



**HAL**  
open science

## Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XIIe-XVe siècles)

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XIIe-XVe siècles) . Keith Busby, Roger Dalrymple. “Comique et merveilleux”, , t. XIX, p. 17-47, 2002, Arthurian Literature, [Comedy in Arthurian Literature]. hal-01619058

**HAL Id: hal-01619058**

**<https://hal.science/hal-01619058v1>**

Submitted on 19 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Christine Ferlampin-Acher  
 Université Paris IV Sorbonne

Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XIIe-XVe siècles)

Paru dans «Comique et merveilleux», dans *Arthurian Literature*, t. XIX [*Comedy in Arthurian Literature*, K. Busby (dir.)], 2002, p. 17-47

Au terme d'une synthèse sur "merveilleux et roman (XIIe-XVe siècles)"<sup>1</sup>, j'ai pu mettre en évidence une formulation caractéristique du merveilleux, présente, nonobstant des variations, dans l'ensemble de la production romanesque de cette époque : le merveilleux est inscrit dans le texte à travers la présence de *merveille*, relayé par un (ou plusieurs) termes de la même famille, par un verbe de vision, par un ou plusieurs termes correspondant à une tentative d'élucidation (magique, féerique, chrétienne...). Indépendamment des croyances du lecteur grâce à la présence d'un "lecteur inscrit" qui dicte ses réactions au lecteur réel (par le biais des indéfinis où le lecteur doit se projeter, des interpellations du narrateur ou du jeu des focalisations), le merveilleux se caractérise par un schéma narratif où s'enchaînent un regard entravé et donc problématique, une polyphonie où se font entendre les voix divergentes des personnages et celles du narrateur et de ses avatars souvent démultipliés et une polysémie proposant, à travers ces voix plurielles, diverses lectures de la *merveille*, le sens restant finalement suspendu au niveau de l'explicite même si Dieu est présumé et réduit *in fine* toute incertitude ontologique douloureuse<sup>2</sup>.

De l'analyse diachronique de la production romanesque entre le XIIe et le XVe siècle il apparaît par ailleurs que le merveilleux évolue : si au XIIe et au XIIIe siècles, le processus merveilleux (regard entravé, jeux polyphoniques et polysémiques, suspension du sens) est clairement inscrit dans le texte à travers une topique aisément identifiable par le lecteur, peu à peu, les échos intertextuels tendent à se substituer à cette topique : le roman se nourrissant de réécritures, la *merveille* trouve son épaisseur, non dans la mention développée d'une hésitation, par exemple, entre la fée, la sainte, la noble dame, l'illusion, mais dans des associations, plus ou moins explicites, avec les figures de la tradition, avec Melior ou Laudine, Guenièvre ou Iseult ... L'inscription topique est alors de moins en moins marquée : la *merveille* tend à se réduire à une formulation de plus en plus sèche, cliché stérile pour le lecteur moderne, mais pour le lecteur médiéval, apte à une telle lecture, invitation à l'invocation des voix plurielles et dissonantes de la tradition littéraire.

Le comique quant à lui est une notion qui n'est certes pas aisée à définir, et qui pose, a priori, le même problème que le merveilleux : n'y a-t-il pas risques d'anachronismes, ce qui étonne ou ce qui fait rire un lecteur aujourd'hui ne surprenant et n'amusant pas un lecteur médiéval (et inversement) ? Certes de nombreux épisodes semblent susciter le même sourire hier et maintenant<sup>3</sup>. Plus encore, en partant de cette topique merveilleuse, il est possible de mettre en évidence des effets comiques qui ne semblent dépendre de la relativité des mentalités : le regard perturbé, associé au

<sup>1</sup> Il s'agit d'une synthèse de 704 pages, présentée le 4 janvier 2000 dans le cadre d'une habilitation à diriger des recherches soutenue en Sorbonne (Paris IV). Il ne saurait être question ici de donner des indications bibliographiques exhaustives : je me contenterai de renvoyer à D. Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIIe-XIIIe siècles)*, Paris, Champion, 1991 (2 vol.) et aux deux tomes de la *Revue des Langues Romanes*, t. C, 1996 -2 et t. CI, 1997-2 sur "Merveilleux et fantastique au Moyen Age". On trouvera une approche poétique du merveilleux dans le *Lancelot en prose* très convaincante dans J. R. Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998.

<sup>2</sup> Pour un résumé de cette approche, voir C. Ferlampin-Acher, introduction à *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIIIe-XIVe siècles)*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000.

<sup>3</sup> Voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969. Les pages 376-416 sont consacrées aux rires et aux sourires associés au merveilleux et à l'étrange.

thème de l'illusion<sup>4</sup>, provoque des écarts par rapport à la norme chevaleresque, écarts qui amusent toujours (même s'ils peuvent aussi inquiéter) ; de la polyphonie et de la polysémie découlent des divergences entre les regards et les opinions dont les discordances sont plaisantes. Ces écarts pourraient susciter l'angoisse, ou du moins l'inquiétude du lecteur : le caractère ludique du merveilleux, qui fait que le lecteur est invité à jouer avec le sens incertain tout en ayant toujours à l'horizon l'assurance divine, est tel que l'angoisse est peut-être plus le fait d'un lecteur moderne, volontiers oublieux de cette sécurité ontologique, que d'un lecteur médiéval qui frissonnera le temps de franchir *l'aitre perilleux* mais saura retrouver le sourire sans tarder, grâce à Dieu, suprême garant. Par ailleurs à travers les réécritures qui gonflent le genre romanesque si la *merveille* trouve une épaisseur du fait des rapprochements, souvent ambigus, avec des modèles antérieurs, le merveilleux peut prendre une dimension comique dans le cadre d'un jeu parodique<sup>5</sup>.

La *merveille* ne se laisse jamais voir pleinement : le degré ultime de cet empêchement visuel apparaît lorsque la *merveille*, invisible, n'est qu'audible, et que des sons, souvent inharmonieux, *braït* ou *glat*, glacent les sangs<sup>6</sup>. Ces bruits débouchent cependant en général sur une vision partielle (et partielle) qui ne garantit pas l'adéquation entre ce qui est perçu et ce qui est. Le regard merveilleux est déformé par des conditions particulières et il est placé sous le signe du soupçon et de la crainte de l'illusion, souvent exprimé à travers les expressions *sembler* et *estre avis*. Tantôt le doute résulte de l'état du sujet confronté à la *merveille* : il est somnolant, endormi, ivre, voire amoureux, *pensif*. Tantôt l'incertitude provient des conditions extérieures (nuit, clair-obscur entre chien et loup, lumière confuse de la lune, conditions météorologiques particulières, avec des bruines et des brouillards, souvent associés aux espaces aquatiques de la *merveille*...). Prenons quelques exemples. Dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes<sup>7</sup>, c'est à la tombée de la nuit (v. 5107) que le héros arrive à Pesme Aventure, alors qu'il est déstabilisé par l'étrange accueil qu'il a reçu et que lui-même s'estime *faus* (fous v. 5172) : ses conditions, tant objectives que subjectives, rendent sa perception douteuse. Par ailleurs la vue qu'il a des demoiselles occupées à la merveilleuse besogne imposée par les féroces fils de diable est entravée : il ne les voit que dans les intervalles laissés libres par les pieux épais (v. 5188-ss) et le portrait qui est donné, focalisé, ne retient que le haut du corps des demoiselles, seul visible puisqu'elles sont assises (v. 5190-ss). Incomplet, ce

---

<sup>4</sup> Sur cet aspect essentiel du merveilleux voir l'exemple particulièrement explicite de *Perceforest* : C. Ferlampin-Acher, "Les *deceptions* dans *Perceforest*: du *fantasme* au *fantasme*", dans *Félonie, trahison, reniements au Moyen Age. Actes du troisième colloque international de Montpellier. Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995)*, Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A., 3, 1997, p. 413-430.

<sup>5</sup> Je prends le terme "parodie" dans son sens le plus large, en le vidant de toute connotation négative. La parodie est une réécriture qui peut n'être que très partielle : plus que dans les revendications et les indices explicites donnés par un auteur qui reprend un texte, elle est perceptible au niveau de la réception, le lecteur percevant un écho, parfois ténu, parfois puissant. Cette parodie, liée à la lecture du texte, dépend donc de la culture du lecteur. Elle n'est pas un procédé que l'auteur choisit de privilégier : elle est inscrite au cœur même de l'invention médiévale, qui se conçoit comme reprise et elle est par conséquent une des modalités essentielles de la réception du texte romanesque au Moyen Age.

<sup>6</sup> Voir Cl. Lecouteux, "Ces bruits de l'au-delà", *Revue des Langues Romanes*, t. CI, 1997-2, p. 113-124.

<sup>7</sup> Ed. D. Hult, Paris, Livre de Poche, coll. "Lettres Gothiques", 1994.

portait rend bien compte du regard partiel et insuffisant<sup>8</sup> que le héros porte sur la *merveille*. Dans la première *Continuation* de *Perceval*, Gauvain a vu le Graal : ce n'est peut-être qu'un rêve car il s'était endormi (v. 1485-ss)<sup>9</sup>, et comme il se trouve dans un *marois* (v. 1493), il n'est pas impossible que des brumes trompeuses l'aient induit en erreur (v. 1493). Dans le livre II de *Perceforest*<sup>10</sup>, Estonné rencontre un *valet*, qui n'est autre que Zéphir, le *luiton* surnaturel, qui le conduit à un étrange sabbat<sup>11</sup> : le chevalier est alors soucieux, à la fois amoureux de Priande et préoccupé à l'idée de pouvoir encore être piégé par le facétieux follet (*en tel penser / ainsi aloit tout le chemin soy delictant en ses pensees tout ainsi comme celui qui fait chasteaulx en Espagne gisant en son lit en Angleterre*) ; c'est le soir (*a soleil esconsant*) ; il se retrouve dans une salle obscure où brille une lumière incertaine<sup>12</sup> et assiste alors au sabbat.

Cette vue perturbée peut être comique car elle déforme les perspectives. Dans les *Merveilles de Rigomer*<sup>13</sup>, le chevalier Macrob Dicrac, envoyé par Lancelot, arrive à Carduel. Vu de loin, il ressemble pour la cour attroupée à *uns petis clochiers* mouvant (v. 6738-ss), et tous le prennent pour une des nombreuses merveilles qui arrivent dans le royaume d'Arthur. Gauvain est le premier à le voir :

*Si vit isir fors des foriés  
A demie löee pres  
Une chose qu'il esgarda  
Dont mout forment se mervilla.  
S'il fust seus quant il l'ot veue,  
Ce dist, paour eust eue* (v. 6720-ss).

La *merveille* et le comique sont d'emblée liés : le point de vue de Gauvain se dédouble dans la mesure où se trouvent opposés l'avis d'un Gauvain entouré et celui d'un Gauvain hypothétique et vraisemblable, seul. Cette alternative nourrit l'incertitude merveilleuse entre une *merveille* inquiétante ou bienveillante, et éveille un sourire chez le lecteur devant ce héros hésitant. Les compagnons de Gauvain prennent le relais et leur opinion démultiplie les hésitations du neveu du roi, puisque que le nouveau venu semble d'abord être un petit clocher (v. 6735), puis un chevalier sur un grand cheval, puis un géant, puis un chevalier hardi. La reine, dont le point de vue vient ensuite (v. 6806-ss) ne voit qu'un chevalier qui dépasse les autres d'une tête. On glisse du regard du narrateur à celui de Gauvain, puis à celui de la reine. On passe de la peur de Gauvain et de ses compagnons au rire de Guenièvre. Les différents regards, déformés par l'éloignement, font sourire le lecteur, qui depuis le début sait précisément à quoi s'en tenir et ne sera jamais effrayé par l'évocation, la relativité des points de vue permettant par ailleurs de jouer sur des inversions plaisantes : selon la reine ce n'est pas Macrob qui est grand mais les autres chevaliers de la cour qui sont petits, la dévalorisation héroïque, par le biais de la transposition de l'opposition "chevalier normal / géant" en opposition "nain / chevalier normal" étant burlesque.

---

<sup>8</sup> Ce topos du regard entravé explique une apparente incohérence du texte : sous l'effet du regard porté par Yvain les demoiselles restent *une grant pieche* sans rien faire (v. 5204), alors que le héros ne les regarde qu'*un poi* (v. 5208). On pourrait certes supposer que le chevalier cesse de les regarder alors même qu'elles continuent à fixer honteusement le sol sans pouvoir travailler, mais l'ensemble de la scène étant placé clairement sous le regard du héros, il est possible que *un poi* ne renvoie pas à la durée du regard d'Yvain mais à sa qualité : c'est un regard entravé, incomplet.

<sup>9</sup> *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes*, éd. W. Roach, Philadelphie, *Première Continuation* (ou *Continuation Gauvain*), t. I, 1949 (version mixte).

<sup>10</sup> Ed. G. Roussineau, Genève, Droz, 1999, p. 212-ss.

<sup>11</sup> Sur cet épisode, voir la préface de G. Roussineau à son édition du livre II, p. XXIV-ss et notre article "Le sabbat de *vielles barbues* dans *Perceforest*", dans *Le Moyen Age*, t. IC, 1993, p. 471-504, ainsi que les compléments apportés dans notre livre *Fées, bestes et luitons*, *op. cit.*, chap. IV.

