

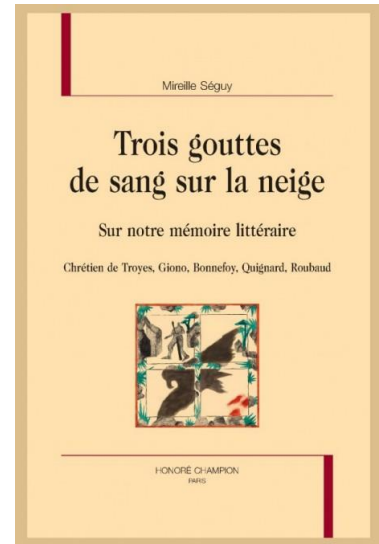


## Rêver sur les gouttes

- Aurélie Barre

A propos de l'ouvrage :

**Mireille Séguy**, *Trois gouttes de sang sur la neige*.  
*Sur notre mémoire littéraire. Chrétien de Troyes,*  
*Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud*, Paris, Honoré  
Champion, « Mémoire du Moyen Age », 2021  
9782745354815



L'essai de Mireille Séguy intitulé *Trois gouttes de sang sur la neige. Sur notre mémoire littéraire* est le troisième titre de la toute récente collection des éditions Champion : « Mémoire du Moyen Age ». Dirigée par Mireille Séguy et Nathalie Koble, cette collection a été inaugurée par un ouvrage collectif consacré à Jacques Roubaud : *Jacques Roubaud médiéviste*. Paru en 2019, l'essai de Christophe Imperiali, *En quête de Perceval. Etude sur un mythe littéraire* en est le deuxième numéro. Dans ce nouveau volume, Mireille Séguy fait le choix de se pencher sur la réception, non pas celle des critiques universitaires auxquels l'auteure fait mainte fois référence, mais celle des écrivains, romanciers ou poètes, essayistes. Elle questionne la réception dans le lien qu'elle entretient avec la mémoire alors même que la scène des trois gouttes de sang – mise en abîme – est elle aussi une scène de souvenir. La mémoire sensible et émotive de Perceval devient, par déplacement, contiguïté ou éloignement, celle des auteurs contemporains, qui sont aussi des lecteurs, se souvenant à leur tour de la scène pour la donner encore à lire.

Comme sur un sentier balisé, sentier de méandres aux paysages changeants, rythmé d'étapes, l'essai de Mireille Séguy suit des touches de couleurs : du rouge, du blanc et du noir, selon des régimes de contact et d'association multiples. L'écriture chemine à travers le temps et les auteurs. Elle s'ouvre au XIIe siècle, sur le roman de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du graal* (Chap. 1 : Rouge sur blanc) auquel est consacré le premier chapitre. L'écriture se poursuit ensuite, un peu à la façon de Perceval qui avance de demeure en demeure, franchissant des ponts qui sont symboliquement pour nous des points de passages entre les



siècles et les genres ; elle s'arrête sur les auteurs de notre modernité littéraire : Jean Giono (Chap. 2 : Rouge, blanc, noir), Pascal Guignard et Yves Bonnefoy (Chap. 3 : Noir sur blanc), et enfin Jacques Roubaud (Chap. 4 : Noir/Blanc et rouge). Quatre auteurs, quatre réactualisations contemporaines. La dernière étape consacrée au travail du palimpseste, à l'invention du vestige clôt ou plutôt ouvre encore à la dynamique, au « devenir palimpseste » de la scène médiévale. L'image des gouttes de sang sur la neige – comme l'essai de Mireille Séguy – est une invitation à écrire et à penser, à laisser résonner en soi indéfiniment cette citation empruntée à Laurent Olivier et placée au seuil de l'ouvrage : « Le passé appelle le futur de la petite voix des temps disparus que nous avons toujours connue et qui nous dit : "Continue-moi" »<sup>1</sup>.

L'introduction de l'essai cerne d'abord le retour, comme une hantise, d'un texte fantôme, d'une scène oubliée, mise en sommeil pendant des siècles avant de resurgir dans notre contemporanéité. A notre époque qui lui donne un « surcroît d'existence » (p. 14), plusieurs auteurs « invente[nt] des récits demeurés en puissance » (p. 16). L'invention permet de poser la question de la réécriture mais, surtout, dans la perspective médiévale de Paul Zumthor ou de Bernard Cerquiglini, celle de la variance à laquelle s'ouvrent, plus encore que les autres, les récits médiévaux sans auteurs, confiés aux conteurs et aux scribes. La mémoire de cette scène initie le processus de création. Le rouge et le blanc de Chrétien de Troyes deviennent, sur le plan métaphorique, une pensée de l'écriture (pour nous en noir et blanc) et toute écriture « ramèn[e] le lointain dans son expression » (P. Quignard, *Abîmes*).

