

La beauté littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure

Jean-Charles Huchet

Citer ce document / Cite this document :

Huchet Jean-Charles. La beauté littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. In: Cahiers de civilisation médiévale, 36e année (n°142), Avril-juin 1993. pp. 141-149;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1993.2560>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1993_num_36_142_2560

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Abstract

Placed in the majority of the manuscripts in the middle of the Benoît de Sainte-Maure *Roman de Troie*, the episode of the Chamber of the Beauties develops a general aesthetic reflexion wich articulates beauty, love and writing. The Chamber circumscribes the space of an utopia defining a behavior in love ideal exempting morbid fascination with the image that the partner incarnes. The description of the automats produces a corrected image of the mankind and world which makes aesthetic experiment a subjective and moral experiment. The beauty whose Chamber returns the image reflects also a perfection of the novel being written. The aesthetics of Benoît is also a literary aesthetics providing to the novel incipient the éléments from a theory inséparable from the fiction.

Résumé

Placé dans la plupart des manuscrits au centre du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, le célèbre épisode de la Chambre des Beautés développe une réflexion esthétique générale qui articule la beauté à l'amour et à l'écriture. La Chambre circonscrit l'espace d'une utopie définissant un comportement amoureux idéal qui arrache à la fascination morbide de l'image qu'incarne le partenaire. Au-delà, la description des automates assigne à la beauté la fonction de production d'une image corrigée de l'homme et du monde qui fait de l'expérience esthétique une expérience subjective et morale. La beauté dont la Chambre renvoie l'image réfléchit aussi la perfection du roman en train de s'écrire. L'esthétique de Benoît est aussi et surtout une esthétique littéraire fournissant au roman naissant les éléments d'une théorie inséparable de la fiction.

Jean-Charles HUCHET

La beauté littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure

RÉSUMÉ

Placé dans la plupart des manuscrits au centre du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, le célèbre épisode de la Chambre des Beautés développe une réflexion esthétique générale qui articule la beauté à l'amour et à l'écriture. La Chambre circonscrit l'espace d'une utopie définissant un comportement amoureux idéal qui arrache à la fascination morbide de l'image qu'incarne le partenaire. Au-delà, la description des automates assigne à la beauté la fonction de production d'une image corrigée de l'homme et du monde qui fait de l'expérience esthétique une expérience subjective et morale. La beauté dont la Chambre renvoie l'image réfléchit aussi la perfection du roman en train de s'écrire. L'esthétique de Benoît est aussi et surtout une esthétique littéraire fournissant au roman naissant les éléments d'une théorie inséparable de la fiction.

Placed in the majority of the manuscripts in the middle of the Benoît de Sainte-Maure *Roman de Troie*, the episode of the Chamber of the Beauties develops a general aesthetic reflexion wich articulates beauty, love and writing. The Chamber circumscribes the space of an utopia defining a behavior in love ideal exempting morbid fascination with the image that the partner incarnes. The description of the automats produces a corrected image of the mankind and world which makes aesthetic experiment a subjective and moral experiment. The beauty whose Chamber returns the image reflects also a perfection of the novel being written. The aesthetics of Benoît is also a literary aesthetics providing to the novel incipient the elements from a theory inseparable from the fiction.

Les romans antiques ne consacrent pas seulement la naissance du genre romanesque, ils confient aussi à la littérature en langue vernaculaire le soin d'une réflexion esthétique dont témoignent l'attention apportée aux portraits féminins, la description minutieuse de tombeaux imaginaires ou d'armes fabuleuses¹. Paradoxalement, la langue se voit investie du pouvoir et du devoir de dire le beau, de le donner à voir, de «sus-citer» par les mots ce qui, traditionnellement, échappe au langage et relève de la pure jouissance scopique. Ainsi, la littérature s'ouvre et ouvre au plaisir. Plaisir de l'auteur ou du copiste-remanieur traduisant sa fascination. Plaisir de l'auditeur-lecteur appelé à le partager. Purement descriptifs, ces moments constituent des événements «romanesques», en ce sens qu'ils appartiennent à l'usage littéraire de la langue romane puisque, pour l'essentiel, ils ne proviennent pas du texte latin en cours de «translation» mais d'une tradition exogène, rhétorique médiolatine ou «romans antiques» antérieurs érigés en modèles avec lesquels on veut se mesurer. L'intérêt pour la beauté se love donc au cœur de ces excroissances, de ces «surplus» aurait dit Marie de France, qui consacrent l'avènement du genre romanesque et font de la littérature une expérience de plaisir où la main s'avère conviée à prendre le relais de l'œil.