<sup>12</sup> Ed. cit., p. 216.

<sup>13</sup> Ed. W. Förster et H. Breuer, Dresden, 1908-1915, 2 vol..

Passant par un regard déformé, les *merveilles* sont souvent l'objet de descriptions ou de portraits qui tiennent de la caricature ou qui sont tronquées, laissant le lecteur sur sa faim et suscitant son sourire du fait de l'écart entre ce qui était attendu (par rapport à la topique du portrait en particulier) et ce qui est proposé à sa curiosité. Les portraits découlant du regard perturbé porté sur la *merveille* peuvent donc être comiques, soit parce qu'ils sont marqués par une ellipse qui joue sur la déception plaisante du lecteur, soit parce qu'ils sont caricaturaux.

La fée dans le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu illustre ce que le portrait merveilleux, incomplet, peut avoir de plaisamment déceptif. Les fées correspondent à l'idéal féminin, elles ressemblent aux princesses et leur portrait s'inscrit dans la tradition du portrait féminin<sup>14</sup>. Chez Renaut de Beaujeu<sup>15</sup>, quatre femmes sont décrites selon la topique médiévale : Hélié, une messagère (v. 135-ss), Margerie, la soeur du roi Agolant (v. 1525-ss), la Pucelle aux Blanches Mains, la fée (v. 2217-ss et 3949-ss), et Blonde Esmerée, la princesse (v. 3261-ss). Dans tous ces portraits, l'hyperbole est fortement présente, et l'on retrouve en commun la lumière, les comparaisons valorisantes du teint avec les fleurs, le jeu sur l'opposition entre le blanc et le vermeil, les yeux vairs, la bouche riante, les mains blanches, la blondeur, le corps bien fait, le vêtement somptueux. Cependant l'auteur joue avec ces portraits : tout d'abord le lecteur s'attend à chaque portrait à ce que la demoiselle célébrée soit l'épouse destinée au héros, mais la première, Hélié, n'est qu'un personnage très secondaire, tout comme Margerie, et l'effet d'attente déçue est tel que le portrait de la fée et celui de la princesse qu'épousera le héros perdent de leur solennité et sont lus avec une certaine distanciation d'autant que la surenchère répétée tient de la caricature. D'autre part, le portrait de la fée, la plus belle (v. 2218), comme Hélié (v. 138) et Margerie (v. 1528)<sup>16</sup>, est placé sous la dépendance du regard pour le moins troublé du héros, ébloui par l'éclat lumineux qui semble naître de la demoiselle au point qu'il tombe par terre (v. 2221-ss). La description qui suit, commençant conformément à la tradition par le haut du corps, mentionne d'abord le visage, suivant le regard en contre-plongée du héros à terre (et atterré). Cependant l'énumération ordonnée ne se retrouve pas : du visage, on passe au corps, pour revenir aux lèvres et aux dents... : le trouble du héros et sa position expliquent cette dispersion qui fait sourire le lecteur. Par ailleurs, le corps érotique, caché sous le vêtement (luxue des fourrures, des tissus, de l'or...) échappe au regard du héros et si le portrait s'ouvre sur la perception et le trouble de celui-ci, il se clôt sur une large assistance et une généralisation qui ne concerne plus directement le héros : *Onques nus hom ne vit tant biele* (v. 2258), avant que la dame ne s'avance vers le chevalier dont le regard a cessé d'être le vecteur textuel. Dans ce portrait l'apparence de la fée se trouve comme dissoute à la fois dans la généralité de la topique et dans le halo lumineux qui provoque l'éblouissement et le malaise interdisant toute perception précise au héros. Celui-ci, comme le lecteur, reste sur sa faim et son désir. L'incertitude merveilleuse est renforcée par cette évocation en même temps que la surenchère et l'écriture déceptive font naître des sourires.

Cette dimension déceptive du portrait de la *merveille* se retrouve dans celui de Blonde Esmerée, ci-devant *guivre* hideuse, merveilleuse car d'une nature incertaine du fait de l'étrange métamorphose qui lui a été imposée. Résumant les "clichés" imposés par la topique, l'auteur énumère sèchement :

*Tant le sot bien Nature ouvrer  
C'onques si biele n'ot el mont  
De bouce, d'iols, de vis, de front,  
De cors, de bras, de piés, de mains  
Fors sel celi as Blanches Mains* (v. 3268-ss).

Si la familiarité du lecteur avec le topos dispense l'auteur de développer, ce qui prime ici, c'est l'effet déceptif et l'intervention plaisante du narrateur qui souligne cette écriture de l'ellipse :

*Tant estoit fresse et coloree  
Que clers ne le saroit descrire  
Ne boce ne le poroit dire  
Ne nus ne le poroit conter* (v. 3264-ss).

---

<sup>14</sup> Voir M. Colby, *The Portrait in twelfth-Century french Literature : An Example of the stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

<sup>15</sup> Ed. G. P. Williams, Paris, Champion, 1978.

<sup>16</sup> On notera la similitude des vers 138, 1528, 2218 : *Si biele riens ne fu veüe*.

Au portrait se substitue alors un long commentaire sur le vêtement (v. 3279-ss), voile opaque entre le regard du chevalier et le corps de la dame, qui se confond avec la fée et reste un mystère.

Le troisième portrait est à nouveau consacré à la fée, la Pucelle aux Blanches Mains (v. 3949-ss). La suprématie de celle-ci est d'emblée signalée par le fait qu'elle est la seule à avoir droit à deux portraits. Pourtant la fée ne se laisse pas encore voir : priorité est donnée à son vêtement et à son cheval. Une tendance apparaît dans la succession des portraits, indice de ce regard empêché, toujours insatisfait, porté sur la *merveille* : au fil du texte, le corps de la femme / fée devient de plus en plus insaisissable, il se cache derrière le tissu ou la monture. Lors de sa dernière apparition, Blonde Esmerée n'est pas décrite, l'auteur se consacrant plutôt à la superbe tenue qu'elle porte (v. 5143-ss). Lorsqu'à la fin du roman, la fée rejoint son ami dans le verger, elle n'est pas plus décrite: sa personnalité propre s'estompie derrière les références à des modèles mythologiques (v. 4344-ss), derrière des hyperboles sans originalité, et la description d'ornements luxueux, comme le *lorain* de son cheval et sa selle. Le corps disparaît sous les voiles : mis à part les bras et les mains qui dépassent, il est escamoté en un vers (v. 3983). Quand la fée invite enfin le héros à passer la nuit auprès d'elle, la chambre, avec son luxe oriental, sera l'occasion d'une longue description à la manière des romans antiques (v. 4731-ss), mais le portrait de la dame sera érudé :

*La dame se geist en son lit,  
Onques nus hom plus cier ne vit;  
Bien vos diroie le façon,  
Sans mentir et sans mesproisson,  
Mais por sa grant joie coitier,  
Que molt en avoit grant mestier,  
Ne le vuel entendre a descrire  
Que trop me costeroit a dire* (v. 4769-ss).

Cette pirouette qui joue sur la confusion entre le personnage et le lecteur annonce l'ellipse:

*Je ne sai s'il le fist s'amie  
Car n'i fui pas, ne n'en vi mie,  
Mais non de pucele perdi  
La dame dalés son ami* (v. 4815-ss).

La *merveille*, nécessairement extrême, donne lieu à des descriptions paradoxales, fondées à la fois sur la surenchère et l'ellipse qui traduit le trouble du spectateur et qui nourrit le mystère : le sourire naît de cette inflation qu'une longue tradition romanesque banalise, ainsi que des ellipses qui trompent l'attente. Dans *Le Bel Inconnu*, les portraits féminins, potentiellement féeriques, illustrent de façon exemplaire comment le trouble du spectateur, ébloui, est à la base d'un traitement distancé de la topique du portrait, jouant à la fois sur une beauté outrée, caricaturale, et sur l'ellipse malicieuse, qui souvent joue avec le désir du personnage et celui du lecteur, à travers son incarnation, le lecteur inscrit, masculin. Cette caractéristique, grossie dans ce roman qui joue sur le mode humoristique avec le roman arthurien<sup>17</sup>, se retrouve à travers l'ensemble de la production romanesque médiévale. Ne retenons ici qu'un exemple, dans un texte en prose du XIV<sup>e</sup> siècle : la fée Proserpine dans *Artus de Bretagne* apparaît d'abord au héros dans un rêve nocturne : la perception est perturbée. Ensuite en trois lignes, la dame paraît (elle est comme de bien entendu la plus belle et porte une couronne), et elle disparaît aussitôt<sup>18</sup> (f. 40v).

---

<sup>17</sup> Voir notre étude *La fée et la guivre : le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu*, suivie d'un concordancier établi par Monique Léonard, Paris, Champion, 1996 ; M. Bruckner, "Intertextuality", dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*", éd. N. Lacy, D. Kelly et K. Busby, vol. I, Rodopi, 1987, p. 231-ss ; E. Baumgartner, "Féerie-fiction : le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu", dans *Le Chevalier et la Merveille dans le Bel Inconnu ou le Beau Jeu de Renaut*, études recueillies par J. Dufournet, Paris, Champion, 1996, p. 7-ss.

<sup>18</sup> Ce roman est inédit. Nous donnons le texte du manuscrit B.N.F. fr. 761. Il est possible de lire une version extrêmement proche de celle qui est donnée par ce manuscrit (excepté pour la fin et pour la belle et savante déclaration d'amour que le clerc Estienne fait à Marguerite) dans le fac-similé annoté (présentant des corrections à partir des

Il en va de même pour les portraits de la laideur. Ils amusent lorsqu'ils prennent le contre-pied des portraits idéaux tout en faisant frissonner parce qu'ils introduisent un soupçon surnaturel, souvent diabolique. L'écart par rapport à la norme inquiète et amuse<sup>19</sup> : Caron et Cerbère dans *Eneas* (v. 2442-ss, v. 2563-ss), le *vilain* dans *Le Chevalier au Lion* (v. 292-311), mais aussi les monstres difformes, comme la *guivre* du *Bel Inconnu* en témoignent. Il n'est pas aisé de reconstituer la réaction d'un lecteur médiéval, mais le fait que le portrait constitue une unité close, disjointe du récit, permet que le temps de la description la créature inquiétante soit immobilisée, réduite à une image que l'on contemple : même si elle est potentiellement un adversaire dangereux, elle est neutralisée provisoirement par la description. La parenthèse que constitue le portrait met la menace à l'écart, introduit dans le texte une respiration qui permet parfois au sourire de se dessiner à partir de la surenchère. L'hybridation, constitutive des monstres<sup>20</sup>, quoiqu'inquiétante, peut alors être plaisante du fait des associations surprenantes et inesthétiques qu'elle provoque, qu'elle soit effective (la créature est à la fois lion et cerf) ou métaphorique (la créature a un cou comme celui d'un lion et des pattes comme celles d'un cerf). La Laide Demoiselle du *Conte du Graal* tient du rat, du singe, du chat, de l'âne, du boeuf... (v. 4586-ss), on la croirait venue d'Enfer, et son caractère composite est amusant. Dans *Le Bel Inconnu*, les descriptions de la *guivre* et de Rose Espanie dont la laideur n'est en rien annoncée par un nom charmant, associent aussi le merveilleux et le comique. Dans les deux cas laideur et beauté se trouvent confondues : en dépit de sa laideur, Rose Espanie porte le nom d'une belle demoiselle et elle est aimée comme telle par le chevalier qui la sert et dont Amour a tourné les sens ; la *guivre* hideuse n'est autre qu'une belle princesse métamorphosée. Dans les deux cas, la magie, d'un enchanteur ou d'Amour qui *Tant set de guille et d'encanter* (v. 1735), a mêlé la beauté et la laideur. Les regards troublés hésitent, l'apparence ou le nom trompent. Le merveilleux naît de cette incertitude et le sourire de la surprise résultant de l'attente trompée. Si le comique associé à Rose Espanie, métamorphosée par Amour, est évident, celui de la *guivre* l'est moins : et pourtant il est provoqué par quelques indices comme

- la comparaison avec le cierge (v. 3130)<sup>21</sup>,
- l'hybridation entre une bouche presque humaine et un corps animal,
- le caractère hétéroclite des références aux objets les plus quotidiens (comme le *vaissaus d'un mui* v. 3138) et au diable (v. 3150), entretenant le merveilleux et provoquant un effet de discordance amusante,
- le contraste entre les hyperboles vagues et absolues (v. 3133, v. 3145) et les mesures et dénombrements précis (v. 3138, v. 3143...).

Le merveilleux dans ce portrait promène le lecteur entre l'impossible et l'extrême d'une part, et le possible, inscrit dans des références précises et concrètes d'autre part : le sourire naît de ce jeu de balance.

Dans le *Livre d'Artus*<sup>22</sup>, le portrait de Merlin, qui reprend celui du *vilain* dans *Le Chevalier au Lion*, est une caricature particulièrement plaisante (p. 124-ss). Jeu sur les sons (allitération en p dans *unes granz piaus dont li pels estoit plus lons que li espanz de la plus grosse main que l'en sache*), accumulation adjectivale (*il estoit granz et corbes et*

manuscrits) de l'édition de 1584, donné par N. Cazauran et C. Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996.

