

Celui qui croyait aux fées et celui qui n'y croyait pas :
le merveilleux romanesque médiéval,
du « croire » au « cuidier »

Christine Ferlampin-Acher

Lorsque dans le chapitre « De l'institution des enfants » de ses *Essais* Montaigne dénonce les romans médiévaux comme « fatras à quoi l'enfance s'amuse » (1), on croirait entendre l'empereur d'Inde qui, dans *Artus de Bretagne*, considère les fées comme des *fanfelues*² (2) ou Escanor qui, chez Girart d'Amiens, qualifie avec mépris les songes prémonitoires maternels de *fantosmerie* (3), voire encore Wace qui revint bredouille de Brocéliande (4). Le merveilleux romanesque pose le problème du vrai et du faux, et renouvelle cette opposition en thématissant son enracinement fictionnel sous la forme de *deceptions*, d'illusions, et de *bourdes* (de mensonges, c'est-à-dire sous la forme à la fois d'êtres et de discours marqués par la fausseté. Mon projet est de revenir sur ce point, que j'ai déjà abordé à la fois dans *Fées, bestes et luitons* (5) et dans *Merveilles et topique merveilleuse* (6), en m'intéressant plus particulièrement aux personnages incrédules et sceptiques, qui incarnent et dramatisent les rapports complexes entretenus pas le vrai et le faux quand il est question de la *merveille*. Dans un premier temps j'insisterai sur le questionnement qui est à la base du merveilleux romanesque, qui, inabouti, laisse en suspens la vérité de la *merveille*, puis j'étudierai quelques personnages incrédules pour voir qu'en général l'incrédulité est soit un faux-semblant, soit condamnée, ce qui montre que la suspension de la vérité merveilleuse ne va pas de pair avec une négation de l'existence de celle-ci. Enfin je verrai qu'en fait l'ouverture du sens est toujours sécurisée, contrairement à ce qui se passe dans le fantastique moderne, par la vérité divine, infaillible, car Dieu cautionne le monde au sein de la diégèse, tandis qu'une parole première fonde le roman.

1 Ed. P. Villey, Paris, P.U.F., 1924, 3^e édition 1978, t. I, p. 175.

2 *Artus de Bretagne*, manuscrit BnF. fr. 761, f. 14v. Voir le fac-similé de l'édition de 1584, très proche de la version manuscrite citée, *Artus de Bretagne. fac-similé de l'édition de 1584*, N. Cazauran et C. Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, p. 28. Dans cette édition, le terme *fanfelues* est omis et n'est pas remplacé par un équivalent, l'incrédulité de l'empereur est atténuée, ce qui va dans le sens d'une atténuation du merveilleux: sur cette réduction du merveilleux dans l'imprimé, voir mon article, « *Artus de Bretagne* du XIV^e au XV^e siècle: merveilles et merveilleux », dans les Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines, 12-15 juillet 2002, *Du roman courtois au roman baroque*, études réunies par E. Bury et F. Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 107-121.

3 Ed. R. Trachsler, Genève, Droz, 1994, v. 13613.

4 Dans *Le Roman de Rou*, le narrateur raconte être allé à la fontaine de Barenton, en forêt de Brocéliande, et n'y avoir rien vu : *La seient [..] l'en les fees veoir / Se li brelan nos dient veir l Et altres merveilles plusors / [...] Fol m'en revinc, fol i alai :/Fol i alai, fol m'en revinc./Folie quis, par fol me tinc* (éd. J. Holden, Paris, S.A.T.F., 3 vol., 1970-1973, v. 6387-6389).

5 Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

6 Paris, Champion, 2003.

Je voudrais d'abord synthétiser quelques idées que j'ai développées dans *Merveilles et topique merveilleuse*, puis les illustrer par l'exemple de *Partonepeu de Blois*. Si l'on considère un corpus romanesque large, composé de textes en vers et en prose, du XIIe au XVe siècle, il me semble que l'on peut mettre en évidence autour du terme *merveille* une topique permettant de définir ce qu'est le merveilleux, indépendamment des croyances, nécessairement relatives, des lecteurs. Le terme *merveille* apparaît en effet en général en contexte avec un verbe de vision, dans une situation de regard empêché, ce qui peut aller jusqu'à des scènes nocturnes, parfois brumeuses, le plus souvent en clair-obscur. Conditions défavorables à une perception claire, état du sujet dont l'ivresse (amoureuse ou magique, quand ce n'est pas les deux à la fois), la fatigue (que de *merveilles* surgissent au soir, après une chevauchée exténuante qui, bien qu'expédiée en quelques mots dans le récit, est supposée laisser le héros épuisé !), le souci (les héros obsédés d'amour, inquiets, *pensifs*, sont plus que d'autres frappés par l'irruption de la *merveille*), sont très souvent mentionnés en contexte quand surgit l'aventure, même si aucune corrélation explicite ne rattache ces indices à une perception entravée et à une *merveille* qui du coup serait posée univoquement comme illusoire. Sur cette vision entravée se greffe un processus d'étonnement muet puis de questionnement précoce, d'arrêt sur la *merveille*, marqué par exemple par les termes *esbahi*, *soi merveiller*. Suit alors plus ou moins rapidement, plus ou moins longuement, un questionnement plus nourri, plus complexe, pluriel, émanant en général de diverses instances, personnages et/ou voix conteuses. Plusieurs hypothèses sont émises, grâce à des stratégies stylistiques variables, concernant l'origine et la nature de la *merveille*: est-elle réelle ou illusoire (*fantome* ou *decevançe*), est-elle de Dieu ou du Diable? Est-ce une femme, une fée, une sainte? La *merveille* vient-elle d'un savoir clérical, comme l'astronomie, d'un savoir-faire artisanal, orfèvrerie, tissage? De pratiques magiques? Chaque question est sous-tendue par une hypothèse, et finalement l'incertitude demeure, même si certaines affirmations peuvent paraître péremptoires, car l'éparpillement des voix rend incertaine l'autorité, *l'auctoritas*, même dans le cas limite du Graal christianisé. Le merveilleux, inscrit dans le texte à travers une vision entravée, une polyphonie questionnante et une polysémie suspensive, ne serait pas un processus de lecture dépendant des croyances du lecteur, même si celles-ci jouent un rôle. Même à supposer que le lecteur du Moyen Age ait cru aux *luitons* et que nous nous n'y croyions plus, les aventures de Zéphir dans *Perceforest* ressortiront pour les uns comme pour les autres du merveilleux, qui est une catégorie littéraire. Le lecteur, de quelque époque qu'il soit, devra jouer le jeu du merveilleux et suivre le lecteur inscrit, entité très présente dans les romans médiévaux, survivance certes de l'oralité originelle de notre littérature narrative, mais aussi médiateur essentiel dans le processus de lecture, le couple auteur/narrateur trouvant un correspondant dans le couple lecteur incarné/lecteur inscrit. Ce lecteur inscrit réagira (jouera à réagir) à la *merveille* en fonction d'indications où il sera guidé par l'indéfini *on (l'am)*, le relatif sans antécédent *qui* et les modes de l'irréel et du potentiel (7).

