

Perceforest : de l'entremets et de l'entrelardement au pastiche, ou l'art de cuisiner les textes

Christine Ferlampin-Acher

Volume 46, Number 3, 2010

Faute de style : en quête du pastiche médiéval

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/045119ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/045119ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferlampin-Acher, C. (2010). *Perceforest* : de l'entremets et de l'entrelardement au pastiche, ou l'art de cuisiner les textes. *Études françaises*, 46(3), 79–97.
<https://doi.org/10.7202/045119ar>

Article abstract

Perceforest is a long prose romance which, in Christine Ferlampin-Acher's view, could have been written not during the 14th, but during the 15th century. Pastiche is based on stylistic imitation and it seems difficult to reference pastiche in relation to medieval works. But it is necessary to develop studies focused on medieval style, and dealing with pastiche can be an opportunity to do so. *Perceforest* is a continuation of the *Historia Regum Britanniae* and *Les Voeux du Paon*, recounting what happened before the Vulgate Cycle. Is there stylistic mimicry between *Perceforest* and these texts ? Two points are examined : the use in *Perceforest* of Latine declensions, and two speeches (from Christ and Alain). More than real pastiches, we find here references to specific narrative worlds which guide the readers. Moreover, *Perceforest* seems to pastiche ancient texts in order to suggest that it is an authentic chronicle : the confrontation with present times and nostalgia play an important part in this view. A Burgundian reader can understand the *Conte de la Rose* in prose as a pastiche of a "mise en prose," a prose rendering, and the *Conte de la Rose* in verse could be a pastiche of a lai. Like "entremets" and "entrelardement" (in *Perceforest*, the word refers to an aesthetic concept based on "variety"), pastiche has to do with pleasure, taste and variety.

Perceforest : de l'entremets et de l'entrelardement au pastiche, ou l'art de cuisiner les textes

CHRISTINE FERLAMPIN-ACHER

Le terme « pastiche » est un emprunt du XVIII^e siècle à un terme de peinture, l'italien *pasticcio*, qui signifie « pâté » et qui désigne soit une œuvre de mauvaise qualité (ce que nous traduirions par « croûte » et qui repose sur la même image culinaire, celle d'une peinture sans éclat et épaisse)¹, soit une copie malhabile. Passé en français, le terme renvoie d'abord à la contrefaçon d'un tableau (le sème d'imitation est retenu, ainsi que la connotation négative), puis, par généralisation, à un ouvrage dans lequel l'auteur imite le style d'un autre. À la fin du XVIII^e siècle, le mot entre en musique, pour désigner soit, rarement, un opéra dont chaque acte est écrit par un compositeur différent, soit un opéra composé d'un enchaînement d'airs empruntés à d'autres œuvres. Il s'agit donc d'une notion complexe, qui à partir d'une métaphore culinaire, véhicule des sèmes d'imitation, d'emprunt, et qui est marquée par une connotation fréquemment négative.

En littérature, « pastiche » recoupe des notions et des pratiques aussi diverses que le burlesque, la parodie, l'hommage, l'exercice scolaire ou le plagiat². Pourtant, la critique n'a guère accordé de place à ce phénomène « transversal mais discret³ », d'autant que l'intérêt quasi obsessionnel (et productif) des formalistes pour l'ironie a eu tendance à

1. Le rapprochement est proposé par Jacques Nicolas Paillot de Montabert dans son *Traité complet de la peinture*, Paris, chez Bossange Frère, 1829, t. 1, p. 145.

2. Voir Paul Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008.

3. *Ibid.*, p. 11.

reléguer loin des feux de la rampe l'humble pastiche, facilement soupçonné d'être mondain ou scolaire. Dans les quelques études consacrées au pastiche, le Moyen Âge apparaît peu⁴. Si les textes anciens ont été souvent pastichés (par Voiture par exemple dans ses *Vers en vieux langage*), le Moyen Âge ne semble guère avoir lui-même pratiqué cette imitation stylistique. Cette conclusion rapide est trompeuse, et repose en partie sur le fait que le pastiche est avant tout affaire de style et que le style n'est souvent pas l'affaire des médiévistes⁵. Pourtant, les pratiques intertextuelles qui irriguent la littérature médiévale en langue vernaculaire⁶ laissent espérer qu'on puisse mettre en évidence des pratiques comparables au pastiche. Les études médiévales s'approprient de plus en plus des notions que l'étrangeté radicale supposée de leur corpus leur avait interdites, comme la parodie ou le fantastique⁷. Pourquoi pas le pastiche ? *Perceforest*, roman de la fin du Moyen Âge, me paraît un texte particulièrement intéressant pour tenter l'aventure. D'une part, il est inscrit dans un jeu complexe de continuations et l'on peut se demander dans quelle mesure une continuité stylistique avec les textes qui lui servent de points de départ et d'arrivée peut être mise en évidence. Suite de l'*Historia Regum Britanniae* et des *Vœux du Paon*, en même temps que préhistoire du Graal, il se présente comme un texte de l'entre-deux, dont l'équivalent gastronomique, à l'époque de Philippe le Bon où je pense qu'il a été écrit⁸, serait l'*entremets*. Par ailleurs,

4. Paul Aron s'en justifie ainsi : « Malgré les ressemblances apparentes avec des usages que nous connaissons, les pastiches et les parodies de l'Antiquité — et pour une grande part ceux du Moyen Âge également — relèvent d'un contexte où l'activité littéraire est à ce point différente des codes actuels que toute analogie en devient trompeuse. Je les laisse donc en perspective [...]. C'est donc au xvi^e siècle [...] que la question du pastiche fait ses premières apparitions » (*ibid.*, p. 22).

5. On connaît les difficultés d'une réflexion sur le style au Moyen Âge et les travaux de Danièle James-Raoul, en particulier son livre sur Chrétien de Troyes (*Chrétien de Troyes : la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2007), ouvrent des voies prometteuses.

6. Je laisse de côté la littérature en latin, au sujet de laquelle Paul Aron reconnaît qu'il existe au Moyen Âge des exercices scolaires qui relèvent du pastiche (*ibid.*, p. 22). Certains auteurs écrivant en langue vulgaire étaient des clercs, connaissant le latin : ils ont donc pu pratiquer le pastiche pendant leurs études et transposer ce type d'écriture dans leurs œuvres en langue vernaculaire.

7. Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (xii^e-xiii^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, 2 vol.

8. Voir Christine Ferlampin-Acher, *Zéphir le luiton, l'esprit de Perceforest (étude d'un récit arthurien bourguignon)*, à paraître en 2010. Si un certain nombre de critiques considèrent que *Perceforest* est la réécriture au xv^e siècle d'un texte composé vers 1340, je pense au contraire que ce texte est une œuvre originale, peut-être écrite en 1459-1460 par David Aubert.