Lorsqu'il s'entremet, vers 1160, de mettre en roman des compilations latines de l'épopée troyenne, Benoît de Sainte-Maure s'inscrit dans cette tradition, déjà constituée par le *Roman de*

1. Sur cet aspect, désormais bien connu, cf. Jean-Charles HUCHET, *Le roman médiéval*, Paris, 1984 et Aimé PETIT, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIII^e siècle*, Paris, 1985, 2 vol.

Thèbes, et l'*Énéas* et les premières versions du *Roman d'Alexandre*. Son *Roman de Troie* hérite de l'intérêt esthétique de ses prédécesseurs et de ses formes d'inscription textuelle. Comme ses devanciers, il s'attarde au spectacle de la beauté des femmes à qui son roman tend, à plusieurs reprises, un miroir. Le portrait de Penthésilée (v. 23429-62) doit beaucoup au second volet du diptyque composant celui de Camille dans l'*Énéas* (v. 6913-34). Les tombeaux d'Hector (v. 16640-16858) et de Pâris (v. 23029-70) ne cèdent rien en splendeur et en «merveilleux technologique» à ceux de Pallas (v. 6409-6528) et de Camille (v. 7531-7724) dans le même *Énéas*. Pour n'être pas d'origine divine, comme celles qu'Énéas reçut de Vulcain (v. 4391-4542), les armes de Patrocle (v. 8440-44) n'en exercent pas moins une fascination, déléguée par l'auteur à Hector, d'une étrange morbidité où la beauté confine à la mort. Ces topiques, qui constituent déjà la rhétorique propre au roman à laquelle il convient de sacrifier, ne suffisent pas à contenir l'intérêt esthétique de Benoît qui va figer son récit pour l'ouvrir au spectacle de la Chambre des beautés, à l'intérieur de laquelle la Beauté, en ses diverses incarnations, se fait munificente. On s'intéressera donc tout particulièrement à cette chambre (v. 14631-14958)² afin de montrer qu'elle est le lieu d'une réflexion esthétique générale, qui articule la beauté à l'amour et à l'écriture afin de définir l'esthétique du roman en cours de production.

Amour et beauté.

La Chambre des beautés est aussi chambre d'amour, allouée par Priam à Pâris et à Hélène pour qu'une fois le rapt accompli ils y enclosent des amours (cf. v. 14951-54) nées sous le signe de la rencontre de deux beautés. Avant même que Benoît n'entreprenne la description de ce lieu magique, il y installe, au chevet d'Hector blessé, les deux plus belles femmes — Hélène et Polixène —, comme les déesses du mythe de la pomme de Discorde impossibles à départager en beauté («Mais n'en sevent que afermer / ne la plus bele deviser», v. 14625-26), la première aimée et amoureuse au début du récit, la seconde appelée à être objet d'amour dans la deuxième partie du roman ...

L'espace de la Chambre circonscrit l'orbe d'une utopie appelée à définir un comportement amoureux idéal. Les statues couronnant les colonnes sises aux quatre coins obéissent à la partition sexuelle :

Les dous qui plus esteient beles
aveient formes de puceles,
les autres dous de jouvenceus (v. 14673-75)

Mais, si le mouvement de la description des statues épouse la différence sexuelle, des liens de complémentarité se nouent entre les automates qui brouillent la stricte partition initiale. Ainsi le premier automate féminin invite-t-il les visiteurs à corriger leur mise extérieure grâce au miroir qu'il tient :

Lur senblances i esgardoient :
bien conoisseient maintenant
ce que sor els n'iert avenant :
senpres l'aveient afeité
e gentement apareillé. (v. 14692-96)

là où le quatrième, masculin, semble s'intéresser à leur vie intérieure et inviter à une rectitude morale et courtoise («car l'ymage, par grant mestrie, / les gardot toz de vilenie», v. 14893-94).

2. Notre lecture de la description de la Chambre des beautés s'appuiera sur l'édition très partielle du roman donnée, d'après le ms. D 55 de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, par Emmanuèle BAUMGARTNER, *Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, Paris, 1987 («10/18»). Les autres citations renvoient à l'édition de Léopold CONSTANS, *Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, Paris, 1904/12, 6 vol. («SATF»).

