De l'homme et de l'animal : quelques métamorphoses dans la littérature arthurienne des XIIe et XIIIe siècles

Cécile Darribeau-Rémond

▶ **To cite this version:**

Cécile Darribeau-Rémond. De l'homme et de l'animal : quelques métamorphoses dans la littérature arthurienne des XIIe et XIIIe siècles. Littératures. 2007. dumas-00498367

HAL Id: dumas-00498367

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00498367

Submitted on 7 Jul 2010

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.

Copyright

Darribeau Cécile

De l'homme et de l'animal. Quelques métamorphoses dans la littérature arthurienne des XII^{e} et XIII^{e} siècles.

2007.
Université de Pau et des Pays de l'Adour.
Dirigé par Jean-Yves Casanova et Valérie Fasseur.

Mes sincères remerciements à Valérie Fasseur pour son aide et ses précieux conseils.

Table des matières :

INTRODUCTION GENERALE : 5

I- LES DIFFERENTES FORMES DE LA METAMORPHOSE ANIMALE : 13

1) SES FORMES LEXICALES. 13
2) SES FORMES CONCRETES : 21
a) Changement d'état : 21
b) Magie, science et mensonge : 25
3) LA PERCEPTION DE LA METAMORPHOSE : 30

II- *SENEFIANCE* DE L'ANIMAL ET DE LA METAMORPHOSE : 36

1) UNE TRADITION MISE DE COTE : LE RECIT ETIOLOGIQUE. EXPLICATION DU MONDE CHEZ OVIDE ET SES CONTINUATEURS : 36
2) LE MONDE VU COMME UN LIVRE : « *SCRIPTUS DIGITO DEI* » : 41
a) Lecture de la nature : 41
b) Irruption de l'Autre Monde et désordre : 45
3) SYMBOLIQUE DE L'ANIMAL ET DE LA METAMORPHOSE : 53
a) Reprises de la Bible et senefiances religieuses : 54
a) Senefiances originales : 57

III- ENJEUX DE LA METAMORPHOSE : 62

1) NAISSANCES ET METAMORPHOSE : 62
a) La naissance du héros : 62
b) Caradoc et le serpent du péché originel : 66
2) UNE QUETE DE SOI : 68
a) Recherche ontologique : 68
b) Châtiment et Initiation : 70
3) METAMORPHOSES HUMAINES : 81
a) Merlin et les limites de la métamorphose : 81
b) Le paradoxe de l'humain monstrueux dans Yonec : 84
4) RIRE ET METAMORPHOSE : 87
a) Merlin polymorphe ou de la captation benevolentiae : 87
b) Jaufré ou le matériau arthurien décousu : 88

CONCLUSION GENERALE : 95

ANNEXE N°1 : 98

ANNEXE N°2 : 99

BIBLIOGRAPHIE COMMENTEE : 101

Table des illustrations :

Page 16: Arachné défiant Athéna.

Ovide, *Métamorphoses*, Flandres, vers 1470-1480. Peint par le maître Marguerite d'York, BNF, Français 137, f. 73 v°. In *Bestiaire médiéval, enluminures* de Tesnière, Marie-Hélène, Paris : B.N.F., 2005.p. 103.

Page 32 : Représentation de la panthère entourée d'autres animaux.

Barthélemy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, fin du XIV^e^ siècle - début XV^e^ siècle. Peint par Perrin Remiet. In *Bestiaire médiéval, enluminures*, p. 93.

Page 43: Ludger Tom Ring, *Deux vases avec des lys et des iris*.

1562, Münster, Westfälisches Landesmuseum. In *La Nature et ses symboles* de Impelluso, Lucia, traduit de l'italien par Férault, Dominique, Paris : Hazan, 2004 pour l'édition française, p. 98.

Page 48 : Jérôme Bosch, Aile droite du triptyque *Le jardin des plaisirs* ; *L'enfer* (détail).

Madrid, Museo del Prado. In *Tout l'œuvre peint de Bosch* de Bosing, Walter, Paris : Taschen, édition particulière pour *Le Monde*, 2006, p. 58.

Page 53 : Cavalcade des vices qui mènent le fidèle en enfer.Vincent de Beauvais, *Miroir historial*.

Paris, 1463. Peint par maître François pour Jacques d'Armagnac, BNF, Manuscrits, Français 50, f. 25. In *Bestiaire médiéval, enluminures*, p. 65.

Animaux associés aux vertus cardinales. François Desmoulins, *Traité sur les vertus cardinales*.

Lyon, vers 1510. Plat de reliure peint par Robinet Testard pour Louise de Savoie, BNF, Manuscrits, Français 12247, contreplat supérieur. In *Bestiaire médiéval, enluminures*, p. 66.

