



**HAL**  
open science

**“Autant en emporte le vent: vols, merveilles et transports amoureux dans quelques romans français du Moyen Age”**

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. “Autant en emporte le vent: vols, merveilles et transports amoureux dans quelques romans français du Moyen Age”. A. Labbé, D. Lacroix et D. Quérueu (dir.). Guerres, voyages et quêtes au Moyen Age, Mélanges Jean-Claude Faucon, Champion, p. 133-148, 2000. hal-01850390

**HAL Id: hal-01850390**

**<https://hal.science/hal-01850390v1>**

Submitted on 27 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.

Autant en emporte le vent : vols, *merveilles* et transports amoureux dans quelques romans français du Moyen Age

C. Ferlampin-Acher

Université Paris IV Sorbonne

sous presse dans les *Mélanges J. Cl. Faucon*

Comme le note F. Dubost, pour Alexandre, "l'initiation à l'espace se fait, en extension d'abord, selon les trois dimensions qui sollicitent la curiosité humaine : l'étendue terrestre (...), le vertige de l'ascension et la tentation de la descente"<sup>1</sup>. Cependant c'est surtout la dimension horizontale que F. Dubost explore, en relation avec les *merveilles* de l'Inde qui constituent l'un des charmes majeurs des récits alexandrins. C. Gaullier-Bougassas, consacrant une étude au *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris et au *Roman de toute Chevalerie* de Thomas de Kent, accorde une page à l'exploration céleste<sup>2</sup> : seul Alexandre de Paris relate l'ascension du roi porté par quatre griffons (III, v. 4967-ss)<sup>3</sup> ; le récit, sans merveilleux, est escamoté. On peut expliquer ce désintérêt par la lassitude engendrée par le motif du voyage très présent dans le récit ou par la difficulté pour un auteur du Moyen Age de rêver sur un vol à peine concevable. Peut-être faudrait-il aussi invoquer une erreur de perspective moderne qui fait du voyage dans le ciel et de l'aventure sous-marine deux pendants d'une même expérience : pour l'homme du Moyen Age, les deux espaces ne sont pas symétriques, la mer se rêvant comme reflet

---

<sup>1</sup> *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Paris, Champion, 1991, t. I, p. 263.

<sup>2</sup> *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998, p. 430.

<sup>3</sup> *The Medieval French Roman d'Alexandre*, vol. II, *Version of Alexandre de Paris. Text*, éd. E. C. Armstrong, D.L. Buffum, Bateman Edwards, L.F.H. Lowe, Princeton, 1937.

spéculaire et profane de la terre<sup>4</sup>, tandis que le ciel ouvre sur l'infini de Dieu. Explorer les mers est donc une entreprise humaine licite, alors que la conquête des cieux ne peut être motivée que par la démesure : dans l'*Historia de Preliis*, comme dans la version grecque qui lui sert de fondement, le vol est l'occasion de dénoncer l'hybris d'Alexandre, sans que l'ascension elle-même, condamnée, ne soit guère décrite<sup>5</sup>. Dans la traduction en prose vernaculaire de l'*Historia* au XIII<sup>e</sup> siècle, un développement ajouté fait du conquérant une sorte d'Icare<sup>6</sup>, ce qui ne peut que renforcer la condamnation morale. Cette absence de symétrie entre l'exploration marine et le voyage céleste se retrouve dans *Perceforest*, roman en prose du XIV<sup>e</sup> siècle, où le monde marin donne au grand roi l'idée d'inventer les tournois<sup>7</sup>, alors qu'on ne le voit pas accomplir de voyage dans les cieux : l'extension en hauteur est en revanche associée dans ce texte à l'hybris avec la figure d'Aroés de la *Roide Montagne*, qui, de son *galeas* élevé mène de sombres opérations pour se faire passer pour un Dieu<sup>8</sup>. S'élever dans les airs, c'est prétendre indûment au royaume de Dieu et rivaliser avec le Christ. En dépit de l'importance de la dimension verticale de l'imaginaire<sup>9</sup>, il semble bien que les ascensions merveilleuses sont peu présentes dans les romans médiévaux lorsqu'elles risquent d'être associées à un risque d'hybris. Néanmoins deux romans en vers de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, *Meliacin* de Girart d'Amiens<sup>10</sup> et *Cleomadès* d'Adenet le Roi<sup>11</sup>, rêvent à des vols sur un cheval

---

<sup>4</sup> Voir notre étude des poissons chevaliers, dans notre thèse *Magie et surnaturel dans les romans de chevalerie en France au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris IV Sorbonne, 1989, t. II, p. 260-ss.

<sup>5</sup> Voir G. Millet, "L'ascension d'Alexandre", dans *Syria*, t. IV, 1923, p. 85-ss. Une deuxième partie était annoncée, qui ne semble pas avoir vu le jour.

<sup>6</sup> *Der Alexander Prosaroman*, éd. A. Hilka, Halle, Max Niemayer, 1920, p. 231.

<sup>7</sup> *Le Roman de Perceforest, première partie*, éd. J. H. M. Taylor, Genève, Droz, 1979, p. 167.