Leur complémentarité fonctionnelle transcende leur différence et donne ainsi à voir la possibilité d'une union de l'homme et de la femme située au-delà de leur partition sexuelle. Cette union se trouve emblématisée par l'unité de la pierre dans laquelle fut taillée la Chambre, dépourvue de toute jointure, de tout signe d'une différence visible

En la Chambre n'ot ainc morter,
chautz ne sablon ne ciment cher,
enduit ne maleron ne plastre :
tot entiere fu d'alabastre.

(v. 14919-22)

Cette Chambre n'abolit pas seulement la différence sexuelle, elle annule la dichotomie entre l'extériorité et l'intériorité de l'être humain, aligne la beauté de l'apparence sensible avec la perfection morale. Permettre de vérifier la belle ordonnance des atours féminins (v. 14697-14701) et transformer les hommes de manière à ce que ni vilains ni fous n'y séjournent, comme le font les statues qui ornent ce lieu, n'est-ce pas trouver la forme de beauté la plus apte à faire naître l'amour? La Chambre n'entasse pas seulement les beautés, elle fait du corps et de l'âme des beautés proposées à l'amour appelé à rendre sensible la Beauté. Elle est une utopie non seulement parce qu'elle propose un idéal amoureux mais aussi parce qu'elle se fait espace d'une transformation réglée et soumet la beauté et l'amour à la rectitude d'une ordonnance qui fixe les conditions de leur rencontre.

Utopie, elle l'est encore dans le retrait du monde qu'elle propose³, dérochant à la vue les amants pour mieux affûter leur regard tourné vers l'extérieur :

Qui dedenz est, dehors veit cler ;
si ne siet riens tant esgarder,
s'il est dehors, ja dedenz veie.

(v. 14929-31)

Voir sans être vu et refuser l'amour à la curiosité livre à la fois le vœu secret de tout amant et l'aveu du désir d'un amour soustrait à la contingence du sensible pour ne plus laisser rayonner que la beauté de son intériorité.

Fonction et nature de l'expérience esthétique.

La Chambre des beautés n'aligne pas les merveilles pour créer l'illusion d'une beauté munificente, prodiguée à travers ses manifestations sensibles, comme la richesse peut l'être par les signes de libéralité. Saisir la signification de ce moment de beauté oblige l'auditeur-lecteur à ne pas céder à la fascination de l'éclat des pierreries, afin de détourner le regard et l'attention vers les « ymages », les automates, qui sont l'objet essentiel du travail descriptif et de l'admiration de l'auteur. Là s'anime vraiment la réflexion esthétique de Benoît de Sainte-Maure.

L'expérience de la beauté relève toujours peu ou prou de l'indicible ; aussi le clerc s'attarde-t-il à décrire ses manifestations moins pour en révéler l'essence que pour cerner sa fonction. Benoît n'en prend véritablement conscience qu'à l'issue de la présentation de la première « ymage » ; sentant qu'il a surtout mis l'accent sur le rôle de rectification vestimentaire qu'il lui a imparté, il inaugure la description des trois autres en mettant en avant leur fonction : « D'el serveient li autre trei » (v. 14710). Ce n'est donc qu'à travers l'usage de ces beautés que s'appréhendera peut-être la nature de la Beauté.

La première « ymage » se réduit au miroir qu'elle tient (« un mireor / en or asis cler e vermeil », v. 14682), il réfléchit la lumière mais en paraît la source (« reis de lune ne de soleil / ne respant si

3. Cf., dans la même perspective, le palais de verre dans lequel Tantris déclare vouloir dérober au monde ses amours avec Yseut, dans la *Folie d'Orford*, éd. Jean-Charles PAYEN, *Tristan et Yseut*, Paris, 1974, v. 299-308.

cum il faisait», v. 14684-85); son extraordinaire brillance renvoie les feux des bijoux et éclaire l'ensemble des merveilles dont l'œil se repait. Œuvre d'art lui-même, il jette sa lumière sur le monde de l'art qui l'entoure et rappelle, à l'initiale de la description, que l'art et la merveille ne s'appréhendent qu'à travers la merveille de l'art, que grâce à la lumière qu'une œuvre jette sur une autre, l'éclairage qu'un art dirige vers un autre, celui des automates vers les mécanismes de la littérature par exemple. Sa fonction essentielle n'en reste pas moins de réfléchir le monde et d'éclairer les hommes, d'indiquer aux visiteurs le désordre de leur tenue et d'inviter à y remédier (cf. v. 14684-14704). L'orbe du miroir enclôt la beauté du monde sensible dont il renvoie l'image; aussi la totalité de la nature humaine doit-elle se refléter fidèlement dans ce *speculum mundi* :

tot demostrot li mireors,
 contenances, senblanz, colors,
 liels cum chescuns aveit en sei. (v. 14707-09)

