



HAL
open science

Guillaume de Palerne, une parodie ?

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. Guillaume de Palerne, une parodie?. Cahiers de recherches médiévales (XIIIe-XVe siècles), 2008, La tentation du parodique dans la littérature médiévale, E. Gaucher (dir.), 15, p. 59-72. hal-01845756

HAL Id: hal-01845756

<https://hal.science/hal-01845756>

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.

***Guillaume de Palerne* : une parodie ?**

Guillaume de Palerne, roman en vers anonyme du XIII^e siècle, raconte, à partir d'une trame qui rappelle la légende de saint Eustache, les aventures du héros éponyme, enlevé en Sicile par un loup-garou bienveillant, recueilli par l'empereur de Rome, amoureux de Melior, la fille de celui-ci, qu'il finira par épouser après qu'ils auront fui la cour cachés sous des peaux de bêtes. Ana Pairet, dans l'essai qu'elle consacre à la métamorphose, suggère que dans *Guillaume de Palerne* « la sociabilisation de l'homme-loup est poussée jusqu'à la parodie » et que « le jeu de masques sur lequel est construite l'intrigue (...) fait des aventures de ses protagonistes un avatar parodique de la métamorphose animale »¹. Par ailleurs, comme le montre l'introduction que donne Alexandre Micha à son édition², on reconnaît l'influence de *Cligès* et d'*Enéas* ainsi que des éléments épiques et hagiographiques, sans qu'il soit toujours facile de déterminer s'il y a ou non, pour reprendre l'expression de Philippe Hamon, regard oblique³. *Guillaume de Palerne* est-il parodique ? Présente-t-il des « aspects » parodiques ?⁴ Est-il un roman « renardien », un récit fondé sur la *guile* ?

S'interroger sur la parodie impose de distinguer deux valeurs. Le sens « classique » suppose un regard dévalorisant sur le texte parodié. Le sens « moderne » insiste sur une relation d'intertextualité. Comme le note Linda Hutcheon, « à l'arrière-plan [du] texte sera posé un autre texte en fonction duquel sera mesurée la nouvelle œuvre »⁵. Il est très tentant de retrouver dans les textes médiévaux, qui sont souvent des réécritures, cette forme de parodie que Linda Hutcheon met en évidence dans des romans des XIX^e et XX^e siècle : quel plus grand plaisir pour un médiéviste que de célébrer la modernité du Moyen Age ? Pourtant le risque est grand de

¹ Ana Pairet, *Les mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Champion, 2002, pp. 65-67.

² Droz, 1990. C'est cette édition qui me servira de référence.

³ *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

⁴ On calque là l'expression féconde qui sert de titre à l'ouvrage de Francis Dubost *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991.

⁵ « Ironie et parodie : stratégie et structure », dans *Poétique*, 36, 1978, p. 467.

commettre des anachronismes⁶ et il serait dans ce cas plus légitime de parler de réception parodique que d'enjeu, car si notre lecture est une pratique avérée, le projet auctorial reste difficile à saisir⁷. Cependant il est discutable de désolidariser notre réception de la stratégie de l'auteur. Je chercherai donc dans le texte des marqueurs de parodie qui attesterait de la recherche volontaire par l'auteur d'un décalage. Par ailleurs le problème se pose de l'identification du texte parodié : la parodie médiévale semble plutôt une parodie de genres. Loin de démarquer tel ou tel texte précis et de pratiquer une parodie ciblée, *Guillaume de Palerne* reprend des motifs ou des expressions épiques, romanesques et hagiographiques et semble juxtaposer plusieurs parodies de genre.

I. La nébuleuse intertextuelle

Relever les intertextes de *Guillaume de Palerne* est un jeu incertain, qui, de lecteur, nous transforme, pour reprendre l'expression d'Alexandre Micha en « sourcier »⁸. Plus que des textes précis, ce qui peut être mis en évidence, ce sont des motifs ou des genres : on reconnaît ainsi une légende du type « légende de saint Eustache » (que j'identifierai plutôt ici d'après le modèle de Romulus et Rémus), le loup-garou, le *Roman de Renart*, *Partonopeu de Blois*, *Cligès*, les chansons de geste, *Tristan et Iseult*, des éléments rappelant « Jean de l'Ours », le roman arthurien... Même si au Moyen Age toute écriture romanesque est réécriture et que la porosité entre les « genres » est grande, la diversité des « intertextes »⁹, leur répartition structurante dans l'œuvre et leur polyphonie me paraissent notables dans *Guillaume de Palerne*.

Le roman commence comme un récit de « type Romulus »¹⁰. Guillaume, menacé d'empoisonnement par deux nourrices, est enlevé par un loup, qui l'emporte dans une forêt près de Rome où il le nourrit jusqu'à ce qu'un vacher le trouve et l'élève. L'empereur de Rome, égaré

⁶ Voir Linda Hutcheon, « Ironie et structure », art. cit., p. 472.

⁷ Sur l'importance de la lecture dans la parodie, voir Claude Abastado, « Situation de la parodie », dans *La parodie, Cahiers du XXe siècle*, 6, 1976, p. 15 et G. Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture », dans *Le Discours et le sujet*, 3, Université de Nanterre, 1972-1973.

⁸ Ed. cit. p. 25.

⁹ Peut-on encore parler d'intertexte lorsqu'il est question d'un motif qui a des chances d'avoir été transmis oralement ?