<sup>8</sup> *Perceforest, troisième partie*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 1991, t. II, p. 80-ss.

<sup>9</sup> Voir G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, 1<sup>ère</sup> éd. 1969, p. 138-ss.

<sup>10</sup> Ed. A. Saly, *Senefiance*, t. 27, Aix-en-Provence, 1990.

<sup>11</sup> Ed. A. Henry, dans *Les Oeuvres d'Adenet le Roi*, Bruxelles, 1971, t. V, 2 vol..

de *fust*, magique. Le motif, d'origine orientale<sup>12</sup>, conjure le risque d'hybris en associant le vol à la thématique amoureuse, bien humaine. Les deux romans cependant diffèrent dans leur traitement du sujet : dans *Cleomadès*, que l'on considère généralement comme antérieur au récit de Girart d'Amiens, la rareté des allusions à une surnature potentielle va de pair avec une conception de la *merveille* comme parole et non comme *res*, alors que dans *Meliacin* une forte présence du soupçon surnaturel entretient l'idée d'une *merveille* ontologique.

Dans *Cleomadès*, livre *mout merveilleus et mout divers* (v. 9), le *cheval de fust* (v. 1611) est présenté d'emblée comme une *merveille* marquée par la rapidité :

*(que) quant il vouloit il estoit  
assez tost ou estre vouloit,  
et tout aussi tost retournés  
ert arriere, quant c'ert ses gres* (v. 1615-ss).

L'auteur, sous couvert d'amorcer une description à l'imparfait, donne une explication mécanique (en relation avec les chevilles), présentée sur le mode objectif, avant de revenir sans tarder sur la vitesse, indice privilégié au détriment de la peinture et de l'interprétation (v. 1619-ss). Le vol, quasi instantané, justifie l'impossibilité pour tout spectateur potentiel de percevoir par la vue quoi que ce soit : on retrouve la thématique de la vue entravée, fondamentale dans les épisodes merveilleux<sup>13</sup>, poussée ici à l'extrême et annulant toute

---

<sup>12</sup> Sur ce cheval magique, on lira H.S.V. Jones, "The *Cleomadès*, the *Meliacin* and the Arabian Tales of the Enchanted Horse", dans *Journal of English and Germanic Philology*, t. 6, 1906, p. 221-243, A. Henry, "L'ascendance littéraire de Clavileno", dans *Romania*, t. 90, 1969, p. 142-25, P. Aebischer, "Anatomie historico-descriptive de l'appareil moteur de Clavileno et de ses ancêtres", dans *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 36, 1975-1976, p. 105-114.

<sup>13</sup> Voir notre synthèse *Merveilleux et romans (XIIème-XVème siècles)*. Il nous semble qu'on puisse mettre en évidence un topos merveilleux romanesque associant une vision perturbée et une interrogation passant par une polyphonie et une polysémie.

*amplificatio* descriptive. Le questionnement qui suit, par le biais d'un dialogue extradiégétique, dont l'amorce est ambiguë et laisse d'abord croire à une interrogation diégétique (ce qui entretient une polyphonie incertaine), associe *merveille* et *nigromance*, et fait référence aux merveilleuses réalisations prêtées traditionnellement à Virgile, sans que la réduction de la magie à un des arts libéraux ne permette l'émergence du soupçon surnaturel :

*Gent de petit entendement  
demandent a la fois comment  
tels choses pueent estre faites  
que je vous ai ici retraites,  
aucun en sont tout esbahi.  
Et savez que je leur di?  
Je leur di que nigromancie  
est mout merveilleuse clergie,  
car mainte merveille en a on  
faite pieç'a, bien le set on.  
Bien savez que Virgiles fist  
grant merveille.... (v. 1639-ss).*

Le questionnement reste d'ailleurs en suspens<sup>14</sup> :

*De ce plus ne vous parleroie  
-qui croire m'en veut si m'en croie  
et qui ne le veut si le laist - (v. 1835-ss).*

Trop rapide pour être vu, le cheval de *fust* reste dans l'ombre : c'est une *merveille* inconcevable et indescriptible, à laquelle il faut laisser son mystère. Lorsque les trois rois et

---

<sup>14</sup> Sur ce suspens de l'interrogation, qu'il faut décorrélér d'une suspension du sens ultime, voir notre synthèse, *Merveilleux et romans (XIIème-XVème siècles)*.

leurs objets magiques arrivent à Sebile, la *merveille* n'est ni le cheval, ni la poule ou l'androïde : c'est Crompart, le roi contrefait, auteur de l'étrange équidé :

*Chascuns regardoit a merveilles  
Crompart qui avoit grans oreilles,  
bouche et visage et ieus et nes  
ot tels que mieus sambloit maufés  
qu'il ne faisoit hom terriens* (v. 1919-ss).

Crompart est bien une *merveille* associée à un développement merveilleux : le portrait qui suit présente une focalisation, des amorces explicatives, en particulier surnaturelles (*maufés* v. 1922), des interventions du narrateur (v. 1926), un *on* qui permet l'investissement du lecteur (v. 1925), pour se boucler sur une nouvelle référence à l'étonnement (*que chascuns s'en esmerveilloit* v. 1928). Avec Crompart, le vol, marqué par le risque d'hybris d'un magicien soupçonné de commerce diabolique, est traité sur le mode elliptique.

