

Un regard à la fenêtre

Texte 5 · Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette* (vers 1177)

Le texte

Texte original · copie de Guiot (Paris, BnF, fr. 794), vers 556 à 582

v.	VIEUX FRANÇOIS	TRADUCTION (PAR PATRICK)
556	Après la biere venir voient	Derrière la civière, ils voient venir
557	une rote, et devant venoit	un cortège ; en tête venait
558	uns granz chevaliers qui menoit	un grand chevalier, qui menait
559	une bele dame a senestre.	à sa gauche une belle dame.
560	Li chevaliers de la fenestre	Le chevalier, de la fenêtre,
561	conut que c'estoit la reine;	reconnut que c'était la reine.
562	de l'esgarder onques ne fine,	Il ne cessa pas un instant de la regarder,
563	molt antentis et molt li plot,	absorbé, ravi,
564	au plus longuemant que il pot.	aussi longtemps qu'il le put.
565	Et quant plus ne la pot veoir,	Et quand il ne put plus la voir,
566	si se vost jus lessier cheoir	il voulut se laisser tomber dans le vide
567	et trebuchier aval son cors;	et basculer tout entier ;
568	et ja estoit demis defors	il était déjà à demi dehors
569	quant messire Gauvains le vit;	quand monseigneur Gauvain le vit :
570	sel trait arrieres, se li dit :	il le tire en arrière et lui dit :
571	« Merci, sire, soiez an pes!	« De grâce, sire, tenez-vous en paix !
572	Por Deu nel vos pansez jamés	Pour Dieu, ne songez plus jamais
573	que vos faciez tel desverie;	à commettre pareille folie.
574	a grant tort haez vostre vie. »	C'est à grand tort que vous haïssez votre vie. »
575	« Mes a droit, » fet la dameisele.	« Non, c'est à bon droit, fait la demoiselle.
576	« Don n'iert seïe la novele	Est-ce que la nouvelle
577	par tot de la maleürté	de son infortune ne sera pas sue partout,
578	qu'il a en la charrete esté?	qu'il est monté en charrette ?
579	Bien doit voloir qu'il fust ocis,	Il doit bien souhaiter qu'on le tue :
580	que mialz valdroit il morz que vis.	mieux vaudrait pour lui la mort que la vie.
581	Sa vie est desormés honteuse	Sa vie est désormais vouée à la honte,
582	et despote et maleüreuse. »	au mépris et au malheur. »

Ouvre le volet et pose le texte devant toi. On va l'éclairer ensemble, vers après vers : d'abord comprendre la scène, puis mettre un nom sur les procédés, enfin préparer ce que tu diras à l'oral. Aucune hâte : on reste à la fenêtre le temps qu'il faudra pour que le jour se lève sur le texte.

Le vieux français te paraît sombre ? Le jour se lève

Regarde d'abord la colonne de gauche : du vieux français, des mots à moitié reconnaissables, « *fenestre* », « *reïne* », « *charrete* ». C'est un texte de plus de huit cents ans, et personne ne le lit d'un coup. Alors sers-toi de la traduction, et retiens tout de suite ceci : la scène est très simple. Un homme est à une fenêtre. En bas passe la femme qu'il aime, prisonnière. Il la regarde. Elle disparaît. Il manque de tomber. Rien de plus, et c'est pourtant l'une des scènes les plus lumineuses du roman.

Ce texte, tu le défendras un jour à l'oral ; d'ici là, laisse le **dragon** dormir dans sa grotte. Ce qui compte ce soir, c'est de voir clair : une explication se comprend avant de se dire, et le jour venu tes propres mots suffiront.

Trois questions pour y voir clair

Commence par répondre, sans forcer, à ces trois questions.

Qui parle ? Un narrateur qui raconte à la troisième personne. Mais attention : par moments, il nous fait voir la scène à travers les yeux du héros, ce chevalier dont personne ne connaît encore le nom.

De quoi il parle ? D'un cortège qui passe en bas d'une tour, avec, au milieu, la reine Guenièvre, enlevée et emmenée prisonnière. Et d'un homme à la fenêtre qui la regarde passer.

Qu'est-ce qu'il veut te faire comprendre ? Que pour cet homme, voir la reine et vivre, c'est devenu la même chose. Quand elle disparaît, il bascule. Tu viens de mettre la main sur le cœur du texte.

À quelle hauteur du roman nous sommes

On est tout près du début de la quête. Le héros vient de commettre le geste scandaleux du roman : monter dans la **charrette d'infamie**, celle des condamnés, pour retrouver la trace de la reine. Il a passé la nuit dans un château, sur un lit interdit, sous une lance enflammée. Et au matin, depuis la fenêtre de la tour, avec son compagnon Gauvain, il voit passer en contrebas le cortège qui emmène Guenièvre. C'est la première fois, depuis l'enlèvement, que ses yeux la retrouvent. Garde cette image : une fenêtre, un homme en haut, la reine en bas.

L'introduction, six phrases et rien de plus

Introduire un texte, c'est faire les **présentations**, comme entre deux amis qui ne se connaissent pas encore. Six phrases, toujours dans le même ordre, et le tour est joué.

Un, l'auteur.

CE QUE TU DIS

Chrétien de Troyes est le premier grand romancier français ; il écrit à la fin du XII^e siècle, à la cour de Champagne.

Deux, l'œuvre.

CE QUE TU DIS

Le Chevalier de la charrette raconte la quête de Lancelot, qui accepte toutes les épreuves et toutes les hontes pour délivrer et aimer la reine Guenièvre.

Trois, l'endroit.

CE QUE TU DIS

Le passage se situe au lendemain de la charrette : depuis une tour, le héros, encore anonyme, voit passer le cortège qui emmène la reine prisonnière.

Quatre, ce que c'est.

CE QUE TU DIS

C'est un récit à la troisième personne, qui épouse d'abord le regard du héros, puis laisse la parole à Gauvain et à une demoiselle au discours direct.

Cinq, ta question (la problématique).

CE QUE TU DIS

On peut alors se demander comment cette scène invente le regard amoureux comme une extase qui dépasse le héros, au point que son entourage le range sous deux mots, la folie ou la honte.

Six, le chemin (l'annonce).

CE QUE TU DIS

Le texte se lit en trois moments : l'apparition de la reine dans le cortège, l'extase du regard et la tentation du vide, puis les deux verdicts portés sur le geste du héros.

Ton introduction tient debout. À présent, on se penche à la fenêtre du texte : à chaque halte, je te montre le mot, je te donne son **nom savant** (le procédé), et la phrase à dire.

Premier temps : une silhouette entre dans la lumière (vers 556 à 561)

Le texte s'ouvre sur une vision : « *Derrière la civière, ils voient venir un cortège ; en tête venait un grand chevalier, qui menait à sa gauche une belle dame.* »

Deux choses à voir ici. D'abord « *ils voient venir* » : le verbe est au présent, alors que le récit était au passé. Ce présent qui fait surgir la scène sous nos yeux s'appelle un **présent de narration**. Ensuite, regarde les petits mots : « *un cortège* », « *un grand chevalier* », « *une belle dame* ». Ce sont des **articles indéfinis** : de là-haut, personne n'est encore reconnu, tout le monde est anonyme. Et note le seul décor que le texte te donne, dès le premier mot : « *Derrière la civière* ». Un mot, et voilà le cortège qui s'avance derrière un corps qu'on emporte. Le reste de la scène funèbre appartient aux vers qui précèdent, hors de ton extrait : garde-le pour la situation, jamais pour l'analyse.

CE QUE TU DIS

Le présent de narration « ils voient venir » nous fait regarder la scène avec les personnages, et les articles indéfinis, « un cortège », « une belle dame », laissent les silhouettes anonymes : la reine apparaît d'abord comme une inconnue, derrière une civière.

Puis tout bascule en une phrase : « *Le chevalier, de la fenêtre, reconnut que c'était la reine.* » Le verbe « *reconnut* » nous fait entrer dans la tête du héros : on ne décrit plus du dehors, on perçoit avec lui. C'est ce qu'on appelle la **focalisation interne**. Et regarde le chemin des mots : « *une belle dame* » est devenue « *la reine* ». L'article défini a remplacé l'indéfini : son regard, à lui, a mis un nom sur la silhouette. Remarque enfin l'asymétrie : elle est « *la reine* », lui n'est que « *le chevalier* », sans nom.