7 Ce lecteur inscrit est aussi un outil essentiel pour analyser la peur dans les romans médiévaux: voir mon article « La peur du montre dans le roman médiéval », dans *Travaux de littérature*, XVII, 2004, p. 119-134.

L'opposition entre le vrai et le faux sous-tend ces questionnements qui testent successivement des hypothèses comme « telle merveille est féérique », « telle autre magique », mais l'imbrication des critères qui permettent de définir la *merveille* est telle que le vrai et le faux se mêlent et ne parviennent pas à s'opposer simplement et binairement : ainsi affirmer qu'une créature est une fée n'implique pas nécessairement qu'elle n'est pas une humaine, comme le montre la présentation de la Dame du Lac dans le *Lancelot en prose* (8). Une hypothèse vraie n'infirme pas nécessairement les autres, le feuilleté de sens du texte médiéval ayant une telle densité que la *Beste Glatissant* de *Perceforest* peut être à la fois une panthère, une « leucrocote », une illusion d'optique, un avatar du Diable, un fantôme charmant et destructeur (9). Par ailleurs, même si des instances particulières, comme *l'estoire* ou certains ermites, s'affirment plus péremptoirement comme des *auctoritates* (10), la multiplicité des voix fait qu'on ne sait jamais qui doit avoir le mot de la fin, l'ultime vérité restant à l'horizon (11). Ainsi la *merveille* génère une inflation du sens après avoir mis celui-ci en défaut.

Prenons à titre d'illustration l'un des récits qui lança la mode féérique, *Partonopeu de Blois* (12). Ce roman en vers repose sur un tabou visuel et reproduit le motif de Psyché, bien connu au Moyen Âge à travers les *Mythologies* de Fulgence (13). Scènes nocturnes, fée disparaissant sous une couverture ou sous un manteau, interdit, invisibilité, malaise du héros affamé et épuisé, entretiennent le motif du regard entravé, ce que relaie dans le texte l'absence de portrait consacré à la fée alors qu'une fort longue description est accordée à Partonopeu. Ce masquage maintient la fée invisible alors même que le héros peut la regarder. Par ailleurs, au moment où le chevalier peut enfin voir la dame, au lieu du portrait de la fée que l'on attend, nous trouvons une très longue évocation de sa sœur. Par la suite, l'indicibilité de la beauté féérique permettra d'éluder le portrait espéré et d'établir un décalage entre le héros qui voit la fée et le lecteur (14).

8 Ed. A. Micha, Paris Genève, Droz, 1980, t. VII, p. 38.

9 Sur cette créature, voir mon livre *Fées, bestes et luitons, op. cit.*, p. 311-ss. On trouvera à la fin de l'article sur la peur cité dans la note 7 la reproduction de deux miniatures représentant la *Beste* et montrant la *diversité* de sa morphologie (son caractère composite) tout autant que la diversité des interprétations qui peuvent être données par l'image des textes qui la décrivent.

10 Je donne ici à ce terme un sens plus large que l'emploi habituel (qui renvoie aux instances extérieures qui fondent et valident un texte: voir par exemple *Auctor et auctoritates. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines, réunis sous la dir. de M. Zimmermann, Paris, Ecole des Chartes, 2001). Dans ma perspective, le terme ne renvoie pas nécessairement à une autorité extérieure au texte, il peut correspondre à un personnage ou à un des avatars de la voix conteuse (*je, li contes ...*) interne au texte, et désigne les voix qui manifestent un discours posé, parfois provisoirement, comme discours de vérité.

11 Sur la suspension du sens dans le processus merveilleux, voir *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 252-ss et 335-ss.

12 *Partonopeu de Blois*, éd. Joseph Gildea, 3 vol., Villanova University Press, t. I, 1967, t. II, 1, 1968 et t. III, 2, 1970,

13 Voir L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984, p. 317-ss.

14 Sur une étude plus complète du regard entravé dans *Partonopeu de Blois*, voir *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 110-ss.