Perceforest entrelarde les aventures, c'est-à-dire qu'il ne suit pas une narration linéaire, mais embellit son texte (lui donne du goût) en interrompant et reprenant son récit⁹ et en variant ses modèles génériques (le plus évident sur ce point étant l'insertion de lais lyriques) : le plaisir, comme enjeu du travail poétique, et le refus de l'univocité et du linéaire vont peut-être de pair, et pourraient être communs au pastiche et à l'entrelardement.

I. *Perceforest* comme entremets

Jane Taylor, commentant la construction de *Perceforest*, réinvestit l'expression utilisée par Eugène Vinaver et parle de « suite par anticipation¹⁰ » : ce récit raconte, bien après l'élaboration des grands cycles, la préhistoire arthurienne. Mais si le projet est bien de s'appropriier le cycle Vulgate comme prolongement, le point de départ, après une présentation de la Bretagne (§ 1-3), est une traduction de l'*Historia Regum Britanniae* qui va jusqu'au roi Pir, avant que le texte, s'inscrivant dans le sillage des *Vœux du Paon* et du cycle qui s'est développé autour de cette œuvre, n'évoque la conquête de l'Angleterre par Alexandre, Betis et Gadifer. Entre la traduction de l'*Historia Regum Britanniae* et la reprise de la matière alexandrine, un prologue, vraisemblablement fictif, reprend le *topos* du manuscrit trouvé, dont le texte présenté au lecteur serait la traduction (l. I, t. 1, § 80-85)¹¹. *Perceforest* est donc à la croisée de deux univers : entre les *Vœux du Paon* et le monde arthurien, d'Alexandre à Arthur, il occupe une place intermédiaire. Si la littérature était un repas, *Perceforest* serait un de ces entremets, à la mode à la cour de Bourgogne à l'époque où, à mon avis, il fut écrit. Dans ce cadre, le pastiche pourrait se développer dans plusieurs directions : d'une part, l'écriture d'une suite a souvent favorisé l'émergence de pastiches¹² ; d'autre part, le *topos* du manuscrit trouvé (par exemple

9. Sur l'entrelardement comme principe esthétique, voir Jane Taylor, « The Fourteenth Century : Context, Text and Intertext », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 283.

10. On parlera de « suite par anticipation » ou de « prolongement rétroactif » (cette expression est empruntée à Vinaver, qui l'utilise au sujet de la *Suite du Merlin* : « La genèse de la *Suite du Merlin* », dans *Mélanges de Philologie romane et de Littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 297).

11. *Perceforest. Première partie* (éd. Gilles Roussineau), Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français ».

12. En particulier au XVIII^e siècle, voir Paul Aron, *op. cit.*, p. 81.

avec Aloysius Bertrand dans *Gaspard de la Nuit*¹³) peut servir d'amorce à des écritures pastichantes ; enfin la traduction peut stimuler l'imitation stylistique.

L'auteur de *Perceforest* imite-t-il les œuvres qu'il précède ou suit ? Le problème est difficile car nous ignorons quelle est la version originale. Même si je considère comme possible que le manuscrit écrit par David Aubert corresponde à ce texte premier, rien n'est certain, et il n'est pas impossible qu'il ait existé une version du *xiv^e* siècle (que je suppose très différente de ce que nous avons conservé). Un autre écueil est que le dernier livre n'est conservé que dans la version de David Aubert (manuscrit C, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3493-3494), que les éditions de Gilles Roussineau ne prennent pas pour base pour établir le texte des livres I à IV¹⁴. Enfin, l'ampleur de *Perceforest* et des textes auxquels ce roman-fleuve s'arrime en amont et en aval rend toute étude exhaustive impossible, d'autant que le pastiche, essentiellement stylistique, demande des analyses de détail.

Deux points seront donc examinés, qui donneront un aperçu partiel, mais néanmoins éclairant. D'une part, la traduction de l'*Historia* qui se trouve en amont de *Perceforest* présente des traces de déclinaison, qui semblent se maintenir au début de la partie originale du roman. Est-ce une façon de pasticher la source latine ? D'autre part, en aval, on se demandera si la matière du Graal qui s'annonce occasionne des discours mettant en œuvre la même rhétorique que dans *L'Estoire* ou la *Queste del saint Graal*.

1.1 Les déclinaisons : en aval de la traduction de l'*Historia Regum Britaniæ* et des *Vœux du Paon*

Dans la traduction de l'*Historia Regum Britaniæ* du livre I de *Perceforest*, les noms propres maintiennent des traces de déclinaison, qu'il s'agisse du génitif (tantôt avec maintien de la préposition française : « la lignie de Heleni » [§ 6,8], tantôt — c'est le plus fréquent — avec une construction directe : « la puissance Padراسi » [§ 6,10]), ou, plus fréquent, de l'accusatif (*Helenum* en complément d'objet direct [§ 6,12]), voire, plus rarement, du vocatif (« a Pandrase » [§ 8,7], dans une apostrophe). Certaines phrases présentent une concentration qui rend le phénomène très sensible : « il

13. *Ibid.*, p. 70.

14. Nous utilisons les éditions de Gilles Roussineau (Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français ») : *Perceforest. Première partie*, 2 t., 2007 ; *Deuxième partie*, t. 1, 1999, t. 2, 2001 ; *Troisième partie*, t. 1, 1988, t. 2, 1991, t. 3, 1993 ; *Quatrième partie*, 2 t., 1987.

appella a luy Anacletum, le compaignon Antigoni » (§ 12,13). Dans la partie qui suit la traduction, et qui donc est une invention de l'auteur, les exemples sont moins nombreux, mais ils ne sont pas absents. Les formes *Philippe* et *Philippon* (en cas régime [§ 91,9]) coexistent, tandis que *Emenidum* (§ 91,18) est le cas régime d'*Emenidus* (§ 611,20). Le texte hésite entre *Claudius* et *Claudion* (apparemment tout droit tiré du latin *Claudium*)¹⁵. Ces déclinaisons qui sonnent latin ont-elles une valeur pastichante ?

Notons d'abord que dans la traduction qu'il donne de l'*Historia Regum Britaniæ*, Jean Wauquelin ne laisse pas de traces des déclinaisons latines¹⁶ : ce maintien n'est donc pas un trait contraint de la traduction au xv^e siècle. En revanche, les *Vœux du Paon*, qui servent d'intertexte à notre auteur quand il introduit Betis et Gadifer, présentent une forte instabilité des noms propres (Clarvus peut devenir Clarvorin) et des variantes morphologiques qui ressemblent aux déclinaisons latines¹⁷. Par ailleurs, l'alternance entre *Claudion*/*Claudius* apparaît dans *Perceforest* au moment où l'auteur reprend les *Annales Hannoniæ* de Jacques de Guise¹⁸, qui racontent la conquête de la Selve Carbonnière : à nouveau, un intertexte latin a pu, même s'il n'est pas question ici de traduction, suggérer la conservation d'une opposition casuelle qui rappelle le latin. C'est donc à un triple intertexte (l'*Historia*, *Les Vœux du Paon*, les *Annales Hannoniæ*) que le maintien d'une déclinaison latine peut renvoyer.

