

MÉLANGES

offerts à

RITA LEJEUNE

Professeur à l'Université de Liège

VOLUME I

EXTRAIT

**Histoire de l'art et fiction poétique
dans un épisode du *Cligès* de Chrétien de Troyes**

Jacques STIENNON

ÉDITIONS J. DUCULOT, S. A., GEMBLoux

A Rita Lejeune
et article qui lui doit
beaucoup. affectueusement
JL

**Histoire de l'art et fiction poétique
dans un épisode du *Cligès* de Chrétien de Troyes**

Dans la production de Chrétien de Troyes, *Cligès*, composé en 1176, occupe une place originale¹. D'une part, il fait plus de concessions à la réalité qu'*Érec et Énide*, et, d'autre part, il apparaît à la fois comme un *Anti-*, et un *Hyper-Tristan*. M. Jean Frappier a bien dégagé ces caractéristiques qui font du roman, où la matière de Bretagne se fond avec l'apport gréco-oriental, une œuvre d'une grande richesse psychologique².

Sans m'attarder à cet aspect du conte, je voudrais aujourd'hui — pour rester fidèle à l'étude des rapports entre l'art et la littérature qui marque ma collaboration avec Rita Lejeune — examiner un épisode précis de *Cligès* qui intéresse directement l'histoire de l'art³.

Résolue à ne se donner à *Cligès* que par le subterfuge d'une nouvelle vie, Fénice invente de se faire passer pour morte, grâce au breuvage de sa gouvernante Thessala, grâce aussi à un maître nommé Jean. Non seulement cet artiste exécute le tombeau où Fénice pourra séjourner sans danger pendant quelques heures, mais il procure en outre aux deux amants la maison et le jardin où ils pourront s'aimer tout à loisir sans crainte des indiscrets.

1. Édité par Alexandre MICHA, *Cligès*, Paris, 1957, XXXI, 256 pp., in-16 (*Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot, Bibl. nat., II, 794, t. II, dans Les Classiques français du moyen âge* publiés sous la direction de Mario Roques). Traduction française d'Alexandre MICHA, *Cligès*, Paris, 1957, 187 pp., in-16 ; autre traduction française (transcription en français moderne) de Maurice TOESCA, *Chrétien de Troyes. Les chevaliers de la Table ronde : 1. La fausse morte ; 2. Lancelot du Lac*, Paris, 1964, in-8° (*Bibliothèque de culture littéraire, Collection Dilecta*).

2. Jean FRAPPIER, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1957, pp. 106-123. Voir aussi l'exégèse approfondie de *Cligès* par Anthime FOURRIER. *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge*, t. 1, Paris, 1960, pp. 111-178 (Ch. II : *Chrétien de Troyes, le « réalisme » et Cligès*).

3. Cet épisode occupe les vers 5314-6341 (pp. 162-195 de l'édition MICHA). J'en entreprends l'étude avec d'autant plus de plaisir qu'elle répond à une demande que m'a faite depuis longtemps mon amie Rita Lejeune. En effet, le sujet n'a été que très sommairement esquissé par Otto SÖHRING, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, dans *Romanische Forschungen*, XII, 1900, pp. 493-640. Il n'y consacre que le § 25, pp. 515-516 et un court passage de la p. 527 (§ 35) relatif au sarcophage.

Chrétien de Troyes nous a laissé de ce personnage et de ses activités une description où l'archéologue et l'historien de l'art peuvent trouver de nombreux renseignements sur l'architecture et les arts plastiques en général.

Lorsque Fénice demande à Cligès de pourvoir à sa feinte sépulture, elle le prie d'étudier soigneusement la question et de faire en sorte « que le tombeau et le cercueil soient construits de telle manière qu'elle n'y étouffe pas ». Cligès la rassure en lui vantant les mérites d'un artiste dont la présentation occupe la suite du récit. Des données éparses que livre Chrétien de Troyes, on parvient ainsi à dresser un portrait plus ou moins complet de cette curieuse personnalité.

Quelle est sa qualité ? Dès le début, dès la première mention (v. 5313), Chrétien de Troyes entend la définir avec précision, par la bouche de Cligès : c'est un maître (*Un mestre ai que j'en vuel proier*), du latin *magister*. Il est donc erroné de traduire par 'maître ouvrier', comme le fait Micha¹, ou par 'maître-artisan', comme le fait Toesca². Ces interprétations sont en effet inutilement restrictives. L'écrivain a voulu manifestement nous présenter Jean comme un personnage expérimenté, qui possède et qui exerce la pleine maîtrise de son art. C'est un maître-d'œuvre dans toute l'acception du terme, comme le prouvera la suite du récit, et comme le prouvent aussi les sources contemporaines relatives à l'exercice de l'architecture. Victor Mortet et Lefèvre-Pontalis ont rassemblé des textes particulièrement éclairants sur les nuances de cette terminologie technique³. Hézelon, qui a bâti Cluny III à partir de 1088, est le véritable architecte de la grande abbatale. C'est pourquoi, entre autres raisons, les sources lui donnent le titre de *magister*⁴. Hugues, architecte de l'abbaye de Conques, est lui aussi appelé *magister*⁵. Ainsi que le rappelle opportunément Lefèvre-Pontalis, « la qualité de *magister* et de *magister operis*, implique

1. Alexandre MICHA, *op. cit.*, p. 150 : « J'ai un maître ouvrier à qui je vais m'adresser ».

2. Maurice TOESCA, *op. cit.*, p. 116 : « Je connais un maître artisan... »

3. Victor MORTET, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge (XI^e-XII^e siècles)*, Paris, 1911, in-8° ; Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, *Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XI^e et au XII^e siècle*, dans *Bulletin monumental*, t. 75, 1911, pp. 423-445 ; Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, 3^e éd., t. 1, Paris, 1927, pp. 66-81 (§ XI. *Habitudes et conditions des artistes au moyen âge*).

4. Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, *art. cit.*, pp. 430 et 453 et mon article sur Hézelon de Liège, *architecte de Cluny III*, dans *Mélanges René Crozet*, t. 1, Poitiers, 1966, pp. 345-358.

5. Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, *art. cit.*, pp. 426-431 et 453.

nécessairement la conduite des travaux »¹ : c'est, notamment, le cas de Théodard, moine de la Chaise-Dieu et qui fut, en 1079, l'architecte de l'église du prieuré de Sainte-Gemme en Saintonge. Sa qualification de *magister* dans le *Tabularium Sanctae Gemmae* permet d'établir sa supériorité sur ses compagnons Artauld et Robert² : il est normal, par exemple, que Bernard le Vieux, un des architectes de Saint-Jacques de Compostelle soit qualifié, par le *Codex Calixtinus*, de *mirabilis magister*, terme qui s'oppose, dans ce texte, aux *caeteris lapicidibus*, aux tailleurs de pierre maîtres-artisans ou maîtres-ouvriers que ce maître-d'œuvre avait sous ses ordres, parmi la cinquantaine d'ouvriers qu'il dirigeait³.

Notre architecte Jean possède d'ailleurs, en plus de sa maison, où il habite avec sa femme et ses enfants, une tour qu'il a superbement aménagée et dont je parlerai dans un instant plus en détail. C'est donc un personnage qui jouit d'une aisance certaine. Tel était bien le cas de quelques artistes laïcs au XII^e siècle. A la fin du XII^e siècle, l'orfèvre sculpteur Jourdain de Liège -*conclivis Leodiensis*- règne sur une *mesnie* d'apprentis ou de serviteurs⁴. Vers le milieu du même siècle, l'orfèvre mosan Godefroid de Huy entretient avec Wibald, abbé de Stavelot et conseiller des souverains germaniques, une correspondance qui trahit à la fois le degré élevé de sa condition sociale, le haut niveau de sa culture, et la considération que l'on reconnaît à l'homme ainsi qu'à ses qualités professionnelles⁵. L'architecte de Cligès peut donc être placé sur le même rang, fort enviable du point de vue social.

Mais ce maître-d'œuvre a également un statut juridique sans équivoque : c'est le serf de Cligès, et cette situation constituera même un des ressorts principaux de l'action. Cligès tient à le lui rappeler sans ambages avant de lui confier ses secrets : « Tu es mon serf, je suis ton seigneur », termes que Toesca traduit anachroniquement par 'esclave', et approximativement avec Micha, par 'maître'⁶. Serf et seigneur, voilà ce que Jean et Cligès sont l'un par

1. *Ibid.*, p. 433.

2. *Ibid.*, pp. 426-461.

3. *Ibid.*, pp. 433 et 448.

4. Cfr mon article *Un contemporain de Nicolas de Verdun : l'orfèvre sculpteur Jourdain de Liège*, dans *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener*, Marburg, 1967, pp. 51-54.

5. Cfr Suzanne COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, t. 1, Bruxelles, 1951, pp. 154-156, qui donne la traduction française (p. 155) de la lettre de Wibald et commente en ces termes la réponse de l'orfèvre : « ...l'artiste dont il s'agit devait être un maître de premier plan, un personnage en vue dont la situation autorisait Wibald à le traiter en ami plutôt qu'en fournisseur ».

6. Vers 5428 : *Tu es mes sers, je suis tes sire*. Maurice TOESCA, *op. cit.*, pp. 117-118 ; Alexandre MICHA, *op. cit.*, p. 153.

rapport à l'autre, et le seigneur explicite avec force ces rapports de dépendance : « Car je puis te donner ou vendre, disposer de ta personne et de ton bien, comme de choses qui m'appartiennent »¹. Cette condition déterminée, Marc Bloch l'a magistralement commentée dans des pages désormais classiques. « On était serf, à moins d'affranchissement, de père en fils, et non pas d'une façon vague, mais très précisément serf d'un seigneur déterminé et d'un seul seigneur. Il est vrai que ce maître changeait quelquefois ; le serf se transmettait à peu près comme un bien quelconque ; on le vendait, on le recevait en héritage. Mais une fois vendu, ou dévolu comme part d'une succession, il retrouvait un nouveau seigneur dont les droits étaient aussi imprescriptibles que ceux du premier. En principe, le serf n'échappait jamais à son seigneur. Si loin qu'il s'en allât de lui, il lui demeurait attaché [...]. Le serf était dit couramment : l'homme de corps de son seigneur. *De corps, de son corps*, comme on trouve quelquefois : peut-on rêver expression plus forte d'une dépendance purement personnelle »² ?

Cependant, comme le rappelle ce grand médiéviste, la notion de serf, la définition même de l'état de servitude admettait bien des nuances qui variaient suivant les régions. Il existait une hiérarchie parmi les serfs.