Ce jeu sur les regards entravés s'est mis en place dès l'épisode de la nef et l'arrivée à Chief d'Oirre. La ville était alors décrite à travers le regard du héros (15) :

Il voit sa nef tant merveilleuse
Ainc rien ne vit tant precieuse,
Et voit les murs de la cité
Qui contre le ciel donnent clarté (v. 808-811) (16)

Parallèlement, comme sur une invitation ludique, le lecteur inscrit est associé à ce regard: *La veriés* (v. 797, v. 851, v. 853). Le narrateur interpelle longuement le lecteur (v. 851-872) et l'implique dans le récit, à la fois par le pronom *vous* et par le relatif sans antécédent *qui* (v. 862)¹⁷. Ce double regard n'est cependant pas libre: le verbe *veoir* est souvent employé à la forme négative et suggère, tout comme les indéfinis, une promesse qui ne sera jamais tenue (v. 786, v. 813). L'éclairage, éblouissant (notons le contraste entre la nuit obscure et l'extrême clarté qui se dégage de la ville v. 767-768, v. 848), joue sur une vision à la fois pleine (les détails sont multiples, il n'y a pas d'ombre qui masque quoi que ce soit) et entravée (cette perception est trouée par des manques, le héros ne voit pas ce qu'il attend et qui correspond à la norme v. 774, v. 827) : en surimpression à ce lieu surnaturel on distingue, en négatif, le monde « réel ». Le regard est à la fois aigu, précis, et marqué par des absences, d'autant que lorsque l'on bascule vers le lecteur inscrit, le texte multiplie les conditionnels, qui font reculer la perception effective (*La veriés* v. 851, v. 853). Lorsque la fée entre en scène, son regard se substitue provisoirement à ceux du héros et du lecteur inscrit: elle se glisse la nuit dans le lit de Partonopeu et sent son corps sans le voir (v. 1138).

Sur ces regards se greffent des réactions auxquelles le lecteur est associé. La peur de Partonopeu devant la nef (v. 739) lui est par exemple imposée:

Paors de terre est menre asés
Que n'est de mer, bien le savés (v. 745-746) (18),

15 Dans les vers 701 (le héros découvre la nef) à 850 (on passe du regard de Partonopeu à celui du lecteur inscrit), on relève 18 emplois du verbe *veoir*, un emploi de *veüe*, un de *trover* et deux de *regarder*, ayant pour sujet le chevalier.

16 Dans les épisodes merveilleux, l'éclairage est souvent en clair-obscur, la luminosité est perturbée. Dans cette scène nocturne, la lumière, comme dans une illumination touristique de notre époque, semble jaillir des murs, dans un mouvement contre nature.

17 Plus loin l'indéfini/substantif *hom* jouera le même rôle (v. 948).

18 L'auteur renvoie à l'expérience commune de son lecteur, inscrite dans les mentalités médiévales, auxquelles, sous peine d'être exclu du jeu merveilleux, le lecteur moderne doit se plier. Sur la peur de la mer au Moyen Age, voir par exemple J. Monfrin, « Joinville et la mer », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à F. Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 445-ss.

tout comme l'émerveillement, marqué à la fois par l'inquiétude, l'étonnement et l'admiration (v. 755, v. 868).

Le questionnement qui découle de ces regards empêchés et de cette première réaction est polyphonique et polysémique: il s'enrichit au fur et à mesure que le roman se développe, et se nourrit de la mémoire du lecteur. De nombreuses questions et réponses se mettent en place dans le texte dès l'arrivée à l'étrange château de Chief d'Oirre. On hésite sur la nature de la nef qui conduit Partonopeu. L'équipement est en effet décrit avec une précision que ne renieraient certainement pas les Glénans (par exemple on note au vers 733 qu'il n'y a pas de ris sur les voiles), mais cette nef, dit le texte, est peut-être *faee* (le terme est employé dans une proposition hypothétique) ; elle est peut-être aussi miraculeuse, puisque le héros remercie Dieu d'une prière (v. 705) et qu'il pense, à Chief d'Oirre, être arrivé au Paradis (v. 874). On remarquera néanmoins que ces deux indications sont présentées de façon très ambiguë: la prière n'est qu'amorcée (19) et l'hypothèse paradisiaque est introduite par le verbe *cuidier* qui désolidarise le narrateur de l'opinion émise. A l'arrivée chez la fée, le héros s'interroge, *pensif*: *Ne set u est n'en quel pais* (v. 784), puis il se met à *cuidier*: ce verbe est récurrent dans les scènes merveilleuses, et correspond à la mise en avant d'hypothèses incertaines. L'ensemble du passage sera placé, non sous le signe du *croire*, mais sous celui, plus douteux, du *cuidier*. L'hypothèse *com s'on le conduisist par art* (v. 770) propose deux pistes, puisque *art* peut renvoyer à la fois au savoir magique et à un savoir-faire technique, mais la formulation n'est pas une affirmation péremptoire. A côté des hypothèses suggérées par l'attitude et les pensées du héros, les formules en « comme si on » permettent de jouer avec le sens et d'associer, par le biais du *on*, le personnage et le lecteur, tissant ainsi progressivement la confusion entre les instances. La supposition que Partonopeu fait ensuite est qu'il est en *faerie* (v. 809). La voix conteuse n'intervient pas explicitement à ce moment pour donner son avis, mais l'emploi du verbe *cuidier* (plutôt que *croire*, voire *deviner* ou *savoir*) laisse en suspens l'adhésion du narrateur à cette opinion. Cette lacune est soulignée par le fait que dans les vers suivants, à la question « est-ce dangereux ? », le héros répond par la négative (v. 811-ss) : la voix conteuse intervient cette fois immédiatement et de façon voyante

19 - *Il a pris Deu a mercier* (v. 705) : la formule est inchoative et la prière ne semble qu'amorcée, pour peut-être rester en suspens.

