



HAL
open science

La parole dans le Merlin de Robert de Boron

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. La parole dans le Merlin de Robert de Boron. D. Quéruelet C. Ferlampin-Acher Merlin, Roman du XIIIe siècle, Ellipses, pp.89-104, 2000, 9782729802851. hal-01619062

HAL Id: hal-01619062

<https://hal.science/hal-01619062v1>

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

La parole dans le *Merlin* de Robert de Boron

C. Ferlampin-Acher

Université de Rennes

«La parole dans le *Merlin* de Robert de Boron», dans *Merlin*, D. Quéruelet et C. Ferlampin-Acher (dir.), Paris, Ellipses, 2000, p. 89-104;

Ambivalente, la parole médiévale est *diverse*, trompeuse et prophétique¹. Elle a du mal à surgir dans le cas d'un Perceval qui reste muet au château du Graal ; elle fuse, perfide, de la bouche d'un Kex discourtois ; elle reste énigmatique ou se déploie dans une évidence parfaite, elle ment et profère des vérités sacrées. Elle invite soit à la confiance ferme, sur le mode du *croire*, soit au doute inquiet et à la défiance, sur le mode du *cuidier*. Merlin, qui dans la mise en prose attribuée à Robert de Boron² passe sans transition, enfant, du mutisme naturel au jeune âge aux discours prophétiques, est un personnage autour duquel se cristallisent de nombreuses références à la parole : avec son père diabolique, c'est le verbe pervers, séducteur et trompeur, qui menace d'envahir le texte, mais ce qui en lui relève de Dieu permet de faire entendre de *bonnes paroles*, morales et prophétiques, qui rachètent le verbe fallacieux. Tout aussi incertain que celui des personnages, le discours de la parole conteuse, *je, contes* ou *livre*, ne semble pas sûr de sa légitimité, qu'il tente, sans cesse d'imposer. Etant parmi les premiers à mettre en prose un roman en vers, l'auteur ne peut encore s'appuyer sur une tradition forte : si le roman en vers est légitimé par une pratique déjà longue, *Merlin* ne saurait, en dépit de l'usage de la prose³, tirer de sa forme aucune crédibilité immédiate : d'où les nombreuses références au livre en train de se constituer à partir des paroles de Merlin et des transcriptions fidèles de Blaise. Centré sur des héros aux

¹ Voir D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.

² Les références au *Merlin* en prose attribué à Robert de Boron renvoient à l'édition A. Micha, Genève, Droz, 1979.

³ Sur la prose, voir J. Frappier, "La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose", dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/1, éd. H. R. Jauss et E. Köhler, Heidelberg, 1978, p. 183-ss. La prose tend à s'imposer comme mode d'écriture du vrai, par opposition aux vers des *fablès* bretonnes.

origines incertaines, Merlin mi-homme, mi-diable, et Arthur, né d'un adultère, *Merlin* aimerait avoir la légitimité des Évangiles mais ne saurait y prétendre (§16, 97) : Robert de Boron, soucieux de christianiser des sources hétérogènes, conscient du caractère hybride de son récit, Évangile déchu ou blasphème rédimé, n'a pu qu'être fasciné par le devin qui incarne si bien la naissance douteuse d'un genre en quête de légitimité. Cependant, le scrupule ne fait pas l'œuvre d'art : et l'artifice ingénieux qui consiste à raconter la genèse du livre parallèlement à celle des héros, Merlin et Arthur, ne suffit pas. Avec J. C. Payen on peut signaler la "technique littéraire encore sommaire" de ce roman⁴ : de même que le texte du roman ne peut se développer qu'à travers la lourde armature des renvois à Blaise, de même la parole des personnages ne s'insère dans la récit que par le biais de formules peu variées et voyantes.

I. La parole *diverse*

Au début du roman, la parole trompeuse des diables tente de lutter contre les discours salvateurs des prophètes (§1, 13), dans une vision qui témoigne de la séduction exercée par une simplification duelle de type manichéen au Moyen Âge⁵. Le vecteur choisi par les démons pour contrer le Christ est, avant même toute tentation, le verbe. Les diables cherchent en effet un porte-parole qui serait le double sombre des prophètes :

Mais coment porriens nos avoir un home qui pallast et deïst noz sens et nos pooirs et nostre affaire si com nos l'avom ? (§1, 66).

Merlin est donc, dès la première scène, placé sous le signe du double discours. Au catéchisme des démons répond par la suite celui de Blaise (§3, 36-ss) et

⁴ "L'art du récit dans le *Merlin* de Robert de Boron, le *Didot Perceval* et le *Perlesvaus*", dans *Romance Philology*, t. 17, 1964, p. 570-585.

l'opposition entre les bonnes et les mauvaises paroles se retrouve au niveau des destinataires, qui font plus ou moins bon usage de ce qu'ils entendent (la soeur aînée tire profit des *bonnes paroles* du confesseur (§3, 64), ce qui n'est pas le cas de la cadette qui sombre dans le péché).

Nombreux sont les épisodes qui témoignent d'un usage pervers du verbe, qu'il s'agisse de paroles prononcées sous l'effet de la colère⁶ ou du discours séducteur du *bachelor* qui pousse l'une des soeurs au péché (§3, 7 *pria*). Les échanges secrets (*a conseil* §4, 9) peuvent se révéler dangereux, tout autant que l'absence de communication (les deux soeurs ne se parlent plus §4, 13 ; la cadette, émue par le péché, monologue⁷ §4, 46). La discorde peut s'élever, échauffer les esprits, et provoquer des paroles que le narrateur préfère ne pas rapporter :

A ceste parole ot molt de descorde (...). A ce ot maintes paroles dites qui ne doivent estre contees ne retaites (§84, 1-4).

Cependant ce sont surtout le mensonge et l'hypocrisie⁸ qui sont dénoncés à travers des variations significatives, qu'il s'agisse de la ruse des clercs qui n'osent pas dire la

⁵ Cette dérive manichéenne est présentée comme une erreur des démons aveuglés : *mout sont fol, quant il cuident que Nostre Sire qui tot set ne saiche ces euvres* (§1, 87-89). En effet, conformément à l'orthodoxie, le texte nous rappelle que le pouvoir du diable n'est que parce que Dieu le veut bien (§10, 13-ss).

⁶ *Le riches hom*, au début du roman, affligé d'avoir perdu ses bêtes, *se corroça molt et dist une fole parole, car sa grant ire li fist dire que il dona au deable quanque il li estoit remés* (§2, 34-37). La relation entre la colère et la mauvaise parole est d'abord présentée sur le mode de la coordination (*se corroça molt et dist*), sans lien de causalité, avant d'être reprise, explicitement (*sa grant ire li fist dire*) : cette malheureuse parole déclenche la succession de malheurs qui laissent la mère de Merlin et ses soeurs sans protection. C'est de même sous l'effet de l'*ire* (§6, 6 et 27) que la cadette chasse sa soeur et oublie le soir de faire le signe de croix, laissant libre le passage au diable. Sur la colère dans *Merlin*, voir A. Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 84.

⁷ Elle monologue tout en admirant narcissiquement son beau corps (§4, 47), comme le fit Lucifer.