Dans la scène de mise à l'épreuve des trois objets (les sceptiques ont un rôle souvent moteur dans les développements merveilleux), le jeu de regards confirme le détournement du merveilleux des automates vers Crompart. La scène est en effet perçue à travers le regard des trois princesses, qui ont fait un *pertuis*<sup>15</sup> pour espionner, et leur attention porte sur le magicien (v. 2083-ss), objet d'un questionnement incertain, comme en témoigne la tirade de Cléomadès :

*N'est pas hom, ains est devinailles;  
n'est drois que si laide figure  
ait si tres bele creature* (v. 2332-ss).

Le regard que les demoiselles portent sur le cheval n'est que succinctement mentionné (v. 211-4).

L'essai concernant la poule et l'androïde est concluant : de *merveilles*, ces automates deviennent objets de foi et cessent d'être merveilleux (*Et li rois dist que bien l'en creoit* v.

---

<sup>15</sup> On retrouve le motif du regard empêché.

2235). Quant à la mise à l'épreuve du cheval, elle ne permet pas de cerner plus précisément cette étrange monture : il n'est question que des accessoires, selle, étriers et *frain*, et l'enjeu avoué n'est pas de connaître la nature du cheval, mais de savoir si la parole du magicien est trompeuse (v. 2428).

Ce maintien à distance du cheval se retrouve tout au long du roman et le vol est le plus souvent escamoté, comme en témoigne le premier essai de Cléomadès :

*Au front dou cheval vint tout droit :  
 une chevillete y avoit,  
 un petitelet la tourna,  
 et li chevales s'en ala  
 si tres tost que cil qui le virent  
 mouvoir assez tost le perdirent;  
 ne sorent qu'il fu devenus,  
 s'en fu chascuns tous esperdus (v. 2449-ss).*

La rapidité de la scène (même le mouvement d'approche du héros est vif), l'humour des trois diminutifs, le rejet de *mouvoir*, la rime *virent / perdirent*, le jeu *perdirent / esperdus*, l'écho *tout droit / tous esperdus* constituent des clins d'oeil amusés : ce n'est pas un vol, c'est un escamotage, traité sur le mode humoristique. Le récit suit alors non le voyageur, mais les réactions de la cour : autant l'envol du cheval est éludé, autant ses équivalents terrestres, pourtant d'une grande banalité (le retour du roi dans sa chambre v. 2587-ss et le départ des deux rois africains v. 2611-ss) s'étirent, et seul l'entrelacement permet de suggérer, *in absentia*, la durée du voyage céleste.

Néanmoins, le motif du vol est apprivoisé peu à peu : le héros parvient à diriger sa monture, et l'auteur souligne alors l'aisance d'une chevauchée idéale (*li abeli* v. 2681, *liez* v. 2683, *en ce mout se rasseïroit* v. 2700). Adenet insiste par ailleurs sur le mouvement vertical vers le bas, que commande la dernière cheville et qui est mis en relief par une comparaison :

*si belement et si soué*

*com pluie en avril chiet seur blé* (v. 2695-6).

L'hybris du mouvement vers le haut est conjurée, et lorsque le héros arrive en Toscane, c'est à nouveau l'atterrissage qui retient l'attention (v. 2803-ss). Tout questionnement sur la nature de la monture semble éludée, d'autres interrogations, aussi bien intra-qu'extradiégétique, prenant le relais : Cléomadès ignore le chemin pour rentrer chez lui (v. 2703), son état de fatigue ne doit pas nous *esmerveiller* (v. 2707), le narrateur avoue ignorer l'ancien nom de la Toscane. Tout est ramené à des données familières, et le cheval semble n'être plus qu'une utilité dramatique au service des amours du héros<sup>16</sup>.

Lorsque celui-ci retourne auprès de Clarmondine, le cheval n'est plus un sujet d'étonnement :

*Et lors li a dou tout conté*

*Cleomadés la verité,*

*comment ert alez et venus*

*sur le chevalet de benus* (v. 4715-ss). Toute à son amour, la demoiselle ne s'étonne pas et quand le héros lui propose de l'enlever sur cette monture, elle n'exprime pas la moindre curiosité :

*Et Clarmondine ot mout grant joie*

*de ce que porter l'en porroit*

*car Amours ainsi le vouloit* (v. 4782-ss).

Le risque d'hybris conjuré par l'enjeu amoureux tout humain, le vol est évoqué sur un mode moins elliptique et la chevauchée aérienne est traitée sur le mode de *l'amplificatio*. Elle présente deux détails nouveaux : Cléomadès monte devant la demoiselle, ce qui est contraire aux pratiques habituelles, et il lie sa compagne avec une ceinture pour éviter toute chute (v. 5153-ss). Le ralentissement est renforcé par les références aux préparatifs (v. 5169-70, v.

