Document generated on 07/11/2025 5:09 p.m.

Dalhousie French Studies
Revue d'études littéraires du Canada atlantique

Dalhousie French Studies
revue d'études littéraires du Canada atlantique

Le Zéro et l'Infini. Sens et fonction des personnages mort-nés dans le Haut Livre du Graal

Jean-François Poisson-Gueffier

Number 117, Winter 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1076089ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1076089ar

See table of contents

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)
2562-8704 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Poisson-Gueffier, J.-F. (2021). Le Zéro et l'Infini. Sens et fonction des personnages mort-nés dans le Haut Livre du Graal. *Dalhousie French Studies*, (117), 15–26. https://doi.org/10.7202/1076089ar

Article abstract

If the death of a character generally happens at the end of a journey into narrative time and space, the High Book of the Grail features three characters who can be described as stillborn. Their death happens at the same moment, or precedes their first mention in the romance. The meaning of these characters and the one of the work as a whole raises therefore an hermeneutical problem. In fact, their death is not considered as a minor incident, but as a tremendous event which affects the balance of the universe of fiction, politically as well as symbolically and religiously.

All Rights Reserved © Dalhousie French Studies, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le Zéro et l'Infini.
Sens et fonction des personnages mort-nés dans le *Haut Livre du Graal*.

Jean-François Poisson-Gueffier

« Vivant sans entrailles » (Valéry 221) dont les actions recouvrent les « grandes articulations de la *praxis* (désirer, communiquer, lutter) » (Barthes 1977, 35), le personnage est un préalable à l'élaboration de toute trame romanesque ; il n'en demeure pas moins un élément problématique du discours théorique. La *psyché* qui lui est accordée est à la fois un vecteur d'identification et une réalité sur laquelle ont un temps buté les discours visant à une redéfinition des cadres et de la poétique du personnage :

> Les apports théoriques en date les plus intéressants sur le personnage sont à mettre au crédit de la narratologie. Le renouveau des études littéraires opéré par le formalisme et le structuralisme a permis de reconsidérer une notion jusque-là assez indéterminée et tombée en désuétude. Il s'agissait de donner du personnage (du moins, dans une première étape) une définition strictement fonctionnelle qui le constituât en un composant du système narratif. (Jouve 103)

Le modèle sémiotique d'analyse du personnage romanesque distingue ainsi trois instances, auxquelles sont attribuées des fonctions complémentaires. L'*acteur* accomplit les actions évoquées dans le récit ; l'*actant* se décline en six rôles ; le *rôle thématique* assigné au personnage repose sur des singularités psychologiques ou sociales qui concourent à son identification la plus élémentaire. Ces considérations valent moins que les trois critères retenus par Greimas pour définir le terme d'*acteur* : « a. *entité figurative* (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), b. *animé*, c. susceptible d'individuation (concrétisé, dans le cas de certains récits, surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre) » (Greimas 255).

La littérature arthurienne, fondée sur un principe de récriture, présente en première instance et au regard de cette définition, une reconfiguration permanente des « sèmes d'individuation ». Le Gauvain en quête de son propre nom dans *L'Âtre Périlleux* n'est ni tout à fait le même ni tout à fait un autre que celui du *Conte du Graal*, son emblématique *proece* demeurant un trait constitutif, à montrer dans le *Conte*, à démontrer dans *L'Âtre* ; à l'inverse, le pouvoir de séduction qu'il exerce dans *La Vengeance Raguidel* est évoqué *in absentia* dans le *Haut Livre du Graal*[1]. Dans cette dernière œuvre, si une très large majorité des personnages correspond aux termes de la définition de Greimas, certains sont relégués dans l'étrangeté et la marge, présentant ainsi un intérêt redoublé.

En effet, la représentation de la mort peut être envisagée comme l'acmé d'une destinée, comme le terme de l'existence et/ou de la quête. La mort de Galaad intervient après qu'il a vu « *les merveilles del Saint Graal* », puis « *s'en taist atant li contes*[2] ». Celle du roi est l'ultime geste d'un effondrement inexorable du monde arthurien – *sic transiit gloria mundi*. Leur mort est consubstantielle au dessein idéologique de ces récits, qu'ils soient envisagés individuellement ou dans la dynamique du *Lancelot-Graal*. Dans la *Mort*

1 Le roman explicite, dans l'épisode de Marin le Jaloux et de la dame aux côtés de laquelle il passe la nuit, les raisons de son exceptionnelle continence, liée à la valeur spirituelle du « haut livre » : « *Mais il avoit si son cuer loié et estraint qu'il ne li laissa penser chose qui a vilonie tornast, por le haut pelerinage qu'il avoit empris ; ains comencha ses ieus a oster d'esgarder la damoisele qui de tres grant biauté estoit esprisse* » (IV, 240, 6-8).

2 *Le livre du Graal*, III, § 375 et 378, p. 1176-1177.

Artu, à « une Apocalypse (fin du monde arthurien) » fait suite « une rédemption finale dans les dernières pages », qui « correspondraient à un Jugement dernier » (Micha 308). Galaad accomplit dans l'espace romanesque un projet eschatologique, Arthur présentant *in fine* une conception politique

> désabusée, dans la mesure où on y trouve plus de frein à un esprit féodal défini par l'attachement aux valeurs du lignage, de la vengeance, du sang, de l'intérêt particulier et de l'honneur conçu de manière étroite, par l'oubli de l'intérêt supérieur du royaume, et par l'esprit de complot et d'usurpation incarné par Mordret. (Boutet 16)

La trajectoire ascendante de Galaad et l'infléchissement inéluctable du roi Arthur, ainsi que leurs morts respectives, se font écho. L'*ordo naturalis* du roman arthurien place la mort au terme d'un combat chevaleresque, d'une quête, à tout le moins d'un parcours dans l'espace romanesque. Au Moyen Âge, la mort est ainsi « le terme de la vie terrestre » et semble « profondément marquée par la dominante chrétienne de la société[3] ». Comment, dès lors, penser les personnages dont l'insertion dans le récit est tout entière placée sous le signe de la mort ? Ces êtres de l'entre-deux qui sont plus que la simple mention de leur nom, et moins qu'un « participant » (Barthes 1966, 16) pleinement intégré dans le flux des aventures et le devenir de la quête ?

