

Pluralité des points de vue dans la matière tristanienne

Multiplicity of views on the matter of Tristan

Agata Sobczyk

Université de Varsovie

Abstract

Literary versions of the legend of Tristan and Isolde are suitable especially for an analysis of the issues connected with the point of view, particularly if it is understood in the literal, visual meaning, which is here closely associated with the narratological meaning. Lovers are constantly hiding, being followed, then found in the farthest recesses and exposed to gaze of the others, hostile or sympathetic. These gazes decide about their fate; a gaze is therefore an instrument of power, control, and judgment. In the first place, though, a gaze is the instrument of understanding and interpretation, which in many scenes are both shown as complex, problematic and non-obvious. Therefore, the opposition between favorable and hostile gazes is not always so strong: especially the gaze of King Mark, torn between the contradictory feelings for his wife and nephew, is characterized by ambivalence. This ambivalence can also be discerned in the changeable attitudes of some characters, hesitations of narrators and in numerous variants of particular versions of the legend.

Keywords: Tristan and Isolde, Point of view, Gaze, Sign

La légende de Tristan et Yseut est un excellent objet pour l'analyse des questions en relation avec le point de vue. Surtout lorsqu'on comprend celui-ci au sens propre, touchant à la vision : dans cette histoire d'amour, le regard est omniprésent. Ce n'est pourtant pas un regard amoureux. Et pour cause : si on prend en considération les principales versions françaises, dans celle de Béroul, les amoureux sont trop proches pour se regarder, alors que dans celle de Thomas, ils sont trop éloignés. Pour nourrir son imagination par le fantasme de la personne désirée¹, Tristan y est obligé de recourir à des substituts d'Yseut : une statue qu'il fait fabriquer ou Yseut aux Blanches Mains qu'il épouse. Dans les deux versions, il n'y a qu'une seule scène dans laquelle le regard amoureux est représenté avec une certaine insistance. Il s'agit d'un passage chez Béroul qui se place au moment de la séparation après le retour de la forêt de Morois :

¹ Pour la fonction du fantasme dans l'amour courtois, cf. Agamben (1994), troisième partie : « Parole et fantasme ».

L'un l'autre esgarde bonement.

La roïne fu coloree,

Vergoigne avoit por l'asemblee (*Tristan et Iseut*, 1989 : 156, v. 2914-2916).

Il est significatif que ce regard se place au moment de la séparation ; il l'est d'autant plus qu'il a lieu sous les yeux de nombreux spectateurs, ce qui suscite la honte chez Yseut (qui n'est pourtant pas très encline à ce genre de sentiments ; mais peut-être est-il plus troublant d'être surpris en train de se regarder amoureuxment qu'en train de *gesir toz nus* dans un lit ; *Tristan et Iseut*, 1989 : 50, v. 594). Les amoureux ne peuvent même pas se regarder sans être regardés à leur tour.

Dans la légende de Tristan et Yseut, le regard est omniprésent parce que les amants sont constamment épiés, observés, traqués. Ils ne font que se cacher, mais finissent toujours par être dénichés dans les lieux les plus intimes pour être exposés ensuite aux regards de la foule dans les lieux publics. Le point de vue de celui qui les regarde est essentiel : la polarisation est très forte entre les regards hostiles de leurs ennemis et les regards pleins de compassion du peuple, à l'unisson avec le regard bienveillant de Dieu (chez Bérout). Mais on verra que cette polarisation n'est pas toujours aussi simple et que tous les regards ne sont pas si faciles à classer.

Le regard est donc ici un instrument de pouvoir : moyen de jugement, de contrôle, mais aussi, et tout d'abord, de compréhension. Ce qu'on regarde se présente souvent comme un signe à interpréter : signe évident où énigmatique, interprété bien ou mal. C'est seulement cette interprétation qui fonde le jugement et le comportement qui doit en résulter. Ainsi, le côté visuel du point de vue est ici associé d'une façon aussi naturelle que significative au sens narratologique de ce terme.

