

# Tristan démembré : l'impossibilité de trancher

## Unbound *Tristan*: the Unsettling Conondrum

FLORENT RÉTHORÉ

University of Colorado Boulder

florent.rethore@colorado.edu

### Mots-clés

Béroul ; *Tristan* ;  
Disability Studies ;  
prothèse narrative ;  
mutilation ; littérature  
médiévale.

### Keywords

Béroul; *Tristan*;  
Disability Studies;  
narrative prosthesis;  
mutilation; me-  
dieval literature.

À première vue, ce titre peut paraître étonnant. Quel rapport entre l'idée du corps violenté et les quelques manuscrits de *Tristan*, mythe manifestement connu pour chanter au contraire l'idylle d'un couple jeune et physiquement harmonieux mais moralement hors norme ? Je soutiendrai ici que l'idée que *Tristan* ne célèbre pas autant une certaine forme d'amour qu'elle utilise l'image de corps meurtris dans leurs difformités respectives pour tisser une histoire qui ne peut pas fonctionner pas sans eux. Après avoir montré que l'image de l'altérité corporelle borde chaque page du texte, on s'interrogera sur ce que l'omniprésence du corps déviant nous dit sur l'interprétation du roman lui-même. Autrement dit, on indiquera comment forme (corps du texte) et herméneutique sont intrinsèquement liées et pourquoi l'état « mutilé » du *Tristan* de Béroul n'a rien de fortuit.

This title may surprise at first sight. What connection can exist between the idea of the mutilated body and the few *Tristan* manuscripts, a myth famous for praising the idyllic love of a young and physically harmonious couple but whose morals may be considered extraordinary? I suggest in this *essay* that Béroul's *Tristan* does not celebrate a unique form of love as it uses the image of deformed bodies to weave a narrative on a plot that cannot work nor go the distance without them. After showing how the image of the deviant body occupies every page, I propose to consider what this omnipresence of other bodies tells us about how to interpret the text itself. In other words, the body of the text and its form, i.e. the mutilated shape of the manuscript of Béroul's *Tristan*, are directly connected.

Du corps humain au corps textuel au Moyen Âge, il n'y a qu'un pas : « le corps est de même essence que l'écriture. Le texte est le corps du corps » (Hart-Nibbrig, 1983 : 99). L'identité d'un texte médiéval naît d'abord en tant que corps, dans son manuscrit et en tant que nom : il est même d'usage de faire référence à l'œuvre médiévale, notamment dans les prologues en plaçant le nom du héros éponyme précédé d'un article défini « ainsi s'ouvre le roman de X, le roman de Y ». Par exemple : « Ici comence li romanz de Cligés » (Chrétien, 2006 : s. p.). De la même façon, on parle du *Lancelot*, du *Mélusine* ou encore du *Tristan*, suivi du nom de son auteur (le *Tristan* de Thomas, le *Tristan* de Béroul, le *Tristan* de Gottfried, etc...). Enfin, la critique moderne a aussi pour coutume de désigner les différentes parties d'un texte à l'aide d'un jargon corporel : on parlera d'en-tête, de corps du texte, de pied de page, voire d'enjambement dans les textes écrits en vers ; quand il s'agit de décrire la condition de leurs feuillets, on réfère

bien à un champ lexical similaire à celui de l'altération corporelle physique : écorné, usé, déchiré, voire en piteux état.

Le cas des *Tristan(s)* français, bien qu'ils aient été rédigés par des auteurs multiples, partagent pourtant un point commun dans leur corpus : leurs pages respectivement mutilées à différentes parties de leur anatomie. Non seulement l'ordre dans lequel les épisodes se déroulent par rapport à d'autres traditions doit rentrer en compte dans l'analyse de l'œuvre<sup>1</sup> mais aussi l'état dans lequel ce qui précède les aventures, c'est-à-dire la double mutilation qui ouvre et ferme le récit apporte à notre interprétation. Le *Tristan* de Thomas se voit lui aussi amputé de son prologue : le roman commence alors que les amants ont déjà consommé le fameux philtre ou « vin herbé ». Quant à la version de Gottfried de Strasbourg, elle dispose bien d'un début, et même d'un prologue, avec le récit des parents et la naissance de Tristan, mais s'interrompt à ce qu'on pense être les 5/6<sup>ème</sup> de son but. Font exception à ce démembrement la saga norroise du frère Robert et la version d'Eilhart von Oberg<sup>2</sup>, mais les variantes les plus populaires des manuscrits de *Tristan*, citées précédemment, comportent des lacunes par rapport à d'autres textes. Si deux des versions comportaient des manques, on pourrait penser à une coïncidence, mais le fait que le *Tristan* des trois auteurs majeurs et que chacun des manuscrits portent des marques de mutilations nous amène à considérer une interprétation basée sur cette esthétique du manque et du déchirement.