⁸ Sur l'hypocrisie et le faux semblant, voir P. F. Dembowski, "Le faux semblant et la problématique des masques et déguisements", dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies par M. L. Ollier, Montréal, 1988, p. 43-ss.

vérité à Vertigier (§20, 69-ss) et des mensonges du baron qui veut mettre Merlin à l'épreuve (§41 et §42). Le texte associe souvent cette parole à une apparence trompeuse, que le texte signale invariablement par le terme *semblant*, marqué négativement : les clercs *font semblant que l'un ne saiche rien dou sen a l'autre* (§20, 84). Le baron qui veut mettre Merlin à l'épreuve se fait passer pour un malade puis pour un moine (§41 et 42), il se déguise en *divers habit* (§41, 41) et *s'esforce molt par samblant de parler* (§41,62) : Merlin jouant le jeu, fait *semblant* (§41, 67, §42,42) d'être mécontent.

Vertigier fait aussi un usage pervers du langage, non qu'il mente explicitement, mais il joue sur l'incertitude des interprétations possibles et se révèle hypocrite : *et fist semblant qu'il en fust molt iriez* (§18, 9). Il ne conseille pas clairement aux barons de tuer Moine, mais ceux-ci lisent à travers ses mots et Vertigier joue sur l'ambiguïté inhérente à tout échange verbal. Le crime sera entouré de non-dit : *si penserent ce qu'il vostrent* (§17, 64) , *si ne troverent onques qui granmant en parlast* (§17, 5). Le récit que plus tard Merlin fera de cet épisode présente une dérivation qui insiste sur l'hypocrisie : *por faire semblant, ce ne fu mi bonne samblance* (§30, 36-37).

Il s'agit là d'une condamnation morale de la parole, qui ne doit pas surprendre dans un texte qui prend volontiers le ton du *chastoiement* (par exemple §18, 48-49) : l'être et le paraître ne coïncident pas nécessairement, et Blaise, dans un premier temps, ne croit pas la confession de la mère de Merlin et rappelle que la bouche et le coeur ne s'accordent pas toujours (§7, 48-50). Le baron qui met à l'épreuve Merlin en déguisant à la fois son apparence et son discours est l'un des rares personnages du roman à avoir droit à un portrait moral : *a la veue dou siecle c'est un molt saiges hom*, mais en réalité il est *engignos et plains de felenie* (§41,14-15). L'intérêt dont témoigne l'auteur pour cette figure d'hypocrite est le signe de la place essentielle que joue dans le texte la parole trompeuse. A une autre occasion, Merlin lui-même, sous la forme d'un *prodome*, émet une sentence des plus significatives : *Ne conoist pas bien home qui ne conoist que la samblance* (§34, 26). Avec Kex, qui ment quand il prétend s'être saisi lui-même de l'épée (§86,1), on retrouve cette idée d'une propension au mensonge liée à une tare morale. On croyait en effet au Moyen Age que les qualités morales d'un homme dépendait du lait maternel qu'il avait bu

nourrisson : Kex, privé des soins de sa mère à qui est confié Arthur, a été nourri par une femme de condition inférieure, d'où sa propension au mensonge. Dans les romans arthuriens, Kex est généralement réputé pour son verbe discourtois, et au début du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, on l'entend se lancer dans une diatribe venimeuse contre Yvain, que la reine Guenièvre lui reproche vertement⁹.

Plus discrète que cette lecture morale du mensonge, la mise en cause poétique d'un verbe par essence incertain apparaît aussi : dans l'épisode où Vertigier incite sans en avoir l'air à l'assassinat de Moine, c'est le travail d'interprétation du destinataire autour de la parole qui rend celle-ci peu fiable (§17,60-ss); plus loin, le jeu de mots que fait Merlin sur *san* (sang et sens) renvoie à l'ambiguïté du signe linguistique (§27, 6-9)¹⁰.

Cependant la parole aussi bien que les actes peuvent s'amender grâce à une vie pieuse, comme c'est le cas pour la soeur aînée, qui grâce à Blaise, met *molt grant poine au faire et au dire* (§3, 52), ou par une pratique de l'écriture quasiment évangélique, comme celle qui revient à Blaise.

En effet, au verbe séducteur des démons s'opposent les paroles des *prophetes* (§1, 14), des *Evangiles* et de leur *auctorité* (§16, 97), de la catéchèse (§5), du prêche (§80, 32-ss), de la confession (§5)¹¹, ainsi que celles qui accompagnent le signe de croix *en non dou Pere et dou Fil et dou Saint Esperit* (§5) et la prière (§6, 41-ss). Les *bonnes paroles* cependant ne sont pas seulement celles qui traduisent la réalité sur le mode mimétique : avec Merlin, ce grand décrypteur de *semblant*, la parole donne sens à des apparences qui n'en avaient pas en révélant une *senefiance*. D'un côté, le refus du mensonge (un exemple parmi tant d'autres : Merlin devant les messagers qui cherchent l'enfant sans

⁹ Ed. D. F. Hult, Paris, Livre de Poche, v. 589-ss.

¹⁰ Sur ce jeu de mots, courant à l'époque, voir A. Micha, *op. cit.*, p. 206 et H. Sckommodau, "Einige Fügungen mit *sen(s)* une *sans-sanc*, besonders in Chrétiens *Yvain*", dans *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, t. II, p. 1675-ss.

¹¹ Merlin impose aux clercs de se confesser (§29, 98). Sur la confession, voir A. Micha, *op. cit.*, p. 91. Sur la confession dans le *Joseph* de Robert de Boron, voir J. C. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Droz, 1967, p. 404-ss.

père insiste sur la véracité de ses dires et interdit à ses interlocuteurs de mentir §22), de l'autre la volonté de décrypter la réalité et de faire naître un sens *tot cler* (au sujet des explications données par Merlin à Vertigier sur sa tour §28, 3).

Cette bonne parole assimile Merlin et le Christ¹² et elle se présente comme le fondement idéal du monde arthurien. Alors qu'Uter est à l'agonie et n'a pas prononcé un mot depuis trois jours, Merlin parle à l'oreille du roi : "*Tu as fait molt bele fin, se la conscience est tele com la semblance, et je te di que tes filz Artus sera chiés de ton roiaume après toi par la vertu Jhesu Crist et sera acomplissables de la table que tu as fondee*" (§79, 45-ss). Une parole secrète et sacrée, fondée sur l'adéquation espérée entre l'être et le paraître (la *conscience* et la *semblance*), assure la pérennité spirituelle et politique du règne d'Uter. Le roi, miraculeusement, répond : "*Por Dieu, prie li que il prie Jhesu Crist por moi*" (§79, 50). Cependant, pour que cette parole spirituellement parfaite surgisse, il a fallu que Merlin s'isole du reste de la cour et parle au roi *molt bas en l'orille* (§79,45) : c'est une parole d'exception.

