



HAL
open science

**“Le clerc, la Beste et le Lucidaire : merveilleux et savoir
dans quelques romans féeriques en prose des XIVE et
XVe siècles ”**

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. “Le clerc, la Beste et le Lucidaire : merveilleux et savoir dans quelques romans féeriques en prose des XIVE et XVe siècles ” . D. Boutet et J. Ducos Savoir et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance, Presses de l’université Paris Sorbonne, p. 43-68, 2015. hal-01845089

HAL Id: hal-01845089

<https://hal.science/hal-01845089v1>

Submitted on 20 Jul 2018

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.

«Le clerc, la Beste et le Lucidaire : merveilleux et savoir dans quelques romans féeriques en prose des XIV^e et XV^e siècles »

C. Ferlampin-Acher Université Rennes 2, CELAM CETM

Depuis Jean Bodel, l'on sait que les contes de Bretagne sont *vain et plaisant*. A toutes les époques les témoignages sont unanimes : pour Montaigne, les romans de chevalerie, et en particulier arthuriens, sont un « fatras à quoi l'enfance s'amuse » et bien plus tard, Gaston Paris voit dans *Le Chevalier au Papegau* un conte à dormir debout¹. Y chercher la trace d'un savoir clérical semble plus désespéré que dans la matière alexandrine ou plus largement la matière antique : la *translatio studii* autorise à retrouver dans ces romans d'Antiquité les sources du savoir médiéval. Si, restreignant le champ, on s'intéresse aux romans des XIV^e et XV^e siècles, les choses ne s'arrangent guère : privés du Graal, ces récits ne sauraient présenter les savantes allusions bibliques que Jean René Valette décrypte dans les récits antérieurs². Ces romans, dont l'*inventio* repose surtout sur la réécriture de motifs et d'épisodes, mettent en jeu plus un rapport au texte qu'un rapport au monde : on désespère d'y trouver la trace d'un savoir.

Pourtant la *translatio studii* nous assure qu'il y eut transfert culturel entre le monde antique et le monde breton. De plus, dans ce corpus tardif, les textes affichent souvent ostensiblement une continuité historique entre l'Orient et l'Occident, entre l'Antiquité et le temps du récit³. Dans *Artus de Bretagne*, l'héroïne est la fille du roi d'Inde, Emenidus, qui vient tout droit du monde d'Alexandre ; dans *Perceforest*, c'est le Macédonien qui conquiert et civilise une Bretagne déjà peuplée de Troyens, autrefois fort savants, avant que ne s'annoncent les glorieuses lignées arthuriennes. Par ailleurs la *merveille* prend dans ce corpus la forme de la *faerie*, devenue savoir, d'origine troyenne ou aristotélicienne dans *Perceforest*, ce qui laisse espérer qu'on y trouve les traces d'un savoir clérical⁴.

Si *a priori* les contes *vain et plaisant* pouvaient paraître un champ d'investigation peu prometteur pour qui cherche les traces d'un savoir, il paraît donc dans un second temps

¹ *Le Conte du Papegau*, éd. P. Victorin et H. Charpentier, Paris, Champion, coll. « Champion classiques Moyen Âge », 2004, p. 46.

² *La pensée du Graal. Fictions littéraires et théologie (XII^e-XIII^e s.)*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008.

³ Ce trait est à rattacher à la fusion des « matières » qui caractérise ces productions : voir R. Trachsler, *Disjointures, conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen Basel, A. Francke Verlag, 2000 et J. H. M. Taylor, « The fourteenth century: context, text and intertext », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Norris J. Lacy, Douglas Kelly et K. Busby (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1987-1988, p. 267-332.

intéressant de mener l'enquête à travers les romans « féeriques » en prose des XIV^e et XV^e siècles. Depuis le XIII^e, la traduction d'encyclopédies en langue vernaculaire a familiarisé le public avec un savoir clérical, désormais un peu daté, et plus qu'au XII^e siècle, le lecteur est apte à reconnaître la *leucrote* ou le *scytalis* qui se cache derrière une *Beste Glatissant* romanesque. Quant aux auteurs, ce sont la plupart du temps des clercs, des lettrés, dont l'accès au savoir est indéniable. La lecture des textes confirme cette hypothèse : on y découvre des développements savants dans la bouche de clercs ou dans ces lieux clés que sont les prologues. L'insertion savante, tout comme l'insertion poétique que pratiquent d'ailleurs certains de ces textes (*Ysaïe le Triste*, *Perceforest*) est fréquente. Cependant l'étude de ces romans montre qu'au-delà de ce savoir qui s'affiche, la culture cléricale participe aussi à l'*inventio* de façon plus souterraine : tel le bâti d'une couture qui disparaît dans le vêtement achevé, cette contribution du savoir, cachée, sert de ligne directrice à l'élaboration du texte. Enfin, il semble que certains textes arthuriens du XV^e siècle rompent avec cette écriture cléricale héritière d'une longue tradition et renouvelle la représentation qui est donnée du savoir : celui-ci est exclu du champ romanesque parce qu'il est dangereux, ou au moins il est mis à distance par l'humour.

I. Les paroles savantes insérées

L'exemple le plus parlant de discours savant inséré qui se puisse lire dans notre corpus est constitué par le dialogue du clerc Estienne et de Marguerite dans la version du XIV^e siècle d'*Artus de Bretagne*⁵. Au cours d'une chevauchée, le clerc fait un long exposé, répondant aux questions successives de la demoiselle sur la chute des corps (après qu'un écuyer est tombé par terre), les quatre éléments, la Terre, la Lune, les cieux, la météorologie, le tonnerre, les vents, la salinité de la mer. Une version abrégée du savoir encyclopédique, sur le modèle du *Livre de Sidrach* ou de *Placides et Timeo*, est mise à disposition du lecteur⁶, dans le sillage des traductions encyclopédiques en langue vulgaire du XIII^e siècle. Ce long discours séduit la demoiselle qui conclut en s'extasiant sur la supériorité des clercs par rapport aux chevaliers.

⁴ Voir L. Harf-Lancner, *Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, p. 411-sq.

⁵ Voir C. Ferlampin-Acher, «Epreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne*: le sourire du clerc et la violence du chevalier», dans *La violence au Moyen Age, Senefiance* 36, Aix-en-Provence, 1994, p. 201-218 et « Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*», dans *Le clerc au Moyen Age, Senefiance* 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195. J'ai édité ce dialogue dans *Artus de Bretagne. Fac-similé de l'édition de 1584*, en collaboration avec N. Cazauran, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996, p. 295-sq.

