HAL
open science

L'anneau de Lunete (Yvain, CHrétien de Troyes)

Karin Ueltschi

To cite this version:

Karin Ueltschi. L'anneau de Lunete (Yvain, CHrétien de Troyes). XIVe Congrès de la Société Internationale de Littérature courtoise (SILC/ICLS), Jul 2013, Lisbonne, Portugal. hal-01920942

HAL Id: hal-01920942

https://hal.science/hal-01920942v1

Submitted on 13 Nov 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.

XIVe Congrès de la Société Internationale de Littérature courtoise (SILC/ICLS)
Lisbonne, 22-27 juillet 2013

L'anneau de Lunete ou *Auctor ludens*

Le passage bien connu de l'anneau d'invisibilité, dans le *Chevalier au Lion*[1], auquel est consacrée notre réflexion, constitue, à l'échelle du roman, un houleux prélude à l'amour où les principaux codes non seulement de la courtoisie mais également de la merveille sont mis à rude épreuve dans une imbrication originale. L'anneau, emblème et gage d'amour par excellence, en même temps que talisman magique dans de nombreuses traditions, est détourné complètement de ses fonctions classiques pour devenir une manière de cape d'invisibilité dans une véritable scène de mascarade, à laquelle cependant reste subordonnée la naissance de l'amour, ingrédient « classique » de la courtoisie.

D'habitude, Chrétien intègre habilement le merveilleux dans son texte : au mieux, une hésitation persiste, pour expliquer tel événement ou phénomène étrange, soit par le surnaturel soit par la raison (cf. Freud, *Das Unheimliche*[2]) ; le plus souvent, la merveille, simple ingrédient poétique du texte, se fait si lisse qu'elle en serait presque inapparente. En tout cas, elle n'étonne guère, elle est habituellement acceptée sans réticence particulière par les personnages impliqués. Et comme elle est acceptée par les acteurs, le lecteur la reçoit de la même manière. Calogrenant par exemple, en relatant la merveille de la fontaine, ressent juste le besoin de préciser qu'il ne ment pas d'un mot, et l'affaire est réglée : dès lors, il paraît presque naturel que le fait d'arroser une pierre déclenche une terrible tempête qui est suivie par un épisode de sérénité cosmique quasi paradisiaque : oui, telle est la manière habituelle du maître champenois d'intégrer la merveille dans le récit : à la fois avec discrétion et simplicité.
Mais il n'en va pas de même dans le passage qui nous occupe aujourd'hui. Chrétien utilise ici un merveilleux absolu qui ne laisse personne indifférent, comme il s'agissait d'emblée de le stigmatiser : ici, la merveille suscite l'épouvante et déclenche la fureur des principaux intéressés, mais également une franche gaîté de tous ceux qui lisent ou entendent l'aventure parce qu'ils ont été initiés si l'on peut dire par l'auteur qui les a placés à ses côtés pour leur permettre se divertir par ainsi dire avec lui du spectacle. La merveille est tournée en dérision et devient source de comique : Gauvain lui-même en entendant le récit, *Gauvains molt se rit* (v. 2432).

Cet épisode aux qualités éminemment narratives peut être lu comme une mise en scène critique sinon parodique des procédés et ingrédients romanesques courtois habituellement mis en œuvre pour édifier une thématique amoureuse, et ce par le truchement d'une merveille qui ne cesse de faire l'objet des railleries de l'auteur lui-même. En effet, il ne se cache pas derrière son récit, ne nous offre pas de couture invisible - si je puis me permettre - de son ouvrage, mais au contraire s'amuse et jubile au grand jour en tirant sur de grosses ficelles, comme se délectant lui-même de cette scène et de la réaction des personnages qu'il est pourtant seul à animer, comme un marionnettiste. Mieux, il a l'air de jouer au chat et à la souris aussi bien avec ses personnages qu'avec ses auditeurs[3] – parce qu'il s'amuse à l'avance des attentes de son public, en jouant une partition aux variations truculentes. Participerait-il de cette éventuelle « lassitude » des hommes du Moyen Âge face au surnaturel qu'évoque Jacques Le Goff[4], mais aussi, peut-être déjà, face à des codes littéraires et leur *artifice*, au sens fort du terme ?

---

[1] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. D. F. Hult, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1994, v. 968-1143).
[2] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, « Points », 1970, p. 28 et sq.
[3] A. Saly, « *Le chevalier au lion :* un jeu de cache-cache », dans PRIS-MA, t. 3, 2, 1987, 159-166.
[4] J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 21.

