

Tout le sang de sa poitrine lui afflua au visage,
Si bien que tout son corps trembla de honte devant les paroles
de cet homme.

st.100

- Il souffrit lorsqu'il fallut le raconter,
Il gémit de douleur et de mortification,
Le sang lui afflua au visage
Lorsqu'il fallut la montrer, tant il avait honte.

Communication présentée au congrès
de la SAES à Valenciennes, 1994

PERIPLE ET PERIPETIE DANS SIR GAWAIN

AND THE GREEN KNIGHT (I)

Ce très riche poème allitératif du XIV^{ème} siècle repose sur deux motifs centraux et cruciaux pour l'aventure à laquelle Gawain prend volontairement part, le jeu du décapité ("Beheading game"), et la tentation.

L'aventure se fonde également sur la notion de déplacement temporel et géographique à travers les différents paysages que propose la topographie choisie, familière au lecteur de romans arthuriens.

Les motifs soulignés précédemment ne sont pas étrangers au lecteur de ce genre littéraire : on les retrouve exploités dans *The Turk and Gowin* par exemple.

Faut-il cependant ajouter d'emblée *Sir Gawain and the Green Knight* au vaste catalogue des romans ? Ne peut-on y découvrir certaines formes d'ambiguïté, certains indices annonciateurs d'un changement dans ce genre ?

Pour répondre à ces interrogations, nous disposons du texte qu'il convient d'analyser dans le détail ; nous disposons aussi de définitions qui permettent de mesurer les divergences, les éléments originaux développés dans *Sir Gawain and the Green Knight*.

Aristote donne la définition de la péripétie (la simple équivalence de ce terme avec événement, action, incident paraît de toute évidence insuffisante) :

" La péripétie est (...) le retournement de l'action en sens contraire ; et cela, pour reprendre notre formule, selon la vraisemblance ou la nécessité.

Ainsi, dans *Oedipe* l'homme qui arrive dans l'espoir de réjouir Oedipe et de le délivrer de ses craintes à propos de sa mère, fait tout le contraire en lui dévoilant son identité (...).

La reconnaissance – son nom même l'indique – est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance (...). La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une

péripétie, comme celle qui prend place dans *Oedipe* (...).
 Quand la reconnaissance est une reconnaissance de personnes, tantôt il y a reconnaissance de l'une par l'autre, lorsque l'identité de cette dernière est manifeste, tantôt il faut une reconnaissance mutuelle. " [2]

Dès le début du poème, les notions de péripétie, de péripétie, ou d'aventure en atténuant la force du terme péripétie, sont présentes aux sens temporel, géographique et historique. L'auteur évoque dès les premiers vers les grandes épopées, les glorieux lignages - évocation traditionnelle que l'on retrouve dans de nombreux romans arthuriens.

Remarquons, comme le fait *Brian Stone* dans l'une des notes de son édition [3], que ce procédé de rappel, d'évocation permet de cerner la distinction entre "histoire" et "Histoire", la première venant s'inscrire dans la seconde, somme de récits, de légendes, d'épopées rassemblés depuis l'âge classique et mis en forme par *Geoffrey de Monmouth* par exemple.

Pourtant, il nous semble que *Sir Gawain and the Green Knight* se démarque d'une certaine tradition et que les divergences propres à ce poème sont en particulier mises en évidence par la double problématique de l'ambiguïté et de l'illusion.

Ainsi, avant d'être associée au jeu du décapité ou à la tentation, l'aventure est présentée comme un "Crystemas gomen" (283). Comment doit-on interpréter le mot "gomen", un jeu, ou "game", c'est-à-dire proie, gibier, ou bien encore emblème, dessin symbolique comme le font apparaître les vers 660-661 à propos du pentacle ("Withouten ende at any noke I oquere fynde, / Whereever þe gomen bygan or glod to an ende.").

Autre exemple : le vers 250 mentionne le terme "aventure" que *Barron* traduit par "apparition", substituant ainsi l'effet psychologique produit par l'intrusion du Chevalier Vert à l'action proprement dite.

Nous envisageons par conséquent de mettre en lumière la complexité et l'ambiguïté de ce texte en examinant la notion d'aventure, les formes de l'illusion et enfin la finalité de l'illusion comme processus d'enseignement et de reconnaissance impliquant *Sir Gawain*.

