

Sonorités du Graal

Bruits, voix et silence dans les scènes du Graal (XII^e - XIII^e siècles)

Cristina Noacco
Université Toulouse-Jean Jaurès (PLH-ELH)

À Francesco Zambon

Mon projet d'étude des sonorités du Graal a pris forme à la lumière du recueil poétique *Suoni del Graal*, « sons du Graal », du poète et essayiste italien Arturo Onofri (Rome, 1885-1928). À l'époque où cet auteur a composé son recueil, dans les années 1920, quand les textes du Moyen Âge étaient encore peu et mal connus, le seul Graal que l'on connaissait était celui que Wagner avait mis en scène dans son célèbre *Parsifal*. Interprété en clé steinerienne, cet opéra était devenu l'interprétation la plus aboutie de l'harmonie de l'univers, et avait amené Mallarmé à affirmer que « la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie¹ ».

Pour Arturo Onofri, l'essence de l'univers est musicale et verbale : « tout ce qui existe prend naissance d'un Son ou d'une Parole primordiale² » et tend vers son origine, ce qui donne « à la poésie et à la musique un rôle essentiellement gnoséologique, voire un pouvoir de re-création de la réalité, qui reflète le pouvoir créateur de Dieu ». Le mystère de l'univers, inaudible par les sons physiques, peut être perçu grâce à des sons spirituels, qui opèrent une synthèse entre l'art et la philosophie, entre la mystique et la pratique, entre la foi et la science. D'après Arturo Onofri, les sons du Graal sont le fruit d'une « action organique », la poésie, qui a pour mission de faire résonner dans l'esprit la Parole originelle³. La parole du poète, qui tend vers le mystère sonore de l'univers, est son unique arme ; grâce à elle, il devient « sacré chevalier du Graal, / pour tous les siècles à venir⁴ ».

Mais qu'en est-il de ces sons dans les romans du Graal du Moyen Âge ? Quelle est la relation que cet objet au statut et à la fonction variables entretient avec les *topoi* narratifs sonores ?

On s'est souvent plu à reconnaître la prédominance de la vue dans les scènes du Graal⁵. En réalité, bien qu'en effet la vue soit la première concernée par la lumière merveilleuse qui entoure cet objet, considéré dès la fin du XII^e siècle comme une relique christique, une lecture attentive des scènes du Graal, c'est-à-dire des épisodes romanesques où cet objet apparaît à un ou à plusieurs personnages⁶, permet de constater que parfois ces scènes sont accompagnées de bruits, de voix ou de

¹ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers (Variations sur un sujet)*, 1945, p. 365, cité par Francesco Zambon, 2012, p. 275.

² *Ibid.*, p. 273.

³ *Ibid.*, p. 275-276.

⁴ Arturo Onofri, *Suoni del Graal*, 1932, p. 110.

⁵ Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, 2001, p. 177-194 : « La promotion de l'image et du regard (XII^e- XIII^e siècles) ».

⁶ Sauf indication contraire, les références renvoient à Claude Lachet, *Les Métamorphoses du Graal. Anthologie*, 2012.

musique, ainsi que de senteurs ineffables, voire du goût exquis des mets que l'objet mystérieux répand sur les tables des convives.

Nous nous intéresserons ici à la nature, aux effets et aux enjeux narratifs et philosophiques des sons – ou de l'absence de sons – qui accompagnent les apparitions du Graal ; par « son » nous entendons à la fois l'émission de vibrations régulières, ce qui est le propre du son, et l'émission de vibrations irrégulières, qui définissent le bruit.

Le silence fautif de Perceval

Dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, la scène du cortège du Graal est tellement connue qu'il est à peine utile de la rappeler⁷. Invité chez le Roi pêcheur, le jeune chevalier assiste, lors du repas, à un cortège marqué par une grande lumière : un jeune homme porte une lance qui saigne ; il est suivi de deux autres jeunes gens qui portent des chandeliers en or ; une demoiselle tient dans ses mains un « graal », décrit comme un vase étincelant d'or et de pierreries, et une autre clôt le cortège en tenant un tailloir d'argent. Le cortège passe et se dirige vers une autre pièce. Le jeune chevalier, étonné par ce qu'il voit, préfère néanmoins se taire pour éviter de commettre une « vilanie ». Il apprendra ensuite, en même temps que son nom, quelle est sa faute : il aurait dû questionner son hôte sur la fonction du « graal », ce qui aurait permis au roi infirme de guérir et de garder sa terre en paix ; son silence causera beaucoup de malheurs.

Conçu à l'origine comme un plat large et creux, proche de l'écuelle, le « graal⁸ » est un objet très commun. Il n'est pas encore le Graal, encore moins le saint Graal, calice ou ciboire utilisé par le Christ lors de la Cène pour instituer le sacrement de l'eucharistie et qui a servi à recueillir le sang qui s'est écoulé de la plaie du Christ après sa mort, comme Robert de Boron l'écrira à l'orée du XIII^e siècle ; c'est un objet dont rien n'indique l'unicité, comme le prouve l'article indéfini : « un graal⁹ ». Ce n'est donc pas encore un objet mystique ; ce n'est qu'un plat de service.

Le silence de Perceval est commenté à trois reprises, par sa cousine qui lui apprend les conséquences de son comportement (v. 3509-3533), par la Demoiselle hideuse, qui maudit Perceval à la cour du roi Arthur pour son silence (v. 4578-4613), et par son oncle ermite, qui lui explique qu'il n'a pas pu parler en raison d'un péché : en quittant sa mère, il a provoqué sa mort (v. 6335-6340). Les multiples reprises de l'épisode ne laissent aucun doute sur le sens que l'auteur donne au silence de Perceval. Mais ce qu'on a moins remarqué, c'est que le roi Pêcheur garde lui aussi le silence au passage du Graal, de même que la jeune fille qui porte le Graal et ceux qui portent la lance qui saigne

⁷ Chrétien de Troyes, *Perceval ou Le Conte du Graal*, 1994, v. 3128-3180. Abréviation : *Perceval*.