pour dire qu'il a raison (*Si a de ce droit et raison* v. 814). Pour le lecteur, une intervention de la voix conteuse confirmant la féerie était plus attendue, mais elle ne pouvait venir à ce moment, précoce : l'incertitude autour de la fée étant encore mise en place depuis trop peu de temps, il fallait laisser planer le doute, sous peine d'écraser l'incertitude merveilleuse sous une affirmation forte. L'intervention de la voix conteuse au sujet du danger (et uniquement à ce sujet, la formulation *de ce* du vers 814 circonscrivant clairement le champ où s'exerce l'adhésion du narrateur) me semble être là pour souligner le refus de donner la caution du narrateur au moment essentiel où il est question de l'hypothèse féerique afin de laisser celle-ci en suspens. Ensuite la splendeur de la ville est rationalisée grâce aux références à l'exotisme encyclopédique (v. 831-ss) : la bigarrure des tours, la représentation de l'univers et de l' *estoire* font de la cité un double parfait et total de la ville idéale, extrapolation des cités réelles (20). L'expression *par grant savoir* (v. 838) conjugue le savoir-faire artisanal et la science illustrée par les décors. La mention juste après du paradis (v. 874) instaure un balancement entre la cité réelle et la Jérusalem céleste. Puis nouvelle piste, l'illusion contrebalance le « réalisme » des vers qui précèdent (avec les tuiles, le marbre et le plomb) : des matériaux lourds, on passe à l'évanescence du *fantosme* (v. 880). Mais ni la description « réaliste » (placée sous la dépendance du regard d'un héros perturbé), ni l'hypothèse illusoire (présentée comme une opinion) n'ont d'autorité définitive. Enfin arrive le Diable: tout cela ne serait qu' *ovragne de diable* (v. 983-984). Mais l'affirmation reste incertaine: à nouveau ce n'est qu'une opinion, et la présentation de celle-ci est telle que le lecteur ne peut décider si elle est juste ou non. En effet le distique qui la formule est le suivant:

(Car) quanqu'il voit tient il a fable
Et a ovragne de diable (v. 983-984).

La syntaxe coordonnée et la rime solidarisent les deux pans de l'opinion de Partonopeu. Or le prologue nous a avertis qu'il y avait des exemples à tirer des *fables as Sarrasins* et nous avons appris que les *ymages* de la cité ont été fabriquées par les Maures (v. 846) : cette cité pourrait être une *fable as Sarrasins* et à ce titre le prologue nous invite à la considérer comme détentrice d'une

20 On trouve là, réduit à sa plus simple expression, le topos de l'insertion encyclopédique : sur ce sujet voir mon article « La vulgarisation dans les romans médiévaux: du char d'Amphiaraus à l'exposé d'Estienne », à paraître dans les actes du colloque de Besançon sur la *transmission (us savoirs*, dir. P. Nobel et F. La Brasca.

certaine vérité, ce qui contredit la référence au diable au vers suivant. La conjonction des deux hypothèses revient à émettre simultanément l'idée d'une véracité et d'un mensonge: à nouveau le sens est en suspens.

L'éclatement des questions et des hypothèses suit alors la faim croissante du héros:

Ne set se il dort u somelle,
Ne il ne set se tot est songe,
Se tot est voirs u tot mençoigne (v.908-ss).

Les questionnements se multiplient, mais aussi se diversifient: ils portent sur la ville, puis s'élargissent et concernent l'état du héros, en attendant de porter sur la fée, sa sœur, ses compagnes ...

Au terme de l'ouvrage nous n'en saurons pas plus et le roman se terminera sur un épilogue qui multiplie les dénégations, qui certes exaltent les noces de la fée et du chevalier, mais surtout laissent, comme depuis le début du roman, le lecteur dans l'expectative (v. 10584) :

La feste en est riche et prisant.
[...]. Ne vos faz conte d'archevesques,
Ne de cardonals ne d'evesques,
Ne d'abés ne d'altre clergié,
[...] N'ensorquetot d'empereors,
De rois, de dux et d'almaçors,
Ne d'altre grant chevalerie
[...] Ne des faiz as enchanteors,
Ne de deduis as juleors,
De lions ne des elefans (v. 10552-ss).

Le sens ultime est à l'image de ces divers non-dits. La *merveille* relève de l'indicible et de l'impensable, comme l'a bien montré Francis Dubost dans son article « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale » (21).

Le merveilleux repose donc sur une polyphonie polysémique et une mise en suspens du sens ultime, tandis que les hypothèses prolifèrent. Dans cette perspective, on peut se demander quelle est la place des personnages qui doutent, qui sont sceptiques.

²¹Dans *Ecriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIII^e-XV^e siècles)*. Études rassemblées par D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 47-68.

Le vocabulaire du doute n'est pas aussi riche en ancien français qu'en français moderne, *douter* suggérant plutôt la crainte, « sceptique » étant postérieur, *mescroire* renvoyant plus à une croyance erronée qu'à un refus d'adhérer à une opinion. On rencontre néanmoins semble-t-il des voix qui doutent comme Wace qui ne croyait guère aux fées de Brocéliande ou Gautier Map, pour qui les histoires de *luiton* ne sont que des *nugae*. Mais ces auteurs n'écrivaient pas des romans et surtout ils ne sont pas des personnages de roman.