Dans la version de Bérout, les exemples qui confirment cette constatation sont très nombreux ; en fait, plusieurs scènes très célèbres s'inscrivent dans le schéma décrit ci-dessus. Lorsque le nain Frocin tend aux amoureux un piège en répandant de la farine entre les deux lits, le lit royal et celui de Tristan, un signe manifeste de la liaison coupable se crée au moment où le sang de Tristan blessé souille la surface blanche ; ce signe est perçu par le nain, le roi et les barons *felons* ; le roi, constamment hésitant, faisant tout pour ne pas voir la vérité et pour épargner les amoureux, cette fois-ci, doit s'incliner devant une telle évidence ; les amoureux sont condamnés au bûcher et on passe naturellement à une autre scène d'exposition aux regards, avec un point de vue opposé, lorsqu'ils sont menés dans les rues de la ville sous les regards compatissants de la foule.

Mais les amoureux ne sont pas les seuls à se cacher, le parti hostile n'est pas le seul à regarder. Chez Bérout, l'histoire se présente un peu comme un jeu de

cache-cache². Il s'agit d'être celui qui voit le premier. La première scène conservée présente déjà tout un jeu autour de la pluralité des regards. Pendant que le roi Marc, tel un mari trompé des fabliaux, épie les parjures cachés dans un arbre, Yseut remarque dans la fontaine son reflet, signe de sa présence, ce qui lui permet d'avertir son amoureux avec qui elle s'amuse ensuite ostensiblement à échanger des propos à double entente.

Il s'agit là de signes évidents et bien interprétés. Ce n'est pas toujours le cas. La complexité des scènes de ce genre croît au fur et à mesure que l'histoire se développe. En même temps, l'insistance sur le caractère subjectif du regard s'accompagne de la difficulté dans l'interprétation des signes.

Dans la scène où les amants sont surpris dans la forêt de Morois nous avons affaire à la pluralité des regards qui s'interposent et qui s'opposent et à une multiplicité de signes énigmatiques ou polyvalents (énigmatiques autant pour le public que pour les chercheurs modernes), qui sont créés progressivement par certains personnages et interprétés par d'autres ; ceux-ci répondent par leur propres signes, soumis à leur tour à une interprétation, qui est à chaque fois subjective et résulte de ce que perçoit le regard du personnage donné.

L'image est décrite deux fois. Tout d'abord, le narrateur nous montre les amoureux couchés dans la loge de feuillage :

Oez com il se sont couchiez :
 Desoz le col Tristan a mis
 Son braz, et l'autre, ce m'est vis,
 Li out par dedessus geté ;
 Estroitement l'ot acolé,
 Et il la rot e ses braz çainte.
 Lor amistié ne fu pas fainte.
 Les bouches furent pres asises,
 Et neporquant si ot devises
 Que n'asembloient pas ensemble.
 Vent ne cort ne fuelle ne trenble.
 Un rais decent desor la face
 Yseut, que plus reluist que glace (*Tristan et Iseut*, 1989 : 106, v. 1816-1826).

L'aspect visuel est ici essentiel, relevé d'un côté par l'accent mis sur la beauté de l'image, qui se focalise dans le rayon du soleil qui éclaire le visage d'Yseut, et de l'autre par la mention que tout se trouve ici dévoilé, que les amoureux ne cachent rien de leur sentiment : *Lor amistié ne fu pas fainte*. Ce n'est pas tout à fait vrai ; il y a ici des choses qui se manifestent et se cachent en même temps.

² Sur cet aspect, voir Batany (1995 : 27-39).

Le narrateur souligne donc que les fugitifs sont habillés et signale l'épée placée entre les deux. Le sens de cet objet paraît le plus énigmatique³ ; mais ce n'est qu'un de plusieurs éléments qui marquent la proximité et la distance : les amoureux s'étreignent étroitement, mais il y a une épée entre eux, les bouches se touchent presque, mais il y a un espace entre elles...

C'est ainsi qu'ils sont trouvés par un forestier qui fait venir le roi Marc. Lorsque celui-ci arrive, on nous présente une deuxième description. Le roi

[...] vit qu'ele avoit sa chemise
 Et q'entre eus deus avoit devise,
 La bouche o l'autre n'ert jostee
 [...] vit la nue espee
 Qui entre eus deus les deseerot... (*Tristan et Iseut*, 1989 : 114, v. 1995-1999).