CE QUE TU DIS

Avec le verbe de perception « reconnut », le récit passe en focalisation interne : dans toute cette foule, le regard du héros va droit à l'aimée, et « une belle dame » devient « la reine ». Le regard amoureux identifie ; l'amant, lui, reste sans nom.

Deuxième temps : les yeux s'éblouissent, le corps bascule (vers 562 à 570)

Voici le cœur du texte : « *Il ne cessa pas un instant de la regarder, absorbé, ravi, aussi longtemps qu'il le put.* »

Regarde d'abord le verbe. « *Cesser de* », c'est un **semi-auxiliaire aspectuel** : il envisage l'arrêt du regard. La **négation** « *ne cessa pas un instant* » vient nier cet arrêt, et le regard devient continu ; c'est du verbe, pas de la négation seule, que vient la durée. Ce trait est le plus solide, parce qu'il est déjà dans l'ancien français : *de*

l'esgarder onques ne fine, jamais il ne cesse de la regarder. Écoute maintenant « *absorbé* », **apposé**, c'est-à-dire détaché à côté du sujet : il traduit *antentis*, l'attention tout entière tendue. Quant à « *ravi* », attention au piège : il ne traduit aucun adjectif, mais *molt li plot*, « *cela lui plut beaucoup* », que la même traduction rend deux fois « *plaire* » ailleurs dans le roman. Le mot savant pour cette expérience, garde-le : l'**extase**, qui veut dire littéralement « *sortir de soi* ». Le héros n'est plus que regard.

CE QUE TU DIS

La négation « ne cessa pas un instant » porte sur le semi-auxiliaire aspectuel « cesser de » et nie l'interruption du regard, comme le fait l'original avec *onques ne fine* : le héros vit une véritable extase, une sortie de soi. L'apposition « absorbé » rend *antentis*, l'attention entière, et suspend la phrase sur l'état du contemplateur : l'amant n'existe plus que par ses yeux.

Et quand la reine disparaît ? « *Et quand il ne put plus la voir, il voulut se laisser tomber dans le vide et basculer tout entier.* » Regarde les deux verbes à l'infinitif, coordonnés : « *se laisser tomber... et basculer* ». Il ne saute pas : il cesse de se retenir. Et regarde « **tout entier** » : l'adverbe « *tout* » renforce l'adjectif « *entier* », et le groupe étend la chute à la personne entière ; rien de lui ne resterait à la fenêtre.

CE QUE TU DIS

Les deux infinitifs coordonnés « se laisser tomber dans le vide et basculer tout entier » montrent que perdre la reine des yeux, c'est perdre la raison de vivre : le corps suit le regard, et le groupe « tout entier » étend la chute à la personne entière.

La suite est un arrêt sur image : « *il était déjà à demi dehors quand monseigneur Gauvain le vit : il le tire en arrière* ». « *À demi dehors* » : le corps est en suspens, moitié dedans, moitié dehors. Et le verbe repasse au **présent de narration**, « *il le tire* », vif comme un réflexe. Gauvain sauve son compagnon sans rien comprendre à ce qui vient de se passer.

CE QUE TU DIS

La locution « à demi dehors » fige un corps en suspens, et le présent de narration « il le tire en arrière » donne au sauvetage la vivacité d'un réflexe : le monde arthurien rattrape le corps de l'amant sans comprendre son geste.

Troisième temps : deux témoins qui n'y voient goutte (vers 571 à 582)

Maintenant, le texte donne la parole aux témoins. Et c'est passionnant, parce que chacun des deux se trompe sur ce qu'il a vu.

Gauvain d'abord : « *De grâce, sire, tenez-vous en paix ! Pour Dieu, ne songez plus jamais à commettre pareille folie.* » Les verbes sont à l'impératif : c'est une **injonction**. Mais écoute le ton : « *De grâce, sire* » est une prière courtoise, et l'ordre se donne sur la forme de la supplique. Écoute aussi ce qu'il demande au juste : le **renoncement** à recommencer, non l'oubli. Et le mot qui tombe, c'est « *folie* », un nom qui range le geste du côté de la déraison. Pour le chevalier parfait qu'est Gauvain, ce geste inexplicable relève forcément de la déraison. Toi, lecteur, tu sais que c'est de l'amour : ce décalage s'appelle l'**ironie dramatique**.

CE QUE TU DIS

Par une injonction à l'impératif, adoucie par la prière courtoise « De grâce, sire », Gauvain exige le renoncement et range le geste sous le nom de « folie » : vu du dehors, l'amour extatique est illisible, et le lecteur, qui sait la vérité, mesure l'ironie dramatique.

La demoiselle du château répond tout autre chose : lui a raison de souhaiter qu'on le tue. Sa preuve tient dans une question : « *Est-ce que la nouvelle de son infortune ne sera pas sue partout, qu'il est monté en charrette ?* » Une question qui contient une négation et qui n'attend qu'une réponse : si, bien sûr. C'est une **interrogation oratoire**, et même une **interro-négation** : on affirme sous la forme d'une question. Ce qu'elle affirme : la honte de la charrette sera bientôt connue de tous.

CE QUE TU DIS

L'interrogation oratoire interro-négative, « Est-ce que la nouvelle ne sera pas sue partout ? », n'attend qu'une réponse : la honte de la charrette est publique et définitive. La demoiselle juge le héros au nom du code de l'honneur.

Et elle conclut par une sentence terrible : « *Sa vie est désormais vouée à la honte, au mépris et au malheur.* » Compte les compléments : trois, qui tombent comme trois coups. C'est un **rythme ternaire**, la marque des grands verdicts. Juste avant, elle avait dit : « *mieux vaudrait pour lui la mort que la vie* », un **comparatif** qui inverse la hiérarchie la plus élémentaire. Voilà l'ironie finale du passage : elle donne raison à une mort qu'elle croit motivée par la honte, quand l'amour en était la cause ; et cette mort, elle la veut infligée, « *Il doit bien souhaiter qu'on le tue* ». Dans le texte, tous se trompent sur ce qui vient d'arriver. Tous, sauf toi.

CE QUE TU DIS

Le rythme ternaire « à la honte, au mépris et au malheur » martèle un verdict social sans appel. Mais ce verdict se trompe de cause : la demoiselle croit à la honte là où le lecteur sait l'amour. L'extase amoureuse reste illisible pour le monde.

Ce que la scène éclaire, au fond

Éloigne-toi de la vitre et embrasse toute la scène. Un regard a reconnu la reine de loin ; ce regard a absorbé tout l'être du héros ; quand elle a disparu, le corps a suivi les yeux vers le vide ; et les témoins ont dit « *folie* », ou « *honte* ».

Tu tiens la réponse à ta problématique : cette scène invente le **regard amoureux comme une dépossession**. Voir la dame est devenu la condition même de l'existence du héros. Et l'amour, dans ce roman, est un secret : le monde le lit de travers, et le récit seul, donc le lecteur seul, en connaît la vérité.

CE QUE TU DIS

En conclusion, la scène de la fenêtre fait du regard amoureux une extase qui dépossède le héros de lui-même : voir la reine est sa raison de vivre, et son entourage, qui l'ignore, nomme ce vertige folie, ou honte.

Pour finir, élargis le champ

Une explication réussie ne s'éteint pas sur sa conclusion : elle **élargit le faisceau**, vers l'œuvre entière et vers ton parcours.

Éclaire d'abord l'œuvre entière. Cette extase est la première d'une longue série : le héros chevauchera bientôt si perdu dans ses pensées qu'il n'entendra pas les défis ; devant le peigne où brillent des cheveux de la reine, il manquera de tomber de cheval ; et après la nuit d'amour, le narrateur trouvera la formule qui résume tout : le corps s'en va, le cœur séjourne. La fenêtre aussi reviendra : fenêtre du rendez-vous nocturne, petite fenêtre de la tour murée où l'on enfermera Lancelot. Et le groupe « *tout entier* » reparaitra ailleurs dans le roman pour dire le don total de l'amant à sa dame : la chute de la fenêtre en donne la première mesure.

Tourne ensuite le faisceau vers le parcours, « **le roman et l'invention de l'amour** ». Ce que Chrétien invente ici, c'est le vocabulaire de l'aliénation amoureuse : un amant absent à lui-même, qui ne vit que là où est la dame. Des siècles de littérature reprendront cette scène de la première vision qui dépossède, de *Tristan et Iseut* à *La Princesse de Clèves*.