⁶ *Sydrac le philosophe. Le livre de la fontaine de toutes sciences*, éd. Ernstpeter Ruhe, Wiesbaden, Reichert, 2000 et Sylvie Marie Steiner, *Le livre de Sidrach : un témoignage de la diffusion encyclopédique au XIII^e siècle*, éd. critique d'après les manuscrits de Paris et Rome (premier prologue, catalogue des questions, second prologue), Melun, Association Mémoires, 1999.

Cette scène s'inscrit dans la *conjointure* de ce roman où se joue, en actes et en paroles, un débat entre le clerc et le chevalier, dont le gagnant, *in fine*, pour le lecteur cultivé, n'est pas tant que le chevalier Artus, que le clerc Estienne⁷. Le jeu des questions et des réponses, la nature et l'ordre des sujets, les informations proposées, les données chiffrées, laisseraient supposer que l'auteur suit de près *Placides et Timeo*. S'il est logique qu'un clerc dans un roman prenne en charge un discours savant, le cas d'*Artus* est cependant unique : peut-être parce que dans notre corpus les clercs se font rares ; peut-être parce qu'à la suite du dispositif scripturaire mis en place par Merlin à la cour d'Arthur, le clerc, dans les romans en prose du XIII^e siècle, s'est trouvé réduit à un rôle de copiste, souvent muet.

D'autres personnages sont susceptibles de prendre en charge des discours savants, comme les demoiselles des forêts qui, dans *Perceforest*, sont des figures *fées*, à l'occasion *chirurgiennes*. Les guérisons qu'elles obtiennent donnent lieu à brèves notations médicales⁸. Des développements témoignent de leur savoir astrologique⁹. Cependant cette parole ne trouve pas à s'épanouir. Lorsque Liriopé soigne Gadifer dont la plaie a été enflammée par l'onguent d'une traîtresse (l. II, t. I, p. 135-*sq*), même si le texte nous donne quelques indications sur le rôle des nerfs et mentionne l'influence négative de la menthe, le nom des plantes que la dame demande à un vieillard d'aller lui cueillir reste mystérieux : *elle devisa ce qu'il luy fallait a l'ancien homme* (p. 138)¹⁰. La composition de l'onguent qui dans le livre VI sauvera le roi reste inconnue (l. VI, f. 340)¹¹. Cette absence de discours inséré s'explique-t-il par la nature de la médecine, qui se rapproche ici de la magie, ou par le fait qu'un discours d'autorité serait déplacé dans la bouche d'une femme ?

De fait, les voix savantes sont souvent masculines. Dans *Perceforest*, le clerc Dardanon prend la parole pour exposer un savoir clérical. Il prononce un discours sentencieux qui détourne le roman vers le miroir moral ou le miroir aux princes. Les énoncés cependant sont si généraux qu'il paraît impossible d'identifier un modèle. Le roman tardif, libéré du Graal, développe une veine plus morale et politique que théologique. Dans *Le Conte du Papegau*, le Chevalier Géant, avant de mourir, se repent et énonce une sentence, que lui a enseignée son père :

⁷ Voir C. Ferlampin-Acher, « Le maître et la marguerite : les dialogues dans *Artus de Bretagne* (XIV^e-XVI^e siècles) », colloque Rennes 2 *Le dialogue à la Renaissance*, 15-17 novembre. Actes à paraître sous la dir. de Ph. Guérin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

⁸ Voir C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002, p. 141-*sq*.

⁹ Voir C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2003, p. 224-*sq*.

¹⁰ *Perceforest. Deuxième partie*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, coll. « Textes Littéraires Français », 1999, 2 tomes.

¹¹ Manuscrit Arsenal fr. 3494.

Mon père m'aprist une auctorité que veulx que vous sachiez. Il me dist que trois sens sont au monde, et que nul ne puet preudons estre se il ne les scet et congnoist. Le premier sens si est de congnoistre son Sauveur. L'autre si est de congnoistre le mal et le bien que on peut faire de mains et parler de bouche. Le tiers si est de congnoistre soy mesmes (p. 168).

Des énoncés sentencieux se succèdent à deux autres reprises dans le roman, sous forme d'inscription (p. 204), dans la bouche de la foule délivrée du Château Périlleux (p. 223). Le moule ternaire et l'énumération scandée par *si* rapprochent ces trois énoncés : les leçons restent vagues ; plus qu'un véritable enseignement s'entend une mélodie qui rappelle l'importance de la morale. La diversité des instances d'énonciation ne renvoie pas à une véritable parole d'autorité, mais au discours commun de la vulgarisation.

Au-delà de la parole savante livrée par une autorité, un clerc ou un roi et de l'énoncé vulgarisé, il arrive que la culture cléricale soit prise en charge par une voix diabolique, ou au moins ambiguë. C'est le cas de Zéphir dans *Perceforest*, qui explique dans une longue tirade qu'il est un ange déchu : son discours reprend l'angéologie traditionnelle, telle qu'elle a été largement diffusée à la suite de la *Hierarchie céleste* de Denys l'Aréopagite¹² (l. II, t. 1, p. 73-76). Les questions du chevalier Estonné, brèves, organisent l'exposé du *luiton* selon un modèle catéchétique bien attesté, qui rejoint le moule encyclopédique mis en œuvre par Estienne à l'occasion de sa chevauchée amoureuse dans *Artus de Bretagne*. Le discours du *luiton* est placé sous le signe du savoir nécessaire (*saches* §126, 2 ; *vous devez sçavoir* §128, 3). Ce catéchisme vulgarisé raconte la chute des anges et use d'un vocabulaire clérical¹³, qui se déploie surtout dans la deuxième partie : le niveau de langue plus commun du début assure la transition entre la narration et l'exposé savant. Les énoncés au présent de vérité générale (souvent appuyés sur l'indéfini *on*), la relative complexité de la syntaxe, le nombre important d'*anominations*, renvoient à une rhétorique de la persuasion, ce qui n'était pas le cas dans le discours d'Estienne. D'un texte à l'autre, nous sommes passés du XIV^e au XV^e siècle : le savoir tend à glisser vers la magie et, séducteur, inquiète. Dans le livre VI (Arsenal 3593, f. 6-ss), un démon tentateur tente d'attirer Galafur en lui décrivant un paradis merveilleux. Sa longue tirade commence comme une évocation du paradis qui pourrait se trouver dans la bouche de n'importe quel prédicateur. Mais la mention de demoiselles-fleurs inspirées (et

¹² Voir C. Ferlampin-Acher, « Zéphir dans *Perceforest* : des *flameroles*, des ailes et un nom », dans M. White-Le Goff et F. Ueltschi (dir.), *Entre-mondes, actes du colloque d'Arras, 23-23 novembre 2007*, à paraître.