⁸ *Graal* < lat. pop. **cratalem* : vase, coupe (Algirdas J. Greimas, 1995). Sur l'étymologie et le sens du terme, voir Jean Frappier, « Le Conte du Graal (II) », 1966, p. 13, n° 36.

⁹ *Perceval*, v. 3158.

et le tailloir. Ce sont les protagonistes du cortège qui, les premiers, n'adressent pas la parole à Perceval. Dans leurs allers et venues d'une pièce à l'autre, ils agissent comme s'il n'était pas là, comme s'ils avaient à accomplir un rite immuable, indépendant de la présence du jeune chevalier au château. Le roi Pêcheur lui-même ne s'exprime pas au sujet du cortège, mais il parle avec son hôte de choses et d'autres (« Que qu'il parloient d'un et d'el », v. 3128). Comment Perceval aurait-il pu soupçonner que le sort du royaume et la santé du roi Pêcheur dépendaient de son questionnement, comme le lui expliqueront sa cousine, la Demoiselle hideuse et son oncle l'ermite ?

Il est encore assis à la table du roi Pêcheur quand il voit repasser devant lui « lo graal trestot descobert » (v. 3239), de plus en plus curieux de savoir « cui l'en en sert » (v. 3240), et il se propose d'interroger un « vallez » du château avant de prendre congé (v. 3242-3243). Le lendemain, lorsqu'il sort du château, en trouvant le pont-levis baissé, il est trop tard pour questionner ce lieu, (v. 3351) : « S'apele et nuns ne li respont. » Au silence de Perceval au cours du cortège correspond, dans la solitude, le silence du château vide. Le pont-levis s'est relevé, et le château s'est refermé sur ses mystères.

Mais le « graal », lui, a désormais fait son entrée dans la littérature, et il connaîtra une fortune grandissante, en raison notamment de l'inachèvement du roman de Chrétien de Troyes, qui a ouvert la porte à de nombreuses et diverses interprétations¹⁰.

Bruits et voix

Dans les continuations en vers du roman inachevé de Chrétien de Troyes, rédigées à partir de 1195, ainsi que dans les romans en prose du XIII^e siècle, les apparitions du Graal sont associées à une topique de bruits et de voix qui peuvent être d'origine humaine ou surnaturelle.

Topiques sonores d'origine humaine

Une première topique de bruits associés au cortège du Graal est celle que forment les pleurs, les soupirs, les voix et les lamentations des personnages présents.

Dans une version courte de la *Première continuation* ou *Continuation Gauvain*¹¹, le cortège du Graal est marqué par la présence d'une jeune fille qui porte dans ses mains « un Graal trestot descobert » (v. 3811). La jeune femme, « qui molt pleure et se desconforte » (v. 3809)¹², capte

¹⁰ Voir, dans l'immense littérature sur le Graal, les œuvres de synthèse de Jean Frappier, *Autour du Graal*, 1977 et *Le roman breton. Chrétien de Troyes. Perceval ou le Conte du Graal*, 1953 ; Douglas D. R. Owen, « The Development of the Perceval Story », 1959 ; Mario Roques, « Le Graal de Chrétien et la Demoiselle au graal », *Romania*, 1955 ; Madeleine Tyssens, « Une si granz clartez », *Moyen Âge*, 1963 ; Francesco Zambon, *Robert de Boron e i segreti del Graal*, 1984.

¹¹ *Première continuation* ou *Continuation Gauvain*, 1991.

¹² Une demoiselle pleure également en présence du Graal dans le *Lancelot en prose*. Il s'agit de la fille de Pellès, qui ne pouvait plus assurer le service du Graal comme elle le faisait par le passé du fait qu'elle n'était plus vierge (*Lancelot en prose*, dans *Métamorphoses du Graal*, 2012, p. 260-262).

l'attention de Gauvain et amène ce dernier à s'interroger sur les raisons de sa tristesse : « Si se mervoille durement / Por qu'elle pleure si forment » (v. 3813-3814). Ses pleurs sont sans doute à mettre en relation avec le Graal et avec le sens désormais explicite de la lance qui saigne, qui, pour l'auteur de ce texte, est la lance avec laquelle Longin a frappé le côté du Christ sur la croix (v. 7435- 750). Mais Gauvain, moins attiré par le Graal que par la jeune porteuse, ne parvient pas à accéder aux mystères du cortège, ni à connaître les raisons des pleurs de la jeune femme.

Rédigée par Wauchier de Denain dans les années 1200-1205, la *Deuxième Continuation*¹³ reprend la narration là où le premier continuateur l'avait interrompue et relate le retour de Perceval au château du Graal. Comme Gauvain, Perceval échoue dans l'épreuve de l'épée¹⁴ et, face à cet échec, « tant parfondement sopire / Que tuit s'am pueent merveillier / Cil qui seoient au mangier » (v. 32578-32580). L'émerveillement de Perceval à la vue du Graal devient celui des autres convives quand ils entendent les soupirs du chevalier. Et comme dans toute la littérature didactique médiévale, la contrition du personnage exprime son repentir et transforme l'échec en une annonce de rachat. Cela explique pourquoi, face à l'attitude de Perceval, le roi « grant joie an a, / Ses deus bras au col li gita » (v. 32581-32582).

Les sons inarticulés que représentent les pleurs de la jeune fille porteuse du Graal et les soupirs de Perceval permettent aux auteurs de ces deux textes d'illustrer le mouvement, voire le trouble intérieur que l'objet mystérieux provoque.

Un pas de plus dans ce sens est évoqué dans la *Troisième Continuation*¹⁵, que Gerbert de Montreuil a rédigée entre 1226 et 1230. Lorsque Perceval parvient à ressouder parfaitement l'épée brisée au château du Graal, il assiste une fois de plus au cortège merveilleux et il manifeste une si grande joie que « por un poi [...] il ne chanta » (v. 17086). Le chant est brièvement évoqué par la narration. Comme nous le verrons, ce *topos* est destiné dans d'autres épisodes à illustrer la prière rehaussée par la musique. Il n'a donc pas lieu d'être ici, où la joie du personnage est due à la réussite d'une épreuve qui a encore un goût chevaleresque, bien qu'elle soit arrivée à son terme par la volonté de Dieu (v. 17078-17080). Mais le lecteur retient davantage le désir de Perceval de chanter que la limitation introduite par l'auteur. La musique, qui n'est pas sortie de la bouche du chevalier, a déjà envahi son cœur.