---

<sup>16</sup> On retrouvera tout au long du roman la rapidité qui permet d'éluder les descriptions et l'entrelacement qui autorise à abandonner le cheval et à se tourner vers un public interdit (v. 3943-ss), tandis que les vols ne sont pas décrits (v. 4036-ss).



5173-4), au jour qui se lève (5171-2), et par les adieux que fait le héros. Le décollage n'est plus un arrachement instantané :

*Mout doucement au commencier  
se commença a drecier (v. 5179-80).*

Le regard surplombant devient possible :

*Lors regarda trestout entour  
tant qu'il choisi le roi Carmant,  
qui par le jardin va jouant (...).*

*De legier veoir les povoit,  
car li solaus ja se levoit :*

*a Clarmondine l'a moustré.*

*Tout droit cele part sont torné;  
tout cil dou jardin les povoient  
veoir tout a plain, s'il vouloient (v. 5182-ss).*

Pendant le vol, le chevalier voulant ménager son amie (v. 5403), les haltes sont nombreuses et le voyage s'étire. Parallèlement, au fur et à mesure que le texte avance, on note une attention plus nette au cheval et des indices de type réaliste sont donnés : Crompart le charge de nourriture (v. 5648). C'est au prix de cette banalisation que l'étrange monture peut devenir sujet d'écriture, sans pour autant avoir jamais droit à une véritable description<sup>17</sup>.

A la fin du roman, le vol qui permet au héros de ramener la demoiselle est développé. Le discours sur la monture est renvoyé au passé:

*sachiez qui li chevaus ert tez*

*que je le vous ai dit devant (v. 14220-2).* Ce qui prime désormais, ce n'est plus la nature incertaine et inquiétante d'une créature étrange, ce sont les haltes amoureuses (qui sont l'occasion de longs développements, fleuris de roses, d'allégories et de songes symboliques).

---

<sup>17</sup> La seule description de cheval développée dans le texte concerne un palefroi "normal" (v. 5750-62).

Le temps du vol se confond avec l'étirement de l'instant lyrique (v. 14636-ss, v. 14650-ss) tandis que le cheval semble perdre toute efficacité et toute rapidité particulières : Cléomadès, pour envoyer chercher Meniadus, renonce à utiliser le cheval magique (v. 15302-ss) et les messagers montés normalement se révèlent plus rapides que celui qui bénéficie du cheval de *fust*, dont le retard inquiète le roi (v. 15548-ss). Pendant les fêtes conclusives, les trois objets merveilleux sont exposés (v. 17868-ss) : si cinq vers concernent la poule et huit l'androïde, le cheval n'a droit qu'à un vers (v. 17880) ; il est usé et Cléomadès ne le garde que comme souvenir (v. 18050-ss).

Cependant, si sa nature paraît de moins en moins problématique dans les énoncés pris en charge par le narrateur, le cheval redevient au contraire à nouveau *merveille* à travers les discours des personnages. Lorsque son imposture est démasquée (il se faisait passer pour le fiancé de Clarmondine), Cléomadès raconte une histoire : sa voix double celle du narrateur et introduit une lecture féerique des événements, qui participe à la polysémie merveilleuse en entrant en résonance avec la présentation prise en charge par le narrateur :

*"Destiné me fu quant fui nes  
une chose mout merveilleuse,  
mout diverse et mout perilleuse.  
Tous jours au chief de trois annees  
me prennent en mon dormant fees,  
seur un cheval de fust me metent,  
mout me maintent, mout me degetent,  
mout me font de paine endurer;  
mais je ne le puis amender,  
car ainsi le couvient estre;  
une fois me maintent a destre*

*et a senestre l'autre fois*<sup>18</sup>;  
*par mons, par vaus, par chans, par bois*  
*en tel point me vont pourmenant,*  
*l'une heure arriere, l'autre avant (v. 3646-ss).*

Sous le regard du père, conditionné par ce récit, le cheval devient *merveille* :  
*Et li rois l'a mout regardé.*  
*Dou cheval mout se merveilloient*  
*tout cil qui la endroit estoient*  
*n'i ot nul esbahis ne fust,*  
*quant virent le cheval de fust.*  
*Li rois forment s'esmerveilloit*  
*de la merveille qu'il veoit*  
*de grant piece mot ne sonna,*  
*Cleomadés mout regarda (v. 3711-ss).*

Parallèlement Crompart se réhabilite en partie en soignant les gens (v. 4445-ss) : l'opposition morale entre le vil magicien et le beau héros est rendue plus incertaine par le mensonge du héros et la conversion apparente du félon, d'autant qu'un jeu de miroir est instauré entre les deux personnages dans la mesure où tous deux interviennent dans des épisodes à enjeu matrimonial associé à un trio de demoiselles. Tromperie magique de Crompart ou mensonge de Cléomadès, le séduisant conteur, le lecteur hésite, d'autant que le héros lui-même participe à la réhabilitation de son adversaire :

*"Sire, fait il, je vous dirai*  
*merveilles, car assez en sai.*  
*Sachiez que ne fu pas eschars*  
*envers vous li lais rois Crompars*

---

<sup>18</sup> On retrouve ici le traditionnel caractère rétif des montures *faees*.