Mimesis du réel, la beauté est ce qui dans l'objet donne à voir le monde et l'homme, mais cette fonction mimétique n'est mise en lumière que pour être immédiatement dépassée, par l'invite à la correction contenue dans le miroir. La beauté est donc cet appel à une harmonie du sensible, à une rectitude de l'apparence qui n'est pas sans réfléchir l'intériorité du sujet, comme en fournit la preuve la quatrième «ymage». La beauté constitue ce qui dans l'objet excède à la fois son instrumentalité et sa fonction mimétique et lui permet d'accéder à une fonction «morale»⁴. L'œuvre d'art (dans son acception étymologique), dans laquelle la beauté s'incarne, ne renvoie jamais qu'une image corrigée de l'homme et du monde; elle tend vers une idéalité des comportements et des formes.

Elle convie par là-même à une expérience morale et subjective qui préserve — de manière anticipée — de cette autre expérience spéculaire qu'est l'amour, dont Achille saisit la morbidité à travers la référence à Narcisse. Peindre et écrire l'image de l'aimée dans son cœur («En son cuer l'a escrite et peinte», v. 17756), comme le fait Achille, c'est se perdre, entrer dans un processus de dissolution de l'identité qui anticipe l'œuvre de la mort comme triomphe de l'autre. Le miroir de la première statue, au contraire, restitue à chacun son image fidèle, ne souligne des manques ou des imperfections que pour mieux inviter à les corriger. Chaque image réfléchie est, pour chacun, potentiellement porteuse d'une image idéale à laquelle il peut s'identifier. Dès lors, l'expérience spéculaire cesse de conduire à une dissolution de l'être mais s'inscrit dans un procès positif de constitution de l'identité. L'œuvre d'art met donc sur le chemin de soi, elle propose, littéralement, un «idéal du moi», un idéal au moi. La seule dépossession de soi acceptable conduit au cœur de l'expérience esthétique, elle est extase momentanée devant la merveille, la nécessaire perte de la parole et de la pensée («ne s'entrobli / de son pensé o de son dit», v. 14751-52) devant le mystère de la perfection technique (cf. v. 14747-58). Cette absence ne dure pas et appelle une autre phase dont le quatrième automate définit la place dans ce qui paraît bien être la fictionnalisation du procès de subjectivation.

La dernière statue parachève l'œuvre entreprise par la première et la seconde en adressant à chacun le ou les signes correspondant à leurs besoins

La quarte ymage reserveit
 d'une chose qui molt valeit,
 car celz de la Chambre esgardot
 e par signe leur demostrot
 que c'ert que deveient faire

4. La musique produite par le quatrième automate a une fonction cathartique, elle purge des affects insensés : «Fol corage ne mal penser / n'i prent as genz, ne fols talanz. / Mout funt grant bien as escoutant» (v. 14796-98).

qui plus lur esteit necessaire ;
 a conoistre le lor faiseit,
 si que riens ne l'aperceveit. (v. 14863-70)

Elle figure ce lieu Autre d'où émane le signe particulier qui vient répondre à la question muette dont tout visiteur s'avère porteur à son propre endroit. Le signe pointe en lui ce qu'il ignorait ; soulignant un manque («qui plus lur esteit necessaire») ou traçant une ligne de conduite («que deveient faire»), il permet à chacun d'accéder à une part insue de lui-même. L'automate recèle donc le signe secret dont se soutient la singularité de tout sujet ; il n'est que la série infinie et intemporelle des signes par lui émis. Produit de l'artifice, il fait de l'œuvre d'art le signe permettant, à qui s'y confronte, d'accéder au secret de son identité. La beauté ouvre la voie de l'identité subjective et participe à sa constitution. La réflexion esthétique de Benoît prend à cet instant une dimension théorique qui vise à cerner la fonction de la beauté dans le champ humain.