L'ensemble de la matière tristanienne repose sur des fragments de textes<sup>3</sup>. Après avoir mis bout à bout et comparé ces lambeaux de texte qui nous sont parvenus, le squelette complet de l'intrigue a pu être reconstitué, et ce malgré les lacunes diverses de chaque manuscrit. En ce sens, on doit énormément aux travaux de Joseph Bédier<sup>4</sup>, mais de plus récentes recherches ont invoqué la possibilité que des auteurs aient considéré comme achevés des textes qui nous semblent inachevés : on pense aux travaux de Roger Dragonetti (1980) sur le *Perceval* de Chrétien ou ceux de David Hult (2009) sur la *Rose* de Guillaume de Lorris. Paul Zumthor classait les types de fragments littéraires<sup>5</sup>. Rentrer dans le détail de chacun des trois textes dépasserait largement le cadre alloué à cet article, je me consacrerai donc uniquement à l'œuvre de Béroul, car c'est celle qui se trouve la plus ravagée des trois. Puisque nous venons d'aborder le contour du texte, c'est-à-dire sa forme en tant que manuscrits formés de pages, venons-en maintenant aux articulations du texte dans son intrigue. On s'intéressera dans notre analyse du poème de Béroul uniquement à la première catégorie définie par Zumthor puisque nous retrouvons en main d'un manuscrit qui ne donne pas un « sens d'inachèvement » et qui se trouve bel et bien fragmentaire puisqu'amputé de son début et de sa fin.

---

<sup>1</sup> « The order of episodes in Beroul may be an important factor in our understanding of the text ». « The Making of Béroul's *Tristan*: The Role of Repetition » (G. N. Bromiley, 1985 : 47).

<sup>2</sup> Daniel Lacroix & Philippe Walter (eds.) (2012). *Tristan et Iseut. Les Poèmes Français La Saga Norroise*. Paris : Le Livre de Poche. 1989.

<sup>3</sup> Selon Paul Zumthor (1978), c'est justement dans la « greffe » entre les différents fragments que se situe la paternité du texte.

<sup>4</sup> Cf. *Spécimen d'un Essai de Reconstruction Conjecturale du Tristan de Thomas*, qui valut d'être un best-seller du XX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>5</sup> Fragments appelés ainsi en fonction de la perspective ou du type de point de vue qu'on adoptait pour les considérer. Soit par « le point de vue de l'observateur », d'où le texte nous est parvenu dans un état matériellement incomplet, soit du « point de vue interne », d'où se dégage « un dessein de non-achèvement (même si matériellement le texte peut être déclaré complet », soit, finalement, « le point de vue circonstanciel, historique, d'où ressortent les conditions concrètes d'existence du texte dans un cadre spacio-culturel donné » (1978 : pp 75-82).

La version de Béroul s'ouvre donc à la fois sur un manque mais aussi sur une mutilation puisque ses pages initiales ont été arrachées. Avant même de parcourir le premier vers, le lecteur « lit » d'abord la déchirure. Cette partie qu'on s'attendrait à trouver – c'est-à-dire un prologue conventionnel pour poser les bases de l'intrigue, mais qui n'est pas là – instille d'entrée de jeu un malaise qui force le lecteur à repenser sa manière d'aborder le poème. Bien sûr il nous est impossible de savoir si l'auteur ou quelqu'un d'autre en est responsable. En revanche, on peut réfléchir à ce que ce manque ajoute à notre interprétation du texte. Lorsqu'on considère qu'il s'agit d'un acte assumé et qui trouve une cohérence dans la logique interne d'un récit où les apparences (la forme) prend l'ascendant sur la parole, on comprend que le corps détient une place spéciale chez Béroul, une alternative au langage verbal qui dit plus que tous les mots qui l'enrobent.

Dans une première partie qui s'inspire de récents travaux sur la corporalité des manuscrits, je préciserai donc en quoi la forme, c'est-à-dire la peau du texte de la matière tristanienne, a subi des violences et ce qu'on peut tirer de ces « blessures » pour l'interprétation du texte. Dans une seconde partie, on rentrera à proprement parler dans le cœur de l'œuvre de Béroul, à travers la résurgence de personnages aux corps difformes et mutilés avant d'analyser leur rôle crucial dans le bon fonctionnement de l'intrigue.

L'analyse qui suit se basera sur le concept de « prothèse narrative » (Mitchell; Snyder, 2004 : 47) selon laquelle un texte prend appui sur le handicap ou l'altérité physique, tout en le gommant au maximum pour les besoins de l'intrigue. Autrement dit, le récit doit « corriger » un problème comme on corrige un handicap pour rétablir la forme idéale (ou normative), mais il ne peut reconnaître cette relation entre corps handicapé à soigner et obstacles narratifs à surmonter. Pour le montrer, j'évoquerai quatre scènes-clés du texte. Premièrement, la scène d'ouverture, dite « du pin ». Puis, celle de « la farine », où Tristan saute de son lit dans celui d'Yseut au-delà de la farine placée là pour le piéger par le nain Frocin. Ensuite, la transformation en lépreux de Tristan, lorsqu'il se déguise pour rentrer dans la ruse destinée à innocenter une Yseut coupable. Finalement, la mutilation suivie de la « mort » d'un des barons détracteurs du couple, Godoïne, qui coïncide avec l'arrêt brutal du texte.

La première scène iconique du rendez-vous épié nous fait voir et mettre dans la peau du roi Marc qui, ayant été prévenu par son nain d'une liaison entre sa femme et son neveu, surveille les deux amants, Tristan et Yseut, depuis les hauteurs d'un pin. Le lecteur depuis le haut de la page épie donc celui qui espionne, également perché. De la même façon, la fin du seul manuscrit « si mutilé » (Kooijman, 1979 : 96) à nous être parvenu<sup>6</sup> trouve un écho à son début : le dernier vers jaillit brusquement lors d'une seconde scène de voyeurisme à la suite du meurtre d'un des barons, Godoïne, qui espionnait les amants, à qui Tristan venait de décocher une flèche dans l'œil. On pourrait dire qu'on assiste chez Béroul à la punition du lecteur que l'on prive de deux morceaux essentiels : le début (un embryon) et la fin.