Introduction générale :

Les clercs du Moyen Âge n'ignoraient pas le phénomène de la métamorphose, qu'ils avaient dû rencontrer chez les auteurs antiques ou au contact des folklores indo-européens.

Les théologiens, conscients de ces origines polythéistes ont rejeté en masse la métamorphose dans le domaine de la superstition et de l'illusion, comme en témoigne le premier manuel d'inquisiteur, le *Canon episcopi* [1008-1012] :

> Quiconque croit qu'il peut se faire qu'une créature soit changée, en bien ou en mal, ou soit métamorphosée (*transformari*) pour revêtir une autre apparence ou un autre aspect, par une intervention autre que celle du Créateur, qui a tout créé et par qui toutes les choses ont été créées, il est sans doute possible un incroyant.[1]

Il est fait ici implicitement référence à la *Genèse*. Seul Dieu est le vrai créateur, et aller à l'encontre de cette affirmation est une remise en question du dogme chrétien. Se métamorphoser serait s'opposer à l'ordre du monde imposé par Dieu, et croire à la métamorphose reviendrait à remettre en cause l'immuabilité de la création. La *mutacion* est scandaleuse, non pas à cause de la nature de la transformation, mais dans le fait d'affirmer que cette merveille échappe à Dieu :

> Cette discussion, que l'on a souvent interprétée comme exprimant la condamnation chrétienne de l'idée de métamorphose, ne concerne pourtant que les faux prodiges issus de l'imagination humaine, victimes des ruses démoniaques. Dans une perspective chrétienne, en effet, seul Dieu peut accomplir de véritables transformations : « Ce qu'il faut croire avec une entière fermeté », conclut saint Augustin, « c'est que le Dieu tout puissant peut faire tout ce qu'il veut»[2]

La *Bible* déjà, avait opéré une distinction entre magie et miracle. Dès l'*Exode* (7,8-13), l'aptitude à changer l'inanimé en animé est chez Moïse un don de Dieu visant à faire reconnaître Sa grandeur. La magie des sages de Pharaon est inférieure puisqu'elle est vaincue

[1] Cité par Ana Pairet, *Les mutacions des fables, Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris : Champion, 2002, p. 12-13.
[2] *Ibid*., p. 34.

par celle de Moïse[3]. Bien plus, elle est voulue par Dieu puisqu'elle fait sens, le signe s'oppose au simple sortilège[4].

Il n'est pas question pour les théologiens de nier tout changement de forme ce qui reviendrait à nier le pouvoir de Dieu et donc des miracles qu'il opère. Il s'agit pour *l'Ancien Testament* comme pour le *Canon episcopi* de ménager une place au merveilleux divin[5] tout en écartant ou en amenuisant les pouvoirs non divins. Les mystères de la transsubstantiation, de l'incarnation ou d'un Christ agneau de Dieu restent possibles.

> Pour les théologiens, Dieu seul peut produire des changements de substance, qu'ils désignent souvent du terme *metamorphosis*, telle qu'elle sera définie par le quatrième concile de Latran (1215), la *transsubstantiatio* est une métamorphose miraculeuse.[6]

Cette théorie de la métamorphose divine et réelle ou illusoire et diabolique, s'accorde parfaitement avec les mystères divins comme celui de l'Eucharistie :

	Eucharistie :	Métamorphose :
Apparence :	La substance n'a pas changé en apparence (hostie).	Transformation réelle en apparence.
Essence :	Elle a pourtant réellement changé.	Effet de l'imagination.

La métamorphose est un « double inversé du sacrement » selon la formule d'Ana Pairet. Cette mise en parallèle se retrouve dans *Yonec*, puisque Muldumarec prend l'apparence de sa dame pour recevoir le *Corpus Domini*. Les questions de la métamorphose et du dogme de l'Eucharistie y sont mises en regard :