CE QUE TU DIS

Pour ouvrir, on peut remarquer que cette première extase inaugure toute une série, jusqu'à la formule « le corps s'en va, le cœur séjourne » après la nuit d'amour, que le motif de la fenêtre court d'ici jusqu'à la tour murée, et que le groupe « tout entier » reviendra dire le don total de l'amant ; la scène inscrit ainsi l'œuvre dans le parcours « le roman et l'invention de l'amour », en créant la figure de l'amant dépossédé de lui-même que la littérature ne cessera de reprendre.

Regarde tout ce que le jour a montré

Remonte au tableau du début et relis les vers. Ce qui te semblait obscur est devenu lisible, et surtout tu sais **nommer** ce que fait Chrétien : un présent de narration, une focalisation interne, une négation du semi-auxiliaire aspectuel, une apposition, deux infinitifs coordonnés, une injonction, une interro-négation, un rythme ternaire. Voilà précisément le vocabulaire que le dragon espère entendre.

Encore un mot avant de te laisser : à l'oral, inutile de tout redire. Retiens les moments les plus forts : la reconnaissance, le regard qui ne cesse jamais, la chute « **tout entier** », le verdict ternaire. Le dragon ne demande pas tout ; il demande une explication nette, dans l'ordre du texte. Tu l'as déjà.

La grammaire, sans zone d'ombre

Reste un dernier recoin à éclairer, celui qui vaut deux points et que tout le monde redoute : la question de grammaire. Elle impressionne parce qu'elle habille de mots savants des choses toutes simples. À l'oral, pourtant, elle se passe sans surprise : le dragon te montre **une phrase du texte**, il te pose **une question précise**, et tu **y réponds**. On s'entraîne sur trois questions, chacune sur une notion différente, toujours avec la même routine.

Le réflexe en cinq pas. Un, simple ou complexe ? compte les verbes conjugués. Deux, qu'est-ce qu'on te demande de regarder ? Trois, analyse doucement, mot par mot. Quatre, nomme les natures et les fonctions. Cinq, conclus en nommant la notion.

Première question : le verbe. Le dragon te montre « *Il ne cessa pas un instant de la regarder, absorbé, ravi, aussi longtemps qu'il le put.* », et il demande : « **Analysez les formes verbales de cette phrase et leurs valeurs.** » Cinq pas : deux verbes conjugués (« *cessa* », « *put* »), phrase **complexe**, déclarative et négative ; ce

qu'on regarde, ce sont les **formes verbales** : le passé simple « *cessa* », la périphrase « *cesser de regarder* » où l'infinitif porte le vrai sens, la négation qui nie l'interruption et rend le regard continu ; tu conclus en nommant la notion, le verbe.

CE QUE TU DIS

Cette phrase est complexe, déclarative et négative : une principale et une subordonnée circonstancielle de temps. Le verbe de la principale est « *cessa* », passé simple de l'indicatif : ce temps saisit le fait en bloc, comme un événement du premier plan du récit. Il est le support de la périphrase verbale « *cessa de la regarder* », où l'infinitif « *regarder* », introduit par la préposition « *de* », porte le sens plein ; le verbe « *cesser* » joue le rôle d'un semi-auxiliaire aspectuel, qui envisage l'interruption du procès. La négation « *ne... pas* », renforcée par le complément « *un instant* », nie précisément cette interruption : le procès « *regarder* » est ainsi présenté comme continu du début à la fin. Le pronom personnel « *la* », complément d'objet direct de « *regarder* », renvoie à la reine. La subordonnée « *aussi longtemps qu'il le put* » a pour verbe « *put* », passé simple du verbe « *pouvoir* », employé avec le pronom neutre « *le* » qui reprend l'infinitif « *regarder* » ; elle borne la durée du procès à la limite du possible.

Deuxième question : la négation. Autre phrase, autre notion. Le dragon te montre « *Pour Dieu, ne songez plus jamais à commettre pareille folie.* », et il demande : « **Analysez la négation de cette phrase.** » Cinq pas : un seul verbe conjugué (« *songez* »), phrase **simple, injonctive** et négative ; ce qu'on regarde, c'est la **négation** « *ne... plus jamais* », trois pièces qui cumulent la cessation (« *plus* ») et la totalité du temps (« *jamais* ») ; tu conclus en la nommant : une négation totale et définitive.

CE QUE TU DIS

Cette phrase est simple, injonctive et négative. Le verbe « *songez* » est à l'impératif présent, deuxième personne du pluriel : la phrase est une injonction, ici une défense. La négation associe l'adverbe « *ne* », placé devant le verbe, aux deux adverbes « *plus* » et « *jamais* » : « *plus* » marque la cessation (que cela ne se reproduise pas), « *jamais* » étend la défense à la totalité du temps à venir. Le cumul « *ne... plus jamais* » produit une négation totale et définitive, la forme la plus forte que puisse prendre une interdiction. Le groupe prépositionnel « *à commettre pareille folie* » est complément du verbe « *songer* », construit avec la préposition « *à* » ; le groupe « *Pour Dieu* », détaché en tête, est un complément de phrase à valeur d'invocation.

Troisième question : l'interrogation. Dernière notion. Le dragon te montre « *Est-ce que la nouvelle de son infortune ne sera pas sue partout, qu'il est monté en charrette ?* », et il demande : « **Analysez la phrase interrogative et sa construction.** » Cinq pas : phrase **complexe**, interrogative directe et négative ; ce qu'on regarde, c'est la marque « *est-ce que* » en tête, qui garde l'ordre sujet-verbe ; on répond par oui ou par non,

l'interrogation est **totale**, et comme la phrase est négative, la réponse positive se dit « **si** » ; combinée à la négation « **ne sera pas** », l'interrogation devient **oratoire**, une affirmation déguisée ; tu conclus en nommant la notion.

CE QUE TU DIS

Cette phrase est complexe, interrogative directe et négative : une interrogative principale et une subordonnée complétive complément du nom « nouvelle ». L'interrogation est directe et totale : elle appelle une réponse par oui ou par non, et, la phrase étant négative, la réponse positive prend la forme « si ». Elle est marquée par la locution interrogative « est-ce que » en tête de phrase, qui permet de conserver l'ordre sujet-verbe, ainsi que par le point d'interrogation final. Le sujet est le groupe nominal « la nouvelle de son infortune », le verbe « sera sue » est au futur de l'indicatif, à la voix passive. La négation « ne... pas » encadre l'auxiliaire « sera » : combinée à l'interrogation, elle oriente la question vers la réponse affirmative, « si, tout le monde le saura » ; c'est une interrogation oratoire, qui affirme sous la forme d'une question. La proposition « qu'il est monté en charrette », introduite par la conjonction « que », est une subordonnée complétive, complément du nom « nouvelle », dont elle explicite le contenu ; elle est rejetée en fin de phrase, loin du nom qu'elle complète. L'adverbe « partout » est complément circonstanciel de lieu.

Tu as vu le geste : **une phrase, une question posée, une réponse**. Trois notions différentes (le verbe, la négation, l'interrogation), mais **la même routine** à chaque fois, et elle éclaire n'importe quelle phrase. Le jour de l'oral, quelle que soit la question, tu dérouleras ces cinq pas : la grammaire tient moins de la mémoire que du réflexe, et un réflexe se prend vite.

Tu peux refermer la fenêtre

Beau travail. Tu as passé la soirée à la fenêtre du roman, un homme là-haut, une reine qui passe en bas, et tu sais désormais comprendre la scène et la dire. Range tes feuilles, souffle un peu : c'est mérité.

À bientôt. Un autre texte attend qu'on l'éclaire à son tour.

Le versant académique : le dossier de décryptage

La voix change. À partir d'ici, la voix qui t'accompagnait s'efface : finie la lettre, place au dossier de travail, dans un registre impersonnel et froid, celui de l'exercice. Autant le dire franchement : c'est carré, exhaustif, sans détour, et beaucoup d'élèves préfèrent justement ça. Tu n'es pas lâché pour autant : le même texte y est nommé, découpé, classé et vérifié, pour ta maîtrise et pour l'oral.