Cette scène d'ouverture si théâtrale plonge le lecteur dans la peau du roi Marc, épiant les amants du haut de son arbre. La disparition du début du texte a pour effet de mettre le lecteur dans la perspective de Marc, en tant que spectateur plongé dans l'action, et qui doit se faire une idée des personnages et de leurs intentions, simplement en écoutant leur échange. Ce faisant, le lecteur rentre le temps d'un instant dans le corps de Marc sans aucun indice de ce qui s'est passé auparavant, dû aux pages manquantes. En découle une confusion entre le lecteur et Marc puisque le regard de chacun d'eux est intrusif : en observant Marc qui épie, le lecteur est

---

<sup>6</sup> Ms 2171, Bnf.

renvoyé à sa propre situation de voyeur : « In this scene Mark is a concealed voyeur, but so are we, spying on the lover ; and the fact that the story is *about* an act of voyeurism surely encourages us to become aware that we too are voyeurs, only more sharp-eyed ones than the king » (Spearing, 2005 : 54). Le corps réel se superpose donc au corps fictif du personnage, et Bérout brode l'œil du lecteur sur celui de Marc. En termes d'expérience de lecture, il faut garder en tête que l'action-même de tenir en main un manuscrit médiéval nous renvoie par le sens du toucher et de l'odeur à d'autres corps non-humains. Les pages de parchemin (manuscrits) étaient d'abord faits de peau animale (généralement de mouton, parfois de chèvre ou vélin/peau de veau), c'est-à-dire de matière organique. Lorsqu'un lecteur tenait dans ses mains l'objet-manuscrit, il touchait donc du doigt l'ancien corps d'un animal sur lequel reposent les « aventures » d'êtres humains. Ainsi, le phénomène de superposition des corps où se tisse un lien quasi organique entre l'ancien corps de l'animal et celui de l'humain qui le touche des doigts et du regard par le concept de « suture » :

However refined the parchment, it still bears traces of the living animal from which it derives. One can tell the flesh side from the hair side of the skin; the backbone remains perceptible as a ghostly imprint, and the curve of the animal's body persists in the natural curl of the pages; tiny veins can often be made out, as can the random discolorations, scars, and insect damage that marked the creature in life. The markers of parchment's organic nature are not solely visual; parchment feels like skin, and an animal odor inheres in the folios still. (Kay, 2011 : 13-32)

S'en suit un mouvement vertical où l'œil du lecteur quitte le corps de Marc pour (re)prendre rapidement de la hauteur ; on lui fera voir l'ensemble des niveaux méta- et intradiégétique depuis le haut de la page (l'extradiégétique donc). Le lecteur comprendra plus tard que c'est sur les conseils de Frocin que le roi, averti de rumeurs, s'est mis à guetter le moindre faux-pas des amants. Nous nous trouvons ici dans une scène d'ouverture typiquement théâtrale, tapie d'ironie dramatique, où le lecteur est amené à s'aligner, puis quitter la perspective de Marc, au moment où il décroche de la supercherie et comprend, petit à petit, le jeu auquel se vouent les amants quand Marc, lui, ne sort pas de cette situation.

Ainsi, en nous faisant épouser la perspective de Marc à travers sa prise de hauteur d'où il espionne le couple, le texte a déjà gommé l'importance d'un personnage minuscule et difforme, mais qui pourtant dispose d'une fonction cruciale dans le texte : le nain Frocin. On apprendra également par la suite que c'est ce même nain qui a donné des oreilles de cheval au roi : « Li rois s'en rist et dist : 'Ce mal/Que j'ai orelles de cheval,/M'est avenu par cest devin' » (Bérout, 2004 : vv. 1343-5). Ce qui explique en partie que l'ouïe de Marc lui fait défaut, notamment dans la première scène du pin, où sa capacité tronquée à entendre lui fait croire à des mensonges, c'est-à-dire qu'il se retrouve incapable de discerner le jeu de dupe dans lequel les amants se (et lui) donnent en spectacle. Le plus grand secret de Marc n'est autre qu'une déformation corporelle infligée par le nain qui, au moment de sa révélation publique, déclenche la décapitation de ce dernier : « Traist l'espee, le chief en prent » (Bérout, 2004 : v. 1347). En d'autres termes, la découverte du corps difforme en amène une autre instantanément, qui actionne la péripétie suivante comme un engrenage. On se rendra compte plus tard que justement l'acte de trancher (au sens propre ici) manifeste toujours l'erreur dans le roman de Bérout. Trancher la tête du nain ici revient finalement pour Marc à se séparer malgré lui du seul personnage cherchant à rétablir la vérité. De même, lorsqu'ils se réveillent dans la loge de