La beauté de l'image frappe le mari trompé avec la même force que celle qui avait été suggérée par le narrateur dans sa description « objective », mais cette fois-ci, tout l'accent est mis sur la distance, les éléments qui évoquent la proximité étant totalement évacués. L'image est filtrée par les yeux du roi : chacun voit ce qu'il veut voir.

Marc, ému, construit à son tour des signes, très consciemment : *Je lor ferai tel demostrance*, dit-il (*Tristan et Iseut*, 1989 : 116, v. 2020). Ces signes doivent montrer qu'il les a vus, qu'il a eu pitié d'eux et qu'il ne veut pas leur mort. Il échange donc sa bague contre celle d'Yseut, il échange les épées et couvre du soleil le visage de sa femme par son gant : gestes bien choisis comme *demonstrance* de sentiments tellement pacifiques qu'ils peuvent paraître peu vraisemblables, mais qui s'inscrivent parfaitement bien dans la représentation de ce personnage par Bérroul⁴.

Au même moment, apprend-on tout de suite après le départ de Marc, Yseut a un rêve : elle se voit dans une forêt, dans une belle tente, déchirée par deux lions. Après avoir décrit la scène de l'extérieur avec tous les détails possibles, en insistant sur ce côté extérieur par la multiplication des regards qui la saisissent et par l'accent mis sur la beauté, le narrateur ouvre donc une autre perspective en faisant suivre au public un regard intérieur. Cette perspective est assez surprenante ; elle est dévoilée par un point de vue sur l'histoire qui ne s'était pas manifesté avant : celui d'Yseut, bien distinct, ou même opposé à celui de Tristan, ce dernier étant ici ravalé au même niveau que le mari trompé et perçu comme persécuteur.

³ L'épée vient peut-être d'une version celtique éloignée, où les personnages ont effectivement vécu dans la forêt comme frère et sœur ; cf. Baumgartner (1987 : 17).

⁴ Les critiques modernes ne croient pas aux bonnes intentions du roi : ils considèrent que Marc laisse des signes qui confirment sa possession d'Yseut (cf. *Tristan et Iseut*, 1989 : 117, et Vinaver, 1968 : 1-13). Cette interprétation va pourtant à l'encontre du texte.

Après s'être réveillée, Yseut voit les signes laissés par Marc et les interprète tout de suite d'une façon opposée à l'intention exprimée par son mari et tout à fait conforme aux sentiments douloureux qui s'étaient manifestés dans son rêve : pour elle, les gestes du roi sont hostiles et menaçants ; elle réveille donc Tristan et lui explique qu'il faut fuir.

Nous avons donc affaire ici à une incompatibilité des regards totale. Lorsque Marc regarde Yseut, elle regarde dans son intérieur, et les deux points de vue sont absolument opposés. L'intérieur est en contraste total avec l'extérieur : la scène que le forestier, Marc et le public, ont devant ses yeux est belle et calme ; l'image du rêve d'Yseut est épouvantable.

Et Tristan, lui ne regarde rien, parce qu'il dort.

Du moins, en est-il ainsi dans la version de Bérout. La *Folie* de Berne⁵ apporte une petite nuance intéressante.

Comme on sait, ce texte raconte comment Tristan arrive à la cour déguisé en fou et, pendant une sorte de spectacle, raconte à Yseut, au roi et à toute la cour les épisodes essentiels de ses amours avec la reine pour se faire reconnaître par elle⁶. Lorsqu'il arrive à celui de la loge de feuillage dans la forêt de Morois, il raconte tout conformément à la version de Bérout et ajoute : *la fis je sanblant de dormir* (Tristan et Yseut, 1989 : 294, v. 210).

Sans doute, le dit-il pour justifier son récit : comment pouvait-il savoir tout cela puisqu'il dormait ? Voilà, il ne faisait que simuler. Mais en même temps, nous avons ici à faire à une variation autour de la situation qu'on a déjà observée dans le passage du rendez-vous sous l'arbre: celui qui regarde ne sait pas qu'il est regardé. Rétrospectivement, on revoit l'épisode du Morois de la version de Bérout autrement, et on le revoit d'un autre point de vue, parce qu'on apprend à ce moment-là la possibilité d'un autre point de vue, celui de Tristan. Là, Tristan était regardé, passif, réduit à la passivité même parce qu'endormi, pendant que le roi avait la possibilité de réfléchir au sens du signe dont Tristan faisait partie. Ici, Tristan regarde, épie, contrôle tout : il voit le rayon du soleil sur le visage d'Yseut et le geste du roi qui l'en protège. Et maintenant, il peut tout raconter.