Notre étude vise également à démontrer que *Sir Gawain and the Green Knight* ne se conforme pas à la tradition textuelle arthurienne et que les divergences font apparaître une conception nouvelle de l'homme - approche partagée par de nombreux critiques, par exemple *Tony Hunt* :

" *Sir Gawain and the Green Knight* is perhaps the ultimate in medieval romance writing, in the sense that it provides no security and no conclusion, the quest is without end. The hallmark of the romance is not the arena of familiar objects, tasks and values, but the quest for integrity and identity. " [4]

L'attention de l'auditoire savamment attirée par le narrateur constitue l'une des premières expressions du péripétie : les vers 26 à 30 évoquent un personnage à l'aura légendaire ; le narrateur insiste sur l'extraordinaire ; il fait preuve d'une modestie quelque peu taquine, "bot on littel quile", de brefs moments d'attention pour un grand tel qu'Arthur ! Progressivement, inconsciemment, par le biais des antécédents historiques évoqués, l'auditeur / lecteur est littéralement entraîné hors de sa réalité quotidienne, vers un passé glorieux, dans un monde de vertu, de merveilles.

Le péripétie de l'auditeur se poursuit avec la situation temporelle ("Krystmasse") et topographique ("Camylot").

En revanche, le début décoït quant à l'aventure proprement dite, définie selon nos critères habituels. L'histoire se situe pendant la trêve de Noël, en hiver, période de naissance

pour les chrétiens. Le lecteur pénètre à l'intérieur de l'architecture du château ; le texte propose des termes connotant paix, sérénité, sécurité, joie ("ful jolité", 42, "mirþe", 45).

Seul l'accent mis sur la jeunesse (54 "For al watz þis fayre folk in her first age, on sille,") représente peut-être une intrusion de la vigueur, donc de l'action, de la prouesse potentielles.

Cependant, ces vers plaisants laissent filtrer une certaine ambiguïté. En effet, de quelle aventure va-t-on nous parler puisqu'en cette saison tout est joie, repos, échange de présents inoffensifs ? Que signifient les allusions au rite, par exemple, "Ladies lazed ful loude," (69) ?

Pourquoi le narrateur fait-il remarquer le rite, le rite des femmes, et surtout, le rite formidable du Chevalier Vert :

" Wyth þis he lazes so loude þat þe lorde greued; " (316)

Autre source d'ambiguïté et d'interrogation : Camylot représente le monde de l'aventure par excellence ; on nous rappelle (85-89) qu'Arthur est homme vigoureux, aimant l'action.

Pourtant, l'aventure est, d'une part, attendue par une cour assise. D'autre part, l'aventure frappe d'abord les esprits en raison de son aspect alimentaire, nourricier. Elle provient de la bouche du narrateur, sorte d'agnosote, pour nourrir l'auditoire. Le récit d'une belle aventure est d'ailleurs la condition préliminaire à toute autre prise de nourriture imposée par Arthur :

" (...) he wolde neuer ete

Vpon such a dère day er hym deused were

Of sum auenturus þyng an vncoupe tale,

Of sum mayn meruayle, þat he myzt trawe, " (91-94)

Sans cesse le texte insiste sur les paroles du narrateur, sur sa bouche, sur les paroles du Chevalier Vert (injonction, défi).

Le péripétie semble véritablement commencer avec l'apparition formidable du Chevalier Vert.

Mais dans quelle mesure peut-on faire référence à la notion de péripétie géographique traditionnel puisque tout dans son apparence (taille, couleur) entraîne dans un monde irréal, atemporel, non historique contrairement au début du texte où abondent les noms des héros, les lieux des épopées ?

L'auditoire est par conséquent projeté dans l'inconnu total, dans un univers non référencé, dans l'anomie [5]. Par ailleurs, le Chevalier Vert peut, comme l'explique *Robertson*, dans son article "Why the Devil wears Green" [6] être assimilé au diable :

" One of the most distinguished humanists of the mid-fourteenth century was *Pierre Bersuire* (...). One chapter of his great encyclopedia is devoted to the color green. As we should expect, this color has meanings both "in bono" and "in malo". But in the course of his discussion Bersuire points out that green is a pleasant color so that beasts like it and are attracted to green places. Hunters who seek beasts in such places dress in green so as not to forewarn their victims and so as to appear pleasant themselves.