feuillage et constatent que Marc s'est rendu sur les lieux pendant qu'il dormait, Tristan et Yseut se retrouvent dans la même situation que celle de son oncle précédemment. Ils doivent interpréter son geste. Marc dit très clairement qu'il n'avait aucune intention de les tuer : « Que je nes vuel noient ocire » (Béroul, 2004 : v. 2025). Dans ce but, ils font un choix, c'est-à-dire que Tristan tranche<sup>7</sup> pour une hypothèse et nécessairement se trompe : « Dame, c'est voirs./ Or nos covient gerpir Morrois,/Qar molt li par somes mesfait » (Béroul, 2004 : vv. 2089-91). Comme l'a dit Daniel Poirion, Tristan a su lire correctement le langage corporel de Marc, mais en essayant d'en tirer une conclusion qui n'a pas directement attiré au corps, commet une erreur : « Tristan interprète correctement la seconde phrase : 'il aurait pu nous tuer'; mais il en tire une conséquence erronée : 'il n'a pas pu le faire et est allé chercher du renfort auprès de ses gens' » (1986 : 92). Trancher, c'est-à-dire décider en cessant de croire aux indices du corps dans le texte, revient systématiquement à faire le mauvais choix. L'état du manuscrit, c'est-à-dire la forme du corps du texte, nous indique la même chose. Privé de début et de fin, on ne peut pas « partir du principe » de quoi que ce soit, par exemple, de la culpabilité des amants. Cette version étant entravée de l'épisode où ils auraient pu ingérer le philtre, reste dénuée d'achèvement. C'est-à-dire qu'on ne peut tirer aucune conclusion certaine ou réduire le texte à quelque chose de fixe : le roman repose sur sa tranche. La seule certitude que nous ayons sur le *Tristan* de Béroul, c'est justement son refus de borner une interprétation stable. Le narrateur nous invite d'ailleurs à ne pas trancher, en nous montrant des exemples de ce qui arrive lorsque l'un des personnages commet l'acte.

En effet, Frocin, qu'on peut considérer comme le double, ou le cerveau de Marc, le manipule comme une marionnette pendant une grande partie de l'histoire, depuis la scène d'ouverture, où il avait fait grimper le roi dans l'arbre : « [...] Que li nains m'a trop deceü,/En cest arbre me fist monter,/Il ne me pout plus ahonter » (Béroul, 2004 : vv. 265-68), jusqu'à la scène de la farine dans la chambre royale. La première tentative de flagrant délit ayant échoué lors de l'épisode précédent de la scène du pin, Frocin suggère au roi Marc un nouveau piège : prétexter une absence à la cour lors d'une visite au roi Arthur pour forcer Tristan à s'unir charnellement à sa femme. Pour ce faire, le nain va répandre de la farine dans la chambre royale, précisément entre les deux lits (celui où Tristan est censé rester et celui d'Yseut qu'il convoite) : « Entre deus liez la flor respant/Que li pas allent paraisant/Se l'un a l'autre la nuit vient » (Béroul, 2004 : vv. 703-706), ce qui devrait prendre Tristan « la main dans le sac ». Si jamais il cherche à atteindre le matelas de la reine, les traces de pas au sol autant que la poudre blanche sur son corps l'incrimineront de manière irréfutable. Encore une fois, le corps se transforme en réceptacle à vérité et le soin que prend le narrateur à suspendre la parole le temps d'une scène pour laisser parler le corps s'illustre notamment dans la scène dite de la « farine ».

Lorsque le neveu de Marc cherche à rejoindre la couche d'Yseut, le bond de Tristan d'un lit à l'autre, c'est-à-dire la chute du corps, fait apparaître la preuve irréfutable de sa culpabilité : la tache de sang<sup>8</sup> due à sa plaie qui jaillit sur les draps, le rouge sur le blanc. Encore une fois, si Tristan et Yseut ont jusqu'ici réussi à se tirer de beaux draps par la parole, le corps vient s'exprimer et éclabousser de vérité tout doute quant à la culpabilité des amants. Le langage du corps prend le dessus sur le langage oral. Comme pour donner une autre preuve du lien entre

<sup>7</sup> Le verbe médiéval « tranchier » est attesté dès le XII<sup>ème</sup> siècle. Par exemple dans *La Chanson des quatre fils Aymon* : « Que il ne lor feïst tous les membres tranchier » (v. 3415).

<sup>8</sup> Sur la question du sang comme marque de l'écriture, voir Huchet (1990).

manifestation du corps et de l'état intérieur (moral) du personnage, Béroul focalise notre attention dans la scène par un doublon du motif, le premier bond juxtaposé immédiatement au deuxième. Un saut en entraîne un autre : ce petit saut enclenche le grand saut de Tristan depuis la Chapelle pour échapper à la peine capitale une fois découvert. L'action de sauter prend une autre ampleur. Selon Nicolas Lenoir, « saut » et « salir » se confondent sur le plan sémantique de la salissure : « Dans les 4485 vers qu'il nous reste du roman de Béroul, nous avons ainsi compté en tout 35 occurrences de formes relevant du paradigme morphologique de salir et de saut, soit une forme tous les 128 vers » (Lenoir, 2017 : 41-80). La chute de Tristan sur les draps souillés correspond alors aussi à la chute de son innocence qui n'aura été que de courte durée, un motif qu'on connaît depuis l'épisode biblique du jardin d'Eden et la chute de l'Homme. Après l'épisode du saut du lit, Tristan repasse d'innocent à coupable et le roi annonce leur exécution publique par les flammes. À ce moment-là, Tristan annonce déjà le subterfuge du « grand » saut à son oncle : « Beaus oncles, de moi ne me chaut :/Bien sai, venuz sui a mon saut » (Béroul, 2004 : vv. 787-88). Structurellement, le premier bond incompréhensible de la scène de la chambre enfarinée peut alors se comprendre comme le « petit » saut avant le « grand » saut depuis la falaise. Le siège inconfortable dans lequel Béroul met Marc (dans son arbre) fait de lui un spectateur permanent de ce qui se passe autour de lui, il est aux premières loges du drame qui se déroule sous ses yeux. Bien que roi, Marc se montre on ne peut plus passif et constant dans son incapacité à voir clair dans les manipulations répétées de Tristan et d'Yseut passés maîtres dans l'art du langage. Dans le *Tristan* de Béroul, Marc voit et entend beaucoup mais reste incapable d'agir pour lui-même, agissant souvent après les dires d'autrui (comme dans la scène de la farine dont on vient de parler), il dispose d'un corps fonctionnel uniquement en apparence. Marc s'avère incapable de décider pour lui-même, il bouge comme un grand corps vide tiré par les ficelles d'un des deux camps : soit celui des amants, soit celui de Frocin et des barons. De ce mouvement de va-et-vient se bâtissent les épisodes qui composent le poème. Marc échoue à établir la vérité en partie parce que son corps n'accomplit rien et qu'il est constamment manipulé par les mots, leur donnant plus de crédit que le corps, une inclination vouée à l'échec dans le roman. S'il y a bien un principe auquel se fier dans le *Tristan* de Béroul, c'est que le mouvement d'un seul corps vaut plus que toute tirade. De même, si les intentions des personnages restent couvertes quand ils parlent, en revanche quand leur corps s'exprime physiquement, un éclat de vérité surgit.