Les trois plans de ce dossier

Ce dossier se lit sur trois plans (charte v3) :

- **le décryptage** (sections 1 à 4 et 8) : l'analyse exhaustive, le maximum de repères ;
- **le mémo** (section 5) : l'exposé oral de dix minutes, ce qu'on dit vraiment ;
- **le contrôle** (sections 6, 6 bis et 7) : la vérification que tout est couvert.

Rangs. Chaque sous-partie du décryptage porte un rang : ★ incontournable (à dire absolument), ◆ important, ○ bonus. Le mémo reprend **tous les** ★. On ne vise pas l'exhaustivité : on couvre les incontournables.

1. Explication très simple

Idée générale du texte. Dans ce texte, le héros aperçoit pour la première fois depuis sa quête la reine qu'il aime, emmenée prisonnière au loin, pour montrer que ce simple regard suffit à lui faire perdre toute prudence : quand elle disparaît, il manque de se jeter par la fenêtre.

Situation simple. Celui qui regarde est le héros, qu'on appelle encore « *le chevalier* », car personne ne connaît son nom. Il est à la fenêtre d'une tour avec son compagnon Gauvain. En bas passe le cortège qui emmène la reine Guenièvre, enlevée par un chevalier ennemi. Le problème est le suivant : que se passe-t-il dans le cœur d'un homme qui voit passer, sans pouvoir rien faire, la femme qu'il aime ?

Mouvement I. Dans ce mouvement, le héros et Gauvain voient passer un cortège en bas, dans les prés. Parmi ces gens marche une belle dame, et le héros la reconnaît : c'est la reine. L'idée importante est que, dans toute cette foule, son regard va droit à elle.

Mouvement II. Dans ce mouvement, le héros ne quitte plus la reine des yeux, comme hors de lui-même. Quand il ne peut plus la voir, il veut se laisser tomber par la fenêtre, et Gauvain le rattrape au dernier moment. Le lecteur comprend que, pour cet homme, voir la reine et vivre sont devenus la même chose.

Mouvement III. Dans ce mouvement, deux personnages jugent le geste du héros. Gauvain lui reproche une folie ; la demoiselle du château répond qu'il a raison de souhaiter qu'on le tue, à cause de la honte de la charrette. La leçon du passage est que la vraie raison du geste, l'amour, échappe à tous.

Phrase finale pour l'élève. Dans ce passage, Chrétien de Troyes raconte la première contemplation amoureuse du roman pour montrer que ce regard emporte tout : le héros s'oublie lui-même au point de risquer sa vie. Autour de lui, on parle de folie ou de honte ; seul le lecteur sait que ce vertige s'appelle l'amour.

2. Introduction

Étape 1 : présentation de l'auteur. Chrétien de Troyes est le premier grand romancier français. Actif dans la seconde moitié du XII^e siècle, à la cour de Champagne, il a fixé les formes du roman courtois et mis au cœur de ses récits la question de l'amour.

Étape 2 : présentation de l'œuvre. Écrit vers 1177 à la demande de la comtesse Marie de Champagne, *Le Chevalier de la charrette* raconte l'enlèvement de la reine Guenièvre et la quête du chevalier Lancelot, qui accepte toutes les épreuves et toutes les hontes pour la délivrer et l'aimer. Le roman, œuvre courtoise, invente un amour qui soumet l'honneur chevaleresque à la volonté d'une femme.

Étape 3 : situation de l'extrait. Le héros, encore anonyme, vient de monter dans la charrette d'infamie pour retrouver la trace de la reine, puis a passé la nuit dans un château sur le lit interdit, sous la lance enflammée. Au matin, depuis les fenêtres de la tour qui donnent sur la prairie, il voit passer, avec Gauvain, le cortège de Méléagant qui emmène la reine captive : c'est la première fois que la quête lui met l'aimée sous les yeux.

Étape 4 : caractérisation du passage. Le passage relève du récit à la troisième personne : le narrateur adopte d'abord la perception des personnages à la fenêtre, puis resserre la focalisation interne sur le seul héros, avant de céder la place à une scène dialoguée au discours direct. Une contemplation muette, presque mystique, y bascule en un geste de mort, puis en un débat de jugements.

Étape 5 : problématique. Il convient de se demander comment cette scène à la fenêtre invente le regard amoureux comme une extase qui dépossède le héros de lui-même, au point que son entourage le range sous deux mots, la folie ou la honte.

Étape 6 : annonce des mouvements. Le premier mouvement suivra l'apparition de la reine dans le cortège : comment un regard reconnaît-il l'aimée au milieu d'un cortège de deuil ? Le deuxième mouvement analysera l'extase et la tentation du vide : que devient un homme dont toute la vie est passée dans ses yeux ? Le troisième mouvement confrontera les deux verdicts portés sur son geste : en quoi la folie dénoncée par Gauvain et la honte rappelée par la demoiselle manquent-elles toutes deux la vérité de ce qui vient d'arriver ?

3. Commentaire linéaire

Découpage du texte

Premier mouvement : l'apparition, une reine reconnue dans un cortège de deuil. De « *Derrière la civière* » à « *reconnut que c'était la reine* ».

Deuxième mouvement : l'extase du regard et la tentation du vide. De « *Il ne cessa pas un instant* » à « *il le tire en arrière et lui dit* ».

Troisième mouvement : les deux verdicts, la folie et la honte. De « *De grâce, sire* » à « *au mépris et au malheur* ».

I. L'apparition : une reine reconnue dans un cortège de deuil

Dans le premier mouvement, le récit installe la scène vue d'en haut : depuis la fenêtre de la tour, le héros et Gauvain voient défiler en bas, dans les prés, une civière, puis un cortège où marche une belle dame. Le regard, d'abord collectif et distant, se resserre sur le seul héros au moment décisif : il reconnaît la reine. Ce mouvement fait naître l'amour dans le cadre qui lui restera attaché tout au long du roman, celui de la fenêtre.

◆ I.a. Un cortège vu d'en haut, une dame encore anonyme

La scène s'ouvre sur une vision d'ensemble : un cortège s'avance, encadré par le deuil, et une inconnue y chemine.

Citation : « *Derrière la civière, ils voient venir un cortège ; en tête venait un grand chevalier, qui menait à sa gauche une belle dame.* »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : présent de narration (« *ils voient venir* »). **Procédé secondaire :** articles indéfinis (« *un cortège* », « *un grand chevalier* », « *une belle dame* »).

ANALYSE. Le présent de narration « *ils voient venir* » fait surgir la scène sous les yeux du lecteur en même temps que sous ceux des personnages : nous regardons avec eux, du haut de la fenêtre. La série d'articles indéfinis « *un cortège* », « *un grand chevalier* », « *une belle dame* » traduit la distance : de là-haut, personne n'est encore identifié. Le seul élément de décor que l'extrait retienne est la civière du premier vers : le cortège s'avance derrière un corps qu'on emporte. Le reste de la scène funèbre appartient au contexte immédiat, hors extrait.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur partage la perception des guetteurs et attend, comme eux, de savoir qui passe.

INTERPRÉTATION. La première apparition de la reine dans la quête se fait derrière une civière : la femme aimée s'avance dans le sillage d'un corps qu'on emporte, et l'amour entre dans le roman au voisinage de la mort. La « *belle dame* » n'est encore qu'une silhouette : c'est le regard du héros qui va lui donner son identité.

Phrase de liaison. Qui, parmi les guetteurs de la fenêtre, saura mettre un nom sur cette silhouette lointaine ?

★ I.b. La reconnaissance : le regard qui identifie l'aimée

Au sein du groupe, un seul regard accomplit la reconnaissance : celui du héros, que le texte désigne toujours par sa seule fonction.

Citation : « *Le chevalier, de la fenêtre, reconnut que c'était la reine.* »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : focalisation interne, marquée par le verbe de perception (« *reconnut* »). **Procédé secondaire :** passage de l'article indéfini à l'article défini (« *une belle dame* » devenue « *la reine* »).

ANALYSE. Le verbe « *reconnut* » fait passer le récit dans la conscience du héros : la scène n'est plus décrite du dehors, elle est perçue par lui. Ce que le groupe voyait comme « *une belle dame* », lui seul l'identifie comme « *la reine* » : l'article défini et le titre remplacent l'indéfini anonyme. Face à elle, il reste « *le chevalier* », désigné par sa fonction, sans nom.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur mesure l'asymétrie : elle est la reine, il n'est personne.