¹⁰ Voir Ch. Dunn, *The Founling and the Werewolf. A literary-historical Study of Guillaume de Palerne*, Toronto, Londres, 1960.

à la chasse, rencontre Guillaume, l’emmène à la cour et le donne comme page à sa fille. Les deux jeunes gens tombent amoureux, et au terme de nombreuses tribulations, Guillaume épouse Mélior, retrouve son nom et devient roi de Rome.

Cette trame est combinée au motif du loup-garou. L’histoire d’Alphonse le garou nous est racontée dès le vers 270, sans suspens : il est le fils du roi d’Espagne, métamorphosé par une belle-mère jalouse. Sans qu’il soit possible d’entrer ici dans les détails, on ne relève aucune reprise précise de *Bisclavret* ou *Melion* (nonobstant l’incertitude liée à l’impossibilité de connaître tous les manuscrits de ces textes), même si ce loup bienveillant, appelé à une réinsertion sociale réussie, est une « euphémisation »¹¹ plus proche du Bisclavret que du sanguinaire Mélior. L’histoire du garou étant greffée sur un récit de type « Romulus », le contexte romain du récit et l’enjeu politique des aventures du héros invitent à voir dans cet épisode une reprise de l’épisode fondateur de l’histoire de Rome, relue dans une perspective providentielle : le garou qui s’occupe de Guillaume est un double de la louve romaine, mais il rappelle aussi l’animal nourricier de certaines vies de saints (par exemple dans des versions de la légende de saint Eustache¹²). Par ailleurs l’enfance du héros auprès du vacher, ses dons de chasseur, les conseils et la douleur du père adoptif au moment de la séparation (vv. 607ss) peuvent évoquer Perceval. Dès le début, le texte s’installe donc dans un jeu référentiel très ouvert et incertain.

Avec l’arrivée à Rome (vv. 647ss) d’autres modèles se dégagent. Mélior, la fille de l’empereur, porte un nom qui nous oriente vers *Partonopeu de Blois*, ce qui pourrait être relayé par la remarque de la demoiselle, que l’amour égare : « Or va ma nes sans gouvernal/ Si va par haute mer najant ;/ Sans mast, sans voile vait siglant »¹³ (vv. 946-8). Néanmoins, en l’absence de toute féerie et de toute confirmation, il semble que le rapprochement ne puisse être maintenu. Par

¹¹ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, Champion, 1991, p. 561-562. Philippe Ménard note qu’Alphonse n’est pas un vrai garou: il n’est pas cruel et sa métamorphose n’est pas cyclique: « Les histoires de loup-garou au Moyen Age », dans *Symposium in honorem Prof. Martin de Riquer*, Barcelone, 1984, pp. 209-238.

¹² Sur cette légende, voir G. H. Gerould, *Forerunners, Congeners and Derivatives of the Eustace Legend*, dans *PMLA*, 19, 1904, pp. 355-448.

¹³ Néanmoins la comparaison du pécheur et de la nef en perdition est un lieu commun de la littérature morale : on peut aussi voir dans cette image un déplacement du discours moral, qui irait dans le même sens que le détournement du miracle que nous verrons plus loin.

ailleurs, ce nom évoque celui de Mélion le loup-garou, et l'inadéquation entre la proximité onomastique et la différence des rôles éveille d'emblée la méfiance du lecteur. L'onomastique, souvent hautement signifiante, paraît ici trompeuse.

En revanche, l'amour entre les deux jeunes héros donne lieu à des souffrances, des monologues, des aveux, qui évoquent incontestablement à la fois *Cligès* et *Eneas*, sans que la dimension topique permette de trancher. La cousine de Mélior, Alexandrine, par son nom et sa fonction, rappelle Thessala, et comme le montre Alexandre Micha, la situation dans son ensemble est celle de *Cligès*¹⁴. Mais Alexandrine peut aussi être rapprochée d'Anna, la sœur de Didon. Le cadre romain rend d'ailleurs vraisemblable le modèle des amours de Lavinie et Eneas, tandis que le songe érotique de Guillaume (qui voit Mélior en rêve et étreint amoureuxment son oreiller v. 1153) rappelle celui de Didon¹⁵. Quoi qu'il en soit, la même rhétorique amoureuse se retrouve dans les trois textes (questions vv. 864, 869, 870..., anaphores vv. 885ss, émiettement du vers sous le coup de l'émotion v. 890). Au fur et à mesure que l'histoire amoureuse se développe, la piste *Partonopeu* semble devoir être écartée, faute de confirmations : sur le plan de l'onomastique, elle est tout aussi inadéquate (et nous comprendrons pourquoi quand nous constaterons la mise à l'écart du merveilleux) que celle de *Mélion*.

Après l'aveu amoureux, nouveau registre. La lutte de l'empereur contre les Saxons (v. 1786) renvoie au modèle arthurien, qui n'est pas développé, tandis que les formules¹⁶, les motifs¹⁷ et les noms (Guillaume, Terri), nous orientent vers une reprise épique¹⁸, et que l'intervention du narrateur « Ainc puis le tans roi Alexandre / qui tant ot sens et poesté / Ne fu

¹⁴ Ed. cit., p. 27.

¹⁵ Ed. J. J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1973, t. I, vv. 1240-ss.

¹⁶ Par exemple « La oïssiés maint » (v. 1838-ss), « La peüssiés veoir le jor, / Tant duc, tant prince, tant contor » (v. 1877-ss) ainsi que les comparaisons animales (vv. 2038, 2089, 2236...)