L'idéal d'un verbe rédimé reste en effet problématique : Merlin doit utiliser une rhétorique de la persuasion pour convaincre Pandragon de le croire au sujet de la mort d'Engis (§33, 57-60) ; il doit insister pour établir des relations de confiance avec Uter, multipliant les occurrences du verbe *croire* (par exemple §35, 52). Cet espoir obsessionnel de pouvoir parler sans faux-semblants est parfois pathétique chez le fils du diable : même si l'auteur reste, comme toujours, sobre dans ses formulations, les nombreuses fois où le devin réitère son exigence révèlent douloureusement les craintes qu'il nourrit de voir ses paroles perdues. Merlin ne trouve pas toujours des interlocuteurs prêts à bénéficier de ses discours et la bonne parole peut perdre de sa transparence idéale. Lorsqu'à neuf mois, à l'âge où les

¹² Sur Merlin comme figure christique, voir A. Micha, *op. cit.*, p. 180-ss. Un rapprochement explicite avec la naissance du Christ est fait (§12, 53). Bien qu'ayant à plus de dix-huit mois atteint l'âge de marcher (d'autant qu'il est précoce §10, 61), Merlin est toujours dans les bras de sa mère (*si se detort es braz sa mere* §13, 8), de même que le Christ est représenté, enfant, non comme un bambin debout à côté de sa mère, mais comme un nourrisson dans les bras de celle-ci.

autres prononcent leurs premiers mots, Merlin parle en maîtrisant parfaitement la syntaxe et innocente sa mère (§11,22), son discours n'est pas immédiatement clair et salvateur ; il est même dangereux, et engendre l'erreur, dans la mesure où la mère, surprise, laisse tomber le bébé et risque d'être accusée à tort d'infanticide (§11, 25). Quand Merlin prend la défense de sa mère, il ne lui suffit pas de connaître la vérité, il lui faut aussi convaincre : il fait donc appeler donc Blaise pour qu'il témoigne (§13,25-ss). Les paroles de Merlin se heurtent souvent à des incrédules malintentionnés (comme le baron outrecuidant qui *essaie* le Siège Périlleux §50) devant lesquels le devin ne peut que se retirer : les faits seront plus convaincants que ses discours. Il semble que la part sombre du verbe chez Merlin soit alors non tant le stigmate de son origine diabolique que la marque de la déchéance morale de ses interlocuteurs. Le décryptage des *senefiances*, qu'il s'agisse des dragons de la tour de Vertigier ou des mots prononcés par le devin, nécessite en effet une moralité sans tache. Le *chastoiement* que Merlin adresse aux clercs de Vertigier est ferme sur ce point : "*Molt sont fol vostre sen, quant vos cuidiez ouvrir d'art et vos ne voulez estre si bon ne si net ne si loial ne si prodome comme vos devez estre*" (§29, 77-ss). Peu sont finalement prêts à entendre Merlin. La plupart de ses prophéties concernent d'ailleurs des décès et Merlin sait combien de telles prédictions sont douloureuses : il cherche à épargner Vertigier (§30,12-13). Si son auditoire n'est en général pas prêt moralement à de telles révélations, il l'est par ailleurs encore moins sur le plan spirituel à entendre parler du Graal (une part de mystère sera préservée : *je vos dirai ce que je sai que Nostre Sires volt que vos sachiez* dit Merlin à Uter §48, 35). Dans ces conditions on comprend que la parole vraie reste toujours incomplète : Blaise obtient des juges qu'ils épargnent la mère de Merlin grâce à une plaidoirie qu'il commence par *Je ne vos dirai pas quanque je sai* (§9, 13). La parole du devin est souvent réticente (§11, 49-50), ses prophéties sont lacunaires, l'exposé des *senefiances* est sans cesse différé (§29, 30). Les prédictions concernant le siège périlleux et le Graal ne mentionnent pas le nom du héros qui accomplira ces épreuves (§49), Merlin refuse de dire ce qu'est devenu le baron qui s'est assis sur le siège interdit (§20, 20). Il ne révèle pas qui est son père quand le juge le lui demande (§13, 49-ss) : il détourne habilement le sujet vers la paternité problématique du juge ; un répit ayant été obtenu,

Merlin se montre à nouveau réticent et refuse de parler (§14, 5-6). Le délai ne va pas à l'encontre du *voir* puisque la vérité de la naissance du juge est révélée : néanmoins, il retarde les révélations quant à la naissance de fils du diable (§14, 16-ss).

Finalement Merlin ne parvient pas à donner au verbe une transparence idéale. Plus encore il recourt au mensonge et à la ruse lorsqu'il favorise les amours d'Uter et Ygerne. Il utilise une fausse lettre et il abuse Ygerne, en rejouant l'histoire d'Amphitryon (§37,11). Même si l'épisode s'ouvre sur un serment solennel sur les reliques et *seur un livre* (§63, 61-62) renvoyant à une parole sacrée, les trois métamorphoses et l'adultère qui suivent, modifiant les *semblances* (§65,11, §64, 7), faussent le rapport entre l'être et le paraître, entre le mot et la chose, et entre le père et le fils, entre l'épouse et son mari Uter (qui entretiendra son erreur). Toutes ces relations, qui dans un monde idéal devraient être univoques et fondées sur une *fiance* réciproque, sont ici perverties. Cet épisode, qui laisse souvent les critiques indécis¹³, n'est finalement que la marque de l'ambivalence irréductible du verbe, de Merlin et du monde arthurien (Uter invente un mensonge bénéfique pour convaincre Antor de s'occuper du futur roi, dont la *nature* déterminée par la conception aussi bien que la *nourriture* liée à l'allaitement, sont associées à un mensonge¹⁴ §74).

Cette ambivalence de la parole chez Merlin se rattache bien évidemment à son origine diabolique que dénonce aussi son aptitude à la métamorphose : comme son père le diable, il peut prendre de multiples apparences¹⁵. Revêtant diverses formes de l'homme

¹³ "Il y a du bateleur chez Merlin (...). Pis encore. Cet homme en communication avec Dieu s'abaisse à tourner le billet galant qu'il porte lui-même à Uter de la part de la dame aimée de celui-ci (...). L'entremetteur qu'il devient (...) perd (...) toute sa dignité. Un lecteur regrettera peut-être avec raison une si choquante disparate" (A. Micha, *op. cit.*, p. 189-190).

¹⁴ L'opposition *nature/nourriture*, fondamentale au Moyen Age, trouve ici une application originale.

¹⁵ Sur cette caractéristique, voir E. Bozoky, "Les masques de l'*ennemi* et les faux chemins du Graal", dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, *op. cit.*, p. 85-ss.

sauvage dont il est un avatar¹⁶, il se fait bûcheron (§32) ou gardien de bêtes (§33). Ailleurs il devient *preudome* bien vêtu (§34), *garçon* (§37), vieil homme (§61), infirme aveugle (§62)¹⁷. Pour désigner ces apparences empruntées, le texte utilise régulièrement le terme *semblance* (§37,19 ; §37, 34 ; §39, 59): hypocrisie et métamorphose faussent de la même façon la transparence des échanges verbaux qui tournent aux quiproquos et aux malentendus (par exemple §35).

A côté de cette dimension diabolique, l'auteur trouve une autre motivation à cet épisode de séduction dont il a certainement hérité et qu'il pouvait avoir une certaine difficulté à faire correspondre avec l'image d'un devin intègre, expert à dénoncer les adultères. Quand il organise la nuit avec Ygerne, Merlin cherche en effet à s'attirer *l'amor* et la *fiance* des deux frères, Uter et Pandragon, certes pour jouer son rôle de prophète politique et chrétien, mais aussi parce qu'il est un solitaire sans père en quête d'attaches: "*Il sont jone home et jolif et je ne les porroie en nule meniere atraire a m'amor si bien come por faire partie de lor volenté et por els mestre en joie et en beles risees. Je sai une dame que Uitiers aime : si venrai a lui...*" (§37, 7-ss). Ailleurs il précise ailleurs prophétiser *plus par amor que par (s)a force* (§15, 17) et jamais il ne parle sous l'effet de la contrainte (il refuse d'abord de parler aux nourrices et aux juges). Cette insistance, remarquable chez un auteur qui n'est par ailleurs pas très soucieux de psychologie, témoigne d'une part de la volonté d'atténuer peu à peu l'héritage diabolique de Merlin, et d'autre part d'un intérêt soutenu pour les failles affectives et morales qui peuvent rendre la parole opaque.