INTERPRÉTATION. La reconnaissance est ici un acte d'amour avant d'être un fait d'observation : dans la distance et la foule, le regard amoureux va droit à son objet. Le couple du roman se met en place dans cette asymétrie fondatrice : une reine identifiée de loin, un amant encore sans nom, et entre eux, une fenêtre.

Transition vers le mouvement II. *Ainsi, le premier mouvement conduit le regard du héros jusqu'à la reine. Mais que devient un homme dont les yeux ont trouvé ce qu'ils cherchaient et vont le perdre aussitôt ? C'est cette dépossession que le deuxième mouvement met en scène.*

II. L'extase du regard et la tentation du vide

Dans le deuxième mouvement, le récit s'immobilise avec le héros : tant que la reine est visible, il n'est plus que regard ; dès qu'elle disparaît, il veut disparaître avec elle. La contemplation extatique et le geste suicidaire s'enchaînent sans transition, comme les deux faces d'une même dépossession, avant que Gauvain ne rattrape in extremis le corps déjà à demi passé dans le vide.

★ II.a. L'extase : un homme réduit à son regard

Le temps du récit se suspend : la phrase épouse la durée de la contemplation.

Citation : « *Il ne cessa pas un instant de la regarder, absorbé, ravi* »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : négation portant sur le semi-auxiliaire aspectuel « *cesser de* » (« *ne cessa pas un instant* »), qui rend le *de l'esgarder onques ne fine* de l'original. **Procédé secondaire :** apposition détachée (« *absorbé* »), qui rend l'adjectif *antentis*.

ANALYSE. Le verbe « *cesser de* » est un semi-auxiliaire aspectuel, qui envisage l'interruption du procès ; la négation « *ne... pas* », renforcée par le complément « *un instant* », nie cette interruption et donne la contemplation pour continue, que borne la seule subordonnée « *aussi longtemps qu'il le put* ». La durée vient donc de l'aspect, et le regard occupe le temps entier. C'est le trait le plus sûr, parce qu'il est dans l'original : *de l'esgarder onques ne fine*, où *onques* renforce la négation du verbe *finer*. Le premier terme apposé, « *absorbé* », rend *antentis*, l'attention tout entière tendue vers son objet, et suspend la phrase sur l'état du contemplateur. Le second, « *ravi* », ne traduit aucun adjectif : il rend *molt li plot*, « *cela lui plut beaucoup* », que la même traduction rend deux fois « *plaire* » ailleurs dans le roman, aux v. 4695 et 5662.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur sent le récit s'arrêter avec le héros, suspendu à ce regard.

INTERPRÉTATION. Ce qui fait la sortie de soi n'est pas le mot « *ravi* », qui appartient au traducteur, mais la durée : un regard que rien n'interrompt, et un homme aspiré tout entier dans ses yeux. Le mot « *extase* », qui signifie littéralement sortir de soi, est celui du commentateur, et il convient à ce titre. Chrétien invente ici la première contemplation amoureuse du roman, et avec elle un type de héros nouveau : l'amant absent à lui-même, qui ne vit plus que là où est la dame. Le transfert du sacré viendra plus loin, quand le texte écrira l'adoration, l'autel et le martyr ; ici, il n'est pas encore dans les mots. Le motif se prolongera jusqu'à la formule fameuse : le corps s'en va, le cœur séjourne.

Phrase de liaison. *Que reste-t-il de cet homme quand l'objet de son regard lui est retiré ?*

★ II.b. La tentation du vide : tomber tout entier

La disparition de la reine appelle aussitôt son équivalent corporel : la chute.

Citation : « *il voulut se laisser tomber dans le vide et basculer tout entier* »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : coordination de deux infinitifs (« *se laisser tomber... et basculer* »). **Procédé secondaire :** adjectif « *entier* », renforcé par l'adverbe « *tout* » (« *tout entier* »).

ANALYSE. Les deux infinitifs coordonnés « *se laisser tomber* » et « *basculer* » décomposent le geste en un abandon puis un basculement : le héros ne se jette pas, il cesse de se retenir. Le groupe « *tout entier* », où l'adverbe « *tout* » renforce l'adjectif « *entier* », étend la chute à la personne entière : le corps y passerait sans reste. La subordonnée temporelle qui précède, « *quand il ne put plus la voir* », fait de la perte de la vue de la reine la cause immédiate du geste.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur éprouve le vertige d'un enchaînement sans délibération : la reine disparaît, le corps suit.

INTERPRÉTATION. Voir la reine est devenu la condition même de l'existence : privé d'elle, le corps n'a plus de raison de tenir et suit le regard dans le vide. La chute engage la personne entière, et c'est cette totalité qui donne sa mesure au lien : si tôt dans le roman, le geste dit déjà que l'amant appartient à sa dame sans partage.

Phrase de liaison. *Qui peut encore retenir un corps que l'amour a déjà fait passer de l'autre côté ?*

○ II.c. Le sauvetage in extremis

Le récit reprend son cours par l'intervention de Gauvain, au moment le plus tardif possible.

Citation : « *il était déjà à demi dehors quand monseigneur Gauvain le vit : il le tire en arrière* »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : présent de narration (« *il le tire en arrière* »). **Procédé secondaire :** locution adverbiale (« *à demi dehors* »).

ANALYSE. L'adverbe « *déjà* » et la locution « *à demi dehors* » photographient un corps en suspens, moitié dedans, moitié dehors : la bascule est engagée. Le passage au présent de narration « *il le tire en arrière* » donne au geste de Gauvain la vivacité d'un réflexe, après les temps du récit qui portaient la contemplation.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur retient son souffle sur cet arrêt sur image, puis respire avec le geste sauveur.

INTERPRÉTATION. Gauvain, incarnation de la chevalerie mesurée, retient l'amant au bord du gouffre : le monde arthurien sauve un corps sans rien comprendre à ce qui l'emporte. La fenêtre, frontière entre le dedans et le dehors, devient l'image de l'amant courtois lui-même, à demi passé du côté de sa dame.

Transition vers le mouvement III. Le deuxième mouvement a montré l'extase et son revers de mort. Reste à entendre ce que le monde en dit : comment les témoins interprètent-ils un geste dont ils ignorent la cause ? C'est l'objet du troisième mouvement.

III. Les deux verdicts : la folie et la honte

Dans le troisième mouvement, le récit cède la place au discours direct : deux voix jugent successivement le geste du héros. Gauvain le somme de renoncer à sa folie ; la demoiselle du château, qui sait la charrette, soutient au contraire qu'il a raison de souhaiter qu'on le tue. Ces deux verdicts opposés ont un point commun : l'amour leur échappe à tous deux, et le lecteur seul en détient la clé.

◆ III.a. Le verdict de Gauvain : la folie

Le premier jugement est une remontrance amicale, qui nomme le geste sans en comprendre la cause.

Citation : « De grâce, sire, tenez-vous en paix ! Pour Dieu, ne songez plus jamais à commettre pareille folie. »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : injonction à l'impératif (« *tenez-vous* », « *ne songez plus jamais* »). **Procédé secondaire :** nom « *folie* », précédé du déterminant « *pareille* ».

ANALYSE. Les impératifs successifs « *tenez-vous en paix* », « *ne songez plus jamais* » ramènent le héros du côté de la norme : on lui ordonne le repos et le renoncement. La formule « *De grâce, sire* » est une prière courtoise et « *Pour Dieu* » une invocation : l'ordre se donne sur le ton de la supplique, et cette déférence même dit l'effroi du témoin. Le nom « *folie* », qui traduit la « *desverie* » du texte original, range le geste dans le déraisonnable.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur perçoit le décalage : ce que Gauvain nomme folie, il vient de le lire comme amour.

INTERPRÉTATION. Gauvain, le chevalier parfait selon la cour, dispose d'une seule grille de lecture : la raison. Vu du dehors, l'amour extatique est une folie ; l'ironie dramatique tient à ce que le lecteur, lui, sait ce que le personnage ignore. Le roman installe ainsi l'idée que l'amour courtois est illisible pour le monde, et qu'il faut un récit pour le comprendre.

Phrase de liaison. Mais une autre voix va contredire Gauvain : au nom de quoi peut-on donner raison à un geste de mort ?