¹³ *Condempnacion* §128, 18 ; *impugnacion* §128, 31 ; *consentans, consentirent* §126, 22 ; *mettes* §128, 22 au sens de « limite » (du latin *metta*, ce terme se trouve aussi dans le prologue des *Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. P. Jourda, La Pléiade, 1956, p. 19) ; *assignez* §128,24. Sur les anges neutres auxquels Zéphir doit beaucoup, voir

c'est logique dans *Perceforest*) par la tradition alexandrine brouille le modèle et nous montre comment le démon peut détourner la parole savante pour séduire les hommes par la fable, ambiguë. La rhétorique est alors dévoilée dans tout ce qu'elle a de fallacieux¹⁴. *Suavité*, calque latin savant, qui a renvoyé d'abord à la joie de l'âme favorisée par Dieu, est détourné vers l'évocation de la douceur d'une forêt ombragée. Le *paradis* promis n'est qu'un leurre païen. Pour le nom *habundance*, la graphie en *u*, choisie de préférence à la graphie en *o*, rappelle le latin *abundare* tandis que le *h* pourrait être dû à un rapprochement faussement étymologique avec *habere*. Le vocabulaire clérical oriente vers le plaisir des sens et pousse à la faute : l'adjectif formé sur *delice* a une graphie qui renvoie à *delit* et au péché: *delitieux*. Bien que le discours du démon soit supposé oral, les choix graphiques, pertinents pour le lecteur, corroborent la dimension cléricale du discours. Dans l'épisode d'Aroés, nous trouvons de même un usage séducteur, païen et trompeur de la rhétorique et des modèles chrétiens¹⁵. On notera que dans ces discours, à tonalité parodique (dénonçant le double discours et non le modèle), les références bibliques sont toujours lointaines : la parole ne va pas jusqu'au sacrilège et *Perceforest* se déroulant en des temps préchrétiens la Bible ne peut être qu'un intertexte discret.

Dans *Artus*, l'exposé savant prend place dans un dialogue entre le maître et l'élève. Dans *Perceforest*, les échanges sont au contraire polémiques et tiennent du débat. Le chevalier Gadifer oppose à Aroés une leçon qui est celle d'un prédicateur, voire même en ces temps troublés par des affaires de sorcellerie, un débat où s'opposent le détournement hérétique de la parole de Dieu et le discours officiel¹⁶. Gadifer conclut par une référence à *celui qui delivra les enffans d'Israel des mains du roy Pharo d'Egipte* (p. 113), référence, vraisemblable sur le plan chronologique, mais étonnante dans la bouche d'un personnage qui n'est pas chrétien. Il ne s'agit pourtant pas d'une inadvertance de l'auteur ; ce n'est pas non plus le signe de la difficulté à intégrer un discours savant hétérogène : cette référence biblique correspond à la vision de l'auteur, qui fusionne tout ce qui précède le christianisme (paganismes antique et folklorique ; Ancienne Loi). La référence biblique sert de plus, ici comme ailleurs dans le texte, à opérer la transition entre récit et discours savant et à hiérarchiser les avis en signalant où est le vrai. Un autre débat porte sur l'un des thèmes majeurs de *Perceforest*, la génération,

M. Dando, « The neutral Angels », dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. 217, 1980, p. 259-276.

¹⁴ Voir *Fées, bestes et luitons*, op. cit., p. 114-sq.

¹⁵ *Ibid.*, p. 184-sq.

¹⁶ Aroés rappelle à Gadifer qu'il est *une povre creature faite et composee des quatre elements par la sapience du Souverain Createur* (*Perceforest*, troisième partie, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, coll. « Textes Littéraires Français », I, III, t. II, p. 110) : le terme savant *sapience* est associé à la théorie des quatre éléments.

autour de la façon dont a été procréé le Bossu et des rapports entre l'apparence d'un homme et sa valeur. Le philosophe Nardan débat avec le roi (I, §454)¹⁷ et utilise l'exemplum de Rachel et Jacob pour le convaincre de la légitimité naturelle de l'enfant. Sans qu'il soit possible de développer, on trouve aussi dans *Perceforest* des dialogues, plus rarement des monologues, présentant des références à l'Ancien Testament (I. II, t. I, §466, I. II, t. I, §228, I. II, t. II, §657), dans des environnements rhétoriques où des termes rares, savants, des latinismes, véhiculent un savoir moral sur le sens de l'Histoire et les aléas de Fortune, tandis que des discours royaux, en ces temps où s'inventent la chevalerie et la courtoisie, s'appuyant sur la parole *au sage* et les allusions à l'Ancien Testament, tiennent du miroir et de l'*Enseignement* (I. II, t. II, §730-742 et §484-9).

Cette parole insérée est portée par des personnages divers, mais aussi, plus rarement par l'auteur, en particulier dans le prologue, comme dans *Mélusine* de Jean d'Arras, où se pose le problème savant de l'incorporation des démons, avec de nombreuses références cléricales¹⁸.

Il existe donc des discours qui prennent en charge des savoirs cléricaux dans les romans du corpus étudié : souvent appuyés sur des modèles savants (débat, sermon, enseignements moraux, catéchisme), soutenus par une syntaxe complexe et l'emploi de latinismes récents qui en font des morceaux de bravoure, trop généraux et vulgarisés pour qu'un référent précis soit identifiable, ces discours, même s'ils ont un rôle narratif important, digressifs, peuvent être rapprochés à la fois des insertions encyclopédiques des romans en vers¹⁹ dont ils héritent et des insertions lyriques contemporaines figurant dans les proses romanesques. Cependant l'enjeu, dans ces discours, mis à part le cas d'Estienne, n'est pas tant de peindre le monde que d'énoncer des valeurs, chrétiennes et morales. D'où la prévalence de la rhétorique persuasive sur la description. La tendance du roman en prose depuis le XIII^e siècle à accueillir des nouvelles, des insertions, voire même à se faire compilation, favorise cette évolution. Cependant il est certain que *Perceforest* occupe une place à part du fait de deux influences : celle d'Apulée, qui est vraisemblable (aussi bien *l'Âne d'Or* que le *Démon de Socrate* paraissent des intertextes importants), qui a pu orienter le roman vers la *satura*, et

¹⁷ *Perceforest, première partie*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, coll. « Textes Littéraires Français », 2007, 2 tomes.