De la même façon, Tristan et Yseut n'existent véritablement que lorsque leurs deux corps fusionnent. Toute l'intrigue repose sur leur union charnelle que leurs détracteurs s'évertuent à prouver. Lorsque l'un d'entre eux se retrouve isolé de l'autre, la tension dramatique retombe, comme s'ils ne pouvaient exister qu'à travers l'unité de leurs deux corps. On pourrait dire que Tristan représente littéralement la moitié d'Yseut et vice-versa ou encore qu'on trouve ici une illustration de l'adage selon lequel mari et femme deviennent une même chair<sup>9</sup>. L'envie de Tristan de délaissier son corps propre pour soit s'unir à celui d'Yseut (union interdite), soit devenir un lépreux (travestissement de la chair) dénote de l'intérêt du personnage (et du texte) à considérer une certaine fascination pour l'altérité corporelle indiquée à son lecteur de se retrouver physiquement en dehors de la norme.

En effet, dans la scène qui précède le jugement d'Yseut, Tristan va même jusqu'à changer de corps et prétendre que c'est un lépreux pour mieux tromper Marc durant la fameuse scène de *l'escondit* d'Yseut. Lorsqu'Yseut a été reconnue coupable, à la place du bûcher, on propose de la livrer aux lépreux. L'un d'entre eux, nommé Yvain, propose un marché : « Veez, j'ai ci

---

<sup>9</sup> Genèse 2.24.

compaignons cent:/Yseut, nos done, s'ert commune. » (Bérout, 2004 : vv. 1192-3). La punition corporelle se retrouve encore au premier plan. Le corps massivement différent (celui de la horde de lépreux) est utilisé comme une force pour faire avancer l'intrigue et créer un pic de tension dramatique. On se rend compte à quel point les corps difformes décident du cheminement des péripéties quand on se penche sur leur mouvement. Le vrai corps malade pousse l'intrigue en bloc (la horde de lépreux), mais plus tard, le faux corps malade (Tristan-lépreux) va donner un contre-pied équivalent à cette même intrigue : Tristan dans son nouveau corps de substitution va, cette fois, sauver Yseut. Chez Bérout, il faut lire le corps plutôt que les mots. L'histoire se répète dans la scène suivante, celle de la loge de feuillage. Un peu plus tard, alors que les amants exilés se sont réfugiés dans la forêt du Morrois, dans la scène de la loge de feuillage bien connue, Marc se retrouve face aux amants endormis. Comme lors de la scène d'exposition, cet épisode met Marc dans la peau d'un interprète : il doit trancher de la culpabilité possible des amants, en se basant cette fois uniquement sur ce qu'il voit et seul. Comme le remarque Jane Burns, « as the text progresses, it becomes increasingly clear that the visible is incapable of establishing the Truth » (2002 : 84). J'ajouterai un bémol sur le commentaire de Burns. En fait, le véritable problème n'est pas tant que Marc se trompe en dépit des apparences, il refuse de choisir précisément parce que les amants sont endormis. Dans cet état, il ne peut se fier ni à leurs paroles, ni au mouvement de leurs corps, ces derniers étant figés dans une certaine position. C'est cet élément qui permet à Marc de se convaincre qu'ils sont innocents et qui l'empêche de trancher : leurs corps « en l'état » ne permettent pas de conclure à un flagrant délit, là où la tache de sang sur le lit royal dans la scène de la farine avait clairement incriminée Tristan de façon unilatérale. Ainsi, puisque la parole des barons ne compte pas ici dans ce nouveau décor, Marc se retrouve contraint de faire face à sa propre interprétation. Une fois de plus, la forêt est le lieu de l'inversion des rôles et des valeurs<sup>10</sup> : « Pour la première fois, le roi, qui le plus souvent est mis en demeure de lire ou d'interpréter les signes que manipulent avec adresse les amants, se trouve en position de délivrer un message. Pour la première fois aussi, les amants, habiles créateurs de fictions, doivent se livrer à un exercice de lecture » (Foehr-Janssens, 2012 : 55). Et l'exercice herméneutique s'avère particulièrement difficile. La bouche des amants est proche mais pas collée, et que faire de l'épée qui se trouve au milieu des deux jeunes ? Le texte se joue de ses faux semblants puisque l'épée porte à la fois une valeur phallique par sa forme, mais la verticalité de la lame et la symétrie qu'elle instaure marque aussi un mur entre Tristan et Yseut. Cette possibilité de « trancher » entre les 50% de chance qu'ils soient coupables ou innocents incombe à Marc, qui se tient devant les corps d'Yseut de Tristan allongés l'un à côté de l'autre. Le corps de Marc se tenant au-dessus d'eux reconstruit le triangle courtois. La lame devient la métaphore du devoir souverain de trancher de Marc, en se basant uniquement sur les signes visuels de la scène. Les apparences le mettent dans un état de doute permanent puisque les amants ont gardé leurs vêtements. Il est difficile donc d'en tirer la conclusion qu'ils se sont donnés l'un à l'autre : Marc, épée en main, se retrouve dans l'impossibilité de trancher. La description de la scène met en valeur que « trancher » à propos d'une vérité, par exemple ici sur la culpabilité de quelqu'un, n'est pas aisé puisque les indices visuels semblent aller autant dans le sens de la culpabilité que dans celui de l'innocence.