I. LA RAISON À L'ÉPREUVE DE LA MERVEILLE : LES FAITS

Rappelons les faits : à la poursuite d'Esclados le Roux qu'il vient de blesser à mort, Yvain se trouve pris au piège comme un arroseur arrosé : en poursuivant à ras les talons sa victime ils parviennent au palais dont l'accès est fermé par une drôle de porte :

> Et vinrent ambedui d'eslais
> Jusqu'à le porte du palas.
> Le porte fu mout haute et lee
> Si avoit si estroite entree
> Que .ii. chevaliers a cheval
> Sans encombrier et sans grant mal
> N'i porroient ensamble entrer,
> Ne doi hommë entr'encontrer,
> Qu'ele estoit tot autresi fete
> Come arbaleste qui aguete
> Le rat tant qu'il vient au forfet (v. 903-912).

En fait de rat, il s'agit de notre héros qui s'apprête à être pris au piège en s'engageant dans cet étroit et périlleux passage, car une machinerie diabolique se déclenche lorsqu'ignorant du piège, on pose les pieds sur deux trébuchets dissimulés sous le seuil et qui maintiennent une porte à coulisse, semblable à une herse coupante : si on touche ce mécanisme, alors la porte descend, tranchante comme du fer, et coupe net tout ce qui se trouve sur sa trajectoire. C'est ce qui arrive : la lame tombe au moment même où le malheureux Yvain se trouve dessous, tandis qu'Esclados le Roux, le maître des lieux, en réchappe pour disparaître aussitôt derrière une seconde porte qui se referme solidement sur lui. Fort heureusement, Yvain s'était penché en avant, tout à sa poursuite, si bien qu'un premier petit miracle se produit : la lame coupe en deux son cheval, la selle de même, ainsi que les deux éperons qui sont tranchés net au ras du talon - mais Yvain, miraculeusement, reste entier, grâce à sa position. Voilà notre héros enfermé dans une pièce sans issue, ayant pour seule compagnie cette horrible moitié de cadavre de cheval sur lequel il est toujours assis, et qui lui rappelle la vanité du coup de chance qui lui a laissé la vie sauve – car oui, il est comme le rat pris au piège dont l'espérance de vie dans cette position fâcheuse ne saurait excéder quelques instants. Mais à vrai dire, Yvain – qui n'est pas un rat – enrage plus qu'il ne tremble, il enrage de ce que l'ennemi lui a échappé, au lieu de craindre pour sa vie.

Mais Chrétien a détourné notre attention d'un détail : des issues existent bel et bien : d'abord la porte par laquelle le chevalier blessé s'est échappé, mais aussi cette « petite porte » qui va s'ouvrir dans un instant : voici qu'elle s'ouvre et – du côté du lecteur, car Yvain n'a pas eu le temps de prendre la mesure du pétrin dans lequel il se trouve – tous les espoirs sont à nouveau permis, d'autant plus que nous nous trouvons au début du roman ! Une jeune femme apparaît, Lunete ; elle n'est jamais appelée fée, mais son action dans le roman correspond à ce que Francis Gingras appelle l' « indice de fictionnalité[5] » que constitue la créature féerique dans le roman ; Lunete est d'emblée dans le secret de ce qui vient de se dérouler, d'emblée du côté du prisonnier, d'emblée en possession d'une solution. Mais elle commence quand même par s'ancrer dans le réel immédiat et confirme les craintes sinon du héros du moins du public : « vous voilà dans de beaux draps, lui dit-elle en substance, vous avez tué notre seigneur ; si on vous trouve, on vous met en pièces, et vous êtes un homme

[5] F. Gingras, « Le roman à l'épreuve des fées », *Écriture et réécriture du merveilleux féerique. Autour de Mélusine.* Études réunies par Matthew Morris et Jean-Jacques Vincensini, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 26.

mort. » Suivent quelques propos nécessaires pour rendre la scène tout à fait plausible : « je vous reconnais, vous êtes le fils du roi Urien, vous m'avez jadis rendu un fier service, voici venu le moment pour moi de vous en remercier. » C'est alors qu'elle lui glisse le fameux anneau au doigt, anneau aux vertus extraordinaires : il rend invisible celui qui le porte, *à condition* de respecter deux impératifs : la pierre doit être tournée à l'intérieur de la main, et Yvain doit rester couché sur le lit qui se trouve dans la pièce. La première consigne a une consonance franchement magique. Pour expliquer à Yvain le mode d'emploi du bijou, Lunete a recours à une métaphore : cet anneau est comme l'écorce qui cache le cœur de l'arbre, le rendant invisible, dit-elle, comme si cette référence à la nature devait atténuer quelque peu l'incroyable vertu surnaturelle du bijou. La seconde condition, rester sur le lit, semble à cette première mention être motivée par une nécessité matérielle : immobiliser et « parquer » le héros encombrant, tout en véhiculant une très légère allusion au registre amoureux, doublant donc pour ainsi dire la présence de la bague. Il s'agit en effet d'un lit si somptueux que même l'empereur d'Autriche n'en possède pas de comparable ! Mais tout comme l'anneau, le lit est d'emblée détournée de sa fonction ordinaire et sert de « cercle » magique dans lequel le héros reste invulnérable – et absent de la scène, tout comme l'anneau.