*quant le chevalet de benus  
vous donna, car je croi k'ains nus  
ne vit jouel de sa valour;  
plus vaut d'or que plaine une tour,  
sachiez vraiment sans cuidier  
c'on ne le porroit esprisier" (v. 4077-ss).*

Au mensonge qu'a servi Cléomadès au père de Clarmondine, répondent par ailleurs ceux que la demoiselle fait à Crompart en se présentant comme la fille d'une pauvre ouvrière de Melun, puis au roi Meniadus. Si Cléomadès a proposé une lecture féerique du cheval, la demoiselle suggère une interprétation en relation avec les illusions du spectacle<sup>19</sup> (v. 7206-ss). Elle-même serait née *vers les mons de Mongieu* (on entend *jeu*) ; elle est appelée Trouvee (certes parce qu'elle est orpheline, mais n'entend-on pas aussi une référence à l'art du "trouvère"?); elle est mariée à un ménestrel et le cheval est un accessoire théâtral :

*"Dou cheval de fust qu'il menoit  
vous dirai que il en faisoit.  
Sachiez k'ains mieudres menestrés  
de lui ne fu ainc nul jour nes;  
tant fu soutieus et de bon sens  
qu'il savoit de tous intrumens  
quanques nus en povoit savoir.  
Assez nous gaaignoit d'avoir  
dou cheval de fust qu'il avoit,  
car si bien jouer en savoit  
que c'ert merveilles a esgarder (v. 7227-ss).*

---

<sup>19</sup> Sur ces interprétations de la *merveille*, voir notre synthèse *Merveille et roman (XIIème-XVème siècles)*.

Pendant la quête que mène le héros, il ne sera plus question du cheval de *fust*, si ce n'est dans des récits, la *merveille* n'étant pas de l'ordre des *res* mais des *voces*. Après sa victoire au Mont Estrais, Cléomadès entend Durban raconter :

*"Pres a de deus ans qu'il avint  
que droit a Chaste Noble vint  
Cleomadès sor la grant tour,  
arreés de divers atour,  
car uns chevaus l'i aporta,  
qui ert de fust, ce dist on la.  
Sachiez que ce fu chose voire.  
Mais c'est trop grant merveille a croire  
de la chose que vous orres,  
et si fu ce tout veritez (v. 10425-ss).*

Lorsque Cléomadès, pour atteindre son amie, se fait passer pour un médecin, le cheval est à nouveau associé à un récit mensonger (v. 12908-ss) et à une mise en scène spectaculaire, le héros feignant, afin d'enlever la demoiselle, de faire un tour de magie avec cette monture :

*La teste dou cheval torna  
vers Clarmondine, lors ala  
tout entour le cheval trois tours  
pour amuser les museours,  
le roi et ceaus qui la estoient,  
qui tout certainement cuidoient*

*que il le feïst par maistire (v. 13173-ss).* Plaçant le roi et la cour tout autour du cheval, Cléomadès se fait bateleur pour annoncer la *merveille* et son spectacle (v. 13281-2).

Par ailleurs, Pinchonnet le ménestrel joue désormais un rôle essentiel dans le récit, à la fois témoin privilégié et artisan de la mise en récit de la *merveille*<sup>20</sup>. Colportant les nouvelles (v. 13972), c'est un double de l'auteur-narrateur: il prétend sans cesse à la vérité (v. 13986-ss), il est compétent et gagne bien sa vie (v. 14041-ss) en suscitant par ses récits la joie tout autour de lui (v. 14070, v.14037, v. 14043...).

Dans *Cléomadès*, la *merveille* qu'est le cheval de *fust* reste à l'écart du récit. En revanche il conquiert une dimension merveilleuse à travers les discours, les mensonges et les fictions inventées par les personnages qui assurent ainsi la polyphonie merveilleuse, en jouant sur les diverses lectures possibles (spectaculaire, magique, féerique, poétique) de la monture. Le vol n'est pas décrit tant qu'il est marqué par l'image de la démesure du magicien Crompart, mais dès qu'il est associé à la conquête amoureuse de Cléomadès, il perd de son caractère inquiétant, l'expérience amoureuse et l'expérience merveilleuse se rejoignant<sup>21</sup>.

A côté de *Cléomadès* où les allusions à des puissances de l'au-delà sont extrêmement rares, *Méliacin* se caractérise par de nombreuses références surnaturelles. Il insiste sur l'altérité spatio-temporelle et sur le paganisme (en mentionnant des dieux pluriels v. 258 et v. 3040 ..., ou le temple de Diane v. 8733). L'altérité des croyances est soulignée :

*En icel tans en auguries*

---

<sup>20</sup> Quand il rejoint Clarmondine, il s'isole pour que personne ne soit là, sauf Pinchonnet, le ménestrel, témoin dont la parole va fonder les récits futurs consacrés à la *merveille* :

*fors Pinchonnet k'o lui mena  
Cleomadès, pour ce qu'il voie,  
par quoi il puist pour voir conter  
que Clarmondine en vit porter  
par desus le cheval de fust,  
par quoi il mieus creüs en fust  
ens es lieus la ou il venroit* (v. 13398-ss).