Cependant, les formes latines n'ont pas la même valeur dans les *Vœux du Paon* et dans *Perceforest*¹⁹. À l'époque des *Vœux du Paon*, la déclinaison est encore vivante en ancien français et le problème se pose de

15. Au § 162, l. 25 (l. I, t. 1), la juxtaposition des deux formes devait sonner pour le lecteur comme un calque du latin, donnant au récit une coloration savante : « Dont hauche l'espee et fiert Claudion. Claudius [...] jecte l'escu... ». Ailleurs, *Claudion* est employé là où l'on aurait un cas autre que le nominatif et se superpose au cas régime : « sur Claudion » (§ 163,27), « la bonne volenté Claudion » (§ 211,1).

16. Voir Gilles Roussineau, « Jean Wauquelin et l'auteur de *Perceforest* traducteurs de l'*Historia Regum Britaniæ* de Geoffroy de Monmouth », dans Marie-Claude de Crécy (dir.), *Jean Wauquelin. De Mons à la cour de Bourgogne*, Turnhout, Brepols, coll. « Burgundia », 2006, p. 5-23.

17. L'édition consultée est *The Buik of Alexander* (éd. Robert L. G. Ritchie), Edimbourg et Londres, Blackwood, coll. « Scottish Text Society », t. 1, 1925.

18. Si *Perceforest* est du xv^e et non du xiv^e siècle, le rapport avec Jacques de Guise se fait nécessairement dans le sens d'un emprunt du roman aux *Annales Hannoniæ*.

19. Il est difficile de savoir quel manuscrit l'auteur de *Perceforest* avait à sa disposition, mais la présence de ces formes dans certains cas à la rime dans *Les Vœux du Paon* invite à les considérer comme originales.

marquer les noms propres masculins antiques, souvent terminés par *-us*, le *-s* de flexion perdant de sa pertinence. Les auteurs ont pu résoudre le problème, dans des textes censés se dérouler à l'époque préchrétienne, en imitant l'accusatif latin, qui devait être discriminant pour les destinataires de l'œuvre, même s'ils n'étaient pas des clercs. Ainsi, dans « Anthigonum apele » (v. 275), l'ordre des mots serait ambigu si la déclinaison ne permettait pas de faire la différence avec « Anthigonus parole » (v. 286)²⁰. L'accusatif peut prendre soit la forme *-um*, soit la forme francisée *-on* (*Betis* devient *Beton* [v. 1154], *Clarvus* donne *Clarvum* ou *Clarvon*).

Ce maintien de la déclinaison n'est pas systématique dans les traductions du latin, qu'il s'agisse des traductions lâches que sont les romans d'Antiquité, des traductions du XIII^e siècle comme le *Roman d'Alexandre en prose*, ou bien encore de celle que propose de l'*Historia* au XIV^e siècle Jean Wauquelin. Wace conserve dans son *Brut* quelques génitifs (« lignee Eleni », v. 150 ; « filz al rei Priami », v. 152 à la rime ; « niés Bruti », v. 1006²¹), comme *Le Roman de Troie* qui parle d'une lignée « estreite de Dardani » (v. 26175²²). Chez Wace (comme dans l'*Eneas*), les noms en *-us* sont en général en fonction sujet, ce qui lève toute ambiguïté : la spécialisation des noms en *-us* dans les emplois au cas sujet a été la solution retenue majoritairement pour résoudre le problème de l'ambiguïté casuelle des noms en *-us*, les accusatifs en *-um* étant rares (*Corineum* v. 1149), tout comme l'ablatif (« de Bruto », v. 1179 et 1180). De ces relevés partiels, méthodologiquement insatisfaisants puisqu'ils ne sont pas exhaustifs et négligent la part des copistes et l'examen méthodique des manuscrits²³, il ressort cependant que le maintien des déclinaisons dans *Perceforest* est différent de ce que l'on a dans les *Vœux du Paon*, où, dans un système où les déclinaisons en ancien français sont encore vivantes, il s'est agi de trouver une marque pertinente pour les noms en *-us*, normalement indéclinables : à l'époque de *Perceforest*, les déclinaisons sont mortes et le maintien des formes latines déclinées n'a pas pour fonction de clarifier le système linguistique. En revanche, ces

20. De même dans « a haute voie escrie Clarvon » (v. 708), où l'accusatif marque le cas régime.

21. Seuls les cas à la rime permettent d'attribuer certains traits à l'auteur et non au copiste (éd. Judith Weiss, Exeter, University of Exeter Press, 2002).

22. *Le Roman de Troie* (éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998.

23. Il faudrait aussi tenir compte des abréviations, qui peuvent masquer les marques casuelles.

déclinaisons sonnent comme un signal renvoyant soit à la traduction d'un texte latin (qu'il s'agisse de la vraie traduction de l'*Historia* ou de l'emprunt plus lointain aux *Annales Hannoniæ* de Jacques de Guise), soit à l'intertexte des *Vœux du Paon* (avec une défonctionnalisation²⁴ du procédé, morphologiquement actif dans le modèle en vers, ce qui n'est plus le cas dans *Perceforest*).

Cependant, ce maintien renvoie à mon avis aussi à un autre modèle, les quatre brouillons de Baudouin Butor, présents dans le manuscrit BnF fr. 1446, datés de 1294 et qui ont certainement été utilisés par l'auteur de *Perceforest*, comme en témoigne le projet commun d'inventer une pré-histoire arthurienne ou le nom, rare par ailleurs, de Roussecouane²⁵. Dans ces brouillons, la déclinaison des noms propres est très présente. Dans le brouillon des folios 108 et suivants²⁶, *Vertigerius* coexiste avec *Vertigerum* et *Vertigiers*. Si dans le cas de ce personnage présent dans l'*Historia* on peut invoquer le modèle latin de Geoffroy de Monmouth, il n'en est pas de même avec *Ultium/Ultius*, qui est inventé (sur la racine *ultimus* comme le suggère l'auteur²⁷). De même, Ban, personnage arthurien qui ne doit rien aux modèles latins, apparaît sous la forme *Banum* — qui n'a quasiment rien à envier aux *Babaorum* et *Petibonum* d'*Astérix*. On peut se demander si cet usage de la déclinaison n'est pas franchement parodique : la forme *Banum* (p. 59) est utilisée en contexte (p. 60) avec une référence à la monnaie de Lombardie qui nous fait passer des Latins aux marchands italiens, contemporains de

24. J'emprunte le terme à Jane Taylor, qui l'utilise au sujet des emprunts intertextuels dans *Perceforest* (art. cit., p. 318 et suivantes).

25. Voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2003, p. 306-309. Ces quatre fragments sont édités par Lewis Thorpe, « The Four Rough Drafts of Bauduins Butor », dans *Nottingham Medieval Studies*, t. 12, 1968, p. 3-20 ; t. 13, 1969, p. 49-64 ; t. 14, 1970, p. 41-63. Pour une présentation, voir Lewis Thorpe, « Bauduins Butors et *Le Roman des fils du roi Constant* », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, p. 1137-1142. Anne Berthelot, qui prépare une édition des essais de Baudouin Butor, a présenté plusieurs communications sur ce texte, dont « A Marginal Text: the Four Drafts of the *Roman des fils du roi Constant* by Baudouin Butor », présentée lors du 36^e Congrès médiéval international de Kalamazoo, 2001. Voir ses articles « From One Mask to Another: the Trials and Tribulations of an Author of Romance at the Time of *Perceforest* », dans Virginie Green (dir.), *The Medieval Author in Medieval Literature*, New York et Basingstoke, Palgrave MacMillan, coll. « Studies in Arthurian and Courtly Cultures », 2006, p. 103-115 et « *Le Roman des fils du roi Constant* : Vertigier en "fin'amant" », dans Keith Busby et Christopher Kleinhenz (dir.), *Courtly Arts and the Art of Courtliness. Selected Papers from the Eleventh Congress of the International Courtly Literature Society*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, p. 203-218.

26. Voir Lewis Thorpe, art. cit., 1969, p. 52-53.

27. Voir Lewis Thorpe, art. cit., 1970, p. 51.

l'auteur et non de l'action romanesque. Le choc chronologique entre la déclinaison latine et la modernité commerciale est peut-être le signe d'un décalage parodique.

La déclinaison à l'antique dans *Perceforest* n'est pas un trait de langue comme dans les *Vœux du Paon* (où elle sonne certes archaïque et a peut-être à ce titre une valeur stylistique, mais où surtout elle renforce le système flexionnel) : c'est un choix stylistique, qui tend à imposer le texte comme traduction. Si cette revendication est véridique dans la reprise initiale de l'*Historia*, par la suite, elle tourne au faux, *Perceforest* reprenant un procédé qu'il aurait trouvé chez Baudouin Butor. Peut-on parler de pastiche ? Peut-être, puisque l'on est passé de la déclinaison comme trait de langue à la déclinaison comme procédé stylistique. Cependant, le manque de transparence quant à l'identification du texte pastiché, en l'absence d'autres indices, pose problème. Plus qu'un intertexte précis, c'est le projet d'évoquer le passé pré-arthurien qui serait en jeu, autour d'Alexandre ou de Vertigier.

1.2 Simplicité biblique et rhétorique du prédicateur : en amont de *L'Estoire del saint Graal*

Perceforest se jette dans le cycle Vulgate (virtuellement, car aucun manuscrit ne met les textes en contact), après un livre VI qui s'écoule parallèlement à *L'Estoire del saint Graal*. Dans la zone de confluence, l'auteur aurait pu chercher à imiter le style de l'*Estoire* afin d'assurer la suture. Deux extraits proches l'un de l'autre et que leur contenu rend susceptibles de présenter un pastiche de l'*Estoire* serviront à appuyer l'enquête : les paroles que tient Jésus au sujet du Graal à Joseph emprisonné, et le discours d'Alain, qui suit peu après, au sujet de l'Incarnation et de la Résurrection (l. VI, fol. 368-ss).

L'auteur rapporte les paroles du Christ au discours direct : « En tous lieux que tu soies garny de ce vaissel et tu le vueilles regarder en vraie foy et bonne creance, tu seras saoul de boire et de mengier de autelz boire et mengiers que ton cœur desirra sans gloutonnie ou convoitise. » Ce discours est inventé par l'auteur de *Perceforest* qui n'hésite pas à faire parler le Christ directement. Dans une scène similaire, *L'Estoire del saint Graal* utilise le discours indirect (§ 37²⁸), le roman maintenant une distance entre l'Évangile et sa fiction. À défaut de pouvoir s'appuyer

28. *L'Estoire del saint Graal* (éd. Jean-Paul Ponceau), Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », t. 1, 1997.

sur l'Écriture sainte qui ignore l'épisode, l'auteur de *Perceforest* use d'un discours riche en doublets nominaux particulièrement persuasifs, en répétitions, et en images concrètes qui renvoient à l'art de la parabole. C'est finalement un discours christique plausible que l'on a là, qui contraste avec la sophistication des paroles d'Alain qui suivent au sujet de l'Incarnation : « Ceste incarnation et ceste resurrection sont si celestiales et si divines qu'elles ne peuvent estre prouvees par raisons naturelles mais par inspiration divine que le Saint Esperit envoie en la creature qui est digne et propice de recevoir la loy du vray Crucifié » (fol. 370). L'adjectif *celestialles* présente un suffixe en *-alles*, plus proche du latin *-alis* que *celestiel* ou *celestien* que l'on trouve couramment dans la Vulgate : cette forme est mise en relief en contexte par *naturelles*, plus éloigné du latin. La *merveille* de la manifestation *celestiale* est suggérée par le latinisme, tandis que la normalité naturelle passe par un suffixe clairement moins proche du latin, plus banal. *Propice*, qui à l'origine renvoie à la faveur divine, tend à avoir des emplois profanes au xiv^e siècle : il est ici employé dans son sens premier. *Incarnation*, *resurrection* font partie du vocabulaire religieux. Autant le discours christique reposait sur une rhétorique de la persuasion caractérisée surtout par des métaphores, autant ici c'est le lexique qui est l'objet d'attention. L'opposition entre les deux discours n'est certainement pas neutre : elle renvoie au contraste, expérimenté certainement par bien des hommes en ces temps de puissantes prédications (qu'illustre par exemple dans le roman le personnage d'Aroès), entre la simplicité biblique de l'Histoire sainte qui use de métaphores qui concrétisent et la sophistication du discours de ceux qui viennent après. Y a-t-il pastiche ? Deux modes de discours sont imités, qui de fait ont des équivalents ponctuels dans l'*Estoire*, mais les rapprochements sont trop diffus pour être concluants. On est plus près d'une mimésis théâtrale — ce qui est peu surprenant car le théâtre est le genre qui fait le plus parler le Christ directement en cette fin du Moyen Âge. Il s'agit pour l'auteur de rendre son texte crédible : pour ce faire, une individuation des discours, peu pratiquée semble-t-il dans les romans en vers et en prose aux xii^e et xiii^e siècles, semble se mettre en place, contribuant à la définition du « caractère » des personnages.