<sup>19</sup> Sur le comique des portraits de la laideur, voir Ph. Ménard, *op. cit.*, p. 529-ss.

<sup>20</sup> Sur cette hybridation, voir Cl. Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, nouvelle édition 1999, p. 147 et C. Ferlampin-Acher, "Le monstre dans les romans des XIIIème et XIVème siècles", dans *Ecriture et modes de pensée au Moyen Age (VIIIème-XVème siècles)*, études rassemblées par D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, p. 69-90.

<sup>21</sup> La *guivre* est très lumineuse, *con un cierge bien enbrasé* (v. 3130) : la comparaison surprend et amuse, car peu avant dans le texte, il a été question d'un très grand nombre de cierges qui illuminaient la salle (v. 2884-ss, v. 2916-ss, v. 2972-ss, v. 3081-ss) et Mabon était associé à une lumière très vive. Cet unique cierge, moins de cent vers plus loin, pâlit singulièrement de la surenchère lumineuse précédente.

<sup>22</sup> Ed. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, t. 7, 1913.

*noirs et maigres et veluz et vielz*), comparaisons inhabituelles (ses yeux sont comme des *liches*, des chandeliers), jurant à côté d'images banales (il a des cheveux noirs comme *arremenz*), multiplication des coordinations (34 *et* en 17 lignes imprimées) : les indices stylistiques qui attirent l'attention du lecteur sont nombreux. Le jeu sur les comparaisons est plaisant : si les yeux sont noirs comme une chandelle, la bosse dans le dos a la taille d'un *mortier* (c'est-à-dire d'un morceau de cire d'éclairage), comme si le personnage portait sur son dos une réserve pour faire brûler ses yeux. La posture de Merlin est décrite avec précision et par sa disgracieuse désinvolture elle prête à sourire. Il est au bord d'un fossé, appuyé à la fois à un vieil arbre et sur sa massue qui touche le fond du fossé : il doit être bizarrement penché, d'autant qu'il est précisé qu'il est très long et très maigre - à moins que la massue ne soit démesurément longue. D'autre part, le portrait combine des éléments hétérogènes et fait de Merlin un être *divers* : homme sauvage qui tient de la bête avec sa peau de loup à poils longs et sa massue, monstre tout droit venu des encyclopédies avec ses oreilles de Panotéens, comparées, comme le veut la tradition à *uns vans*<sup>23</sup>, et avec ses pieds et ses mains à l'envers<sup>24</sup>, monstre plus romanesque avec sa bouche de dragon, vieil homme mal vêtu plus banalement... L'organisation du portrait reprend en les détournant des éléments traditionnels (le vêtement, l'allure générale, les parties du corps détaillées du haut vers le bas), et l'impression qui résulte est celle d'un grand désordre, d'un monstre composite où rien ne serait à sa place. La peur d'un hypothétique spectateur n'est évoquée que tardivement, et le sourire qui n'a pu que naître en amont rend cette réaction amusante, car elle est décalée.

La frustration du personnage dont le regard est perturbé face à la *merveille* est elle aussi souvent comique. Scapiol, dans le livre VI de *Perceforest* (f. 326-ss)<sup>25</sup>, suit un cerf merveilleux. C'est *sur le jour faillant* qu'il parvient au verger où une demoiselle féerique se baigne, et son regard est gêné par une haie douloureusement épineuse : *celluy vergier estoit encloz de grans rosiers et de englentiers poindans*. Peu après il a une vision et à nouveau l'auteur joue avec le regard entravé : *rien ne voioit fors les arbres du vergier car le lieu estoit encloz de espés air par conjurations parquoy le roy ne pouvoit veoir la chose ainsi qu'elle estoit. Toutteffois aucune heure venoit car ainsi comme en plain esté la nuit obscurcist le soleil et puis se part la nue et le soleil appert par la subtile raïere et puis reclot et le soleil se retrait. En autelle maniere le roy qui regardoit entour soy voioit par eures ung chastel apparoir par l'espés air*. Il voit alors une très belle demoiselle mais sa vue le laisse insatisfait : *si tost se restraïndoit la nue que ancoires n'estoit advisé de son fait et touteffois estoit il aguillié*. Ce regard empêché est douloureux pour l'amoureux, mais la désolidarisation des points de vue du lecteur et du personnage permet que cette souffrance, liée à une impuissance dont les codifications du genre font qu'elle ne peut être que provisoire, soit comique, en raison de la disproportion entre les efforts fournis et les piètres résultats obtenus.

Si le merveilleux peut être comique du fait du regard entravé, il peut aussi l'être à cause du jeu sur la pluralité des points de vue (à la fois regards, questionnements et suppositions divers). La *merveille* n'est jamais présentée de façon univoque ; toujours sont en jeu au minimum le point de vue de l'auteur (ou du narrateur, ou d'un substitut) et celui d'un personnage. Le plus souvent les regards divergents de plusieurs personnages sont confrontés et plusieurs points de vue sont placés en concurrence pour la même *merveille*. Dans le *Chevalier au Lion* le *vilain* a vu un bassin en *fer* (v. 384), tandis que Calogrenant racontera l'avoir vu en *or* (v. 418). Lorsqu'ensuite Keu et Yvain viendront à la fontaine, il ne sera pas question de la matière du bassin : ce point restera en suspens, merveilleusement incertain. Calogrenant a-t-il embelli la scène pour séduire un auditoire curial avide de faste ? Le rustre, ne connaissant que le fer, est-il incapable d'identifier l'or ? Rejetant l'idée d'une erreur des copistes (à cause de la rime qui garantit *fer* et de la relative du vers 418 qui impose

---

<sup>23</sup> Chez Chrétien, les oreilles sont *mossues et granz / Autiex com a uns olifans* (v. 297-8).

<sup>24</sup> Sur les Panotéens, voir Cl. Kappler, *op. cit.*, p. 123 ; Cl. Lecouteux, "Les Panotéens : sources, diffusion, emploi", dans *Etudes germaniques*, t. 34, p. 1-21 ; Ph. Ménard, "Tradition antique et tradition celtique dans une plaisanterie du *Dit de l'Herberie*", dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, t. 17, p. 103-112 et notre compte-rendu de l'édition du *Chevalier au Lion* de Sala par P. Servet, dans *Romance Philology*, t. 52, 1998, p. 175 où l'on trouve une attestation de la comparaison des grandes oreilles avec les *vans*.

<sup>25</sup> Les références données sont celles du manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris fr. 3494.

or) ou d'une "faute" de l'auteur<sup>26</sup>, il me semble que cette diversité correspond aux deux points de vue qui coexistent, fondant l'ambiguïté de la merveille : "The marvelous is (also) a matter of insight"<sup>27</sup>. Il n'empêche que cette contradiction est plaisante, que l'illusion soit du côté de Calogrenant ou du *vilain* : le lecteur sourit de se sentir supérieur à ces deux victimes de leurs sens (même si finalement il n'en sait pas plus que ces personnages).

Dans *Le Livre d'Artus*, la *Laide Semblance* est présentée par la messagère comme *un cors formez petit aussi come uns enfés de troiz ans (...) et en semblance de fame* (p. 150). Dans la suite du texte, les regards des personnages varient et l'on apprend, à travers Calogrenant, que le monstre est haut *com uns donjons, de la color a charree*, qu'il a *une trece autresinc grosse de chevols come ses braz et estoit si longue que ele li batoit jusqu'au jarrez trestote rosse et voit la teste grose et le vis plat et les elz gros et noirs et le visage si hydeus qu'il n'estoit si hardiz hom en cest siecle a cui granz paors n'en poist prendre* (p. 152). A ce moment-là, seule la partie supérieure du corps est évoquée, ce qui s'explique à la fois par le jeu sur le portrait topique<sup>28</sup> et par le regard d'un Calogrenant qui fuit avant que le monstre n'émerge complètement de l'eau. Quand, peu après, Grex affronte à son tour cette créature, *la figure si se redemostre trestote hors de l'iaue si qu'il vit les piez apertement qui plus estoient noirs que poivre* (p. 153). Le héros cependant n'en verra pas plus : il est submergé par les eaux. Enfin, la dernière tentative ne donnera lieu à aucune description : sur les conseils de la dame, Grex jette un drap sur le monstre et lui met la tête dans un baril de telle sorte qu'il le neutralise sans le voir. Chacune des focalisations permet de donner un aperçu de la créature sans qu'une vision globale ne coordonne les morceaux entre la tête (vue par Calogrenant) et les pieds (vus par Grex). Chaque description correspond à un regard, qui en soi n'est pas spécialement plaisant (si ce n'est qu'il est incomplet et pique la curiosité en jouant sur la frustration du lecteur qui, toujours, voudrait en savoir plus sur la *merveille*) : la superposition des différentes visions en revanche aboutit à une créature impossible, enfant de trois ans et femme de grande taille, corps entier ou tête démesurée, et le comique naît de cette diversité qui nourrit par ailleurs l'incertitude merveilleuse. Le caractère métamorphique de cette créature des eaux fluides motive le jeu merveilleux et plaisant sur la variation des apparences<sup>29</sup>.

Dans *Perceforest*, la pluralité des points de vue sur la *merveille* est souvent associée à une illusion que tous les personnages ne partagent pas. Dans le livre III<sup>30</sup>, Gadifer, Perceforest et une demoiselle arrivent devant le *Chastel Desvoyé* que le lignage félon a *muché d'espés aers par force d'enchantemens* (l. III, t. I, p. 206). Les enchanteurs maléfiques ont fait apparaître une rivière illusoire qui dérobe aux passants la vue de la demeure. Gadifer, qu'un anneau donné par sa mère protège des sortilèges, ne voit pas la rivière et le château lui apparaît, tandis que ses compagnons ont devant les yeux un cours d'eau impétueux. Un dialogue assez vif joue sur l'opposition entre le point de vue de Gadifer, imperméable aux maléfices, et celui des deux autres personnages, dont la vue est troublée. Parmi ces derniers, le roi, que le jeune chevalier hésite à contredire :

*"Beaulx nieps, dist le roy, ne sçay comment il vous en prent, mais nous voyons bien que c'est, et pour ce soiez content, car il est ainsi". Et lors respondy Gadiffer : "Chier sire, vostre bon plaisir soit tant icy comme autre part. Je dis cecy pour ce que roy ne doit estre desdit". Et lors regarda devant lui et vey assez pres d'illecq un chastel, le plus beau que jamais il eut veu. Sy dit : "Par ma foy, sire, je suis moult esmerveillé de vous, qui me voulez faire acroire que icy cuert une riviere. Or me dittes, veez vous point cy devant un chastel assez prez de nous ? -Mon nepveu, dist le roy, je ne*

<sup>26</sup> A supposer qu'il y ait une inadvertance de la part de Chrétien de Troyes, elle participe au processus merveilleux.

<sup>27</sup> D. Kelly *The Art of medieval french Romance*, Madison Londres, 1992, p. 153.

<sup>28</sup> Pour peindre le monstre, le texte reprend le topos du portrait. De même que dans les portraits traditionnels les auteurs se concentrent souvent sur le visage (voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 534), c'est ici la partie supérieure du corps qui intéresse.

<sup>29</sup> Sur cette belle créature, voir notre livre *Fées, bestes et luitons*, chap. VII et L. Harf-Lancner et M. N. Polino, "Le gouffre de Satalie : survivances médiévales du mythe de Méduse", dans *Moyen Age*, t. 94, 1988, p. 72-103.

<sup>30</sup> Ed. G. Roussineau, Genève, Droz, t. I, 1988, t. II, 1991, t. III, 1993.

*sçay que poez voir, mais nous ne veons quelque chose au dela de ceste riviere. - Certes, sire, dist Gadiffer, je ne veul point encores aller contre vostre parolle, mais je voy maintenant auprès d'icy ung moult puissant chastel".*

Gadifer finit par se lancer vers le château, et le roi, le voyant s'enfoncer dans la rivière, le retient, à son grand étonnement, par la bride du cheval. Il lui échappe cependant et disparaît de sa vue. Le texte est particulièrement plaisant : Gadifer ne demanderait qu'à être convaincu par son oncle, haut personnage dont il a du mal à mettre la parole en doute, et dont un autre témoin, la demoiselle, partage l'avis. Si à aucun moment il n'est dit que le roi a la vue troublée (ce qui est pourtant le cas), en revanche, au sujet de Gadifer, les hypothèses dans ce sens sont nombreuses : lui-même pense qu'on le croit ivre, qu'il est *desvoyé de (s)on entendement*, le roi suggère qu'il a *la veue troublée*. Le narrateur nous a d'ailleurs rappelé au début du passage (p. 208) qu'il *estoit moult pensif a la damoiselle qui le devoit mener au royaume de la Roste Montaigne* : il marche *le chief cliné, pensant a ces besongnes* et il apparaît comme une victime idéale du dérèglement de la vue qui déclenche la perception merveilleuse. L'auteur combine donc habilement un jeu sur la focalisation et un traitement subtil du topos merveilleux en appliquant au seul personnage qui échappe à l'enchantement les formules exprimant une perception troublée que l'on attendrait plutôt du côté du roi et de la demoiselle, victimes de la magie. Le comique tient à la vivacité des échanges verbaux entre les personnages et à l'application des formules de la vue perturbée au seul personnage dont justement la vue est dégagée de tout enchantement.