Le récit est comme le regard une forme de pouvoir. Lorsque Tristan devient narrateur de sa propre histoire, il devient maître du jeu, et, en plus, dans la scène de la loge de feuillage, il se montre discrètement comme tel. Il se montre aussi comme celui qui triche (ce qui correspond d'ailleurs à son emploi dominant dans la version de Bérout), adressant une sorte de clin d'œil au public intra- et extra-diégétique, établissant avec lui une certaine relation qui repose sur la

⁵ La *Folie Tristan* existe en deux versions très différentes : celle de Berne est en relation avec le texte de Bérout, celle d'Oxford – avec celui de Thomas.

⁶ Cf. Kasprzyk (1973 : 261-270).

présomption de bienveillance. Il s'agit en même temps d'un petit jeu intertextuel : Bérout s'inquiète de ce qui se serait passé si Tristan s'était réveillé et il craint que les deux hommes ne s'entretuent ; l'auteur de la *Folie* répond que Tristan était tout le temps réveillé et il ne s'est passé rien.

Les deux *Folie Tristan* ne sont dans l'ensemble que des histoires de regards multiples. Tristan se déguise en fou pour se cacher ; mais, surtout dans la version de Berne, ce déguisement dévoile sa folie amoureuse, qu'il doit d'une certaine façon exorciser : *Qant ne la voi, a po ne derve* (*Tristan et Iseut*, 1989 : 282, v. 99), dit Tristan avant de recourir à cette ruse. Caché ainsi, absolument méconnaissable, devant son public il ne cesse de répéter qu'il est Tantris, par provocation que son déguisement rend impuni, et peut-être aussi, par désir d'en finir avec sa souffrance en trouvant la mort, puisque la version de Berne s'ouvre par l'annonce du roi qu'il punira ainsi son neveu dès qu'il tombera dans ses mains, et celle d'Oxford par l'évocation des états d'âme suicidaires de Tristan.

Cette figure tellement polyvalente est saisie par des regards multiples : si au début tout le monde semble s'amuser de la même façon, bientôt les gens de la cour commencent à s'exciter par une sensation qu'ils présentent :

En la sale maint en consoille
 Li uns a l'autrë en l'oroille :
 « Mien escient, tost avandroit
 Que mes sires cel fol crerroit » (*Tristan et Iseut*, 1989 : 290, v. 258-261).

Le roi effectivement a l'air de croire les paroles du fou, ce qu'il manifeste à sa manière : il sort, ressentant un besoin pressant de regarder les oiseaux ; et avant, Yseut, encore une fois rouge de honte, fait tout pour se débarrasser de l'inconnu et cacher ses réactions en dissimulant son visage sous son manteau pendant que le roi lui jette des regards inquiets. On voit donc que les mutations de points de vue sont dans la matière tristanienne nombreuses et lourdes de conséquences. Thomas en est très conscient et attire, un peu lourdement, l'attention du public sur ce fait.

C'est après le mariage de Tristan avec Yseut aux Blanches Mains qu'il se met à réfléchir à la question : lequel des quatre personnages est le plus malheureux⁷ ? Et il développe longuement les arguments pour lesquels tel ou autre pourrait l'être, présentant différentes configurations du corps et du cœur dans la situation de chacun d'eux, où celui qui a le corps n'a pas le cœur et celui qui a donné son cœur n'a pas le corps, et ainsi de suite.

⁷ Déjà, la question posée ainsi peut surprendre parce que cela suggère qu'Yseut n'est pas malheureuse de la même façon que Tristan. Peut-être elle l'est moins ; tel est le reproche que lui fait Tristan dans les deux *Folies* ; cf. Curtis (1970 : 195-206).