Entremets entre deux intertextes, *Perceforest* risquait d'être confronté à des interférences stylistiques : s'il avait dû s'astreindre à pasticher le texte qu'il suit (du fait du double tronc sur lequel il s'ente, il pouvait suivre l'*Historia* ou *Les Vœux du Paon*) et celui vers lequel il ouvre (là

encore, l'auteur pouvait hésiter entre l'*Estoire*, en parallèle de laquelle il déroule sa trame, et le reste de la Vulgate, elle-même diverse, vers lequel il évolue), il aurait été confronté à des impératifs stylistiques contradictoires. Le jeu n'était pas tenable sur l'ensemble de l'œuvre. C'est aux points de suture en revanche qu'il pouvait être mené le plus simplement (sans risque d'interférences) et le plus efficacement. Pourtant, l'analyse d'un trait (le maintien d'une déclinaison à l'antique pour les noms propres) et d'un extrait composé de deux prises de parole tend à indiquer qu'il n'y a pas pastiche d'un texte identifiable immédiatement : l'imitation sert dans les cas analysés à donner au roman une patine qui le tire du côté du passé pré-arthurien ou à construire l'identité des personnages. S'il y a pastiche, c'est plus en référence à un univers narratif. Tout comme il est souvent plus facile de parler de style de genre que de style d'auteur pour les œuvres médiévales, le pastiche est un procédé ponctuel qui sert dans les cas étudiés à guider le lecteur dans un récit riche en débordements génériques.

II. *Entrelarder et pasticher*

L'intertextualité de *Perceforest* est diverse, des annonces arthuriennes à la pastorale mise en scène autour de Gorloès la *bergerote*. Cependant, même si des réécritures de Chrétien de Troyes ou des emprunts à *Claris et Laris* peuvent se reconnaître, ceux-ci ne sont ni marqués ni revendiqués, et pour la plus grande souffrance des critiques, ils sont surtout allusifs. L'auteur pratique l'innutrition et non la reprise textuelle, ce qui d'emblée rend incertain l'espoir de trouver le pastiche d'un texte ou d'un auteur précis (d'autant que la mouvance et l'anonymat des œuvres viennent compliquer la tâche). Pourtant, j'ai pu rapprocher certaines formulations de *Perceforest* et de Froissart (dont l'auteur de *Perceforest* semble avoir connu l'œuvre). La similitude entre un passage du livre III des *Chroniques* et notre texte est surprenante :

Se je disoie « Ainsi et ainsi en avint en ce temps », sans ouvrir ne esclarcir la matere qui fut grande et grosse et orrible et entaillie d'aler malement, ce seroit cronique non pas historie, et se m'en passeroie bien, se je vouloie ; or ne m'en vueille pas passer que je n'esclarcisse tout le fait ou cas que Dieu m'en a donné le sens, le temps, le memoire, et le loisir de cronissier et historier tout au long de la matiere²⁹.

29. Voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et le temps de l'(h)istoire », dans Laurence Harf-Lancner et Emmanuèle Baumgartner (dir.), *Dire et penser le temps dans l'historiographie*

C'est en des termes comparables que dans *Perceforest* le narrateur refuse de développer la prise de Malebranche :

Mais pour ce que je ne vous puis pas tout recorder par parties pour ce que je vous feroie ennuyance et que la matiere n'a mestiers a prolonger — combien je florisse les fais et prolonge par paroles ung pou plus long que je ne les treuve ou latin pour estre ung petit plus plaisans a oïr sans riens adjouster aux fais de nouvel, car se je disoie : « Cellui tua celluy et cellui navra l'autre et cellui ost desconfi cel autre » et m'en passasse aussi brièvement que fait le latin, on vous avroit tantost tout compté, et si n'y avriez ja en plaisance a l'oïr ne deduit. Et se je floris les fais par parolles plaisans selon les fais qui sont touchiez en gros ou latin, ce n'est pas merveille, car tout aussy tost porroit il anoyer par trop brief passer que par trop demourer, et pour ce dist le saige : « A tous tes fais et tes dictz adjouste maniere. » (l. I, t. 1, § 475)

La volonté de l'auteur d'imposer son texte comme chronique a pu suggérer le pastiche : pourtant la voix auctoriale affirme explicitement s'éloigner de sa source latine. Si la formulation est proche de celle de Froissart, les motivations affichées sont différentes, dans la mesure où *Perceforest* insiste sur le plaisir du lecteur. Là où Froissart se propose d'*esclarcir*, *Perceforest* veut *florir*. Un lecteur qui identifierait la voix de Froissart derrière celle du roman serait renvoyé à un modèle contradictoire : le texte se veut chronique et à ce titre prétend à la vérité, et en même temps il revendique le droit de s'écarter de sa source pour des raisons esthétiques. Cette différence entre Froissart et *Perceforest* suggère que le pastiche (si pastiche volontaire il y a, car la part de la mémoire consciente n'est pas facile à évaluer) s'opère sur le mode de l'écart. Alors que la pratique du pastiche moderne semble faire résonner en même temps les deux voix (la voix pastichée et la voix pastichante) dans une polyphonie relativement équilibrée, ici la voix pastichée reste discrète : elle est complètement récupérée par le nouveau texte produit. L'innutrition prend le pas sur le pastiche, d'autant que le rapprochement semble isolé (l'étude demanderait à être poussée) : si d'autres occurrences, voyantes, avaient été relevées, le cas aurait été clair, mais il n'en est rien, ce qui rend difficile toute conclusion.

Si cet exemple est ponctuel et difficile à évaluer, deux pistes paraissent plus dégagées : d'une part, *Perceforest* tend vers la contrefaçon, le faux historique ; d'autre part, la double présence d'un Conte de la Rose

en vers et en prose, qui avait déjà attiré l'attention de Gaston Paris, pourrait se lire sur le mode du pastiche de genre. Il s'agit là d'un exemple dont il m'est difficile de dire s'il est isolé dans ce vaste ensemble qu'est *Perceforest*, mais qui attesterait d'une pratique pastichante dégagée de l'imitation des anciens, plus moderne car portant sur des modes d'écriture contemporains³⁰.