Un autre épisode du livre III joue plaisamment sur les points de vue (t. II, p. 181-ss). Liriopé et Flamine, s'attendant à voir leurs amis, Lyonnell et Gadifer, sont victimes de l'art facétieux de la Reine Fée et aperçoivent à leur place deux vieillards, tandis que Lyonnell voit deux vieilles femmes, et non les deux charmantes demoiselles qui sont devant lui. Gadifer, quant à lui, échappe à nouveau à l'illusion grâce à l'anneau maternel : il se précipite pour étreindre son amie qui, croyant avoir été embrassée par un vieillard, se met à le *blasonner* : *Lyonnel s'esmerveilleoit moult des contenance de Gadiffer et de ses parolles (...) et de fait il disoit en soy mesmes que elle* (celle qu'il voit comme une femme âgée) *avoit enchanté Gadiffer*.

La pluralité des points de vue, répartie sur différents personnages, peut aussi être déclinée dans le temps dans le cas des métamorphoses. L'instabilité due au jeu métamorphique est souvent comique. Dans la *Suite du Merlin* donnée par la version de la Vulgate<sup>31</sup> Gauvain, transformé en nain, conserve ses armes qui sont devenues beaucoup trop grandes, tandis que ses pieds ne touchent plus ses étriers où seules demeurent des chausses démesurées (p. 460).

Le jeu sur les points de vue divergents prend de plus fréquemment la forme d'une confrontation du point de vue du sujet sur la *merveille* et du point de vue de la *merveille* qui accuse l'humain d'avoir partie liée avec une surnature. Yvain paraît surnaturel aux habitants plus ou moins fées du château de Laudine (*Ch'est merveilles et diabloie* v. 1202)<sup>32</sup> ; les fées n'hésitent pas à se dire *enchantee* par les humains qu'elles rencontrent. Dans *Cristal et Clarie*<sup>33</sup> la fée reproche au héros, simple mortel, d'avoir pénétré dans son château par *enchantement* (v. 2309). Dans *Brun de la Montagne*, à la fin de l'épisode des dons merveilleux accordés par les fées à la naissance du héros, la *mestresse*, s'étonnant de la bienveillance de la troisième dame à l'égard du nourrisson, dit à celle-ci : *"Il vous a enchanté"* (v. 1110), transformant l'humble nouveau-né en créature surnaturelle. Dans *Le Chevalier au Lion* nous attendons jusqu'aux vers 1130-1131 le vocabulaire de l'enchantement, de la magie. C'est à ce moment seulement, alors que nous avons déjà lu un sixième du roman qu'enfin nous trouvons les termes espérés, mais ce n'est pas Yvain qui se demande s'il est enchanté ou s'il est victime des diables : ce sont les habitants du château de Laudine qui, ne trouvant pas l'assassin de leur seigneur, supposent : *"Ou nos somes anchanté tuit, / ou tolu le nos ont maufés"*.

Si ce jeu sur les points de vue de la *merveille* et du héros ne donne lieu en général qu'à un trait humoristique et rapide, il arrive qu'il soit plus développé. Quand le héros dans *Florimont* d'Aimon de Varennes se fait fabriquer pour combattre un monstre un armement constitué de rasoirs et de broches collés par de la glu, ce n'est pas l'étonnement du chevalier devant *le moustre* qui est évoqué, mais la stupeur de la gargouille devant l'équipement pour le moins bizarre du

---

<sup>31</sup> Ed. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian romances*, Washington, t. II, 1908.

<sup>32</sup> Dans l'épisode de la cruentation, le seul terme associé au vocabulaire de la *merveille* concerne le pauvre Yvain, et non l'étrange manifestation, ou Laudine et ses gens que l'on peut soupçonner d'être féeriques.

<sup>33</sup> Ed. Hermann Breuer, Dresde, 1915.

héros (v. 2165-ss)<sup>34</sup>. Pourtant le monstre est présenté au début de l'épisode dans toute son horreur traditionnelle et diabolique (*dyables* v. 1995), tenant du léopard, de la *guivre*, du dragon et du poisson (v. 1969-ss). Mais cette description n'est qu'une rumeur publique (v. 1976) et lorsque le chevalier arrive près du monstre, il ne voit rien car celui-ci est dans une *fosse* (v. 2161). Quand l'affreuse créature se dresse enfin, le texte glisse sur ce que voit le chevalier et adopte le point de vue du monstre qui devient le centre d'un développement merveilleux. C'est en effet lui qui, affamé, *irié* (v. 2164), est dans des conditions psychologiques telles que sa vue risque d'être perturbée. C'est lui qui regarde et s'interroge sur le mode merveilleux :

*La teste lieve, et quant il voit  
Florimont que vers lui venoit,  
Mout en ait eût grant merveille,  
Qu'ainz tel beste ne sa paraille  
Ne vit en terre ne en mer.  
En son cuer comence a penser :  
Beste ne vet pas en estant  
Et d'om n'en ait nul semblant;  
Cuidet que fust oisiaus savaiges  
Que fust venus en ses boscaiges...* (v. 2165-ss).

Le jeu sur la perversion des points de vue face à la *merveille* est ici particulièrement habile et plaisant.

Le procédé est amplifié par une répétition dans les *Merveilles de Rigomer*. Lorsque le héros parvient à Rigomer, au lieu que ce soit lui qui s'émerveille, ce sont les habitants de cette terre de féerie qui s'étonnent (en le voyant, *mout s'esmerveillierent forment* v. 12689) et ils s'interrogent sur le mode merveilleux :

*C'est, font il, par encantement  
Ou c'est aucune diaublie,  
Encantemens ou faerie,  
Ou cil est venus, qui fera  
A Rigomer, quanqu'i vora* (v. 12690-ss).

Plus loin, lorsque le chevalier retrouve Lancelot victime d'un enchantement dans les cuisines de Rigomer, le même jeu est repris. C'est l'amant de Guenièvre, victime de la magie, qui quoique *bestiaus / et ausi fols comme une bieste*, s'interroge sur le caractère peut-être surnaturel de Gauvain<sup>35</sup> :

*De coi, fait il, connisteroie  
Cose que veüe n'avroie ?  
Ains, que jou sace, ne vos vi,  
Ausi ne fesistes vos mi.  
Estes vos escapés d'infier ?  
Vos me samblés trestout de fier,  
Bras et ganbes et cors et tieste;  
Ains mais ne vi si faite bieste,  
Car vous estes de fier trecié.  
Diauble vos ont adrecié*

---

<sup>34</sup> Ed. Joseph Gildea, 3 vol., Villanova University Press, t. I, 1967, t. II, 1, 1968 et t. II, 2, 1970.

<sup>35</sup> Il est une caricature du jeune Perceval du *Conte du Graal*, qui s'étonne du haubert que portent les chevaliers qu'il rencontre dans la forêt et qui pense qu'ils sont nés avec (éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1973, v. 260-ss), et dont l'origine galloise est commentée en des termes qui seront repris pour caractériser la folie de Lancelot dans les *Merveilles de Rigomer* : *(que) Galois sont tuit par nature / plus fol que bestes en pasture* (v. 241-242). N'est-ce pas par ailleurs savoureux de transposer le jeune Perceval, toujours affamé (comme en témoigne l'épisode de la demoiselle de la tente), sous la forme d'un cuisinier ?

*En me cuisine ça dedens* (v. 14021-ss).

Par ailleurs, le jeu sur les points de vue implique des perceptions déformées de la réalité et le merveilleux peut déboucher sur des transpositions burlesques ou héroï-comiques. Dans le livre I de *Perceforest*<sup>36</sup>, Gadifer et ses compagnons sont victimes des enchantements des félons du lignage de Darnant : les bons chevaliers sont *bestournez de leur veue* (p. 232) et c'est à travers un dialogue très enlevé que nous apprenons qu'Alexandre se prend pour un meunier, Le Tor pour un charbonnier, que leurs chevaux sont devenus des ânes, que Gadifer transporte du beurre, Porrus de la cervoise, Estonné du pain : Porrus prend la queue de son cheval pour la cheville d'un tonneau. Le comique vient du traitement burlesque de ces nobles chevaliers transformés en marchands ; la queue de l'âne, carnavalesque, joue un rôle important ; la cervoise attendue par le marchand qui tire la queue de l'âne risque fort de n'être que de décevantes déjections animales. Le comique vient aussi des dialogues, rapides, jouant sur les reprises de *par ma foy*, tournant au coq-à-l'âne (*Dieu vous maine a bonne feste*). Des jeux de mots implicites renforcent la saveur (et témoignent de la rigueur de la construction de ce roman). En effet, la *Selve Carbonniere* (le Brabant et le Hainaut) est donnée dans le livre I par Alexandre à son amie Liriopé, et dans le livre II c'est Le Tor qui est chargé de la reconquérir pour la lui livrer : il est plaisant que le conquérant de la Selve Charbonnière prenne ici l'apparence d'un charbonnier. Par ailleurs le texte juxtapose la *cervelle esmeue* et la *cervoise* (p. 233), tandis que Porrus demande un *pot*. Quand tout redevient normal, *adont se prindrent les compaignons tous a rire et Porrus a estre courroucié* (p. 234) : la réaction des personnages correspond bien au fait que le rire dans les épisodes merveilleux n'est jamais unanime, univoque et sans grincement ou incertitude. Les aventures des chevaliers victimes des facéties de Zéphir dans *Perceforest* sont burlesques et certains épisodes merveilleux, comme le sabbat des vieilles barbues sont carnavalesques<sup>37</sup>. Le motif du héros aux cuisines sous l'effet d'un enchantement allie merveilleux et burlesque dans *Les Merveilles de Rigomer* (14021-ss)<sup>38</sup>. Certaines créatures comme les animaux ou les nains, a priori plus "naturelles" que merveilleuses, accèdent au statut de *merveilles* lorsque leur comportement, en partie humain, les différencie de leurs homologues, ce qui donne lieu à des épisodes héroïques : le lion d'Yvain qui rend hommage au chevalier (v. 3392-ss)<sup>39</sup>, l'oiseau du *Chevalier au Papegau* ou le nain Tronc d'Ysaïe le *Triste* en témoignent. Le lion d'Yvain se dresse tantôt sur ses pattes comme un homme (v. 3398), tantôt se révèle un cruel prédateur (v. 3420-ss) : le doute merveilleux sur sa nature se double d'un jeu comique sur l'instabilité de son comportement surprenant. Les enchantements, qui modifient les apparences, sont par ailleurs souvent subversifs et plaisants dans la mesure où ils menacent, un instant, l'ordre du monde comme le montrent les facéties de Zéphir dans *Perceforest* et les enchantements du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*<sup>40</sup>.

D'autre part, la motivation pseudo-étymologique, très prisée au Moyen Age, permet souvent d'amplifier la pluralité des réseaux de sens associés à la *merveille* polysémique<sup>41</sup>. La signification du mot (et souvent du nom propre)

<sup>36</sup> Ed. J. Taylor, Genève, Droz, 1979.

<sup>37</sup> Voir notre article cit. "Le sabbat de *vielles barbues* dans *Perceforest*" et sur Zéphir le chapitre VI de notre *Fees, bestes et luitons*.

<sup>38</sup> Le modèle est Rainouart : sur cet épisode d'*Aliscans*, voir G. Gros, "Rainouart aux cuisines, ou les enfances d'un héros", dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, actes du colloque des Rencontres Européennes de Strasbourg, publiés par B. Guidot, Paris, Belles Lettres, 1995, p. 111-ss.

<sup>39</sup> Sur le comique dans ce roman, voir T. Hunt, *Chrétien de Troyes, Yvain*, London, 1986 et P. Haidu, *Lion-queue-coupée, L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, 1972.

<sup>40</sup> Voir C. Ferlampin-Acher "Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*", dans *Le clerc au Moyen Age, Senefiance*, t. 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195.

<sup>41</sup> Sur cette valeur de l'étymologie, telle que les *voces* renseignent sur les *res*, voir R. Klinck, *Die lateinische Etymologie des Mittelalters*, Munich, 1970 ; P. Guiraud, "Etymologie et ethymologia", dans *Poétique*, t. 11, 1972, p.

propose fréquemment une lecture de la *merveille* qui se superpose aux diverses hypothèses émises par les personnages ou par le narrateur et ses substituts. Le comique merveilleux prend alors la forme du jeu de mots (comme le montrait précédemment l'exemple du conquérant de la Selve Charbonnière transformé en charbonnier). Dans les *Merveilles de Rigomer*, Macrob Dicrac est pris pour un petit *clochiers* quand il se profile au loin. La comparaison avec le clocher signale certes l'illusion optique et correspond donc à une interprétation erronée de cette *merveille*, mais l'expression utilisée par Gauvain trouve une vérité inattendue lorsque l'on se souvient que le chevalier a eu le pied coupé par Lancelot, et qu'il doit certainement boiter, *clochier*, le commentaire de la reine qui dit que les plus grands de la cour sont plus petits que lui *.I. grant pié plus cort* (v. 6808) relançant par ailleurs l'image d'une claudication.