¹⁷ Membres coupés, cervelles et entrailles répandues (v. 1909-ss), sang qui couvre la terre (v. 2031), destriers (vv. 1935ss), prières (vv. 1954ss), litige féodal, combat général, duels, planctus (de l'oncle sur son neveu, Terri l' « enfans » tué par Guillaume)... évoquent la chanson de geste.

¹⁸ Cette parodie épique est très claire, ce qui pourrait confirmer un lien fort entre épopée et parodie, du fait, peut-être, du grossissement épique et du style formulaire. G. Genette, dans *Palimpsestes* (Seuil, 1982), travaillant à partir de l'étymologie du terme "parodie", émet une série de conjectures concernant ce que pouvait être la parodie selon Aristote et signale l'épopée comme champ parodique privilégié.

vassax de sa bonté » (vv. 2084ss) nous dérouté à la fois vers les romans d'*Alexandre* et *Cligès*, dans lesquels les développements de type épique sont nombreux.

Nous sommes arrivés à la césure du roman. Devant l'insistance de l'empereur de Grèce à épouser Mélior, les deux amants choisissent de fuir : Guillaume refait en sens inverse le chemin qu'il avait pris avec le loup-garou. Cette descente de la péninsule italienne est l'occasion de renouveler les reprises déjà mises en œuvre. Le loup, mi-homme mi-animal, est remplacé par les déguisements des deux héros qui volent des peaux nouvellement écorchées pour fuir la cour sans être reconnus, d'abord sous la forme de deux ours puis revêtus de cuir de cervidés. L'arrière-plan est à la fois le même que dans les légendes du type « saint Jehan le Paulu »¹⁹ ou *Valentin et Orson* dont on peut supposer qu'il existait des versions au XIII^e siècle, et dans des contes du type *Peau d'Ane*²⁰ (la peau que revêt Mélior lui permet d'échapper à un mariage). Le déguisement, encadré dans le roman par de nombreuses manifestations pieuses (en particulier des prières vv. 3129ss, 3182-3234...) peut aussi être rapproché de la pénitence héroïque. Par ailleurs la vie des deux héros, isolés du monde et nourris par le garou qui vole pour eux du pain et de la viande (vv. 3256ss) est une variation à la fois sur le thème hagiographique de l'animal qui nourrit le saint aux déserts, et sur le modèle tristanien²¹. Cependant lorsqu'ensuite le garou dérobe le vin d'un clerc (vv. 3334ss), c'est le monde du *Roman de Renart* que l'on entrevoit, tandis que la ruse d'Alexandrine, qui justifie la fuite de Mélior par sa crainte du sérail (v. 3592), rappelle *Cligès*, comme le note Alexandre Micha²².

Les deux amants gardent leur déguisement en ours jusqu'à Bonivent où ils sont reconnus par des ouvriers. Ils revêtent alors la peau d'un cerf et d'une biche que le garou a chassés pour eux (vv. 4341ss). Grâce au loup, ils passent ensuite le Far et se retrouvent en Sicile : le père de Guillaume est mort, et sa mère est assiégée par le roi d'Espagne à qui elle a refusé sa fille,

¹⁹ Celui-ci est « tout pelu si com un oursel », dans la *Vie de Jehan Paulus*: voir B. Cazelles, *Le corps de sainteté d'après Jehan Bouche d'Or, Jehan Paulus et quelques vies des XIIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1982.

²⁰ Certaines variantes remplacent la peau d'âne par celle d'un ours : P. Saintyves, *Les contes de Perrault*, éd. R. Laffont, 1987, p. 176.

²¹ Le loup serait une variante de Husdent chassant pour les amants (Béroul, dans *Tristan et Iseut*, coll. Lettres Gothiques, Paris, Le Livre de Poche, 1989, vv. 1627) ; les amants endormis « bras a bras » sous la feuillée (v. 3372) rappellent le roman de Béroul (vv. 1801ss).

²² P. 27 de son introduction cit.

Florence. De nombreux développements épiques sont appelés par le contexte guerrier. Le cheval d'Embrun, le père de Guillaume, reconnaît celui-ci et ressemble au Husdent des *Folies* de Berne (v. 445-472) et d'Oxford (vv. 895ss), mais il a aussi une férocité qui le rapproche de Bucéphale²³, d'autant qu'il se soumet au jeune homme comme Bucéphale à Alexandre, avec d'ailleurs une bonne grâce qui rappelle celle du loup-garou. Au terme des aventures, Alphonse le garou est « désenchanté », dans une scène magique où interviennent un anneau comme dans *Melion*, et une nudité honteuse (v. 7766) comme dans *Bisclavret* (v. 288).

Il n'est pas possible de mener ici un relevé exhaustif, d'autant que les rapprochements sont le plus souvent hypothétiques, qu'il n'y a pas de reprises identifiables au mot près et que pour chaque motif ou élément se font entendre toujours plusieurs « intertextes » possibles. L'éclatement des références est tel qu'aucune ne peut s'imposer exclusivement. Peut-on nommer « parodie » ce jeu de reprises ? Certes il s'agit de réécritures. Mais pour ce qui est du sens classique du terme, la réponse n'est pas évidente. Je chercherai donc à dégager quelques décalages qui nous suggéreraient un regard « oblique » et qui permettraient de cerner, au-delà d'une pratique intertextuelle très largement attestée au Moyen Age, l'originalité de *Guillaume de Palerne*. Un indice encourageant serait la présence, parmi les intertextes possibles, de récits eux-mêmes reconnus comme parodiques, le *Roman de Renart* et *Aucassin et Nicolette*²⁴.