Avant de prononcer les questions attendues de lui depuis *Le Conte du Graal*, Perceval soupire encore, dans *La Continuation de Perceval* par Manessier¹⁶. Cette nouvelle récurrence du soupir renvoie à la valeur religieuse que les objets du cortège revêtent désormais. En effet, entre 1225 et

¹³ Wauchier de Denain, *Deuxième continuation*, *ibid.*, p. 158-165.

¹⁴ Une épée brisée attend le meilleur chevalier du monde qui, seul, pourra la ressouder.

¹⁵ Gerbert de Montreuil, *Troisième Continuation*, p. 170-175.

¹⁶ Manessier, *La Continuation de Perceval*, p. 180-203, notamment p. 180, v. 32628.

1230, cet auteur, influencé par l'œuvre de Robert de Boron, explicite la valeur religieuse du Graal. Le soupir du protagoniste indique ici la maturation du personnage face aux mystères que ses questions lui permettront de dévoiler.

Lorsque le Graal, porté par un ange, apparaît à Perceval et à Hector, Perceval soupire encore doucement du fond du cœur (v. 41553), car il reconnaît dans la vision une épiphanie de la toute-puissance de Dieu. Le soupir acquiert ici une nouvelle fonction, celle d'exprimer la réponse du cœur à l'appel de l'amour de Dieu.

Fort différents sont les bruits que l'on entend dans deux autres textes, marqués par l'influence des légendes celtiques. Le premier est *L'Élucidation*¹⁷, un texte du premier quart du XIII^e siècle, présenté par son auteur anonyme comme une explication de certains mystères contenus dans le *Conte du Graal*. Avant de participer au cortège merveilleux, le protagoniste assiste à un service funèbre, pendant lequel des cris épouvantables s'élèvent dans la salle (v. 261-264). Le deuxième est le conte en prose *Peredur ab Evrawc*¹⁸, rédigé au XIII^e siècle. La rencontre de Perceval et du roi Pêcheur lors du repas est interrompue d'abord par l'entrée dans la salle de deux hommes qui portent une lance énorme, d'où coulent trois ruisseaux de sang, ce qui provoque la plainte et les gémissements de la compagnie, puis, après un moment de silence, par l'arrivée de deux jeunes femmes, qui tiennent un grand plat sur lequel se trouve une tête d'homme baignant dans le sang. À cette vue, tout le monde pousse des cris d'horreur (p. 340). Ces épisodes, dont le caractère macabre est renforcé par des sonorités inarticulées au timbre élevé comme celles du cri, attribuent au Graal une fonction de vengeance qui est absente dans les autres textes de la tradition. Ils témoignent de son vaste potentiel symbolique, qui se prête aux lectures les plus variées : objet magique ou relique sacrée, il devient, dans le *Peredur*, un instrument d'horreur.

Sonorités d'origine surnaturelle

Pourtant, dès la fin du XII^e siècle, le Graal est identifié comme une relique sacrée. Pour valider cette interprétation et faire de cet objet une épiphanie christique, les auteurs du Moyen Âge exploitent la portée de l'émerveillement non seulement par le sens de la vue, mais aussi par celui de l'ouïe, en lien, notamment, avec les théophanies bibliques, dont ils récupèrent les *topoi* sonores.

Dans *La Quête du saint Graal*¹⁹, roman anonyme en prose, rédigé entre 1225 et 1230, l'apparition du Graal aux chevaliers de la Table Ronde est précédée du topos du tonnerre (p. 278, l. 6- 8) : « [...] lors oïrent il venir un escroiz de tonnoire si grant et si merveilleus qu'il lor fu avis que li palés deust fondre ». Ce bruit, que l'on pourrait croire naturel, est vite rattaché à une

¹⁷ *Élucidation*, *ibid.*, p. 205-211.

¹⁸ *Peredur ab Evrawc*, *ibid.*, p. 335-340.

¹⁹ *La Quête du saint Graal*, *ibid.*, p. 275-301.

volonté surnaturelle, du fait qu'il précède l'apparition du Graal lors de la réunion des chevaliers et d'Arthur autour de la Table Ronde à la Pentecôte, de même que, dans le récit biblique, le tonnerre avait retenti avant la descente du Saint-Esprit sur les apôtres sous forme de langues de feu (*Actes des Apôtres* 2, 1-6²⁰). Le bruit du tonnerre est présent d'ailleurs dans d'autres théophanies bibliques, où il est parfois associé à une éruption volcanique (*Exode* 19, 16-19) ou à un tremblement de terre (*Apocalypse* 16, 18)²¹. Ces images, liées aux phénomènes naturels les plus redoutés, expriment par le *topos* du son du tonnerre la majesté et la puissance de Dieu, ainsi que la crainte qu'il inspire. Mais alors que, dans le récit biblique de la Pentecôte, la théophanie avait produit le miracle de permettre la communication entre tous les assistants, d'origine et de langue différentes, l'auteur du roman médiéval préfère inverser l'ordre des faits (p. 278, l. 15) : « si furent tuit amui grant et petit », avant de faire apparaître le saint Graal par une théophanie qui, après avoir frappé l'ouïe et la vue des chevaliers présents par un coup de tonnerre et un rayon de soleil extraordinaires, les émerveille par l'odorat (à l'entrée du Graal « fu li palés raempliz de si bones odors come se totes les espices terriennes i fussent espandues », *ibid.*, l. 22-23) et par le goût (le saint Graal remplit les tables « de tel viande come chascuns desirroït », *ibid.*, l. 26-27). Dans ce texte, qui constitue l'apothéose de la symbolique christique du Graal, la théophanie est une expérience qui ne concerne pas seulement la vue, mais frappe tous les sens, et en premier lieu l'ouïe.