Avec un regard moderne, on pourrait dire de Marc qu'il a laissé à Tristan le bénéfice du doute. En échangeant l'épée et remettant la bague à Yseut, Marc utilise le langage non verbal

---

<sup>10</sup> Pour une analyse symbolique de la forêt dans l'imaginaire médiéval, voir Le Goff (1985).

pour « reposer » la question au lieu d'y répondre, puisque comme on l'a vu auparavant dans la scène de décapitation, le roman suggère que trancher, c'est nécessairement se tromper (voir la tête tranchée de Frocin). L'échange d'objet peut être interprété comme « Es-tu toujours ma femme et toi mon neveu ? ». En insérant des accessoires qui lui appartiennent sur le corps des amants, Marc « pare-donne<sup>11</sup> » (il les innocente et les couvre) de sa personne d'une culpabilité possible. Alors qu'il s'apprête à les exécuter, mais à nouveau uniquement en raison de la position de leur corps, il décide de leur pardonner : « Se il s'amasent folement,/Ja n'i eüsent vestement/Entré eus deus n'eüst espee,/Autrement fust cest asenblee » (Béroul, 2004 : vv. 2007-2010). En échangeant l'épée et remettant la bague à Yseut, Marc utilise à son tour un langage non-verbal mais gestuel pour « reposer » la question de la culpabilité au lieu d'y répondre.

De nouvelles accusations tombent, et les amants se retrouvent séparés, Yseut quant à elle chargée de clamer son innocence lors d'un procès public. Le lieu choisi par celle-ci pour ce nouveau spectacle n'est autre qu'un marais, connu sous le nom du Mal Pas (encore un lieu emblématique basé sur un membre corporel : le pied). Si la scène d'exposition mettait en valeur l'ascendant de la parole sur le visuel, celle du Mal Pas fait part belle à la puissance du déguisement et donc au visuel du corps comme moyen de manipulation de la vérité. Béroul montre ici que l'habit fait bien le moine. On peut y voir un signe annonciateur du subterfuge qui va y prendre place.

L'alliance des corps et du décor, c'est-à-dire le langage corporel, prend le pas sur la parole. Le marais où les protagonistes s'enfoncent un à un ancre la scène dans du non-fondé, un sol « marécageux », autrement dit le terrain propice pour établir une vérité non-fondée. La traversée du marais sur le dos de Tristan, qui la porte, sa tête entre les jambes, ne sert pas qu'à justifier le serment qui suit, on peut aussi y voir une métaphore laissant entrevoir à son audience le but de la scène : sauver Yseut de la souillure en l'élevant littéralement au-dessus de la dégradation publique en faisant de deux corps, un. La traversée ne manque pas de sel puisque ce que montre Tristan à la foule n'est pas bien loin d'un acte sexuel public : Yseut va chevaucher Tristan sur ses épaules, les jambes autour de son cou. Le seul paramètre empêchant cette interprétation chez les spectateurs se trouve justement dans le corps de celui qui la porte : puisqu'il s'agit d'un lépreux, il devient impensable pour l'audience que la reine ait pu moralement consentir à quelque activité scabreuse qui soit. Le préjugé du poids accordé aux mots plutôt qu'au langage des corps aveugle les barons. On pourrait dire que c'est précisément parce que la scène paraît si audacieuse que l'audience ne peut prendre au sérieux une quelconque liaison charnelle entre ces deux corps si différents. Notons encore que dans cette position, le corps de Tristan et d'Yseut ne font qu'un, puisque la reine chevauchant Tristan qui la porte à bout de bras et de jambes laissent lire qu'ils se donnent l'un à l'autre. Le spectacle que donne le couple au jury en charge de juger s'il y a eu « union charnelle » ou non prête à sourire ; bien sûr on peut y voir un clin d'œil à peine caché de l'auteur vers son lecteur, où le langage du corps représente la clé de lecture. Chacun des corps est d'ailleurs voilé par un déguisement<sup>12</sup>. N'oublions pas que si Tristan a pris soin de confectionner son « costume » de lépreux avant le

<sup>11</sup> L'étymologie du verbe « pardonner » vient du latin *perdonare* signifiant « donner complètement », « faire grâce », « ne pas tenir compte d'une faute » (Baumgartner ; Ménard, 1996 : 848).

<sup>12</sup> On renverra ici aux travaux d'E. Jane Burns : *Courtly Love Undressed: Reading Through Clothes in Medieval French Culture*. Elle note la subversion sociale attaché au déguisement dans l'interaction entre Tristan habillé en lépreux et Arthur où le vêtement permet d'oser l'interdit : « The courtly Tristan, disguised as a beleaguered leper, tauntingly beseeches King Arthur to share his riches by asking specifically for costly articles of clothing », p. 28.