²³ « Trestot ensamble entr'ex disoient/ Qu'il le deüst tot vif mengier » vv. 5510-1.

²⁴ En ce qui concerne le *Roman de Renart*, citons le vol du vin au clerc par un garou très renardien (vv.3334-ss). La traversée du Far par les deux héros qui, déguisés en cervidés et cachés dans des tonneaux, partent en emportant de la nourriture (vv. 4582-ss) rappelle la quête effrénée que mène Renart, l'éternel affamé, amateur de jambons. On hésitera en revanche à mettre sur le même plan les parodies épiques de *Renart* (songeons au siège de Maupertuis de la branche I) et celles de *Guillaume*. Le lien entre les deux textes est peut-être favorisé par le rapprochement entre Ysengrin, loup humanisé, et le garou. On trouvera d'ailleurs plus tard, vers 1320, dans *Renart le Contrefait* l'histoire de Biclarel le loup garou (éd. G. Paris et H. Lemaitre, Paris, Champion, 1914, t. II, pp. 235-239). Pour ce qui est d'*Aucassin et Nicolette*, mis à part la parodie épique, l'inégalité sociale entre les deux amoureux, dont l'un a été adopté, la pastorale amoureuse, peu discriminantes, *Guillaume de Palerne* pourrait lui avoir emprunté la *loge* de feuilles (très tristanienne au demeurant), et l'énumération de diminutifs (dans le roman: *Huet le nain / Et Hugenet et Aubelot / Et Martinet le fil Heugot / Et Akarin et Crestien, / Et Thumassin le fil Paien* vv. 595ss ; dans la chantefable: *Esmerés et Martinés, / Fruelins et Johanés, / Robeçons et Aubriés* dans la chantefable, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1936, p. 22 ...).

II. Le double jeu parodique de *Guillaume de Palerne*

Philippe Hamon, étudiant l'ironie, insiste sur les signaux qui, en des endroits stratégiques, signalent que le discours est à prendre au second degré²⁵ : la parodie, comme fait de lecture, pose donc un problème de compétence pour le lecteur moderne, l'identification et l'évaluation des « signaux » étant incertaines. Une enquête du côté de ces « signaux » montre néanmoins que tous les jeux intertextuels que j'ai mis en évidence dans la première partie ne peuvent pas être mis sur le même plan : les parodies épique et amoureuse sont des reprises sans regard oblique, alors qu'avec le loup-garou, une parodie avec écart se met en place.

Les parodies amoureuse et épique procèdent par calques stylistiques et formulaires, sans que des signaux soient identifiables. Les deux guerres donnent lieu à des formules similaires, sans qu'on puisse mettre en évidence ni des écarts particuliers, ni des lacunes invitant au soupçon. De même les développements amoureux, très rhétoriques, ne semblent guère déplacer les *topoi*. Les redites et les exagérations font partie de la rhétorique attendue et ne renvoient pas *a priori* à la caricature ou au grossissement burlesque. Dans le cas des reprises épiques et amoureuses, on perçoit donc une différence majeure avec la littérature moderne : l'intensité rhétorique, que Ph. Hamon associe à l'ironie, a une toute autre valeur²⁶.

Pour le loup-garou en revanche, le potentiel parodique est plus net. L'auteur exploite, après Chrétien de Troyes et le lion d'*Yvain*, un sujet que bien d'autres reprendront : l'animal humanisé. Dès le début du roman, prêtant au loup des manifestations de deuil hyperboliques (vv. 233ss) qui redoublent le chagrin de la mère décrit plus haut, l'auteur met en place par cette transposition approximative un décalage qui signale l'ironie. Il ne cessera par la suite d'en user. Ce jeu peut porter sur des motifs, des épisodes, voire une simple expression : lorsque le loup suit la piste de l'enfant perdu *a esperon* (v. 252), l'expression n'est adéquate que si le substantif est

²⁵ *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, pp. 79-80.

²⁶ Philippe Hamon (art. cit.) insiste sur l'importance accordée aux procédés (négations, modalisations, hyperboles) : « la « figure » absente de l'orateur, son visage, lieu de la mimique d'alerte de l'ironie en régime oral, est représentée en régime littéraire écrit par la « figure » (ou l'image) rhétorique, lieu d'une gesticulation sémantique qui d'une part donne à voir et d'autre part est voyante ». Les pratiques médiévales de lecture invitent à nuancer l'absence de l'orateur.

vidé sémantiquement, ce qui n'est pas le cas lorsqu'elle est employée au vers 103, lorsque le roi se met à la poursuite du garou pour sauver son fils.