Le *Haut Livre du Graal* présente ainsi plusieurs figures à peine esquissées, relevant de cette configuration inédite. Récit arthurien du XIIIe siècle, continuation en prose du *Conte du Graal*, ce roman est également nommé *Perlesvaus*, du nom de l'Élu qui doit mener à son plein accomplissement la quête du Graal. « Livre de haute violence » (Dubost 1994, 179-199), il prend place dans les marges de la littérature arthurienne et se distingue par un imaginaire torturé comme par les nombreuses questions qu'éveille un appareil allégorique infiniment moins ordonné que celui de la *Queste*. Les personnages « mort-nés » constituent l'une des singularités de ce récit « *by no means free of flaws and aberrations* », que les commentateurs les plus zélés ont attribué à un conteur « *victim of paranoia* » et « *deranged*[4] ». L'écuyer Cahus, dont les exploits oniriques ont inspiré des exégèses nombreuses[5], ne vit que le temps d'accomplir tous les gestes annonciateurs et les rites préalables à sa mort ; plus encore, Lohot n'est nommé qu'après la messe de *Requiem* qui lui est consacrée, sa mort advenant immédiatement après que sa victoire sur le géant Logrin a signé sa *proece*.

L'insertion du personnage romanesque ne correspond plus dès lors à un accroissement du personnel dramatique, mais paraît soumise à une disposition ambivalente : le personnage est et n'est pas, il franchit le seuil de la fiction pour rejoindre incontinent le règne des morts. Le corrélat *théorique* de cette disparition est une solution de continuité avec le règne des vivants, que le roman médiéval récuse à chaque instant. La sphère du non-être n'abolit pas une participation à celle de l'être, le personnage mort-né devenant un acteur paradoxal du récit. Si « le corps est le point d'insertion dans le monde » (Chenu 41), un corps mort devrait en être extrait. Le paradoxe, pour n'être qu'apparent, n'en est pas moins irréductible.

Apparent, car la pensée médiévale est l'héritière de croyances préservées en des textes qui décrivent « un monde de complexes flottants, de frontières extrêmement floues », où « l'ici-bas et l'au-delà communiquent en permanence » et où « la nature est peuplée de mille figures énigmatiques » (Lecouteux et Marcq 10). La mythologie arthurienne est

3 *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, art. « Mort ».

4 Roger Sherman Loomis, p. 97-134 : trad. « nullement dépourvu de défauts et d'aberrations », œuvre, s'il faut en croire R. S. Loomis, d'un conteur « victime de paranoïa » et « perturbé ».

5 Michel Zink, 31-38 ; Marjorie Williamson, 5-11 ; Francis Dubost, 1991.

constellée de figures de l'entre-deux-mondes, dont la Chapelle et le Cimetière Périlleux procurent une vision saisissante.

Irréductible, car l'on perçoit véritablement un problème de nature : Lohot et Cahus voient leur existence dans le monde sublunaire achevée sans recours ni retour dans l'espace fictionnel, à l'inverse des « *chevaliers tos noirs* » qui « *avoient glaves ardants et enflamez, et venoient li un envers les autres et faisoient tel effrois et tel noise que ço sambloit que tote la forest acraventast*[6] » (VIII, 586, 26-29).

Avec les personnages mort-nés, la problématique se déplace sensiblement : leur *présence* dans le récit vaut moins que leur *insertion* ; leur influx (sur les dispositions spirituelles et morales des autres personnages) et leur influence (sur le cours du récit), ne relèvent plus de la seule merveille. La question fondamentale qu'ils posent a partie liée avec la poétique du personnage : leur nature – un être vivant frappé par la mort – ne fait pas mystère, au contraire de leur sens. Quel est l'apport de ces personnages dans l'univers de fiction, et de manière plus essentielle, de quoi sont-ils le nom ? Comment le paradoxe qui les fonde renouvelle-t-il la poétique du personnage ?

Cette étude envisage ainsi de leur accorder une fonction de révélateur ; révélateur d'un dessein fictionnel dont les linéaments échappent encore, révélateur d'un domaine thématique – la mort – dont l'ascendant sur le récit est perceptible à chaque page. Les ramifications de cet énoncé initial n'en sont pas moins multiples et inhérentes à la problématique d'un roman qui « construit sa propre résistance au sens » (Bouget 37).

Les paradoxes du personnage mort-né

Figure de l'interrègne, partant de l'indétermination ontologique et sémantique, le personnage mort-né cristallise trois paradoxes. Le premier, qui semble le plus évident, invite néanmoins à quelque éclaircissement : le personnage est projeté dans l'univers fictionnel pour en être incontinent retiré. À l'instar, pourrait-on avancer, des très nombreuses figures agonisantes, défuntes ou spectrales qui jalonnent les étapes de l'aventure. Les trois personnages considérés présentent néanmoins la particularité d'échapper à cette réitération de la séquence rencontre-avec-un-chevalier, combat, issue-funeste-ou-manifestation-de-la-clémence. Pour ne considérer que les figures viriles, Cahus n'est encore qu'un *nudus miles*, Lohot est au seuil de sa carrière chevaleresque.

Lohot, Cahus et la Dame du Gomoret partagent ce quasi-isochronisme de l'irruption dans l'espace romanesque et de l'instant de leur disparition. Cette triade chargée de fortes résonances symboliques invite à penser le paradoxe au principe de cette singularité narrative. Replacés dans un *continuum*, ces personnages manifestent la ténuité de leur ancrage dans la réalité fictionnelle. L'épouse de Marin le Jaloux du Petit Gomoret, « *la plus bele, la plus sage et la plus cortoise del roiaume de Logres* » (IV, 236, 23-24) bénéficie de la présence la plus notable, de l'arrivée de Gauvain *al vespre* au *jor biaus* qui accompagne le retour de l'époux étreint par une jalousie sans fondement. Gauvain et la Dame du Gomoret, d'une parfaite continence, sont en effet victimes de la calomnie d'un nain, qui instille perfidement le doute dans l'esprit de son maître, dont le nom même est annonciateur d'une clôture funeste. Un combat s'engage entre Gauvain et Marin, qui voit ce dernier fondre sur son épouse avant de prendre la fuite.