### **Rouge sur blanc (*Le Conte du graal de Chrétien de Troyes*)**

L'essai de Mireille Séguy débute par les quelques vers si poétiques de Chrétien de Troyes, au moment où « Percevaux sor les gotes muse », où la perception sensible se meut en vision intérieure et mémorielle faisant rejaillir l'émotion perdue voire oubliée. Eclairée par les références à Augustin, Aristote ou Avicenne, la scène des trois gouttes de sang vient tisser un lien entre la vue concrète des gouttes et la vision en esprit qui en découle. M. Séguy dit très bien que cette vision ne relève pas exactement, même si elle en est proche, des processus

---

<sup>1</sup> Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, p. 32 (cité p. 7).



mémoriel ou onirique tels qu'ils sont pensés par les philosophes du Moyen Age : la vision est davantage d'ordre poétique – sacré, dirait Yves Bonnefoy<sup>2</sup>, esthétique, même<sup>3</sup>.

Dès le XII<sup>e</sup> siècle, l'épisode des gouttes de sang, dans cette alliance du rouge et du blanc, entre singulièrement en résonance non seulement avec d'autres passages du roman (le passage de la lance qui saigne au moment du cortège du Graal ou l'arrivée de Blanchefleur explorée auprès du lit de Perceval. La jeune demoiselle est vêtue de rouge et de blanc) mais également avec tout un paysage littéraire. La superposition des couleurs revient ainsi, sans cesse reconfigurée, parfois alliée au noir, dans le lai d'*Yonec*, du *Laüstic*, dans *Le Chevalier de la charrette*, les multiples versions de la légende de Tristan et Iseut. Elle est déjà présente dans ce que la critique a identifié comme les hypotextes du *Conte du graal*, dans *Peredur* ou dans *L'Exil des fils d'Usnech*. A la façon d'un mythe, la scène des gouttes de sang se compose d'« éléments textuels voyageurs » (pour reprendre la belle expression de Paul Zumthor) que l'on retrouve autrement associés, ailleurs, en d'autres temps. Et dont on a gardé la mémoire sensible, oublieuse et par là même vive. Car il s'agit de combler par l'écriture la mémoire défaillante.

### **Rouge, blanc, noir (*Un Roi sans divertissement* de Jean Giono)**

Le roman de Jean Giono mais aussi son « adaptation »<sup>4</sup> cinématographique en 1963 par François Leterrier constituent une première étape dans le cheminement de Mireille Séguy. La reprise du motif est dans le roman explicite : la référence au roman et à Perceval y est inscrite, et prégnante. Mais la référence est aussi – et c'est là son étrangeté – changeante et sans cesse fuyante. L'auteure saisit les multiples régimes de présence de l'épisode médiéval qui n'a de cesse d'être recomposé diffractant les principaux éléments qui le composent dans le récit de Chrétien de Troyes : il y a, partout dans le roman, comme dans le film, la neige, le « rose sang frais » des fumées de cheminées qu'elle éclaire, et le rouge : le sang du cochon dont la peau tailladée frottée de neige laisse deviner des lignes d'écriture, « les lettres d'un

---

<sup>2</sup> Yves Bonnefoy, *Le Graal sans la légende*, Paris, Galilée, 2013.

<sup>3</sup> On relira avec plaisir les pages que M. Séguy consacre à l'expérience de la mémoire involontaire décrite par Proust dans *A la recherche du temps perdu* : la scène des gouttes de sang sur la neige participe, comme chez Proust, d'un processus de remémoration esthétique et littéraire (*Trois gouttes de sang sur la neige* (...), *Op. cit.* pp. 42 et ss.).

<sup>4</sup> M. Séguy parle très justement de *variante* ou de version singulière du roman (p. 78).



langage barbare »<sup>5</sup>, « une grande plaque de neige agglomérée avec du sang » sur le lieu du meurtre de Bergues, le sang d'un chien tué par un loup sur la neige, d'une oie le cou coupé par Anselmie... Mais Giono modifie profondément la signification du sang répandu sur le blanc immaculé. Mireille Séguy parle d'anamorphose : l'expérience scopique ne fait pas accéder à la courtoisie et si, dans le roman de Chrétien de Troyes, l'animal prédateur – un faucon – se voit rejeté aux marges de l'intrigue, « c'est précisément la proposition contraire, à savoir l'évanescence de la ligne de partage entre l'homme et l'animal, que ne cesse d'affirmer le roman contemporain » (p. 95). Le monde de Giono est celui de la prédation, dans lequel les hommes, tous les hommes, y compris le lecteur, deviennent des meurtriers, des loups dont ils prennent la couleur : le noir<sup>6</sup> – avec toute sa charge symbolique – venant compléter le rouge et le blanc et construire la singularité d'un itinéraire chromatique dans le roman. Surtout, dans ce film de noir, de blanc et de gris, car c'est sans doute l'adaptation cinématographique qui révèle plus encore que le roman cette dimension, les fugaces apparitions colorées provoquent chez le spectateur un « désir de rouge »<sup>7</sup> qui est aussi désir de sang et de meurtre. « Le spectacle du sang répandu sur la neige, dans le roman et le film de Giono, plonge les personnages qui le recherchent et le suscitent dans un état d'hébétude mutique qui les retranche absolument [alors que Perceval, dans la scène médiévale, accède à une communauté courtoise], et à terme définitivement, du reste du monde » (p. 143).