---

[3] « **8.** dixitque Dominus ad Mosen et Aaron
9. cum dixerit vobis Pharao ostendite signa dices ad Aaron tolle virgam tuam et proice eam coram Pharao ac vertatur in colubrum
10. ingressi itaque Moses et Aaron ad Pharaonem fecerunt sicut praeceperat Dominus tulitque Aaron virgam coram Pharao et servis eius quae versa est in colubrum
11. vocavit autem Pharao sapientes et maleficos et fecerunt etiam ipsi per incantationes aegyptias et arcana quaedam similiter
12. proieceruntque singuli virgas suas quae versae sunt in dracones sed devoravit virga Aaron virgas eorum
13. induratumque est cor Pharaonis et non audivit eos sicut praeceperat Dominus. » *Biblia sacra vulgata*, Stuttgart : Deutsche bibelgesellschaft, 1994, p. 84.
[**8.** Le seigneur dit encore à Moïse et à Aaron :
9. Lorsque Pharaon vous dira : faites des miracles devant nous, vous direz à Aaron : Prenez votre verge, et jetez-la devant Pharaon, et elle sera changée en serpent.
10. Moïse et Aaron, étant donc allés trouver Pharaon, firent ce que le Seigneur leur avait commandé. Aaron jeta sa verge devant Pharaon et ses serviteurs, et elle fut changée en serpent.
11. Pharaon ayant fait venir les sages d'Egypte et les magiciens, ils firent aussi la même chose par les enchantements du pays et par les secrets de leur art.
12. Et chacun d'eux ayant jeté sa verge, elles furent changées en serpent : mais la verge d'Aaron dévora leurs verges.
13. Alors le cœur de Pharaon s'endurcit, et il n'écouta point Moïse et Aaron.] *La Bible*, traduction de Lemaître de Sacy, Paris : Robert Laffont, Bouquin, 1990, p. 74.

[4] C'est également le cas dans *Les Actes des Apôtres* (8,9 et sq.) les sortilèges, s'ils ne sont pas niés, sont bien pâles en comparaison des interventions divines comme le verra Simon le Magicien.

[5] Les changements de formes ne sont niés dans le manuel d'Inquisition que s'ils sont effectués « par une intervention autre que celle du Créateur ».

[6] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 36.

> [«]La semblance de vus prendrai,
> Le cor Damedeu recevrai,
> Ma creance vus dirai tute.
> Ja de ceo ne serez en dute ! »
> [...] Si a le prestre demandé ;
> E cil i vint cum plus tost pot,
> Corpus domini aportot.
> Li chevalier l'ad receü,
> Le vin del chalice beü. (Vers 165-168 ; 188-192)[7]

Le chevalier écarte par cette preuve de sa dévotion le soupçon qui pèse sur sa métamorphose, si l'on en croit l'explication diabolique qu'en propose saint Augustin. Les nombreux récits et témoignages sur l'existence de la *muance* relèvent pour le Père de l'Eglise des illusions imposées par le malin.

> Pour l'évêque d'Hippone, ces phénomènes s'expliquent par l'entremise des démons qui « modifient quant à l'apparence seulement les créatures du bon Dieu pour qu'elles semblent être ce qu'elles ne sont pas».[8]

Cette distinction entre illusion, sortilège diabolique et pouvoir de Dieu est nettement présente dans la *Queste del Saint Graal* où les *semblances* du Diable se balaient d'un signe de croix et où le Christ a le pouvoir de se *muer* en lion.

La métamorphose a chez saint Augustin une frontière floue avec le déguisement et est rattachée à la sorcellerie. Le *phantasticum hominis*[9], double fantastique, quitte le corps d'une personne endormie. Les démons peuvent s'en emparer et en user comme d'un masque. Selon Ana Pairet, cette théorie ne pouvait être satisfaisante pour le Moyen Âge puisqu'elle restait proche des croyances païennes ayant trait au dédoublement. La pensée médiévale rejettera la théorie d'un contact entre le monde physique et l'imagination et retiendra de saint Augustin l'association entre métamorphose et illusion démoniaque :

> Le polymorphisme est [...] l'un des traits dominants des représentations médiévales du diable. On peut penser [...] à la scène du démon emmuré dans *La Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil, où le polymorphisme et l'hybridité sont reconnus par le héros comme des traits démoniaques [...] Comme le suggère le terme *contrefaire*, le changement de forme ne révèle pas de la nature de l'*anemi* : pour le diable, la métamorphose n'est qu'un accessoire. Ces métamorphoses démoniaques incitent néanmoins le lecteur à la prudence : toute *merveille* peut en somme relever du masque de l'*anemi*.[10]

L'Eglise conservera une certaine méfiance envers l'illusion et le masque[11] et ce, jusqu'au XIX^{e} siècle où elle reste réservée envers le théâtre.

Curieusement, la plupart de nos textes semblent à première vue étrangers à ces questions théoriques. Si la *Queste* fait une différence entre miracle et illusion du diable, Bisclavret et Mélion opèrent des *muances* sans qu'il soit fait référence à ces problèmes. Les difficultés que pose la *mutacion* se retrouvent pourtant dans ces récits ; le lecteur n'y trouvera

---

[7] *Yonec*, [1160-1178], in Marie de France, « Yonec » [1160-1178], in *Lais de Marie de France*, éd. Warnke, Karl, présentation et annotations Harf-Lancner, Laurence, Paris : Le Livre de Poche, 1990, p. 190-192.
[8] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 31.
[9] Terme qu'il crée à partir de l'adjectif *phantasticus*, du grec *phantasia* (imagination).
[10] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 69.
[11] *Larva*, *larvatus* désigne en latin médiéval indifféremment le Diable et le masque.