## AIC

début de la scène, Yseut en a fait de même. L'ermite Ogrin s'est chargé de lui procurer son habit de comédienne :

Aprés achate ver et gris,  
Dras de soïe et porpre bis,  
Escarlates et blanc chainsil,  
Assez plus blanc que flor de lil, [...]  
Ogrins, l'ermite tant l'achate  
Et tant acroit et tant barate  
Pailes, vairs et gris et hermine  
Que richement vest la roïne. (Béroul, 2004 : vv. 2735-2744)

Il s'agit ici de faire perdre à Yseut les haillons qu'elle portait, signe accusateur de son exil dans la forêt de Morrois avec Tristan, et de lui racheter en apparence une conduite, en l'habillant d'une blancheur qui contribuera à la faire passer pour innocente avant même qu'elle ait dit un mot. C'est cette nouvelle métamorphose du corps qui réhabilite Yseut auprès de Marc et trouve un miroir dans la transformation physique de Tristan en lépreux qui ensemble vont donner du crédit au célèbre serment ambigu qu'Yseut va prononcer :

Q'entre mes cuises qui ci ne sont  
Et tuit icil de par le mont,  
Q'entre mes cuises n'entra home,  
Fors le ladre qui fist soi some,  
Qui me porta outre les guesz  
Et li rois Marc mes eposez.  
Ces deus ost de mon soirement,  
Ge n'en ost plus de tote gent. (Béroul, 2004 : vv. 4205-10)

À plusieurs reprises, on a pu constater que dans le *Tristan* de Béroul, la parole ne vaut jamais autant que la preuve par le corps. Pour se dédouaner des accusations qui pèsent sur elle, le verbe ne suffit pas, elle doit avoir recours à la tricherie du corps et une mise en scène où corps normé (le sien) et corps hors norme (Tristan-Lépreux) qui à eux deux valident son serment. L'approbation du public après cette performance corporelle conduit donc justement au blanchiment judiciaire d'Yseut : la souillure verbale est lavée, mais celle du corps reste.

Regardons un dernier épisode, cette fois-ci le dernier épisode du texte, où les trois barons dits « félons », cherchent encore une fois à surprendre les amants et les salir. Après avoir tué Denelon, Tristan fait disparaître les traces du meurtre en nettoyant sa lame et en cachant le cadavre :

Tristan laise le cors gesant  
Enmié la lande, envers, sanglent.  
Tert s'espsee, si l'a remise  
En son fuerre, sa chape a prise,  
Le chaperon el chief sei met,  
Sor le cors un grant fust atret. (Béroul, 2004 : vv. 4403-08)

Tristan élimine donc le premier baron par derrière, grâce à un angle mort plutôt que lors d'un combat singulier frontal (il tire parti d'une déficience visuelle). Le deuxième meurtre donne l'avantage de la vision au deuxième baron. Ce dernier épie la chambre depuis l'extérieur de la maison : « La cortine ot dedenz percie:/ Vit la chanbre, qui fu jonchie/Tot vit quant que dedanz avoit » (Béroul, 2004 : vv. 4413-15). Mais Yseut aperçoit l'ombre de Godoïne et tente d'en avertir Tristan sans utiliser un langage trop « parlant » qui la trahirait : « Par sa fenestre vit la nue/De la teste de Godoïne » (Béroul, 2004 : vv. 4428-29). Tristan annonce à Yseut qu'il a réglé son compte au premier baron et lui présente la preuve « visuelle » du meurtre en lui montrant les tresses qu'il lui a arrachées. Ainsi, Tristan commence par cacher le corps, puis prélève une partie de la tête (les tresses), qui servent également de preuve du méfait accompli. Le texte se conclut sur la mort du deuxième baron, mais pas n'importe comment. Tristan lui décoche une flèche en plein œil alors que Godoïne les épiait. Le texte s'achève sur la mutilation du baron, gisant ; le reste des vers suivants ayant été, eux aussi, mutilés. Ce dernier passage qui constitue la clôture du fragment (avant la déchirure finale du roman) renvoie, de façon symétrique, à la scène d'exposition : c'est la mise à mort du regard à la fois de Godoïne mais aussi du lecteur. Spearing voit aussi dans la dernière scène qui a survécu du poème un moment de détente pour le lecteur qu'on décharge de sa honte : « He [Tristan] shoots him (Godoïne), significantly, through the eye ; thus voyeurism receives its appropriate punishment, and perhaps at this moment, by vicariously suffering the punishment, we may feel temporarily absolved from our share in its shame » (2005: 65). Mais au lieu de considérer la mort de Godoïne comme libératrice d'une honte du lecteur de par sa position de voyeur, je propose d'y déceler une porte de sortie pour ce dernier, sans quoi il reste enfermé dans la diégèse. La mise à mort de celui qui épiait (Godoïne) à qui le lecteur s'était identifié, scrutant comme celui-ci les moindres faits et gestes des amants depuis « l'extérieur », sert de sacrifice interdiégétique. La scène permet au lecteur de faire décoller sa propre peau jusqu'alors superposée à celle des différents voyeurs du texte depuis la scène du pin, où le regard du lecteur et celui de Marc avaient commencé à ne faire qu'un. L'échange final des corps permet au lecteur de s'éclipser de son statut de lecteur-épieur établi et regagner la distance nécessaire à sa propre identité. Autrement dit, Béroul donne au lecteur une chance de pouvoir « sortir » du roman où on l'a enfermé depuis le début. Pour se faire, un personnage doit être mutilé et mourir avant de pouvoir refermer pour de bon l'œuvre.