Regards empêchés et diversités des points de vue au service de la polyphonie et de la polysémie merveilleuses peuvent donc être comiques. Cependant à côté de ce processus inscrit dans le texte, le merveilleux joue aussi sur des ambiguïtés découlant des rapprochements intertextuels : le comique vient alors souvent d'un jeu de type parodique<sup>42</sup>, où l'écart par rapport au texte premier fait sourire. Dans le *Livre d'Artus* par exemple, l'épisode de la fontaine du *Chevalier au Lion* ainsi que celui de la Joie de la Cour d'*Erec et Enide* sont repris dans un épisode merveilleux (p. 124-ss). Le personnage de Calogrenant et la métamorphose de Merlin en *pastor* rappelant le *vilain* du roman en vers sont les indices les plus évidents de la réécriture de Chrétien. Le portrait de Merlin est plaisant parce qu'il est, comme nous l'avons vu plus haut, caricatural, mais aussi parce qu'il repose sur une reprise du *vilain* du *Chevalier au Lion* caractérisée par des décalages : on passe de la bouche de loup chez Chrétien (v. 301) à la peau de loup dans le texte en vers, de dix-sept pieds (v. 320) à dix-huit. De nombreux détails suggèrent une réécriture : Merlin use de ces pouvoirs pour faire apparaître un troupeau, qui n'est donc qu'illusion, contrairement à celui qui est gardé chez Chrétien de Troyes ; si dans le texte en vers le *vilain* explique à Calogrenant comment il maîtrise par la force, tel Hercule, son bétail (v. 342-ss), Merlin se contente de hausser le ton de sa voix de *boisine* pour le soumettre. Au-delà du personnage de Merlin, c'est l'ensemble de l'épisode de la fontaine qui est repris. Dans *Le Chevalier au Lion*, la pluie est déclenchée par magie sympathique quand l'eau touche le perron de la fontaine : dans le texte en prose, dès avant l'arrivée de Calogrenant, il pleut, et au lieu de la tempête surnaturelle, nous avons une scène amusante où Merlin, le panotéen, se protège de l'ondée avec ses grandes oreilles. Le jeu parodique se lit aussi dans l'atténuation : de la tempête on est passé à un crachin, breton bien sûr car arthurien (*il pluiuoit un petitet*). Le dialogue entre Calogrenant et Merlin reprend en le transposant au style indirect (et donc en introduisant une distance) le début de celui du texte en vers<sup>43</sup>. Dans le texte en prose, Merlin se présente comme l'ami et le parent du gardien de la fontaine, la fontaine qui bout du roman en vers n'est pas reprise, il est simplement question d'une interdiction de boire, d'un *perron* et d'un bassin qui ne sont pas décrits, l'arbre étant identifié avec un sycomore. Le chevalier qui boit de l'eau doit affronter le gardien de la fontaine, au risque de perdre son cheval. S'il est vainqueur, il prendra possession à la fois du château et de *Lunete, cosine germaine Niniane*. Laudine disparaît du récit en prose, seule Lunete, plus proche de la féerie, est retenue, et elle est intégrée à l'univers merlinesque, dans une structure consolidée, puisque l'aventure de la fontaine suit la mention des amours de Merlin et Niniane. L'enchanteur décrit ensuite la tempête qui se déclenche quand un chevalier jette de l'eau sur la fontaine et le chant des oiseaux qui se fait entendre quand le calme est revenu. Cette deuxième mention de la fontaine est moins réaliste que la première et suit de plus près le texte de Chrétien : l'incertitude merveilleuse est renforcée par ce doublet qui fait se succéder une reprise parodique et une réécriture plus fidèle. Calogrenant interroge le gardien, appelé à plusieurs reprises *li hom sauvages*, ce qui n'apparaît pas chez Chrétien, et apprend qu'il ne mange que *herbes et racines de bois ausi come ces autres bestes* et qu'il dort dans un chêne creux. Merlin envoie Calogrenant passer la nuit dans un ermitage près de la fontaine : le texte ouvre alors sur une double digression concernant l'origine de l'aventure et le rôle de Merlin (*mais or se taist ici un petit li contes de*

---

405-413 et P. Zumthor, "Fr. étymologie (essai d'histoire sémantique)", dans *Mélanges von Wartburg*, Tübingen, 1958, 1958, p. 873-893.

<sup>42</sup> A nouveau je vide le terme de toute connotation négative.

<sup>43</sup> *Et li demande quex hom il est (...). Ge sui itelx hom vous veez que autres ne sui nule foiz et gart les bestes de ces bois* reprend : *Quiex hom ies tu ? -Tex con tu voiz ; / Si ne sui autres nule foiz/ -Que fez tu ci ? - Ge m'i estoit, / Et gart les bestes de cest bois* (v. 329-ss).

*Kalogrenanz et dit pourquoi li hom sauvages li envoia et qui la fontaine estora et la costume et pourquoi et comment*). La polysémie est renforcée par ces jeux analeptiques, d'autant qu'un pont vers *Erec et Enide* est jeté. Lunete est en effet présentée comme la cousine tendrement aimée de Niniane, à laquelle celle-ci apprend tout ce que Merlin lui enseigne. Lunete, grâce à un *conjurement*, a instauré l'épreuve de la fontaine pour mieux retenir son ami (qui reste anonyme), un cousin de Brandus des Yles. La digression à son terme est justifiée : *einsi fist la dame a cele fontaine itel costume qui jamais a nul jor ne faudra qu'il ne plueve si tost com en aura l'aiue gitee sus le perron, et c'est veritez provee que bien est esprovee maintes foiz. Mais or se taist le contes d'iceste chose plus retraire qui el conte se fiert car autrement en vausist pis l'estoire se ele ne clarifiast toutes ices choses couvertes et retourne a parler de Branduz de Nueve Ferte sor le Hombre* (p. 126). Cette prétendue clarification enrichit le potentiel surnaturel associé à la fontaine et la parodie permet de faire entendre la voix de Chrétien derrière celle du texte en prose et d'épaissir l'ambiguïté de celui-ci en intégrant les incertitudes du roman en vers.

Une seconde digression, renforçant les échos, expose le rôle de Merlin et enrichit encore la polysémie. On apprend que Brandus est frère de Mabon (ce qui est une façon de renforcer le lien avec *Erec et Enide* et de donner du poids au motif de la fée qui retient un mortel qu'elle aime<sup>44</sup>). Niniane, à qui Lunete l'a présenté, tombe amoureuse de lui et lui apprend *maintes merveilles que Merlins li ot aprises* (p. 126) : *ensi menerent longuement molt bone vie li dui cosin avec les deux cosines*. C'est parce que Merlin veut les séparer qu'il envoie Calogrenant à la Fontaine. La digression se termine par une longue intervention du narrateur qui multiplie les proverbes au sujet de la folie de l'enchanteur<sup>45</sup>, et qui dérive vers un développement faisant référence à la Sainte Écriture et à Gautier Map (p. 127). Voix de la sagesse populaire, voix de l'Écriture Sainte, voix romanesque, la polyphonie se trouve mise en oeuvre explicitement grâce à ce jeu de références, auquel manque seul le nom de Chrétien. Le mystère de l'enchanteur se trouve épaissi par l'ampleur du jeu de reprises suggérées et par la profusion des modèles ostensiblement revendiqués et pourtant peu présents : le lecteur ne peut que sourire de ces voix diverses, trompeuses, souvent dissonantes.

Le merveilleux, se nourrissant de jeux intertextuels qui permettent d'intégrer en la gauchissant la voix de textes préalables et de nourrir l'incertitude, pourrait bien entretenir des relations fortes avec la parodie.

Étymologiquement, le terme "parodie" trouve un écho dans cette polyphonie problématique que nous avons trouvée au coeur du merveilleux : "ôdè, c'est le chant ; *para* : "le long de", "à côté" ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (...) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix"<sup>46</sup>. Pourtant Ph. Ménard ne partage pas l'avis de P. Lehman, selon lequel la parodie est répandue au Moyen Âge<sup>47</sup> : s'il admet l'existence de la satire, il précise que la littérature courtoise n'use guère de parodie, dans la mesure où au XII<sup>e</sup> siècle, elle n'est pas encore suffisamment fixée pour donner prise à ce genre de réécriture, et où les imitateurs du XIII<sup>e</sup> siècle, respectant l'*auctoritas*, ne prennent pas de recul par rapport à leur modèle : "loin d'être une imitation caustique et critique, elle"<sup>48</sup> semble plutôt une allusion malicieuse, une transposition amusée et souriante" (p. 515). Ces remarques nous invitent à vider le terme "parodie" de toute référence à un regard négatif porté sur le modèle, et à l'associer à la présence (identifiée, fictivement ou non, ou

<sup>44</sup> Le lien de cousinage entre les dames rappelle celui qui unit Enide et la compagne de Mabon.

<sup>45</sup> *Et por ce dit li sages en reprovier que tels quelst la verge a ses mains dont il est puis batuz, et tex ne velt croire sa bone mere qui croit sa fole marrastre (...), et por ce dit li sages : servez le chien et donez hui et demain et toutes voies chien que chien*. Voir J. Morawski (*Proverbes français antérieurs au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1925) :

n° 1154 *Meint home cuillent la verge dont il sunt batu ;*

n° 1040 *Lavez chen, peignez chen, toutesvoies n'est chien que chen*.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>47</sup> P. Lehman, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, 1963, en particulier p. 183-ss ; Ph. Ménard, *Le rire et le sourire...*, *op. cit.*, p. 513-520.

<sup>48</sup> Il s'agit de la parodie.

bien simplement allusive) d'un autre texte : la perspective se trouve déplacée de la création (visée parodique), qui, si les objectifs de l'auteur nous sont parfois clairs, reste souvent, vu en particulier les problèmes d'attribution, de datation et d'instabilité du texte, un champ incertain, vers la réception, toute approche du texte étant une expérience indéniable qui trouve une validité (même limitée) dans son existence même.

La dimension parodique dans le roman médiéval est certes souvent considérée comme le signe d'une décadence d'un genre qui aurait atteint son apogée avec Chrétien : la parodie critique et la réduction "clichéique" en témoigneraient. Le corpus, homogène, formé par les romans arthuriens qui se placent dans le sillage de Chrétien, semble se caractériser effectivement par un usage fréquent de la parodie au sens négatif du terme. Gauvain joue alors souvent un rôle important : héros dévalorisé, il induit dans les romans qui lui sont consacrés un écart par rapport aux modèles littéraires. Cette fonction se retrouve, déplacée du père vers le fils, dans *Le Bel Inconnu*<sup>49</sup>, où l'on peut mettre en évidence des inversions, des décalages par rapport à Chrétien de Troyes, tant au niveau de la macro que de la microstructure<sup>50</sup>. Cette visée peut aller jusqu'au burlesque ou à l'héroï-comique, comme en témoignent *Fergus* qui tient de la parodie du *Conte du Graal*<sup>51</sup> ou *Les Merveilles de Rigomer* dans l'épisode de Lancelot à la cuisine (v. 13985-ss). La parodie dans ce cas s'accompagnerait d'une suspension de l'adhésion aux valeurs chevaleresques et d'une mise à distance du genre romanesque, accentuée dans un roman comme *Jaufré*<sup>52</sup> par l'usage d'une langue inhabituelle.

Pourtant il ne semble pas que la parodie corresponde à une mise en cause du genre romanesque et d'une certaine forme de merveilleux qui peu à peu en devint le signe distinctif, de même que Gauvain n'illustre pas une dégradation de l'idéal chevaleresque, mais une réorientation de celui-ci (qui tenterait de se redéfinir indépendamment des sortilèges du Graal)<sup>53</sup>. Le retour avec Gauvain à une chevalerie séculière, moins ambitieuse, va de pair avec la mise en oeuvre d'un roman, qui conscient de ne pouvoir rivaliser avec le Livre, s'accommode désormais de la pluralité des livres mondains sur lesquels il se fonde, et en joue sur le mode parodique. Le texte en vers s'oppose alors au texte en prose qui le

---

<sup>49</sup> Voir F. Dubost, "Tel cuide bien faire qui faut : le "Beau jeu" de Renaut avec le merveilleux", dans *Le Chevalier et la merveille*, éd. J. Dufournet, Paris, Champion, 1996, p. 23-56.

<sup>50</sup> Voir notre introduction dans *La fée et la guivre*, op. cit., p. XXXVI-ss (sur le nom, le nain, la robe, le verger, la chasse à l'animal blanc, l'épreuve de l'épervier, la Joie de la Cour, la liste de chevaliers).

<sup>51</sup> Voir M. A. Freeman, "Fergus : Parody and the Arthurian Tradition", dans *French Forum*, t. 8, 1983, p. 197-215 et D. D. R. Owen, "The Craft of Guillaume Le Clerc's *Fergus*", dans *The Craft of Fiction : Essays in Medieval Poetics*, éd. L. A. Arrathoon, Rochester, 1984, p. 47-82 ; K. L. Gravdal, *Vilain and courtois. Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln Londres, 1989, p. 20-30.

<sup>52</sup> Voir A. Limentani, "Due studi di narrativa provenzale II : Il problema dell'umorismo nel *Jaufré* e una contraffazione del *Perceval*", dans *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. 121, 1962-1963, p. 102-112 et S. Fleischmann, "Jaufré or Chivalry Askew : Social Overtones of Parody in Arthurian Romance", dans *Viator*, t. 12, 1981, p. 101-129.