pas de description du processus de transformation, par trop dérangeant. Les auteurs préfèrent souvent opérer par des rapprochements d'images entre lesquelles se tissent des rapports de contradiction. La métamorphose y reste cependant bien présente :

> S'ils ont recours à cette suggestive figure, les écrivains du Moyen Âge n'en étaient pas moins attentifs aux problèmes religieux qu'elle soulevait. Il y répondent très souvent en donnant à la merveille un visage changeant : si la métamorphose fait partie des signatures diaboliques et des accessoires magiques, elle peut également relever du *miracle* ou se réfugier dans la *faerie*.[12]

La métamorphose se réfugie également dans l'allégorie ; Boèce [~480-524] déjà lisait les transformations physiques comme des allégories morales et les transformations morales comme des réalités physiques :

> Tout ce qui s'écarte du bien cesse d'être. Il en résulte que les méchants cessent d'être ce qu'ils étaient. Or, ils étaient des hommes comme le révèle encore l'aspect même de leur corps humain ; en tombant dans la perversité, ils ont donc perdu aussi la nature humaine [...] Tel a l'esprit lent, stupide et endormi : il mène une vie d'âne. Tel autre, léger et inconstant, change sans cesse de goûts : rien ne les distingue des oiseaux. Et tel, plongé dans des passions honteuses et immondes, est captif du plaisir qui satisfait la truie ignoble. Il en résulte que celui qui, ayant abandonné la vertu, a cessé d'être un homme, ne pouvant accéder à la condition divine, est transformé en bête.[13]

Boèce donne à la métamorphose un caractère littéraire ; il entame le processus d'allégorisation qui continuera de se développer tout au long du Moyen Âge et déplace la transformation vers un plan rhétorique et moral.[14] La métamorphose pourra alors être perçue comme un *trope*, ce qui permettra la redécouverte d'Ovide.[15]

La métamorphose de l'humain en animal n'est pas une invention médiévale. De nombreux auteurs latins la décrivent au sein de fictions ou de textes dont la finalité est l'érudition.

Ainsi, Lucius dans *L'âne d'or* d'Apulée prend l'apparence d'un *asinus* jusqu'à sa conversion et son initiation aux mystères de la Déesse Isis. Il apprendra dans le même temps que la curiosité est un vilain défaut. Ce récit milésien[16] débouche sur une initiation sans qu'il y ait pourtant une progression visible dans la personnalité du personnage. Pline l'Ancien

---

[12] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 16.

[13] Boèce, *Consolation de la philosophie*, Livre IV, cité par Ana Pairet, *Ibid.* p. 41.

[14] Fulgence dans les *Mythologiae* [V^e^ siècle] fournissait aux exégètes du Moyen Âge des interprétations en adéquation avec la pensée chrétienne. Pour lui, *Les Métamorphoses* d'Ovide ne sont qu'un répertoire d'*exempla*. Ses explications, proposant un sens littéral démystifient la mythologie. Ainsi, Danaé qui a été séduite par une averse d'or l'a été non pas par une pluie mais par des pièces de monnaie et le mythe d'Actéon illustre les dangers de la curiosité. Cette pratique se retrouve dans l'*integumentum* médiéval qui présuppose dans la fable un sens caché.

[15] Ainsi, la lecture d'Ovide opérée par Arnoulph d'Orléans [deuxième moitié du XII^e^ siècle] dans *Allegoria super ovidii metamorphosin* : « L'intention d'Ovide est de parler de la métamorphose pour nous faire comprendre non seulement le changement qui se produit à l'extérieur dans les choses matérielles bonnes ou mauvaises mais aussi celle qui se produit à l'intérieur, dans l'âme, afin de nous ramener de l'erreur à la connaissance du vrai créateur [...] Il est dit qu'Io fut changée en vache et qu'elle retrouva sa forme première parce qu'elle se dégagea du vice. », cité par Ana Pairet, *op. cit.* p. 42.

[16] Genre de récit en prose qui a connu une grande fortune auprès du public romain. Les « milésiennes » étaient des contes plaisants, de ton très libre. La critique considère souvent la « Matrone d'Ephèse » insérée dans le *Satiricon* de Pétrone comme le type même de la milésienne.

quant à lui rapporte dans le chapitre XXXIV du livre VIII de son histoire naturelle, d'étranges légendes arcadiennes. Selon ces récits, des hommes tirés au sort se transforment en loup durant neuf ans avant de retrouver leur apparence et leur famille. Il ne manque pas au détour de sa narration d'exprimer son scepticisme[17] et de s'étonner de la crédulité des Grecs (*Graeca credulitas*) mais raconte en détail les étapes qui marquent cette transformation. Il semble cependant peu probable que les auteurs de notre *corpus* aient connu ces textes directement. L'absence de références explicites à ces auteurs dans les textes du XII^e^ et XIII^e^ siècles pour Apulée et dans nos textes pour Pline semble écarter toute filiation directe[18].