◆ III.b. La contre-attaque de la demoiselle : la question qui condamne

La demoiselle du château renverse le verdict de Gauvain par une question dont la réponse est déjà acquise.

Citation : « Est-ce que la nouvelle de son infortune ne sera pas sue partout, qu'il est monté en charrette ? »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : interrogation oratoire interro-négative (« *Est-ce que... ne sera pas... ?* »).

ANALYSE. L'interrogation en « *est-ce que* », combinée à la négation « *ne sera pas* », n'attend qu'une réponse : si, tout le monde le saura. Le futur « *sera sue* » donne à la divulgation la valeur d'une certitude, et l'adverbe « *partout* » l'étend à l'espace entier. La subordonnée finale « *qu'il est monté en charrette* » nomme la faute qui fonde tout le raisonnement.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur est sommé d'acquiescer à une évidence sociale : la honte de la charrette est publique et définitive.

INTERPRÉTATION. La demoiselle juge le geste du héros à l'aune du code de l'honneur : monter dans la charrette vaut mort sociale, et la nouvelle en courra le monde. Son verdict est l'exact envers de celui de Gauvain : mourir n'est plus folie mais bon droit. Le roman fait ainsi dialoguer deux systèmes de valeurs autour d'un même corps penché dans le vide, sans qu'aucun des deux ne voie la vraie cause du geste.

Phrase de liaison. *Jusqu'où ce verdict social peut-il aller dans la condamnation d'une vie ?*

★ III.c. La sentence ternaire : une vie vouée à la honte

La demoiselle clôt le passage par une sentence qui scelle le sort du héros.

Citation : « *Sa vie est désormais vouée à la honte, au mépris et au malheur.* »

PROCÉDÉ PRINCIPAL : rythme ternaire (« *à la honte, au mépris et au malheur* »). **Procédé secondaire :** sentence au comparatif (« *mieux vaudrait pour lui la mort que la vie* »).

ANALYSE. Les trois compléments coordonnés « *à la honte, au mépris et au malheur* » tombent comme trois coups de marteau : le rythme ternaire donne au jugement la solennité d'une condamnation. L'adverbe « *désormais* » rend la sentence irréversible, et le verbe « *vouée* » en fait une fatalité. Juste avant, le comparatif « *mieux vaudrait pour lui la mort que la vie* » avait déjà inversé la hiérarchie la plus élémentaire, celle de la vie sur la mort.

EFFET SUR LE LECTEUR. Le lecteur entend un verdict sans appel, prononcé par une voix sûre de son droit.

INTERPRÉTATION. L'ironie du passage culmine ici : la demoiselle donne raison à une mort qu'elle croit motivée par la honte, quand l'amour en était la cause ; et cette mort, elle la veut infligée, « *Il doit bien souhaiter qu'on le tue* ». Le monde condamne à la mort sociale celui que l'amour venait de pousser à la mort réelle, et les deux verdicts se trompent de cause. Le roman donne ainsi sa mesure au scandale de la charrette : ce que la société voue « *à la honte, au mépris et au malheur* », le récit tout entier va entreprendre de le retourner en gloire.

Phrase de liaison vers la conclusion. *Que retenir, dès lors, de cette scène où l'amour naît sous les yeux de témoins qui ne savent pas le voir ?*

4. Conclusion

Cette scène à la fenêtre concentre en vingt-sept vers la découverte du regard amoureux. Le premier mouvement fait surgir la reine dans un cortège de deuil, et seul le regard du héros sait la reconnaître de loin. Le deuxième mouvement transforme la contemplation en extase : le regard ne s'interrompt jamais, l'amant sort de lui-même, et la disparition de la reine l'entraîne aussitôt vers le vide, dont Gauvain le retire à demi passé. Le troisième mouvement confronte les verdicts : folie pour Gauvain, bon droit pour la demoiselle, qui voue la vie du héros à la honte de la charrette.

Ainsi, la scène invente le regard amoureux comme une dépossession : voir la dame est devenu la condition de l'existence, et le monde, qui l'ignore, nomme ce vertige folie, ou honte. L'écart entre ce que le lecteur sait et ce que les personnages comprennent fait de l'amour le secret du roman, illisible à tous sauf au récit qui le raconte.

Ouverture. Cette première extase ouvre une série que le parcours « *le roman et l'invention de l'amour* » invite à suivre : le héros chevauchera bientôt perdu dans ses pensées, défaillera devant le peigne aux cheveux de la reine, et la nuit d'amour s'achèvera sur la formule qui résume tout : le corps s'en va, le cœur séjourne. La fenêtre, elle aussi, reviendra : fenêtre du rendez-vous nocturne, petite fenêtre de la tour murée. Le groupe « *tout entier* », enfin, reparaitra ailleurs dans le roman pour dire le don total de l'amant à sa dame : la chute de la fenêtre en donne ici la première mesure. De cette scène matinale datent à la fois le vocabulaire de l'extase amoureuse et le cadre où le roman ne cessera de la mettre en scène.

5. Le mémo : l'exposé oral (≈ 10 min)

Ce qu'on dit vraiment, en parole continue : situer (30 s) · lire (90 s) · problématique · les mouvements en geste à quatre temps (citer → nommer → analyser → interpréter) · conclure. Il reprend tous les ★, pioche parmi les ◆.

Auteur : Chrétien de Troyes, premier grand romancier français (XII^e s.), cour de Champagne. **Œuvre** : *Le Chevalier de la charrette* (v. 1177), roman courtois de la quête de Lancelot pour délivrer et aimer la reine Guenièvre. **Extrait** : la scène de la fenêtre (v. 556-582). **Objet d'étude** : le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle. **Parcours** : le roman et l'invention de l'amour. **Situation** : lendemain de la charrette et de la nuit sur le lit interdit ; depuis la tour, le héros anonyme voit passer le cortège qui emmène la reine.

Problématique : comment cette scène à la fenêtre invente-t-elle le regard amoureux comme une extase qui dépasse le héros, au point que son entourage le range sous deux mots, la folie ou la honte ?

Plan :

- I. L'apparition : une reine reconnue dans un cortège de deuil (v. 556-561).
- II. L'extase du regard et la tentation du vide (v. 562-570).
- III. Les deux verdicts : la folie et la honte (v. 571-582).

Citations, procédés et interprétations essentiels :

- ◆ « *Derrière la civière, ils voient venir un cortège* » → présent de narration + articles indéfinis → l'aimée apparaît en silhouette anonyme, derrière une civière.
- ★ « *Le chevalier, de la fenêtre, reconnut que c'était la reine* » → focalisation interne + passage de l'article indéfini à l'article défini → le regard amoureux identifie l'aimée ; asymétrie entre la reine et l'amant sans nom.
- ★ « *Il ne cessa pas un instant de la regarder, absorbé, ravi* » → négation du semi-auxiliaire « *cesser de* » (onques ne fine) + apposition « *absorbé* » (antentis) → l'extase au sens propre : sortir de soi, par la durée du regard ; naissance de l'amant absent à lui-même. Dire que « *ravi* » traduit *molt li plot*, et non un enlèvement.
- ★ « *il voulut se laisser tomber dans le vide et basculer tout entier* » → deux infinitifs coordonnés + « *tout entier* » → perdre la dame des yeux, c'est perdre la vie ; la chute engage la personne entière.
- ◆ « *De grâce, sire, tenez-vous en paix !* » → injonction, adoucie par la prière courtoise + le nom « *folie* » → vu du dehors, l'amour est folie ; ironie dramatique.
- ◆ « *Est-ce que la nouvelle de son infortune ne sera pas sue partout... ?* » → interrogation oratoire interrogative négative → la honte de la charrette est publique et irréversible.
- ★ « *Sa vie est désormais vouée à la honte, au mépris et au malheur* » → rythme ternaire → verdict social sans appel, qui se trompe de cause : le monde ne sait pas lire l'amour.

Conclusion synthétique : la scène invente le regard amoureux comme dépossession de soi ; l'entourage la nomme folie, ou honte, et le lecteur seul détient le secret de l'amour.

Ouverture : cette première extase annonce le peigne, la nuit d'amour et la formule « *le corps s'en va, le cœur séjourne* » (v. 4697) ; le motif de la fenêtre court jusqu'à la tour murée, et le groupe « *tout entier* » reparaitra dans le roman pour dire le don total de l'amant.