¹⁸ Voir C. Ferlampin-Acher, « Incorporer les esprits : le *luiton* Zéphir et *Mélusine* », à paraître dans P. Hummel (dir.), *Doxa. Études sur les formes et la construction de la croyance*, 2010.

¹⁹ Voir C. Ferlampin-Acher, « La vulgarisation dans les romans médiévaux : du char d'Amphiaraüs à l'exposé d'Estienne », dans P. Nobel (dir.), *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. I, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 155-171.

celle du *Roman de la Rose* (Zéphir doit beaucoup à Genius). *Perceforest* est donc un exemple limite. Cette pratique de l'insertion de paroles savantes me semble par ailleurs correspondre à une certaine conception de l'espace, troué de lieux clos, et du temps, qui peut s'arrêter sur lui-même : c'était déjà le cas dans les romans d'Alexandre et l'*ekphrasis* des romans antiques ; la mode, à la fin du Moyen Âge, des entremets, qui favorise une esthétique de la juxtaposition, va dans le même sens.

A côté de ces discours qui se reconnaissent d'emblée comme savants, la culture cléricale se met aussi, beaucoup plus discrètement, au service de l'*inventio* de la fiction.

II. L'*inventio* : le savoir au service de la fiction

Certaines inventions romanesques paraissent s'inspirer de données savantes. Les sortilèges d'Aroés doivent beaucoup à l'optique²⁰. Zéphir tient du *luiton* folklorique, mais il est aussi inventé à partir d'emprunts à la mythologie antique (le Zéphir d'*Amour et Psyché*, les Sirènes, les Harpyes), à l'angéologie médiévale (c'est un ange déchu, un ange gardien) et au Genius du *Roman de la Rose*. On peut aussi identifier, en filigrane, les conceptions savantes liées à la procréation spontanée par le vent ou la boue²¹. Le monstre hybride du *Conte du Papogau* (p. 196) évoque à Patricia Victorin la *leucrote* ou la *parande* des bestiaires ; la fleur protectrice aurait à voir avec le *peredixion* du *Bestiaire* de Vincent de Beauvais (p. 201). La contribution du savoir cléricale à l'*inventio* ne peut souvent que s'énoncer sur le mode hypothétique : dans le travail de *conjointure* romanesque, le bâti a disparu.

C'est certainement l'invention monstrueuse qui fait appel le plus systématiquement à la vulgarisation encyclopédique. Or aux XIV^e et XV^e siècles, les monstres, en tant que *merveille*, ont tendance à s'épuiser dans une hybridation répétitive : ils empruntent aux bestiaires à deux niveaux, directement par nouvelle hybridation, indirectement par l'intermédiaire des modèles romanesques qui sont l'objet de récritures et qui sont eux-mêmes inspirés par les bestiaires. D'où une saturation à la fois décorative et symbolique, qui rejoint l'« horreur du vide » que Johan Huizinga associe à l'« automne » du Moyen Âge²². La *Beste Glatissant* de *Perceforest* doit à la panthère christique de *Perlesvaus* et à l'hybridité de la

²⁰ *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 231-sq.

²¹ Cf. art. cit. note 14.

²² *L'automne du Moyen Âge*, 1919, trad. franç. Paris, Payot, 1975, p. 156 et 254. Le Moyen Âge de J. Huizinga, très bourguignon, est celui de *Perceforest*.

créature *diverse* du *Tristan en prose*, dragon et *leucrote*²³. Cependant l'auteur de *Perceforest* d'une part combine le monstre à deux nouveaux modèles, la *parande* et le *scitalis*, et d'autre part exploite un trait de la *leucrote* que les textes antérieurs négligeaient, à savoir ses dents. En effet, comme le rappelle Brunet,

*scitalis est uns serpens ki vait mout lentement. Mais il est si bien tachiés de diverses coulors cleres et luisans ke les gens l'esgardent volentiers tant k'il les aproche, et la puour de lui les detient et les sosprent. Et sachiés k'il est de si chaude nature ke neis en yver despoille il sa piel pour le chaut k'il a*²⁴

et

*parande est une beste en Etyope, bien grant come buef, et a chief et cornes comme chierf [...] ; parande mue sa droite coulour por paour selonc la tainture de la chose ki li est plus prochaine*²⁵.

Comme le *scytalis*, la *Beste* attire ses proies par la beauté des couleurs multiples de son dos ; comme pour la *parande* (elle aussi hybride), le chromatisme de la bête dépend de celui qui regarde puisque chacun voit sur le dos du monstre l'objet de ses désirs. La rapidité de la *leucrote*, peu compatible avec les dragons à sang froid, est donc annulée : la bête est lente et elle chasse en attirant ses victimes et non en les poursuivant. Au contraire, la créature hérite des dents de la *leucrote*, *deux longs gens (...) devant en manière d'un loup* (l. III, t. II, p. 218)²⁶. Quant à la mauvaise odeur du *scytalis*, qui irait pourtant dans le sens de la diabolisation du modèle, elle est abandonnée, peut-être parce qu'elle contredisait la bonne odeur de la panthère, prototype de la bête. Enfin, la *parande* est réputée peureuse, et ce caractère semble avoir été transféré sur les proies qui entendent le *glat*.

On peut émettre l'hypothèse que, dans son souci d'inventer une préhistoire au monde arthurien, l'auteur a créé un ancêtre de la *Beste Glatissant* : cependant, en ces temps préchrétiens, inaccomplis, de même que la conception du fils de Troilus et Zélandine n'est qu'une prémonition très imparfaite (voire inverse) de la conception virginale, de même la *Beste* christique est annoncée par un monstre effrayant, une anti-panthère, que l'auteur tire à ce titre du côté du dragon et de la *leucrote*, comme le lui suggérait le *Tristan en prose*. L'un

²³ Selon Brunet Latin, qui reprend le *Physiologus*, *lucrote est une beste (...) ki de isneleté passe tous autres animaus. Et est grant comme asne, et a croupe de cerf, et pis et jambes de lyon, chiés de cheval, piés de buef, et bouche grant jusc'as oreilles, et si dent sont tout d'un os* (*Le Livre du Trésor*, éd. F. J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 167). Rapide, la *beste* est logiquement l'objet d'une quête effrénée. Sur la *Beste*, voir *Fées, bestes et luitons*, *op. cit.*, p. 311-sq et *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 116-sq.