<sup>53</sup> Voir, sur cette réhabilitation de Gauvain, F. Wolfzettel, "Arthurian Adventure or Quixotic 'Struggle for Life ?' A Reading of some Gauvain Romances in the first Half of the thirteenth Century", dans *An Arthurian Tapestry, Mélanges L. Thorpe*, éd. K. Varty, Glasgow, 1981, p. 260-274 et H. Klüppelholz, "Die Idealisierung des Protagonisten in den altfranzösischen Gauvain-Romanen", dans *Germanisch-romanische Monatsschrift*, t. 64, 1994, p. 18-36. Sur le traitement parodique de Gauvain, voir L. Morin, "Etude du personnage de Gauvain dans six récits médiévaux", dans *Le Moyen Age*, t. 100, 1994, p. 333-351 et R. H. Thompson, "Fors del sens : Humour and Irony in Raoul de Houdenc's *La Vengeance Raguidel*", dans *Thalia*, t. 2, 1979, p. 25-29.

concurrence et où Gauvain n'est qu'une figure effacée, incompétente dans la sphère du Graal : le goût pour le vers n'est pas tant le signe d'un lectorat conservateur que celui d'une redéfinition profane du chevalier et d'une acceptation de la suspension et de l'incomplétude du texte qui ne prétend plus à la sacralité. Le traitement parodique du merveilleux n'est alors pas à mettre en relation avec une dénonciation de l'invraisemblance de celui-ci, mais avec la prise en compte consciente du caractère essentiellement littéraire d'un merveilleux indépendant de toute croyance<sup>54</sup> : il ne s'agit ni de plagiat, l'écart étant sciemment recherché, ni de parodie critique, mais de reprise intertextuelle enrichissant la polyphonie merveilleuse.

*Le Bel Inconnu* est exemplaire sur ce plan. L'épisode de l'Île d'Or (v. 1870-ss) reprend l'aventure de la Joie de la Cour d'*Erec et Enide* (v. 5319-ss). Certes, à la suite d'A. Philipot, il est possible d'éclairer cette parenté par un prototype commun<sup>55</sup>, que l'on retrouverait aussi dans les œuvres étrangères apparentées, *Wigalois*, *Carduino* et *Lybeaus Desconus*. Cependant le nombre et la précision des points communs sont tels que l'hypothèse d'un emprunt littéraire est vraisemblable. Par ailleurs, pour le lecteur moderne, la familiarité que l'on peut prêter au lecteur médiéval avec les archétypes supposés, peut-être encore présents dans les tradition orales, a disparu, tandis que le texte de Chrétien, écrit, est accessible et suscite des rapprochements. Certes il est risqué de décentrer les problèmes en fonction des incompétences du lecteur moderne, et une telle approche conduirait aussi bien à lire *Erec et Enide* à la lumière du roman de Renaut, qu'à l'inverse. Pourtant la fréquence des rapprochements avec Chrétien de Troyes ailleurs que dans cet épisode de l'Île d'Or valide la démarche. Si Chrétien a travaillé à partir d'un modèle folklorique, potentiellement merveilleux du fait de la mutilation du substrat mythologique, les romans postérieurs ont écrit à partir du texte de l'auteur champenois, même si leur accès personnel au folklore a aussi orienté leur réécriture. Dans l'épisode de l'Île d'Or, nous reconnaissons, comme chez Chrétien, la mention du public (*BI* v. 2107-ss ; *EE* v. 5470-ss), les pieux (*pex aguz* à la rime dans *EE* v. 5730 ; *pels aguz* à la rime dans *BI* v. 1957), les heaumes et les têtes coupées sur ces pieux, l'explication de la coutume par un tiers (Evrain dans *EE* ; Hélié dans *BI*), l'arrivée du chevalier dont les armes sont décrites et qui défie le héros (*EE* v. 5847-ss ; *BI* v. 1965-ss), les deux phases du combat (à la lance et à l'épée), l'existence d'une coutume au terme de laquelle le chevalier épousera la demoiselle, la victoire du héros, qui ne prend pas la place du vaincu contrairement à ce que prévoyait la coutume, la mention de la joie finale (*BI* v. 2187-90 ; *EE* v. 6098-ss). Certains éléments, comme les deux phases du combat, sont suffisamment généraux pour qu'on ne puisse parler d'emprunt. D'autres (comme le motif des pieux et des têtes coupées, nourris vraisemblablement aussi bien par des traditions mythologiques que par les supplices dont ont été témoins les croisés en Orient et par le motif des saints céphalophores) correspondent à des images récurrentes dans la littérature contemporaine, si ce n'est à des représentations iconographiques. Néanmoins les rencontres textuelles ponctuelles, la conjonction des motifs, et la densité des rapprochements possibles soutiennent l'hypothèse d'un emprunt, caractérisé par des écarts. Chez Chrétien, l'aventure est annoncée depuis longtemps, elle est attendue, et, ultime épreuve, elle marque l'accomplissement du héros. Chez Renaut, elle est au contraire un point de départ : avec elle commence le jeu de balance entre la princesse et la fée. Et surtout la réécriture se fait par l'omission de l'élément dramatique essentiel pour Chrétien : le cor. Dans le nom énigmatique la *Joie de la Cort* s'entend chez l'auteur champenois une rationalisation du cor, objet magique très fréquent dans la mythologie celtique, principe organisateur de tout l'épisode. Renaut le supprime, tout en donnant des indices clairs de l'intertextualité avec *Erec et Enide* : il intègre par le jeu des réminiscences la polysémie mise en œuvre par Chrétien autour de cette épreuve merveilleuse et en même temps il renforce la suspension du sens en privant l'épisode du centre autour duquel

---

<sup>54</sup> Il semble bien en effet qu'on ne croie plus guère aux fées et aux *luitons* et que le merveilleux justement puisse s'épanouir dans ce scepticisme relatif.

<sup>55</sup> Voir A. Philipot, "Un épisode d'*Erec et Enide* : la Joie de la Cour, Mabon l'Enchanteur", dans *Romania*, t. 25, 1896, p. 240-305, ainsi que W. H. Schofield, *Studies on the Li Beaus Desconus*, Harvard, 1895 et A. Mennung, *Der Bel Inconnu des Renaut de Beaujeu in seinem Verhältnis zum Ly Beaus Desconus, Carduino und Wigalois, eine literarhistorische Studie*, thèse, Halle, 1890.

s'organise le sens, le cor. Parallèlement, Renaut crée un "effet de mythe" artificiel, en introduisant les nombres 7 et 12<sup>56</sup>, absents du modèle, effet de mythe qui joue ici sur une impression de cohérence liée aux nombres supposés symboliques. Ces reprises, qui jouent avec les attentes du lecteur, ne sont pas sans humour.

Par ailleurs Renaut a décomposé l'épisode : Evrain ( roi de Brandigant -dont le nom pourrait trouver un écho dans Galigan, la cité de Lanpart- , la cité où se trouve l'épreuve dans *Erec et Enide*), donne son nom à l'enchanteur de l'épisode de la *guivre*, de même que Mabonagrain, adversaire d'Erec dans la Joie de la Cour se retrouve dans le Mabon du *Bel Inconnu*. De nombreux éléments de la Joie de la Cour sont déplacés : certains ne sont repris qu'à l'occasion de la deuxième visite à la fée, comme la description du verger, ou l'évocation abrégée du lit, voire même l'intervention du narrateur souhaitant accélérer le récit. Outre ces déplacements, on note des transpositions : la demoiselle hait Malgier, tandis que chez Chrétien de Troyes elle aime Mabonagrain ; Malgier est tué, Mabonagrain reste en vie. Ces inversions, qui trouvent un écho lorsque les spectateurs prient pour le Bel Inconnu et que Malgier croit que leurs oraisons lui sont favorables (v. 2165-ss) ne vont pas sans un certain humour. Cette déconstruction et cette reconstruction de la *conjointure* s'accompagnent d'un travail comparable sur le sens. Renaut procède d'une part à un évidement de la coutume : si la référence au cor donnait au nom de l'épreuve un centre, si l'amour excessif de la demoiselle et de Mabonagrain conduisait à la mise en cause des excès de la fin'amors, dans le *Bel Inconnu* l'attitude de Malgier ne s'explique guère que parce qu'il est *felon* (v. 2035) : les enjeux matériel (le cor) et courtois (l'amour excessif) ont disparu. La prouesse se trouve vidée de son sens : la fée, après la victoire du héros, n'a qu'une hâte, se donner à lui, sans lui faire attendre les sept ans que la coutume impose (v. 2265-ss). D'ailleurs au moment où, après l'évanouissement dramatique des deux combattants et la reprise des hostilités, on attendrait de nouveaux faits d'armes, la réaction des spectateurs et la méprise comique de Malgier (v. 2165-ss) associées à une sentence à valeur générale, pleine de recul, tiennent la prouesse à l'écart (v. 2169-ss). Cependant, la réécriture que fait Renaut de la Joie de la Cour, si elle suspend les sens induits par le modèle, contribue à enrichir la polysémie de la figure de la fée, alors que chez Chrétien la cousine d'Enide restait une figure secondaire et falote. Renaut établit en effet une corrélation forte entre la reprise de la Joie de la Cour et la rencontre du héros avec la fée et il renforce l'incertitude autour de cette figure. La demoiselle n'est pas encore appelée *fee* (elle ne le sera qu'à partir du songe qui relancera la passion du chevalier v. 3699, l'hypothèse féerique étant - ce qui confirme l'une de nos hypothèses - clairement associée à une perception subjective et onirique) : elle est présentée ici de façon ambiguë comme une bonne chrétienne (v. 2200, v. 2213, v. 2167, v. 2188), ayant acquis un savoir comparable aux sept arts libéraux (v. 1933-ss) ; elle est étrangère (on trouve des notations exotiques v. 2280-ss, v. 1886-ss), magicienne (sont employés *enchanter* v. 1933, *engiens et ars* v. 2284). Par la suite, elle tiendra de la fée mélusinienne (elle prononce un interdit v. 2455 ; le rêve érotique du héros, qui précède son départ, peut se lire comme le châtiment sanctionnant la transgression), mais aussi de Morgue. Son ambiguïté se retrouve dans son nom, qui brouille l'opposition traditionnelle entre la fée et la princesse : ici la *Pucelle aux Blanches Mains* (v. 1941), figure féerique, porte un nom qui évoque Iseult aux Blanches Mains (la princesse), tandis que Blonde Esmerée (la princesse) rappelle Iseult la Blonde (marquée par la féerie, ne serait-ce qu'à cause de ses talents de guérisseuse). La reprise de la Joie de la Cour, tout en enrichissant la polyphonie et la polyphonie merveilleuses, fait donc sourire le lecteur dans la mesure où les décalages sont nombreux avec la tradition.

*Fergus*, comme *Le Bel Inconnu*, a systématisé cette dimension merveilleuse et parodique, même s'il n'est pas aisé de mesurer celle-ci sans anachronisme. Dans ce roman, que l'on date du premier tiers du XIII<sup>ème</sup> siècle<sup>57</sup>, l'intention parodique<sup>58</sup> de Guillaume le Clerc est nette sans qu'il y ait mise en cause des valeurs traditionnelles du roman arthurien<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Le mariage est fixé à sept ans et il est question de 143 têtes, et donc de 144 pieux (douze fois douze) puisque l'un d'eux attend encore son trophée.

<sup>57</sup> A. Micha le situe aux environs de 1225 (dans *Arthurian Literature in the Middle Ages*, éd. R. S. Loomis, Oxford, 1959, p. 377).

<sup>58</sup> Voir K. Gravdal, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln London, 1989.

Si le héros est un néo-Perceval<sup>60</sup> (le vers 1328 établit un rapprochement explicite et Fergus porte au vers 4894 le *bon branc qui fu Percheval*)<sup>61</sup>, le traitement de l'intertextualité se caractérise par des écarts qui réinjectent du merveilleux dans des reprises qui pouvaient devenir banales. La rencontre avec les chevaliers, source d'émerveillement pour Perceval chez Chrétien, est ici traitée sur le mode burlesque. Les inversions et les reprises sont systématiques : c'est le père et non la mère du héros qui veut le retenir, le jeu sur la luminosité des armes se déplace des armes des chevaliers rencontrés dans la forêt, étincelantes chez Chrétien, vers les armes rouillées que Fergus trouve chez son père (v. 537-ss). Le héros est un *nice* (v. 1112-ss) qui fait sans cesse référence à son père et ne veut pas laisser ses vieux vêtements (v. 1165-67), comme Perceval qui ne veut pas abandonner sa grosse chemise de chanvre (v. 1159-ss) et qui ne jure que par sa mère. Héros glouton qui réussit à prendre leur broche et un de leurs capons à quinze voleurs (v. 3282-ss), Fergus, affamé comme le jeune Perceval, est apte au burlesque. Le motif du héros *pensif*, fondamental dans la mise en oeuvre merveilleuse, est traité lui aussi sur le mode parodique : Fergus est en permanence dans un état de *dorveille*. Lorsqu'il quitte la cour et part à l'aventure sous la pluie, il se met à l'abri et s'appuie sur sa lance : *Illuec au vent et a la pluie / Si commenche a soumiller*. Il s'arrête à nouveau plus loin sous un pin : *Un petit si est soumilliés* (v. 3387). Ce n'est donc pas un hasard si son père se nomme *Soumilloit* (v. 37). La luminosité merveilleuse et le jeu des regards sont de même subvertis. Quand la demoiselle assiégée voit arriver Fergus avec son armure éclatante :

(...) *ele voit la clarté  
Dont le jor voit enluminé :  
Ne ne set que estre pooit.  
Molt volentiers l'esgarde et voit  
Et tot i metoit sa pensee,  
Et dist que c'est cose faee  
Qui'st venue por lui aider.  
Ensi le cuide et doit cuidier :  
Tot ausi dient sus et jus.  
Vers lui ne s'ose aprocier nus :  
Ains furent ensi esbahis  
Comme sont coardes brebis* (v. 4924-ss).