<sup>21</sup> Voir notre synthèse *Merveille et roman (XIIème-XVème siècles)*.

*Creoit on et en sorceries,  
En avisions et en songes,  
Et en trufes et en mensonges* (v. 245-ss).

La surnature est fortement présente : dès le début les automates sont associés à des *deablies* (v. 260). D'emblée, l'auteur introduit le questionnement traditionnel sur la nature de la *merveille*, alors qu'Adenet le Roi feignait (v. 1639-ss) de résoudre une fois pour toutes le problème dans une intervention du narrateur qui faisait référence à Virgile, "doxa" acceptable, imposant au lecteur cette certitude ferme qui lui permet ensuite de jouer en toute sécurité avec les hypothèses proposées par différentes voix. Chez Girart la référence à Virgile n'est donnée qu'à l'extrême fin (v. 19147-ss), différée de telle sorte que le jeu merveilleux est associé à une attente.

Chez Girart d'Amiens, le traitement de la *merveille* est beaucoup plus traditionnel que chez Adenet le Roi. Le topos que nous avons pu identifier se retrouve sans peine dès le début du roman : une vue troublée, un questionnement polyphonique et polysémique, associé à un sens ultime fermement attesté mais suspendu. La poule et l'*image* sont présentées à travers un regard, une occurrence de *merveille* relayée par un polyptote, un questionnement, un discours direct des clercs, une référence à l'*ingremance* (v. 300) et la volonté du roi de tester l'objet. Quand Clamazart paraît, c'est lui la *merveille* et non son automate, tant il est laid : contrairement à Adenet, Girart nous donne un portrait de ce monstre et suggère une potentielle dimension diabolique (v. 448-ss), tout en invoquant les modèles, divergents, du panotéen (v. 470) et du clerc. Le cheval de *fust*, mentionné (v. 481), est absent, car le clerc l'a laissé dehors. Cependant le texte donne le mode d'emploi de la lecture merveilleuse, le discours du clerc invitant à aller au-delà des apparences (v. 492-ss), et reprend la polysémie traditionnelle, en faisant du cheval un objet de discours, *merveilleus* (v. 544), *estrange* (v. 555), fait par *science* (v. 536) et *nigromance* (v. 541). Ces indices nombreux d'une écriture merveilleuse, renforcés par un rappel de la nécessité de la glose, semblent indiquer un auteur soucieux de s'inscrire très explicitement dans une tradition qu'il prend soin de baliser pour son lecteur, alors qu'Adenet,

plus avare en indices renvoyant au merveilleux, privilégiant l'ellipse, suppose peut-être un lecteur plus averti du jeu merveilleux et capable de se repérer à des signes plus ténus.

Comme dans *Cléomadès* la vitesse du vol va de pair avec l'escamotage du cheval qui n'est pas décrit (v. 585-ss, v. 594). Mais la rapidité est traitée différemment dans les deux textes. En effet, chez Girart d'Amiens le vol, dès la première occurrence du motif, s'allonge (*Une eure tost, puis belement* v. 599) et son expansion est marquée par une digression où s'entend la voix du narrateur qui va donner son avis sur le fonctionnement de la chose, instaurant une polyphonie avec le clerc qui plus haut s'est déjà exprimé sur le sujet : le narrateur parle d'*enchantement* (v. 600), de *nigremance* (v. 605), et il insiste surtout, ce que n'avait pas fait le clerc précédemment, sur les quatre chevilles, qui sont longuement distinguées (v. 608-637). Méliacin, qui, contrairement à Cléomadès, n'avait pas assisté au premier essai, avait dénoncé la supercherie de la chose en accusant Clamazart de *foursenerie*, d'être *un si vil truant* (...), *un tel vilain* (v. 1180-ss), donnant une interprétation morale et sociologique de la *merveille*. Pour lui, tout cela n'est que *truferies* (v. 1207), mensonge : il est l'incrédule nécessaire au processus merveilleux. Dès le début le ralentissement du tempo permet donc une *amplificatio* où plusieurs voix font entendre des échos divergents sur la nature de la *merveille*.

Si l'envol est rapide (v. 1268), le premier vol d'emblée s'étire dans le temps : il est l'occasion d'une description directe où l'on voit le héros découvrir le maniement des chevilles (v. 1340-ss); la nuit tombe et en dépit de l'obscurité, Méliacin voit le paysage qui se déroule sous ses pieds (v. 1373), même si le narrateur intervient pour éluder la description (v. 1378-ss) ; l'auteur se complaît ensuite à développer le temps du vol en relation avec l'extension de l'instant lyrique :

*Et Meliacins ot monté  
amont en l'air vers miedi  
vit le tans bel qui l'esbaudi.  
Et fine Amour qui le tenoit,*



*a qui son cuer abandonnoit  
pour la bele plaisant et sage*

*a cui il avoit fait hommage* (v. 2120-ss) et une pièce poétique suit (v. 2130-2138). La chevauchée est associée au temps étiré de la méditation amoureuse :

*Quant Meliacins ot finé  
son chant et a son droit mené,  
il s'entendi a chevauchier,  
kar mout se vousist avancier  
d'aler tout droit en son païs,  
mais dolans ert et esbahis  
de la bele qu'il a laissie* (v. 2138-ss).