A la lumière du texte de *Cligès*, je serais enclin à voir dans l'architecte Jean un *ministerialis*, un membre de cette catégorie de personnes privées de liberté mais dont la condition sociale ne correspond pas à son statut juridique, dans ce sens que la première fait participer ses membres à des activités sociales et à un niveau de vie bien supérieurs à ceux du second. La ministérialité a été pour certains, au moyen âge classique, le tremplin de leur accession à ce que l'on est convenu d'appeler la noblesse³. C'est ainsi que

1. Vers 5429-5431 :

« Car je te puis doner ou vandre,
Et ton cors et ton avoir prandre,
Come la chose qui est moie ».

2. Marc BLOCH, *Rois et Serfs*, Paris, 1920, pp. 22-23.

3. Le problème de la ministérialité est vaste et reste encore ouvert. On consultera, entre autres, les travaux de François-L. GANSHOF, *Étude sur les ministeriales en Flandre et en Lotharingie*, Bruxelles, 1926-1927, in-8° ; Jakob AHRENS, *Die Ministerialität in Köln und am Niederrhein*, Leipzig, 1908, in-8° ; Dorothea ZEGLIN, *Der homo ligius und die französische Ministerialität*, Leipzig, 1915, in-8° ; Karl BOSL, *Die Reichsministerialität der Salier und Staufer*, Stuttgart, 1950, in-8° ; Johanna M. VAN WINTER, *Ministerialiteit en Ridderschap in Gelre en Zutphen*, Groningen, 1962, 2 vol. in-8° ; ainsi que les mises au point de Georges DESPY, *Sur la noblesse dans les principautés belges au moyen âge*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, XLI, Bruxelles, 1963, pp. 471-486 et ainsi que les nombreux et savants essais de Léopold GENICOT, sur les origines et l'évolution de la noblesse, les lignages, les *milités*, la ministérialité.

Rainier de Briey, qualifié de serf (*servus*) de la comtesse Mathilde de Toscane dans une charte du XI^e siècle, est à l'origine de la dynastie des comtes de Briey. Mais ce *ministerialis* occupe une situation élevée dans l'échelle sociale, en sa qualité de fondé de pouvoirs des domaines lotharingiens de sa suzeraine ¹. L'architecte de Cligès, lui, a pignon sur rue, travaille dans un décor raffiné, et a toutes les habitudes de vie d'une personne de condition aisée, tout en restant étroitement dépendant de son seigneur. Ces liens de dépendance, leur réalité quotidienne, mais aussi la possibilité de les dénouer par l'affranchissement, voilà les moyens de pression que Cligès va employer pour déterminer l'architecte Jean à lui prêter le secours de ses capacités professionnelles : « Si je pouvais me fier à toi pour une affaire à laquelle je pense, à jamais tu serais libre, ainsi que les héritiers qui naîtront de toi » ². Appâté par un tel espoir, Jean accepte immédiatement et se met aux ordres de son seigneur, réservant pour la fin de sa réponse une légère pointe d'ironie désabusée : « De toute façon, malgré moi, je devrais accomplir la chose » ³... Son statut de serf ne lui laisse, en effet, pas de choix.

L'affranchissement que lui propose Cligès est certes dû à l'importance exceptionnelle du service demandé. Mais, de toute manière, il n'était pas rare au moyen âge que des artistes et des architectes de condition servile fussent affranchis pour s'être révélés particulièrement habiles dans l'exercice de leur profession ; ce qui est également le cas de Jean. Entre 1082 et 1106, un serf de l'abbaye de Saint-Aubin d'Angers, nommé Foulques, se présente devant son seigneur, l'abbé Girard, et obtient d'être libre à condition de peindre tout le monastère et de fabriquer des vitraux sa vie durant ⁴.

L'affranchissement que promet Cligès à Jean s'étend expressément à la descendance de ce dernier : « à jamais tu seras libre ainsi que les héritiers qui naîtront de toi ». La formule employée par Cligès est conforme à ce que nous savons du statut de la condition

1. Cfr mon *Étude sur le chartrier et le domaine de l'abbaye de Saint-Jacques de Liège* (1015-1209), Paris, Liège, 1951, pp. 263-264 et 326-327.

2. 5432-5435 :

« Mes s'an toit fier me pooie
D'un mien afeire a coi je pans
A toz jorz mes seroies frans
Et li oir qui de toi seront ».

3. 5446-5447 :

« Et sanz ce, maloiét gré mien,
Le me covandroit il a feire ».

4. Victor MORTET, *op. cit.*, p. LIII et n° LXXXVII, pp. 264-265.

servile au XII^e siècle. Le fils de serf est serf lui-même. Ce n'est qu'au XIII^e siècle, comme le signale Ellul, et sous l'influence du droit romain, que le fils suivra la condition de la mère seule¹. *Ministeriales* devenus libres, les descendants de l'architecte Jean, s'ils continuent à exercer la profession de leur ancêtre, iront normalement grossir les rangs de la bourgeoisie aisée des XIII^e et XIV^e siècles.

Mais la présentation du personnage par Chrétien de Troyes ne se limite pas à une définition de son statut juridique. L'écrivain met immédiatement l'accent sur les capacités professionnelles de Jean. Il peint, il sculpte et sa réputation est universelle. S'il voulait d'ailleurs s'en donner la peine, pas de métier, si divers ou si difficile fût-il, où il ne se révélerait insurpassable. Aussi n'est-il pas étonnant que les artistes d'Antioche et de Rome aient appris leur métier en imitant ses œuvres².