Les deuxième et troisième «ymages» sont davantage des automates ; animées, elles donnent l'illusion d'un mouvement naturel annulant la séparation de l'art et de la vie. L'automatisme réapparaît dans la répétition infinie du même mouvement, qui fait glisser la fonction de la merveille de la *mimesis* à une tentative de maîtrise du temps. La quatrième statue crée l'illusion d'un temps fictif où le cycle de la vie et de la mort se trouve accéléré et, dans le même temps, régulé, arraché à la contingence ou à la volonté divine. Elle livre à profusion des fleurs de toutes natures («flors de molt divers senblanz», v. 14807) que fane bientôt le vent produit par le battement des ailes d'un aigle d'or menacé par un satyreau (cf. v. 14805-45) ; les fleurs flétries sont immédiatement remplacées par d'autres différentes («beles, fresches, d'autre color», v. 14847). Été comme hiver, le spectacle a lieu «dous feiz lo jor» (v. 14848). La beauté tient là au miracle de l'abolition du cycle naturel, opposant à travers la diversité des fleurs l'hiver à l'été, et à la substitution d'un temps accélérant la rotation des cycles. Pur artifice né de l'«artymage des doctors» (v. 14842) mettant le temps à la mesure de l'ingéniosité humaine. L'œuvre d'art qu'est l'automate tire sa beauté de sa capacité à produire un temps artificiel, fictif, maîtrisant le temps naturel réglé par l'opposition de la vie et de la mort. Plus que le mouvement et la vie, ce qu'il s'agit ici de domestiquer c'est la mort. L'œuvre d'art prétend ainsi transcender la mort et tirer pour l'*artifex* une traite sur l'éternité.

De quelle esthétique Benoît entretient-il son auditoire ? De quel art relèvent les automates ? De la mécanique sans doute, mais là ne va pas l'intérêt du clerc. Les savants (les «doctors», v. 14842) qui les mirent au point se trouvent, à l'orée de l'épisode, nommés «poètes» («Treis poètes, saives autors», 14668). Même si l'on prend le mot «poètes» dans son acception étymologique, peut-on éviter de se demander si les automates ne parlent pas aussi de la mécanique de la littérature, et ne s'offrent pas comme des incarnations de la beauté littéraire ? Les «arts» parlent, nous l'avons vu, les uns à la place des autres, les uns pour les autres.

La seconde statue se comporte en véritable jongleresse ; non seulement, elle amuse de ses acrobaties :

balë e tresche e tunbe e saut,
 desus le piler, si en haut
 que c'est merveille qu'el ne chiet.
 Par soventes feiz se rasiel,
 lance e requeut quatre coutieus. (v. 14713-17)

mais elle déploie devant les yeux les merveilles et les monstres («granz serpenz volanz hisdous», v. 14735) que le jongleur fait vivre par la parole en récitant, par exemple, des romans antiques (cf. v. 14724-38). Le troisième automate semble mettre en scène une manière d'œuvre littéraire parfaite où la musique produite par les «doze estrument» (v. 14785) ne contrarierait pas les échanges verbaux de l'auditoire et en protégerait le secret. Rêve sans doute d'une œuvre dont l'indiscipline

de l'auditoire ne parasiterait pas la réception et dont la composante musicale, outre le plaisir propre qu'elle produit, fournirait le mode d'insertion sociale idéal. Au-delà de la mise en perspective de la fonction sociale de l'œuvre littéraire médiévale, ce dépassement de sa dichotomie structurelle porte l'exigence d'une harmonie particulière de «la musique et des lettres» confiant à la musique le soin de protéger le sens secret de la parole amoureuse quelque tonitruant que puisse se montrer le texte. Dès lors, la musique n'apparaît plus comme la voie d'accès au sens mais la garante de son inaccessibilité et du mystère d'un texte qui peut parler haut sans être pour autant entendu, comprenons qu'il peut parler d'autre chose que ce qu'il dit, de littérature là où il semble s'intéresser à la mécanique.

La beauté du roman de Benoît de Sainte-Maure.

Comme la musique amuse l'oreille pour dérober le sens de ce qui se dit, le spectacle ostentatoire d'une beauté peut en voiler un autre. La perfection des automates ne renverrait-elle pas à l'harmonie du roman de Benoît, «poète» lui aussi, capable de créer dans son texte l'illusion de la vie, de régler le mouvement des batailles qui distribuent la vie et la mort, de susciter une beauté spécifiquement littéraire ? Il convient donc de donner au miroir tenu par la première statue une valeur emblématique ; en lui se réfléchissent la chambre et les secrets du roman⁵.