This fact suggests the techniques of that old hunter, the devil (...). The Friar's devil clearly fits this description. He is a hunter dressed in Green seeking his prey "under a forest syde". His cheery welcome, his very polite "deere brother", and his courteous and frank replies to the summoner's inquiries give him a sufficiently "green" air, just the kind of protective coloration needed to attract his fellow worker the summoner."

De toute évidence, son apparence et les objets qu'il tient sèment le doute et divisent l'opinion qui peut se dessiner. Comme dans le poème de *Robert Frost*, "The Road Not Taken",

une hésitation apparaît : quel périple, quelle route, quelle aventure propose-t-il ? Le houx (un des seules formes de persistance végétale pendant l'hiver [7]) ou bien la hache ?

La notion de périple, par-delà son ambiguïté, est renforcée par le fait que le seul indice révélé correspond non pas à une identité mais à un lieu :

" **pe knyzt of pe grene chapel** " (454)

Cette indication sibylline contient une référence religieuse et une référence au vert, au monde vert.

Il s'agit donc d'un périple vers la nature, vers le sauvage, vers les profondeurs réduisant l'aventure traditionnelle du héros arthurien à quelques vers (718-723).

Il convient, à cet égard, de noter la topographie symbolisant la confusion, l'épreuve, la dissimulation (vers 740-747, végétation enchevêtrée, marécages, paysages dénudés).

Le lecteur n'apprend jamais la distance parcourue. Seule est donnée la mesure du temps (passage des saisons, échéance imposée par le Chevalier Vert).

L'itinéraire ressemble plutôt à une errance stoppée par le séjour (ou la détention ?) à Hautdésert et le rendez-vous de la Chapelle Verte.

En fait, le voyage, l'éloignement, le déplacement géographique sont clairement remplacés par le contraire, la promiscuité, la proximité avec les êtres qui manipulent la chair et le corps : à chaque fin de journée de chasse, Gawain étreint le Chevalier Vert ; chaque journée est passée en la "proche" compagnie de la femme du seigneur.

L'éloignement, le voyage au sens traditionnel n'ont donc qu'une valeur relative qui s'efface devant les motifs de rapprochement, de descente en soi, d'exploration de soi :

" **The journey in Sir Gawain is a journey inward, into the nature of the hero.** " [8]

" **Forþi for fantoum and fayryze þe folk þere hit demed.** " (240)

Les premières indications d'une illusion d'aventure sont apportées par l'apparition du Chevalier Vert.

La cour voit surgir un personnage somptueux, richement paré (151-178), en parfait accord esthétique avec la faste de Noël. Certes il impressionne mais ses atours révèlent des détails inattendus pour cette sorte d'ogre (116, description de papillons et d'oiseaux brodés), et surtout, on remarque sur sa personne l'éclat de l'or, des pierres précieuses, éblouissant, aveuglant, ("glemered", "glent", 172), trompeur comme un mirage.

(Cet aspect se retrouve d'ailleurs dans *Pearl*, autre texte du même manuscrit). Tout en lui révèle recherche et esthétique, sa chevelure, ses riches vêtements, son cheval somptueusement paré (179-195).

Les mêmes apparences brillantes se retrouvent dans la description de Hautdésert comparé à un découpage [9].

Tout le contenu caché, potentiel du poème, constituant une forme d'hypertexte disponible s'intègre également à la problématique de l'illusion.

Il existe en effet plusieurs niveaux de narration portant sur les détails factuels et tangibles (par exemple la description des attributs vestimentaires), et sur l'imaginaire, vaste champ d'exploration et d'interprétation s'étendant par-delà le texte (par exemple tous ses autres attributs laissés en sa demeure, " **a haubergh e at home and a helme boþe**, " (268), signes que la paix annoncée par le houx peut se métamorphoser en violence meurtrière).

Malgré son imposante présence, c'est un personnage fuyant, un Protée, un personnage divisé. Il est ce qu'il paraît, ce qu'il pourrait être, ce qu'il est vraiment.

Le narrateur manipule ces différents niveaux en suggérant que parfois il raconte simplement l'histoire au fil de son déroulement ("intradiegetic"), et parfois en montrant qu'il la domine et en connaît sa résolution ("extradiegetic").

Telle peut être la conclusion à tirer des vers 354-355 :

" **I am þe wakkest, I wot, and of wyt feblest,
And lest lur of my lyf, quo laytes þe soþe.** "

Vers anodin et sincère dans la bouche de Sir Gawain, mais qui peut être transposé à la fin et interprété comme une conclusion annoncée dès la première partie, comme l'aveu de la faiblesse qui sera à l'origine de la faute.