II. Le livre : une parole idéale ?

¹⁶ Voir R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages, A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Harvard University Press, Cambridge, 1952 et F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIIe-XIIIe siècles)*, Paris, Champion, 1991, p. 723-ss.

¹⁷ La cécité prophétique renvoie entre autres modèles à Tirésias.

Face à une parole qui ne parvient jamais à être définitivement rachetée, l'écrit semble apporter une garantie de fiabilité. Il fait par exemple office de preuve, là où une assertion orale ne suffit pas et où menacent l'oubli et la mémoire approximative (§8, 39-40, §14, 69, §66, 24)¹⁸. Dans trois cas (Merlin, le juge et Arthur), l'écrit élucide une paternité douteuse et ce n'est pas un hasard si Morgain, bâtarde, apprend les *lettres* (§72,8)¹⁹. Plus encore, l'écriture est sacrée : les lettres sur l'épée au moment de l'élection royale sont une *senefiance* envoyée par Dieu (§83, 25), on prête serment sur un livre (§63,62).

C'est ainsi que Blaise, mettant par écrit avec *encre* et *parchemin* (§16, 59) les récits de Merlin, confère à ceux-ci une dignité nouvelle. Il était important que le livre ne soit pas souillé du même péché originel que la parole et il était nécessaire de disjoindre les rôles de conteur et de scripteur : Robert de Boron nous montre donc un Merlin qui ne sait semble-t-il pas écrire (§37, 11-12) et il invente un Blaise, vraisemblablement absent de sa source (il ne figure pas dans le *Brut* de Wace), fort peu loquace à partir du moment où il devient copiste. Outre qu'elle correspond aux pratiques médiévales, cette disjonction permettait à l'écrit d'acquérir une puissante dignité.

Merlin, dictant à Blaise, donne l'exemple d'un livre idéal. C'est à la fin de l'épisode du père du juge que se trouvent mises en place pour la première fois les conditions d'écriture du texte. Ce que dicte d'abord Merlin (§16), c'est une histoire du Graal qui renvoie au récit qui précède le *Merlin*. dans la trilogie : on a ici l'image d'un texte qui s'engendre lui-même, loin de toute corruption, dans une sorte de parthénogenèse poétique qui n'est pas sans rapport avec une Immaculée Conception, rédimant la part du diable dans

¹⁸ La preuve littérale est ici clairement privilégiée par rapport à la preuve testimoniale : sur la conjonction habituelle à l'époque de ces deux types de preuves, voir H. Micha, "Reflets du monde contemporain dans le *Merlin* de Robert de Boron", dans *Revue des Langues Romanes*, t. 81, 1975, p. 395-430.

¹⁹ Il n'était pas habituel que les filles qui entraient au couvent comme Morgue (§72) apprennent les *lettres* : cet écart par rapport aux pratiques s'explique peut-être par le lien fort que l'écrit et la paternité incertaine entretiennent dans le texte (et plus généralement dans le roman, voir D. James-Raoul, *op. cit.*, p. 56-ss).

la naissance et le discours de Merlin. Blaise est alors nommé²⁰, tardivement, et son rôle, précisé par les consignes que lui donne Merlin, éclaire en partie la conception de l'écrit qui fonde le cycle. Le récit est ambitieux : il concerne les origines de la chrétienté (il raconte *les amors de Jhesu Crist et de Joseph*, parle du Graal, d'Alain, de Petrus) et enchaînant sur le conseil des diables qui ouvre le roman (§16, 64), il prend en charge la genèse du texte lui-même. L'enjeu est moral et spirituel : "*Maintes genz qui ce livre orront en seront meillor et se garderont plus de pechier*" (§16, 39-40). Le livre, *volontiers oïz en toz leus* (§16, 96) sera à la fois édifiant et plaisant. Pourtant, *il ne sera pas en auctorité, car li apostole ne mistrent riens en escrit de Nostre Seingnor qu'il n'eussent veu et oï et tu n'i mez rien que tu en aies veu ne oï, se ce non que je te retrai* (§16, 97-ss). Le livre a donc un statut ambigu : vrai mais ne faisant pas autorité, édifiant, mais obscur (§16, 101-ss) et incomplet²¹. En dépit du rêve d'une parole unanime et sans ambiguïté, il porte les marques d'une dualité qui peut laisser craindre la duplicité diabolique : Merlin rappelle à Blaise qu'il résulte "*de ma poine et de la toue*" (§16, 109), et il se rattache à un ensemble formé de *dui livre... assamblé* (§16, 111), la première partie étant elle-même formée de deux parties, attribuées à Joseph et à Bron. Même si l'ensemble se résout en *une meisme chose* (§16, 112), le livre risque fort de rester en deçà du rêve évangélique de Merlin, d'autant que sa mise en oeuvre repose sur un présumé dont nous avons déjà vu le caractère crucial en étudiant la rédemption incertaine de la parole de Merlin, la confiance. Blaise doit en effet vaincre sa méfiance : "*Croi ce que je te dirai de la foi et de la creance*" (§16, 36)²² et passer du *cuidier* au *croire* : "*Je te dirai maintes choses que tu ne cuideroies que nus hom poïst dire*" (§16, 59-61).

²⁰ S'agit-il ici du procédé du nom retardé, si fréquent dans les romans (ainsi dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, pour Perceval et Blancheflor), ou du signe que Blaise ne se constitue pleinement comme personnage qu'à partir du moment où il est investi de la charge de transcripteur ?

²¹ "*Je ne puis pas dire les privees paroles de Joseph et de Jhesu Crist* (§16, 114) ; *il ne pot savoir le conte dou Graal* (§16, 117). Le livre doit trouver un complément dans ceux de Joseph et de Bron (§16, 105-106).

²² Voir aussi §16, 12.

Merlin revient sur ces conseils après l'épisode de la tour de Vertigier : l'idée du livre est suffisamment ambitieuse et l'exigence de crédibilité est suffisamment forte pour qu'il lui faille revenir sur la question. D'autre part, après que le §16 a intégré indirectement la genèse du *Joseph*, l'oeuvre que Merlin recommande à Blaise est désormais à la source du *Merlin* (§23, 3). Ce livre ne peut s'écrire que dans les forêts profondes de Northumbeland où personne ne va (§23), il sera difficile à composer (*travailler* §23, 21), servira Dieu, apportera à Blaise une *joie pardurable* (§23, 24) et lui permettra de faire son salut (§23, 31). *Prisiez* même de ceux qui ne l'auront pas lu (§23, 46), *volontiers oïe* aussi bien par les *fos ne de saiges* (§23, 53), encyclopédique (*il avra poi chose faite et dite en nul leu qui bonne soit ne profitable dont il n'i ait aucune partie* (§23, 64-ss), il se nommera *Li Livres dou Graal* (§23, 63), source que l'auteur qui s'affiche à la fin du "roman", prétendra avoir suivi fidèlement (§91,60). Avec ces deux leçons d'écriture que Merlin donne à Blaise, c'est à la fois un art poétique et un guide de lecture qui sont formulés, les deux reposant sur une exigence majeure de *creance*.