Le miroir, on l'a vu, brouillait l'ordonnance de la description des automates et tissait des liens plus secrets entre eux, réglés par des jeux d'inversion. La Chambre des beautés possède la fonction spéculaire du miroir ; placée au centre du roman, comme l'a souligné Emmanuèle Baumgartner⁶, elle réfléchit les secrets de la composition de l'œuvre de Benoît. Le rapport chiasmatisé des statues donnerait à voir, par exemple, l'ordonnement des couples et des relations amoureuses. De part et d'autre de cet épisode médiant, les histoires d'amour se distribuent deux à deux. Avant la description de la Chambre sont présentées les amours de Pâris et d'Hélène, de Briséïda et de Troïlus, après : celles de Briséïda et de Diomède, d'Achille et Polyxène ; elle partage en deux la vie de Briséïda qui, changeant de camp sur l'ordre de son père, change d'amant. Les jeux de miroirs se complexifient d'une partie à l'autre et à l'intérieur de chacune des parties. Il faut défaire l'union d'Hélène et de Ménélas pour nouer celle d'Hélène et de Pâris puis redupliquer avec Briséïda, Troïlus et Diomède, la structure de cet échange passant par la rupture d'un lien antérieur. De même, le récit des amours d'Achille et de Polyxène s'entrelace chiasmatisé à celui de Briséïda et de Diomède, Achille pensant un temps rejoindre le camp des Troyens qu'a déserté Briséïda ... Par rapport à sa source, Benoît a réglé, avec la perfection d'un automate, le ballet des échanges amoureux.

La beauté de la Chambre, taillée dans une seule pierre, renvoie l'image de l'unité du roman qui a su conjindre harmonieusement les emprunts à des sources hétérogènes, à Darès et à Dictys, ces frères ennemis, le premier troyen («Fu de Troie norriz e nez», v. 94) le second grec («Cil fu defors en l'ost Grezeis», v. 24401). L'œuvre romane homogénéise ainsi deux textes latins distincts et antagonistes («Contre Daire rescrist l'Estoire», v. 24400) ; leur jointure n'est signalée que pour être aussitôt effacée par une seconde réécriture qui réalise la «conjointure» parfaite du roman grâce à un vers où les deux noms sont joints («Si com Ditis le dit e Daire», v. 24395). Langue et genre, le roman annule les différences et trouve dans la Chambre le miroir où réfléchir une beauté qui doit tout à la littérature, même si elle ne peut se dire qu'à travers une métaphore architecturale. Significativement, lorsque Benoît essaie dans le prologue de théoriser sa pratique de traducteur-écrivain, il recourt naturellement au vocabulaire de l'architecture :

5. Sur la spécularité dans les romans antiques, cf. Jean-Charles HUCHET, «L'Énéas : un roman spéculaire», dans *Relire le Roman d'Énéas*, Paris, 1985, p. 63-81.

6. *Op. cit.*, p. 19.

Mais Beneiez de Sainte More
 L*a contrové e fait e dit (*«ceste estoire»)
 E o sa main les moz escrit,
 Ensi tailliez. ensi curez
 Ensi asis. ensi posez.
 Que plus ne meins n'i a mestier. (v. 132-35).

Comme la pierre ou l'albâtre, les mots sont taillés, polis, posés les uns sur les autres afin que s'élève la merveille architecturale du roman ; et c'est «le bon dit» que l'auteur promet d'ajouter («Ne di mie qu'aucun bon dit / N'i mete ...», v. 142) qui, tel un mortier invisible, liera l'ensemble, effacera toutes traces de jointure et réalisera la «conjointure» du roman où rayonnera une nouvelle forme de beauté : la beauté littéraire.