La formule paulinienne *per visibilia ad invisibilia*, « selon laquelle l'homme peut et doit s'élever par degrés de l'observation du monde sensible à la contemplation des réalités célestes²² », pourrait donc être déclinée aussi de la manière suivante : *per audibilia ad inaudibilia*.

Dans un autre registre, l'épiphanie du Graal est associée à un bruissement ténu. Lorsque, malgré l'interdiction, Lancelot s'approche de la chambre du Graal, « si sent un souffle de vent ausi chاوز, ce li est avis, come s'il fust entremeslez de feu » (p. 288, l. 53-54). Cette théophanie pourrait trouver son modèle dans l'épisode biblique qui relate la manière dont Dieu était apparu au prophète : non dans un ouragan, ni dans le tremblement de terre qui avait suivi, ni même dans le feu, mais dans « une brise légère » (*I Rois*, 19, 11-12). L'arrêt forcé de Lancelot au seuil de la chambre du Graal pourrait évoquer l'impuissance à connaître pleinement la divinité dont témoigne Élie, au seuil de sa caverne²³. Et de même que le moindre bruissement dans un bois permet de reconnaître le silence environnant, de même la présence de Dieu dans un bruit presque imperceptible rend perceptible le mystère ineffable et inaudible de sa nature. Le fidèle qui veut atteindre la connaissance de Dieu *per audibilia*

²⁰ Les citations bibliques sont tirées de la *Bible*, éd. 1988.

²¹ Le livre de l'*Apocalypse* fait même du bruit du tonnerre l'une des manifestations les plus fréquentes du surnaturel (voir *Apocalypse* 4, 5 ; 6, 1 ; 8, 5 ; 11, 19 ; 16, 17-18).

²² Paul, *Épître aux Colossiens*, 1, 16.

²³ Ce passage a été commenté par Grégoire le Grand dans ses *Morales sur Job*, Livre V, ch. 36, n°66.

ad inaudibilia pourrait alors reconnaître, dans les sonorités infimes, l'instrument le plus apte à approcher la nature supra-sensorielle de Dieu.

Bien que la topique des bruits soit souvent associée aux manifestations divines dans la *Bible*, la théophanie sonore la plus fréquente dans les textes bibliques, ainsi que dans les romans mystiques du Graal, est celle qui exprime la volonté de Dieu par sa voix.

En ce qui concerne les épisodes bibliques, il suffit de songer à la voix qui s'adresse à Moïse sur le Mont Sinaï (*Exode* 19, 21), à celle qui envoie en mission Ezéchiel (*Ezéchiel* 1, 3 ; 2, 3), à celle qui invite Jean à écrire l'*Apocalypse* (*Apocalypse* 1-3)²⁴, ainsi qu'au début de l'évangile de Jean (*Jean* 1,14), qui explicite le dogme de l'Incarnation à partir du souffle divin : « Et le Verbe s'est fait chair / et il a habité parmi nous. »

Les apparitions du Graal sont une illustration fidèle de cette définition de Dieu en tant que Verbe, souffle. La voix qui, dans les romans du Moyen Âge, accompagne les apparitions du Graal, répond parfois à un questionnement ou à une prière ; elle invite le personnage à s'approcher et à regarder à l'intérieur du saint vase pour connaître les mystères de Dieu, ou alors elle peut lui annoncer qu'il n'en est pas digne.

Le roman en vers *Joseph d'Armathie*²⁵, que Robert de Boron a rédigé vers 1200, représente un véritable tournant dans l'interprétation christique et liturgique de l'objet. L'auteur identifie ici le Graal avec le calice utilisé par le Christ lors de la Cène pour instituer l'eucharistie, calice qui ensuite a servi à Joseph pour recueillir le sang du Christ en croix. L'objet merveilleux et énigmatique s'est donc désormais et définitivement transformé en une relique sacrée. Robert de Boron relate en quelque sorte les « enfances du Graal », car il explique de quelle manière le calice a été transporté d'Orient en Occident.

Dans ce roman, le Christ apparaît à Joseph d'Armathie, qui est en prison, après avoir recueilli le sang du Christ, et est accusé d'avoir soustrait le corps du Crucifié du sépulcre où il avait été déposé. C'est donc le Christ en personne qui confie le Graal à Joseph. Et puisque ce dernier ne peut pas reconnaître son interlocuteur, le Christ s'adresse à lui par ces mots (v. 739-740) : « Joseph, dist Diex, enten a moi, / Ce que je te direi si croi. » Autrement dit, le Christ invite Joseph à faire confiance à son ouïe, puisque la vue ne lui permet pas de discerner le Ressuscité, dans la lumière aveuglante qui l'enveloppe.

²⁴ Ce livre notamment est riche en voix prophétiques venant du ciel.

²⁵ Robert de Boron, *Joseph d'Armathie*, dans *Les Métamorphoses du Graal*, 2012, p. 97-105. Ce texte, qui s'inspire de l'*Évangile de Nicodème*, constitue, avec le *Merlin* en prose et le *Perceval* en prose ou *Didot-Perceval*, le premier des trois volets qui composent une trilogie, la première rédaction cyclique de la légende arthurienne, laquelle préfigure le plus vaste ensemble *Lancelot-Graal* (composé du *Lancelot en prose* ou *Lancelot propre*, de *La Quête du saint Graal* et de *la Mort du roi Arthur*).

Après de multiples péripéties, la voix du Saint-Esprit répond à l'invocation de Joseph, devenu le gardien du Graal, et lui conseille d'instituer une liturgie semblable à celle de la messe, qui permettrait de séparer les chevaliers élus des autres, les pécheurs.

Robert de Boron attribue ainsi au Graal une fonction liturgique, liée au rituel de la messe, et il fait du chevalier élu le « chevalier Damedieu », membre d'une chevalerie non plus terrienne, mais spirituelle²⁶.