### **Noir sur blanc (*Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard. *Le Graal sans la légende* d'Yves Bonnefoy)**

De l'encre noire sur une page blanche car la scène est avant tout chez Quignard et Bonnefoy la « cristallisation d'une expérience littéraire » (p. 217). Mais le noir de l'encre est aussi de couleur rouge : la littérature s'écrivant en lettres de sang, celui qui coule au moment du meurtre mais également qui coule dans les veines pour donner vie. La scène des gouttes de sang sur la neige devient pour Pascal Quignard une histoire de l'écriture, comme l'est aussi la scène des gouttes de sang sur la farine dans la légende de Tristan et Iseut, si bien analysée par

---

<sup>5</sup> Jean Giono, *Un Roi sans divertissement*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 463, cité par M. Séguy, p. 88.

<sup>6</sup> Mireille Séguy rappelle bien que Chrétien de Troyes a délaissé le noir pourtant présent dans les deux hypotextes à travers le corbeau. Dans *Peredur*, l'oiseau évoque au personnage la chevelure de jais de celle qu'il aime ; dans *L'Exil des fils d'Usnech*, l'homme désiré par la jeune femme aura « la chevelure noire comme le corbeau » (pp. 69-70).

<sup>7</sup> Mireille Séguy cite les propos de François Leterrier dans un entretien filmé par Jacques Mény reproduit dans *Un Roi sans divertissement. De l'écrit à l'écran* (cité pp. 115-116).



Jean-Charles Huchet<sup>8</sup>. Mireille Séguy nous invite sur cet autre chemin de la réécriture sous une autre forme qui n'est plus celle, narrative et étendue, du film ou du roman. Il n'y a plus que deux couleurs dans son titre et deux auteurs. Les premières pages consacrées à Pascal Quignard font entendre cette scène revenante présente de façon lapidaire dans plusieurs œuvres : les *Petits traités*, *Le Nom sur le bout de la langue*, *La Haine de la musique*.

Dans la neige, Perceval se tient appuyé sur sa lance. « il pense tant que il se oublie ». Tout à coup les oies sauvages s'envolent. Il y a trois gouttes de sang sur la neige<sup>9</sup>.

Perceval est appuyé sur sa lance. Il contemple trois gouttes de sang déposées sur la neige, que la blancheur et le froid de l'hiver boivent lentement. Chrétien écrit : « Si pense tant que il s'oublie »<sup>10</sup>.

La scène est condensée. Quignard ne semble retenir que l'étendue blanche – éventuellement stérile –, la fascination de Perceval qui s'oublie – point de fuite de l'être qui s'absente du monde et auquel le langage fait alors défaut – et le sang sur la neige qui progressivement disparaît. « Cet effacement, qui situe la scène médiévale du côté de la défaillance du langage plus que de sa (re)-trouvaille, du côté de la descente aux enfers plus que du retour, caractérise de fait l'ensemble des lectures que Quignard consacre aux textes médiévaux qu'il privilégie » (pp. 162-163). Les pages dédiées à Quignard sont l'occasion d'un parcours au gré d'œuvres choisies que M. Séguy fait entendre et rappelle à notre mémoire : je cite en désordre et incomplètement *Abîmes*, *La Barque silencieuse*, *Les Ombres errantes*, *Les Paradisiaques*, *Les Désarçonnés*, *Vie secrète*.... Toutes ces œuvres entourent la référence à Perceval de façon plus ou moins serrée et éclairent la démarche de l'écrivain qui cherche chez Chrétien de Troyes l'intention d'absence, l'abandon de soi au silence de la blancheur. La modalité d'écriture élue par Quignard est bien différente de celle de Giono. Mais l'auteur retient, comme son prédécesseur, inversant le sens originel de l'épisode, la défaillance du lien social, une « aspiration à l'ensauvagement » et ce que Mireille Séguy nomme « l'indomestiqué » (p. 170).

La lecture de Quignard appelle celle de Bonnefoy. Leurs Moyen Age sont proches. Mais Mireille Séguy dit bien aussi à quel point leurs lectures des trois gouttes de sang sur la

<sup>8</sup> Jean-Charles Huchet, *Tristan et le sang de l'écriture*, Paris, PUF, « Le texte Rêve », 1992 (cité p. 173).