Voilà donc notre héros confortablement installé, invisible à l'abri sur le lit, et, qui plus est, nourri et désaltéré. Le jeu peut à présent commencer.

1. La merveille impossible : *Che ne puet estre*

Une horde de guerriers furieux investit alors la pièce : furieux parce que leur seigneur est blessé à mort et qu'ils veulent le venger, faire payer à son assassin son forfait. Mais les voilà effarés, ce qui dédouble leur fureur, parce que ce qu'ils voient ne se peut pas ! Ils voient en effet un cheval sellé coupé en deux, et c'est normal : la première moitié, ils l'avaient trouvée en entrant. Mais ce qui n'est pas normal, ce qui est même radicalement impossible, c'est qu'ils ne voient trace du cavalier, cavalier qui pourtant *devrait être là*, d'autant plus qu'ils en trouvent les éperons tranchés, preuve supplémentaire, s'il en était besoin, de la nécessité absolue de sa présence, ici et maintenant, et qui étaie la justesse de leur raisonnement.

Alors, ils enragent devant cette impossibilité qui résiste si absolument à leur raison : *Che ne puet estre* (v. 1111), il n'y a ni fenêtre ni porte, l'assassin de leur maître n'a pas pu se sauver, à moins d'être un oiseau ou une souris, ce qui est une absurdité : *Che ne puet estre,* à moins qu'ils aient été tous ensemble, au même moment, frappés de cécité. *Che ne puet estre*, et par conséquent, « *mors ou vis est chaiens li cors* (v. 1120) ! Il doit être ici, mort ou vif, ce personnage, car il n'est pas dehors, et même une grande partie de la selle est ici, ainsi que les éperons, nous le voyons bien ! » On imagine, en outre, qu'ils connaissent parfaitement la mécanique ingénieuse de la porte de herse, qui relève tout entièrement des *artes mecanicae*, qui, plutôt que du diable, sont surtout le fruit de la raison et de l'ingéniosité humaines. L'existence de cette machinerie tout technique, aux antipodes de la magie, ne fait qu'accentuer leur refus tout rationnel de la situation. *Eppure (si muove)* – et pourtant, le chevalier *n'y est pas* ! Alors, ils se mettent à chercher, mieux, à frapper, comme pour éprouver la solidité de la réalité qui leur résiste. Ce qui est mis en scène ici de manière musclée, c'est le refus de la merveille, c'est le refus de l'inexplicable, le refus du surnaturel, et, par conséquent, la révolte de la raison.

2. La preuve par la *cruentation : Et che fu prouvanche bien vraie*

La situation se corse par l'entrée en scène et en jeu de faux amis de la raison : la fureur des hommes atteint un comble à cause d'un argument supplémentaire attestant la présence nécessaire du meurtrier dans la pièce : le cadavre que l'on vient d'amener là se met à saigner !

Car li sans touz chaus et vermaus
Rissi au mort par mi la plaie ;
Et che fu prouvanche bien vraie
Qu'encor iert chil laiens sans faille
Qui avoit faite le bataille
Et qui l'avoit mort et conquis (v. 1180-1185).

Et che fu prouvanche bien vraie : cette « croyance » en la *cruentation*[6], à savoir qu'un cadavre puisse se mettre incontinent à saigner en présence de son meurtrier, qu'il démasque ainsi, est fort répandue. Martin Aurell rapporte par exemple le récit d'un chroniqueur sans doute proche de Gautier Map, nommé Roger de Howden : lors de la dernière guerre opposant Henri II à son fils Richard Cœur de Lion, « la foudre tombe entre le père et le fils, alors que le ciel est sans nuages ; au moment où Richard pénètre dans la salle du château de Chinon où repose le cadavre de son père, celui-ci se met subitement à saigner des narines… [7]» : clair indice de ce qu'il y a présomption de parricide. On trouve le motif ensuite tout au long des siècles littéraires, depuis le *Perlesvaus*[8] jusqu'à *Tom Saywer et Huckleberry Fin* de Marc Twain[9]. Chrétien enfonce pour ainsi dire le clou en précisant bien que le sang est tout chaud ! C'est du vrai sang, du sang de presque vivant encore, du sang *naturel*.