Plus loin, le voyage en compagnie de Célinde sera de même l'occasion de chants et de perspectives surplombantes (v. 4280-ss) : la complicité amoureuse s'épanouit pendant le vol et le texte présente des pièces lyriques (v. 4401-ss). L'imparfait marque alors la durée :

*Tel vie li amant menoient  
ki nul autre plait ne tenoient*

*ke de deduit et de soulas* (v. 4433-ss). Au lieu du cheval supersonique et de l'ellipse de *Cleomadès*, nous trouvons ici le voyage d'agrément qui laisse le temps de contempler le paysage :

*Lors passerent entre .II. las  
ki dehors Savarnon estoient.  
Et cil qui point ne s'arestoient  
passerent outre a grant leece.  
Del chastel virent la noblece,  
les pres, les vignes, les rivieres,  
forés et estans et passieres,  
tours et bretesches batailliez*

*et mout d'autr oevres entailliez  
qui a tel chastel convenoit* (v. 4436-ss).

Si dans *Cléomadès* on trouvait un ralentissement du vol en relation avec la thématique amoureuse, ce n'était qu'après l'enlèvement de la demoiselle, tandis qu'ici, dès le premier envol, le héros chante en chemin. Le voyage, longuement décrit, n'apparaît jamais associé à la démesure et il est banalisé. Même lorsque le diabolique Clamazart ravit la demoiselle, le vol est dédramatisé par un détail comique : le félon est si petit qu'il doit prendre appui sur une souche pour monter (v. 4829). Le vol qui ramène Célinde et Méliacin à la fin du roman, avec ses insertions lyriques (v. 16823-ss, 16878-ss), s'étire particulièrement (v. 16781-ss), et ce n'est que nettement plus loin que l'atterrissage se fait, toujours en douceur : *Lors devala mout coïement* (v. 17006).

Dès le début, le clerc est décorrélé du cheval et il reste fortement marqué par un potentiel surnaturel, ce qui n'est pas le cas dans *Cleomadès*. L'incertitude autour de cette figure est traitée chez Girart d'Amiens sur le mode merveilleux : différents personnages prennent la parole pour donner leur avis sur le hideux Clamazart quand on le trouve avec la belle Célinde et le duc voit en lui *uns lerres tribouleres, / Uns traîtres, uns enchanteres* (v. 5197-8), qui tient du diable (v. 5204), tandis qu'un monologue de Clamazart lui-même (v. 15288-ss) racontant sa propre histoire nourrit le doute quant à son degré de culpabilité (v. 15490), relayé par le discours qu'il fait ensuite à Méliacin. Si la banalisation du magicien et celle du cheval vont de pair dans *Cléomadès* et s'opèrent parallèlement au passage de l'ascension démesurée au transport amoureux, dans *Méliacin*, le clerc reste potentiellement diabolique tout au long du texte, tandis que le cheval, apprivoisé dès le premier essai du héros et n'ayant rien des montures *faees* indomptées, est associé dès le début à la célébration de l'amour humain. Le magicien et sa monture évoluent beaucoup moins chez Girart que chez Adenet où la mouvance des points de vue nourrit un merveilleux subtil. Alors que dans *Cleomadès* le ménestrel joue un rôle essentiel dans la diffusion de l'information et dans la constitution du cheval en *merveille*, dans *Méliacin* tout se sait fermement grâce à des astrologues qui lisent dans les

étoiles (v. 17185-ss, v. 17301-ss) : la dimension poétique de la *merveille* est estompée et l'on retrouve l'opposition entre les certitudes immobiles du roman de Girart et les soupçons mouvants de celui d'Adenet.

Peu habile à jouer sur le doute merveilleux, *Meliacin* multiplie les *merveilles* alors que *Cleomadès*, déplaçant très clairement la *merveille* de la chose vers le discours, en use avec parcimonie : chez Girart, à côté du géant Mauquidart, potentiellement diabolique (*comme diables* v. 1449), et de Roberon, le géant voleur (v. 6001-ss), on trouve des armes faites par des fées comme dans la tradition épique (v. 8370-ss), et de nombreuses *merveilles* comparables à celles des romans antiques, décoratives, comme le lit dont les draps ont été tissés par des fées (v. 1548) et la *coute* de plumes de *lidorage* (v. 1556). La *nigromance* et son rapport ambigu à la science et à la magie noire reviennent sans cesse pour obscurcir les jugements et l'on craint souvent des enchantements : le cheval provoque l'étonnement (v. 2071-ss) et

*Chascuns a regarder le prist,  
tant comme plus veoir le porent;  
Mais en petit d'eure ne sorent  
quel part tourna ne quel part tint.  
Chascuns a merveille le tint,  
tuit cuideoit en estre enchanté* (v. 2112-ss).