²⁴ Brunet Latin, *Le livre du Trésor*, *op. cit.*, p. 135.

²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²⁶ Micheau Gonnot compare les dents de la bête à celles d'un sanglier (*Fées, bestes et luitons*, *op. cit.*, p. 315), ce qui est moins surprenant. On peut se demander si la comparaison avec les dents de loup ne renvoie pas d'une

des traits les plus notables de la panthère (modèle premier de la bête) est son parfum : l'inversion propose un modèle malodorant, le *scytalis*, duquel l'auteur va tirer l'idée du dos de toutes les couleurs. Ce chromastisme inspire alors un rapprochement avec un autre monstre coloré, la *parande*, dont est tirée l'idée d'une couleur qui change en fonction de celui qui regarde; le modèle du dragon suggère à l'auteur un animal à sang froid, lent, pour lequel il invente un mode de chasse original. Par ailleurs, le modèle de la *parande* (que je n'avais pas vu dans mes travaux précédents) est très important : en effet, la tradition (dans le *Tristan en prose* par exemple) veut que la bête soit une créature que l'on poursuit, sorte de Graal monstrueux promis à Dinadan. L'auteur de *Perceforest* invente une origine à ce trait et raconte comment la *Beste* est devenue peureuse après avoir eu les dents coupées par le Chevalier Doré (l. III, t. II, p. 218). Ainsi s'explique que la *Beste* fuit, comme la *parande*, sans pour autant avoir, dans la tradition arthurienne représentée par le *Tristan*, les dents longues qui la caractérisent dans les bestiaires. Le geste du Chevalier Doré semble illustrer le travail du poète sur son modèle : il lui coupe les dents tandis que le modèle se trouve gommé, noyé dans un halo de lumière.

De fait, la lumière colorée qui émane de la bête permet de « conjoindre » les modèles : elle rappelle la *parande*, le dragon cracheur de feu ; la bigarrure séduisante²⁷ développe et inverse le chromatisme de la panthère. Pour la décrire, la culture optique de l'auteur est mise à contribution, comme elle l'est dans l'épisode d'Aroés, ce dont témoignent le terme *reverberacion* (l. III, t. II, p. 215, l. VI, f. 264) ou l'expression *enexer les unes couleurs dedens les aultres* (l. VI, f. 50). Cependant le lien entre la *beste* qui crie (*glatissant*) et la *beste* lumineuse n'est pas à rechercher dans les bestiaires : sa motivation est poétique. L'auteur de *Perceforest* joue volontiers sur les mots, comme l'illustre sa démarche étymologique. Or au XV^e siècle, *glatissant* signifie à la fois « qui crie, hurle, aboie », et « brillant », comme en témoignent dès le XIV^e siècle les emplois qu'en fait Jean d'Outremeuse et qu'a relevés le dictionnaire de Godefroy (ange *glatissans*, arme qui *glatist* c'est-à-dire qui rutille de sang, *fietre* –châsse- *glatissans*). Une synesthésie comparable est mise en œuvre en français moderne lorsque l'on parle de « couleurs criardes, qui jurent, qui hurlent ». La *Beste* serait donc *glatissant* dans les deux sens du terme. Une formulation me semble attester ce jeu polysémique : *la beste n'avoit couleur au col qui ne jectast son glat* (l. III, t. III, p. 216). Le lien entre la bête criarde héritée de la tradition arthurienne et le dragon *scytalis* coloré se ferait

part aux canines impressionnantes de ce carnassier et si elle n'est pas suggérée par un rapprochement pseudo étymologique entre la *leucrote* et le *leu* (loup).

²⁷ Voir Cl. Roussel, « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la Beste Glatissant », dans *Romania*, t. 104, 1983, p. 49-82.

sur le plan poétique, plus qu'à partir des bestiaires. Par ailleurs, la Beste superpose divers modèles narratifs, qu'il n'est pas possible de développer ici : la séduction d'Orphée qui retient les animaux par son chant et le charisme des saints qui, comme saint Mammès, fascinent les animaux, s'inversent dans le *glat* prédateur de la Bête ; celle-ci tient de la Bête de l'Apocalypse, de Méduse²⁸ et du Buisson Ardent de l'*Exode* (comme en témoignent les comparaisons : *ce sembloit a veoir aussi que ung buisson espris de toutes couleurs* l. VI, f. 364, *il sambloit de ceste beste ung buisson* l. III, t. III, p. 215) : si la référence du livre III peut renvoyer à un simple buisson fleuri, le participe *espris* du livre VI est explicite.

Ainsi les modèles encyclopédiques, les références bibliques ou antiques, donnent à la Bête sa polysémie merveilleuse, mais le nœud de l'invention est poétique : c'est à partir d'une rêverie sur le mot *glatir* que sont combinés les différents modèles. L'arrière-plan savant sert avant tout à fabriquer de la fiction : il constitue une matière, que l'auteur prend soin en général de gommer, comme il coupe les dents à la *parende*. Son rôle cependant n'est pas tant de cautionner ouvertement la fiction (si tel avait été le cas, le masquage aurait été moins efficace), que d'apprivoiser le lecteur qui reconnaît des détails isolés, ponctuels, dont la fonction est de rendre l'invention vraisemblable, sans la référer explicitement au réel. Ce rapport au savoir, qui est comparable à celui que l'on trouve dans des textes de science-fiction moderne, assure à la fois l'adhésion du lecteur et la marge de liberté nécessaire à l'épanouissement de la *fable*. Le savoir ne cautionne pas le vrai ; il permet en revanche à l'œuvre de se constituer en fiction et, à ce titre, il joue un rôle essentiel dans l'évolution du genre romanesque. On ne saurait parler de rationalisation car le mouvement ne se fait pas d'une *merveille* vers le réel, mais plutôt à l'inverse de fictionnalisation, dans la mesure où la *merveille*, loin d'être donnée et première, est construite à partir des savoirs et des discours.