La comparaison ovine dénonce la parodie de la topique de l'éblouissement merveilleux, ce qui est repris plus loin avec une intervention du narrateur qui signale l'écart amusé :

*La pucele le regarda  
Et vit ausi enluminee  
La forest, con fust embrasee.*

<sup>59</sup> Voir D. Legge, "Sur la genèse du roman de *Fergus*", dans *Mélanges M. Delbouille*, J. Duculot, Gembloux, 1964, t. II, p. 399-ss. Il est possible que le roman ait été composé pour un seigneur écossais ou pour sa fille et que l'auteur ait voulu représenter un espoir dynastique. Voir aussi B. Schmolke-Hasselmann, "Le roman de *Fergus* : Technique narrative et intention politique", dans *Mélanges L. Thorpe*, Glasgow, 1981, p. 342-353. Pour D.D.R. Owen, ce serait un roman à clef ("The Fergus-Poet", dans *Medieval Codicology, Iconography, Literature and Translation : Studies for Keith Val Sinclair*, éd. P. R. Monks, et D. D. R. Owen, Leiden, New York, Köln, 1994, p. 233-239).

<sup>60</sup> Il tient à la fois du héros de Chrétien et du Perceval des deux premières *continuations* (et en particulier de la deuxième) : voir D. D. R. Owen, "The Craft of *Fergus* : supplementary notes", dans *French Studies Bulletin*, Oxford, t. 25, 1987-1988, p. 1-15. On peut d'ailleurs se demander si le nom de Galiene n'est pas motivé par un écho du surnom de Perceval (le Gallois).

<sup>61</sup> Les références données sont celles de l'édition E. Martin, Halle, 1872. Nous n'avons pu consulter celle de W. Frescoln, Philadelphie, 1983.

*Plus garde, plus enluminoit  
 Cil ki la clarté aportoit.  
 Et se aucuns m'en reprenoit,  
 Por coi si esbahie estoit  
 La pucele de cel escu,  
 Quant autre fois l'avoit veu,  
 Ausi cler et ausi luissant,  
 Je li mosteroie briemant  
 C'onques mais veu ne l'avoit  
 En la biauté u il estoit.  
 Co est la verités provee  
 Que en icele matinee  
 Avoit un petit rouselie  
 S'en fu l'escus un pou moillie :  
 Et li solaus tot a droiture  
 Fice ses rais en la peinture  
 Et resplendist et reflamboie.  
 Tel costume avoit tote voie  
 Li escus : quant on le moilloit,  
 Asés plus cler reflamboioit,  
 Si estoit plus biel et plus gent (v. 5746-ss).*

Parallèlement le jeu sur les récritures s'accompagne d'une accélération qui tend à rendre problématique le réseau de sens et qui fait du texte un patchwork où la polyphonie a du mal à se mettre en place, tant la *merveille* empruntée tend à se substituer au merveilleux inscrit. Cependant pour de nombreux motifs, l'auteur ajoute un sens nouveau, souvent comique car décalé par rapport au modèle, ce qui nourrit la polysémie. Le motif du blanc cerf (v. 20-ss) que le roi veut chasser reprend l'ouverture d'*Erec et Enide* (v. 29-ss) : mais cette bête, qui a peur (v. 119), qui court *geule bae* (v. 138) et qui ne traverse pas des terres de féerie mais des contrées caractérisées par une géographie réaliste (v. 186-ss) est tuée par Perceval dans une scène de vénerie tout à fait banale. La quête de la *guimpe* et du cor, annoncée par le sot, remplace celle du Graal. La distanciation parodique se lit alors dans le questionnement de Fergus qui n'a rien de la grave épreuve à laquelle aurait dû se soumettre Perceval : Fergus veut interroger le *vilain*, qui ne lui répond pas ; furieux, il l'abat, avant de comprendre avec honte qu'il s'est battu contre une statue et d'espérer que cela ne se saura pas à la cour. Finalement c'est sans aucune difficulté qu'il s'empare des objets convoités, le lion qui les garde ne bougeant pas (v. 2212-ss). Comme en témoigne *Fergus*, le merveilleux, jouant autant sur les points de vue, les écarts, que sur les reprises intertextuelles, favorise une lecture plaisante et ludique.

Une perspective diachronique permet de mettre en évidence, parallèlement à une "évolution" d'un merveilleux fortement inscrit vers un merveilleux fondé plus largement sur les jeux intertextuels, un comique de plus en plus nettement parodique qui nécessite de fortes compétences de la part du lecteur, surtout, si, comme le lecteur moderne, il est peu habitué à ce que le texte lui laisse autant d'autonomie et le guide aussi peu dans l'identification des récritures. Dans les textes en vers du XIIe, le merveilleux passe par une inscription textuelle explicite et très visible, soutenue par la présence d'une topique facilement reconnaissable, puis le jeu des récritures se développant, en particulier du fait de la mode des romans féériques (il semble indéniable que *Partonopeu de Blois* a joué un rôle essentiel dans l'évolution du merveilleux en généralisant une possible lecture féérique du monde) et du succès rencontré par Chrétien de Troyes, on a alors un merveilleux passant à la fois par une inscription textuelle et une polyphonie intertextuelle : c'est le cas en particulier dans les textes en vers du XIIIe siècle. Cependant au XIIIe siècle, dans les textes en prose, la dimension féérique se trouve réduite : les cycles (Vulgate et Post Vulgate en particulier) contribuent à entretenir le merveilleux en conjurant, par leurs voix plurielles, le risque de clôture du sens. Le Graal, si fécond au XIIIe siècle, tend alors à scléroser le roman : les différents textes s'imbriquant les uns dans les autres, se contenant, se répondant, empruntant, se présupposant, formant un même récit pris et repris, perdent de leur lisibilité. Même s'il continue à exercer longtemps ses

prestiges sur les compilateurs, comme en témoigne le manuscrit B.N.F fr. 112<sup>62</sup>, le Graal en arrive à n'être qu'un horizon fédérateur pour ces multiples *merveilles* de Bretagne qui se multiplient à sa périphérie et qui constituent la trame foisonnante de romans, en vers ou en prose, qui se présentent comme des sommes, des anthologies, récrivant de nombreux épisodes merveilleux supposés connus du lecteur, déchargés des exigences d'un sens définitif. Libérés du Graal, de la gravité de sa signification spirituelle, du péché, de la Rédemption, de la fascination pour les corps dépecés, du Diable et de la damnation dernière, de cette gravité qui risquait de nuire au jeu merveilleux, des romans, revendiquant une vérité plus littéraire que spirituelle, permettent alors un renouvellement du merveilleux en redonnant la parole aux fées, comme en témoignent *Claris et Laris*, *Les Merveilles de Rigomer*, *Perceforest* ou *Artus de Bretagne*. Un certain nombre de critiques ont cependant dénoncé la faillite de ce roman féerique "tardif". Les exemples de *Claris et Laris*, *Perceforest* ou *Artus de Bretagne*, montrent qu'il n'en est rien. Plus encore décrié, le roman féerique du XVe, triste vestige, est souvent malmené, qu'il s'agisse d'*Ysaïe le Triste*<sup>63</sup>, des versions longues d'*Artus de Bretagne*<sup>64</sup>, ou de *Charles de Hongrie*<sup>65</sup>... La disparition du topos merveilleux qui n'est plus inscrit dans le texte fait que celui-ci donne l'impression d'enchaîner rapidement les *merveilles* avec désinvolture et arbitraire, ne cédant qu'à une mode superficielle et désormais populaire. Et pourtant plus que de décadence, il faut parler d'aboutissement d'une évolution de plusieurs siècles : le jeu intertextuel n'a cessé de prendre de l'ampleur depuis le XIIe siècle, tandis que l'inscription textuelle se réduisait de plus en plus, rendue inutile par la compétence des lecteurs, familiers du merveilleux, à décrypter les épisodes et à les nourrir des voix plurielles de la tradition. L'écriture dans ces textes tardifs se fait fluette, délicate, mais le merveilleux n'en est pas plus exclu que le sourire qui tient à de discrets échos et à des clins d'oeil supposant un lecteur averti. La triste opinion que le lecteur moderne peut avoir de ces textes résulte peut-être surtout de sa surdité à entendre les voix plurielles de la tradition.

L'exemple des versions longues d'*Artus de Bretagne* en témoigne. Dans un premier temps, le "lecteur moderne" est déçu par cette succession de clichés et de *merveilles* de pacotille. Dans ce texte, les lieux de la *merveille* se démultiplient, Château d'Acier, Château d'Arondel, Tour de Nigromance, Fontaine de Beauté, Château de la Desertine... L'éparpillement permet d'enchaîner les aventures et de jouer sur le différé, et le texte semble ne jamais devoir épuiser cette succession, faute d'une aventure fédératrice. Les fées sont nombreuses, et le clerc Estienne, qui assurait la cohérence de la version première, dévalorisé, ne joue plus son rôle d'instance poétique régulatrice. Le merveilleux instrumental des pierres, horloges et chevilles, est fréquent et semble réduire la polyphonie. L'intérêt pour les mécanismes est net : à la pluralité des questionnements et au feuilleté de sens merveilleux, est préférée une enquête unique autour de la cause efficiente<sup>66</sup>. A un pilier est attaché un cor d'or et d'argent, et au pied de ce pilier il y a *ung grant*

---

<sup>62</sup> Voir C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien à la fin du Moyen Age*, Paris, 1960.

<sup>63</sup> *Ysaïe le Triste*, éd. A. Giacchetti, Rouen, Publications de l'Université de Rouen 142, 1989.

<sup>64</sup> Ces versions sont inédites : B.N.F. fr. 12549, B.N.F. Nouv. Acq. 20000 et en deux volumes B.N.F. fr. 1432 et 19163. Sur ces versions voir nos articles "Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*", dans *Le clerc au Moyen Age, Senefiance*, t. 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195 ; "Les différentes versions d'*Artus de Bretagne* : le problème de la clôture" dans *Clore le récit : recherche sur les dénouements romanesques*, II, PRIS-MA, 1999, p. 53-68 ; "L'essoufflement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XVème siècle", à paraître dans les *Mélanges Nicole Cazauran*, Paris, 2000.

<sup>65</sup> Ed. M. L. Chênerie, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992.

<sup>66</sup> Les références données sont celles du manuscrit B. N.F. fr. 12549. Une cheville et un mécanisme de porte se retrouvent f. 232. Une pierre guérit quand on s'en frotte les yeux (f. 232v). Artus pour aller au château d'Arondel entre *en ung engeign (...) fait par faerie* (f. 232v). *Estache de cuivre* (f. 235) et chevilles sont nombreuses. A la Tour Dorée, le héros doit, pour entrer, ôter la cheville d'or attachée à un pilier d'albâtre. Le Chastel de Cuivre *seoit sur une seule estache et avoit bien sanz mentir le chastel .III. arbalestres d'entrepresure et si ne soit sen plus que sus une estache de plom*

*soufflet dont les ais estoient toute d'ivoire et avoit ce soufflet ung buhot bien ausi gros comme la cuisse d'un homme, et (Lancelot) regarde entour le buhot du soufflet lettres d'or que devisent que qui metteroit le buhot du soufflet dedens le cor puis levast on l'aix des fevre anssi que si on voulsist souffler, touz les quatre ventz descenderoient ou cor et sonneroit si hault que la reigne Proserpine, Morgue et Oriande la Faeer orroient le cor sonner qui tenoient court a la tour Blanche* (f. 211). Le soufflet laisse l'auteur sans voix : *je ne vous en scaroy pas diviser la centisme part*. La merveille ne tient ici souvent qu'à un fil et n'est qu'une cheville...

Tout aussi fluet, le merveilleux attaché à l'onomastique tente de profiter du succès de personnages traditionnels, comme Malabron, Morgue, Oriande. Le lecteur jouit alors à la fois du plaisir de la reconnaissance et de la surprise que suscitent les écarts discrets. Aucune cohérence ne se dégage de la juxtaposition d'allégories qui évoquent la *Queste* (f. 190) et du Grand Cornu de l'Aimant (f. 201-ss), fils d'une licorne, qui associent les motifs de la licorne et du château de l'aimant, et bénéficiant de l'aura onomastique de *Magis* et *Catharius*, laisse pourtant le lecteur moderne bien déçu<sup>67</sup>. Les *merveilles* ne sont que transitoires : les adversaires sont rapidement abattus, et sans cesse des informateurs annoncent de plus grandes épreuves. L'impasse liée à la *merveille* qui échappe et à la nécessaire surenchère entretient certes l'attente du lecteur mais renforce aussi sa déception. Dans ce merveilleux sans épaisseur, la *merveille* est fréquemment réduite à un nom : l'auteur rêve volontiers sur les finales en *-aire*, pseudo-savantes et sources d'exotisme. A côté du *Lucidaire* (f. 205v) et du *Chastel Lunaire* (f. 209v)<sup>68</sup>, le Sagittaire apparaît deux fois, signe d'un merveilleux qui ne parvient pas à se renouveler.