En plaçant ainsi l'activité artistique romaine sous l'influence de Constantinople, Chrétien de Troyes prend, en réalité, position dans ce qu'on est convenu d'appeler, en termes d'histoire de l'art, « la question byzantine ». Gaston Diehl l'a résumée en termes excellents : « Une troisième fois la question se pose aux XI^e et XII^e siècles ; quel rôle joua Byzance dans le développement des arts de l'Occident ?... Il faut pour résoudre ce délicat problème, aborder la question avec une précision plus scientifique [...] et on constatera alors [...] que, d'une façon générale, ainsi qu'on l'a dit, l'art byzantin fut à ce moment ' l'art régulateur de l'Europe ' »³.

Parmi les régions qui, en Europe, furent spécialement touchées par cette influence orientale, l'Italie occupe incontestablement le premier rang. Léon d'Ostie souligne avec complaisance que, lorsque des artistes venus de Byzance décorèrent, vers 1050,

1. Jacques ELLUL, *Histoire des institutions, de l'époque franque à la Révolution*, Paris, 1962, p. 174.

2. 5316-5327 :

N'est terre ou l'en ne le conoisse
Par les oeuvres que il a faites,
Et deboissies, et portreites ;
Jehanz a non, et s'est mes sers.
N'est nus mestiers, tant soit divers,
Se Jehanz i voiloit entendre,
Que a lui se poist nus prendre ;
Car anvers lui sont tuit novice,
Com anfes qui est a norrice.
As soes oeuvres contrefeire
Ont apris quanqu'il sevent faire
Cil d'Antioche et cil de Rome.

3. Charles DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, t. 2, Paris, 1926, pp. 712-713.

l'église du Mont-Cassin, à l'initiative de l'abbé Didier, ils cultivaient les arts dont les Latins avaient perdu le secret depuis cinq cents ans. Il s'agissait, en l'occurrence, de travaux de mosaïque et de marqueterie de marbre¹. On sait, d'autre part, qu'une grande partie des magnifiques portes de bronze qui, aux XI^e et XII^e siècles, décorent les façades des églises d'Italie, sont l'œuvre d'artistes venus de Constantinople — et notamment celle, disparue, de la basilique de Saint-Paul hors les Murs à Rome². Dans la Ville Éternelle, les mosaïques de Santa Maria Nuova (XII^e s.) et de Santa Maria in Trastevere (1140) trahissent également l'influence byzantine sur les ateliers romains³. En plaçant l'activité de ces derniers dans la sphère de rayonnement de Jean, l'auteur de *Cligès* se fait par conséquent le témoin d'un courant dont l'existence était incontestable dans cette seconde moitié du XII^e siècle.

Que dire maintenant de la mention d'Antioche ?

Dans certains romans tardifs du Graal, Antioche n'est pas citée au hasard. Il ne faut pas oublier, en effet, que lorsque les Croisés eurent pris Antioche le 3 juin 1098, ils furent à leur tour assiégés par le gouverneur de Mossoul. Mais les chrétiens furent délivrés par une intervention quasi miraculeuse : un certain Pierre Barthélémy prétendit avoir été gratifié d'une apparition de saint André qui lui aurait révélé l'endroit où se trouvait cachée la lance même de Longin. De fait, on découvrit une lance sur les lieux mêmes qu'avait indiqués le visionnaire et l'armée des Croisés, électrisée par cette trouvaille, mit en déroute celle des Infidèles⁴.

Au moment où Chrétien de Troyes écrivait *Cligès*, la principauté d'Antioche avait à sa tête Bohémond III (1163-1201) qui avait épousé en premières noces une princesse byzantine, Irène Comnène ; Marie, sœur de Bohémond III, était la propre femme de l'empereur de Byzance Manuel-Comnène⁵. Ces alliances dynastiques qui unissaient étroitement Antioche à Byzance favorisèrent tout naturellement le jeu des influences artistiques, d'autant plus que l'empereur était le suzerain théorique de la principauté.

Dans son beau livre sur l'art roman dans le royaume latin de Jérusalem, M. Paul Deschamps met l'accent sur l'intérêt archéologique

1. *Ibid.*, pp. 714-715.

2. *Ibid.*, pp. 729-733 ; Hermann LEISINGER, *Romanesque Bronzes. Church Portals in mediaeval Europe*, London, 1956, in-4^o.

3. *Ibid.*, p. 717.

4. René GROUSSET, *Histoire des Croisades et du royaume franc de Jérusalem*, t. 1, Paris, 1934, pp. 96-107.

5. *Ibid.*, t. 1, p. 685 (maison princière d'Antioche ; dynastie normande-poitevine) et t. 2, pp. 430-432.

6. Paul DESCHAMPS, *Terre Sainte romane*, La Pierre-Qui-Vire, 1964, pp. 31-43 (p. 35).

du château de Saone, situé dans une position stratégique de la principauté d'Antioche et qui gardait la capitale. Cette forteresse franque conserve encore des vestiges d'un château-fort byzantin de la fin du X^e siècle et l'éminent historien de l'art a reconnu, dans certains des principes de construction du château franc édifié vers 1120, « une forte empreinte de l'architecture militaire byzantine ». Celle-ci se marque notamment par l'adoption d'un type particulier de petites tours rondes et par la séparation du donjon d'avec les courtines. En se conformant au jeu subtil des transpositions constantes que Chrétien de Troyes opère entre Constantinople et le monde occidental de son temps, entre des situations du V^e et du XII^e siècle, on est en droit de supposer que le rapport de dépendance artistique qu'il établit entre Antioche et Constantinople par le truchement de l'architecte de Cligès peut désigner également ici, dans une allusion transparente, l'Antioche chrétienne.