D'ailleurs, par un effet de symétrie très parlant, à l'éclat du Chevalier Vert fait écho l'éclat de l'armure de Gawain (570-589). Mais cet éclat est ambigu, le fruit d'efforts ("policed ful clene") une illusion qui dissimule la tache potentielle, la souillure que l'on doit réparer.

Plus précisément, quels indices permettent d'aboutir à une conception du poème non comme une aventure réelle mais comme une illusion partielle destinée à favoriser une prise de conscience ?

Il convient en premier lieu de souligner l'effet hypnotique de la vision, de l'apparition (effet que l'on ressent dans *Pearl* lorsque le rêveur retrouve sans la reconnaître tout d'abord sa fille).

Mue par une sorte de magnétisme, la cour assise se déplace vers le Chevalier (237).

On note ensuite la paralysie des réactions sensorielles (242-3). L'auteur joue également sur l'effet de substitution : le silence remplace le bruit, la musique.

La thématique de la substitution est une thématique très riche dans le poème : Gawain se substitue à Arthur, Bercilak prend la place du Chevalier Vert, le jeu remplace la tragédie et, ironiquement, Gawain devient d'une certaine façon le maître de Hautdésert.

Enfin, le récit insiste sur la léthargie qui s'empare de la cour :

" **As al were slypped vpon slepe...** " (244)

Cet état hypnotique met entre parenthèses, fixe un monde traditionnel, brillant, parfait mais incapable de réagir au nouveau surgi en ce jour de Noël, réagissant seulement à la norme dictée par Arthur (248-249).

Ce monde utopique est soudain confronté à une vision que l'on peut considérer comme une dystopie.

Le processus d'illusion implique diverses formes de déstabilisation, et en premier lieu celle du regard.

Cet homme étrange et formidable est à la fois une perception réelle et une vision appelée "aventure" (250).

Il propose un spectacle totalement nouveau :

" **Such a fole vpon folde, (...)
Watz neuer sene in þat sale** " (196-7)

Enfin, le texte met parfaitement en relief la fascination exercée par son seul regard qui anéantit l'autre :

" **He loked as layt so lyzt,** " (199)

Il déstabilise également le jugement par l'imposition du paradoxe, de la confusion, de l'oxymore parfait : la hache et le houx, le guerrier dépourvu d'attributs martiaux (203-226), la hache sinistre et meurtrière mais richement ciselée. C'est un chevalier raffiné à la poigne bestiale, une anatomie ambivalente et autinomique :

" **þe stete of a stif staf þe sturne hit bi grypte,** " (214)

A.C. SPEARING résume ainsi cet état de totale confusion :

" **Sir Gawain and the Green Knight begins most emphatically as a poem of the marginal and the anomalous. It opens on the very**

border between one year and the next, at that vulnerable moment "Wyle Nw Zer watz so zep pat hit watz nwe cummen, " (60), and shows a hierarchical society temporarily disordered by festivity and confronted by a figure who is anomalously personified " [10].

Par-delà l'ambiguïté qui entoure toute forme d'illusion, la déstabilisation du jugement apparaît avec certitude.

Par exemple, au bruit, à l'énergie du seigneur de Hautdésert s'oppose la torpeur de Gawain (1178-1182), sa passivité (il est souvent décrit couché, parenté avec le Troilus de Chaucer), les lumières diffuses, l'hésitation entre le sommeil réel *ou* feint et l'éveil.

Sans cesse, les scènes décrites sont mises en abyme découvrant une succession de feuillets d'interprétations possibles. Ainsi le gibier dépecé, exposé, décapité n'est en fait qu'une mise en scène visuelle préfigurant la mise à jour des faiblesses du corps, préfigurant aussi par trois fois les trois simulacres de décollation.

De même, l'alternance de l'aube et du crépuscule durant les journées de chasse, sorte de jeu d'ombre et de lumière, recouvre en fait l'image du chasseur tapi dans la marge entre le connu et l'inconnu, qui sait et guette sa proie humaine.

Comme de nombreux écrits du Moyen Âge, le poème n'est pas un texte "plat", sans relief.

Le narrateur nous offre non seulement un récit pour l'oreille, mais aussi un spectacle, une mise en scène pour l'œil intelligent.