Les personnages de roman qui nient la *merveille* sont rares. Tout d'abord il faut les distinguer de ceux qui, au cours de leurs réflexions, émettent l'hypothèse que la *merveille* à laquelle ils sont confrontés est une *illusion*, une *decevance* ... L'illusion n'est pas une négation de la *merveille*, elle se présente dans les textes comme une hypothèse autour de celle-ci, au même titre que le miracle, la « diabolie », la magie ... et de plus elle s'explique elle-même secondairement soit par le miracle, la magie, le diable, la *clergie* des opticiens, la fatigue des héros ou leur ivresse, amoureuse ou pas (22). L'incrédule qui m'intéresse ici est celui qui dénonce une opinion concernant la *merveille* comme fausse, comme *fanfelue*, *bourde*, *falorne*, *truffe*, *mensonge*, *fable* ... et en reste là. La *merveille* dans ce cas n'est perçue que comme un discours décorrélé de tout rapport avec une « vérité » confondue avec la « réalité ».

S'il arrive souvent qu'un personnage ou le lecteur inscrit doute provisoirement (23), il est plus rare que le doute soit ferme, définitif et n'intervienne pas au milieu d'une constellation d'hypothèses autres. Nous rencontrons néanmoins l'empereur qui dans *Artus de Bretagne* veut épouser Florence, contre l'avis de l'automate, des fées et de l'intéressée. Lorsque le père de l'héroïne, le roi Emenidus, avance qu'il ne faut pas aller contre l'avis des fées, l'empereur s'exclame, avec une belle allitération: « Criez vous dont en si faites fanfelues comme de ces fées ? Et vraiment c'est nicetez qu'ele n'ont nul poor » (ms BnF fr. 761, f. 14v). En fait, mise à part cette réflexion, le roman élude complètement la discussion pour savoir si les fées existent ou non. Entre les deux phrases de son discours, l'empereur a d'ailleurs glissé de l'existence des fées à leurs pouvoirs. Emenidus ne s'engagera pas

22 Sur l'illusion et la quête du sens de la *merveille*, voir *Merveilles et topique merveilleuse*, op. cit., p. 211-ss.

23 À titre d'exemple parmi beaucoup d'autres, Partonopeu prend tout ce qui lui arrive à Chief d'Oirre pour une *fable* (v. 983) et le lecteur interpellé est soupçonné de n'y voir que *fafelue* (v. 860) et *fauete* (v. 861).

à lui répondre sur le problème des fées, mais invoquera comme excuse à sa décision la parole donnée à la mère de Florence, mourante, de respecter le choix de l'automate: l'empereur rétorque alors que la reine est morte et qu'elle ne peut plus rien faire contre la volonté de son mari. Dans cet exemple la croyance aux fées est mise sur le même plan que le respect dû aux paroles d'une morte: il s'agit d'un engagement sacré, venu du fond de l'histoire. En douter, c'est blasphémer, et le mécréant sera puni: l'empereur d'Inde n'épousera pas Florence et il sera ridiculisé par celles-là mêmes auxquelles il ne croyait pas.

Une autre ambiguïté, comparable à celle qui dans *Artus de Bretagne* nous fait passer du doute concernant l'existence des fées à un doute moins radical concernant leur pouvoir, se trouve dans le *Merlin* de Robert de Boron. Le baron qui met Merlin à l'épreuve commence par affirmer que le savoir de Merlin lui vient du diable (§41 *ce que il vos dit et que vos creez, si m'aiit Diex et tuit li saint, [...] il li vient du deable* (24) sans mettre en doute la véracité de ses dires, puis il cherche à prouver que les prédictions sont fausses en se déguisant et en provoquant trois prophéties, contradictoires selon lui et attestant donc de l'absence de pouvoir du devin: son projet est alors d'*essaier* Merlin (§41, l. 7,9 et 40, § 42, l. 5, 12,30 et 50). Cette mise à l'épreuve convainc le baron que Merlin n'a aucun pouvoir. On est passé d'une affirmation présupposant que Merlin avait des pouvoirs et discutant l'origine de ceux-ci à une dénégation complète. Comme dans *Artus de Bretagne*, l'incrédule finit mal, et la triple mort qu'il subit fait de lui une sorte de trompeur trompé, tandis qu'Arthur ne parvient par à *mescroire* le devin (§42, l. 61). Dans les deux romans, l'incrédulité est suscitée par la jalousie: l'empereur d'Inde est le rival amoureux d'Artus de Bretagne, le baron est jaloux du succès de Merlin auprès du roi²⁵.

Dans *Escanor* (26), lorsque la mère, au moment où le héros va être adoubé, se souvient de son songe prémonitoire et merveilleux, son fils, incrédule, lui reproche de croire en *teuz fantosmeries* (v. 13613), en *sorcheries* (v. 13614). Comme dans les deux exemples précédents, l'incrédulité du personnage est associée à la haine et à la jalousie (Escanor est pétri d'orgueil, il est jaloux de Gauvain v. 13589, v. 13611) et comme le baron de *Merlin*, il

24 Ed. A. Micha, Genève, Droz, 1979.

25 Le baron reproche à Arthur de *croire* Merlin, mais aussi de le « faire seingnor de vos et de vostre conseil »; et il fu [...] *molt iriez, quant il oï que Merlins ne seroît mie partiz dou consoil le roi* (§42).