Le narrateur, qui se confond avec l'auteur, se dit incapable de décider lui-même *por ce que esprové ne l'[a]* (*Tristan et Iseut*, 1989 : 386, v. 148) ; c'est aux amoureux d'en juger, et il encourage le public à se faire une opinion là-dessus. Le narrateur n'est donc pas un amoureux : il se place en dehors de l'expérience qu'il raconte et au-dessus de l'histoire. Il se montre comme objectif et impartial. Cette histoire, il la connaît et il peut présenter tous les éléments nécessaires pour que chacun dans le public se forme son propre jugement en fonction de sa propre expérience de l'amour⁸. Il doit donc admettre que ce jugement sera différent selon l'expérience individuelle et qu'il n'a pas le rôle décisif dans la réception de son propre récit.

Mais surtout, avant de se former une opinion, le public est invité par Thomas à envisager le point de vue de chacun des quatre personnages. Même si on n'a pas *esprové* la même chose qu'eux, on peut essayer de se mettre à leur place ; pour le faire, il faut revoir l'ensemble de l'histoire de quatre points de vue. On obtient ainsi quatre histoires différentes : le neveu qui trahit son oncle ne vit pas la même chose que la femme qui trompe son mari ; le mari trompé par sa femme et son neveu est dans une situation très différente que la femme qui n'est pas aimée par son mari. Mais en plus, le point de vue de Marc n'est pas uniforme, puisque le roi n'a pas *coraige entier* (Bérout ; *Tristan et Iseut*, 1989 : 178, v. 3432) et il est divisé entre l'amour qu'il porte aussi bien à Yseut qu'à Tristan, la jalousie et les devoirs du suzerain ; cette complexité peut rendre l'identification avec ce personnage difficile du prime abord, mais persistante une fois le premier effort accompli.

Entre ces quatres ot estrange amor, constate Thomas (*Tristan et Iseut*, 1989 : 384, v. 71). Ce vers est assez extraordinaire dans l'histoire d'une union absolue de deux êtres. Le roi Marc et Yseut aux Blanches Mains jouent dans celle-ci des rôles bien déterminés : Marc celui de l'obstacle, la femme de Tristan celui du substitut de la vraie Yseut. Et ici, tout d'un coup, il s'avère que les fonctions narratives ont leur propre vie. Les quatre personnages sont mis au même niveau, acquièrent la même importance et sont présentés comme étant dignes du même intérêt du public⁹.

⁸ Il semble que Chrétien de Troyes continue le jeu dans son *Cligès*, lorsque, après avoir décrit la naissance de l'amour de ses personnages, timide, pleine de retenue et de maladresse, il adresse au public la question si ce n'est pas à cela que consiste l'amour, faisant appel à l'expérience amoureuse de chacun. *Cligès* se présente comme une sorte d'« anti-Tristan » ; ici, la portée polémique par rapport à la conception de l'amour-passion, réalisé tout de suite et ne connaissant aucunes barrières, est évidente.

⁹ Là encore vient à l'esprit Chrétien de Troyes : on peut se poser la question sur le contenu du roman dont le titre l'auteur énumère parmi ses autres œuvres dans le prologue de *Cligès* : *Du roi Marc et d'Yseut la blonde*. Le roman est par ailleurs inconnu, mais le titre suggère un point de vue bien particulier.

On pourrait envisager encore un autre point de vue, celui de Brangien. Il n'est pas évoqué ici peut-être pour cette raison que cela aurait nui à la symétrie parfaite de quatre cœurs qui n'ont pas les corps qu'il faut ; Brangien est dans une situation bien différente. Mais plus tard dans le roman de Thomas, son point de vue va se faire très présent pour introduire une péripétie dans l'histoire lorsqu'elle va sortir de son rôle d'intermédiaire et dévoiler toute la rancune par rapport à sa maîtresse. Considérée de son point de vue, l'histoire est celle d'une suivante dévouée et abusée.

Mais non moins intéressant serait le point de vue du chien Husdent. C'est un point de vue limité au minimum absolu : Husdent ne voit que Tristan. Cette restriction joue surtout le rôle bien connu dans les *Folies*, où le chien est le seul à reconnaître Tristan déguisé, pendant qu'Yseut ne le reconnaît pas, ou ne veut pas le reconnaître ; c'est cette simplicité et cette perspicacité résultant du dévouement canin qui forcent la reine à se rendre à l'évidence. Un tel dévouement serait impossible de la part de la femme, aussi amoureuse soit-elle (ou d'un homme) puisque les sentiments humains sont plus complexes que ceux des chiens.