« Voyez-vous, il saigne, le corps d'Esclados le roux, son meurtrier doit *donc* être ici », hurlent-ils, et cette incongruité les conduit à une rage qui fait nos délices. Ce qui leur paraît donc extraordinaire, ce n'est pas cette manifestation surnaturelle du cadavre révélant la présence de son meurtrier, mais bien le fait que le meurtrier reste invisible *malgré* les manifestations merveilleuses du cadavre. En d'autres termes, à plusieurs reprises la logique syllogistique est démentie dans cette scène: en substance « si éperons (moitié de cheval et de selle), alors présence de cavalier ». « Si sang, alors présence de meurtrier ». Or, si la première condition conduit tout à fait logiquement à une conséquence qui inexplicablement ne se vérifié pas, la seconde proposition, pour démontrer la même déduction et nécessité logique de la présence du meurtrier dans la pièce, repose sur une prémisse qui relève elle-même de la merveille, de la superstition, malgré ses (faux) airs de rationalité ! En d'autres termes, « la merveille se situe donc au cœur d'un système de crédibilité qui engage les principales composantes de l'imaginaire, de la croyance et de la culture[10].» La « nature » invoquée pour servir à son tour de preuve, le sang en l'occurrence, cette nature relève elle-même en réalité de l'imaginaire.

3. Victoire narquoise de la merveille : ***ou nos somes enchanté tuit ou tolu le nos ont maufé***

Yvain est vraiment invisible et le cadavre saigne vraiment ; l'anneau est vraiment magique, et du coup, les hommes frappent furieusement dans l'air. Comme prévu, les coups n'atteignent pas le lit. Oui, définitivement, c'est la merveille qui sort comme grande gagnante de l'affrontement, une merveille aux gros sabots et sans complexes, car la scène est faite de collisions en cascade sans solution – sinon toujours et encore celle de la magie que tout le

---

[6] H. Platelle, « La voix du sang : le cadavre qui saigne en présence de son meurtrier », Actes du *99e Congrès National des Sociétés Savantes, Besançon*, 1974 : *La piété populaire au Moyen Âge*, Paris, 1977, p. 161-179. Autres attestations littéraires : Moraen (trouver réf) ; Ronsard, *Second livre des Amours*, sonnet CXXXVI, v. 14 ; Agrippa d'Aubigné, *Tragiques*, I, v. 591-592 ; Shakespeare, *Richard III*, acte I, sc. 2.
[7] M. Aurell, *op. cit.*, p. 47.
[8] Keu meurtrier de Lohout y est démasqué. REF
[9] Mark Twain, *Les Aventures de Tom Sawyer*, 1876.
[10] F. Dubost, « Merveilleux et fantastique dans *Le chevalier au lion*, J. Dufournet (dir.), *Le chevalier au lion. Approches d'un chef d'œuvre,* Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 54.

monde refuse, celle-là même que d'ordinaire le maître champenois excelle tant à effacer, à rationaliser, à dévier.

> *Lors ont partout cherquié et quis*
> *Et reverchié et transmüé,*
> *Tant que tuit furent tressüé*
> *De l'angousse et du toueil* (v. 1186-1189).

Alors, la colère se teinte progressivement d'épouvante : c'est le signe tangible de cette victoire de la surnature sur la raison épaisse des hommes qui sont bien contraints d'y adhérer désormais, il est vrai en cherchant encore une dernière issue rationnelle à l'énigme : le problème, peut-être, ce n'est pas cette chose inexplicable de l'absence du meurtrier alors qu'il devrait être là, le problème réside peut-être en eux-mêmes, en leur faculté ou plutôt incapacité de perception ? En d'autres termes, ce sont eux, peut-être, qui sont victimes d'un enchantement qui en l'occurrence les aveugle ? Il s'agit en fait d'un recours à un « merveilleux » rationnel : la sphère du miracle, qu'il soit divin ou diabolique, et qui explique le surnaturel très aisément : Dieu et le diable sont souverains et peuvent passer outre les lois de la nature, ce n'est donc pas proprement une merveille. Concrètement, une solution ici serait de penser que ce sont des diables qui ont enlevé le coupable, *ou nos somes enchanté tuit ou tolu le nos ont maufé* (v. 1130-31). Mais cette nouvelle explication présuppose en réalité l'adhésion à un autre système de croyance encore. La victoire de la merveille, c'est la victoire de l'auteur -magicien qui par le truchement de plusieurs pirouettes fait un joli pied de nez et à ses personnages et à son auditoire : oui, je me moque, oui je me moque de votre crédulité, de votre goût pour l'irrationnel, éperdument, surtout lorsqu'il se camoufle derrière le manteau de la rationalité ! Qui croyait prendre est pris.