Dans *La Quête du saint Graal*, les chevaliers engagés dans la quête assistent, au château de Corbenic, à la liturgie du Graal et ils entendent avant tout « une voix » (l'article indéfini désigne de manière topique la voix de Dieu dans les romans du Moyen Âge) qui demande à ceux qui sont étrangers à la quête de quitter le lieu. Resté seuls, les élus voient descendre un homme paré comme un évêque, assis sur un trône. Une inscription sur le front en explicite l'identité : il s'agit de Josephé, le premier évêque, fils de Joseph d'Armathie. Mort depuis longtemps, il s'adresse à eux et les rassure avant tout sur son service fidèle à Dieu, en mort comme en vie. Puis il célèbre la messe, en utilisant le saint vase qu'est le Graal. Enfin, il s'approche d'eux et leur annonce qu'à la table où ils sont assis, ils seront rassasiés « de la plus haute viande et de la meilleur dont onques chevalier gostassent » (p. 292, l. 54-55).

Une fois prononcés ces mots, Josephé disparaît, et tandis que les chevaliers, émus, pleurent, ils voient sortir du saint vase un homme nu, avec les mains, les pieds et le corps sanglants. Ce dernier leur annonce qu'en tant qu'hommes spirituels qui ont désormais accès à une partie des mystères et des secrets divins, ils seront rassasiés de la grâce du saint vase.

Les sens corporels (et notamment la vue, l'ouïe et le goût) sont ici considérés comme un tremplin vers les sens spirituels et deviennent les instruments qui permettent à l'homme d'accéder à la connaissance de Dieu.

Les élus de la quête se rendent ensuite à Sarras, au château spirituel, où Galaad, le fils de Lancelot, chevalier immaculé, élu parmi les élus, est invité par Josephé à regarder à l'intérieur du saint vase. Ayant réalisé son plus grand désir, Galaad, en état de béatitude, prie donc Dieu de lui accorder de mourir. Une autre parole surnaturelle, celle des anges, clôt l'épisode, puisque l'auteur raconte que, lorsque Galaad mourut, « [si] l'en porterent li anglere fessant grant joie et benissant Nostre Seignor » (p. 300, l. 47-48), cependant qu'une main descendait du ciel et emportait le saint vase et la lance.

La voix divine peut enfin se manifester dans certains passages romanesques pour exprimer une interdiction et non plus une invitation. Dans *Le Lancelot en prose*²⁷ (1215-1220), lors de sa seconde

²⁶ La voix divine se manifeste également à Josephé, le fils de Joseph, dans l'*Histoire du saint Graal*, p. 230, ainsi qu'à Séraphé, le beau-frère de Mordrain (*ibid.*, p. 238).

²⁷ *Lancelot en prose*, *ibid.*, p. 245-273.

visite à Corbenic, Bohort, l'un des trois chevaliers élus de la quête, est frappé par une lumière extraordinaire. Une voix (le *topos* revient de la manière attendue) lui ordonne de s'arrêter, car il n'est pas digne d'approcher davantage des secrets du Graal (p. 268, § 46, l. 64-70). De même, « une voix » interdit à Lancelot d'avancer, lorsqu'il veut pénétrer dans la chambre du Graal, en raison de son amour adultère pour Guenièvre (p. 286, l. 23-24) : « Fui, Lancelot, n'i entre mie, car tu nel doiz mie fere. »

Dans l'*Histoire du saint Graal*²⁸, texte anonyme composé après *La Quête du saint Graal*, (qui reprend et remanie la matière du *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron), « descendi une voix » (p. 240, l. 11 : le verbe de mouvement insiste sur la nature surnaturelle de la voix), ordonnant également au roi Mordrain de s'éloigner du Graal. Mais puisque le roi, poussé par la curiosité, continuait d'avancer, aussitôt un nuage l'enveloppa, le rendant aveugle et l'immobilisant. Le roi reconnut alors sa faute et, ayant prié Dieu de lui permettre de rencontrer avant de mourir le chevalier destiné à contempler les mystères du Graal, « la voix » (l'article déterminé crée un lien avec sa première apparition) lui promet que sa prière aurait été exaucée (p. 242, l. 33-38).

Même à la lumière de ces interdictions, qui appellent moins à un véritable châtement qu'au repentir du personnage, les voix divines qui accompagnent les apparitions du Graal sont à mettre en relation avec une vision foncièrement bienveillante de Dieu au XIII^e siècle. Le « Dieu jaloux » de l'Ancien Testament (*Exode* 20, 5) s'est transformé, par la figure évangélique du Christ dont témoigne le Graal-calice, en un Dieu ami du fidèle ou du pécheur repent.

Musique

La musique joue un rôle important dans les épiphanies du Graal. De même que les romans mettent en scène une topique de bruits et de voix de nature humaine et une topique de bruits et de voix de nature surnaturelle, de même, la musique apparaît dans ces textes narratifs en relation avec le chant des hommes, avec la louange des saints et avec quelques instruments de musique, ce qui permet de reconnaître la présence d'une musique humaine, divine et instrumentale dans les romans du Graal.

La voix chantée

Dans *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*²⁹, roman en prose dont la datation est incertaine³⁰, des ermites chantent lors d'une procession qui précède de peu l'apparition du Graal au roi Arthur, à

²⁸ *Histoire du saint Graal*, p. 225-243.

²⁹ *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, *ibid.*, p. 213-223.

³⁰ Certains critiques le font remonter aux années 1200-1210, d'autres à la période comprise entre 1230 et 1240, ce qui le rend pour les uns antérieur au vaste cycle du *Lancelot-Graal*, et pour les autres postérieur.

la chapelle Saint-Augustin. En guise d'accompagnement musical rudimentaire, le dernier des ermites porte, attachés au cou, une cloche et son battant. Aux questions du roi Arthur, Perlesvaus (soit Perceval) répond en expliquant qu'il s'agit des ermites de la forêt, qui chantent « devant le saintisme Graal III. jors en la semaine » (p. 220, l. 11-12). La cloche est posée en tant qu'offrande sur l'autel de la chapelle, puis un ermite célèbre, ou mieux, chante la messe. C'est au cours de la consécration (« eu secré de la messe », *Ibid.*, l. 20) qu'Arthur assiste à l'apparition du Graal sous cinq formes, dont la dernière seulement est explicitée, celle qui le montre sous forme de calice.