Si la Chambre, grâce aux automates, met en scène la naissance d'un sujet moral conforme à l'éthique courtoise, le roman quant à lui tente de saisir ce qu'il en est de ce sujet qui en revendique la paternité dès le prologue (v. 132). Le prologue mériterait d'être relu et éclairé à la lumière de la Chambre. Les «trois poètes» qui mirent au point les quatre «ymages» renvoient spéculairement aux trois personnes qui contribuèrent à la naissance de l'œuvre : Daire qui «En grezeis en escrist l'estoire» (v. 104), Cornelius «quil translata / De greu le torna en latin» (v. 120) et Benoît qui la voulut «en romanz metre» (v. 37). Ce dernier a donc reçu ce signe singulier qu'est l'«estoire», venu d'un lieu et d'un temps autres, et qui va lui permettre de la signer de son nom et de trouver une identité littéraire. Comme la Chambre des beautés donnait à voir les étapes constitutives du sujet, le prologue réfléchit le procès autorisant l'émergence du sujet de l'œuvre. Qu'on l'appelle «auteur» ne saurait faire oublier qu'il s'y donne moins comme producteur que comme produit, féal de l'œuvre et effet de la «réflexion» littéraire. Les jeux de la spécularité complexifie la structure du sujet écrivant déagée. Ainsi le Grec Homère, «clers merveillos / E sages e esciëntos» (v. 45-46), dont le livre faillit et fut effacé par un témoin oculaire troyen, Daire, réapparaît-il dans la dernière partie du récit sous les traits d'un autre «clers sages (...) E scientos» (v. 24398-99) grec, Dycetis, effaçant Daire à son tour... Ces chassés-croisés ne laissent pas de renvoyer aux épiphanies de l'«estoire», perdue puis retrouvée dans une armoire (cf. v. 87-88), et à ses anamorphoses linguistiques. Son histoire déchiffre la loi qui l'anime dans le mouvement des fleurs qui disparaissent pour reparaitre mystérieusement identiques et autres à la fois, et l'assujettit à un temps artificiel : le temps propre de l'art et de la littérature. La littérature est comme la «science», elle «Germe e florist e frutefie» (v. 24), et, lorsqu'un mouvement l'anime, sa beauté s'épanouit.

Les maléfices de la beauté.

La Chambre des beautés ne constitue pas le fin mot de la réflexion esthétique de Benoît qui épouse le mouvement de dégradation et l'acheminement vers le malheur scandés par le roman. Dans la dernière partie du récit, le Palladion vient incarner un nouvel objet artistique, une autre conception esthétique. Son prix tient pour l'essentiel au mystère de sa fabrication et à son origine divine :

De fuz est faiz. mais ne sai dire
 Ne la façon ne la matire,
 Com faitement fu manovrez
 E entailliez e compassez. (...)
 Apelez est Palladion
 En si grant veneracion
 Est tenuz qu'en nule maniere
 Rien en terre n'avons si chiere. (v. 25395-406)

Au vrai, le Palladion est moins un objet qu'un «signe», le signe de l'alliance de Pallas et de la cité :

I vint del ciel ot en apert
 Un signe fier e precios
 E sor toz autres merveillos.
 Pallas. — ço ne mescreons mie.
 Deuesse de chevalerie
 Li enveia por seürtance,
 Que ja ne fussent en dotance
 Li heir de perdre cest païs : (v. 25386-93)

Signe appelé à prendre en charge la fonction de lien impartie à la religion. Le nom importe d'ailleurs davantage que la chose : il maintient vivante la mémoire du pacte avec la divinité. L'origine divine transmue l'objet en signe et déplace l'intérêt pour l'acte et la contemplation artistiques, sur lesquels s'interrogeait la Chambre des beautés, vers la fonction de lien social, de lien entre l'homme et la divinité qui fonde une communauté et lui assure une histoire. Les Grecs auront tôt fait de comprendre qu'il suffit de s'approprier l'objet pour déstructurer la communauté troyenne (v. 25410-25), même s'ils continuent à ignorer que la déesse — d'un autre «signe» (l'aigle qui dérobe le sacrifice, v. 25542-51) — a rompu le pacte qui la liait à la cité à la suite d'un meurtre qui ensanglanta son temple (v. 25593-97).

Le vol du Palladion rejoue dans cette dernière partie du roman le rapt d'Hélène, arrachée au temple où les Troyens de Paris avaient déjà versé le sang et où sa beauté enchantait le regard... L'anthropologie verrait dans ce chiasme narratif, qui ne rétablit aucun équilibre mais indique l'imminence d'un dénouement, une modalité romanesque de l'échange entre collectivités dont les femmes et les objets religieux et artistiques sont les signes. Néanmoins, le vol du Palladion et la circulation qu'il impulse le privent de toute transcendance, au point qu'on peut lui substituer une doublure profane, le fameux cheval de Troie :

Après lors comandent e dient
 Por le temple qu'ert violez,
 Dont li Pallades ert emblez,
 Que Minerve n'en seit iriee
 Seit une chose apareilliee
 Grant, en semblance de cheval.
 Co voustrent tuit, jo n'en sai al
 E comandet, quant il iert faiz,
 Qu'a force seit menez e traiz
 Tant qu'al temple seit presentez
 Dont li Palades fu emblez. (v. 25722-34)