26 Ed. R. Trachsler, Genève, T.L.F., 1994, 2 vol.

veut mettre à l'épreuve les prédictions maternelles (27). Deux éléments sont cependant surprenants dans le cas d'*Escanor*: d'une part, l'issue du combat contredit la prédiction, sans que le texte revienne sur celle-ci, et d'autre part, le narrateur lui-même présente d'emblée ce songe comme une *truffe* ou une *folie* (28). La discordance entre le songe et ce qui arrive, ainsi que la prise de position précoce du narrateur, témoignent d'un traitement désinvolte du problème de la valeur des rêves, d'autant que la formule initiale de la voix conteuse, rapide, expéditive même, très proche de l'éclat de voix du héros qui suit de peu, contraste avec la parole maternelle posée, parlant *par astronomie* et insistant sur la vérité des dires. Ici ce n'est paradoxalement pas la voix conteuse, trop désinvolte, qui serait l'*auctoritas*, et le songe n'est qu'une facilité pour expliquer la haine d'*Escanor* à l'égard de *Lancelot*. A nouveau l'incrédulité est plus un mouvement d'humeur qu'un doute ontologique et raisonné: l'originalité de cet exemple réside dans le fait que la voix conteuse et l'auteur partagent ce point de vue.

Quelques autres cas peuvent nous retenir sans qu'il soit possible de développer: dans *Brun de la Montagne*, texte hybride entre le roman et la chanson de geste dans le goût du xve siècle, le vieux roi Butor, tout à la joie d'avoir enfin un enfant, veut qu'il soit présenté aux fées. Ses barons s'insurgent: *Folie, vieillesce le point, qui l'a fait radoter* (laisse VI) (29). Ce roi, dont la vieillesse ressemble à celle de Charlemagne (ce qui n'est pas surprenant, vu la dimension épique du texte), s'oppose à ses barons puis à sa femme au sujet des fées. Mais très rapidement il apparaît que personne ne met en doute les fées et leurs dons, mais que l'on craint plutôt pour la vie du nourrisson qui doit être exposé dans la forêt alors qu'il est l'unique héritier d'un roi déjà très âgé. Le doute n'est à nouveau pas ontologique: la reine croit aux fées (*Roys Artus de Bretagne a moult de lieus faés* v. 570) mais s'oppose à l'exposition du bébé.

Dans le *Méliacin* de Girart d'Amiens (30), le héros éponyme doute des pouvoirs de l'enchanteur Clamazart qui a fabriqué un cheval volant et réclame la main de la princesse à son père: ce ne sont, selon le jeune homme, que *trufferies* (v. 245) et *sorceries* (v. 243). En fait *Méliacin* ne se pose pas vraiment le problème des

27 À la place du verbe *essayer* employé avec insistance dans le *Merlin*, nous trouvons ici le verbe *esprover*; *Escanor* voulant à la fois *esprover* la parole de sa mère et la vaillance de *Gauvain* (v. 13615, 13620, 13624).

28 V. 13695 : *truffe, folie*.

29 Ed. P. Meyer, Paris, S.A.T.F., 1875.

30 *Méliacin ou le Cheval de Fust*, éd. A. Saly, Aix-en-Provence, *Senefiance* 27, 1990.

pouvoirs de Clamazart: il est simplement soucieux d'éviter à sa sœur aimée d'épouser l'affreux prétendant. Finalement ce serait encore un cas de jalousie ... D'ailleurs le père commente sa décision d'accorder sa fille, non pas en polémiquant avec son fils sur les pouvoirs de l'enchanteur, mais en justifiant son choix de Clamazart comme époux par sa richesse, sa naissance, et surtout par l'impératif du don en blanc:

Enseurquetout point trespasser
Ne li osai mon convenant (v. 1161-2).

Comme dans *Artus de Bretagne*, c'est une parole donnée, un serment, qui indirectement vient justifier la croyance: le débat se trouve éludé puisque douter, ce serait alors trahir une parole sacrée.

Je voudrais pour terminer ces remarques sur les sceptiques insister sur deux figures qui confirment l'idée que l'incrédulité est souvent biaisée dans les romans et qu'elle se présente plus comme un élément de psychologie que comme une attitude intellectuelle.

Dans le *Lancelot en prose* Galehot raconte à Lancelot les deux songes qui l'obsèdent et dont il devine qu'ils annoncent des malheurs. En réponse, Lancelot dénie toute vérité aux rêves: « Sire, fet Lancelot, vos estes si sages hom que vos ne devés mie croire en songe, kar songes ne puet a nule verité monter: kar autresi com il est faus en sonjant est il faus en aventure, ne vos ne devés pas de ce avoir poor, kar il n'a el siecle home si puissant qui vos puist metre al desos, kar vos estes li plus puissans hom qui orendroit vive ».

Peu après Galehot insiste sur son désir de savoir et Lancelot récidive: «Je ne cuit mie que nus clergies vos puisse dire chose qui est a avenir» (t. 1, p. 7-ss) (31). Lancelot parle sous l'emprise de l'affection qu'il porte à Galehot et qui se manifeste par exemple quand il l'étreint et s'évanouit à ses côtés quand son ami, sous le poids du souci, s'effondre de cheval: ce n'est pas qu'il doute des songes, mais il cherche, même au prix du mensonge, à rassurer son compagnon. Cette hypothèse est corroborée par l'épisode qui s'entrelace avec celui des songes de Galehot, à savoir celui de la fausse Guenièvre, qui commence juste après (p. 18-ss). Galehot apprend les fâcheuses nouvelles qui concernent la reine Guenièvre, nouvelles qui ne peuvent qu'affliger Lancelot. Par

31 Ed. A. Micha, Genève, Droz, 1978.

affection pour lui, Galehot choisit de ne pas raconter les événements à Lancelot: « Neporquant il (32) deffent a tos cels qui a lui sont que ces noveles ne soient descovertes a Lancelot, car trop a grant poor de son coros » (p. 33).