Le nom du lieu où se déroulent les apparitions, la chapelle Saint-Augustin, pourrait constituer un indice important pour comprendre le rôle dévolu ici au chant, puisque saint Augustin, repris par les clercs du Moyen Âge, établit un rapport étroit entre le sens auditif et le domaine spirituel³¹.

Saint Augustin a consacré à la musique un long traité (*De musica*) : elle est pour lui un domaine de résonance au sein duquel la créature fait l'expérience de Dieu, présent au plus intime d'elle-même. Le *De Musica* s'inscrit dans la tradition platonicienne, et plus encore plotinienne : il s'agit de s'élever « des réalités corporelles aux incorporelles³² », et du phénomène purement sonore à l'idée du rythme et de l'harmonie qui sont, dans l'esprit, comme le souffle même de l'âme et la modulation du Verbe. La musique conduit ainsi l'âme à la découverte émerveillée du sanctuaire intérieur où résonne une harmonie spirituelle et éternelle, ce for intime qui est en nous l'habitable du divin. Elle n'est pas un art de la durée, mais un avant-goût de l'éternité, car elle transfigure le temps ; elle l'annule dans une suavité qui n'appartient qu'aux choses éternelles³³.

À la lumière du traité d'Augustin et de la valeur allégorique du *Perlesvaus*, il est donc tentant d'interpréter la chapelle Saint-Augustin comme un indice allégorique et d'y voir le sanctuaire intérieur, où la recherche des secrets et des mystères divins prend tout son sens. Tels sont justement les secrets auxquels accède le roi Arthur, qui y est préparé par le chant des ermites et par la célébration chantée de la messe.

La louange des saints

Dans un épisode du *Lancelot en prose*, arrivé au château de Corbenic, le château du Graal, Gauvain entend un étonnant chant de louange. Ce personnage, souvent considéré comme le parangon de la courtoisie, assiste au passage du Graal, porté par la plus belle demoiselle qu'il ait jamais vue. Mais son attention est davantage attirée par la beauté de la jeune femme que par l'objet qu'elle tient dans ses mains. Par conséquent, son assiette reste vide, alors que celle des autres convives, qui se sont

³¹ Voir Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre...*, 2011, p. 351. Cet auteur ajoute : « Le son est un souffle, *spiritus* en latin. La musique, mieux que les mots, permettra donc de figurer le spirituel » (p. 151-152).

³² Saint Augustin, *La Musique*, 1998, IV, II, p. 681.

³³ *Ibid.*, VI, XV, 52, p. 725.

agenouillés au passage du Graal, se remplit « de tols les bials mengiers que l'en porroit deviser » (p. 250, § 13, l. 39). À la fin du repas, alors que les convives ont quitté la salle, Gauvain y demeure prisonnier³⁴. Il voit alors revenir la jeune femme avec le Graal, qu'elle dépose sur une table au milieu de dix encensoirs. Il peut à ce moment-là entendre une chanson portée par des voix à l'unisson (p. 252, § 29, l. 67-71) : « Et lors commencent totes les vois a chanter ensamble si dolcement que cuers mortels ne le porroit penser ne langue terriene dire, et totes disoient a une vois : “Beneois soit li pieres des ciels.” » La douceur est la caractéristique, relevant du domaine du goût, qui permet au romancier de qualifier ce chant ineffable et spirituel. La synesthésie est donc un instrument rhétorique capable de faire signe, via le sensoriel, vers le supra-sensoriel.

En effet, les « vois » présentes dans cet épisode ne sont pas les voix des chevaliers qui ont contemplé le Graal et ont quitté la salle, et tout porte à croire qu'elles font partie intégrante de la vision. Il s'agirait alors d'un exemple de ce que l'on pourrait appeler une « musique divine », produite directement par Dieu et par les anges, comme on le lit dans des textes mystiques du Moyen Âge tels que *L'échelle du divin amour* d'un auteur anonyme occitan³⁵. Contrairement au bruit du tonnerre, ce chant suave n'a pas la fonction de susciter la crainte de Dieu. La douceur du chant traduit plutôt l'amour du Créateur pour l'homme.

L'épisode romanesque, tout comme le texte mystique, qui explicite ses sources, est à mettre en relation avec les livres d'*Ezéchiel* et de l'*Apocalypse* : dans le livre d'*Ezéchiel* (3, 13), le prophète évoque le battement des ailes des figures anthropomorphes qui lui sont apparues, tandis que dans l'*Apocalypse*, Jean affirme qu'il a entendu des louanges chantées par les quatre animaux et par les vingt-quatre anciens en l'honneur de l'Agneau (5, 9 : « Ils chantaient un cantique nouveau »), et qu'il a entendu également les saints chanter un hymne devant Dieu et l'Agneau, à tel point que la terre résonnait de la grande mélodie qui venait de leurs voix (5, 11-12). Aussi, la musique que l'on peut entendre sur terre ne serait autre que l'écho de la musique céleste.

Les instruments

Une relation étroite entre le domaine sonore et la sacralité du Graal apparaît dans un roman tardif, par rapport à la tradition romanesque du Graal. Il s'agit du *Der Jüngere Titurel*, d'Albrecht von Scharfenberg, composé en haut-allemand vers 1270. Dans ce roman, qui décrit longuement le château du Graal, « un bel instrument aux sons doux et clairs permettait de charmer les oreilles : c'étaient des sonorités d'orgue³⁶ ». Les soufflets et les clefs de cet orgue permettent d'amener le

³⁴ Son châtime est donc inversé par rapport à celui de Perceval qui, après avoir été reçu au château du Graal, en avait été expulsé.

³⁵ La traduction de cette œuvre inédite est disponible en italien : *Scala del divino amore*, 2019, p. 111-112, n. 1.