Des bornes temporelles circonscrites à l'espace d'une nuit semblent également présider à l'irruption de Cahus dans l'espace romanesque. Son « *aventure merveilleuse* » (I, 140, 20) n'en est pas moins scindée en deux espaces : celui de la salle du palais, celui onirique d'une chevauchée dans la Blanche Forêt, lieu dans lequel il doit se rendre le lendemain pour escorter le roi Arthur. Le récit accentue la ténuité du destin romanesque de

6 Trad. « [...] chevaliers entièrement noirs portant des lances brûlantes et enflammées, qui se jetaient les uns sur les autres et provoquaient un fracas et un vacarme tels qu'on avait l'impression que la forêt était en train de s'écrouler ».

Cahus, qui « *ne se voust desvestir ne deschaucier, car la nuiz li sanbloit estre corte* » (I, 136, 15-16). Cette brièveté, qui affleure au seuil de sa conscience, relève d'une préfiguration de l'imminence de sa mort (entre le *premerain some qu'il fu endormiz* et le lever du jour). Par-delà les apories herméneutiques inhérentes à cette aventure, se donne à lire un dédoublement entre deux espaces et deux temporalités (la temporalité nocturne dans le réel de la fiction, celle du récit onirique). Dans l'espace du songe où se perdent son esprit et son corps, Cahus accomplit une chevauchée nocturne qui prend fin au lever de soleil. Après avoir dérobé un chandelier pour en faire présent au roi, Cahus est rattrapé puis mortellement blessé par un chevalier noir, en un motif d'origine celtique.

Comme le rappelle en effet Philippe Walter, cet épisode, « à relier à la mythologie du dieu Lug » figure également « dans les *immrama* (vol d'un objet précieux par un moine dans une île de l'Autre Monde) » (Walter 88-89). Cahus n'a dès lors de présence qu'entre sa désignation comme écuyer auprès d'Arthur et son coucher, puis entre son réveil et sa mort :

> *« Sire, fet li vallez, ne sachiez mie le cotel de mon cors devant que ge soie confés. » Li rois mande son chapelain, e le fet confesser e fere sa droiture molt bien ? Li rois meïsmes li trest le cotel du cors ; e l'enme s'en parti lués*[7] (I, 140, 11-15).

Ultime figure dans ce *continuum* de la ténuité narrative, Lohot n'est investi d'une présence dans l'univers de fiction qu'à travers l'évocation, en un récit enchâssé, de sa *proece*. La première mention du personnage advient au terme de la messe célébrée en sa mémoire en « *un hermitage* » sis « *dans le regort d'une montaigne* » (VIII, 572, 8). Si son corps acéphale repose en terre, sa tête est adressée à Arthur et Guenièvre, « *a Cardoil par un jor de Pentecoste* » (IX, 696, 9-10). Ce déplacement, d'un lieu de réclusion habité par un ermite au lieu d'exercice de la souveraineté, élargit la révélation des circonstances du meurtre de Lohot, du seul Perlesvaus à la cour et au Royaume tout entier. Parallèlement, la transition d'une parole orale à une parole écrite (le coffre contenant la tête de Lohot étant accompagné d'une lettre scellée révélant *celui qui l'ocist*) démultiplie les enjeux narratifs et symboliques de cette disparition. Cette mort énoncée en deux temps réunit les deux composantes matérielles du personnage, le corps acéphale et le *chief* conservé en un *riche vaisel*. Cette unification narrative du personnage *post mortem* accuse la ténuité de ce qu'il fut durant son existence.

Ce *continuum*, d'une présence nocturne à une absence anthume, altère considérablement la définition du personnage posé comme *être animé*. Leur mort est d'autant plus paradoxale qu'elle est à l'origine d'un *doel* d'une exceptionnelle intensité, porteur d'une perplexité sans égale. Après la mort de la Dame du Gomoret, Gauvain est « *si dolans qu'il ne seit conroi de soi meïsme ne onques mais chose ne li anuia, che li samble, dont il li pesoit plus au coer* » (IV, 248, 18-20). Après le rêve avéré de Cahus, le roi Arthur voulut « *que cele aventure mervelleuse fust seüe par tot* » (I, 140, 20), et la disparition de Lohot plonge la cour tout entière dans une très profonde affliction (IX, 706). Ces personnages sont à peine animés, à peine individualisés (l'*anagnorisis* de Lohot advenant par la reconnaissance d'une « *plaie qu'il out el viaire des s'enfance* », IX, 706, 22[8]), mais leur mort n'en constitue pas moins un ébranlement symbolique des fondations du Royaume de Logres.

Le dernier paradoxe qui gouverne leur évocation tient dès lors à l'extrême ténuité de leur existence et à l'extrême densité de leur *senefiance*. Si ces trois morts résistent à

7 Trad. « "Seigneur, ne retirez pas le couteau de mon corps avant que je me sois confessé !" Le roi fit venir son chapelain, lui demandant de confesser le jeune homme et de lui administrer dûment les derniers sacrements, puis il arracha lui-même le couteau du corps, que l'âme quitta aussitôt ».

8 Voir la triple *anagnorisis* d'Ulysse dans l'*Odyssée*, 19, 388-393 ; 21, 217-221 ; 24, 331-332.

l'interprétation en raison d'un manque de logique apparente, le texte édifie sa propre *senefiance* – qui, parce qu'elle ajoute un degré supplémentaire de trouble herméneutique, apparaît comme une force d'opacification. Les personnages mort-nés concentrant dans leur mort l'essentiel de leur présence narrative, concentrent en elle l'essentiel de leur sens. À un personnage insignifiant devrait correspondre une mort insignifiante. En lieu et place, le récit accorde à ces morts une indéniable prévalence.