Dans les deux scènes en contrepoint (le songe de Galehot et la fausse Guenièvre), le silence et le mensonge préservent l'ami dans le cadre d'un compagnonnage d'exception: ce n'est pas par incrédulité que Lancelot affirme que les songes n'ont pas de sens, c'est au contraire parce qu'il croit en leur présage et qu'il cherche à dissuader son ami de consulter ses clercs, car il devine que leur interprétation sera sombre. De même Galehot mentira à Lancelot pour l'épargner au sujet du nombre d'années lui restant à vivre (p. 72). La méfiance qu'affiche Lancelot devant la croyance de Galehot n'est qu'une ruse affectueuse.

Un autre exemple, tiré du quatrième livre de *Perceforest*, va dans le même sens. Le chevalier Estonné doute ouvertement devant son compagnon Le Tor du caractère funeste de la Fontaine Bouillante. Cette Fontaine, hantée par d'étranges poissons, est le théâtre de morts nombreuses. Le Tor, craignant cette *merveille*, est réticent à se rendre sur place. Estonné insiste:

Par ma foy, sire, dist Estonné, ce sont abusions, et pour vous advertir comment vostre doubte n'est pas certain, nous irons jusquez la³³.

Ils vont donc à la Fontaine et en constatent l'horreur surnaturelle. Le Tor est alors attiré par un troupeau de cervidés qu'il suit, Estonné lui promettant de le rejoindre sans tarder. Or Estonné reste au bord de la fontaine, fasciné par le destin qu'il attend:

Et il commença a merancolier en pesantes fantasies, telles qu'il sambloit qu'il voulsist dire: « Fortune contraire, je te atens et ne me partiray d'icy, s'avras sus moy ta voulenté acomplye ». Se le preu Estonné ne le disoit ou pensoit, sy en monstroït il le samblant si evidamment qu'il sambloit qu'il fust cause de sa mesadventure. Tant s'appesanti illecquez Estonné qu'il s'endormy quasi, et ne sçavoit comment d'illecq partir (p. 170).

Le diable alors « aiguillonne » *un sien ministre* : Estonné est tué traîtreusement. En fait, Estonné ne doute à aucun moment de la croyance concernant la Fontaine fatale: il y adhère et d'ailleurs il a raconté au Tor que son propre père a été tué, au bord de cette Fontaine, victime de la *merveille*. Son incrédulité n'est

³² Lancelot.

³³ Ed. G. Roussineau, livre IV, t. I, Genève, Droz, 1987, p. 167.

qu'une feinte pour décider son compagnon à aller à la Fontaine et pour y rester en toute connaissance de cause: son mensonge est l'expression d'une fascination morbide pour la *merveille* et une soumission absolue et héroïque au destin.

Il ressort de ce relevé qui n'a rien d'exhaustif que les sceptiques ne sont pas poussés au doute par des réflexions intellectuelles: ils sont mus par l'affect, souvent la jalousie ou la peur, quand ce n'est pas l'amitié ou une « mélancolie » morbide. Imaginer un personnage médiéval sceptique serait certainement un anachronisme. Il est possible que dans les textes cités le rejet de la *mescreance*, de l'incrédulité, ait une origine spirituelle: douter de quelque élément surnaturel que ce soit engagerait sur la voix périlleuse de la désespérance. L'épisode du *Livre d'Artus* qui associe doute devant la *merveille* et péché de désespérance au sujet de la blessure de Pellinor, le père de Perceval, me paraît en effet constituer un intermédiaire intéressant entre le péché et la punition du scepticisme face à la *merveille*:

Li rois Pellinor le peres Perceval se gisoit en son lit et pensa molt durement a merveilles que il avoit oï retraire paroles du Saint Graal et tant qu'il les comença a mescroire et endementres que il s'aloit desesperant si vint une lance toute ardent devers le ciel [...] et lors li dist une voiz [...] : «C'est vengemenz de ce que as mes oeuvres mescreues » (p. 243) (34).

Rattacher la condamnation de l'incrédule face à la *merveille* à la condamnation spirituelle du *mescreant* peut sembler paradoxal puisque l'Eglise eut l'occasion de s'en prendre à ces croyances folkloriques qui trouvent refuge dans les romans (35) : celui qui ne croit pas aux fées devrait au contraire être béni de Dieu. Mais dans les romans il en va autrement et il semble qu'il faille croire aux fées, aux devins et aux fontaines magiques comme on croit en Dieu. Peut-être parce que le roman et ses *merveilles*, tout comme la religion, reposent sur une parole fondatrice et dans une certaine mesure sacrée. Douter des fées dans un roman, c'est souvent, nous l'avons vu, trahir une parole donnée, un don en blanc, et c'est aussi blasphématoire que douter de Dieu. La *merveille* romanesque est avant tout affaire de parole: on ne peut en douter sans remettre en cause le Verbe. On peut aussi penser, et

34 Éd. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, t. 7, 1913.

35 - Voir par exemple le *Decretum* de Burchard de Worms, cit. par L. Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 23-ss et Cl. Lecouteux, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2^e éd. 1988, p. 61-ss.

c'est ce que je verrai pour terminer, que le roman tend à se construire, grâce au merveilleux, comme fiction, au statut incertain, entre le vrai et le faux: l'incrédule à l'opinion tranchée ne saurait être viable durablement dans le récit romanesque.