³⁶ Albrecht von Scharfenberg, *Der Jüngere Titurel*, str. 391-395. L'épisode est traduit dans le recueil dirigé par Michel Stanesco, *La légende du Graal dans les littératures européennes*, 2006, p. 1058 et cité par Jean-Marie Fritz, *op. cit.*, p. 268.

souffle aux différents oiseaux qui sont posés sur les branches d'un immense arbre d'or rouge et de les faire chanter chacun « dans son latin », tandis que quatre anges, posés aux extrémités des branches, sonnent de la trompette et évoquent le Jugement dernier, qui est sculpté non loin de là. Comme l'a bien vu Jean-Marie Fritz, « dans cet instrument surréaliste, presque gracquien, s'interpénètrent étroitement l'artifice et la nature, les plans acoustiques et chromatiques, le réel et la féerie³⁷ », des sonorités apaisantes et d'autres éclatantes. La dimension cosmique de cet orgue (l'instrument par excellence, car il réunit tous les autres grâce aux clés), est évidente et pourrait être mise en relation avec le *De musica* de Boèce, pour qui l'homme et le monde, le temps et l'espace, le monde du son et celui du nombre sont régis par un réseau d'analogies³⁸. Surtout, l'association de cet instrument d'intérieur et aux sonorités harmonieuses, utilisé notamment dans la liturgie³⁹, et de la trompette, instrument d'extérieur et sonore, qui appartient à la topique du Jugement Dernier, a la fonction explicite de rappeler « qu'après ce qui est doux [au cœur] vient toujours ce qui est amer⁴⁰ ». Le charme de la musique et l'effroi du *memento mori* cohabitent.

Le Graal et la grâce : l'harmonie du silence et la vision ineffable

Dans cette étude sur les sonorités du Graal, il convient d'évoquer en dernière analyse le silence en tant que *topos* désignant l'harmonie parfaite. Il est avant tout important de rappeler que « dans le *De Musica*, Augustin conçoit le silence comme une partie intégrante du son musical⁴¹ ». Pour l'évêque d'Hippone, « le silence ne désigne pas l'absence de son musical ou de parole prononcée, mais un son ou une parole dont l'existence silencieuse peut être mesurée et même interprétée⁴² ». Loin de désigner le vide, ce mot signifie donc « un son prononcé en silence⁴³ ». Augustin attribue cette idée de silence « plein » aussi bien à l'homme qu'à Dieu, car d'une part, il promeut la prière silencieuse, celle que l'homme prononce « dans le secret » de sa chambre, comme le disait déjà Matthieu (*Mt* 6, 6), et, de l'autre, il définit la Création comme « le poème silencieux de Dieu⁴⁴ ».

Ce silence, synonyme de plénitude, côtoie les théophanies tonitruantes et les voix divines dès les textes bibliques, puisque, dans le Psaume 19 (2-5), le chant de gloire qu'élèvent les cieux et le firmament n'est pas composé de sons et de mots, mais d'une harmonie et d'un langage sans voix qui se répand jusqu'aux confins du monde.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 351.

³⁹ À l'époque de la composition du *Der Jüngere Titirel*, la trompette ne fait pas encore partie des registres de l'orgue.

⁴⁰ Albrecht von Scharfenberg, p. 1058.

⁴¹ Vincent Debiais, *Le silence dans l'art*, 2019, p. 51.

⁴² *Ibid.*, p. 52. C'est ce qu'a fait John Cage avec son célèbre morceau '4'33'', interprété pour la première fois à Woodstock en 1952.

⁴³ Vincent Debiais, p. 52. L'auteur cite Augustin, *De Musica*, liv. II, chap. II, 1 et Cecilia Panti, « Il suono che tace : Silenzio e pausa in sant'Agostino e nella teoria musicale medievale », 2010, p. 8.

⁴⁴ Vincent Debiais, 2019, p. 51. L'auteur se réfère à Augustin, *De doctrina christiana*, L. IV.

De même, dans les romans mystiques du Moyen Âge, les épiphanies du Graal associent le Graal, réceptacle des mystères et des secrets de Dieu, à la grâce divine, qui comble le cœur des assistants. De ce fait, elles orientent ces romans « vers les extases d’amour qui sont le couronnement suprême de la grâce dans la mystique cistercienne⁴⁵ ». En effet, pour les Cisterciens, qui se réclament en cela de la théorie affective de saint Augustin et s’opposent au rationalisme d’Abélard, la béatitude est donnée par la jouissance de Dieu par l’amour. Un auteur cistercien en particulier, Guillaume de Saint-Thierry, s’était réclamé de la théologie dite négative (apophatique)⁴⁶, pour affirmer que l’homme n’a pas accès aux mystères de la science divine par la raison, mais seulement par l’amour.

Cette théorie est au centre de *La Quête du saint Graal*, qui affirme de manière encore plus forte le caractère ineffable des théophanies divines : invité à regarder à l’intérieur du saint vase, Galaad reconnaît qu’il voit « ce que langue ne porroit descrire ne cuer penser » (p. 298, l. 19-20). La parole empêchée du chevalier n’est pas due ici à une faute, comme celle de Perceval, mais à l’insuffisance de toute forme de langage face à l’essence divine, ainsi qu’à la faiblesse de l’intelligence humaine, incapable de la concevoir.

Le silence du Graal pousse le chevalier qui veut connaître les secrets et les mystères de Dieu à ouvrir des archives secrètes, jamais ouvertes, moins mentales qu’affectives. Il est face à une source de connaissance merveilleuse qui s’offre à lui seulement au bout d’un long chemin, ce que l’auteur anonyme de *La Quête du saint Graal* explicite enfin par la bouche d’un vieil ermite⁴⁷ : « Fontaine si est de tel maniere que len ne la puet espuisier, ja tant n’en savra len oster : ce est li Sainz Graax, ce est la grace del Saint Esperit. »

Dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, ce qui fait sens n’est pas le silence du Graal, mais le silence de Perceval. À ce premier épisode, silencieux, que la narration rattache à un péché du personnage, font suite, dans les romans en vers qui aspirent à en achever la narration, ainsi que dans les romans en prose du XIII^e siècle, des scènes où la vision du Graal est associée à une topique de bruits et de voix, aux *topoi* du chant et de la musique, voire à un silence qui n’est plus la conséquence d’une faute, mais le signe de la plénitude, de la grâce et d’une harmonie que « la langue ne peut dire, ni le cœur imaginer ». Du silence fautif de Perceval au silence de la grâce divine, expérience mystique ineffable, un long chemin a amené les protagonistes des scènes du Graal à intérioriser cette épreuve, et à faire résonner dans leur for intérieur la voix de la Présence réelle. Même le Bon Chevalier Galaad, le seul capable de prononcer quelques mots devant le Graal en raison de sa perfection morale, ne

⁴⁵ Étienne Gilson, « La Mystique de la Grâce dans la *Queste del Saint-Graal* », 1925.