La réalité de la métamorphose n'est pas mise en doute chez les païens, même si certaines transformations sont racontées avec une certaine réserve[19]. Les dieux se font hommes ou animaux chez les Grecs, les Romains, les Celtes ou les Germains. Les exemples sont nombreux : Zeus abuse de Léda sous forme d'un cygne, union de laquelle naîtront Pollux et Hélène, Caer, jeune fille Irlandaise d'origine divine vivait sous la forme d'un cygne et le géant nordique Thiassi, déguisé en aigle enlève Idun, gardienne des pommes de la jeunesse.

De même, les humains peuvent se métamorphoser ou changer l'apparence d'autrui, par leur science ou par la volonté des dieux. Circé transforme les compagnons d'Ulysse en cochons dans un épisode fameux de *L'Odyssée*, le magicien gallois Gwion Bach, ressuscité sous le nom de Taliesin se transforme en lièvre, en poisson, en oiseau et en grain, forme sous laquelle il est avalé par la sorcière Ceridwen, métamorphosée en poule et Freya transforme son amant humain Ottar en sanglier, afin de le garder auprès d'elle à Asgard.

Ces mythes ne sont pas ceux du Moyen Âge. Si certains critiques comme Claude Lecouteux voient dans le merveilleux médiéval un palimpseste de ces récits, cette filiation (si filiation il y a) n'est pas claire et relève de la critique « celtophile ».

Un auteur antique cependant a marqué le Moyen Âge ; il s'agit de Publius Ovidius Naso. Qui entend le mot « métamorphose » pense à Ovide, et si ce n'est pas encore le cas lors de la période qui nous occupe[20], le texte est bien connu.

En effet, des références explicites aux *métamorphoses* fleurissent et attestent de la diffusion de ce poème mythologique durant le Moyen Âge[21]. Des réécritures de cet ouvrage apparaissent au XII^e^ siècle. *Pyrame et Thisbé*, *Narcisse* et *Philomena* sont respectivement les *translats* du livre IV (à partir du vers 55), du livre III (à partir du vers 346) et du livre VI (à partir du vers 412). Dans la préface qu'elle consacre au recueil de ces trois textes, Emmanuèle Baumgartner évoque l'importance du poète latin :

---

[17] « Homines in lupos uerti rursusque restitui sibi falsum esse confidenter existimare debemus aut credere omnia quae fabulosa tot saeculis conperimus », [« Que des hommes puissent se changer en loups et reprendre ensuite leur forme, c'est une croyance que nous ne devons pas hésiter à considérer comme fausse, à moins d'admettre toutes les fables dont tant de siècles ont démontré le mensonge.»], Pline l'Ancien, *Histoire naturelle,* Livre VIII, éd. Ernoult, A., Paris : Les Belles Lettres, 1952, p. 51.

[18] *L'Âne d'or* est connu indirectement puisqu'il est cité par saint Augustin dans *La Cité de Dieu* : il y souligne que les personnes métamorphosées, victimes des maléfices gardent une âme d'homme sous leur apparence animale. Selon Ana Pairet, Boccace est le premier à utiliser *l'Asinus aureus* comme intertexte. Pline lui, est connu. Il inspire par exemple à Gace de La Buigne [XIV^e^ siècle] des *exempla* pour illustrer la fidélité du chien par delà la mort.

[19] C'est le cas chez Hérodote lorsqu'il rapporte la superstition selon laquelle les Neures, un peuple de la Thrace, deviennent loups quelques jours par an (*Histoires,* IV, 105).

[20] Le terme ne sera utilisé qu'au XV^e^ siècle. Il désigne alors *Les métamorphoses* d'Ovide.

[21] L'œuvre d'Ovide est évoquée dans *Guigemar* puisqu'il est fait référence aux *Remedia amoris.*

> On a pu dire que le XII[e] siècle avait été l'âge d'or de l'influence ovidienne. Il faudrait sans doute nuancer cette affirmation. Mais la force pénétrante, l'influence persistante du maître de la poésie érotique latine n'ont rien de surprenant en ce siècle qui est aussi le moment où une représentation neuve de l'amour, la « fin'amor », cette invention des troubadours, s'impose comme valeur suprême -en littérature du moins- au sein d'un nouvel idéal de société : la « courtoisie ».[22]

Cette influence se retrouve jusque dans les romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes puisque *Cligès* s'ouvre ainsi[23] :

> Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
> Et les **commandemanz d'Ovide**
> **Et l'art d'amors an romans mist,**
> **Et le mors de l'espaule fist,**
> Del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
> **Et de la hupe et de l'aronde**
> **Et del rossignol la muance,**
> Un novel conte rancomance [...][24]

Chrétien de Troyes est bien au fait des *Métamorphoses* d'Ovide et semble aux vers 6 et 7 orienter nos regards vers *Pyrame et Thisbé*.