A partir de là, les différents renvois à Blaise marquent les grandes étapes du texte, soulignant sa structure et délimitant peut-être des séances de lecture : la diégèse en train de se dérouler et le récit-source en train de se constituer évoluent au même rythme que la lecture. C'est ainsi que Merlin retourne auprès de Blaise après l'épisode consacré à Vertigier (§31), après l'instauration de la Table Ronde (§44), après les tractations entre Ulfin et les barons du duc de Tintagel (§69), après l'acceptation par les barons du principe d'élection du roi (§81)...

Si lors les deux premières conférences de travail entre le conteur et son copiste, ni l'auteur ne le narrateur ne trouvaient leur place, après l'épisode consacré à Merlin et Vertigier, apparaît une formule qui sera souvent reprise, présentant un *nous* d'identification lâche où se fondent l'auteur, le narrateur et le lecteur : *Et einsic s'en ala en Norhumbellande a Blaises et li conta les choses, et Blaises le mist en son livre et par son livre le resavons*

nos encor (§31, 11-ss)²³. Les trois étapes mentionnées reviendront sans cesse tout au long du texte : récit par Merlin, mise par écrit par Blaise, réception par le *nous*.

Une avancée importante dans la définition du livre se trouve au §44, après la mort du baron incrédule (mort qui semble réaliser le climat de confiance nécessaire à la mise en oeuvre de la parole de Merlin et permettre par conséquent un "progrès" dans le travail d'écriture de Blaise). En effet, apparaît le terme *matiere* (§44,3) au sujet du livre de Blaise et il est question d'un autre livre en train de se constituer, nettement différent, *li livres des propheties de Merlin* (§44, 11). Le texte source me semble alors s'affirmer nettement comme "roman" : *matiere* est le terme habituel qui sert dans les romans médiévaux à désigner le sujet traité²⁴ et surtout le livre de Blaise est distingué du livre des prophéties dans la mesure où il raconte *cui Merlins est* (§44, 14) et où il ne contient pas d'*oscures paroles* (§44, 26) : narratif, il n'appelle pas de glose complexe et le récit en lui-même trouve dans les faits racontés un sens immédiat qui réalise le rêve d'une parole transparente.

Dès lors, le va-et-vient de Merlin entre la cour et les forêts, ainsi que les formules de transition fortement marquées entre l'histoire et sa mise par écrit, ne sont alors pas sans rappeler le procédé d'entrelacement qui deviendra une caractéristique forte du roman en prose²⁵, même si l'emprise hégémonique du devin sur l'histoire interdit de fait la mise en oeuvre d'un véritable entrelacement²⁶ : deux héros, le roi et le livre de Blaise, se partagent le texte ; l'aventure poétique et l'aventure politique vont de pair ; la légitimité que conquièrent Merlin et Arthur suit celle que gagne le texte lui-même.

Une dernière étape est franchie après l'instauration de la Table Ronde avec la phrase :

²³ Voir aussi §36, 4.

²⁴ Sur ce terme, qui prédomine dans le roman, voir P. Gallais, "Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age", dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 13, 1970, p. 333-347.

²⁵ Voir E. Baumgartner, "Les techniques narratives dans le roman en prose", dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. N. J. Lacy, D. Kelly et K. Busby, Amsterdam, Rodopi, t. I, p. 177-ss.

²⁶ Voir A. Micha, *op. cit.*, p. 150.

Si li dist ces choses et les establissemenz de ceste table et maintes autres choses que vous orroiz en son livre (§50, 1-2).

Bien qu'en apparence la formulation de passation de parole entre Merlin et Blaise soit à peine modifiée, cette expression infléchit fortement l'image qui est donnée du texte. Le futur *orroiz* fait que Merlin cesse de raconter ce qui s'est passé (ce qui était le cas auparavant) pour annoncer l'avenir : il étend son rôle prophétique au texte en train de s'écrire. La relation entre les faits et le texte s'inverse : le récit de Merlin devient premier et dès lors le texte écrit n'est plus dépendant aussi strictement de la réalité passée. On rencontre une expression similaire après que le principe de l'élection royale a été retenu : Merlin va voir Blaise *et li dist ces choses, ce qu'il sot que a avenir en estoit, et par ce qu'il en dist a Blaise en savons nos ce que nos en savons* (§81, 6-ss). Dans le manuscrit édité par Alexandre Micha, l'auteur ne fait pas revenir Merlin : à ce moment le livre ne résulte plus du témoignage visuel de Merlin (comme c'était le cas avant), mais exclusivement des dons prophétiques de celui-ci. On voit donc progressivement le livre s'affranchir de la contrainte testimoniale, essentielle pourtant initialement pour que le texte ait quelque *auctorité* comme le rappelle Merlin à Blaise (§16, 97). A la faille initiale (le scripteur, Blaise, n'a pas assisté aux faits §16) s'en ajoute une seconde : Merlin cesse d'être témoin ; ce n'est plus le réel qui cautionne le livre, mais le livre, surgi spontanément, qui accrédite le réel et lui donne sens. Ces deux futurs ouvrent sur l'auto-référentialité romanesque.

On peut s'interroger sur la place laissée à l'auteur puisque le texte semble résulter d'une succession de transcriptions fidèles. Se présente-t-il, à l'image de Blaise, comme un simple traducteur, un "medium" permettant le transfert d'une parole définitivement transparente ? Certes les risques d'anachronismes sont nombreux sur ce sujet : la conception qu'a le Moyen Age de l'auteur est fort différente de la nôtre; l'auteur inscrit dans le texte, Robert de Boron, n'est peut-être qu'une fiction ; le *je* du narrateur est certainement plus une convention littéraire qu'une figure auctoriale. Pourtant il semble qu'à côté du rêve d'un auteur apte à *retraire* parfaitement une parole héritée, se dessine l'idée d'un auteur responsable de son texte et de choix d'écrivains.

A côté du *nous* qui figure dans des formules où la parole de Merlin semble se transmettre sans encombres, le *je* est en effet employé lorsque l'auteur justifie (ou feint de justifier) des choix, qui sont en fait des omissions. On le rencontre d'abord au début de la chronique des rois bretons : *Des rois qui i avoient esté ne me tient a retraire, fors tant com a cest conte amonte* (§17, 4-5). On le retrouve dans un moment dramatique, quand Pandragon meurt à Salesbières:

Je ne vos doi aconter qui le fist bien ne qui non, mais tant vos puis je bien dire que Pandragons i fu morz et molt i ot des autres barons morz. Mais li livres raconte que Uitiers veinqui la bataille (§46, 63-67).

Il apparaît aussi dans l'évocation de la cour où Uter tombe amoureux d'Ygerne :

Et bien sachiez que molt i ot grant plenté de chevaliers et de dames et de damoiseles. Je ne puis dire ne ne doi retraire touz cels qui a cele cort furent, mais je vos doi cels et celes retraire dont mes contes parole les uns après les autres. Tant voil je bien que vos sachiez que li dus de Tintaguel i fu et i amena Engerne sa femme (§52, 7-13).