Enfin, le nom de Jean pour désigner l'architecte de Cligès résulte-t-il d'un choix tout à fait arbitraire ? Il est intéressant de noter en tout cas, à cet égard, que l'histoire de l'art byzantin a précisément enregistré l'existence et l'activité de Jean de Byzance, que Bréhier considère comme un des principaux artistes connus de l'art byzantin, et qui a travaillé vers 558, en collaboration avec Isidore le Jeune de Milet, à la reconstruction de la coupole de Sainte-Sophie à Constantinople¹ ainsi qu'à la construction de la ville de Zénobie.

Pénétrons maintenant plus intimement dans la vie professionnelle du serf de Cligès. S'il possède en ville une maison où sa vie familiale se déroule aux yeux de tous, il garde jalousement secrètes les conditions mêmes de l'exercice de sa profession. Pour se livrer sans contrainte à cette dernière, il dispose en effet d'une retraite, d'une tour qu'il a bâtie en dehors de Constantinople, en un lieu écarté.

Dans l'architecture civile byzantine, depuis le V^e siècle jusqu'à l'époque de Cligès, la tour est un élément que l'on rencontre fréquemment. Au X^e siècle, Constantin de Rhodes exalte la splendeur des hautes constructions de Constantinople². Plus tard, au XIII^e

1. LOUIS BREHIER, *L'art byzantin*, Paris, 1924, p. 186. Sur Sainte-Sophie, voir la description de PAUL LE SILENTIAIRE, éd. BEKKER, *Corpus scriptorum historiae byzantinae*, Bonn, 1837, pp. 3-48. L'architecte Jean de Byzance est cité par PROCOPE, *De aedificiis*, éd. H. B. DEWING, 1940 (*Loeb Classical Library*) ou éd. W. DINDORF, Bonn, 1838, p. 234 (concernant la construction de la ville de Zénobie). L'activité des architectes a été étudiée par G. DOWNEY, *Byzantine Architects. Their training and Methods*, dans *Byzantion*, XVIII, Bruxelles, 1946-1948, pp. 99-118.

2. CONSTANTIN DE RHODES, *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople*, éd. LEGRAND et Théodore REINACH, dans *Revue des Études grecques*, IX, 1896.

siècle, Villehardouin sera également ébloui par la beauté des tours de la capitale ¹. La tour est éventuellement partie intégrante des fortifications ; isolée, elle se dresse sous forme de donjon, et Charles Diehl cite comme exemple la tour de garde à Dara, la tour du centenaire à Nicée, la tour des Perses à Edesse ². Le même érudit signale que la maison de Melnic, en Macédoine, et dont la construction remonte aux X^e-XI^e siècles, est flanquée d'une tour carrée ³. Cette disposition continue une tradition dont on conserve des témoignages datables du IV^e siècle : porte cochère flanquée d'une tour à Amrah, ou tour dominant l'entrée de la maison à Rouweiha ⁴. Dans le cas de la tour de Jean, l'édifice paraît isolé, comme un donjon. Et pour se rendre compte de son apparence extérieure, je pense qu'il n'est pas de pièce de comparaison plus évocatrice qu'une miniature du Psautier Barberini, exécuté au XII^e siècle, miniature qui représente la construction d'un édifice ⁵. Ce bâtiment est composé d'un corps de logis bas, de longueur médiocre, accolé à l'élément principal, une haute tour dont on est en train d'édifier les étages. Les ouvriers posent, au moyen de treuils et de poulies, les colonnes aux chapiteaux sculptés qui soutiennent les plafonds et la galerie ; la salle du rez-de-chaussée est ornée d'arcades reposant sur des colonnes ouvragées. Le tout donne la même impression de luxe raffiné que celle que Chrétien de Troyes s'efforce de conférer à la description de la tour de l'architecte Jean.

Mais nous voici dans cette tour, et nous la visitons en même temps que Cligès et son serf. Ce dernier ne fait grâce à son seigneur d'aucun détail de l'aménagement intérieur de l'édifice. Il le mène d'étage en étage, dont les parois sont couvertes de peintures à *ymages*, il lui montre les chambres chauffées par les cheminées ⁶, lui fait parcourir la maison de haut en bas. Au terme de cette visite, Cligès déclare sa satisfaction sans mélange.

Mais pour ménager leurs effets, Chrétien de Troyes et Jean tiennent en réserve d'autres surprises. Et l'architecte de révéler à son seigneur, qui croit avoir tout vu, qu'il existe encore dans sa tour bien des cachettes, bien des *deduiz* d'architecte : au nombre de ces trouvailles techniques, un étage souterrain auquel on ne peut avoir accès que par une porte « polie et plaine, complètement

1. VILLEHARDOUIN, *La conquête de Constantinople*, éd. et trad. Edmond FARAL, Paris, 1938-1939, 2 vol. in-8° (*Les Classiques de l'histoire de France au moyen âge*, fasc. 18-19).