Confortées par les autres indices, les répétitions me paraissent aussi parodiques. Le garou qui « s'encline » mécaniquement²⁷ (v. 266, v. 5295, v. 5845, vv. 6376ss, vv. 7207ss, vv. 7504ss, vv. 7672ss) reproduit les mimiques du Bisclavret, mais son insistance frappe provisoirement d'inanité ce geste – qui se veut « signe » v. 7674 et qui reste incompris pendant longtemps, ce qui n'est pas le cas chez Marie de France – et le vide de son sens, le laissant alors disponible pour une lecture parodique. Cette répétition pourrait certes être plus pathétique que parodique : en effet la bête craint de ne pas être reconnue, et l'on pleure bien plus dans *Guillaume de Palerne* que chez Chrétien de Troyes (quand la mère perd son fils v. 161, quand le loup perd Guillaume²⁸, mais aussi et surtout à la fin du roman vv. 9490, 9499, 9535, 9548). Mais cette dramatisation n'est peut-être pas incompatible avec un enjeu parodique, le sourire et le pathos ne s'excluant pas comme les films de Charlot nous le rappellent régulièrement. Il n'est pas impossible que la lecture se fasse en deux temps, à deux niveaux : une lecture du texte, replié sur lui-même, avec son jeu pathétique, serait doublée par une lecture étoffée par les « intertextes », ouvrant sur la parodie et s'imposant de plus en plus au fur et à mesure que le roman avance et que la présence de l'intertexte se fait de plus en plus sentir par l'accumulation d'indices. Les larmes coulent de plus en plus au fil du récit, comme si l'on passait d'un texte potentiellement neutre ou incertain, à un texte marqué fortement, faisant pression sur le lecteur, dans lequel, la dimension ironique s'affermissant, le potentiel pathétique a besoin d'être renforcé pour se maintenir concomitamment.

D'autre part, certaines inconséquences, que l'on se refusera à attribuer à un auteur pressé ou incompetent, sont là pour attirer l'attention du lecteur sur des écarts significatifs. Comment se fait-il que l'animal, présenté dans le récit d'abord comme un loup sanguinaire (v. 86) soit identifié par la mère de Guillaume, au premier regard, sans qu'il y ait complément d'informations, comme un « leu garoul » (v. 151) ? L'inverse aurait été plus logique. Certaines

²⁷ Cf. Bergson, et sa définition du rire comme étant « du mécanique plaqué sur du vivant », *Le rire*, 1849, 4^e éd. Paris, Alcan, 1932.

²⁸ V. 243 *Et les larmes fondre des ex.*

ellipses narratives vont dans le même sens. Le voyage de la Sicile à Rome est escamoté, alors même qu'une intervention du narrateur attire notre attention, promettant et ne tenant pas :

Mais or est drois que vos retraie
Del leu qui o l'enfant s'enfuit.
Tant l'a porté et jor et nuit
Et tante terre trespasee
Que pres de Roume en la contree
En une grant forest s'arreste
Ou ot mainte sauvage beste (vv. 166ss)²⁹.

Une autre ellipse se constate dans le récit de la métamorphose, qui sobrement, sans émotion ni horreur explique la transformation par un onguent (avec un polyptote qui fait autorité vv. 301-304) : « Son estre et sa samblance mue/ Que leus devint et beste mue » (vv. 305-306).

A l'inverse, lors du retour de Rome à Palerne, le trajet est long, avec une halte à Bonivent, détaillée, avec le passage du Far, expliqué (et même redoublé par la traversée, un peu en amont dans le texte, d'une rivière vv. 4556ss, ce qui accentue l'écart avec la rapidité de l'aller), tandis que la « démorphose » est racontée en détail, dans sa complexité et ses implications psychologiques (vv. 7728ss), nécessitant un anneau et une pierre, et surtout un livre et des incantations, qui renvoient peut-être *in fine* au caractère livresque du motif. Les ellipses de l'aller, contrastant avec la prolixité du retour, sont d'autant plus visibles et marquent la distance avec laquelle le motif du garou est traité.

De même, la disponibilité du garou, qui apparaît quand le roman et les héros ont besoin de lui semble volontairement artificielle. Lorsque le loup, ayant vu que l'enfant est en sécurité auprès de l'empereur, devient inutile, il disparaît, « Ne sai quel part ne s' aventure » (v. 3298). L'auteur le fera revenir en des lieux divers, sans jamais justifier cette présence, une intervention du narrateur soulignant à chaque fois l'ignorance de celui-ci et l'arbitraire des apparitions merveilleuses de la bête.

Une double stratégie semble mise en place pour dégonfler cette *merveille* qu'est le garou : à l'ellipse de la première partie, qui aurait pu nourrir le mystère, répondent les longueurs d'une déconstruction systématique de la *merveille* dans la seconde. Le déguisement des deux amants, en ours puis en cerfs, est un double rationalisé de la métamorphose, et la reine évoque la

²⁹ Même chose *En Puille vint en .I. tempoire / Cil dont vos ci dire m'oés* (vv. 328-9).

métamorphose comme une *mue* (v. 7688), comme une histoire de peau (v. 7693), renforçant l'euphémisation. D'autre part, la « démorphose » se fait attendre malgré les saluts insistants du loup et les opérations sont nettement plus complexes que dans l'autre sens (vv.7681-7783) : la *merveille* a perdu de son évidence surnaturelle (souvenons-nous que la mère de Guillaume avait tout de suite identifié le ravisseur comme étant un loup-garou alors que dans la seconde partie, malgré les signes patents et répétés, personne ne comprend).

Le retour à l'état humain se fait en deux temps : d'abord la dame met un anneau d'or pendu à un fil de soie au cou du loup ; ensuite elle prononce une conjuration. L'anneau doit protéger celui qui le porte des sorts, du poison, des querelles et l'empêcher de s'écarter du droit chemin et de l'adultère (vv. 7731-7742). Voilà une bien longue énumération ! On comprend certes les deux premières vertus, qui répondent aux dangers que Guillaume a courus, mais pour le reste on est surpris : l'anneau a une valeur prophylactique à contretemps. Alors qu'on attend de lui qu'il dé fasse un sort, il protège contre les enchantements. Par ailleurs, après des périls magiques sont mentionnés des dangers moraux, ce qui revient à amoindrir le potentiel surnaturel des premiers.