La mort de la Dame du Gomoret, épouse de Marin le Jaloux, est ainsi l'objet d'une exégèse au Château de l'Enquête, au même titre que le Char des têtes et leur vol par le Noir Ermite. Le « coup de force[9] » que représente cette élucidation est sensible dans la discontinuité *a priori* du signe et de son interprétation :

> — *Sire, fait li provoire, cho fu molt grant joie de la signefiance de sa mort, car Josephes nos tesmoigne que la viés loi fu abatue par un coup de glave sans resusciter et por a viés loi abatre se sofri Dieus a ferir el costé de la glave et par quel coup fu la lois abatue et par son crucifiement. La dame signefie la viés loi*[10] (VI, 330, 7-13)

De cette configuration allégorique, dont la logique échappe à l'entendement, procèdent des fragments de sens épars. Le geste discourtois de Marin le Jaloux se lirait ainsi comme la marque d'une appartenance à l'ordre des figures électives (Perlesvaus, Gauvain, Lancelot), au point que son apparente perfidie serait en réalité la marque d'une révérence au Seigneur. La figure du nain, à l'origine de la chausse-trappe dans laquelle Gauvain et la Dame se sont abîmés, se voit implicitement dotée d'une signification renouvelée. Sans emprunter l'ensemble des voies allégoriques ouvertes par la scène d'élucidation déceptive du Château de l'Enquête, le paradoxe d'une mort saturée de sens divergents n'en est pas moins clair et apert. La densité herméneutique dont ces trois personnages sont investis tranche ainsi avec la ténuité de leurs actes anthumes. Si « *li estoires du saintisme vessel* » doit s'avérer « *molt porfitables a toz cex qui de cuer l'orront* » (I, 126, 1 et 15), le *cuer* le plus vaillant rend les armes devant un paradoxe aussi irréductible.

Secondaires si elles sont envisagées du point de vue de leur participation à l'univers de fiction, ces figures sont premières dans l'ordre du récit. Elles enclosent, dans les circonstances de leur mort, une part de son mystère et de son sens.

L'acteur paradoxal

Le personnage mort-né se tient ainsi à la jonction du zéro (car sa fonction dans la quête et la conversion est, littéralement, quasi-nulle) et de l'infini (des interprétations qu'il éveille, plurivoques jusqu'au vertige). Il constitue un indice scriptural clos et ténu, dont le potentiel sémantique est au contraire large et ouvert. Sa qualité d'« acteur », pour douteuse qu'elle puisse apparaître, n'en revêt pas moins une réalité dans les linéaments du discours fictionnel. L'acteur paradoxal est une figure qui présente la singularité d'être ancrée dans la plus proche contemporanéité[11] comme dans l'esprit médiéval. Le récit contemporain s'est pour une part déployé dans ce que Derrida nomme après Freud l'autothanatographie[12], qui repense les frontières de la fiction et les modalité de la voix qui en est l'origine. En ce sens, la fiction parvient à renégocier « l'archétype de l'opération » selon laquelle le pouvoir

9 *Haut Livre du Graal*, éd. Armand Strubel, n. 1, p. 331.

10 Trad. « — Seigneur, répondit le prêtre, le sens caché de sa mort a une résonance tout à fait heureuse, car Joséphé nous fait souvenir que la Vieille Loi fut abattue d'un coup de lance sans espoir de ressusciter, et que pour abattre la Vieille Loi, Dieu souffrit de se laisser transpercer le flanc par la lance : c'est par ce coup et par sa crucifixion que la Loi fut abattue. La dame signifie la Vieille Loi ».

11 Frédéric Weinmann, *« Je suis mort ». Essai sur la narration autothanatographique*, 2018.

12 Jacques Derrida, *La Carte postale*, notamment p. 291 et 354.

« sépare un groupe de ses morts, ou chacun de nous aujourd'hui de sa propre mort » (Baudrillard 200).

Accorder au mort un pouvoir et un champ d'action dans l'espace romanesque est un geste naturel dans la pensée médiévale. Les notions de péril et de merveille sont les deux bornes qui ordonnent le retour des morts. L'acteur paradoxal n'est pas, quant à lui, une figure spectrale, dont le corps est inhumé (encore qu'il ne s'en soit fallu de peu que celui de la Dame du Gomoret ne fût dévoré par les bêtes sauvages) et l'âme vouée au repos. Leur mort infléchit le cours de la fiction romanesque et ne se restreint pas à un événement clos. « Acteurs paradoxaux », Lohot et l'épouse de Marin voient leur influence sur le récit démultipliée, aussi bien dans l'ordre du *muthos* que du *logos*.

Si Cahus semble en apparence n'avoir aucune prise sur la fiction à venir, la notion de « personnage-anaphore[13] », empruntée au modèle sémiologique, éclaire la portée de sa trajectoire onirique sur celle du roi Arthur. Sa mort est un signe révélant la dimension solitaire de l'aventure rédemptrice du roi en la Chapelle saint Augustin : « *Vos poez bien savoir, par cele aventure qui avenue est, que Dex ne volt consentir que nus voit avec moi* » (I, 142, 4-6). Elle est, partant, un signe préfigurant les lieux, les personnages et l'atmosphère (à la fois mystique et funèbre) qui règlent l'épisode. À l'instar de l'aventure géminée de la fontaine de Barenton qui ouvre le *Chevalier au Lion*, un premier personnage malheureux semble être le garant du succès rencontré par une figure éminente. La chevauchée solitaire d'Arthur, qui conjoint guérison physique (d'une blessure infligée par le Chevalier Noir) et guérison morale (I, 174, 25-26), est en relation étroite avec celle de Cahus. Le chandelier d'or dérobé par l'écuyer et remis au roi, qui pour ce vol comme pour la mélancolie qui l'afflige devient le *mortel ennemi* du Chevalier Noir, constitue l'axe de symétrie des deux récits. L'évocation de ces deux aventures en miroir semble accorder à Cahus une présence dans les lieux que foule à présent Arthur. De manière réversible, le roi est évoqué dans le récit onirique (« *e veoit les esclos du cheval le roi, ce li ert avis* », I, 136, 26-27) et Cahus dans l'aventure du roi. Les deux scènes se révèlent en surimpression, évoquant ainsi le procédé de l'entrelacement et l'impression de simultanéité qu'il procure : « créer du continu, mettre ensemble les durées éparses et fragmentaires des récits arthuriens » (Baumgartner 421).

