹. L'autrice termine en montrant que les enluminures redoublent sa lecture de l'œuvre : « L'iconographie fait une distinction nette entre les occurrences d'Arthur sous l'apparence du souverain et sous celle de chevalier. Et cette distinction montre une évidente valorisation du premier type de représentation »³⁰.

Le second chapitre se centre sur la figure du roi Marc, présenté comme « le pire des souverains »³¹. L'autrice revient sur sa démarche, en observant que le fratricide – descriptif caractéristique de Marc dans le *Tristan en prose* – est présenté par René Girard comme

²⁶ *Ibid.*, p. 188.

²⁷ *Ibid.*, p. 207.

²⁸ *Ibid.*, p. 209.

²⁹ *Ibid.*, p. 226.

³⁰ *Ibid.*, p. 236.

³¹ *Ibid.*, p. 243.



prototypique de la rivalité mimétique. Cette rivalité reparaît dans la concurrence qui s'instaure entre Tristan et Marc. L'autrice analyse ensuite un certain nombre d'enluminures qui signalent toutes l'image négative associée à la figure du roi Marc. Le dernier chapitre s'arrête sur l'observation d'une « hiérarchie » plus discrète : celle entre les femmes. A. Ilina remarque que le trouble d'identité lié aux multiples qualificatifs d'Iseut se retrouve dans l'iconographie où, là encore, on ne trouve pas d'« identité iconographique fixe »³². Ceci conduit parfois à une troublante assimilation d'Iseut et Guenièvre. Mais la « rivalité mimétique » s'observe aussi entre Iseut et Brangain, qui partagent momentanément le même lit : « toute usurpation est une forme de rivalité mimétique »³³.

L'ouvrage se termine, sans grande surprise, sur une partie consacrée à la domination de Tristan qui fait la synthèse des différentes « hiérarchies » précédemment mises en lumière en questionnant l'identité du héros. Le dernier chapitre, centré sur l'édification statuaire de Tristan, interroge le rôle mémoriel des images : « Tristan est associé à une image durable et digne qui fait de lui une quasi-divinité de la chevalerie »³⁴.

A. Ilina fait donc très largement la synthèse des études actuelles sur le *Tristan*, Damien de Carné et Emmanuelle Baumgartner étant abondamment cités, tout en offrant une nouvelle grille d'analyse structurelle. On regrette deux choses en définitive : que les enluminures ne soient pas intégrées au corps du texte pour nous aider à suivre la lecture iconographique proposée par l'autrice, et que le terme « image » annoncé dans le titre ne soit pas plus clairement défini, certaines pages³⁵ cumulant trois conceptions différentes sous le même hyperonyme : souvenir, renommée, enluminure, sans que de claires distinctions ne soient proposées entre ces différents régimes de l'*image*.

³² *Ibid.*, p. 269.

³³ *Ibid.*, p. 273.

³⁴ *Ibid.*, p. 299.

³⁵ Voir p. 284 par exemple.