⁴⁶ Myrrha Lot-Borodine, « Les grands secrets du Saint-Graal dans la “Queste” du Pseudo-Map », 1977, p. 158. L’auteur renvoie notamment à la doctrine de l’amour-intellection que Guillaume expose dans sa célèbre *Lettre aux frères (chartreux) du Mont-Dieu*, mieux connue sous le nom d’*epistola aurea* et attribuée autrefois à saint Bernard.

⁴⁷ *La Queste del Saint Graal*, 1984, p. 158-159.

parle que pour avouer l'impuissance de la langue à décrire la vision sacrée. Puis, il sort du roman et de l'Histoire : « une fois parvenu à l'ineffable, il ne reste que le silence⁴⁸ ».

Quête de la grâce divine, comme le fait entendre l'auteur de la *Queste*, ou mieux, quête « des secrets de Dieu, inconnus sans la grâce », d'après le commentaire d'Étienne Gilson⁴⁹, la quête du Graal conduit le fidèle de l'expérience sensorielle à la béatitude *in Deo*, à l'union avec le Souffle incréé, Verbe « au-delà de tout », qu'« aucun mot n'exprime », car il « dépasse toute intelligence⁵⁰ ». L'itinéraire vers Dieu est un chemin vers le silence.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ALBRECHT VON SCHARFENBERG, *Der Jüngere Titurel, La légende du Graal dans les littératures européennes*, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 2006 [M. Stanesco (éd.)].

Bible. L'Ancien Testament et le Nouveau Testament (La), Traduction œcuménique de la Bible, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 1988.

CHRETIEN DE TROYES, *Romans suivis des chansons, avec, en appendice, Philomena*, Paris, Le Livre de poche (La Pochothèque), 1994 [M. ZINK (éd.)].

—, *Livre du Graal (Le)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009, 3 vol. [P. WALTER (éd.)].

MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945.

—, *Métamorphoses du Graal. Anthologie (Les)*, Paris, Garnier Flammarion, 2012 [C. LACHET (trad.)].

ONOFRI, Arturo, *Suoni del Graal*, Roma, Al Tempio della Fortuna, 1932.

—, *Première continuation ou Continuation Gauvain*, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 1991 [W. ROACH et C.-A. van COOLPUT-STORMS (éds.)].

⁴⁸ Laurence Hélix et Olivier Bertrand, *La Queste del Saint Graal*, 2004, p. 162.

⁴⁹ Étienne Gilson, art. cité.

⁵⁰ Les citations placées entre guillemets renvoient à un hymne de Grégoire de Naziance (329-390), qui souligne l'impossibilité du langage humain de dire l'essence divine (cité par Laurence Hélix et Olivier Bertrand, *op. cit.*, p. 160).

Queste del Saint Graal (La), Roman du XIII^e siècle, Paris, Champion (Classiques français du Moyen Âge), 1984 [A. PAUPHILET (éd.)].

SAINT AUGUSTIN, *La Musique, Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1998 [L. Jerphagnon (dir.)].

Scala del divino amore, Milan, Edizioni Paoline, 2019 [F. Zambon et C. Di Fonzo (éds.)].

Sources secondaires

DE COMBARIÉU, Micheline, « Les quêteurs de “merveilles”. Étude sur *La Queste del Saint Graal* », dans *D'aventures en Aventure. “Semblances” et “Senefiances” dans le Lancelot en prose*, Aix-en-Provence, CUERMA, 2000, p. 431-452.

DEBIAIS, Vincent, *Le silence dans l'art. Liturgie et théologie du silence dans les images médiévales*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2019.

FRAPPIER, Jean, *Le roman breton. Chrétien de Troyes. Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1953.

—, *Autour du Graal*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 1977.

—, « Le Conte du Graal (II) », *Romance Philology*, 1966, vol. XX, n° 1.

FRITZ, Jean-Marie, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 2011.

GILSON, Étienne, « La Mystique de la Grâce dans la *Queste del Saint-Graal* », *Romania*, 1925, 51, p. 321-347.

HELIX Laurence et BERTRAND Olivier, *La Queste del Saint Graal*, Neuilly-sur-Seine, Atlande (Clefs concours lettres médiévales), 2004.

LOT-BORODINE, Myrrha, « Les grands secrets du Saint-Graal dans la “Queste” du Pseudo-Map », dans René NELLI (dir.), *Lumière du Graal. Études et textes*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 151-174.

OWEN, Douglas D. R., « The Development of the Perceval Story », *Romania*, 1959, 80, p. 473- 492.

PANTI, Cecilia, « Il suono che tace : Silenzio e pausa in sant'Agostino e nella teoria musicale medievale », *Micrologus*, 2010, 18, p. 3-28.

ROQUES, Mario, « Le Graal de Chrétien et la Demoiselle au graal », *Romania*, 1955, 76, p. 1-27.

SEGUY, Mireille, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Honoré Champion (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge), 2001.

TYSENS, Madeleine, « Une si granz clartez », *Moyen Âge*, 1963, n° 69, p. 299-313.

ZAMBON, Francesco, *Robert de Boron e i segreti del Graal*, Florence, Olschki, 1984.

—, « I Suoni del Graal di Arturo Onofri », dans *Metamorfosi del Graal*, Rome, Carocci (Frecce), 2012, p. 272-283.