L'influence du personnage mort-né s'entend à la fois comme empreinte physique dans la spatialité romanesque, et comme empreinte narrative orientant-désorientant la trame du récit de vengeance et de conversion. L'évocation du « *pais gastés* », « *toz vuis de gent* » et peuplé de « *bestes sauvages qui coroient par mi les champaignes* » (VIII, 572, 4-7) dans lequel se trouve l'ermitage où l'on célèbre les obsèques de Lohot est à cet égard investi d'une puissante force symbolique. Cette « *tere gaste* » est « *li comencement del roiaume de Logres* » (VIII, 572, 23-25), c'est-à-dire son extrémité. Les menaces portées contre les terres du roi s'inscrivent dans un faisceau convergent qui figure l'altération irréductible du règne temporel d'Arthur. La *tere gaste*, la mort de Lohot et la mise en cause de la légitimité du pouvoir royal sont les signes d'un univers d'apocalypse[14]. Cette notation topographique à valeur de prolepse introduit la coloration funeste de la scène de révélation des circonstances qui ont présidé à la mort du prince ; conjointement, elle inverse l'ordre logique des faits. Selon un procédé rhétorique en partie assimilé à la figure de l'*hysteron-proteron*, le *Haut Livre du Graal* privilégie l'effet sur le fait, mentionnant la conséquence avant la cause. Par cette altération constante de l'ordre chrono-logique, le récit manifeste en cette page la dimension actantielle dont est revêtu le personnage *post mortem*.

13 Le personnage-anaphore assure l'unité d'un récit, soit en rappelant des événements passés – rôle des ermites dans les romans arthuriens –, soit en annonçant les événements à venir, à travers la prophétie ou la prédication.

14 N'était la merveille des « deux soleils » (IX, 698), dont la *senefiance* accuse l'ironie dramatique d'une séquence à laquelle succède l'arrivée de la demoiselle porteuse du coffret contenant la tête de Lohot.

La mort de Lohot bouleverse les structures de l'histoire, rebat les cartes de l'univers fictionnel, de sorte qu'à sa ténuité *de fait*, font écho son influence et son influx : la reine « *chaï pasmee desor la coffre* » (IX, 706, 20-21) avant de mourir elle-même, ce qui à ce stade de la geste graalienne, constitue une rupture symbolique. Rupture annoncée par une esthétique de l'imprévisibilité, mais également sensible dans la solution de continuité de deux matières distinctes, la seconde s'ouvrant sur la séquence des « deux soleils » (IX, 697-699) :

> À cet endroit, le récit marque une coupure importante, bien soulignée par ces paragraphes de transition et de bilan, mais qui n'est pas répercutée dans le découpage des branches. La reconquête du Graal sépare le roman en deux grandes parties. Jusqu'à présent, avec les quêtes successives de Gauvain, Lancelot et Perlesvaus, le texte était encore en filiation directe avec Chrétien, malgré les divergences croissantes. Désormais, nous entrons dans un scénario plus diffus, dominé par les problèmes de la cour (la trahison du sénéchal, les ennemis du roi) dont les innombrables péripéties se déroulent en parallèle avec la mission de conversion de Perlesvaus[15].

Le prince, dont le lecteur ignorait jusqu'à l'existence, sa conception n'étant mentionnée que dans les *Premiers faits du roi Arthur*, est le vecteur d'alliances nouvelles. La révélation des circonstances de sa mort et de la duplicité du sénéchal Keu ouvre une nouvelle page et signe la désintégration progressive du royaume. Keu et Brien des Îles scellent une alliance symbolisant leur hostilité partagée à l'encontre d'Arthur :

> *Quant il sout que Keus li seneschaus se fu parti en itel manière de la cort le roi Artu et qu'il estoit pasez la mer, il le remanda et fist venir a soi, si le detint de sa maisnie et dist qu'il le garantiroit envers le roi et vers toz omes. Quant il sout que li rois s'en fu partis, il conmença sa terre a gerroier et ses omes a ocire et a chalengier ses chastiaus*[16] (IX, 710, 14-20).

La mort de Lohot, celle à venir de Guenièvre et la fuite ignominieuse du sénéchal, mettent en péril la fixité de la cour arthurienne. Dans cette désertification, les trois personnages doivent néanmoins être distingués. Si Guenièvre oscille dans le *Lancelot* entre une pleine et entière légitimité et des accusations qui portent atteinte à son intégrité, Keu est le revers de la pensée courtoise, dont la perfidie et le persiflage demeurent circonscrits et relèvent de ce que Philippe Hamon nomme la « pré-désignation conventionnelle » (Hamon 93) du personnage. Le revers infligé au roi à travers cette double perte (par la trahison, par la mort), accentue le caractère d'exception de Lohot. Mort-né dont n'est présenté que le *chief* coupé et conservé dans un coffre, il cristallise une part importante des tensions à venir. L'évocation de l'épreuve du coffret à valeur de révélation (variante de la cruentation des plaies[17] et du tombeau futur) advient immédiatement après une « coupure

15 *Haut Livre du Graal*, éd. Armand Strubel, n. 1, p. 697.

16 Trad. « Lorsqu'il sut que le sénéchal Keu avait quitté la cour du roi Arthur dans ces conditions et qu'il était passé de l'autre côté de la mer, il l'invita auprès de lui et le fit venir, et c'est ainsi qu'il le retint dans son entourage, lui promettant de le protéger contre le roi et tous ses hommes. En apprenant le départ du roi, il commença à faire la guerre à son royaume, à massacrer ses hommes et à lui disputer ses châteaux par les armes ».

17 La cruentation est un motif à valeur judiciaire recensé, dans le *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson, sous l'intitulé « *corpse bleeds when murderer touches it / is present* » (D.1318.5.2). Croyance médiévale selon laquelle les plaies du mort se remettent à saigner en présence de l'assassin, la cruentation est encore évoquée jusqu'au XVIIe siècle, et ce dans toute l'Europe, les littératures de France (*Le Chevalier au Lion*), d'Angleterre (*Macbeth*) et d'Allemagne (*Nibelungenlied*) en portant les traces, selon deux modalités : « tout d'abord la malfaisance posthume des défunts brutalement arrachés à la vie et avides de vengeance, en second lieu une conception quelque peu animiste du cadavre, en qui demeurent des « reliques de sentiments », tout en ne cessant pas d'être un cadavre » (Platelle 23-24).

importante, bien signalée par [des] paragraphes de transition et de bilan[18] ». L'unité organique du récit est rompue précisément à partir de cette séquence dont Lohot constitue à la fois l'énigme, l'objet et le « détonateur[19] ».