Le travail des auteurs sur les créatures *fées* va dans le même sens. Saturant leurs inventions de références savantes, les auteurs créent des « effets » de mythe, des « faux folkloriques », dont Proserpine et le lit périlleux d'*Artus de Bretagne*²⁹ ou le Zéphir de *Perceforest* sont de bons exemples. C'est donc toujours avec prudence qu'il faut chercher dans les romans la survivance de croyances réelles. D'autre part, il me semble qu'il est un domaine privilégié où le savoir intervient : celui du rapport entre les esprits et les créatures. Comme je l'ai montré ailleurs, Zéphir et Mélusine sont des esprits qui ont du mal à

²⁸ La Bête tue Olofer *par plaisant regart*.

²⁹ Sur Proserpine, voir mon livre *Fées, bestes et luitons*, *op. cit.*, p. 122-*sq.*, et sur *Artus de Bretagne* voir mon article « D'un monde à l'autre : *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux

s'incarner³⁰ ; le merveilleux joue souvent sur l'incertitude quant au statut corporel des créatures fées ; la *Beste* hésite entre le trop-plein de matière mal maîtrisée qu'est un monstre et une luminosité qui la noie et la dématérialise³¹. Cette évolution des monstres, cet intérêt pour la problématique de l'incorporation, prennent appui sur un savoir clérical, rarement revendiqué ouvertement, qui établit une corrélation entre la nature physique des esprits et leur conception (qui est aussi une incorporation), savoir qui rencontre la réflexion, très actuelle en cette fin de Moyen Âge, sur la conception virginale et sur la réalité du sabbat. La dérive du féérique vers la magie, le succès de l'interprétation illusoire de la *merveille* vont de pair avec cette évolution, et il n'est pas étonnant que ces problématiques aient trouvé un écho favorable chez les romanciers, dont le travail repose sur un jeu entre les mots et les choses, entre matière et idée. La poétique, la physique et la théologie se rencontrent alors dans une réflexion sur les rapports entre le matériel et l'immatériel.

Cependant certains romans féériques des XIV^e et XV^e siècles, comme *Ysaïe le Triste*³² ou les versions du XV^e siècle d'*Artus de Bretagne*³³, n'entrent pas dans cette description.

III. La pomme, la tour d'Ingremancie et les bésicles

Dans ces romans en effet, le savoir semble soit condamné et rejeté hors de la sphère chevaleresque, soit détourné avec humour.

Dans les versions d'*Artus de Bretagne* du XV^e siècle, la mise à l'écart du savoir est liée au changement de statut du clerc Estienne, qui, passant au second plan, cesse d'être un double d'Artus : désormais confiné dans une diabolique école à Tolède, il n'est plus l'amant

meubles bretons», dans C. Ferlampin-Acher et D. Hüe (dir.), *«Le monde et l'autre monde»*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168.

³⁰ Art. cit., « Incorporer les esprits : le *luiton* Zéphir et *Mélusine* ».

³¹ Sur la dématérialisation des monstres romanesques aux XIV^e et XV^e siècles, voir mes articles «Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles», dans D. Boutet et L. Harf-Lancner (dir.), *Ecriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIII^e-XV^e siècles)*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, p. 69-90 et «La peur du monstre dans le roman médiéval», dans *Travaux de littérature*, XVII, 2004, p. 119-134.

³² Ed. A. Giacchetti, *Ysaïe le Triste, roman arthurien du Moyen Âge tardif*, Rouen, 1989. On se référera à l'étude de P. Victorin, *Ysaïe le triste. Une esthétique de la confluence. Tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion, 2002.

³³ Voir les manuscrits BnF. Fr. 12549, 19163 et nouv. Acq. 20000. Sur ces versions, voir mes travaux : « Les différentes versions d'*Artus de Bretagne*: le problème de la clôture » dans *Clore le récit: recherche sur les dénouements romanesques*, PRIS-MA, 1999, XV, p. 53-68; « L'essoufflement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e siècle » dans J. Lecoïnte, C. Magnien, I. Pantin et M.C. Thomine (dir.), *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion, 2002, p. 87-102.

lettré de la belle Marguerite ; Artus met fin à son enseignement pervers³⁴. La *nigromance* n'a plus le vent en poupe. La diabolisation de la féerie et son détournement vers la magie sont responsables de cette évolution.

Dans *Ysaïe le Triste*, le savoir a un statut paradoxal : de nombreux enseignements moraux, explicites et voyants, qui prennent la forme de proverbes, de sermons (§56, §67...) ou de brefs exposés de catéchismes chrétien et païen (p. 218) donnent lieu à des paroles savantes insérées. Par ailleurs, au début du récit, l'enseignement est valorisé quand sont décrits les malheurs de Damas de Caunes, qui laisse ses enfants faire tout ce qu'ils veulent. A table, ils renversent les pots et prennent tous les meilleurs morceaux ; ils battent leur mère. Isaïe reproche au père son attitude, en vain. Le lendemain, on retrouve les enfants noyés, ivres morts ; le père, qui a tué la mère après l'avoir accusée de n'avoir rien fait, est condamné à la pendaison (§56). Le nom du père évoque le Caunus d'Ovide (que sa sœur Biblis aime d'un amour incestueux), tandis que Damas appelle sur le héros la malédiction divine (*damné*). Le refus d'éduquer ses enfants, présenté comme un amour aussi déplacé que l'inceste, est clairement condamné. Lors d'une autre aventure, Ysaïe obtient que les trois cadets d'une famille de sept enfants soient envoyés à l'école (§74), ce qui n'est pas un dénouement habituel dans le monde arthurien.

Pourtant au-delà de cette valorisation du savoir (envisagé essentiellement dans sa dimension morale), l'*inventio* ne paraît guère s'appuyer sur des données autres que des reprises littéraires, parfois anthologiques. Plus encore, l'une des rares occurrences du savoir prend place dans un détournement humoristique. Un jeu de mot pseudo étymologique associe au §102 le nom de Boulogne à l'histoire d'un boucher qui a fait bouillir la *longne*³⁵ d'un enfant. Cet épisode reprend la topique qui associe un nom de ville à un personnage (sur le modèle de Brut/Bretagne), mais c'est un boucher, et non un *bon chevalier*, un conquérant, qui nomme la cité³⁶. De plus, au lieu d'avoir un géant (parfois anthropophage) et fondateur, comme le géant Hollant de *Perceforest*, c'est un simple Thomas qui est en cause. Ces deux écarts, associés à la pirouette de la voix conteuse qui termine l'épisode (*Mais tamps est que de*

³⁴ Voir mon article «Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*», dans *Le clerc au Moyen Age, Senefiance* 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195. Tolède, ici, est dévalorisée et n'est plus le garant de l'intégration de la magie au cursus universitaire : voir M. Stanesco, « Nigromance et université : scolastique du merveilleux dans le roman français du Moyen Âge », dans *Milieus universitaires et mentalités urbaines au Moyen Âge*, 1987, p. 129-144.