6. Tableau de révision des procédés

Procédé désigné	Analyse dans le texte	Effet sur le lecteur	Interprétation
Présent de narration (« <i>ils voient venir</i> »)	La scène surgit en direct, vue de la fenêtre	Le lecteur regarde avec les personnages	L'apparition de la reine est un événement vécu, non rapporté
Articles indéfinis (« <i>un cortège</i> », « <i>une belle dame</i> »)	La distance laisse les figures anonymes	Attente de l'identification	La dame n'existe pas encore : le regard du héros va la faire exister
Focalisation interne (« <i>reconnut</i> »)	Le récit passe dans la conscience du héros	Proximité avec le regard amoureux	La reconnaissance est un acte d'amour avant d'être un fait
Passage de l'article indéfini à l'article défini (« <i>une belle dame</i> » – « <i>la reine</i> »)	L'identification transforme la désignation	Sentiment d'une révélation	Seul l'amour identifie de si loin ; asymétrie reine / chevalier sans nom
Apposition détachée (« <i>absorbé</i> », pour <i>antentis</i>)	La phrase se suspend sur l'état du contemplateur	Impression d'un temps suspendu	L'attention tout entière tendue vers son objet ; « <i>ravi</i> » rend <i>molt li plot</i> , et non un enlèvement
Négation du semi-auxiliaire « <i>cesser de</i> » (« <i>ne cessa pas un instant</i> »)	L'interruption niée, le procès devient continu	Le récit s'immobilise	Le regard remplit tout le temps disponible : l'être entier est regard
Deux infinitifs coordonnés (« <i>se laisser tomber... et basculer</i> »)	Le geste se décompose en abandon puis bascule	Vertige	Le corps suit le regard : la vue de la dame perdue, plus rien ne retient
Adjectif « <i>entier</i> » renforcé par « <i>tout</i> » (« <i>tout entier</i> »)	La chute concerne la personne en totalité	Mesure du danger	La chute engage la personne entière : le lien se mesure à cette totalité
Présent de narration du sauvetage (« <i>il le tire en arrière</i> »)	Le geste de Gauvain surgit comme un réflexe	Soulagement in extremis	Le monde arthurien sauve le corps sans comprendre la cause
Locution « <i>à demi dehors</i> »	Un corps en suspens entre dedans et dehors	Arrêt sur image	L'amant courtois, à demi passé du côté de sa dame
Injonction (« <i>tenez-vous en paix</i> », « <i>ne songez plus jamais</i> »)	Ordres de retour à la norme, donnés sur le ton de la prière courtoise	Rappel au réel	La raison chevaleresque interdit ce qu'elle ne comprend pas
Nom (« <i>pareille folie</i> »)	Le geste est rangé dans le déraisonnable	Décalage avec ce que sait le lecteur	Vu du dehors, l'amour extatique est folie : ironie dramatique
Interrogation oratoire interro-négative (« <i>Est-ce que... ne sera pas... ?</i> »)	Question dont la réponse est acquise	Sommé d'acquiescer	La honte de la charrette est une évidence sociale universelle
Comparatif sentencieux (« <i>mieux vaudrait pour lui la mort que la vie</i> »)	Hiérarchie inversée de la vie et de la mort	Choc du verdict	Le code de l'honneur préfère la mort à la vie honteuse

Procédé désigné	Analyse dans le texte	Effet sur le lecteur	Interprétation
Rythme ternaire (« <i>à la honte, au mépris et au malheur</i> »)	Trois compléments martelés	Condamnation solennelle	Verdict social sans appel, qui se trompe de cause

Synthèse énonciative et rhétorique

Procédé désigné	Analyse dans le texte	Effet sur le lecteur	Interprétation
Récit en focalisation interne puis scène dialoguée	La perception du héros, puis les voix des juges	Passage du dedans au dehors	Le texte confronte l'expérience vécue et les jugements du monde
Anonymat du héros (« <i>le chevalier</i> »)	Désignation par la seule fonction	Curiosité entretenue	L'identité viendra plus tard, donnée par la reine
Ironie dramatique d'ensemble	Le lecteur sait ce que les personnages ignorent	Complicité avec le récit	L'amour est le secret du roman, illisible aux témoins
Motif de la fenêtre	Cadre de la contemplation et de la chute	Image mémorable	Frontière entre le monde et la dame, promise à courir tout le roman

Hiérarchie claire pour la révision

Procédés essentiels à retenir

- Focalisation interne (« *reconnut que c'était la reine* ») · mouvement I.
- Négation du semi-auxiliaire « *cesser de* » (*onques ne fine*) · mouvement II.
- Deux infinitifs coordonnés + « *tout entier* » (« *se laisser tomber dans le vide* ») · mouvement II.
- Rythme ternaire (« *à la honte, au mépris et au malheur* ») · mouvement III.

Idées essentielles à retenir

- La première vision de la reine se fait derrière une civière : l'amour naît voisin de la mort.
- Le regard amoureux identifie l'aimée de loin ; l'amant, lui, reste sans nom.
- L'extase est une sortie de soi, et c'est la durée du regard qui la dit : voir la dame devient la condition de l'existence.
- Le geste suicidaire, si tôt dans le roman, mesure la totalité du lien.
- Gauvain lit une folie, la demoiselle une honte : l'amour échappe aux deux témoins.
- Le verdict ternaire de la demoiselle dit la mort sociale que le roman va retourner en gloire.

6 bis. Tableau de couverture

Vérifie que le mémo dit tous les ★ et couvre les trois mouvements. S'il est vert, l'oral est sûr.

Mouvement	Procédé ★ (incontournable)	Dans le mémo ?
I	focalisation interne (« <i>reconnut que c'était la reine</i> ») : le regard identifie l'aimée	oui
II	négarion du semi-auxiliaire « <i>cesser de</i> » (<i>onques ne fine</i>) : l'extase qui dépossède	oui
II	deux infinitifs coordonnés + « <i>tout entier</i> » : la tentation du vide	oui
III	rythme ternaire (« <i>honte, mépris, malheur</i> ») : le verdict social	oui

Les trois mouvements sont couverts, les quatre ★ figurent dans le mémo : couverture complète.

7. Tableau des erreurs rédhibitoires

Section A · erreurs de fond

Erreur à ne pas commettre	Pourquoi c'est une erreur	Formulation correcte à retenir
Croire que le héros s'appelle déjà Lancelot dans le texte	Le nom n'apparaît qu'au v. 3660 ; ici il est « <i>le chevalier</i> »	Le héros est encore anonyme : c'est le chevalier de la charrette
Négliger la civière du premier vers	Elle colore la première apparition de la reine	L'aimée s'avance derrière une civière : amour et mort sont liés dès l'origine
Prendre « <i>ravi</i> » au sens fort de l'enlèvement	L'original écrit <i>molt li plot</i> , « <i>cela lui plut beaucoup</i> », et la même traduction rend ce verbe « <i>plaire</i> » aux v. 4695 et 5662	La sortie de soi se prouve par <i>onques ne fine</i> , le regard que rien n'interrompt
Prendre le geste vers le vide pour un accident	Le texte dit « <i>il voulut</i> » : c'est une volonté	Perdre la reine des yeux équivaut à perdre la raison de vivre
Croire que Gauvain comprend ce qui se passe	Il parle de folie, il ignore l'amour	Gauvain sauve le corps sans comprendre la cause du geste
Penser que la demoiselle défend le héros	Elle donne raison à une mort infligée, au nom de la honte	Son « <i>bon droit</i> » est un verdict social, non une compassion
Oublier que la demoiselle ignore le motif réel	Elle raisonne à partir de la seule charrette	Les deux verdicts se trompent de cause : seul le lecteur sait
Réduire la scène à une anecdote de sauvetage	Elle fonde le motif de l'extase et celui de la fenêtre	La scène invente le regard amoureux du roman
Oublier l'asymétrie des désignations	« <i>La reine</i> » face au « <i>chevalier</i> » sans nom	L'identité de l'amant viendra plus tard, donnée par la reine
Oublier le parcours	La scène ouvre la série des extases	Première pièce de l'aliénation amoureuse, jusqu'à « <i>le corps s'en va, le cœur séjourne</i> »