Des trois figures envisagées, la Dame du Gomoret présente le champ d'action le plus restreint. L'impact de sa mort rejaillit uniquement sur Gauvain, dont le récit donne à lire les replis d'une conscience affligée par une culpabilité sans cause : « *Atant s'en part messire Gauvain si dolans qu'il ne seit conroi de soi meïsmes ne onques chose ne lui anuia, che li samble, dont il li pesoit plus au cuer*[20] » (IV, 248, 18-20). Cette « *pesanche* » (IV, 250, 13) est réactivée jusqu'au Château de l'Enquête, par le chevalier à l'écu mi-parti (« *je vos en requier la mort* », IV, 252, 5) et l'ermite qui a recueilli Méliot de Logres (V, 268).

Les personnages mort-nés présentent ainsi la particularité d'une reviviscence paradoxale. En lieu et place d'une essence spectrale dont le récit compte plusieurs apparitions, leur empreinte est psychologique (dans sa forme la moins élaborée représentée par la Dame du Gomoret) et symbolique (qui inclut un bouleversement des structures du récit). Cahus et Lohot sont l'envers et le revers d'une même action paradoxale : quand le premier, dans l'espace de la branche liminaire, devient un adjuvant paradoxal du roi, le second, dans les quatre dernières branches, préside à l'instauration de nouvelles figures d'opposants (Keu, Brien). D'un personnage à l'universalité du royaume, d'une altération de la *psyché* à une modification fondamentale de la morphologie du *saintisme conte*, est ainsi perceptible une action d'autant plus insigne qu'elle émane de figures posthumes dont l'existence anthume est réductible à un ensemble vide.

Les clés de la fiction

> *J'é veü a tel jor com hui est, que vos aviez si grant plenté de chevaliers en vostre cort que a paines lé poïst on nonbrer. Ore en i a si poi chascun jor que ge en é grant vergoigne*[21] (I, 134, 2-4).

Ces récriminations de Guenièvre à l'encontre d'Arthur ne sont pas de pure déploration, mais semblent donner l'une des clés de la fiction. La raréfaction des chevaliers siégeant à la cour est l'indice d'un changement de paradigme au regard des récits christianiens, l'exemplarité du roi l'ayant cédé au soleil noir de la mélancolie. Derrière l'exhortation à la prodigalité, à la *proece* et à l'honneur, la *grant vergoigne* qu'éprouve la reine annonce le règne de l'apocalypse. La cour désertée signe le devenir d'une cour décimée – ce qu'atteste sa propre disparition révélée dans la branche IX. La présence au seuil de la fiction de la mort de Cahus, représentée *in praesentia*[22], est en soi un programme annonçant l'esthétique funèbre du récit.

La *Mort Artu*, ultime pierre apportée à l'édifice sacralisé du *Lancelot-Graal*, montre de quelle manière la mort s'inscrit dans la dynamique et le sens du récit. Ainsi Virginie Greene, évoquant la « machine de la mort » à l'œuvre dans ce roman, analyse-t-elle en des termes psychanalytiques la dernière bataille du roi – reflet de la disparition d'un royaume dont il est l'incarnation matérielle et symbolique :

> La vision pessimiste de la guerre qui émerge du récit de la bataille de Salesbières doit être associée à la perspective subjective particulière

18 *Haut Livre du Graal*, éd. Armand Strubel, n. 1, p. 697.

19 Ce terme est emprunté à Paul Larivaille.

20 Trad. « Sur ce, Monseigneur Gauvain quitta les lieux, dans un état de grande affliction et de profonde perplexité, et il lui semblait que jamais contrariété ne lui était arrivée qui lui eût été plus pénible à supporter ».

21 Trad. « J'ai vu, un jour comme aujourd'hui, que vous aviez une si grande foule de chevaliers à votre cour qu'on aurait eu du mal à les compter. À présent, il y en a si peu que j'en suis remplie de honte ».

22 Dans une monographie récente, *L'écriture funèbre dans le Haut Livre du Graal*, nous avons distingué la mort *in praesentia*, décrite au moment où elle advient, de la mort *in absentia*, évoquée ultérieurement sous la forme d'une allusion ou d'une analepse plus développée.

> adoptée. En chacun de ces hommes, c'est Arthur qui meurt et se voit mourir. Le champ de bataille est le corps d'Arthur lui-même. La bataille culmine et s'achève avec le combat singulier d'Arthur et de Mordred, d'Arthur et de son double. (Greene 312-313)

Si, comme l'ont montré de nombreux discours thanatologiques, la question de la Mort et des morts est le reflet des structures et des modes de pensée d'une société donnée, elle infléchit, à tout le moins reflète, le sens d'un récit de fiction. La ruine inéluctable du royaume arthurien, apparente ne serait-ce que dans le « crescendo de la mort » (Frappier 14) instauré dans la *Mort Artu*, est un trait partagé par la dernière partie de chacun des deux romans. Le sens de la mort et le sens du récit n'en sont pas moins fondamentalement distincts.

Dès lors, il convient de nommer et mesurer ce que révèlent les personnages mort-nés sur la dynamique particulière du *Haut Livre du Graal*. Les circonstances de leur mort et leur survivance symbolique semblent placées sous le signe de la « surprise », qui bien plus que le « suspense » et la « curiosité », caractérise l'esthétique générale et la tension narrative propres au *saintisme conte*[23]. « Surprise » perpétuée dans l'épisode du Château de l'Enquête, qui attribue à la mort de l'épouse de Marin le Jaloux une *senefiance* déconcertante, et dont la mort de Guenièvre est un exemple emblématique. « Surprise » exaltée jusqu'au non-sens, quand Méliot de Logres, fils de Marin le Jaloux, se range sous l'égide de Gauvain, dont il devient l'homme-lige : « *ne onques puis li vallés ne volt estre avoec son père, que sa mere fu morte, car il seit bien qu'il l'ochist a tort* » (V, 270, 7-8). Les trois morts qui forment le corpus (auxquelles sont liées la disparition de Guenièvre et la volte-face de Méliot) donnent forme et sens à cette esthétique de la « défamiliarisation » dont Patrick Moran a rappelé les enjeux :