Ces formules, empruntées au roman en vers, ne surprennent pas après le renvoi implicite au modèle romanesque (§44). Ils permettent à l'auteur d'éviter des sujets qui ne semblent guère l'intéresser, comme les batailles²⁷, et un procédé, l'énumération de noms propres, fréquent dans les récits médiévaux (qu'il s'agisse de scènes de cour ou de combats), mais incompatible avec son peu de goût pour l'identification des personnages par des noms propres. Par ailleurs ces interventions correspondent à des moments où les lecteurs médiévaux espéraient vraisemblablement des développements, des détails supplémentaires, absents de la source (la comparaison avec Wace tendrait à l'indiquer) : l'auteur a dû deviner cette attente²⁸ et il se trouve contraint de se justifier en mentionnant sa fidélité à sa source contre le goût supposé de ses lecteurs. Ces interventions témoigneraient alors d'une

²⁷ Comme le note H. Micha (*art. cit.*), dans l'épisode du conflit entre Uter et le duc de Tintagel, l'auteur est fasciné plus par les allées et venues diplomatiques et les discours qui en découlent que par les combats.

²⁸ On se souviendra par exemple des énumérations de troupes épiques, encore très en vogue à l'époque, et du dénombrement des invités lors du couronnement d'Erec chez Chrétien de Troyes.

conscience d'auteur, dans la mesure où le *je* se sent responsable de son texte alors même que le simple renvoi à la source pouvait le dispenser de toute implication personnelle.

D'autre part, *Robert de Borron* est mentionné deux fois, que cette signature soit authentique ou non (§16, 115, §91, 59). De même que le nom de Blaise est retardé, le titre et le nom de l'auteur sont différés jusqu'au §16: c'est peut-être le signe de la pénible et problématique naissance de l'oeuvre ; c'est aussi, en appliquant à l'oeuvre un procédé généralement réservé aux héros romanesques, conférer la même dignité au livre et à son père qu'au héros et à son lignage. Dans cette perspective, l'absence de prologue se comprend bien : on pouvait attendre d'un prologue qu'il présente l'oeuvre et l'auteur, ce qui était ici impensable²⁹. Ainsi la partie consacrée aux origines de Merlin se clôt sur la première mention de Robert, dont la parole est mise en parallèle avec celle de Merlin, comme si la genèse du prophète avait pour terme naturel l'identification (fictive ou non) de l'auteur (§16, 115-ss). L'autre partie, consacrée aux origines d'Arthur, se termine sur la seconde mention de Robert et les destins du royaume sont alors mis en parallèle avec un texte à venir. Entre-temps, on est passé d'une disjonction entre Robert de Boron (associé à la troisième personne à la fin du §16) et le *je* (qui ouvre le §17) à une conjonction : *je, Robert de Berron* (§91, 59). Si à la fin du §16 le passage entre Robert de Boron et le texte en train de se dérouler restait vague, la formule *je, Robert de Berron* établit une unanimité entre l'auteur et le narrateur qui facilite la transmission de la parole.

L'ensemble du roman repose finalement sur des héritages incertains, qui trouvent un équivalent poétique dans une problématique délégation de parole. Après le prologue où les diables cherchaient un porte-parole pour doubler les discours des prophètes, Merlin trouve un délégué au §16, ses paroles sont doublées par l'écrit de Blaise, qui est reçu par Robert de Boron et par le *je*. Ainsi se trouve mise en place une rédemption par une délégation de parole qui commence avec les diables et qui s'achève dans l'oeuvre littéraire.

²⁹ L'absence de prologue permet aussi de conférer au texte une dignité qui ne peut que rassurer le lecteur : il débute comme une histoire sainte et ne renvoie pas à la parole individuelle et douteuse d'un auteur.

Pourtant une part d'ombre demeure. Le texte nous fournit une métaphore de l'oeuvre poétique à travers les pierres de Salesbières qui commémorent la fin de Pandragon. A l'issue de la bataille, Uter et ses hommes font ériger des tombes portant le nom des défunts (§46, 76) et Uter se contente de faire faire un monument plus haut pour son frère. Merlin, trouvant cela indigne du grand souverain, suggère de construire *tel chose qui parroit tant com crestientez durroit* (§47, 31) et fait venir les pierres d'Irlande par *force d'art* (par magie §47, 58). Le même mot, *oeuvre*, est utilisé pour désigner ce monument (§47, 76), l'effort rédempteur de Blaise le copiste (§16, 41 et 67) et le texte de celui-ci (§16,80). Or cet *art* que Merlin utilise pour les pierres vient du diable (§16, 27). Désignés par le même terme, destinés tous deux à commémorer un passé glorieux, le texte de Blaise, le monument de Salesbières et le devin portent donc la marque d'une origine obscure. *Merlin*, comme son héros métamorphique et multiple, est un texte *divers*, qui emprunte à des sources hétérogènes qui lui donnent parfois l'air d'un patchwork³⁰ ; sa crédibilité est douteuse puisqu'il ne saurait prétendre à l'autorité des Evangiles, comme celle de Merlin qui sans cesse rêve d'inspirer une confiance sans faille (*je serai li plus creuz hom qui onques fust creu en terre fors Dieu* §23, 12-13) et qui s'éloigne et passe pour mort quand on doute de lui (§50, 41). De même que le devin tâche de faire oublier qu'il est le fils du diable, le roman tente de cacher son enjeu incertain sous des airs de *chastoiement* moral (*Por ce defant cist contes que nus hom iriez ne fuie les genz* §15, 60-61). Merlin souffre du même a priori négatif que le roman breton, *conte vain et plaisant*.

Pour contrebalancer le fait qu'il n'écrit pas (ne transpose pas) un évangile, l'auteur insiste scrupuleusement sur le processus de transfert fidèle de la parole à l'écrit. Il place toujours très nettement le *conte* et le *livre* sous la dépendance d'une instance et d'une généalogie qui les cautionnent. Vraisemblablement parce qu'il use d'une forme qui n'est pas encore portée par une tradition, il éprouve la nécessité de la doter d'une autorité en réitérant l'exposé de ses lettres de noblesses. Cette réticence à laisser le livre parler spontanément se

³⁰ Sur les sources, voir A. Micha, *op. cit.*, p. 30-ss.

retrouve au niveau des dialogues des personnages, dont l'insertion dans le récit est laborieuse et voyante.

III. Une parole sous surveillance

Dans le *Merlin* les discours sont extrêmement nombreux. Sans qu'il soit ici question de mener une étude complète des dialogues et de reprendre les analyses menées par A. Micha³¹, je retiendrai deux caractéristiques :

- la prédominance du discours direct et l'insertion scrupuleuse de celui-ci dans le récit
- la difficulté à individualiser la parole, qui renvoie à une conception peut-être inaboutie du personnage romanesque.

Le discours direct prédomine largement sur le discours rapporté³², le dialogue sur le monologue, rarissime. Le lecteur qui a eu l'occasion d'admirer la diversité des insertions du discours dans certains romans en prose, comme *La Mort le Roi Artu*³³ ou le *Tristan*³⁴ ne peut qu'être déçu par la monotonie de la présentation des dialogues dans le *Merlin*³⁵. De même que Robert de Boron ne donne pas le Livre directement mais insiste sur sa mise en oeuvre, de même il est réticent à laisser la parole des personnages fuser spontanément et il introduit toujours scrupuleusement le discours direct avec une formule qui sert de transition entre le récit et le discours. L'expression minimale présente un verbe de parole, le plus souvent *dire* ou *repondre*³⁶, fréquemment précédé de la coordination *et*

³¹ Voir A. Micha, *op. cit.*, p. 207-ss.

³² Voir A. Micha, *op. cit.*, p. 208.