Cependant, les réécritures ovidiennes semblent n'avoir pas les mêmes enjeux que leur modèle.

Chez Ovide, le but de la métamorphose est souvent clair ; il s'agit d'expliquer par un récit mythique les origines et la signification de phénomènes naturels. « Celui qui l'œuf divisa » selon les étymologistes du Moyen Âge, répond à la fonction du mythe, qui est d'expliquer le monde. Cette fonction étiologique se retrouve tout au long des *Métamorphoses.*

Pourtant, les auteurs ovidiens du XII[e] et XIII[e] siècle semblent ne pas retenir cet aspect du mythe.

Pyrame et Thisbé devient un conte exemplaire illustrant l'opposition entre *fol'amor* et *leal amor*. La nature ne fait que conserver la trace des mots prononcés par Pyrame pour qui le mûrier est « arbre de pleurs ». Il ne s'agit pas d'expliquer la couleur des fruits de l'arbre, reléguée dans le texte médiéval au rang de question subsidiaire.

De même, *Narcisse* n'explique pas la naissance de la fleur éponyme (absente du récit) mais illustre les dangers du regard. Le Moyen Âge en effet met souvent en garde contre l'orgueil[25] (et le soupçon d'homosexualité ?). C'est le *miroërs perilleus*[26] de l'eau qui semble ainsi importer, et non la métamorphose elle-même, qui est absente du récit.

---

[22] *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena,* éd. bilingue de Baumgartner, Emmanuèle, Paris : Gallimard, 2000, p. 8-9.

[23] Il faudra attendre le XIV[e] siècle et le succès inouï de *L'Ovide moralisé* pour que les mythes ovidiens se mêlent de manière explicite à la légende arthurienne. Le *Méliador* de Froissart ainsi, joue avec les mythes de Phébus et d'Actéon qu'il revisite. Durant l'époque qui nous concerne, il n'en est rien, et Ovide nourrit avant tout les textes ouvertement antiques.

[24] Chrétien de Troyes, *Cligés*, éd. Micha, Alexandre, Paris : Honoré Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1982, p. 1.

[25] Cette mise en garde se retrouve dans *Guigemar* de Marie de France. En effet, le héros éponyme est indifférent à l'amour et y préfère les plaisirs de la chasse, rappelant l'Hippolyte de l'Antiquité. Alors qu'il a blessé une biche, la flèche rebondit et le blesse : seule une femme qui l'aimera d'un amour réciproque pourra le guérir.

[26] Ce thème se retrouve, mais inversé chez Bernard de Ventadour : « Anc non agui de me poder/Ni no fui meus de l'or'en sai/Que-m laisset en sos olhs vezer/En un miralh que mout me plai./Miralhs, pus me mirei en te,/M'an mort li sospir de preon,/C'aissi-m perdei con perdet se/Lo bels Narcisus en la fon. », [« Je n'eus plus sur moi nul pouvoir/Et ne m'appartins plus dès l'heure/Qu'elle me laissa en ses yeux/Voir un miroir qui fort me plaît !/Miroir, depuis qu'en toi me vis/Les soupirs profonds m'ont tué./Oui, je me suis perdu tout comme/Le

Dans *Philomena*, la métamorphose est bien présente :

> [...] Thereüs devint oisiaus
> Ors et despis, petis et viaus.
> De son poing li cheï l'espee
> Et il devint hupe coupee,
> Si com la fable le raconte,
> Pour le pechié et pour la honte
> Qu'il avoit fait de la pucele. (Vers 1445-1451)

Mais si chez Ovide le récit s'arrête une fois la métamorphose effectuée, le texte médiéval ne prend pas la métamorphose comme une fin en soi mais comme un prétexte à la moralisation. La métamorphose est ici un châtiment et non un moyen d'éviter que la famille ne s'entretue. Thérée est *mué* « Pour le pechié et pour la honte / Qu'il avoit fait de la pucele. ». La jeune femme est alors l'emblème de cette moralisation du conte puisqu'elle pourchasse « li felon et li parjure », quand rien n'est dit sur l'après métamorphose chez l'auteur antique :