Parmi tous les rouages de cette théâtralité, la parodie se présente sans doute comme le plus efficace et elle met en question la fonction même du chevalier dans le poème.

Même si l'aventure et ses préparatifs s'inscrivent dans une tradition reconnue, le poème utilise constamment des effets ironiques de symétrie, de spécularité qui laissent penser que le défi est tout autant tragique que ludique et parodique.

Ainsi l'armement de Gawain rappelle la description du Chevalier Vert. Gryngolet représenté, malgré son nom quelque peu léger, le pendant du Cheval vert.

Le château de Hautdésert évoque un lieu privilégié, mais la parodie d'un paradis est sans aucun doute ironique : le portier imite Saint Pierre (813) ; ce lieu est associée à la tentation imposée à Gawain et avant d'y parvenir le chevalier doit affronter les rigueurs du froid (2000-8) et l'on sait que le froid, la neige sont souvent déchaînés par des êtres magiques qui ne séjournent pas dans ce monde [11].

La liste des exemples de scènes symétriques est longue. L'adieu à Hautdésert rappelle l'adieu à Camelot. La cour de Hautdésert feint d'ignorer l'origine de Gawain (871), écho ironique de l'ignorance de la cour d'Arthur.

Pourtant, ces parallèles reposent sur l'illusion dans la mesure où il existe un déséquilibre entre les mondes de Camelot et de Hautdésert qui oppose ignorance et connaissance.

Autre opposition : l'antithèse entre la puissance et la fragilité, l'insubstantialité.

Le Chevalier Vert produit une impression de masse, de présence. Même décapité, il parle encore. C'est un corps sans armure, la représentation de la vitalité.

En revanche, Gawain est enfermé de toutes parts dans son armure. Ainsi protégé, il devient un homme emblématique, un homme de métal, au corps et aux sens camouflés. Protéger est déjà synonyme de cacher, dissimuler en particulier le corps qui disparaît sous l'armure.

Paradoxalement, maintes scènes de Camelot sont le pendant de Hautdésert mais le Chevalier Vert est un homme vivant, Gawain, lui, s'efface derrière l'armure, derrière la ceinture.

Deux motifs mettent clairement en évidence symétrie et parodie dans le poème.

Il s'agit d'une part de la décollation et, d'autre part, de la chasse.

Au jeu du décapité proposé à la cour d'Arthur font écho diverses répliques : le vin qui monte à la tête (900), le jeu du capuchon brandi au bout d'une lance (983), jeu sur le vide, le rien, l'effigie, l'illusion du corps, réplique de la tête décapitée mais parlante tenue par le géant qui se prolonge dans la scène où l'on montre la peau du renard (1944), ou bien la vision de la biche décapitée (1353) ou de la tête de sanglier exhibée (1633).

Notons cependant que tous ces échos sont des répliques avec des variantes car si le capuchon sur une pique s'apparente à une parodie ludique du jeu du décapité, le sanglier décapité (1607) se conçoit comme une prémonition menaçante du test de la Chapelle Verte.

Toutes les journées de chasse ne sont que des scènes faisant écran, c'est-à-dire pouvant en quelque sorte s'ouvrir comme des décors pour suggérer le sort réservé à Gawain.

Ainsi la chasse aux biches et leur dépouillement (1319-1352) représente la mise à découvert du corps traité comme une proie et vaincu, la division (1351-2). La chasse au sanglier se déroule dans une nature confuse, brute, hostile, difficile d'accès, nature végétale recouvrant en fait les arcanes de la nature humaine (1432-1436).

Enfin, le renard reflète parfaitement le troisième échange entre Gawain et la dame, la dissimulation de la ceinture.

Son parcours est sinueux (1704-1711). C'est le seul animal à être nommé ("fox" - "Remiarde"), procédé destiné à montrer que la chasse n'est qu'un prétexte et que chaque animal est une persona, un masque représentant Gawain.

Comment autrement justifier que le renard soit dépouillé de sa robe (1921), que le masque de sa ruse soit attaché au moment même où Gawain cache la ceinture sous ses vêtements.

Enfin, la problématique de l'illusion s'impose dans la mesure où le poème s'inscrit dans un contexte magique et ludique.

Malgré l'impression terrible du jeu du décapité, celui-ci est associé à la notion de jeu ("a crystemas gomen"), de farce, de truquage propre à divertir la cour.