Dans un second temps, « Dont a la dame .I. livre trait, / Tant a porlit et conjuré / Le vassal a deffaituré / Et tot remis en sa samblance » (vv. 7748-7751). Il s'agit de la véritable opération magique qui défera l'enchantement : comparée à l'anneau, qui de fait ne joue qu'un rôle secondaire, elle est traitée expéditivement, d'autant que la *samblance* que reprend le personnage pose problème, car contrairement à ce que l'on a dans *Bisclavret* ou *Mélion*, il ne s'agit pas d'une métamorphose cyclique, mais d'une transformation qui remonte à l'enfance. La *samblance* du jeune homme n'est pas celle de l'enfant : le *re* de *remis* et le possessif *sa* sont étonnants (v. 7751). Ces détails ne retiennent pas l'auteur, qui préfère insister sur la honte d'Alphonse se retrouvant nu devant la dame et se mettant à « tressuer » (v. 7761). La scène est alors à la limite du grivois, lorsque la reine l'assure qu'il n'y a pas de témoin autre qu'elle et qu'elle ajoute : « Ne voi en toi riens se bien non, / Ne chose qui estre n'i doie » (vv. 7767-8) avant de lui faire prendre un bain. La *merveille* est bien démythifiée. Désolidarisée de tout jeu merveilleux, de tout questionnement polyphonique et polysémique, elle est accompagnée d'inconséquences qui en dénoncent la vanité.

Toutes les réécritures dans *Guillaume de Palerne* ne sont pas parodiques au sens classique du terme : les reprises épiques et amoureuses ne le sont pas, alors qu'avec le loup-garou le lecteur relève des écarts nombreux, non tant par rapport à un « intertexte » qu'au niveau de la cohérence textuelle (ce qui pose un problème d'évaluation du « vraisemblable » en relation avec la *conjointure* interne). C'est l'insertion, plus que la citation du motif qui crée un jeu (au sens mécanique du terme).

III. Enjeux de la parodie

Pourtant ce n'est pas seulement la *merveille* qui se est démythifiée. Le potentiel miraculeux est de même annulé. L'affirmation d'Alexandre Micha selon lequel « tout baigne dans un climat religieux » (p. 35) doit être nuancée. Certes l'on prie beaucoup dans *Guillaume de Palerne*, le loup-garou est providentiel et en palimpseste se lirait un récit du type « saint Eustache ». Pourtant quelques indices invitent à nuancer. Les résistances de Mélior prennent fin lorsque sa cousine lui dit que Guillaume se meurt d'amour : la jeune fille, refusant d'être « homicide » ou « pecheresse » (vv. 1692ss), cède à la passion et Guillaume croit reconnaître un miracle (« Ce est miracles et vertus » v. 1706), là où il n'y a que ruse et péché. Par ailleurs, à partir du moment où les deux héros se déplacent sous des peaux de bêtes, le texte multiplie les prières faisant référence, avec une insistance lourde et systématique, à la création de l'homme à l'image de Dieu (vv. 3182, 3234, 4936). Mélior, sous sa peau de bête, invoque « Diex qui nos fils tos a s'ymage » (v. 3234). La première prière de ce type est donnée juste après que les deux amants viennent de se déguiser : elle est prononcée par Alexandrine, pâmée de douleur, qui invoque la protection divine pour ses deux amis. Cette oraison, l'une des plus longues du roman, est un abrégé d'histoire sainte, qui insiste sur la création de l'homme par Dieu à son image (alors que Mélior et Guillaume transformés en ours sont méconnaissables v. 3108), sur l'Incarnation et sur Jonas (qui, enfermé dans sa baleine, a, comme les deux héros, une forme animale) :

“Biau sire Diex? Si vraiment
Com ciel et terre et tout formas
Et en la vierge t'aombras

Et preïs incarnation,
Sire, par sainte annoncion
Et forme d'ome et char humaine
Et garesis en la balaine
Jonas qu'ele avoit englouti,
Si voir, sire, par ta merci
Ces .II. enfans gart et deffent" (vv. 3132-3141).

Ces prières sont donc humoristiques : prises au pied de la lettre, elles entrent en contradiction avec l'étrange situation et ce décalage transforme ce qui aurait pu être un miracle en un jeu de mots. On devine, dans le même ordre d'idée, un jeu entre *garou* et *garir* dans les vers 3764-3765 :

Car li garox pas nes oublie,
Ains lor garist sovant la vie.³⁰

Ce garou est un double parodique des loups bienveillants et miraculeux de l'hagiographie³¹.

De la même façon, les termes *miracle* et *vertu* n'apparaissent pas là où on les attend. A la prière des deux héros qui semble déclencher la venue du loup, répond une annonce où figurent simplement « merveille » et « aventure » (vv. 3236-9). De même, Guillaume remercie Dieu d'avoir envoyé le loup pourvoyeur de nourriture, sans employer *miracle* ou *vertu* : il préfère parler de *merveille* et d'*aventure* (v. 3303-4).

Finalement le Diable est le grand absent de ce texte³². Le loup-garou, qui est traditionnellement l'une des figures les plus inquiétantes du folklore, est apprivoisé, sans que rien ni personne ne le remplace. Alors que chez Marie de France le Mal est déplacé du monstre vers sa femme, aucun des personnages dans *Guillaume de Palerne* ne reste négatif : tous les « méchants » (dont les deux nourrices, qu'il aurait été simple de tuer, et la belle-mère

³⁰ Les deux mots, de sonorités proches, sont à la même place dans le vers et tous deux sont précédés par un monosyllabe commençant par l.