Le merveilleux repose sur un sens incertain, comme nous l'avons vu plus haut, mais ce sens, quoiqu'ambigu, est sécurisé parce que la *merveille* présuppose toujours Dieu comme garant de l'ordre du monde même si l'on joue (grâce au lecteur inscrit en particulier) à douter et à avoir peur (36). Le merveilleux médiéval met en scène l'incomplétude du sens, mais il diffère radicalement du fantastique moderne, car il postule toujours Dieu comme garant ultime du sens. Même lorsque les personnages *pensis* ou terrorisés se demandent si telle apparition ou tel monstre est du Diable ou de Dieu, le manichéisme apparent de la formulation ne doit pas faire oublier que Dieu est derrière le Diable. Le sens n'est jamais nié et toujours il est garanti en dernière instance par Dieu. Cependant, même si Dieu est l'ultime raison, la vérité de la *merveille* reste inaccessible pour ce qui est des questionnements secondaires, qui impliquent la diversité des créations de Dieu. En effet, même si elle est de Dieu, la *merveille* peut être diabolique, magique, féérique, sainte, naturelle, artisanale... Si son origine première est posée implicitement, l'origine seconde reste opaque et plurielle. D'où le plaisir que l'on peut trouver à lire le merveilleux, l'attente née de l'ambiguïté maintenue étant toujours sécurisée, et le merveilleux se nourrissant de possibles.

On comprend que dans cette perspective le merveilleux ait joué un rôle essentiel dans l'élaboration du roman comme genre fictionnel. Autour de la *merveille* s'est développé un espace de liberté souvent fondé sur l'alibi d'un ailleurs et d'un autrefois (37), espace dont les auteurs ont su profiter. Cet espace, celui de la fiction, a permis au roman de se dégager de la chronique et de se constituer comme vérité en suspens, comme songe provisoire, voire comme pieux mensonge. Le merveilleux repose alors sur une vérité autoréférentielle, mais restant néanmoins solidarisée au monde par la caution de Dieu et celle du livre, par la collectivité des fidèles et la collection des livres. Le jeu merveilleux, travaillant autour de la confrontation du personnage et de la *merveille*, a par ailleurs encouragé, au même titre que la thématique

36 Sur le merveilleux comme jeu, voir *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 370-ss.

37 Voir F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XIIe-XIIIe siècles. L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 2 t.

amoureuse, la mise en place d'une psychologie du personnage et le jeu sur les opinions, tant des personnages que des avatars de la voix conteuse et des *auctoritates*, ce qui a favorisé l'émergence et d'une subjectivité littéraire et d'une auto-réflexion sur l'écriture.

L'illusion merveilleuse et la fiction romanesque me paraissent donc aller de pair. On pourrait croire que l'interprétation de la *merveille* comme illusion des sens est une rationalisation tardive. Or on la trouve dès les premiers romans (38), et on la rencontre sans cesse, à travers les termes *decevances, deceptions, songes, abusions ...* Par ailleurs penser la *merveille* comme illusion n'est jamais dans les romans une explication définitive, car la lecture illusoire ne fait que repousser et démultiplier le questionnement. D'une part elle redouble le questionnement sur la *merveille* par un questionnement sur le sujet qui se trouve face à la *merveille* qui sera selon les cas ivre ou amoureux (par exemple). D'autre part, le questionnement recule, car si la *merveille* trouve son origine dans une illusion, on se demandera quelle est l'origine de l'illusion: vision de Dieu, du Diable, enchantement, phénomène d'optique... L'interprétation illusoire de la *merveille* n'est donc pas à mettre sur le même plan que les lectures féeriques, magiques, ou diaboliques. Elle les surplombe. Or si l'illusion joue un tel rôle, c'est que le roman lui-même se construit peu à peu et consciemment comme *fantasie*, comme fiction, comme faux-semblant.

La merveille me paraît donc avoir été pour le roman un champ d'expérimentation fondamental, permettant un dépassement et un renouvellement de l'opposition du vrai et du faux, l'illusion comme la fiction jouant sur un faux qui masque un vrai toujours insaisissable. Le scepticisme n'est pas compatible avec ce jeu: le merveilleux impose une adhésion du personnage comme du lecteur, qui les conduit à *essayer, prouver la merveille*, c'est-à-dire à partir en quête du sens. Dire que la *merveille* n'existe pas ou qu'elle n'a pas de pouvoir revient à couper la parole au roman. Alexandre, dans la version d'Alexandre de Bernay, commence par dire que les dieux des bornes d'Artus et Liber n'ont pas de pouvoirs, mais, mis en échec, il renonce à son scepticisme, il se convertit peu après à la *merveille* et dès lors, accompagné dans sa quête par de sages vieillards indiens, il va *esprover* et *essayer* la *merveille*, en véritable personnage romanesque (39). Dans *Perceforest* Galafur possède un anneau donné par sa mère qui le protège des

38 Voir *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 381-ss.

39 Éd. E. C. Armstrong, trad. et prés. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, branche III, laisses 240-ss.

enchantelements: mais son regard est toujours doublé par celui d'autres personnages, qui, contrairement à lui, sont victimes des illusions, et l'idée que les enchantements d'Aroés ou de la Reine Fée sont des *abusions* ne bloque pas le questionnement, car la nature et l'origine de ces *deceptions* reste à la fois plurielle et incertaine (40). Dans les romans, le merveilleux, à l'image de la fiction romanesque, présuppose un lecteur qui accepte de laisser à l'horizon le croire en une vérité ferme et définitive, pour jouer au *cuidier*, en expérimentant des hypothèses diverses, marquées par la subjectivité, le risque d'erreur, la multiplicité des possibles, entre le vrai et le faux, sans pour autant mettre en danger le sens ultime, garanti par Dieu.

FIN

40 Sur les illusions dans *Perceforest*, voir mes articles « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* », dans *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge*, 2, *Revue des Langues Romanes*, t. 101, 1997, p. 81-111 et « Les déceptions dans *Perceforest*: du fantosme au fantasme », dans *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge. Actes du troisième colloque international de Montpellier. Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995)*, Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A., 3, 1997, p. 413-430.