<sup>9</sup> Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L, 1993, p. 98 (cité p. 148).

<sup>10</sup> Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016, p. 60 (cité p. 164).



neige sont différentes, car, pour Yves Bonnefoy, il s'agit, au moment de cet oubli devant les gouttes, de découvrir l'amour des choses mortelles en retrouvant le souvenir de Blanche fleur laissée de côté par Giono et par Quignard. Pour Bonnefoy – sans doute est-il plus proche de la pensée médiévale – Perceval se tient là dans le monde et dans la proximité de ce qui est profondément là. Mireille Séguy écrit ainsi : la scène « n'est plus l'occasion de l'affirmation égocentrée et euphorique d'une distance avec l'autre qui meurt devant nous et à cause de nous ; elle ne nous reconduit pas non plus à un état de sauvagerie originelle, mais ouvre au contraire la possibilité d'éprouver, poignante, notre intime solidarité avec les autres vivants promis comme nous à la finitude » (p. 183). Dans ces pages comme dans l'ensemble de son essai, Mireille Séguy, c'est là sa méthode, enrôle les trois gouttes de sang dans la pensée plus vaste de l'auteur, « l'attrait des romans bretons »<sup>11</sup>, qui se réapproprie la scène et dont elle est une émanation.

Entrelacement. Et si Quignard et Bonnefoy au fond n'étaient pas si différents ? Car chacun en effet s'attache au regard porté sur le monde, regard qui s'actualise dans la quête d'une langue, d'un mot, d'un langage poétique dédié au monde environnant mais également au silence de ce qui s'offre avant ou en deçà du mot. Un regard qui cherche aussi, dans l'expérience de Perceval, le jeune *nice*, à retrouver celui de l'enfant sur le monde, regard dont le temps a fait perdre les contours. Pour Mireille Séguy, « Perceval, héros médiéval du questionnement inabouti et de la quête inaccomplie, se prête particulièrement bien à cette recherche obstinée d'une nouvelle résonance des mots à partir de leur reconduction aux "berges de la langue" [...], au risque de leur absorption par le silence » (p. 213). La scène est matrice d'écriture et de réécriture, elle revient comme un spectre rouge – de vie et de sang – dans l'écriture en noir sur blanc.

### **Noir/blanc, et rouge (*'le grand incendie de Londres'* de Jacques Roubaud)**

Le dernier chapitre de l'essai est consacré à Jacques Roubaud et illustre le « pouvoir d'illumination mémorielle que l'auteur accorde à l'expérience poétique » (p. 228). La scène des gouttes de sang sur la neige n'est pas explicitement présente. Elle est souterraine et presque enfouie, elle s'impose « obliquement » (p. 266), et avec toute la violence de la guerre

---

<sup>11</sup> Il s'agit du titre d'un article confié par Yves Bonnefoy à Michèle. Gally pour *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 2000, p. 15 (cité p. 191).





qui éclaire de rouge les premières images de noir sur fond blanc que la mémoire de l'enfance a, dans un premier temps, retenues. Lorsque Jacques Roubaud évoque lointainement la scène des trois gouttes de sang dans la deuxième branche de *La Boucle* (il y reviendra dans *Parc Sauvage*, au gré d'une transposition fictionnelle et selon un régime d'écriture du retour également présent chez Quignard), c'est pour en faire « l'essence même de l'expérience mémorielle ; elle en signe l'émotion spécifique, qui est le sentiment d'évidence, fulgurant, imprévisible et irréfragable, de la véridicité d'un souvenir qui se dit, toujours, au présent » (p. 250).

A travers son parcours dans la mémoire du poète, Mireille Séguy saisit un souvenir d'enfance qui habite Roubaud et qui est déjà un souvenir d'écriture (de noir et de blanc). C'est celui de la vitre gelée grattée par le doigt à la faveur de la nuit, celui aussi de la vitre noircie du train qui appelle le doigt encore mais aussi une autre écriture, inversée (comme dans l'ancienne imprimerie ou dans la photographie), de l'espace enneigé qui deviendra celui de la page où écrire (Roubaud parle de la « blancheur de page de la neige »<sup>12</sup>). Car les oiseaux noirs ponctuent dès l'origine de *La Boucle* l'espace couvert de neige à l'image des mots qui viendront empreindre les pages. Comme le dit Mireille Séguy, au fil de l'écriture et de la remontée des souvenirs, Jacques Roubaud semble retrouver, par touches, la mémoire des gouttes de sang sur la neige qui, oublieuse et fuyante, diffracte, recompose, déplace. Il y a bien encore « le temps suspendu de l'aube de neige, l'atmosphère hypnotique de silence et de calme, le blanc éblouissant sur lequel se détache le noir des oiseaux ; mais aussi la dimension d'illumination du souvenir qui soudain fait image, ainsi que l'entrelacement caractéristique du "langage privé" de la mémoire et de la langue de la poésie médiévale de cour » (p. 259). Et la neige ponctuée de noir présente au début du récit est, dans les dernières pages, fermant un parcours en se repliant sur ses premières images, « trempée de sang » : le souvenir est encore un souvenir d'enfance. Non plus celui d'un jardin enneigé et calme de l'aube, mais celui, de la guerre filmée en couleurs dont Roubaud se souvient : « Je mets ces neiges en parallèle. [...] ce qui est là, sans cesse, sous la lumière neigeuse de mon souvenir, quand je descends, par lévitation, dans l'air pur et froid du jardin, depuis la chambre à la vitre revêtue de fleurs de gel, c'est bien cette autre neige, la neige de guerre, mortelle et trempée de sang »<sup>13</sup>. L'image