³¹ Le loup et le garou sont en général des figures diaboliques. C'est à ce titre qu'ils peuvent, convertis, servir le plus efficacement la gloire de Dieu. La plupart des ouvrages sur le loup retiennent surtout ce côté sombre (voir par exemple Gaël Milin, *Les chiens de Dieu*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1993). Pourtant *La Légende Dorée* évoque le loup qui conduisit saint Antoine auprès de saint Paul (éd. dirigée par Alain Boureau, La Pléiade, 2004, p. 117).

³² En même temps, c'est la peur qui est exclue. On pourrait rapprocher notre roman de *Richart sans Peur* dans lequel l'éviction de la peur et le déplacement de l'action hors de la Bretagne vont de pair avec une parodie du fantastique (voir E. Gaucher, « La parodie du fantastique dans *Richart sans Peur* », dans *Mélanges Francis Dubost*, Paris, Champion, p. 247-261).

d'Alphonse) se convertissent. Le retournement des nourrices est dû à leur peur (vv. 8339ss), et plus que sur leur piété soudaine l'auteur insiste sur leur habileté langagière à convaincre Guillaume de leur pardonner (« De parler sont bien enseignies » v. 8362). Quant à la mauvaise belle-mère, son revirement brutal se noie dans les larmes, signe de contrition, mais dilué à un point tel que sa crédibilité en pâtit (« Diex, tante larme i ot ploree, / D'amor, de tendror, de pitié » (vv. 7716-7). A écarter le Diable avec autant d'obstination, c'est Dieu que l'on prive de sa nécessité et le miracle que l'on éconduit.

La *merveille* tout comme le *miracle* sont donc écartés. A la croisée des deux, la chasse au cerf, avec son potentiel féerique (comme dans *Lanval*) et miraculeux (comme dans la légende de saint Eustache)³³ est évidée. C'est lors d'une chasse au cerf que l'empereur de Rome trouve Guillaume enfant et le prend pour une « chose faee » (v. 423). Le lecteur reconnaît le topos du cerf qui guide vers la *merveille* : il est détourné car la véritable « chose faee » n'est pas l'enfant, mais le loup-garou³⁴. Cet épisode, au début du roman, est certainement un signe fort, qui guide efficacement le lecteur vers la parodie : comme le montre Francis Gingras, le détournement du motif du cerf aventureux est fréquent dans la littérature médiévale³⁵ et la banalité de ce traitement facilite le décryptage du lecteur.

A travers ce traitement ironique de la *merveille* et du *miracle*, c'est la littérature arthurienne qui est mise à l'écart. *Guillaume de Palerne*, habituellement intégré au corpus arthurien (par exemple dans le *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*), ne se joue pas en Bretagne, mais en Sicile. Certes la lutte de l'empereur contre les Saxons renvoie au modèle arthurien, mais elle est traitée sur un mode épique, qui fait oublier le roi Arthur (v. 1786). Le garou, breton³⁶ dans les lais, est déplacé vers l'Espagne, la Sicile et

³³ Voir Sergio Cigada, *La leggenda medievale del cervo bianco e le origini della "matière de Bretagne"*, Rome, Accademia dei Lincei, 1965.

³⁴ Sur l'émerveillement qui se trompe d'objet, voir mon livre *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, pp. 372-373.

³⁵ Voir F. Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIIIe siècle (Chantilly Condé 472) », à paraître dans *Etudes françaises, de l'usage des vieux romans*, 42, 2006.

³⁶ Certes les garous dépassent largement l'horizon breton : voir Cl. Lecouteux, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Age*, Paris, Imago, 1992. Cependant dans la littérature, ils sont exclus des romans antiques, des chansons de geste. Le lai de Marie de France se passe en Bretagne (v. 10) et *Mélion* au temps du roi Arthur (v. 1).

Rome³⁷. Quant aux deux songes prémonitoires animaliers, ils détournent le songe d'Arthur qui vit venir d'Orient un ours très laid et d'Occident un dragon (*Roman de Brut*, vv. 2413ss). Le premier rêve, apparu à Mélior, annonce, de façon transparente, ce qui va se passer, conformément au modèle arthurien (vv. 4002ss). En revanche, le second déconstruit le motif : la reine a vu en effet les mêmes animaux que Mélior (des ours, des lions, et des léopards), mais aussi deux ours blancs qui se transforment en cerfs, ce qui correspond au changement de déguisements des enfants, revêtus d'abord d'une peau d'ours puis d'un cuir de cervidé. Cependant les cerfs

(et) ont portait es chiés devant
Chascuns l'image d'un enfant,
Et sor lor chiés coronas d'or (vv. 4735-7).