³³ Voir J. Frappier, *Etude sur la Mort le Roi Artu*, Genève, Droz, 1972, p. 311-ss et M. Perret, "Façons de dire : les verbes de parole et de communication dans *La Mort le Roi Artu*", dans *La Mort du Roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*", études recueillies par J. Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 181-ss.

³⁴ Voir C. Ferlampin, "Les dialogues dans le *Tristan en prose*", dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990, p. 79-ss.

³⁵ Voir J. C. Payen, art. cit., 576-577.

³⁶ D'autres verbes, comme *demander*, sont présents mais peu fréquents (voir A. Micha, *op. cit.*, p. 208)

qui évite tout effet de rupture : *Et Merlins respont* (§51, 7). Les verbes de parole ne sont pas variés : *dire, répondre*, plus rarement *parler*. *Parler* et *dire* sont souvent couplés (*Et Merlins parole as clers, si lor dist* §27, 28) : l'insertion du discours est alors très fortement médiatisée. La mention de l'allocutaire n'est pas très fréquente dans ces phrases d'introduction, si ce n'est sous forme de pronoms personnels atones : l'apostrophe qui ouvre le discours direct ou le sémantisme de *répondre* suffisent en général.

Dans le cas d'échanges pluriels, les tirades ne s'enchaînent pas, et à chaque fois le changement de locuteur est notifié et l'acte de parler exprimé. Dans la scène où la mère de Merlin se confesse à Blaise (§7,31) s'enchaînent *Et ele respont, Et li prodom respont, Elle respont, Et il respont, Et ele respont, Et il respont* La fluidité du dialogue est rompue et il y a pour le lecteur moderne un effet de monotonie³⁷ : il faut cependant se replacer dans les conditions de réception propres à ce texte novateur. Les lecteurs avaient l'habitude de lire des dialogues dans des romans où le rythme du vers (plus que sa présentation matérielle) structurait en général efficacement les échanges : face à cette prose romanesque, nouvelle, en l'absence de ponctuation indiquant les changements de locuteurs, le lecteur avait besoin d'être guidé dans les dialogues et les notations consciencieuses de Robert de Boron ont certainement joué un rôle essentiel dans l'apprentissage du nouveau mode de lecture.

Ces formules connaissent des variantes qui décomposent les grandes étapes de la communication en mentionnant l'audition de la tirade précédente, la réaction, et la prise de parole d'un nouvel intervenant :

Et quant Uitiers l'oï, si en ot molt grant merveille et li dit (§38,29)

Et quant li prodome l'oïrent, si s'en merveillent et dient (§43, 19)³⁸.

³⁷ L'hypothèse d'A. Micha selon laquelle la répétition de *et il dist* renvoie à la recherche d'une tonalité évangélique (*op. cit.*, p. 209) est convaincante.

³⁸ On trouvera des variantes similaires au discours indirect : *Et quant li rois l'oï, si en ot molt grant joie et dist que bien fust il venus* (§38, 33).

Rares sont cependant les développements aussi nourris que celui qui dépeint la réaction de Blaise quand la mère de Merlin lui annonce sa mésaventure, le caractère exceptionnel de l'événement justifiant cette insistance :

Li prodom a bien escouté quanque ele li a dit, si s'en merveille molt ne ne la croit pas de riens qu'ele li die, car il n'oi onques paller de tel merveille, si li respont (§7, 22-ss).

Souvent une proposition qui mentionne la réaction du locuteur à ce qui vient d'être dit ou fait est coordonnée à une proposition qui mentionne la prise de parole : Merlin *rist et dist* (§11, 22). Les réactions sont peu diversifiées et notées de façon succincte : rire (de Merlin), colère, peur, étonnement, joie. Des indications psychologiques que le lecteur (moderne? médiéval?) attendrait, manquent : lorsque le jeune Merlin quitte sa mère, aucune notation n'est donnée sur les réactions de celle-ci : *Et la mere parole et dist* (§23, 82-83). Sa douleur n'apparaît que de façon très mesurée dans son discours, et aucun geste n'est mentionné : point de notations dramatiques comme dans *Le Conte du Graal*³⁹.

Toutes ces formulations témoignent d'une certaine difficulté à intégrer le discours direct au récit. L'analyse scrupuleuse des moments successifs est privilégiée et rares sont les formulations où la même proposition associe la réaction et la prise de parole : *et ele respont molt esbaïe* (§11, 29) ; *et Merlins respont en riant* (§41,49). De même qu'il insiste sur la délégation de parole qui mène du récit de Merlin au texte en train de se constituer, l'auteur analyse les étapes qui préludent à la prise de parole. Aucun auteur n'est plus ennemi du fondu enchaîné que celui du *Merlin en prose*.

Dès lors on comprend la rareté des incises qui, de par leur position, ne sont pas aptes à remplir la fonction de transition (A. Micha n'en dénombre que cinq⁴⁰). La fin du

³⁹ *Lors ot la mere duel estrange,
sel beise et acole an plorant
et dit : "Or ai ge duel mout grant,
biax filz quant aler vos an voi* (éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1973, v. 506-ss). L'austérité de la présentation du discours dans le texte en prose évite la redondance dramatique (*lors ot la mere duel estrange, or ai duel mout grant*).

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 205.

dialogue entre la soeur et la vieille tentatrice, où l'on trouve l'une des rares incises du texte ainsi qu'une réponse de la vieille que rien n'introduit, n'est dans la manière habituelle de l'auteur :

"-Je ne sai, fait ele, comment, ne je n'oseroie plus paller a vos por ma seror.

-Alez vos en, et quant vos vouroiz, vos porroiz bien a moi paller (§4, 38-ss).

Il peut certes s'agir d'une omission due à un copiste, mais on peut remarquer que ce passage, où les prises de paroles sont moins rigoureusement balisées qu'ailleurs, certainement moins lisible pour le lecteur médiéval, renvoie justement à un échange de paroles ambiguës et perverses.

Faisant pendant aux formules qui introduisent le discours direct, le discours indirect trouve une utilisation privilégiée à la fin des dialogues. Il constitue alors une transition mesurée vers le récit : *Et il dit que il le vult molt si com il le vuelent (§89, 66) ; Et il li creante que il ne se mouvra ja de devant lui (§36,38)*. Des formules de discours narrativisé se situent de même en conclusion : *Lors manda ses messaiges et envoya par toutes les terres Merlin querre (§31, 78) ; Einsis li ostroie li rois (§41,12)*. Certes, comme le rappelle A. Micha, le passage du discours direct au discours indirect peut s'expliquer par une recherche de la variété⁴¹ et d'une certaine solennité (par exemple lorsque Merlin révèle la *senefiance* des dragons §47,15) : son rôle le plus fréquent me semble cependant être dans la *Merlin* celui de marqueur à la fin d'un échange au discours direct⁴².

L'insertion des discours est donc voyante et scrupuleuse, l'auteur paraît plus consciencieux que brillant. Des conclusions similaires peuvent être tirées des discours eux-mêmes. Souvent brefs même si quelques tirades plus longues relèvent du style oratoire

⁴¹ *Op. cit.*, p. 207.

⁴² Néanmoins, comme souvent dans les textes médiévaux, le passage entre discours direct et discours indirect n'est pas toujours marqué (§18, 36-ss, §47, 46, §84, 36, §87, 1-8) : l'effet produit varie entre l'accélération et la dramatisation.