³⁵ C'est-à-dire la « longne », un morceau du dos.

³⁶ L'étude des éditions d'*Artus de Bretagne* montre que dans les manuscrits *bon chevalier* a pu être lu *boucher* du fait de l'abréviation (voir *Artus de Bretagne. fac-similé de l'édition de 1584, op. cit.*, p. XII). On peut se demander si cette erreur de lecture, commune, erreur que les copistes et les auteurs devaient bien avoir en tête, n'a pas servi à construire l'épisode d'*Ysaïe*. Auquel cas, significativement, plus que le savoir ce serait l'erreur qui serait à la base de l'invention.

ce me taise, sy feray mencion d'Ysaïe §102), laissent entrevoir un traitement parodique, bien différent des jeux étymologiques, poétiquement et narrativement fondateurs dans *Perceforest*³⁷.

A côté de ce traitement humoristique se lit aussi une dévalorisation explicite du savoir. Marc et le nain Tronc parviennent dans un lieu paradisiaque (§548), où ils découvrent un lit avec des ornements racontant des *nobles istoires* : au lieu d'une ekphrasis encyclopédique, on a là une véritable anthologie littéraire³⁸. Au milieu de la fontaine sont représentés Adam et Eve, et entre eux un arbre vert porte des pommes *qui aparoient estre de fer*. Marc veut en cueillir une contre l'avis de Tronc : une inscription prédit malheur à celui qui le fera. Marc n'en tient pas compte et tombe à l'eau ; le fer de la pomme qu'il tient à la main l'attire vers le *diamant* de la fontaine (confondu avec l'aimant)³⁹ jusqu'à ce qu'une fée le délivre. S'est rejoué l'épisode biblique de l'arbre de connaissance du bien et du mal (*Genèse*, 2,9). Ce que le verger laisse à la libre disposition du héros, c'est une anthologie littéraire (par le biais des représentations figurées), et non la pomme qui rappelle l'arbre de la connaissance. Un autre modèle se superpose : ces pommes de fer sont les doubles dévalorisés des fruits d'or des Hespérides : les fées qui gardent la fontaine sont des avatars des Hespérides, comprises au Moyen Âge comme des nymphes⁴⁰. Fulgence donne de l'épisode antique une interprétation en relation avec la quête du savoir philosophique, que reprend par exemple le troisième mythographe du Vatican : les Hespérides portent des noms qui signifient Etude, Intelligence, Mémoire, Eloquence ; c'est grâce à elles que l'on parvient à la philosophie⁴¹. L'échec de Marc est celui de la connaissance. La chevalerie et la *clergie* n'ont plus rien à voir ; le roman de chevalerie s'exclut du champ du savoir et les monstres et fleurs pour lesquels Patricia Victorin soupçonnait dans *Ysaïe* un modèle encyclopédique ne connaissent aucun développement notable. Le roman, se privant de l'ancrage dans les modes de savoir de ses lecteurs, risque de tourner au psittacisme littéraire et de s'épuiser.

³⁷ Voir mes articles «La géographie et les progrès de la civilisation dans *Perceforest*», dans B. Guidot (dir.), *Provinces, régions, terroirs au Moyen Age, de la réalité à l'imaginaire*, Actes du Colloque International des Rencontres Européennes de Strasbourg, 19-21 septembre 1991, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 275-290 et «*Cristal et Clarie et Perceforest*: un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave», dans Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette (dir.), *"Furent les merveilles prueves et les aventures trueves": hommage à Francis Dubost*, Paris, Champion, 2005, p. 81-95.

³⁸ Le passage de l'ekphrasis encyclopédique à l'anthologie littéraire se lit dès les romans en vers du XIII^e : voir mon article cit. note 13.

³⁹ Sur le pouvoir attractif du diamant, rapproché de l'aimant, voir V. Gontéro, *Parures d'or et de gemmes*, Aix-en-Provence, PUP, 2002, p. 151.

⁴⁰ Pour une version commune de la légende, voir le premier mythographe du Vatican, trad. Ph. Dain, Besançon, 1995, p. 40.

⁴¹ *Mythographe du Vatican*, 3, trad. Ph. Dain, Besançon, 2005, p. 238.

Dans l'*Artus* du XV^e siècle, qui n'a guère à voir avec le roman du XIV^e si ce n'est que les diverses versions ont des personnages en commun, on retrouve à la fois la mise à l'écart du savoir (avec la fermeture de l'école d'*ingremance*) et le traitement humoristique de la source savante, comme en témoigne le monstrueux Lucidaire, tel que le décrit le manuscrit BnF. Fr. 12549⁴². Ce monstre est un dragon composite, coloré comme le *scytalis* et hybride comme la *parande* (avec des parties ressemblant comme elle à l'ours et à au bœuf, même si ces hybridations, noyées au milieu d'autres références animales, ne sont pas discriminantes). La comparaison originale de son corps avec le chameau, voire celle, plus banale, de ces pieds avec le lion, me semble renvoyer au caméléon, que Brunet Latin compare aux *parandes* et dont il rappelle la couleur changeante dans le paragraphe qu'il lui consacre⁴³. Ce Lucidaire a par ailleurs une qualité originale : il porte une pierre *bericle* entre les deux yeux, plus rouge que le feu, qui *estoit de celle vertu que qui l'avoit en sa main on ne veoit pas le gentz* (f. 205v). Est reprise ici la tradition bien connue qui associe l'escarboucle, en général rouge, couleur de charbon ardent, et le dragon⁴⁴. Cependant le *bericle* n'est pas rouge, mais plutôt vert. L'assimilation escarboucle/ *bericle* ne résulte pourtant pas d'une confusion. Au XV^e siècle, le terme *bericle* désigne à la fois le béryl, la pierre, et les lunettes, bien connues à l'époque. Cette pierre *bericle* est bien à sa place entre les deux yeux, comme les lunettes, et il est logique de l'associer à un monstre qui tient du caméléon, dont Brunet Latin nous rappelle qu'ayant les yeux sur le côté, il voit mal sur le côté. Par ailleurs, ce *bericle* est une pierre d'invisibilité. Certes on reconnaît le motif, déjà présent dans *Yvain*, de la pierre qui rend invisible quand on la tient dans la main⁴⁵. Cependant la formulation *qui l'avoit en sa main, on ne veoit pas le gentz* est ambiguë, et peut renvoyer soit à l'invisibilité de celui qui porte la pierre (comme dans *Yvain*)⁴⁶, soit au fait que si un malvoyant a ses *bericles* à la main, il ne voit pas. Comme dans le cas de la *Beste Glatissant*, la polysémie du mot est à la base de l'invention merveilleuse. Le modèle du caméléon se trouve conforté par la mauvaise vue que cette bête partage d'ailleurs avec la plupart des dragons, et par le fait que pour atteindre la pierre, Lancelot met son épée dans *la fosse de l'un des yeux, si trouve le conduit de la pierre,*

⁴² Sur ces versions inédites, voir mon article «Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e siècle», dans les *Devis d'Amitié*, *op. cit.*, p. 87-102.