> Le *Perlesvaus* est dans un rapport oppositionnel avec le canon : il n'essaie pas de le bâtir ou de la supplanter, mais de le renverser, de le réduire au néant. C'est la grande différence avec la *Queste* et la *Mort Artu*, qui sont dans une logique hégémonique, dans un procédé de *world making* très net, même si leurs efforts de construction se font *aussi* sur un mode critique et défamiliarisant. […] Le *Haut Livre du Graal* privilégie la défamiliarisation sur la canonicité, en faisant de celle-ci un moyen plutôt qu'une fin, et en faisant de sa mise à bas continuelle un des principes mêmes d'élaboration de la diégèse. (Moran 68)

La mort de Lohot atteint au plus haut degré de la surprise, son irruption induisant une tension narrative paradoxale dans la mesure où elle ne pouvait figurer dans l'horizon d'attente. La tension est soutenue par son ascendance royale, par le *doel* universel qu'il inspire, mais semble quelque peu irrégulière, s'agissant d'un personnage qui, jusqu'alors, ne prenait aucune part dans le *world making* instauré en creux. Ruse suprême du récit que de faire ébranler ses propres bases à partir d'un événement qui ne pouvait être anticipé d'aucune manière. La tension narrative, fondée sur « l'incertitude du futur tissé de projet, d'espoirs ou de craintes » (Baroni 406), le cède à une forme de tension absolue, comme une déchirure brutale dans le tissu de la fiction.

La mort de la Dame du Gomoret substitue également aux scénarios prédictibles du duel (victoire de Gauvain, victoire de Marin) une clôture *ex abrupto* :

> Li chevalier se traist ariere por prendre son ellais et messire Gauvain vient vers lui quanque chevaus puet destendre. Marin li Jaloux guenchit monseignor Gauvain quant il le voit venir et eschive son cop. Il vait vers se feme qui se desmentoit en plorant conme cele qui coupe n'i avoit. Il le

23 Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*.

> fiert par mi le cors et l'ocist. Après s'en vait grant aleüre vers son rechet (IV, 246, 22-28).

Le *desvoiement* du récit subvertit la logique et l'éthique du *judicium dei*, lors même que Gauvain avait déclaré *sor sains en cele chapele* la continence sans tache de la dame. Le motif du « rêve avéré » dans l'épisode du réveil de Cahus se fonde sur ce continuo fait de heurts permanents. Le confluent de la question posée par le roi (« *est ce dont songes ?* ») et de la réponse de l'écuyer (« — *Oïl, sire, fet il. Mes il m'est molt ledement averez* », I, 140, 4-5) marque l'intrusion inattendue du songe dans l'espace aulique. Ce *glissement* du cadre spatio-temporel correspond au *surgissement* inattendu d'un scénario narratif attesté dans les avant-textes celtiques qui forment le substrat du *Haut Livre du Graal*. La mort de Cahus advient au seuil de la fiction, antérieurement à la première aventure (ou, en un sens, constitue une première aventure paradoxale). Une mort aussi prématurée – celle d'un *juene* écuyer, dès la huitième page du conte[24] – ne saurait être envisagée autrement que comme le signe manifeste d'un double programme narratif ; un programme *esthétique* réglant la réception et orientant les effets de défamiliarisation, un programme *thématique* préfigurant l'empire de la mort sur la fiction.

En ces figures destinées à la mort s'incarnent trois formes du désir – désir d'excellence chevaleresque en Lohot, désir de subordination en Cahus, désir fantasmatique et à son corps défendant représenté par l'épouse de Marin. Comme l'a montré Francis Dubost, « le désir humain est traqué, proscrit, refoulé, toujours décrit comme sources de malheurs et de violence ». Ainsi, et sans recours, « le texte retourne la littérature contre sa matière première, les passions humaines » (Dubost 1994, 179-199). La corrélation de la mort, du désir, de la mort des personnages et de la mort du roman, trouve dans ces figures son illustration la plus haute.

Conclusion

L'évolution du personnage romanesque, des vers christianiens aux proses du Graal, semble privilégier une élucidation des traits qui le singularisent. Une légion de personnages ne bénéficie, dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, que d'un nom dépourvu de tout autre ancrage dans l'univers de fiction. Les versions en prose, les continuations et les remaniements lui accordent une origine et un devenir, miroirs d'un « désir de véridicité » (Combes 65) accru. Ce mouvement, qui confère au personnage une ampleur démultipliée a marqué de son empreinte le *Haut Livre du Graal*, ne serait-ce qu'à travers les « enfances » d'Arthur, de Perlesvaus et de Gauvain. Cette dimension encyclopédique de la fiction, qui renferme l'illusion d'une biographie romanesque, est sensible dans le traitement du personnage de Gauvain, dont le donjuanisme avant la lettre demeure comme un trait constitutif que récuse sa trajectoire dans l'espace romanesque – pas plus la Dame du Gomoret que les demoiselles de la Tente n'ont raison de sa continence. Une mémoire culturelle est à l'œuvre dans le *Haut Livre du Graal*, qui met en perspective la « pré-désignation conventionnelle » et ses variantes, densifiant ainsi la représentation du personnage.

En rupture avec cette tendance à l'étoffement, qui va de pair avec l'élection de la forme prose, les personnages mort-nés imposent un esthétique de la ténuité. Ténuité d'une dénomination et d'un portrait dont les signes, peu nombreux, n'excèdent en rien le lissé propre à toute *descriptio* médiévale. L'analyse sémiologique, en l'absence de signes, semble vouée à l'échec. En première instance, ces personnages ne seraient que l'une des modalités de désorientation d'un récit qui semble à dessein éveiller la perplexité, au point

24 Encore ces huit premières pages font-elles précéder la mort de Cahus d'un prologue, de considérations généalogiques, et d'une scène de crise provoquée par l'*acedia* du roi Arthur. La proximité de cette mort avec le seuil réel de la fiction n'en est que plus visible.

de rendre *pensis et enbrons* (IV, 250, 1). Dans un récit de mort envisagé comme répertoire de configurations funestes – de la veille au songe, de la représentation *in praesentia* à l'évocation *in absentia* – la présence de ces personnages dans la temporalité fictionnelle tend vers le néant. Un néant dans l'ordre de l'histoire, mais une présence majeure, problématique voire aporétique, dans celui du récit et du sens. Ainsi, pour reprendre les catégories énoncées par Philippe Hamon, leur « *être* » est maintenu à la surface du texte, leur « *faire* » devient une réalité paradoxale par-delà leur disparition, tandis que leur « *importance hiérarchique* » (Hamon), leur statut et leur valeur, est éminente. Ces personnages-météores, à peine advenus au seuil de la fiction, constituent *a priori* une clé d'interprétation mais se soustraient irréductiblement. Ces trois figures se donnent comme un « bloc intraitable », la vérité de l'écriture se dérobant à toute épiphanie pour ne se révéler que dans le « surgissement de l'ininterprétable, du dernier degré du sens, de l'après quoi plus rien à dire » (Barthes 2003, 159).