2. Charles DIEHL, *op. cit.*, t. I, Paris, 1925, pp. 199-200.

3. *Ibid.*, pp. 426-427.

4. *Ibid.*, pp. 193-194.

5. *Vat. 372*. Reproduit *ibid.*, t. 1, p. 395.

6. C'est ainsi qu'il faut rendre le terme *cheminees* du vers 5494.

peinte et colorée » que Jean pousse sans endommager le mur dans lequel elle est complètement et parfaitement dissimulée. Les deux complices descendent alors par un escalier à vis et débouchent dans une pièce qui sert d'atelier secret à l'artiste. C'est là qu'il propose de loger Fénice. Elle y trouvera un confort parfait, chambres, salles de bains et eau chaude amenée dans les baignoires par des canalisations souterraines ¹.

Comment apprécier cette description, complaisamment égrenée par Chrétien de Troyes avec une lenteur calculée, et à quelles informations de l'auteur pourrait-on les rapporter ?

Au moment où il rédigeait *Cligès*, Chrétien de Troyes pouvait avoir eu connaissance des descriptions enthousiastes qu'Odon de Deuil, Benjamin de Tudela, Constantin de Rhodes, Guillaume de Tyr ou Constantin Porphyrogénète avaient consacrées aux monuments de Constantinople ².

Du dernier de ces écrivains, il pouvait retenir l'éloge des constructions édifiées par Basile I^{er}, notamment le palais du Cénourgion, qui, en plus de la richesse de ses matériaux, frappait par la nouveauté, l'originalité de ses dispositions et de sa conception architecturale ³. Il est significatif aussi de noter que, décrivant un autre palais, celui du Boucoléon, maison du V^e siècle transformée en forteresse, Guillaume de Tyr signale que Nicéphore Phocas avait fait d'un donjon de ce château-fort sa résidence favorite ⁴. Quant à Odon de Deuil, il attire spécialement notre attention sur la richesse et le raffinement de la décoration du palais des Blachernes « tout couvert de peintures exécutées en or et en couleurs

1. Vers 5505-5563.

2. Eudes ou Odon de Deuil, qui fut en Terre Sainte en 1147, devint abbé de Saint-Corneille de Compiègne, puis abbé de Saint-Denis. Il mourut en 1162. Cfr MICHAUD, *Bibliothèque des Croisades*, t. 1, Paris, 1829, pp. 228-245. EUDES DE DEUIL, *La croisade de Louis VII roi de France*, publiée par Henri WAQUET, Paris, 1949, in-8° (*Documents relatifs à l'histoire des Croisades publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, III) : la description de Constantinople occupe les pp. 44-46 ; Benjamin de Tudela, voyageur juif espagnol (1163-1170). Sa relation de voyages a été éditée par Joachim LELEWEL, Bruxelles, 1852, gr. in-8° ; Constantin de Rhodes, poète grec du X^e siècle. Cfr FABRICIUS, *Bibliotheca graeca*, t. 4, 1795, p. 469. Guillaume de Tyr, archevêque de Tyr en 1174, mort à Rome vers 1190. Cfr MICHAUD, *Bibliothèque des Croisades*, t. 1, Paris, 1829, pp. 134-168, 366-388. Constantin VII Porphyrogénète, né en 905, empereur d'Orient en 911, mort en 959. Cfr Albert VOGT, *Constantin VII Porphyrogénète : Le Livre des Cérémonies. Texte et Commentaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1935, 2 vol. in-8° (*Collection byzantine* de l'Association Guillaume Budé) et *Corpus Scriptorum historiae byzantinae*, Bonn, 1829-1840, 3 vol. in-8°.

3. Cfr Charles DIEHL, *op. cit.*, t. I, pp. 413-415 (*Les constructions de Basile I*).

4. *Ibid.*, pp. 415-416. Cfr également Alfons Maria SCHNEIDER, *Byzanz : Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt*, Berlin, 1936, pp. 27-29 (*Istanbuler Forschungen*, t. 8).

éclatantes ». Là, comme dans la chambre souterraine de l'architecte Jean, des canalisations amenaient l'eau dans les salles de bains ¹.

En ce qui concerne les stratagèmes, c'est le Palais Sacré qui détient incontestablement la vedette et le texte du *Pèlerinage de Charlemagne* paraît s'inspirer, dans sa description du palais de Constantinople, de celle que le *Livre des Cérémonies* de Constantin VII nous donne, au X^e siècle, du Palais Sacré ³.

Cependant l'escalier à vis que descendent Cligès et son serf n'est pas une nouveauté : les Romains l'ont employé, ainsi que les Carolingiens ⁴. A l'époque du *Cligès*, la stéréotomie avait fait cependant des progrès décisifs, qui se traduisirent, vers la fin du XII^e siècle, par la construction de l'escalier à vis de Saint-Gilles du Gard, modèle de toutes les vis postérieures ⁵. Sans doute celle de Jean faisait-elle, comme sa sœur provençale, corps avec les marches ; le pivot de l'escalier ainsi que la voûte en hélice devaient être en pierre de taille, matériau plus noble que le blocage habituellement employé.