Ainsi donc, dans ce passage la raison affronte à la fois la science technique, la superstition, la nature et la surnature – et la magie. Puis un nouveau sommet comique est atteint lorsque la veuve, Laudine, arrive sur scène et se met à invectiver le fantôme, le traitant de *coarde chose* (v. 1226, p. 126) comme pour chatouiller son orgueil, le provoquer et le conduire à se démasquer : « tu n'es qu'un lâche, tu as peur, toi qui étais si hardi envers mon mari ! » Elle y croit donc, à ce fantôme, mais – nouvelle pirouette, au lieu d'en avoir peur comme le voudraient les conventions et codes, c'est elle qui cherche à lui faire peur en le menaçant. Les deux acteurs de l'histoire d'amour s'affrontent bien curieusement lors de leur première rencontre !

II. ***AUCTOR LUDENS***

La présence du merveilleux (ou de la fée), dit Francis Gingras, « permet de souligner que la puissance de celui qui donne à voir le faux pour du vrai relève de l'enchantement et que le spectateur (auditeur ou lecteur) doit se méfier du caractère potentiellement déceptif de ces lieux imaginaires[11] ». L'auteur joue, parce que c'est le propre de l'auteur, comme le rire est le propre de l'homme. Il joue avec un motif qu'il n'a pas inventé : l'anneau magique possède des résonances mythologiques ancestrales que le Moyen Âge s'est empressé de s'approprier ; on le trouve par exemple dans le *Roman de Troie* de Benoit de Sainte-Maure (Médée en dote Jason) ; Chrétien l'utilise par ailleurs dans son *Lancelot*, et enfin, on en trouvera un second exemplaire dans *Yvain* même. L'anneau, à cause même de ses connotations magiques est in ingrédient incontournable de la rhétorique courtoise. Qu'en fait Chrétien ? Il s'en sert pour l'effacer !

Or, la merveille par définition constitue une référence au registre du regard – or, ici elle sourd et s'annule en même temps à cause d'une « mauvaise visibilité », pour reprendre

[11] F. Gingras, art. cit., p. 27.

un terme utilisée par Christine Ferlampin-Acher[12] ; en l'occurrence le regard « déclencheur » de merveille l'est à double-tranchant : parce qu'il démasque la merveille à travers l'absence incongrue du chevalier, et qu'il révèle donc que la merveille est donc « absence » tout court - absence de merveille, semble nous dire l'auteur parce qu'il y a une explication toute simple : l'anneau !

1. Le plaisir de l'initié : *Che seroit soulas et delis A homme qui paour n'aroit*

Ce n'est pas que Chrétien aurait besoin d'un *deus ex machina* – un de ces artifices à disposition du poète pour faire avancer l'action ou pour contourner des obstacles majeurs. Il aurait très bien pu imaginer une autre situation pour rapprocher le héros de sa future épouse. S'il a recours à ce gros artifice qu'est l'anneau d'invisibilité, c'est justement pour le plaisir de l'exercice de bravoure qu'il nous offre, le plaisir de jouer avec son lecteur en jouant avec ses personnages ; le plaisir de jouer aussi avec les croyances et les superstitions, de jouer avec le merveilleux en un mot, et cette frontière extrêmement floue entre nature et surnature jouer avec ces registres poétiques du roman, qui sont les outils de l'écrivain.

L'auteur s'amuse en se projetant, et en projetant son public dans la peau de l'homme « caché » et invisible sur le lit : *Che seroit soulas et delis A homme qui paour n'aroit* : et en effet, nous partageons la jubilation d'Yvain face à ce spectacle des hommes à quatre pattes cherchant partout dans tous les coins en vociférant, en sacrant devant ce qui décidément échappe à leur raison, nous la partageons parce que nous ne risquons rien, initiés que nous sommes, car l'*auctor* nous a livré la clef de l'énigme, celle qui permet de comprendre ce qui « cloche » dans la situation, et c'est cette connaissance justement qui génère le rire à la place de l'inquiétude ! *Soulas et delis* que d'imaginer à l'avance cette scène, de s'en gausser, d'autant qu'elle pourrait se prolonger presque indéfiniment. Et en effet, l'auteur s'y attarde avec complaisance par la surenchère, véhiculée par la répétition, les paroles vigoureuses doublées par des actes violents, ainsi que l'accumulation de détails comiques, et jusqu'à la provocation ultime comme un défi sur un champ de bataille : montre-toi donc, fantôme, couarde chose.