Mais il y a chez Béroul un autre passage qui vient à l'esprit à propos de la perception par le chien, d'autant plus que là, le point de vue d'une simplicité extrême est associé avec une interprétation complexe des signes – cette fois-ci, acoustiques¹⁰. Il s'agit du moment qui suit la fuite des amoureux dans la forêt de Morois. Le chien de Tristan reste à la cour, attaché, et faillit enrager de nostalgie. Dès qu'on le relâche, il file tout droit à son maître. Lorsque les exilés entendent son aboiement, ils pensent que c'est un chien du roi et ont tout de suite peur qu'on les ait dépistés ; mais quand ils voient Husdent, ils ont peur que ce ne soit lui qui les trahisse. Tristan veut alors le tuer ; Yseut le persuade de lui apprendre à chasser sans aboyer.

Ainsi, le fait même que le champ de vision du chien se limite à Tristan fait de lui un signe autrement simple, ou simpliste, puisqu'il ne signifie que la présence – on dirait, un signal – qui dérange beaucoup. Pour son maître indigne d'un tel dévouement Husdent, au moins dans une situation de danger, n'est que ce signal, puisque le seul moyen de supprimer le signal est de supprimer le chien ; l'idée d'Yseut non seulement épargne la vie à l'animal, mais lui rend

¹⁰ On pourrait peut-être analyser ces textes dans la lumière de la sémiologie de saint Augustin qui non seulement donne une définition du signe distinguant le signifiant et le signifié, mais encore accorde une certaine importance aux signes extralinguistiques : « Parmi les choses, en effet, saint Augustin oppose celles qui ne sont pas des signes à celles qui, tout en étant des choses, sont aussi des signes ; parmi ces dernières, il distingue les signes naturels (par exemple la fumée, signe du feu) et les signes conventionnels, différenciés selon qu'il sont visibles (les gestes, par exemple) ou audibles » (Baratin & Desbordes, 1982 : 75).

toute la profondeur d'une créature sensitive : il n'émet plus les signaux dont il ne maîtrise pas le sens, il devient utile.

En revenant aux personnages humains, non seulement chacun d'eux a son point de vue, mais encore celui des personnages principaux change au cours de l'histoire et la présente de différentes façons.

Cela devient le plus sensible lorsque Tristan blessé envoie son ami Kaherdin pour qu'il amène Yseut qui seule peut le guérir. Il lui transmet un message :

Dites li qu'or li suvenge
 Des emveisures, des deduiz
 Qu'èmes jadis jors e nuiz,
 Des granz peines, des tristurs
 E des joies e des dusurs
 De nostre amur fine et veraie
 Quant ele jadis guari ma plaie (*Tristan et Iseut*, 1989 : 450-452, v. 1216-1222).

Quant ele jadis guari ma plaie, c'est-à-dire, avant d'avoir bu le philtre. Yseut a guéri la plaie de Tristan lorsqu'il est arrivé en Irlande après avoir tué le Morholt ; c'est alors qu'ils se sont vus la première fois. Cette brève réminiscence qui place à ce moment-là le début de leur *amur fine et veraie* bouleverse donc complètement le sens de l'histoire : ils se seraient aimés victimes d'un coup de foudre, d'une façon courtoise, dans des circonstances courtoises, pendant que la demoiselle pensait la blessure du chevalier, et non à cause d'un aphrodisiaque bu par erreur. Le philtre serait juste une confirmation de ce sentiment.

Autrefois, les chercheurs pouvaient croire que c'est ainsi que l'histoire se présentait dans la version de Thomas ; aujourd'hui on sait qu'il n'en est rien, puisque le fragment de Carlisle, publié en 1995, montre bien la naissance de l'amour sur le bateau, après avoir bu le philtre. Cette autre vision de l'histoire amoureuse est donc propre à la réminiscence de Tristan. Peut-être après des années, face à la mort, se souvient-il ainsi de leur histoire ; peut-être préfère-t-il cette version idéalisée et plus valorisante.