<sup>12</sup> Jacques Roubaud, *La Boucle* (deuxième branche du *grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1993, p. 42 (cité p. 257).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 208 (cité p. 260).



primordiale de la fenêtre gelée appelant l'index de l'enfant, cette image matricielle, s'inscrit dans la mémoire d'une autre image, littéraire, celle des gouttes de sang que Perceval contemple et grâce auxquelles il se souvient.

### **Conclusion. Le travail du palimpseste, l'invention du vestige.**

Les dernières pages de l'essai de Mireille Séguy reviennent sur la présence changeante des trois couleurs pour voir, dans leur réagencement perpétuel, la manifestation concrète d'un fonctionnement, celui de la mémoire, du souvenir, qui, cheminant avec l'oubli, invente, c'est-à-dire, pour Giono, Guignard, Bonnefoy, Roubaud, et bien d'autres, écrit. Mireille Séguy voit dans le mystère de la scène médiévale des trois gouttes de sang sur la neige, qui ménage à la fois un temps de latence et un temps de mémoire, tous deux propices et invitants, un devenir palimpseste, une scène archéologique, une matrice littéraire et poétique. Mais au-delà encore de cette dimension, pour l'auteure, la scène « raconte aussi, et même d'abord, la manière dont s'invente un vestige [...], dont une trace non intentionnelle d'un événement passé (des gouttes de sang qu'une oie blessée par un faucon a répandues sur le sol enneigé) peut être investie d'une charge signifiante » (p. 304). Il reste aux auteurs quelque chose de cette scène et ce reste leur fait signe afin que l'écriture comble (restaure ou répare) ce qui manque et invente sa réalité singulière et intime. La scène des trois gouttes de sang sur la neige invite celui qui la lit ou qui se souvient, à écrire à son tour, à la réécrire toujours.

[Voir la table des matières](#)

## **Entretien**

- **Aurélie Barre.** Pour débiter, j'aimerais vous interroger non pas immédiatement sur votre texte mais sur l'image qui arrête mon regard, sur le dessin en couverture qui spatialise un oiseau noir, peut-être un corbeau, un chasseur des premiers temps de la chasse et dans le coin en bas, à droite de l'image, trois gouttes de sang. Le carré fait lointainement revenir dans ma mémoire la structure en croix de certaines enluminures. Vous nous en dites plus ?





**Mireille Séguy.** Pour la couverture, je ne souhaitais pas recourir à une image médiévale, mais à une création d'aujourd'hui où pourrait s'exprimer – ou plus précisément, en l'occurrence, où serait mise en abyme – la visée du livre : étudier des réactivations contemporaines d'une scène médiévale où l'image mémorielle, et la manière dont on la rappelle à soi, tient un rôle central. Juliette Giraudier, une jeune artiste spécialiste de l'illustration, a relevé le défi. Elle m'a très vite proposé ce dessin où se trouvent réinterprétés quelques-uns des codes picturaux caractéristiques de l'enluminure médiévale (la miniature à compartiments, les bordures végétales) mais où les quatre carrés de l'image, à l'inverse de ce que l'on trouve au Moyen Âge, ne représentent pas tous un moment du récit. Si l'on peut reconnaître, dans l'une des diagonales, quelques-uns des éléments principaux de la scène des gouttes de sang sur la neige : trois gouttes de sang et un homme empoignant une arme (un chevalier s'appuyant sur sa lance ou, peut-être, comme vous le suggérez, un chasseur primitif ; le Perceval du *Conte du graal* conjoint ces deux figures), l'autre diagonale est plus abstraite. Elle est essentiellement occupée par les ailes et la tête d'un oiseau, autre élément crucial de l'épisode (un faucon ou peut-être, comme vous le voyez, un corbeau : c'est effectivement un corbeau que l'on trouve dans les récits celtiques à partir desquels Chrétien a travaillé) qui paraît survoler – à moins qu'il ne s'agisse de son ombre ? – l'ensemble de la scène.