Chrétien s'amuse avec le surnaturel dont il brouille toutes les catégories. On peut dire avec Francis Dubost que ce qui est perturbé ici, ce ne sont pas les lois de la nature mais de la surnature ; que nous avons affaire à une déstabilisation du système des preuves, qu'elles soient d'ordre rationnel ou irrationnel, déstabilisation que nous lisons pour notre part comme le fruit d'une volonté délibérément parodique : il s'agit de déstabiliser non la merveille, mais notre conditionnement nous amenant à y adhérer aveuglément comme *un rat* s'engouffre dans un piège habillement posé par un braconnier expérimenté ! - Qu'est-ce qui est plus incroyable, les plaies du mort qui se mettent à saigner en présence de son meurtrier ou le fait d'être invisible grâce à un simple anneau ?

2. Le rire du démiurge : *Tu vade videre, videbis*

L'auteur *se rit* comme le fera Gauvain ; il *se rit* de l'aveuglement de ces acteurs, il le dit par deux fois (v. 1077 et v. 1142). C'est lui pourtant qui leur a enlevé la vue ! Jouer avec ses créatures, et partant, avec les registres et tous les possibles, c'est là un privilège d'auteur. Il est intéressant de mentionner ici un autre anneau magique utilisé par Chrétien : on le trouve dans le Lancelot, et là encore, c'est le don d'une fée, sans doute de la dame du Lac qui l'a élevé (v. 2345-2347). Or, quel est la fonction de cet anneau ? Son pouvoir magique consiste en son aptitude – à briser les enchantements ! Il sert par ailleurs à souligner l'absence d'enchantements, justement, en demeurant inopérant et inutile (scène du château aux portes

[12] Ch. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 96.

retombantes, v. 2327 et sq.), tout en prouvant, en cas de nécessité vitale, son efficacité (scène du pont de l'épée, v. 3125 et sq.).

Or, il est une autre manière de « magie » au Moyen Âge à laquelle notre passage se confronte, et qui est comme un miroir de l'ingéniosité de l'inventeur qu'est le poète : la merveille technologique, qui fait partie de ces « merveilles 'vraies', œuvres du savoir et de l'habileté des hommes[13] ». Rappelons que l'on peut trouver une explication de cette machinerie chez Végèce, un médecin du IVe siècle : *De Re militari* (ou *Epitoma institutorum rei militaris*) est un traité militaire en bas latin. C'est un auteur très lu par les architectes du Moyen Âge. Il sera d'ailleurs traduit par Jean de Meung, le grand auteur du *Roman de la Rose*, presque un siècle après Chrétien, en 1280, sous le titre de *Livre de chevalerie* :

> « On s'efforce en outre d'empêcher que les portes ne puissent être brûlées par l'ennemi. C'est pourquoi il faut les recouvrir de peaux et de fer. Mais un système encore plus efficace trouvée par les anciens consiste à ajouter, devant la porte, un ouvrage défensif à l'entrée duquel on place une herse suspendue à des anneaux de fer et à des câbles. De cette façon, si les ennemis entrent dans la place, il est possible, en la laissant tomber, de les enfermer, puis de les mettre à mort[14] ».

Enfin, derrière tout ce passage, on ne peut s'empêcher d'entendre le rire de cet autre démiurge magicien qu'est Merlin, et que l'*auctor* qu'est Chrétien imite à sa manière. Tout d'abord, rappelons que Merlin apparaît et disparaît quand il veut ; sa clairvoyance prophétique se manifeste notamment dans son rire : le rire de Merlin relève d'une sagesse primordiale, d'une « métaphysique de la divination[15] » ; c'est un rire oraculaire qui trahit sa qualité d'initié partageant avec le Démiurge les secrets de la Création, ainsi que les questions de vie et de morts des humains, comme le montre cet exemple bien connu : « [Le devin] vit un jeune homme qui tenait des chaussures neuves et achetait d'avance des pièces de cuir pour les réparer. Il se mit alors à rire pour la seconde fois mais refusa d'aller plus avant sur la place du marché ». Interrogé sur la signification de son rire, il explique un peu plus tard : « Je vis un homme qui achetait des souliers et des lamelles de cuir (*tacones*) pour raccommoder les semelles et les remettre en état une fois qu'elles seraient décousues et trouées par l'usure. C'est pour cette raison que j'ai ri (…) parce que ce malheureux acquéreur n'aura l'occasion d'utiliser ni les souliers ni, par conséquent, les pièces achetées d'avance car il s'est noyé et flotte déjà vers le rivage. Va donc vérifier : tu le verras bien[16]. » Oui, nous avons vu, nous avons surtout *perçu* le rire de Chrétien !