En conclusion, toutes les péripéties s'articulent autour du mouvement des corps, la plupart d'entre eux étant soit abîmés, soit déficients. L'interprétation que les personnages se font les uns par rapport aux autres se fonde sur ce mouvement des corps plus que sur leurs échanges verbaux. Enfin, la symétrie établie entre la forme des manuscrits mutilés et les corps des personnages mis à mal dans l'intrigue fait épouser forme et fond pour tendre à une cohérence structurelle complète qu'il faut lire dans sa double dimension : la matière au premier degré (le parchemin) et la *matière* au sens médiéval du terme (c'est-à-dire les mots). Le manque de certaines parties normalement cruciales au texte complète paradoxalement sa structure. Faire survivre Tristan en démembrant le texte de son début et de sa fin, qui s'achève donc purement et simplement sur un nouveau meurtre, provoque un jugement moral implicite. La forme actuelle du roman semble confirmer le parti pris du narrateur pour les amants. En donnant le dernier au meurtre effectué par Tristan sur l'un des opposants, Godoïne, la culpabilité évidente du couple laisse le lecteur décider en connaissance de cause de leurs actions. L'amputation finale du roman permet à Tristan autant qu'à Yseut de rester impunis pour leurs actes. On peut alors penser au projet de Béroul comme à une sorte de roman expérimental où la structure

physique du texte, c'est-à-dire l'état de corps propre, atteint un niveau d'importance au moins égal à son contenu, le corps maltraité des pages qui supporte la matière force le lecteur ou l'auditeur à trancher lui-même sur la question.

Dans le *Tristan* de Béroul, qui prédate pourtant *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, nous ne sommes donc pas si éloignés d'un cas d'école où l'intérêt interprétatif pourrait bien se cacher soit dans son inachèvement volontaire, sans fin propre, ou plutôt dans le tour de force accompli par ces mêmes vers délibérément mutilés qui disent, au final, beaucoup plus par leur absence. Peut-être est-il temps d'accepter que le poème ait pu avoir été désiré comme tel dans cette forme. Continuer à voir avec obsession sa fin comme un défaut gênant qu'il conviendrait de restaurer à tout prix afin de ranger l'œuvre de Béroul parmi les autres textes normés en dit peut-être plus sur nos propres préjugés modernes que sur l'œuvre elle-même.

### BIBLIOGRAPHIE :

BAUMGARTNER, Emmanuèle & MÉNARD, Philippe (1996). *Dictionnaire Étymologique et Historique de la Langue française*. Paris : Le Livre de Poche.

BÉDIER, Joseph (1900). *Spécimen d'un essai de reconstruction conjecturale du Tristan de Thomas*. M. Niemeyer.

BÉROUL (2004). *Tristan et Iseut : Les poèmes français, La Saga norroise: Textes originaux et intégraux*. Paris : Le Livre de Poche.

BROMILEY, G.N. (1985). The Making of Béroul's *Tristan*: The role of repetition. *Medium Ævum*, vol. 54, no. 1, 47-58.

BURNS, E. Jane (2002). *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*. Pennsylvania: Univ. of Pennsylvania Press.

BURNS, E. Jane (2002). How Lovers Lie Together: Infidelity and Fictive Discourse in the *Roman de Tristan*. In Joan TASKER GRIMBERT (ed.), *Tristan and Isolde: a casebook* (pp. 75-95). New York: Routledge.

CALVIN, Jean (1978). *Le Livre de la Genèse. Commentaires bibliques*. Kerygma-Farel.

CHRÉTIEN de Troyes (2006). *Cligès ; Philomena ; Chansons*. Paris : Flammarion.

DRAGONETTI, Roger (1980). *La Vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*. Paris : Seuil.

FOEHR-JANSSENS, Yasmia (2012). Un poétique de la peur chez Béroul ? Catherine CROIZY-NAQUET et Anne PAUPERT (eds.), *Regards croisés sur le Tristan de Béroul, Textuel*, 66, 43-57.

HART-NIBBRIG, Christian. L. (1983). Corps du texte. In Claude REICHLER (dir.), *Le Corps et ses fictions* (pp. 97-107). Paris : Les Editions de Minuit.

HUCHET, Jean-Charles (1990). *Tristan et le sang de l'écriture*. Paris : PUF.

HULT, David F. (2009). *Self-Fulfilling Prophecies: Readership and Authority in the First Roman de la Rose*. Cambridge: Cambridge University Press.

KAY, Sarah (2011). Legible Skins: Animals and the Ethics of Medieval Reading. *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, Vol. 2.1, 13-32.

KOOIJMAN, Jacques C. (1979). A propos du "Tristan de Béroul" et du Tristan en prose. *Romanische Forschungen*, vol. 91, no. 1/2, 96-101.

LE GOFF, Jacques (1985). Le désert-forêt dans l'Occident médiéval. In *L'imaginaire médiéval* (pp. 59-75). Paris : Gallimard.

LENOIR, Nicolas (2017). L'Isotopie du saut dans le *Tristan* de Bérout et le *Tristrant* d'Eilhart d'Oberg. Une clef nouvelle pour la *compréhension* de la « version commune » (1<sup>ère</sup> partie). *Le Moyen Âge, Revue d'Histoire et de Philologie*, vol. tome cxxiii, no. 1, 41-80.

MITCHELL, David T. & SNYDER, Sharon (2004). *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Michigan: University of Michigan Press.

POIRION, Daniel (1986). *Résurgences : Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII<sup>e</sup> siècle)*. Paris : PUF.

SPEARING, A. C. (2005). *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*. Cambridge: Cambridge University Press.

ZUMTHOR, Paul (1978). Le texte-fragment. *Langue Française*, no. 40, 75-82.