Abandonnons maintenant cette tour où le serf de Cligès s'est révélé à la fois architecte, peintre muralier, ingénieur, ensemblier, pour revenir en ville où le bruit de la maladie de Fénice ne tarde pas à se répandre. Le stratagème du jeune seigneur et de son architecte réussit et, après des péripéties qu'il est inutile de rappeler ici, l'empereur se résout à enterrer sa jeune épouse ; mais il veut qu'elle repose dans un sarcophage digne de sa condition et de sa beauté. Et pour exécuter cette œuvre, c'est à Jean qu'il s'adresse directement en lui commandant de ne pas ménager son talent pour faire œuvre parfaite. Cette injonction impériale ne prend pas notre astucieux artiste au dépourvu. Le tombeau est déjà tout prêt, très beau, bien sculpté ⁶ : son auteur le destinait à recevoir un corps saint. Cette homme-protée qu'est le serf de Cligès se révèle

1. PAPADOPOULOS, *Le palais et les églises des Blachernes*, Athènes, 1928 ; Charles DIEHL, *op. cit.*, pp. 416-418. Sur les bains, cfr Marguerite CHARAGEAT, *L'art des jardins*, Paris, 1962, p. 38 : « L'extraordinaire se trouvait dans ces bains dont les murs faits de miroirs avaient cette particularité de n'être pas influencés par la vapeur ».

2. Ed. Eduard KOSCHWITZ, *Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel. Ein altfranzösisches Heldengedicht*. 7^e éd., 1923, in-8^o.

3. Cfr Jules HORRENT, *Le Pèlerinage de Charlemagne, Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, Paris-Liège, 1961, p. 56.

4. Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, 3^e éd., t. I, Paris, 1927, p. 19.

5. *Ibid.*, pp. 372-373 ; VIOLETT-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. 5, Paris, 1868, pp. 295-000.

6. Vers 6004-6009. M. Alexandre MICHA me paraît un peu forcer les termes lorsqu'il traduit, p. 169, *bien tailliee* par 'avec de riches sculptures'.

donc à nous sous un nouvel avatar : il est sculpteur. Pour trouver des sarcophages byzantins qui répondent au luxe de celui de Fénice, nous n'avons que l'embarras du choix : parmi les plus beaux, on compte celui de Psamatia, du IV^e siècle, découvert à Constantinople et dont le fragment conservé représente le Christ entre deux apôtres¹, ceux d'Asie Mineure et tout particulièrement celui de Sidamara, conservé au Musée de Constantinople, dans lequel une figure féminine, souplement drapée, fait pendant, du côté gauche d'un portail à fronton, à une figure masculine². Schneider ajoute à cette liste le sarcophage de Sari güzel, magnifique travail de la seconde moitié du IV^e siècle trouvé en 1933 dans la nécropole de Sari güzel mescidi à Constantinople, et dans les longs côtés duquel on a sculpté un chrisme cerclé dans une couronne que tiennent deux anges. Il s'agirait, comme pour Fénice, d'un tombeau princier³.

Du verger, clos d'une haute muraille attenant à la tour de Cligès, de l'arbre merveilleux formant dôme et secret sanctuaire pour les ébats des deux amants, on pourrait facilement prendre prétexte pour évoquer l'art ingénieux des jardins de Byzance⁴.

Mais il est une comparaison que nous n'avons encore abordée, c'est celle de la tour du *Cligès* avec les édifices que Chrétien de Troyes nous décrit dans ses autres romans. Cette confrontation ne manque pas d'intérêt. Dans le *Chevalier de la charrette*, la tour de Méléagant, « très haute, énorme avec des murs épais »⁵, où Lancelot est enfermé contraste, par son caractère massif et sinistre, avec le luxe de celle de Cligès, bien que la première ait été élevée, avec autant de dextérité que l'autre, « par les meilleurs maçons et charpentiers du pays »⁶. Sur l'univers à la fois granitique et

1. Reprod. dans Charles DIEHL, *op. cit.*, t. I, p. 107, fig. 42 (*Sarcophages asiatiques*) pp. 106-109. Voir également André GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople*, (IV^e-X^e siècle), Paris, 1963, p. 9 et pl. VIII (*Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'Istanbul*, XVII) et Hayford PEIRCE et Royall TYLER, *L'art byzantin*, t. I, Paris, 1932, p. 64 et pl. 84.

2. Henri STERN, *L'art byzantin*, Paris, 1965, p. 9, fig. 5.

3. Alfons Maria SCHNEIDER, *Byzanz : Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt*, Berlin, 1936, p. 95 et pl. 9.

4. Sur les terrasses du Grand Palais et ses jardins, cfr Albert VOGT, *op. cit.*, t. I, p. xxxii. Suivant Constantin Porphyrogénète, biographe de son grand-père Basile I, ce dernier avait aménagé près des palais impériaux « un nouvel Eden, embelli par des arbres et des fleurs de toute espèce et arrosé de sources abondantes ». Constantin PORPHYROGÉNÈTE, *Vie de Basile*, Bonn, 1838, p. 332 (*Corpus scriptorum historiae byzantinae*) cité par Charles DIEHL, *op. cit.*, t. I, p. 414. Voir aussi Marguerite CHARAGEAT, *L'art des jardins*, Paris, 1962, pp. 36-38 (cfr 8, *Les jardins de Byzance*).

5. CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier de la charrette (Lancelot)*. Roman traduit de l'ancien français par Jean FRAPPIER, Paris, 1962, p. 188.