(§45, 5-44)⁴³, ils sont peu différenciés en fonction des locuteurs et ne témoignent pas d'un traitement particulièrement habile.

On notera d'abord que les paroles collectives sont très nombreuses, qu'il s'agisse du conseil des démons (§1), des juges (§3, §9), des femmes qui s'occupent de la grossesse de la mère de Merlin (§8, 7), des messagers (§26, 3), des Saxons (§40, 36), d'Uter et Pandragon (§44, 37)... Dans le *Merlin*, le discours collectif tel que le pratiquent les chansons de geste, expression de la belle unanimité d'un groupe nombreux, est rare⁴⁴ : ce sont en général deux personnages, ou des groupes restreints, qui s'expriment en chœur. On ignore combien sont les *autres femmes* qui commentent l'embonpoint de la mère de Merlin (§8, 8) ou les messagers envoyés par Arthur (§32,40), mais l'on est certainement loin des armées épiques. Le discours de groupe correspond à des personnages qui ne reçoivent pas de nom, qui ne sont pas caractérisés et qui se confondent avec une fonction précise qu'ils partagent avec d'autres⁴⁵. Ils n'ont ni physique, ni psychologie, et la diversité des discours individuels n'intéressent pas. Même Uter et Pandragon semblent jumeaux et confondent leurs voix dans un discours direct (§44, 37-ss) : ils sont en définitive moins individualisés physiquement que les deux dragons de couleurs distinctes qui les représentent.

Cette importance accordée aux discours communs à plusieurs locuteurs est à rattacher à la présentation des personnages. La rareté des indices psychologiques et physiques⁴⁶ et le nombre important de personnages qui ne reçoivent pas de nom propre et ne sont qu'une fonction (le *bachelor* séducteur, le *baron* aux trois morts, les clercs de

⁴³ Voir A. Micha, *op. cit.*, p. 212-214.

⁴⁴ Sur ce discours, voir A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in des Romanen des Kristian von Troyes*, Halle, 1903 : il le nomme "Chorrede", p. 50-58. Un seul vrai discours collectif peut être relevé, quand la *vox populi* reconnaît le pouvoir de Merlin (§43, 20-24).

⁴⁵ Il est difficile d'avoir un nom dans *Merlin* : Blaise ne reçoit le sien que tardivement. Même si le procédé rappelle la technique des romans en vers, et en particulier de Chrétien de Troyes, la fréquence de l'anonymat, qui pousse à l'extrême l'attente du nom, est ici remarquable.

⁴⁶ Voir A. Micha, *op. cit.*, p. 172.

Vertigier⁴⁷ et tant de *dames...*) font que peu de figures prennent corps et que le processus d'individualisation, peu engagé, se traduit par une parole indifférenciée.

Certes A. Micha fait l'éloge d'un langage adapté aux divers personnages : il mentionne l' "onction et (la) sévérité tempérée chez Blaise, (le) ton catégorique et suffisant du juge, (la) familiarité sans hauteur ni vulgarité chez Pandragon et Uter, (la) vivacité populacière des femmes fort intéressées par une grossesse inexplicable" ; il vante les mérites des tirades oratoires, comme celle que prononce la vieille séductrice, les propos que Merlin tient à Uter et Pandragon avant Salesbières (§45, 5-44), le discours d'Ulfin devant les barons d'Ygerne (§71, 22-44), les conseils de Merlin à Uter (§78, 4-59), le prêche de l'archevêque à Noël (§82, 15-30)⁴⁸. Pourtant la rareté des indices psychologiques, l'indifférenciation des voix⁴⁹, que l'on entende la mère éplorée ou le baron outrecuidant, laissent le plus souvent le lecteur sur sa faim.

Quelques tentatives plus réussies, comme le discours de la vieille séductrice⁵⁰ ou l'apparition de timides notations psychologiques lorsqu'il est question d'amour au sujet d'Ygerne⁵¹, laissent pourtant supposer que l'auteur aurait pu maîtriser cette

⁴⁷ On comparera avec les clercs dans un épisode voisin du *Lancelot en prose* (t. I, p. 37-ss) où les clercs, convoqués de même pour décrypter un songe, sont nommés et individualisés. Sur les clercs et la divination dans les romans en prose, voir C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans en prose*, à paraître aux Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2001, chap. V.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 212.

⁴⁹ Une indication de ton exceptionnelle est donnée à la fin du roman, lorsqu'Arthur est sacré et pardonne aux barons : *et Artus plore de pitié, si s'agenoille vers els et lor dist au plus haut qu'il puet* (§91, 22-ss).

⁵⁰ Voir A. Micha, *op. cit.*, p. 212-213. On notera le *mar i fu vostre biaux cors qui jamais n'avra joie tant com vos soiez en ceste compaignie* auquel répond à l'extrême fin de la tirade *Einsi avez perdue toute la joie de vostre biau cors qui tant mar fu* (§4, 17-ss) (avec un chiasme superbe entre *mar, vostre biau cors joie*), l'apostrophe *Diex, bele amie* décomposée dans la reprise en *Diex!* et plus loin *bele amie*, la répétition ô combien prometteuse du mot *joie* (7 occurrences), le passage subtil de *vos* à *ces autres femmes*, puis à *nos*, ainsi que la question rhétorique *Que vaut jone femme qui n'a joie d'om ?*

⁵¹ *Et Egerne respont en plorant et dit* (§54, 37) ; *Ulfin ala en la chambre ou Egerne mangoit por veoir le semblant qu'ele feroit et si la trouva pensive et molt iriee par semblant et elle apela Ulfin, quant les tables*

illusion qu'est le discours romanesque, tel que mettent en oeuvre alors de nombreux romans en vers. Mais il se défend encore d'écrire un roman. Il revendiquerait plus volontiers une chronique, un évangile : le roman en prose n'en est qu'à ses débuts. Merlin incarne à la fois sa mauvaise conscience face au roman, *fable* trop souvent profane et séduisante, son espoir de contribuer à une oeuvre chrétienne, digne et rachetée, et son souci permanent d'inspirer confiance et d'être légitimé.

On ne peut que souscrire au jugement d'Alexandre Micha sur l'auteur du *Merlin* en prose: "L'impression générale qu'il nous laisse, malgré quelques réussites dans les discours, est celle d'un écrivain laborieux et médiocrement doué"⁵². Pourtant l'ambition était courageuse, de tendre vers une parole évangélique en faisant parler un fils de diable, de célébrer une dynastie fondatrice en l'enracinant dans l'adultère, de revendiquer une parole poétique rédimée en la fondant sur un mensonge. Le résultat est peut-être lourd, qu'il s'agisse de l'exactitude de Blaise le copiste, des allers-retours de Merlin qui passe régulièrement au rapport, de la fidélité du traducteur, de l'insertion des discours. Tout cela est scrupuleux et nous soupçons après le Merlin amoureux et magicien de la Suite Vulgate. Pourtant c'est certainement cette rigueur qui a permis au roman en prose de s'épanouir à partir de cette autorité que le texte de Robert de Boron lui donne en pionnier un peu rude : *l'Estoire del Saint Graal*, la Suite du *Merlin* et le *Lancelot* du cycle de la Vulgate, se présenteront fictivement comme les oeuvres de Robert de Boron.

furent levees, et li dist (§55, 35-ss) ; Quant ele l'entendi, si a molt grant honte et rougist et n'ossa refuser (§56, 26).

⁵² *Op. cit.*, p. 214.