Section B · erreurs de méthode à l'oral

Erreur de méthode	Correction attendue
Raconter la scène au lieu de l'analyser	Partir d'une citation, nommer un procédé, analyser, interpréter
Oublier d'annoncer chaque mouvement	Ouvrir chaque partie par une phrase d'orientation
Sauter les transitions	Relier les sous-parties par des questions
Traiter le dialogue final comme un simple échange	Montrer qu'il confronte deux systèmes de valeurs
Confondre effet et interprétation	L'effet est ce que le lecteur perçoit ; l'interprétation, le sens produit
Ne pas revenir à la problématique	Rappeler que tout mène à la dépossession amoureuse
Oublier l'énonciation	Distinguer récit focalisé et discours direct des deux juges
Réciter les étiquettes de la matrice	Transformer la préparation en discours fluide

Section C · formulations à proscrire

Maladroit	Correct
« Il regarde la reine parce qu'elle est belle »	« Le regard amoureux identifie l'aimée et absorbe tout l'être du héros »
« Il veut se suicider, c'est exagéré »	« Le geste mesure la totalité du lien : voir la dame est une condition d'existence »
« Gauvain a raison, c'est de la folie »	« Gauvain nomme folie ce que le lecteur sait être amour : ironie dramatique »
« La demoiselle est méchante »	« La demoiselle applique le code de l'honneur : la charrette vaut mort sociale »
« Il est triste que la reine parte »	« La disparition de la reine le dépossède de sa raison de vivre »

Section D · erreurs d'identification des procédés

Erreur à ne pas commettre	Pourquoi c'est une erreur	Correction attendue
« thème du regard » comme procédé	C'est un contenu, non une forme	Nommer la focalisation interne et la négation du semi-auxiliaire « <i>cesser de</i> »
« registre tragique » sans support	Un registre s'appuie sur des formes précises	Nommer le rythme ternaire et le comparatif sentencieux
« hyperbole » pour « tout entier »	Le groupe dit une totalité, ce qui relève du degré	Nommer l'adjectif « <i>entier</i> », renforcé par l'adverbe « <i>tout</i> »
« question rhétorique » sans en montrer la marque	L'analyse doit citer la forme	Nommer l'interro-négation « <i>Est-ce que... ne sera pas... ?</i> »
« champ lexical de la mort » sur le seul mot « <i>mort</i> »	Un champ lexical suppose un réseau	Analyser le comparatif « <i>mieux vaudrait la mort que la vie</i> »

8. Analyse grammaticale

Phrase 1

Phrase étudiée : « *Il ne cessa pas un instant de la regarder, absorbé, ravi, aussi longtemps qu'il le put.* »

Question de grammaire : Analyser les formes verbales de cette phrase et leurs valeurs.

Leçon de grammaire : ① le verbe.

Nature de la phrase. Phrase complexe, déclarative, négative, comportant une proposition principale et une subordonnée circonstancielle de temps.

ANALYSE GRAMMATICALE. Le verbe de la principale est « *cessa* », passé simple de l'indicatif : ce temps saisit le fait en bloc, comme un événement du premier plan du récit. Il est le support de la périphrase verbale « *cessa de la regarder* », où l'infinitif « *regarder* », introduit par la préposition « *de* », porte le sens plein ; le verbe « *cesser* » joue le rôle d'un semi-auxiliaire aspectuel, qui envisage l'interruption du procès. La négation « *ne... pas* », renforcée par le complément « *un instant* », nie précisément cette interruption : le procès « *regarder* » est ainsi présenté comme continu du début à la fin. Le pronom personnel « *la* », complément d'objet direct de « *regarder* », renvoie à la reine. La subordonnée « *aussi longtemps qu'il le put* » a pour verbe « *put* », passé simple du verbe « *pouvoir* », employé avec le pronom neutre « *le* » qui reprend l'infinitif « *regarder* » ; elle borne la durée du procès à la limite du possible.

Justification du rattachement à la leçon. Cette phrase relève de la leçon ①, parce que l'analyse porte sur les formes verbales : temps du passé simple, périphrase aspectuelle « *cesser de + infinitif* » et emploi du verbe « *pouvoir* ».

Phrase 2

Phrase étudiée : « *Pour Dieu, ne songez plus jamais à commettre pareille folie.* »

Question de grammaire : Analyser la négation de cette phrase.

Leçon de grammaire : ⑥ formes et emplois de la négation.

Nature de la phrase. Phrase simple, injonctive, négative, construite autour d'un verbe à l'impératif.

ANALYSE GRAMMATICALE. Le verbe « *songez* » est à l'impératif présent, deuxième personne du pluriel : la phrase est une injonction, ici une défense. La négation associe l'adverbe « *ne* », placé devant le verbe, aux deux adverbes « *plus* » et « *jamais* » : « *plus* » marque la cessation (que cela ne se reproduise pas), « *jamais* » étend la défense à la totalité du temps à venir. Le cumul « *ne... plus jamais* » produit une négation totale et définitive, la forme la plus forte que puisse prendre une interdiction. Le groupe prépositionnel « *à commettre pareille folie* » est complément du verbe « *songer* », construit avec la préposition « *à* » ; le groupe « *Pour Dieu* », détaché en tête, est un complément de phrase à valeur d'invocation.

Justification du rattachement à la leçon. Cette phrase relève de la leçon ⑥, parce que l'objet principal de l'analyse est la négation « *ne... plus jamais* », sa composition et sa portée dans une phrase injonctive.

Phrase 3

Phrase étudiée : « *Est-ce que la nouvelle de son infortune ne sera pas sue partout, qu'il est monté en charrette ?* »

Question de grammaire : Analyser la phrase interrogative et sa construction.

Leçon de grammaire : ⑤ l'interrogation.

Nature de la phrase. Phrase complexe, interrogative directe, négative, comportant une proposition interrogative principale et une subordonnée complétive complément du nom « *nouvelle* ».

ANALYSE GRAMMATICALE. L'interrogation est directe et totale : elle porte sur l'ensemble de la phrase et appelle une réponse par oui ou par non ; la phrase étant négative, la réponse positive prend ici la forme « *si* ». Elle est marquée par la locution interrogative « *est-ce que* » en tête de phrase, qui permet de conserver l'ordre sujet-verbe, ainsi que par le point d'interrogation final. Le sujet est le groupe nominal « *la nouvelle de son infortune* », le verbe « *sera sue* » est au futur de l'indicatif, à la voix passive. La négation « *ne... pas* » encadre l'auxiliaire « *sera* » : combinée à l'interrogation, elle oriente la question vers la réponse affirmative, « *si, tout le monde le saura* » ; c'est une interrogation oratoire, qui affirme sous la forme d'une question. La proposition « *qu'il est monté en charrette* », introduite par la conjonction « *que* », est une subordonnée complétive, complément du nom « *nouvelle* », dont elle explicite le contenu ; elle est rejetée en fin de phrase, loin du nom qu'elle complète. L'adverbe « *partout* » est complément circonstanciel de lieu.

Justification du rattachement à la leçon. Cette phrase relève de la leçon ⑤, parce que l'analyse porte sur l'interrogation directe totale en « *est-ce que* » et sur sa valeur oratoire lorsqu'elle se combine à la négation.

Leçon à retenir

Le réflexe, applicable à toute phrase. (1) nature de la phrase : simple ou complexe, déclarative, interrogative, exclamative ou injonctive, affirmative ou négative ; (2) nombre de verbes conjugués, donc de propositions ; (3) type de liens : juxtaposition, coordination, subordination ; (4) notion en jeu, parmi les sept leçons ① à ⑦ ; (5) natures et fonctions des groupes clés, puis rattachement à la notion.

Notions travaillées dans ce texte. ① le verbe : passé simple et périphrase aspectuelle (phrase 1) ; ⑥ négation « *ne... plus jamais* » dans une injonction (phrase 2) ; ⑤ interrogation directe en « *est-ce que* » à valeur oratoire (phrase 3). Trois questions, données une fois en registre chaleureux (dans l'explication) et une fois ici, en registre glacial.

À l'oral. Réponse tenue en deux minutes selon la structure de l'article XLVII de la charte : nature de la phrase, construction visée, analyse, conclusion. Format actuel : monologue noté sur 2 points ; format 2028 : échange avec l'examineur. Le réflexe est identique dans les deux cas, et il s'applique à une phrase non préparée.