6. *Ibid.*

éthéré des romans du Graal, tranche l'éclat du luxe, le confort, la virtuosité technique de l'Orient. En outre, à la facilité que Fénice a de passer de la chambre souterraine au jardin par la porte secrète, s'oppose l'extrême difficulté qu'éprouve Lancelot à sortir de sa tour, avec la complicité de la fille de Baudemagus¹.

D'autre part, si l'on se reporte à *Érec et Énide*, le rapport de ce roman avec les procédés de composition de *Cligès* apparaît plus subtil, plus nuancé. Quand Érec arrive au bourg à la suite du chevalier et du nain, la description que Chrétien de Troyes nous donne de cette ville est vivante et objective². Il en va de même du château du roi Lac à Carnant et de l'agglomération voisine³. Tous ces éléments ne nous écartent pas trop, au fond, du système de *Cligès*. Par contre, la rupture est complète lorsque le roi Évrain conduit Érec dans le verger merveilleux : l'air, par magie, sert ici de clôture au jardin, qui n'a besoin ni de mur ni de palissade et qui, protégé par cette ceinture invisible, regorge de fleurs, de fruits en toute saison et retentit de chants d'oiseaux⁴. Le contraste est absolu avec le jardin d'amour de Fénice et de Cligès. Si la végétation de ce lieu clos est arrangée avec art, il est, comme tous les jardins que l'on veut soustraire aux regards indiscrets, aux incursions importunes, ceint de tous côtés par une haute muraille, attenante à la tour, et « personne ne pouvait y accéder sans entrer d'abord par la tour »⁵. Dans *Cligès*, l'auteur tient continuellement son lecteur en haleine, mais en recourant à des artifices de composition qui n'empruntent rien à l'arsenal de la féerie. Sans doute les portes invisibles abondent-elles dans la tour de l'architecte Jean : leur présence n'est pas due à une intervention magique provoquée par l'auteur, mais à l'art consommé du serf de Cligès. Et l'art consommé de Chrétien de Troyes dans *Cligès* est, à son tour, un art de raison où la logique et l'objectivité structurent une réalité intensément poétique. Par exemple, si l'armée parvient sans difficulté à traverser la Tamise, ce n'est pas en recourant à quelque sortilège. Chrétien de Troyes a soin de nous dire que le fleuve « était en décrue, parce qu'il n'avait pas plu de tout l'été, et la

1. *Ibid.*, p. 201.

2. CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*. Roman traduit de l'ancien français d'après l'édition de Mario Roques par René LOUIS, Paris, 1954, pp. 10-14 (vers 269-508).

3. *Ibid.*, pp. 59-61 (vers 2192-2348).

4. *Ibid.*, p. 151 (vers 5654-5724).

5. 6333-6336 :

« Et li vergiers ert clos autor
De haut mur qui tient a la tor
Si que riens nule n'i montast,
Se par la tor sus n'i enstrat ».

sécheresse telle que les poissons périsaient et les navires étaient à sec au port »¹. De même, M. Anthime Fourrier a fort justement relevé tout ce que le séjour souterrain de Fénice pouvait emprunter à une situation réelle, contemporaine de Chrétien de Troyes, à savoir le labyrinthe construit par le roi Henri II et où le souverain avait logé une de ses maîtresses².

Dans l'élaboration du *Cligès*, l'auteur ne se livre pourtant pas à une reconstitution exacte ou érudite du réel et c'est dans cette mesure qu'on pourrait dire que Chrétien de Troyes est moins soucieux de réalisme que de vraisemblance. L'écrivain devait avoir, sur l'art byzantin, sur Constantinople, des informations étendues et générales, puisées dans les relations de voyage, orales ou écrites³, le recours direct à certaines œuvres d'art, bref disposer d'un bagage de références propre à un esprit de haute culture et de grand raffinement. Mais dans l'œuvre littéraire, cet esprit distingué reste écrivain et n'essaie pas de faire une reconstitution érudite et laborieuse à la manière du Flaubert de *Salammbô*.

C'est pourquoi, en étudiant l'épisode de la tour de l'architecte Jean, n'ai-je pas voulu chercher une rigoureuse et impossible coïncidence des matériaux archéologiques avec les éléments de la création poétique. Il m'a paru plus conforme à l'esprit même de Chrétien de Troyes d'amorcer un essai d'explication continue, un peu comme M. Jules Horrent a conçu son analyse du *Pèlerinage de Charlemagne*, et qui puise dans le matériel de l'art les renseignements divers que l'écrivain a pu recueillir, les vraisemblances générales auxquelles il a pu être attentif. En un mot, les données archéologique du *Cligès* font indissolublement partie de l'univers poétique et vraisemblable de Chrétien de Troyes. Et si ce dernier ne s'était pas attardé avec tant d'ingéniosité aux artifices techniques d'un étonnant morceau d'architecture, nous goûterions moins, je crois, le chant matinal du rossignol perçu à travers l'épaisse muraille, la lumière tamisée du berceau de feuillage, et la plénitude de l'indicible joie que l'amour dispense à des amants heureux.

Jacques STIENNON

1. *Cligès*, éd. Alexandre MICHA, p. 45, vers 1466-1472 ; trad. franç. du même, p. 50.

2. Anthime FOURRIER, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge*, t. I, Paris, 1960, p. 174.

3. N'oublions pas que Chrétien de Troyes a pu connaître personnellement ses contemporains Odon de Deuil et Guillaume de Tyr.