En même temps, cette illusion possède un effet didactique puisque la tête est une "talking head". La décollation n'apporte pas la mort mais, au contraire, met l'accent sur la permanence du message et du sens.

La magie renforce la nature ludique de l'aventure au sens arthurien mais elle introduit une autre forme de déséquilibre dans la mesure où, comme l'indique Gawain aux vers 2282-2283, le défi proposé est injuste et inégal.

Il peut s'agir là de l'utilisation de l'aventure à des fins didactiques telles qu'elles sont développées dans les "pact stories" ou les épreuves impliquant un protagoniste et un être magique :

" The simplest form of the theme demonstrates the belief that magic, false gods, and the devil are inextricably connected. The magician aims to engage the saint in supernatural display or in debate, thereby hoping to humiliate him publicly, to demonstrate the impotence of his God, to trick him into apostasy or the abandonment of his (or her) chastity " [12].

Ce déséquilibre entre les forces magiques et le champ d'action du héros confère sans doute un caractère potentiellement tragique au poème.

Mais à l'inverse, la magie par le biais de l'illusion, du jeu entre la connaissance et l'ignorance inscrit le texte dans une atmosphère à la fois ludique et sérieuse car "playing leads to Knowledge" [13].

Et le lecteur est forcé de constater la fréquence des signes évidents d'un truquage, d'un jeu, le chiffre trois en particulier montrant que le défi repose sur une construction prévue destinée à manipuler la vertu du chevalier : trois échanges, les trois coups simulés, le coq qui chante au moins trois fois (1412), écho d'une autre trahison, les trois tests dont parle le Chevalier Vert, "proud tyme, prow best" (1680).

L'analyse des formes de l'illusion pourrait donner du chevalier une image négative, passive. Il pourrait apparaître comme un jouet, une proie. Mais selon *HUIZINGA*, l'illusion est surtout un processus d'intégration, "inlusio littéralement entrée dans le jeu" [14].

L'illusion, l'entrée dans la sphère du jeu pour reprendre une autre expression de *HUIZINGA* possède ainsi une finalité ludique et un contenu sérieux, pédagogique, réglé.

La notion d'intégration dans la sphère du jeu s'illustre parfaitement dans *Sir Gawain and the Green Knight* dans la mesure où le texte se fonde sur la circularité, symbolisée par la Table Ronde, cercle reflétant la perfection et l'égalité (107-115).

Dès le début, le lecteur comprend que l'aventure est circulaire, qu'elle part du Chevalier Vert et qu'elle a pour but la découverte, "Forþi me for to fynde" (455). La circularité apparaît dans d'autres motifs : dans le contenu du contrat consistant à avoir la tête tranchée à Noël, à rendre le même coup, au Noël suivant ; dans le passage des saisons, circularité parfaite de la nature ; dans la déclaration initiale de Gawain, "I am þe wakkest" (354), circularité imparfaite puisque ce ne sont que des paroles qui prennent corps à la fin et montrent la métamorphose, l'imperfection ; dans le cercle protecteur de la cour assemblée avant le départ de Gawain (556-557).

La circularité est toujours illustrée par l'armure qui entoure tout le corps, circularité parachevée par un baudrier, une ceinture de soie (588-589).

L'exemple le plus esthétique et le plus symbolique de la circularité réside sans doute dans le pentacle, "þe endeles knot".

Toutes ces références reflètent la conception traditionnelle du cercle comme structure de perfection.

Cette conception serait insuffisante si elle n'était nuancée par toutes les autres structures circulaires connotant l'ambiguïté, l'illusion, la trahison.

Ainsi à la circularité de la cour d'Arthur fait écho le Château de Hautdésert, ceint d'un "double dich", château qui s'ouvre, retient, Gawain, retire son armure protectrice, impose la transparence, expose le corps (868).

Progressivement, la circularité initiale représentée par le "Golden Circle" (615) se transforme en un encerclement stratégique : Gawain est happé par le Château de Bercilak, placé entre les deux femmes (977, "þay tan hym bytwene hem,") ; puis il est entraîné par le seigneur (1029-1031), guidé vers sa chambre, vers son lit entouré de rideaux, "cortyned aboute" et le lecteur pénètre jusque dans les pensées du chevalier. La dame traduit explicitement l'encerclement, la capture par ailleurs reléguée par les scènes de chasse :

" I schal bynde yow in your bedde, " (1211)

" Now ar ze tan as-lyt ! " (1210)

Remarquons enfin que chaque scène de tentation est enserrée entre le début et la résolution de chaque journée de chasse.