> Encore, qui creroit son los,
> Seroient a honte trestuit
> Li desloial mort et destruit,
> Et li felon et li parjure,
> Et cil qui de joie n'ont cure,
> Et tuit cil qui font mesprison
> Et felonnie et traïçon
> Vers pucele sage et cortoise,
> Quar tant lor grieve et tant lor poise
> Que quant li vient au prin d'esté,
> Que tout l'iver avons passé,
> Pour les mauvés qu'ele tant het,
> Chante au plus doucement qu'el set
> Par le boschaige : oci ! oci ! (Vers 1454-1467)

Cette acculturation du récit de métamorphose semble entraîner une modification des enjeux. La *muance* ne semble plus au Moyen Âge servir à expliquer le monde. A quoi sert-elle alors, privée de sa motivation première : son aspect étiologique ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre. Mihaela Bacou parle d'un « merveilleux gratuit »[27] à propos du loup-garou. Ce type de merveilleux est inexistant de nos textes. La merveille y est toujours signifiante.

Les textes que nous avons étudiés n'appartiennent pas à des cycles[28], masses par trop volumineuses pour être traités ici. Notre *corpus* est composé de textes autonomes.

Il se concentre au XII^e^ et XIII^e^ siècles, alors que la métamorphose n'est pas encore une allégorie. Deux lais de Marie de France proposent deux *muances* à déchiffrer ; celle de

---

beau Narcisse en la fontaine. »], in Les *Troubadours*, vol. II, « L'œuvre épique », éd. Lavaud, René et Nelli, René, Paris : Desclée de Brouwer, 2000, p. 74-75. Le *miroërs perilleus* est également présent dans *Le Roman de la Rose* [1230/1270-1280] de Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Un jeune homme contemple le puit où est mort Narcisse. Le narrateur-personnage ne tombe pas amoureux de son image dans l'eau comme Narcisse, mais du reflet d'un bouton de rose.

[27] Bacou, Mihaela, « De quelques loups-garous », in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, études rassemblées par Harf-Lancner, Laurence, Paris : Collection de l'Ecole Normale supérieure de Jeunes Filles, 1985, p. 30.

[28] *La Queste del Saint Graal* et *Merlin* appartiennent au cycle du *Lancelot-Graal* (composé de *L'Estoire del Saint Graal*, de *Merlin*, de *Lancelot*, de *La Queste del Saint Graal* et de *La Mort le roi Artu*). Ces deux textes cependant sont suffisamment autonomes pour être étudiés indépendamment des autres textes qui composent le cycle.

l'amant oiseau et celle du loup-garou, que nous retrouvons dans *Mélion*. Ces textes ne se limitent pas, nous le verrons, à un récit plaisant, ils cachent d'autres enjeux. Le roman occitan *Jaufré* propose quant à lui une métamorphose en une créature des plus étranges ; composite et déroutante. L'insertion dans notre *corpus* de ce texte occitan nous permettra de nous interroger sur les rapports entre matière de Bretagne et matière Occitane, question qui se pose, nous le verrons, au moment où apparaît la *bestia*, avatar d'un enchanteur. *La Queste del Saint Graal* présente également des métamorphoses animales qui amènent le lecteur à s'interroger sur des points de théologie tels que l'Incarnation.

Ces métamorphoses animales permettent de définir les limites de l'homme au Moyen Âge. Le *Merlin* de Robert de Boron ne propose pas de *muances* en animal. Il est cependant essentiel à la compréhension de notre sujet. Aborder la métamorphose animale en étudiant ce texte peut paraître étonnant. En effet, si Merlin s'y transforme, il n'est jamais zoomorphe. Il parcourt l'échelle humaine, du « boscherons, une grant coigniee a son col » au « prodome ». Si *Merlin* figure dans ce *corpus*, c'est qu'il offre un contre exemple des plus intéressants : Merlin, né d'un démon et d'une vierge pleine de foi, a choisi la voie de Dieu. Son rapport à l'animalité est alors problématique ; se transformer en animal reviendrait à se rapprocher de l'*Ennemi*, celui qui dans l'Apocalypse est appelé la *Beste*. Merlin se rapproche parfois de l'animalité, il se transforme entre autres en gardien de bêtes, hideux et hirsute. Mais il permet de délimiter la frontière entre l'homme et l'animal. Il s'en approche, la frôle, mais ne la dépasse jamais.

Si dans ces textes qui ne font plus partie du mythe mais qui appartiennent à la légende, la métamorphose ne relève pas du récit étiologique, à quoi peut-elle bien servir ? Comment peut-elle exister dans ces oeuvres qui datent d'une époque où le christianisme était déjà inscrit dans la pensée, qui refuse de la décrire ?

Pour répondre à ces questions, il nous faudra tout d'abord délimiter le champ de la métamorphose ; voir quelles sont ses formes et la manière dont elle est perçue. Mais il faudra également s'intéresser aux sens nouveaux que lui donne le Moyen Âge, ses *senefiances*, ainsi qu'aux enjeux qui se mettent en place derrière elle.