Ce sont aussi des enchantements qui sont invoqués lorsque Méliacin entend raconter comment il enleva Célinde (v. 6353-6663). Ce récit, référé à un *on* (v. 6350), transpose la rumeur publique, même si l'énonciation mime un locuteur unique:

*"Ne sai par quel enchantement,  
mais en un cheval seulement  
d'un fust que l'en benus apele  
monta lui et ma damoisele,*

*puis ne seümes qu'il devinrent"* (v. 6397-ss)<sup>22</sup>.

*Meliacin*, insistant sur le potentiel surnaturel à travers une pluralité de merveilles, s'inscrit explicitement dans une tradition qu'il suit, qu'il signale par des indices nombreux, et qui ne désoriente pas le lecteur. *Cleomadès*, au contraire, minimise le surnaturel et les *merveilles*, et insiste sur le merveilleux lié à la pluralité des sens et des points de vue se constituant à travers des discours. D'un côté l'art magique, de l'autre l'art poétique. D'une part, dans *Meliacin*, la rumeur et les croyances collectives et traditionnelles, de l'autre, dans *Cleomadès*, la création et les mensonges-fictions individuels : la polyphonie instaurée entre Adenet et Girart<sup>23</sup> semble amorcer déjà une querelle comparable à celle qui opposera, bien plus tard, d'autres clercs, individualistes ou traditionalistes, au sujet des origines des chansons de geste<sup>24</sup>.

Le vol et son hybrisme, transposés dans le domaine amoureux, perdent de leur côté inquiétant. Le rapt amoureux et aérien a peut-être trouvé un modèle dans la métamorphose qu'Apulée a consacrée à Amour et Psyché, qui acquiert une vive notoriété à l'époque de nos deux romans<sup>25</sup>, d'autant qu'Amour, comme allégorie, joue un rôle notable dans nos deux récits

---

<sup>22</sup> Cette formulation rappelle la première occurrence, donnée objectivement :

*Il avoit un cheval de fust*

*D'un fust que l'en benus apele* (v. 483). Cet écho suggère que la rumeur est en train de constituer le récit, puisque le discours collectif et la parole du texte reprennent la même formulation, alors que chez Adenet le récit trouve un correspondant dans le discours individualiste du ménestrel. L'auteur de *Meliacin*, affichant par ailleurs un rapport beaucoup plus voyant à la tradition littéraire (il se situe dans la mouvance arthurienne, voir A. Saly, "Les 1001 nuits au XIII<sup>e</sup> siècle? Conte oriental et matière de Bretagne", dans *Travaux de littérature offerts en hommage à Noémi Hepp*, Paris, 1990, p. 15-24), se fait l'écho d'une voix plurielle.

<sup>23</sup> Voir A. Saly, introduction de son édition, p. X-XI.

<sup>24</sup> Voir la note 22.

<sup>25</sup> Sur ce conte, voir L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 114, note 59, et sur la connaissance de Psyché au Moyen Age, p. 318-ss, et G.

d'enlèvements (par exemple v. 1714-ss dans *Méliacin* et v. 3259-ss dans *Cleomadès*), le modèle antique de l'homme enlevé, inacceptable, étant transposé sous la forme plus convenable du rapt de la bien-aimée<sup>26</sup>. Ce modèle est explicite dans *Perceforest* où l'histoire de Troïlus et Zellandine a un certain nombre de points communs avec nos romans<sup>27</sup> et où le cheval de *fust* est remplacé, pour aller conquérir la belle, par le fascinant Zéphir, qui reprend son nom apuléen. Le vol a donc finalement pu devenir sujet romanesque et sortir du discrédit dont est marquée l'aventure d'Alexandre en perdant tout lien avec la curiosité et la démesure, et en déclinant le motif du ravissement amoureux : autant en emporte le vent.

---

Huet, "Le Roman d'Apulée était-il connu au Moyen Age ?", dans *Le Moyen Age*, t. 22, 1909, p. 22-ss et t. 29, 1917, p. 44-ss.

<sup>26</sup> Ainsi la fable de Psyché n'aurait pas fourni au Moyen Age uniquement le motif du tabou visuel (que l'on retrouve en particulier dans *Partonopeu de Blois*) mais aussi celui de l'enlèvement amoureux et aérien.

<sup>27</sup> Sur cet épisode, voir G. Roussineau, "Tradition littéraire et culture populaire dans l'Histoire de Troïlus et Zellandine (*Perceforest*, troisième partie), version ancienne du conte de la Belle au Bois dormant", dans *Arthuriana*, t. 4, 1994, p. 30-45. Le vol aérien s'enrichit dans ce roman des harmoniques associées à la Chasse Hellequin, aux troupes d'esprits bruyants qui hantent le folklore. Dans *Perceforest* comme dans les deux romans en vers, le motif des demoiselles, retenues dans des tours par leur père et visitée par un amant tombé du ciel, est combiné avec celui d'une folie à guérir. Que l'auteur de *Perceforest* ait connu *Cléomadès* est corroboré par le rôle qu'il fait jouer à partir de la fin du livre IV au ménestrel Ponchonnet, dans lequel on peut reconnaître un avatar du Pinchonnet d'Adenet le Roi.