Œuvre humaine («A mut grant peine est l'uevre traite», v. 25903), comme la Chambre des beautés, le cheval suscite une admiration esthétique que le langage n'exprime qu'imparfaitement :

Si est haute, si par est grant
 Que ne l'esgarde rien vivant
 Que n'ait merveille e que ne die :
 «Com si faite uevre fu bastie!» (v. 25905-08)

mais qui trouve dans la musique un accompagnement réveillant l'écho des mélodies ineffables de la Chambre. À l'instar encore de l'espace réservé à l'amour, le cheval «déçoit» au sens médiéval du terme : l'extérieur masque l'intérieur, mais là où la première y consacrait l'amour et maîtrisait le temps et la mort, le second feint de passer pour le «signe» de la paix afin de mieux abriter la mort et la destruction. Les signes esthétiques sont trompeurs et il faut tout l'espace du roman pour en fournir la preuve.

Désacralisé, privé de ce pouvoir de rendre aveugle qui défendait son mystère (v. 25663), le Palladion devient un objet maléfique, une pomme de discorde. Trois hommes (Telamon, Ulixès, Diomède) ne se le disputeront-ils pas pour ainsi faire pendant aux trois déesses qui convoitaient la pomme (v. 3860-3923)? Le bénéficiaire du Palladion (Ulixès) assassinera Telamon (v. 27105-15) mais se désaisira de l'objet en faveur de Diomède afin d'éviter d'être sa victime :

Laissé ot le Palladion
A Diomède, son ami,
Son compaignon e son plevi.
Ne dotot pas qu'il l'envaissent
Ne que par force li tolissent (v. 27172-76)

Autrefois signe de concorde, le Palladion interdit désormais toute forme de sociabilité, les rapports fraternels comme les rapports vassaliques.

Outre qu'elle ravive le souvenir de l'épisode de la pomme de Discorde, dans lequel la beauté apparaissait déjà comme un facteur d'entropie sociale, cette trinité masculine fratricide nous ramène à nouveau à la triade auctoriale du prologue et à la réflexion sur l'esthétique du roman. Les trois Grecs compromis dans l'affaire du Palladion sont respectivement : mort (Telamon), transmetteur de l'objet (Ulixès) et bénéficiaire (Diomède). Ne renvoient-ils pas respectivement à Homère dont le prologue nous rappelle qu'il manqua d'être mis à mort pour avoir confondu la sphère du religieux et celle du profane :

Dampner le voustrent par reison
Por ço qu'ot fait les dameus
Combatre o les homes charneus. (v. 60-62)

À Cornelius qui transmet ce Palladion textuel que fut l'œuvre de Daire en la traduisant en latin («Cornelius, quil translata : / De greu le torna en latin», v. 120-21)? À Benoît, en bout de chaîne, qui en bénéficie et le restitue en roman (v. 129-44)? L'œuvre littéraire est un Palladion, un fragment de beauté divine, ou un signe, arraché aux dieux, requerrant temps et espace, le temps et l'espace du roman pour apprivoiser ses maléfices et permettre à Benoît de réussir là où Homère avait échoué, de réussir à mélanger les dieux et les hommes, à faire de l'homme — de l'écrivain — un dieu, un producteur de beauté. On saisit là l'intérêt pour Benoît du recours à l'antiquité : il lui permet de définir une esthétique purement profane prenant ses distances avec son origine religieuse. Réflexion inarticulable dans le cadre du christianisme, mais possible sous le couvert de la fable antique et excusée par le discrédit dans lequel sont tombés les dieux après l'adoption du monothéisme.

La réflexion esthétique de Benoît de Saint-Maure vise à faire apparaître la fonction sociale, morale et subjective du beau et de la création humaine. La beauté surgit au point où l'art, doublure de la réalité et de la vie, les transcende en y intégrant un surcroît d'harmonie et de régularité. La perfection architecturale de la Chambre des beautés et de la mécanique des automates lui sert aussi à réfléchir l'harmonie de sa propre recreation de l'«estoire» héritée de la tradition antique. Faute de disposer d'une «poétique» du roman, l'auteur s'efforce d'appréhender la beauté littéraire à travers un étalage des beautés qui témoigne d'un indéniable amour de l'art affirmant, contre la religion, sa vocation résolument profane.

Jean-Charles HUCHET
21, rue François Villon
F - 93190 LIVRY-GARGAN