2.1 L'art du faux

Perceforest met en place une stratégie complexe pour se faire passer pour une chronique, perdue et retrouvée, traduite, transmise. À la base de cette invention, le *topos*, récurrent au Moyen Âge, du manuscrit trouvé³¹. *Perceforest* utilise là un motif romanesque, étroitement associé à la matière arthurienne par l'usage qu'en fait Chrétien de Troyes et par l'invention, dans les romans en prose, d'un Merlin narrateur, d'un Blaise copiste et d'une cour de clercs employés par Arthur à mettre par écrit les exploits des chevaliers. Or *Perceforest* prétend être une chronique trouvée et traduite. Les chroniques ont en général des sources écrites avérées, elles tiennent de la compilation, et le motif du manuscrit trouvé dans le cas d'une chronique n'est pas qu'un artifice littéraire. Paradoxalement, *Perceforest* se sert d'un *topos* romanesque pour asseoir son texte comme chronique, au prix d'un décalage (comparable à celui qui nous a fait passer plus haut d'*esclarcir* à *florir*). Ce *topos* du manuscrit trouvé, qui a pu guider des auteurs modernes, comme Aloysius Bertrand, sur la voie du pastiche en favorisant une écriture archaïsante, ne sert, dans les romans du Moyen Âge, qu'à accréditer l'œuvre et à conférer à la fable le poids de l'*auctoritas*. Dans *Perceforest*, il me semble qu'on ne peut réduire le rôle du manuscrit trouvé à ce trait. D'une part, l'histoire inventée autour de ce manuscrit est complexe (ce qui est à rapprocher du projet particulièrement retors du roman), ce qui contribue à l'éloigner dans le temps, et d'autre part, l'auteur s'efforce de conférer une patine ancienne à son œuvre, alors

30. Paul Aron, au sujet du passage du xvi^e au xviii^e siècle, souligne l'importance du moment où la littérature a considéré que l'imitation des contemporains pouvait être aussi légitime que celle des anciens (*op. cit.*, p. 70).

31. Voir Emmanuèle Baumgartner, « Du manuscrit trouvé au corps trouvé », dans Jan Herman, Fernand Hallyn, Christian Angelet et Kris Peeters (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé*, Louvain, Peeters, 1999, p. 1-14. Sur ce *topos* à la fin du Moyen Âge, voir Florence Bouchet, *Le discours sur la lecture en France aux xiv^e et xv^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque du xv^e siècle », 2008, p. 172 et suivantes.

que Chrétien, par exemple, même lorsqu'il prétend travailler à partir du manuscrit trouvé à Beauvais, ne cherche pas à « faire de l'ancien », mais simplement à cautionner la vérité de son dire. Conscient des spécificités du passé (sur le plan linguistique, quand il explique la corruption des langues ; sur le plan des mœurs et des croyances, quand il mentionne avec nostalgie la simplicité des pratiques gastronomiques d'antan ; sur le plan architectural, quand il décrit, préfigurant les archéologues, des monuments antiques³²), l'auteur de *Perceforest* confère à son texte un vernis ancien qui a peut-être contribué à pousser les critiques modernes à antidater le roman. Cette patine s'appuie sur l'ancrage temporel du texte, qui raconte l'histoire ancienne avant Jésus-Christ, mais aussi sur quelques traits linguistiques, comme le maintien ponctuel de déclinaisons, que nous avons vu plus haut. Cependant, cette patine se nourrit finalement assez peu d'archaïsmes linguistiques (les noms propres en sont les supports principaux) : paradoxalement, ce sont les parallèles avec le présent qui ont le plus nettement pour effet de faire reculer le récit dans le temps. *Perceforest* est sous-tendu par une vision du monde bourguignonne, une toponymie qui met en valeur l'espace bourguignon, un détournement de la *translatio* qui contribue à célébrer Philippe le Bon, des représentations éclairées par les pratiques festives bourguignonnes. Si la cour bourguignonne en cette fin de Moyen Âge aimait à jouer aux romans de chevalerie, entre tournois et vœux, *Perceforest* se sert des pratiques de ses contemporains pour dépeindre le passé. L'archaïsme du texte, qui vient d'un modèle romanesque arthurien et alexandrin en cours de péremption et de quelques traits ponctuels, est surtout renforcé par le fait que de nombreuses pratiques contemporaines, que les lecteurs bourguignons vivent consciemment sur le mode de la nostalgie, sont rapprochées de ce passé : la nostalgie qui irrigue ces pratiques curiales se transfère aux épisodes romanesques qu'elles inspirent, et qui, sans cette nostalgie, appartiendraient simplement au temps, autre, de la fiction, et non à un passé, ressenti comme tel, du fait de la nostalgie qui lui est associée. La patine dans *Perceforest* ne tient pas aux motifs ou aux mots seuls, mais surtout au fait qu'ils sont sans cesse rapprochés du présent, qui vit sur le mode de la perte. Ce n'est donc pas tant le pastiche, qui renvoie au rapport mimétique entre deux textes, qui est opératoire

32. Voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* ou quand les diables font du théâtre dans un roman », dans *Mélanges Michel Rousse*, à paraître aux Presses universitaires de Rennes.

pour comprendre *Perceforest*, que le rapport, nouveau, au passé qui se dégage. Le passé, malgré les représentations, malgré les pas d'armes, malgré les compilations, malgré ce faux qu'est *Perceforest*, est révolu, il peut donc être l'objet d'une manipulation aussi violente que celle dont notre roman témoigne, qui détourne la *translatio* à coup de tempêtes et de vol de *luitons* et traite avec une grande liberté la tradition textuelle sur laquelle il paraît s'appuyer, bien loin du pastiche, en déroutant Alexandre vers la Grande-Bretagne.

2.2 Exercices de style : le Conte de la Rose, en vers et en prose³³

À ce titre, les lais de *Perceforest*, présentant des tournures archaïques, au point que certains critiques considèrent qu'ils sont empruntés à un corpus plus ancien, me semblent un champ d'investigation intéressant, que j'examinerai en me limitant à un exemple. Le Conte de la Rose est raconté deux fois, en prose, dans le livre IV, et en vers, dans un lai du livre V³⁴. Lisane, épouse fidèle, est mise à l'épreuve par deux chevaliers, jaloux de son mari : ils se retrouvent prisonniers, condamnés à filer dans une tour. L'histoire est racontée en prose, au moment où elle est censée se produire, puis le lai, composé à la suite des événements, est chanté plus tard, dans le livre V, à l'occasion d'une fête. La diégèse suggère que le récit en vers découle des événements racontés par la prose. Pourtant le lai, comme d'autres pièces en vers dans *Perceforest*, a une langue plus archaïque, ce qui, selon certains critiques, validerait l'hypothèse d'un *Perceforest* écrit à partir d'un ensemble versifié plus ancien.