Je trouve que ces effets de discontinuité narrative et d'instabilité interprétative conviennent bien à un ouvrage qui s'occupe de quatre réécritures d'une scène longtemps mise à l'écart et comme oubliée. Le fait que l'oiseau central n'apparaisse



complet au spectateur qu'au prix d'un rapprochement des quatre carrés de l'image (un rapprochement imparfait cependant : les bords des carrés ne se touchent pas : il reste un écart, un jeu) me semble également intéressant : ces quatre réécritures sont certes différentes, mais prennent également sens d'être rapprochées les unes des autres, selon des parcours de lecture multiples qui ne cherchent pas à les faire exactement coïncider.

- **AB.** Pourquoi singulièrement cette scène de la littérature médiévale, l'extase de Perceval devant les trois gouttes de sang plutôt que le passage du Graal, par exemple, a-t-elle retenu votre attention. Pourquoi cette scène s'est-elle imprimée dans votre mémoire ? dans celle des écrivains selon de multiples régimes d'écritures ? de l'allusion parfois très lapidaire à la réécriture.

**MS.** L'épisode du *Conte du graal* où le graal fait son apparition dans le château du Roi Pêcheur est, en effet, encore plus célèbre que celui des gouttes de sang sur la neige. Il a suscité d'innombrables reprises créatives et critiques. S'il a autant fait écrire, dès le Moyen Âge, c'est parce qu'il a été conçu pour cela : le graal surtout, mais aussi la « merveille » de la lance qui saigne, qui le précède dans la grand-salle du château, sont explicitement faits pour susciter la curiosité et l'interrogation. Mais Perceval se tait ; il ne pose aucune question sur ce qu'il voit – mutisme lourdement souligné par le narrateur – et c'est à partir de ce manque initial, aux conséquences diégétiques catastrophiques, que se sont constituées, en cascade et en réseau, toutes les quêtes et tous les récits du Graal postérieurs.

La scène des gouttes de sang sur la neige, en revanche, n'est pas conçue pour susciter le questionnement : rien d'énigmatique en elle. Mais elle est élaborée de manière à ce que l'on se souvienne d'elle, ou plus précisément de manière à faire s'emballer, chez son lecteur (ou son auditeur médiéval) le jeu des réminiscences. Cette scène rapporte d'abord, comme vous l'avez rappelé, une expérience mémorielle, selon la conception que le Moyen Âge, après l'Antiquité, se fait du processus de remémoration : le spectacle de trois gouttes de sang qu'une oie a laissé tomber sur la neige réactive en Perceval l'image mentale du teint vermeil et blanc de son amie, Blanchefleur, telle qu'elle s'est imprimée en lui (comme l'empreinte d'un sceau dans la cire), lorsqu'il l'a vue pour la première fois.



Ce qui est remarquable, c'est que le texte, tel qu'il est écrit, conduit le lecteur / auditeur à faire la même expérience que son héros, et en même temps que lui. Comment ? Parce que l'auteur-narrateur reprend à ce moment-là de son récit exactement les mêmes mots que ceux qu'il a utilisés pour décrire la jeune femme dans la scène où Perceval la rencontre. Par l'effet de cette citation exacte (que l'on retrouve dans la quasi-totalité des manuscrits qui nous sont parvenus du *Conte du graal*), le souvenir intime d'un personnage, le « langage privé » de sa mémoire, pour reprendre une expression de Jacques Roubaud, devient une expérience partagée. Or, comme plusieurs critiques l'ont bien vu, l'ensemble de l'épisode est conçu de manière à éveiller (chez son personnage comme chez son lecteur) d'autres souvenirs et d'autres images, tout un palimpseste mémoriel à la fois intratextuel et intertextuel dont les différentes strates sont, selon les cas, très nettes ou presque effacées. Une grande partie du travail accompli par les réécritures contemporaines de la scène consiste à faire apparaître ce palimpseste, à en réaménager la stratification et à en déployer les potentialités signifiantes. Il est évident, par exemple, que l'entreprise de Giono vise essentiellement à mettre en pleine lumière la violence de la scène, une dimension très présente dans les récits celtiques et folkloriques qui se devinent sous le texte de Chrétien, mais que ce dernier écarte pour composer un épisode exclusivement courtois. Chez Giono, ce processus de désenfouissement, qui est porté par la conviction que la cruauté est la vérité de l'être humain (et de la nature de manière générale) se manifeste par la mise en avant de la couleur noire, qui avait pratiquement disparu chez Chrétien. Au fil des réécritures, la scène des gouttes de sang sur la neige se compose et se recompose ainsi en mettant tour à tour en vedette le blanc, le rouge ou le noir, trilogie fondamentale dans l'occident médiéval dont les textes contemporains renouvellent les associations et les résonances.