D'autres points-clés du roman permettent d'établir des correspondances avec Merlin : un loup est son compagnon fidèle jouant ainsi un rôle symbolique complexe au même titre que le lion d'Yvain ; le *vilain* que Calogrenant est le premier à rencontrer et qui sera dédoublé à travers de nombreuses figures dans le roman renvoie lui aussi au Merlin sylvestre, archétype de l'homme sauvage et de passeur, qu'est également, à sa manière, l'auteur qu'aucune frontière d'aucune espèce de monde n'arrête, nous en avons la preuve ici ! Par son rire,

---

[13] F. Dubost, « Merveilleux et fantastique dans *Le chevalier au lion,* J. Dufournet (dir.), *Le chevalier au lion. Approches d'un chef d'œuvre,* Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 54.

[14] Trouver réf

[15] Ph. Walter, « Merlin en ses métamorphoses: le cor et la plume », conférence prononcée le 2 novembre 2006, à l'Université de Rennes 2 (CETM) ; à paraître dans un ouvrage collectif dirigé par F. Pomel aux P.U.R.

[16] « *Illinc ulterius versus fora ductus ementem, calciamenta virum vidi pariterque tacones, ut postquam dissuta forent usuque forata illa resarciret primosque pararet ad usus. Illud item risi, quoniam nec calciamentis nec [superaddet eis] miser ille taconibus uti postmodo compos erit, quia jam submersus in undis fluctuat ad ripas. Tu vade videre, videbis.* » Geoffrey de Monmouth, *Vita Merlini,* édition et traduction Ch. Bord et J.-Ch. Berthet, *Vie de Merlin*, Ph. Walter (dir.), *Le Devin maudit..., op. cit.,* v. 515-521, p. 90. Voir l'interprétation qu'en donne Philippe Walter dans son Introduction, « Sous le masque du sauvage », p. 39.

Merlin se rapproche du temps mythique et de la problématique du perpétuel renouvellement. Le rire de Merlin « est un rire cosmique », marquant « l'irruption d'un autre temps et d'un autre monde dans le monde humain[17]. » C'est de cette manière, aussi, que l'on pourrait lire le rire de Chrétien dans notre passage. Omniscient comme lui, et omnipotent sur sa matière, Merlin possède non seulement tout le « savoir du monde » comme le dit si joliment Philippe Walter, mais aussi celui d'outre-monde, et son rire révèle ce savoir, tout comme dans le Conte du Graal le rire prophétique de la demoiselle qui voit Perceval encore entièrement *nice* arriver à cheval dans la salle où se tient Arthur[18].

3. Fausses pistes, doubles pistes : *fantosmes*

Toute une panoplie de valeurs et de codes sont ici mis en question, détournés, voire gentiment ridiculisés. Ainsi, l'invisibilité par exemple. Elle est d'ordinaire un don féérique en particulier dans un contexte amoureux. Il est ainsi des fées qui ne sont vues que de leur amoureux comme nous le lisons dans *Yonec* : la jeune mal mariée évoque dans ses soupirs ces amoureuses de jadis qui étaient visitées par des chevaliers sans encourir aucun blâme « car elles seules pouvaient les voir[19] ». Il est vrai que dans la suite du roman, un second anneau fera écho à ce premier et agira comme une manière de dégrisement : c'est un anneau d'invulnérabilité que Laudine a donné à son mari et dont il s'est rendu indigne, ce qui le rend *ipso facto* inopérant : elle le lui réclame. En fait, la scène de bravoure qu'on vient de lire met son ombre sarcastique également sur les affaires de l'amour : quoi, vous croyez en ces simagrées puériles, à ces attitudes mécaniques et empruntées ? Est-ce cela, une (histoire) d'amour ? Trop vite consommée, toujours, pour de mauvaises raisons de calcul, soumise à un oubli fantastique qui entérine peut-être sa vanité, enfin, l'impossible pardon qui exige une ruse (rhétorique) pour qu'un dénouement heureux soit possible. Est-ce cela, l'amour que vous exaltez ? Est-ce à des balivernes de cette sorte que vous croyez ? Il, elle saigne ! La bonne affaire ! Codes artificiels que tout cela, *fantosmes* ! Fantômes, tout comme le deuil exacerbé de la veuve ! Lieu commun ridicule, puisqu'en l'occurrence, elle sera vite consolée *lorsque le charme de l'anneau aura cessé d'opérer* !