Un examen détaillé de la version en prose révèle que ce récit inséré, balisé par un début et une fin qui imposent au lecteur de l'appréhender comme une unité à part, a des points communs avec les mises en prose qui se sont multipliées à l'époque de *Perceforest* en milieu bourguignon³⁵. Contrairement au lai versifié, elle scinde l'histoire en deux chapitres ; des formules d'entrelacement guident le lecteur ; par rapport à la version en vers, la prose est plus claire et l'organisation textuelle

33. Ce point développe la réflexion que j'ai menée dans « Le conte de la Rose de *Perceforest* et l'effet mise en prose », à paraître dans les actes du 3^e congrès international de l'AIEMF, Gargnano del Garda, 28-31 mai 2008, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex & Contexte ».

34. Les textes consultés sont : version en prose : l. IV, éd. cit., Gilles Roussineau, t. 1, p. 332-387 ; version en vers : l. V, ms. Arsenal 3492, fol. 328-335.

35. Je résume l'art. cit. *supra* note 33.

souligne mieux les enjeux. Le conte en prose ajoute par ailleurs des développements psychologiques, des allégories, et présente certaines des grandes scènes topiques des proses du ^{xiii}^e siècle, comme la rencontre à la fontaine et les lamentations surprises, absentes de la version en vers. S'ajoute aussi dans la prose un récit fait par le héros, Margon, au roi, qui reprend un procédé instauré dans le *Lancelot en prose* et constitutif des stratégies d'authentification des romans arthuriens depuis le *Lancelot en prose*. Ces indices suggèrent que la version en prose a pu être reçue par un lecteur du ^{xv}^e siècle comme une mise en prose, dans une cour de Bourgogne qui appréciait particulièrement ce genre³⁶. Du coup, certaines agrammaticalités narratives et linguistiques surprenantes de la prose, présentes dans les deux manuscrits qui conservent ce texte et ressemblant à des bourdons, demandent à être réexaminées, tout comme l'inversion des tentatives de séduction de Nabon et Melean. Gaston Paris émettait l'hypothèse que l'auteur avait mis en vers la version en prose sans l'avoir sous les yeux et avait inversé les interventions des deux personnages³⁷ : la proposition est intéressante, mais ne rend pas compte des agrammaticalités qui affectent la prose, où un emploi de *un* surprend, pour désigner un lieu déjà connu du lecteur et où Margon, dans le deuxième chapitre, est présenté comme s'il n'avait jamais été question de lui alors qu'il est présent depuis le début du récit. L'impression à la lecture est qu'à la suite d'un bourdon, il y a eu une omission, compensée par une reprise, dont la suture a été maladroite et n'a pas tenu compte de ce qui était déjà connu du fait de l'anticipation résultant de l'inversion des deux personnages. La double présence de ce conte, dans une prose fautive et des vers archaïsants, donne l'impression qu'on a affaire à une mise en prose et à son modèle, plus ancien, en vers, que l'auteur aurait empruntés et intégrés à son récit. C'est peut-être le cas. Pourtant, la lecture attentive des deux textes m'invite à émettre l'hypothèse qu'il s'agit en fait de pastiches : la version en prose pasticherait les mises en prose, tandis que les vers pasticheraient les insertions lyriques romanesques, comme il s'en trouve dans le *Tristan en prose*. Loin d'être des emprunts de l'auteur à une matière extérieure, ce serait des faux.

36. Pour une caractérisation des mises en prose, voir Georges Doutrepoint, *Les mises en prose des épopées et romans chevaleresques du ^{xiv}^e au ^{xv}^e siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1939.

37. Gaston Paris, « Le Conte de la Rose dans le roman de *Perceforest* », *Romania*, t. 23, 1894, p. 78-116.

Si l'hypothèse d'une mise en prose pastichée est très incertaine, il n'en demeure pas moins que les vers comme la prose détournent les modèles qu'ils semblent se donner. La version en vers ressemble à un lai courtois. Elle présente des césures lyriques (archaïsantes) qui tombent, comme on s'y attend, sur *dame*, *fême*, *roïne*, *Lizane* : on est cependant surpris par celles qui marquent *famine* (v. 314, 315 et 453). Ce sémantisme inhabituel du mot mis en relief par la césure lyrique associe la femme et la disette (selon un jeu de mots que l'on retrouve autour du royaume de Femenie, qui est selon les cas une terre des Femmes ou une terre de Famine) : les deux chevaliers amateurs de bonne chère seront déçus. Le registre floral, très présent dans les vers, fait coexister la rose, qui symbolise la chasteté de l'héroïne, et le *glai*, qui désigne à la fois le « glaïeul » et le plaisir sexuel — en particulier dans l'expression « faire son glai ». La rose témoigne de la fidélité de la dame, et les deux chevaliers malveillants ne feront pas leur « glai ». Même si la dame reste chaste, les vers révèlent l'envers sombre de l'univers courtois, et en particulier la frustration, tandis qu'à la rime — à la faveur du rouet qui tourne et de Fortune l'instable — nombreux sont les termes de la famille lexicale de « tour »/« tourner » qui suggèrent avec insistance l'inversion subie par les deux chevaliers condamnés à des activités féminines et dégradantes. Ces vers détournent le lai courtois vers le fabliau : Margon et Méléan seront condamnés à filer ; humiliés par cette tâche féminine, abusés par celle-là même dont ils pensaient abuser, les trompeurs sont finalement trompés. Le lai courtois n'en est pas un.

De même, au début de la version en prose, le mari est menacé par ses deux rivaux de porter un écu représentant une dame chevauchant un chevalier, comme dans le lai d'*Aristote*. Le fabliau, placé comme horizon d'attente du récit, est cependant écarté : à la place, la temporalité situe explicitement l'aventure dans le calendrier liturgique, avec Carnaval et ses inversions, Carême (une maigre pitance est proposée aux chevaliers, condamnés par ailleurs à l'abstinence sexuelle), voire l'Assomption, promise à Lisane qui incarne la chasteté. Le fabliau promis est désamorcé. Ce qui aurait pu se présenter comme une nouvelle grivoise, comparable à celles des *Cent Nouvelles Nouvelles* tant appréciées à la cour de Bourgogne, célèbre finalement les vertus de l'épouse. De même qu'elle détourne le fabliau vers la célébration des valeurs chrétiennes, cette prose ne me paraît pas une mise en prose authentique, mais plutôt une imitation des mises en prose dans le but d'exalter,

à travers Lisane, une figure héroïque des temps passés, en suggérant un modèle ancien, qu'il aurait fallu mettre au goût du jour.