En fait, à la *merveille* autour de laquelle l'ensemble du texte s'organise et dont le *sen* s'approfondit (le Graal ou le château de Rigomer, par exemple), s'est substituée une multiplicité de *merveilles*, toutes plus ou moins enracinées dans la tradition, mais jamais réunies, et la polyphonie et la polysémie résultent de cette diversité. On devine Maugis à côté de Lunette. On suppose le Pont de l'Épée au voisinage de l'Île d'Aimant. Surprise et sourire naissent de ces rapprochements fugitifs. Un chevalier précise que quand Artus sera mort, Alexandre le retrouvera *en ung chastel qui est en faerie qu'on appelle Meriou*, l'entrée de ce lieu étant sous le Mont du Chat en Savoie, près du "*lac de Lozanne dont vos estes*" : le lecteur reconnaît le Chat monstrueux du Lac de Lausanne du *Livre d'Artus* et sourit de cette façon gracieuse d'établir un pont entre ce nouveau Lancelot du Lac et le Lac de Lausanne. Le goût pour les rapprochements syncrétiques est net et l'aventure mène Artus à *une caverne qui va tout par dessoulz les gouffres de Satornie et par dessoulz la forest d'Oriande* (f. 248v) : où se rejoignent Oriande et la Laide Semblance. Le château Melion (f. 250v) évoque la figure du loup-garou des lais, tandis que le texte le rapproche du roi Méliadus. Outre ces effets de sens qui le satisfont, le lecteur sera sensible à l'humour des associations inédites et des détails incongrus. Si les géants sont en général nombreux et peu variés avec

*que moult estoit grande et n'y avoit que une entree ou chastel et estoit le cuyvre aussi luisant comme fin or* (f. 237). Si l'on ôte la cheville de cuivre qui se trouve dans la cour, le château se met à tourner à vive allure, *plus tost cent foiz que meulle de moulin ne tourne* : Artus se croit mort et fait ses adieux à Florence, à son fils Alexandre, à Marguerite, à Estienne... Un comique léger naît de cette erreur et l'impossibilité où se trouve le narrateur de faire mourir son héros apparaît nettement. Au Chastel de la Deserte les *merveilles* sont nombreuses, mais seule l'une est évoquée avec précision, un pilier où une inscription conseille de lever *ung engin* : tout alors semble brûler, la mer se met à monter et s'en va par le pilier, un autre *engeing* permettant de faire revenir les flots (f. 242v). Le terme *engin* est souvent une facilité qui évite de préciser : dans une chambre de la tour Saturnin, un *engin* permet à Artus, Governal et au lion qui les accompagne, de se déplacer instantanément ; il n'est pas décrit, plus peut-être par manque d'imagination de l'auteur que pour nourrir une énigme merveilleuse (f. 247v).

<sup>67</sup> Il n'intervient que pour être rapidement vaincu par Governal et le conduire, en lui promettant des *merveilles*, au Château de la Folie.

<sup>68</sup> Le Chastel Lunaire s'intègre dans le roman à la série des *merveilles* dont le nom est suffixé en *-aire*, mais il est aussi lié à la Lune et à Lunette, puisqu'au bas du f. 211, il devient *la Tour de Lunete*.

leurs deux ou trois têtes, certains amuseront. L'un *estoit de telle faczon comme vous orrés : premierement il avoit la teste plus noire que ne soit arriement en une moittiez et l'autre mettié estoit plus luisant que ne soit le plus fin or du monde. Et avoit ung des yeux plus noir que ne soit ung escureul et l'autre plus vert que nul faucons. Et si avoit l'une des parties des narines grosse et l'une des parties lait et camus. Et l'autre narine du nez si estoit haingrette et l'autre partie de nez long et traitiz et gracieuse. Si si avoit l'une des mains plus grosse atout le bras plus grosse que ne soit la cuisse d'un homme et l'autre des mains moult belle et gracieuse.* Lancelot est *merveillé* (v. 216v). Le comique vient par ailleurs de l'extrême banalisation de la *merveille* et de l'inversion qui en résulte et l'on retrouve le jeu sur les points de vue que nous avons vu plus haut, lorsque les fées accusaient les mortels de pratiquer des enchantements : dans cet univers où la *merveille* est devenue extrêmement banale, c'est tout à fait logiquement le monde "normal" des héros qui surprend. Un géant conduit Artus dans une *salle toute ouvree d'ouvrage de faerie* (f. 219), qui n'est pas décrite. Des dames dansent, et au lieu que ce soit Lancelot qui s'émerveille devant ces charmantes créatures, ce sont elles qui le voyant mener *une moult noble dance a la guise de champion (...) se esmerveillent moult*.

Le lecteur moderne, soucieux de l'"intégrité" de l'oeuvre, réfrène son imagination et s'interdit la rêverie, ce qui condamne un texte comme cette suite d'*Artus*, qui n'est finalement rien d'autre qu'un canevas à partir duquel on doit broder le texte et qui, supposant connu le substrat merveilleux, trouve son épaisseur dans l'invention du lecteur qui saura nouer des fils. Faillite d'un auteur en mal d'invention, ou oeuvre ouverte qui trouve son souffle dans la réception qui en est faite, il n'est certes pas aisé de trancher au niveau des motivations de l'auteur. Plus le texte avance, plus celui-ci souligne l'impossibilité de terminer son texte : dans la forêt (f. 241v), Artus *trouve moult de diverses choses dont nous n'en ferons pas mencion* ; dans la *Forest Griffaigne*, se trouvent *serpens, grifons, singes, tigres, ours cameulx, sagittaires (...) et plusieurs aultres bestes dont je ne vous fais pas mencion* (f. 245v) ; des figures au nom aussi prometteur que le *roy des Sathans* ne sont pas décrites et ne font que passer (f. 248) ; des indices rapides ne sont pas développés, comme cette Forêt Ronde, où *furent faees et celle forest est ou propre lieu la ou la reigne Proserpine fut premierement couronnee et le firent les faees pour faire la feste a la reigne quant elle fut premierement couronnee* (f. 248v). Signes de lassitude d'un auteur qui ne peut conclure<sup>69</sup>... certes, mais aussi aubaine pour le lecteur dont le rôle actif dans le processus merveilleux à la fin du Moyen Age prend ici toute sa valeur. Dans les versions longues d'*Artus de Bretagne*, comme dans *Isaïe le Triste*, le merveilleux repose sur l'investissement d'un lecteur apte à jouer avec les échos intertextuels. Rarement pris à parti, laissé libre par des indices très peu nombreux, celui-ci peut mener son jeu, et ce type de textes, compilatoires, énumératifs, avares en réseaux de sens explicites, présuppose une lecture où le lecteur invente le texte en grande partie à partir de la tradition, lecture hautement dénoncée à l'époque moderne, mais qui doit être reconquise si l'on veut reconstituer, sur instruments anciens, ces oeuvres tardives, décriées pour avoir été jouées sur des instruments anachroniques.

Ainsi, même les textes tardifs, le merveilleux est susceptible de faire sourire le lecteur. Plus largement, le merveilleux est peut-être inséparable, tout au long du Moyen Age, d'une certaine forme de comique lié à une distanciation plaisante. Plus que le rire franc, c'est un sourire en demi-teinte qui serait alors provoqué. Les réactions des personnages face à la *merveille* peuvent d'ailleurs nous renseigner sur les réactions du lecteur réel, puisque, souvent, celui-ci, dans le jeu des points de vue et des voix et par la présence objective du lecteur inscrit, est invité à suivre tel ou tel personnage. Dans *Claris et Laris*, arrivant à un château merveilleux, Laris *commença a sorrir* (v. 3621)<sup>70</sup>. Dans la

---

<sup>69</sup> Au folio 254v, le texte propose une relecture du roman d'*Alexandre* : les chevaliers parviennent à la montagne où Alexandre a enfermé deux géants, Gos et Magos. Au milieu de la montagne se trouve une pierre. En la levant on découvre une porte de fer avec trente-six verrous de fer *qui sont plus gros que ne soit une estache de moulin a vent*. Hector lit une inscription : si on ouvre, *tout le pais de Gos et de Magos ysteroit hors par la et mettroit tout le monde a destruction* (f. 254). Le récit s'interrompt alors, pour reprendre (dans le même cahier) f. 255 par la mention des Bécus qui ont des becs et des bateaux entièrement faits sans métal.

<sup>70</sup> *Claris et Laris*, éd. J. Alton, Tübingen, 1884.

deuxième *Continuation de Perceval*, voyant la Laide Demoiselle, *Percevaux an sorrir un poi* (v. 23220)<sup>71</sup>. Le rire n'est pas franc, cette créature étant ambiguë et ne laissant pas de soulever des interrogations inquiétantes. Plus loin, face à l'étrange lumière surgie dans la nuit et à la disparition soudaine et inexplicée de la demoiselle qui l'accompagne,

*Percevaux pas ne s'an aïre,  
Ainçois an a sorrir un poi  
Et ne fu mie en grant esfroi  
Ne n'ot peor de nule rien* (v. 25634-ss).

Pourtant un grand vent se lève, la pluie se met à tomber avec violence à un point tel

*Qu'il sambloit que terre fondist  
Et que la grant forest chaïst.*

*Percevaux molt s'an esbaï,  
De son escu son chief covri*

et il passe, apeuré, un fort mauvais moment (v. 25649-ss).

Ces réactions sont le signe d'une interprétation précoce de la *merveille*. Celle-ci restant incertaine, on voit souvent les héros hésiter : dans *Les Merveilles de Rigomer*, Gauvain, voyant Lancelot ensorcelé et se prenant pour un cuisinier, est pris entre le rire et les larmes (v. 14052-72). Cette vingtaine de vers joue sur l'ambivalence du sentiment, tout en soulignant la gravité de la situation puisqu'on rappelle que jamais auparavant Gauvain n'avait pleuré. Tantôt l'ambivalence est simultanée, tantôt divers états se succèdent dans le temps. Dans le *Perceval* en prose du pseudo-Robert de Boron, face à la Laide demoiselle, le héros se signe tant il a peur puis il éclate de rire :

*Quant Percevaus le vit, si s'aresta et se signa a mervelles et commença a rire molt durement. Et quant li chevaliers le vit rire de s'amie si en ot molt grant duel et vint a Perceval et li demanda que il avoit a rire et por quoi il s'estoit ensi segniés trois fois. Et Percevaus li respondi : "Je le vous dirai. Quant je vi cel diable cevauchier avec vos, saciés que je en euç paor et por çou me segnai ; et quant je vi que ele vos acoloit et baisoit si en commençai a rire por le maleurté acomplir "(p. 188)<sup>72</sup>.*

L'ambivalence des réactions des personnages est à l'image du rire merveilleux, fissuré par l'inquiétude, suivi de larmes et d'angoisses.

Au terme de cette étude, qui ne saurait bien évidemment être exhaustive, il apparaît que merveilleux et comique sont liés. Le merveilleux passant par un regard perturbé et une polysémie en suspens, des effets plaisants peuvent être tirés des points de vue confrontés et faussés, des contemplations frustrées, des erreurs de perspectives, des opinions opposées. L'illusion merveilleuse ouvre sur le burlesque ou l'héroï-comique, le jeu de mots, l'humour subtil ou les plaisanteries carnavalesques. L'ambiguïté des créatures, leur *diversité*, introduit des discordances, des contradictions, qui amusent (tout autant qu'elles inquiètent). Le merveilleux cependant est avant tout un jeu, puisque le texte médiéval repose, en dépit du rôle croissant du diable au XIIIe et surtout au XIVe siècle sur une confiance essentielle en Dieu : plus que dans des croyances auxquelles une adhésion ferme serait supposée, le merveilleux joue sur le soupçon d'une surnature possible mais incertaine et repose sur la mise entre parenthèses provisoire du dogme chrétien rassurant pour jouer avec la peur et le plaisir. Plus que le rire franc le merveilleux est associé au sourire, ambigu, incertain, de même qu'il ne fait jamais véritablement peur, même dans *Perlesvaus*. Cependant l'évolution du merveilleux, d'un merveilleux inscrit à un merveilleux intertextuel, fait que l'appréciation par le lecteur moderne devient plus difficile et qu'il est rare aujourd'hui de sourire en lisant *Artus de Bretagne* dans ses versions longues. Pourtant une bonne mémoire et un rejet de modes de lecture anachroniques qui laissent trop peu d'autonomie au lecteur devraient permettre de retrouver dans un tel roman et le merveilleux et le comique.

---

<sup>71</sup> *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes*, éd. W. Roach, Philadelphie, *Deuxième Continuation* (Continuation Perceval), t. IV, 1971.

<sup>72</sup> Ed. W. Roach, Philadelphie, 1941.