La ceinture offerte par la dame constitue cependant le meilleur exemple de circularité connotant l'imperfection.

La ceinture représente l'écho antithétique de la scène d'armement initiale et du cercle d'or posé sur la tête de Gawain. Elle est offerte par une femme, au moment de la chasse au renard.

Comme dans le cas du cercle magique de Prospéro, Gawain s'inscrit alors dans le cercle tracé autour de lui par Bercilak depuis son arrivée à Hautdésert, depuis l'attribution de nouveaux vêtements.

La ceinture s'oppose à "l'endeles knot" : c'est un cercle rompu par un nœud, dissimulé, signe de la peur, signe de la défaillance (cette ceinture nouée, donnée par la dame qui n'a pu obtenir la

faveur sexuelle de Gawain fait penser à l'expression" nouer l'aiguillette, rendre faible, impuissant par maléfice, par vengeance). Cette ceinture nouée à la taille divise le chevalier en deux êtres, l'homme courtois, vertueux, et l'être de chair accessible à la peur.

La ceinture s'oppose à la bague proposée par la dame puisque Gawain la refuse mais c'est aussi une sorte d'alliance car elle appartient au Chevalier Vert (2358). Elle symbolise par-delà la violence finale potentielle l'union de Gawain et du Chevalier Vert. Union qui devient confraternelle lorsque chaque ceinture portée par les chevaliers d'Arthur devient un maillon d'une chaîne se superposant au cercle parfait de la Table Ronde.

L'illusion, "inlusio" représente donc l'intégration dans le cercle formateur d'un jeu potentiellement dangereux.

Le vers 1750, "In drez droupyng of dreme draueled þat noble," confirme l'existence de plusieurs niveaux de lecture : le lecteur / auditeur peut considérer le texte comme une aventure réelle, jeu ironique ou tragique, ou bien comme une vision didactique dans laquelle le chevalier s'intègre temporairement et dont il s'éveille pour prendre conscience de sa faute (le reconnaissance, "anagnorisis", d'Aristote).

Les vers 1750-56 semblent montrer que Gawain oscille entre la conscience et la torpeur, entre la possibilité d'un rêve et la réalité à laquelle le chasseur chaque soir le confronte, oscillation entre ce que *BOITANI* définit comme "the fantastic" et "the jocose" [15].

La valeur conventionnelle du périple n'apparaît pas essentielle dans *Sir Gawain and the Green Knight*. Les motifs du déplacement, de l'errance contribuent à modifier l'être, à faire émerger l'identité réelle profonde.

Le vers 714, "Fer sloten fro his frendez fremedly he rydez." est à cet égard significatif. Gawain chevauche "en étranger", c'est-à-dire qu'un chevalier différent reviendra à Camelot.

Le sang versé à la fin signale à la fois la fin du jeu et cette modification.

Le sang est réel, visible, il efface toute forme de parodie. Gawain sort du cercle magique de la torpeur et de l'ignorance ; il voit le sang et la réalité du corps dissimulé sous l'armure qui soudain jaillit.

Mais le poème constitue essentiellement un cheminement vers la reconnaissance au sens aristotélicien. Reconnaissance de la faute, reconnaissance de la complémentarité entre Gawain et le Chevalier Vert mise en évidence par tous les éléments symétriques et parodiques à Camelot et à Hautdésert et annoncée par le double emblème du houx et de la hache. Ainsi doit-on lire le vers 676 :

" To fynde hys fere vpon folde "

Ainsi sont réconciliés le chevalier et le sauvage, l'homme vertueux et l'être de chair.

Plusieurs études peuvent étayer cette affirmation.

Nous ne citons que celle de S. MANNING :

" In the psychological interpretation as the ego's encounter with the shadow, Gawain is the ego, and Bercilak is the shadow, the dark or bad aspect of the psyche which has received its most popular formulation in Stevenson's Mr. Hyde. The shadow contains everything that the ego finds unacceptable, whether disagreeable, terrifying, detestable, or immoral ; it thus conflicts with the ego's goals and dispositions, and personifies everything that the individual will not recognize in himself, especially inferior traits of character " [16]

L'ensemble du poème est un périple, c'est-à-dire une découverte de soi-même. La véritable aventure réside dans la reconnaissance de l'imperfection humaine.