Y a-t-il pastiche ? Il semble bien que ces deux versions du Conte de la Rose empruntent, l'un au lai, l'autre à la mise en prose. Cependant, les mises en prose ne coexistent généralement pas avec la version en vers qui leur correspond, et réunir les deux dans un même texte revient à montrer l'envers du tissu et à révéler l'artifice poétique. Cela confine à la déconstruction, d'autant que les distorsions par rapport à ce qui était attendu sont nombreuses : le décalage entre le sens et la forme (le lai courtois qui chante non le manque qui exalte l'amant, mais la frustration qui épuise les félons ; la prose qui, sous couvert d'être une mise en prose, voire une nouvelle grivoise comme celles des *Cent Nouvelles Nouvelles*, se hausse vers la célébration de la chasteté virginale de la dame) nous fait glisser du pastiche vers la parodie. La vérité de l'histoire ne sera finalement ni dans la mise en prose, ni dans le lai courtois, ni dans le fabliau : dans le livre VI, le Conte de la Rose me semble servir d'arrière-plan pour inventer un ancêtre au lignage de Lis dont le rôle arthurien est attesté depuis *Le Conte du graal* et la première *Continuation*, et rattache peut-être en même temps, selon un processus récurrent dans le roman, la Lys bourguignonne à une légende étiologique et étymologique³⁸. Dans une œuvre qui dépasse l'exercice d'école, le pastiche gratuit, purement esthétique et ludique, n'est pas concevable hors d'une construction idéologique et poétique. *Perceforest* pratiquerait le pastiche, et même, ce qui est très moderne, le pastiche non pas d'un genre ou d'un texte ancien, mais de la mise en prose, qui est une pratique contemporaine. Ce roman qui se pose en chronique passéiste et nostalgique serait en fait ancré dans l'actualité, qu'elle soit judiciaire, avec son sabbat qui à mon avis renvoie à la Vauderie d'Arras, ou littéraire, avec son pastiche de mise en prose : au risque d'une lecture anachronique, il me semble qu'on ne peut pas réduire ce récit ambitieux à une collation de *topoi* arthuriens et alexandrins et que la dimension politique de ce texte, attaché à glorifier l'espace bourguignon en l'associant à Alexandre et Arthur, est servie, non seulement par l'élaboration de figures royales idéales et intemporelles, mais aussi par des rapprochements précis avec l'univers des lecteurs d'alors.

38. Voir Christine Ferlampin-Acher, « Lisane dans le livre VI de *Perceforest* : invention et enjeux intertextuels autour du conte de la Rose », dans *Actes du 22^e congrès de la société internationale arthurienne* [en ligne] : www.uhb.fr/alc/ias/actes/pdf/ferlampinacher.pdf.

Finalement, le pastiche dans *Perceforest* me semble participer de l'esthétique de l'*entrelardement* que l'auteur revendique explicitement et avec originalité (*entrelarder* au sens poétique est semble-t-il un hapax). L'*entrelardement* est un principe esthétique reposant sur la variété ; l'un des procédés qui lui est associé est l'entrelacement :

Mais pour entrelarder nostre matiere a ce qu'elle soit plus agreable touchant les douse tournois qui furent devant le Chastel aux Pucelles, il les nous convient commencer par ceste maniere et aucuneffois avant qu'ilz fussent advenus, car la matiere seroit peu plaisante a les oïr raconter l'un après l'autre. (l. III, t. I, p. 262)

Si l'entrelacement est un modèle structurant, qui implique de changer de sujet, de héros, *entrelarder* suppose la mise en contact d'éléments différents pour améliorer le goût, qu'il s'agisse de varier le récit, de rendre une compagnie plus savoureuse en alternant hommes et femmes (« et puis s'assirent en ordre, entrelardez de damoiselles tant qu'ilz furent tous assiz et ordonnez » [l. I, t. I, p. 503]), ou d'adoucir et amender un sentiment violent (« Pedracus [...] avoit le cuer entamé de courroux entrelardé de vergoigne³⁹ » [l. IV, t. 2, p. 843]). Le pastiche contribue à l'*entrelardement* : il diversifie les intertextes, tire *Perceforest* du côté de l'anthologie et du centon et suppose qu'un texte ne saurait avoir du goût, c'est-à-dire de valeur esthétique, seul, et qu'il fonctionne en système, sur le mode de l'écart, de la différence. Le pastiche dans ce cas n'est pas qu'imitation, faux servile ou fac-similé, il glisse nécessairement vers la parodie. Ce plaisir recoupe celui des entremets : si nous avons considéré plus haut l'entremets dans son rôle de transition, il faut ajouter que dans la pratique l'entremets est un divertissement qui surprend, qui fait diversion et qui participe du même principe esthétique que l'*entrelardement*. Quand les textes se lassent d'énumérer les mets (comme c'est le cas par exemple dans le récit que fait Mathieu d'Escouchy du banquet du Faisan dans sa *Chronique*⁴⁰), c'est sur les entremets que l'on se concentre : le plaisir naît, non seulement de ce que représente l'entremets, mais parce qu'il l'imité, en le dépayasant. Et lorsque l'entremets lui-même commence à s'user, c'est la parodie qui lui redonne vigueur, comme le montre une occurrence du terme dans le livre II de *Perceforest*. Lors du banquet du Franc Palais, si deux

39. *Entamer* a conservé de son étymon *intimare* le sens de « souiller ».

40. T. II, p. 116 et suivantes. Éd. G. du Fresne de Beaucourt, Paris, 3 vol. 1863-1865, traduit par B. Laurioux, dans *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, textes réunis par Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 1047.

manuscrits mentionnent un repas servi *plantureusement* (t. 2, p. 298), la version de David Aubert (ms C) mentionne des *entremetz* et des *mestz* (p. 502). La banalité hyperbolique des fastes de cour est telle que l'auteur se dispense de décrire. Peu après cependant, pendant le repas, on apporte sur la table le Chevalier à l'Ecu Vert endormi sur son écu (t. 2, p. 301). Là où dans les autres témoins le roi s'exclame qu'il y a là « tresbon convenant » (p. 301), le manuscrit C préfère : « Vecy ung entremetz qui me plaist bien ! » (p. 503). Si les entremets précédents — de *vrais* entremets — n'ont éveillé aucun commentaire, l'apparition du jeune homme a soulevé l'enthousiasme du roi, qui associe l'entremets à une imitation décalée et surprenante. C'est là que l'entremets, l'*entrelardement* et le pastiche se rejoignent : dans le plaisir goûté de l'imitation décalée, qui démonte la routine et les *topoi* et évite l'ennui et la monotonie de la linéarité et de l'univocité⁴¹. Où l'on est loin d'un style plat.

41. Comme on le constate, la valence négative du pastiche, suggérée par les définitions qui nous ont servi de points de départ, est convertie : le pastiche est dans notre perspective une pratique féconde.