Enfin, le lit est peut-être l'objet le plus détourné de son usage habituel, le repos, le sommeil, l'amour aussi. Mais il fait référence, aussi, à toutes ces boîtes et autre contenants qui enferment des choses, ici pour protéger, ailleurs pour conserver, mais presque toujours pour acheminer quelque part. Rappelons la disposition des objets de la scène : Yvain se trouve sur le lit *qui fait face au cercueil* de celui qu'il vient de tuer. L'effet de miroir est saisissant. En d'autres termes, le lit rejoint toutes ces boîtes et charrettes, bières voire tombes psychopompes qui vous emmènent très loin, dans l'ailleurs : le lit, volontiers périlleux dans les textes médiévaux, est une variante intéressante des véhicules funéraires. En dormant, en rêve, on peut faire bien des voyages dont on ne revient jamais indemne, Cahus en sait quelque chose. Il est ainsi des lits dans lesquels on meurt. Dans le joli *Lai de Doon*[20], il est question de mystérieuses couches douillettes où, à l'issue d'épreuves surhumaines, on est censé se reposer pour reprendre des forces, mais dont en réalité, on ne se relèvera pas : c'est un piège mortel. Berceau et/ou tombe, il n'y a rien de plus ambivalent qu'un lit. - Yvain, sur son lit, est comme transporté dans un ailleurs, puisqu'aucun coup ne l'atteint. Il est transporté provisoirement dans cet entre-mondes protecteur qui le soustrait à ses assassins potentiels, les

[17] Ph. Walter, *Merlin ou le savoir du monde, op. cit.*, p.150.
[18] Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, v. 1037 et sq.
[19] *Si que blasmees n'en esteient / Ne nul fors eles nes veeient. Lais bretons (XIIe-XIIIe siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. N. Koble et M. Séguy, Paris, Champion, 2011, *Yonec*, v. 99-100.
[20] *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lais bretons* par P. M. O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976. Traduction par A. Micha, *Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

empêchant proprement d'accomplir leur forfait qui l'aurait définitivement expédié dans l'Autre Monde !

Conclusion : *Certes j'ai ris de le mervelle*

Ainsi donc, dans *Yvain*, la merveille de la fontaine de Barenton coexiste assez paisiblement avec la machinerie ingénieuse et infernale de la porte à herse, œuvre d'ingénierie humaine et elle-même sinon cause du moins source d'une *fausse* merveille relayée il est vrai par l'anneau d'invisibilité de Lunete, annonçant un roman d'amour aux antipodes des convenstions habituelles.. Chrétien aurait-il très discrètement esquissé ici une dialectique on ne peut plus cruciale dont la tension aurait déjà occupé certains esprits de son univers et de son siècle ? Remarquons que l'anneau disparaît en même temps qu'Yvain !

> « Le merveilleux est l'occasion pour le lecteur d'assumer des points de vue, dont il sera plus ou moins solidaire, et de jouer sur l'apparence, liée à l'illusion qui inaugure chaque émerveillement. Le merveilleux est donc comique (dans les deux sens du terme, théâtral et lié au rire). Il repose sur des mises en scènes : il invite à jouer des rôles[21] ».

« Certes j'ai ris de le mervelle[22] », dit Guinglain, le héros de Renaut de Beaujeu, lui qui n'a pas été sauvé mais plutôt abusé par le pouvoir d'une fée ; mais ce propos, dans notre cas, a parfaitement sa place dans la bouche de l'auteur. Chrétien tire avec application les fils des codes ; personnages et auditeurs sont ses marionnettes dociles et charmés au sens fort du terme, en ce qu'ils marchent comme des automates dans les pièges de l'auteur : n'a-t-on pas dit que le ressort même du rire, c'est le mécanique plaqué sur du vivant ? (cf. définition du comique selon Bergson). La parodie fonctionne un peu comme cela : en ce qu'elle se joue des codes – immuables, « mécaniques » lorsqu'ils sont confrontés au rire gigantesque d'un démiurge qui en joue comme il jouerait aux ricochets.

Karin Ueltschi
Université de Reims Champagne-Ardenne
CRIMEL EA 3311

[21] Ch. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux,* Paris, Champion, 2003, p. 370.
[22] Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu,* éd. M. Perret et I. Weil, Paris, Champion, 2003, v. 4881.