Le texte s'efforce de mettre en lumière le devenir, la transformation du chevalier, la transformation des emblèmes. Au pentacle et à sa symbolique se substituent le cercle imparfait, brisé de la ceinture et sa réalité concrète. La ceinture devient un signe de reconnaissance immédiat, un instrument mnémotechnique, cicatrice esthétique rappelant la cicatrice laissée sur le cou. La ceinture représente le seul objet, la seule preuve tangible, non-ambiguë dans un contexte qui oscille sans cesse entre le merveilleux (dont le narrateur semble se lasser, 2482-83), le tragique et le ludique, l'illusion et la réalité.

M. Y. GAMAURY

Maitre de Conférences

à l'Université de Limoges

Communication présentée au congrès
de la SAES à Valenciennes, 1994

1 - Editions utilisées :

* *Pearl, Cleanness, Patience and Sir Gawain*, facsimile du British Museum MS. Cotton Nero A.x., with introduction by I. GOLLANCZ. 1923 (pour 1922), réimpression 1971. E.E.T.S., O.S. n° 162.

* *Pearl, Cleanness, Patience, Sir Gawain and the Green Knight*. Edité par A.C. CAWLEY et J.I. ANDERSON. (London : Dent, 1976).

* *Sir Gawain and the Green Knight*. Edited with an introduction, prose translation and notes by W.R.J. BARRON. (Manchester : Manchester University Press, 1991).

2 - ARISTOTE, *Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel MAGNIEN. (Livre de Poche Classique, 1990), pp. 119-120.

3 - *Sir Gawain and the Green Knight*. Translated with an introduction by Brian STONE (Penguin Books, 1974), p. 163, note 1.

4 - HUNT T., "Irony and Ambiguity in *Sir Gawain and the Green Knight*". *Forum for Modern Language Studies* XII, n° 1 (January 1976) : p. 15.

5 - Sur les personnages anonomiques, voir notre thèse, Chapitre VIII (Martine YVERNAULT-GAMAURY, "*Sir Gawain and the Green Knight*. Les Transformations du Personnage et du Système Narratif", Tours, 1982).

6 - ROBERTSON, D.W., "Why the Devil Wears Green". *Modern Language Notes* 69 (Baltimore : 1954), pp. 471-472.

7 - Sur le végétal et les hommes verts, on se reportera utilement à l'étude de R. JUDGE. *The Jack - In - The - Green*. (Cambridge : Brewer, Rowman and Littlefield, 1979).

8 - DAVENPORT, W.A., *The Art of the Gawain - Poet*. (University of London : The Athlone Press, 1978), p. 192.

9 - Cf. la note de l'édition BARRON pour les vers 800-2, sur les décorations de la table au Moyen Age.

10 - SPEARING, A. C., *Readings in Medieval Poetry*. (Cambridge : Cambridge University Press, 1989), p. 193.

11 - Cf. l'article Martin PUHVEL, "Snow and mist in *Sir Gawain and the Green Knight* - Portents of the Otherworld ?" in *Folklore, Journal of the Folklore Society* 89 (1978), p. 225 en particulier.

12 - L'étude des "pact stories" et du rôle didactique de la magie est abondamment discuté dans l'article de T. Mc ALINDON, "Magic, Fate and Providence in Medieval Narrative and *Sir Gawain*" in *Review of English Studies* 16 (Oxford : 1965), p. 126.

13 - Nous citons ici R. C. COOK et son étude consacrée au jeu dans le poème, "*The Play - Element in Sir Gawain and the Green Knight*" in *Tulane Studies in English* 13 (New Orleans : 1963), p. 16.

14 - J. HUIZINGA, *Homo Ludens*. (Paris : Gallimard, 1951), p. 32.

15 - P. BOITANI, *English Medieval Narrative in the 13th and 14th Centuries*. (Cambridge : Cambridge University Press, 1986), p. 70.

16 - S. MANNING, "A Psychological Interpretation of *Sir Gawain and the Green Knight*". *Criticism* 6 (Detroit : 1964), p. 167.

Très utile également l'étude de G. M. SHEDD. "Knight in Tarnished Armour : The meaning of *Sir Gawain and the Green Knight*." *Modern Language Review* 62 (Cambridge : 1967).