- **AB.** Ce qui me trouble également, dans cette mémoire d'une scène, c'est l'oubli qui l'entoure. Car entre le Moyen Age et nos auteurs contemporains, les trois gouttes de sang sur la neige ont presque disparu de la mémoire littéraire. Il y a certes quelque chose d'atemporel dans cette scène, mais le temps s'est aussi singulièrement saisi d'elle.



**MS.** La mise en sommeil de la scène des gouttes de sang sur la neige doit d'abord être lue à la lumière de la réception du *Conte du graal* au fil du temps. S'il constitue, d'après les manuscrits qui nous sont parvenus, le roman de Chrétien de Troyes qui a le plus été copié au Moyen Âge central, il semble moins apprécié dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Dans l'imprimé de 1530, où il est recopié avec trois de ses *Continuations* et ses deux prologues rétrospectifs, *L'Elucidation* et *Bliocadran*, le nom de Chrétien n'apparaît plus. Ce n'est qu'à partir de son édition par Alfons Hilka, en 1932, que le roman retrouve sa visibilité. Aujourd'hui, c'est le texte de Chrétien qui nous semble le plus emblématique de sa « manière » : l'art d'impliquer le lecteur dans l'histoire racontée au moyen de divers processus de déstabilisation, dont l'ellipse, l'humour, la contradiction et la multiplication des points de vue. Je pense que ce retour en grâce du *Conte du graal* (et des romans de Chrétien de manière générale) est en grande partie dû au fait que notre contemporain est particulièrement sensible aux « œuvres ouvertes » qui s'adressent explicitement à un lecteur actif, partie-prenante de la construction du texte et de ses effets de sens. Dans cette perspective, la scène des gouttes de sang sur la neige, comme la scène du graal, dont on vient de parler, est exemplaire : on ne peut la lire sans être immédiatement impliqué dans ce qui se joue dans l'univers de fiction, en l'occurrence une expérience mémorielle et sensible où s'étagent et se ramifient une multitude de processus de reconnaissance, d'analogie, d'association, à la fois culturels et propres à chaque individu.

Mais je crois que le succès de la scène des gouttes de sang sur la neige dans la littérature et la culture contemporaines est également dû à une autre caractéristique, qui lui est propre cette fois. C'est le fait qu'elle raconte le retour d'un souvenir – le visage d'une jeune femme – dont rien, jusqu'ici, ne montrait qu'il habitait les pensées du héros. Il s'agit du premier souvenir involontaire de la littérature romanesque en français (dont Proust, comme le montrent ses cahiers, se souviendra au moment d'écrire *Le Temps retrouvé*). Dans ce passage, Perceval rappelle brusquement à lui – et cette réminiscence est spectaculaire par l'effet de capture qu'elle provoque – ce qu'il n'avait pas conscience d'avoir gardé en mémoire. Au-delà de la magnifique conjonction, proprement courtoise, de la mémoire, du plaisir esthétique et du sentiment amoureux, cette scène a fasciné les auteurs contemporains parce qu'elle met



en images le (re)surgissement de ce qui aurait pu se perdre, de ce qui aurait pu disparaître, être oublié – mais qui, par le travail de la langue, se réinvente à neuf. Chez tous les auteurs évoqués dans cet essai, on a affaire à cela : la reprise de la scène médiévale est l'occasion de rappeler à soi (ou de tenter de le faire), par l'écriture littéraire, quelque chose d'une expérience fondatrice qui nous est devenue impossible, ou difficilement accessible : notre sauvagerie native pour Giono, le « jadis » de notre existence pré-linguistique et pré-consciente pour Quignard, notre proximité avec l'être-là des choses et des êtres pour Bonnefoy, la disparition elle-même pour Roubaud. En cela – c'est en tout cas mon hypothèse – je crois que la scène des gouttes de sang sur la neige est révélatrice de la fonction que le contemporain assigne de manière privilégiée au Moyen Âge : incarner la mémoire d'un refoulé ou, comme le dit Jean-François Hamel, la mémoire même de l'oubli, c'est-à-dire de l'oublié en tant qu'il a été oublié, ou voulu l'être.

- **AB.** Sans doute la question revient-elle très souvent ; elle vous a très certainement été mainte fois posée. Pourquoi Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud ? Vous dites d'ailleurs assumer « l'incomplétude et le caractère subjectif » de ce choix dans l'une des premières notes de bas de page de votre essai.