Le modèle de saint Eustache, patent, laisse imaginer d'abord que l'enfant est le Christ, mais l'on apprend rapidement que l'une des images ressemble à Guillaume et l'autre à une belle demoiselle (v. 4740). En l'absence de chronologie relative fiable situant *La Queste del Saint Graal*, qui daterait des années 1225, et *Guillaume de Palerne* (Alexandre Micha considère 1223, date de la mort de la dédicataire, comme *terminus ante quem*³⁸), il est risqué d'émettre des hypothèses quant aux relations entre le texte en vers et le texte en prose, le motif du cerf pouvant s'expliquer directement par l'hagiographie. Néanmoins, la mise à l'écart de la *merveille*, du miracle et de la matière arthurienne, ainsi que l'insistance sur la *senefiance* des gestes du loup (vv. 6383ss), difficile à interpréter, suggèrent un détournement de la littérature du Graal, en vogue à l'époque, d'autant que la vision de l'Histoire qui sert de fondement à cette « matière » est elle aussi mise en cause. Guillaume, nourri par le garou, est substitué au fondateur de Rome et son retour en Sicile, associé à son mariage avec l'héritière romaine ainsi que son ascendance grecque, laisse deviner un déplacement de la *translatio imperii* de Troie vers la Sicile, alors que le mouvement Nord-Sud qui accomplit le destin du héros contrarie grandement l'orientation traditionnel de la *translatio*, peut-être pas tant pour des raisons politiques que parce que cette *translatio* est la base de l'histoire du Graal.

³⁷ C'est peut-être aussi le cas, malgré la banalité du motif, des messagers grecs, *blans et chenues*, portant des rameaux d'olivier (v. 2567) que l'empereur de Rome reçoit : ils renvoient peut-être aux messagers romains que reçoit Arthur en Bretagne chez Wace, eux aussi *blancs et chanuz* et portant un rameau d'olivier (vv. 1797ss) : la reprise s'expliquerait par le rôle commun, mais déplacé, de Rome.

Les nombreuses réflexions qui parcourent le texte sur les rapports entre *nature* et *norreture* (par exemple vv. 728ss) et entre l'homme et l'animal³⁹ détournent la réflexion de Dieu, sans que pour autant soit revendiqué un plat prosaïsme (le *vilain* qui par manque d'imagination et refusant de prendre ses souhaits pour des réalités ne peut imaginer un instant que les deux ours puissent être près de lui, se trompe vv. 4291ss). Il s'agit en fait de retrouver l'humain derrière la peau, et surtout de normaliser les contacts entre la peau et le poil, la bête et l'homme⁴⁰. L'enjeu est une littérature courtoise, d'armes et d'amour (d'où les parodies épiques et amoureuses qui sont des réécritures non distancées), qui ne se perde pas dans une vaine quête du sens et soit aristocratiquement consensuelle (et non pas réservé à un élu). A la fin, tout le monde, même le vacher et sa femme se retrouvent à Palerne, et tous les jeunes se marient (ce qui ne fait pas moins de trois mariages). *Guillaume de Palerne* a horreur du vide : il rejette les apories du Graal et de la *merveille* et préfère les redites (d'où son goût pour les réécritures, les autocitations, les duplications et les sommaires, et ce, dès le début du roman vv. 664-683).

Guillaume de Palerne présente donc des reprises où l'intertextualité joue un rôle important, sans que l'on puisse identifier exclusivement un modèle, sans présenter d'indices ironiques : ces parodies « déférentes » concernent les discours amoureux et épiques. Des reprises marquées par des décalages et des indices d'ironie (même si la prudence s'impose) apparaissent en revanche dans le traitement du miracle et de cette *merveille* qu'est le loup-garou. Il semble que l'on puisse parler alors de parodie au sens classique du terme. L'enjeu serait la mise à l'écart du

³⁸ Intr. cit., p. 23.

³⁹ Les rapports entre l'homme et l'animal sont déclinés diversement : hybridation dans le cas du loup, déguisement –avec peut-être des allusions au folklore carnavalesque- dans le cas de Mélior et Guillaume, sur le mode allégorique (dans les deux songes prémonitoires) et sous forme de comparaison morale (Guillaume est comme un sanglier v. 6222) ou de transposition héraldique (v. 5386).

⁴⁰ Pour le garou ou les amants déguisés, c'est évident. Mais on remarque aussi l'impossible nudité d'Alphonse redevenu homme qui se hâte de revêtir un manteau fourré d'hermine (v. 7836), tout comme Mélior et Guillaume une fois qu'ils ont ôté leurs peaux de bêtes (v. 5332), comme si l'enjeu du roman était que la fourrure soit à sa place, les poils tournés vers l'intérieur et non vers l'extérieur, comme chez les bêtes.

Graal arthurien, dans une littérature courtoise où l'on interroge l'homme dans tous ses états⁴¹ et où la Bretagne est évincée au profit de la Sicile⁴². *Guillaume de Palerne* serait une réponse, non pas tant à l'essoufflement du Graal, mais à son succès littéraire. A sa façon, ce roman marquerait le renouveau « réaliste » du roman non arthurien du XIIIe siècle et serait une sorte de « roman gothique ».⁴³

Christine Ferlampin-Acher (université Rennes 2, CELAM/CETM)

⁴¹ Les rapports entre *nature* et *norreture*, entre l'homme et l'animal, sont vus à travers un parcours aventureux qui traversent différentes conditions sociales, dans un jeu d'ouverture que l'on retrouve dans ce que Lydie Louison appelle "le roman gothique": à ce titre, les rapports entre *Guillaume d'Angleterre* et *Guillaume de Palerne*, au-delà même de la similitude des noms, sont nombreux.

⁴² De ce point de vue, *Guillaume de Palerne* est à rapprocher de *Floriant et Florete* (voir I.P. McKeehan, « *Guillaume de Palerne*: a medieval best seller », dans *Publications of the Modern Language Association of America*, 41, 1926, pp. 785-809).

⁴³ J'emprunte l'expression à Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004.