Lohot, Cahus et la Dame du Gomoret, s'ils constituent dans le *Haut Livre du Graal* un vecteur de singularité et d'étrangeté, peuvent être replacés dans un mouvement de pensée plus large. Dans la poétique médiévale du récit, « façonner son personnage » revient à se situer au croisement « d'un imaginaire collectif et individuel, d'une culture sur laquelle on s'appuie, avec laquelle on joue et prend distance » (Connochie-Bourgne 8). Cet acte de création fictionnelle se fonde sur une tension irrésolue « entre tradition et innovation, fluctuation des frontières génériques, vacillement des certitudes humaines » (Connochie-Bourgne 8). En ce domaine comme en bien d'autres (tels la violence, la vengeance et la mort), le roman paraît tendre vers et atteindre l'acmé : le récit s'élève à un rare degré de violence et se teinte d'une coloration tout uniment macabre. La construction-destruction du personnage semble gouvernée par une même logique de l'excès, précipitant l'*hora mortis* fût-ce en-deçà de leur première apparition dans l'univers romanesque. En ce sens, le *Haut Livre du Graal* apparaît comme une force de renouvellement par la démesure. Ce qui était variation devient radicalisation, ce qui n'était que déplacement (de l'« *être* », du « *faire* » et de l' « *importance hiérarchique* ») devient œuvre de destruction *in ovo*.

Envisagés en diachronie, dans le temps long et heurté de l'histoire littéraire, les personnages mort-nés fondent un modèle inédit au sein d'une immense combinatoire expérimentale. Défi herméneutique, le *Haut Livre du Graal* invite à repenser l'ensemble de l'édifice narratif et présente par son étrangeté même des configurations qui participent à une exploration des possibles. Rêve antique et moderne de la théorie littéraire, que celui d'une extension perpétuelle des limites de la fiction, comme une percée dans les *terra* encore *incognita* de la poétique du personnage.

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

OUVRAGES CITÉS

Baroni, Raphaël *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise,* Paris, Seuil, 2007.

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 1966, 8.

----. « Analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

----. « La Préparation du roman », *Notes de cours et de séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), Paris, Seuil-IMEC, 2003.

Baudrillard, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

Baumgartner, Emmanuèle. *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 2000.

Bouget, Hélène. « Le sens de l'équivoque », *Revue des langues romanes*, 118:1, 2014.

Boutet, Dominique. « Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVIII, 1985.

Chenu, Marie-Dominique. « Situation Humaine, Corporalité et Temporalité », *L'homme et son destin d'après les penseurs du Moyen Âge*, Actes du premier congrès international de philosophie médiévale, Louvain-Bruxelles, 28 août-4 septembre 1958, Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1960.
Combes, Annie. *Les Voies de l'aventure*, Paris, Champion, 2001.
Connochie-Bourgne, Chantal. « Avant-propos », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Presses universitaires de Provence, *Senefiance*, 53, 2007.
Derrida, Jacques. *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1985.
Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge, dir. André Vauchez, Paris, Cerf, 1997, art. « Mort ».
Dubost, Francis. « Le *Perlesvaus*, livre de haute violence », *La violence dans le monde médiéval*. Colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix-en-Provence, mars 1994, Aix-en-Provence, CUER-MA (Senefiance, 36), 1994.
----. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe s.). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, 1991, 2 vol.
----. « *Le Perlesvaus*, livre de haute violence », *La violence dans le monde médiéval*, *Senefiance*, 36, 1994.
Frappier, Jean. La Mort le roi Artu, *roman du XIIIe siècle*, « Introduction », Genève, Droz, 1996 (3e éd.).
Greene, Virginie. *Le sujet et la mort dans la* Mort Artu, Saint-Genouph, Nizet, 2002.
Greimas, Algirdas-Julien. *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 1972.
Jouve, Vincent. « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, 85, 1992, « Forme, difforme, informe ».
Larivaille, Paul. « L'analyse morpho-logique du récit », Poétique, 19, 1974.
Le livre du Graal, III, éd. Daniel Poirion et Philippe Walter, Anne Berthelot, Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes et al., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 554), 2009.
Lecouteux, Claude et Philippe Marcq, *Les Esprits et les Morts, Croyances Médiévales*, Paris, Honoré Champion, 2011.
Micha, Alexandre. *Essais sur le cycle du* Lancelot-Graal, Genève, Droz, 1987.
Moran, Patrick. « *Perlesvaus* et le canon arthurien : la construction de l'imprévisibilité », *Revue des langues romanes*, 118, n° 1, 2014.
Platelle, Henri. *Présence de l'Au-delà*, PU Septentrion, 2004.
Poisson-Gueffier, Jean-François. *L'écriture funèbre dans le Haut Livre du Graal*, Paris, L'Harmattan, 2019.
Sherman Loomis, Roger. *The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol*, Cardiff/New York, University of Wales Press/Columbia University Press, 1963.
Valéry, Paul. *Tel Quel*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1941, t. I.
Walter, Philippe. *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014.
Weinmann, Frédéric. *« Je suis mort ». Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2018.
Williamson, Marjorie. « The dream of Cahus in *Perlesvaus* », *Modern Philology*, 30:1, 1932-1933.
Zink, Michel. « Le rêve avéré. La mort de Cahus et la langueur d'Arthur, du *Perlesvaus* à *Fouke le Fitz Waryn* », *Littératures*, 9-10, 1984.