**MS.** Ce livre ne se donne pas pour objet de répertorier les résurgences de ce qui pourrait être désigné comme un « motif » (un personnage contemple du sang tombé sur la neige) dans les productions culturelles contemporaines. Ces résurgences sont extrêmement nombreuses et leur cartographie ne manquerait certainement pas d'intérêt, mais mon propos est différent. Il consiste à tenter de comprendre un phénomène de mémoire littéraire singulier, à la faveur duquel une scène médiévale *a priori* dénuée d'intérêt dramatique (elle ne rapporte aucune action d'éclat, aucune aventure merveilleuse, aucune rencontre amoureuse à proprement parler, ni à vrai dire rien de notable) *revient*, après la Seconde Guerre mondiale et jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle, dans de nombreuses productions littéraires très différentes les unes des autres. Comment y revient-elle, et pourquoi ? Ou, pour le dire à partir d'un autre point de vue, comment et pourquoi les auteurs contemporains rappellent-ils cette scène à eux ? Tenter de répondre à ces questions exige une lecture patiente, une lecture « de près », attentive aux détails des différentes réappropriations mémorielles auxquelles la scène



médiévale a donné lieu – à ses « transformissions », pour parler avec l’archéologue Laurent Olivier, c’est-à-dire à la manière dont elle se transmet dans le temps tout en se transformant. Il fallait donc faire des choix. J’ai d’abord choisi de restreindre le corpus aux œuvres narratives (même si la poésie est nécessairement très présente dans les chapitres consacrés à Bonnefoy et Roubaud), parce que la prose narrative est, par nature, un observatoire privilégié du temps qui passe et de la manière dont il passe : tandis que le poème se dit toujours, comme le dit Roubaud, « au présent », le temps fluvial du récit convient bien à l’observation de la manière dont les choses se transforment et reviennent, autrement. J’ai ensuite privilégié les auteurs chez qui la reprise de la scène des gouttes de sang sur la neige, loin d’être anecdotique, se révèle centrale et même déterminante dans la réflexion théorique qu’ils mènent, par ailleurs, sur la langue et la création littéraires. Alors, bien sûr, d’autres œuvres auraient pu venir s’inscrire dans ce cadre. Vous citez en exergue *Une petite robe de fête* de Christian Bobin, un ouvrage qui n’apparaît que très peu dans le livre ; il aurait pu y avoir plus de place. Cet essai ne prétend surtout pas être une somme définitive sur le sujet : il « jette la ligne », pour reprendre les mots d’Yves Bonnefoy, vers quatre œuvres fortes, importantes. D’autres configurations auraient également été possibles – et le restent !

- **AB.** J’aimerais aussi vous poser cette dernière question, plus en marge peut-être de votre essai, plus intime aussi. Est-ce que pour vous, être médiéviste aujourd’hui c’est regarder ce que les auteurs contemporains ont retenu de la littérature médiévale ? Et sentez-vous un besoin de justifier auprès de la communauté des médiévistes cette démarche critique ?

**MS.** Ce n’est certes pas la seule manière d’être médiéviste, mais c’est indubitablement une manière de l’être, une manière qui répond, qui plus est, au souhait des auteurs médiévaux eux-mêmes. Lorsque Marie de France écrit dans le prologue de ses lais que les œuvres du passé comptent sur les lecteurs futurs pour les préserver de l’oubli, elle ne parle pas uniquement des chansons bretonnes qu’elle se propose de mettre en récit et de traduire en français. Cette observation vaut aussi pour ses propres lais : comme un peu plus tard Chrétien de Troyes, qui parie que son premier roman arthurien (*Erec et Enide*) « demeurera dans les mémoires / autant que durera la chrétienté » (autant





dire pour toujours), Marie, depuis le présent qui est le sien, en appelle au futur pour garder mémoire de ses récits, non en les figeant dans le passé qui sera alors le leur, mais en les prolongeant, en les augmentant du « *surplus de sen* » (du surplus d'interprétation et d'imagination) que nous voudrions bien leur donner, exactement comme elle le fait pour les lais bretons dont elle dit s'inspirer. En réactualisant la scène des gouttes de sang sur la neige du *Conte du graal*, les œuvres contemporaines qui sont évoquées dans cet essai et, d'une autre manière, cet essai lui-même, répondent à cet appel. En ce sens, ils font pleinement partie de la « mouvance » de ce récit, pour reprendre le terme de Paul Zumthor.

Le temps des œuvres, qu'elles soient médiévales ou non, n'est pas le temps linéaire et unidirectionnel des frises chronologiques, où chaque événement occupe une place bien déterminée dont il ne bouge pas. C'est un temps hétérogène et instable, qui déborde à la fois vers le passé et vers le futur. Être médiéviste oblige certes à avoir pleinement conscience de l'altérité des productions que l'on étudie au regard des modes d'élaboration, de diffusion et de compréhension des œuvres qui nous sont familiers. Mais c'est aussi savoir que, malgré tous nos efforts, nous ne pourrions jamais appréhender ces productions comme les femmes et les hommes du Moyen Âge le faisaient : il nous est impossible de nous abstraire de l'ici-et-maintenant qui est le nôtre et à partir duquel nous percevons le passé. C'est donc à un partage des temps que les œuvres médiévales nous convient ; elles nous invitent, autrement dit, à nous installer, les yeux grands ouverts, dans le régime de temporalité mouvant et inventif de la mémoire.