⁴³ *Ed. cit.*, p. 162.

⁴⁴ Voir V. Gontéro, *op. cit.*, p.119, 133 et 140-sq, en particulier p. 142. Voir Th. Miguet, « L'escarboucle médiévale, pierre de lumière », dans *Mediaevalia*, t. 29, 1979, p. 37-60. Sur les escarboucles des dragons, voir Ph. Ménard, « Le dragon, animal fantastique de la littérature française », dans *Revue des langues romanes*, t. 98, 1994, p. 247-268. La pierre des dragons est appelée *dragontite* chez Philippe de Thaon.

⁴⁵ *Ed. M. Roques*, Paris, Champion, 1982, v. 1026-sq.

ou les siegez de la pierre estoient, si souleve l'espee et fit la pierre choir : Brunet Latin nous a rappelé que le caméléon a les yeux *encavés* dans la tête, ce qui rappelle la *fosse* oculaire du Lucidaire. Cependant cette créature est aussi, à mon avis, une réécriture de la Beste Glatissant : comme *glatissant*, *lucidaire* signifie « brillant »⁴⁷ ; le monstre attaque le cheval de Lancelot et meurt en poussant un cri comme la Bête ; comme elle, il tient du dragon et de la *parande*. Mais au lieu de suivre sur des milliers de lignes la Bête comme dans *Perceforest*, l'auteur d'*Artus* l'achève en quelques phrases et son récit multiplie et les dragons et les pierres. Le héros tue une *serpente* qui a dans le corps une *Pierre plus luissante que fin or* (f. 189 v) et qui guérit les plaies (f. 191 v). Une *Pierre qui est toute de couleur d'azur* soigne le géant à qui Artus a crevé un œil (f. 232 v) : le lecteur, qui dans l'épisode du Lucidaire a deviné le jeu de mot sur *beril* reconnaîtra à nouveau dans la pierre d'azur qui guérit les yeux et le béryl et les lunettes qui lui ont déjà été associés humoristiquement. Ailleurs c'est la pierre *serpentine*, rouge comme l'escarboucle associée elle aussi aux dragons (aux *serpens*), escarboucle dont elle est une variante, qui guérit des blessures (f. 22v). Son origine est racontée : à la cour d'un roi, un jeune *serpent* irréfléchi a gobé une pierre tombée par terre. Les références aux saphirs d'Orient plus gros que des œufs (f. 247v), aux montagnes où se trouvent les rubis (f. 245v), témoignent de la culture de l'auteur, familier des pierres. Mais dans ces évocations l'humour prend le pas sur le savoir : le terme *lucidaire* traduit le latin *Elucidarium* qui désigne un texte qui doit éclairer le lecteur ; en nommant son monstre *Lucidaire*, l'auteur affiche sa source livresque, mais celle-ci, loin d'être éclairante, est associée à l'aveuglement : serait-ce une façon de signaler que la source savante n'est là que pour brouiller la vue⁴⁸?

Le roman, quoique vain et plaisant, se nourrit de savoirs, explicitement assumés par les discours des personnages ou de l'auteur, implicitement à l'œuvre dans l'*inventio* de la *merveille*. Loin d'être une simple rationalisation qui réduirait la *merveille*, le savoir au contraire participe à la mise en œuvre de la fiction ; il stimule la création poétique et garantit l'adhésion du lecteur ; il contribue à la saturation symbolique de la *merveille*, dont la polysémie est poussée à l'extrême par la superposition des modèles et des discours.

⁴⁶ Dans la suite des aventures, le chevalier Lancelot restera invisible à ses ennemis, et la pierre constituera un moyen pratique et répétitif pour dénouer les aventures.

⁴⁷ Le dictionnaire de Godefroy relève par exemple chez Jean d'Outremeuse une pierre *lucidaire*, c'est-à-dire « brillante ».

⁴⁸ D'autres exemples de traitement humoristique de la source savante pourraient être relevés dans ce texte. Le Grant Cornu de l'Aymant, mi-homme mi-bête, fils de licorne, portant une corne sur le front, garde l'entrée d'un pont (f. 201). Gauvain attrapera par la corne ce croisement de centaure et de licorne. L'aimant, comme l'a bien montré V. Gontéro, est une pierre liée à l'amour (*op. cit.*, p. 150-51) ; or le monstre est cocu car cornu.

Perceforest est à ce titre un exemple probant, tout en se distinguant de la production romanesque dans son ensemble par la place qu'y occupent les savoirs au niveau de l'*inventio*. Cependant la diabolisation de la *merveille* au XV^e siècle, son rapprochement avec la magie, de préférence noire, conduisent à une mise à l'écart du savoir, à la fois dans les discours insérés et dans des épisodes qui peuvent se lire, littéralement ou symboliquement, comme une confrontation entre le héros et le savoir : au niveau de l'*inventio* cependant, l'humour permet de réintroduire des éléments qui renvoient aux savoirs, sans que pour autant l'effet de saturation symbolique se mette en place. Le roman alors se revendique comme purement anthologique, comme reprise de motifs et récits, et refuse l'encyclopédisme ambitieux des récits où le savoir contribue à construire la fiction : si le texte joue avec le savoir, c'est parce que l'invention à partir d'un savoir est un motif littéraire, et non parce que ce savoir est constitutif de la plénitude du monde dont le texte veut rendre compte. L'apport savant n'est alors que parodique : c'est toute la différence entre les constructions étymologiques de *Perceforest* et le calembour d'*Ysaïe le Triste*, entre la Beste Glatissant et la Beste à Bésicles.