Sa vision serait-elle partagée par Yseut ? Difficile de le savoir. Au niveau psychologique, la pluralité des points de vue et leur incompatibilité souligne la solitude de personnages. Cette histoire d'amour qui résulte d'un malentendu se termine par un malentendu lorsqu'un dernier signe est perverti par trahison : la femme de Tristan, dont le point de vue devient décisif à ce moment-là, ment sur la couleur de la voile et Tristan est convaincu que le bateau de Kaherdin n'amène pas Yseut. Contrairement au vœu d'Yseut, ils ne meurent pas ensemble, et la mort de Tristan est imprégnée de solitude et du désespoir.

Certes, la multiplicité des points de vue n'a pas de quoi étonner dans ces textes, puisqu'elle est propre au roman. Dans le roman médiéval, il est vrai, elle ne peut pas représenter différents systèmes de valeurs : il s'agit toujours des

mêmes valeurs chrétiennes, féodales et amoureuses. Seulement, ces éléments se combinent difficilement et le système qu'ils constituent est complexe ; la pluralité de points de vue peut justement indiquer les fissures et les heurts qui résultent de leur incompatibilité¹¹. La matière tristanienne s'y prête parfaitement puisqu'elle présente des personnages embrouillés dans une histoire où toutes sortes de raisons s'affrontent d'une façon inextricable.

À cela s'ajoute la pluralité de versions qui disposent les accents de différente façon. Bien sûr, il est difficile de comparer des œuvres fragmentaires, mais la complexité de la matière oblige visiblement les auteurs à faire des choix. Cela révèle la présence du point de vue des narrateurs auctoriaux : aussi bien Béroül que Thomas font allusion à d'autres versions de l'histoire, qu'ils rejettent. Et Thomas avoue ouvertement qu'il fait consciemment des choix dans différentes versions pour composer la sienne, qu'il considère comme la seule vraie parmi une multitude de versions fausses.

Ces choix aboutissent à des colorations différentes chez différents auteurs. Chez Béroül, les amoureux ont longtemps l'air convaincus de leur innocence, chez Thomas, ils ne font que souffrir, ce qui est peut-être une forme de punition ; chez Béroül, on souligne la réciprocité de leur amour et l'égalité de la souffrance ; dans la *Folie* de Berne, Tristan se plaint que c'est lui qui souffre plus et que le philtre n'a pas été divisé d'une façon égale. Chez Béroül, il n'est pas beaucoup question de Brangien, qui joue un rôle important chez Thomas. Et surtout, Dieu qui est chez Béroül un arbitre tellement bienveillant est pratiquement absent chez Thomas.

En même temps, des parties de Béroül à celles de Thomas, l'histoire de la complicité glisse vers celle de la solitude.

¹¹ Telle est la vision de Maciej Abramowicz (2000 : 189-193).

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMOWICZ, MACIEJ (2000). Powieść nowoczesna a powieść średniowieczna. In Katarzyna Dybeł & Barbara Marczuk (red.), *Spotkania z dawną literaturą francuską* (pp. 189-193). Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- AGAMBEN, GIORGIO (1994). *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Trad. Yves Hersant. Paris : Payot : Rivages.
- BARATIN, MARC & DESBORDES FRANÇOISE (1982). Sémiologie et métalinguistique chez saint Augustin. *Langages*, 65, 75-89.
- BATANY, JEAN (1995). Le *Tristan* de Béroul : une tragédie ludique. In Michel Zink, Danielle Bohler, Eric Hicks & Manuela Python (éd.), *L'Hostellerie de pensée, études offertes à Daniel Poirion* (pp. 27-39). Paris : PUF.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE (1987). *Tristan et Yseut*. Paris : PUF.
- CURTIS, RENEE LILIAN (1970). Le philtre mal préparé : le thème de la réciprocité dans l'amour de Tristan et Yseut. In *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, vol. I (pp. 195-206). Genève : Droz.
- KASPRZYK, KRYSZYNA (1973). Fonction et technique du souvenir dans la *Folie Tristan* (Berne 354). In *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Félix Lecoy* (pp. 261-270). Paris : Champion.
- Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise* (1989). Éd. et trad. Daniel Lacroix & Philippe Walter. Paris : Librairie Générale Française.
- VINAVER, EUGENE (1968). La forêt de Morois. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 11, 1-13.