I- Les différentes formes de la métamorphose animale :

La métamorphose au Moyen Âge est à interroger. La merveille de la *muance* est perçue dans nos textes selon des modalités qui sont propres à cette époque. Les personnages qui en sont les témoins nous apportent des renseignements précieux sur sa réception. Ce merveilleux est à redéfinir puisque la définition que propose Tzvetan Todorov du fantastique n'est pas applicable aux textes du Moyen Âge sans quelques adaptations. En effet, la théorie qu'il offre de l'étrange, du fantastique et du merveilleux a été élaborée à partir d'un *corpus* du XIX^e^ siècle. La littérature de cette époque reflète une perception du monde qui n'était pas celle du Moyen Âge. La métamorphose dans notre *corpus* pose également le problème de ses limites. Nous le verrons, les différences entre déguisement et métamorphose, entre magie et connaissance des choses créées ne sont pas clairement tranchées. Savoir, enchantement et travestissement, s'ils ont souvent la même fonction pragmatique (entre autres), ne sont pas distincts dans nos textes.

Le terme « métamorphose » lui-même est éclairant. Parler de métamorphose au Moyen Âge relève de l'anachronisme si l'on ne l'utilise pas comme un terme générique. Ce mot n'apparaît en effet que plusieurs siècles après les dates de rédaction de nos ouvrages. L'étude du vocabulaire renvoyant dans notre *corpus* au passage d'un état physique à un autre est éclairante quant à la perception de la transformation.

1) Ses formes lexicales.

« Métamorphose » est emprunté du latin *metamorphosis*, lui-même emprunté du grec *metamorphôsis*, qui signifie « le changement de forme (*morphê*). Ce terme n'apparaît pas dans les textes issus de notre *corpus*, puisque son emploi est relativement récent.

Il n'apparaît qu'à la fin du XV^e^ siècle pour désigner l'ouvrage d'Ovide et n'est utilisé qu'à partir de la moitié du XVI^e^ siècle, dans un emploi plus large[29]. Sa définition cependant, ne s'étend pas encore à la définition moderne de « changement d'une forme en une autre », comme le souligne Laurence Harf-Lancner :

> « Il faut attendre le XVI^e^ siècle pour trouver en ce terme un nom commun synonyme de transformation. Encore, n'est-il guère employé dans son sens propre ni dans son contexte mythologique, mais plutôt dans un registre poétique : la lyrique amoureuse et la polémique religieuse évoqueront les métamorphoses métaphoriques des amants ou des convertis qui passent d'une cause à l'autre. »[30]

Le terme ne fait son apparition dans les dictionnaires qu'à la fin du Moyen Âge, au moment où sont imprimées les premières éditions d'Ovide. Ainsi, il est présent dans l'*incipit* de l'édition de Manson [1494] où il est évoqué de la sorte :

> Cy commence O- de Salmonen son livre intitulé Metamorphose, moralisé par maistre Thomas Waleys.

---

[29] Bloch, Oscar, von Wartburg, Walter, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : Presses Universitaires de France, 1932.

[30] Harf-Lancner, Laurence, « De la métamorphose au Moyen Age », in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, études rassemblées par Harf-Lancner, Laurence, Paris : Collection de l'Ecole Normale supérieure de Jeunes Filles, 1985, p. 3.

Ce n'est qu'à la fin du XV^e^ siècle que le titre du poème commencera à être employé comme un nom commun. C'est le cas dans l'*excipit* de la *Bible des poètes* [1493] :

> Cy finist la bible des poètes de métamorphoses.

Son sens sera établi dans son acception de « changement » par Clément Marot dans sa préface du « Premier livre de la metamorphose d'Ovide[31] ». Il le traduit de la sorte : « Metamorphose est une diction Grecque, vulgairement signifiant transformation ». Mais il ne creuse pas cette piste lorsqu'il commente le sujet du poème.

Le mot « métamorphose » met du temps à se dégager de l'influence d'Ovide et n'a une indépendance en français qu'en s'éloignant d'usages en relation avec la mythologie. Il reste cantonné jusqu'en 1550 environ à la mythographie. Rabelais ainsi ne l'utilise au début du *Quart Livre* [1552] qu'en corrélation avec l'évocation de Dieux comme Priape.

Il a un emploi plus étendu chez Pontus de Tyard ou Ronsard, au sens figuré, puisqu'il désignera chez ces poètes la métamorphose amoureuse.

Il est ainsi longtemps réservé à la poésie et son usage dans la prose reste pendant une longue période légèrement négatif, le mot rappelant par trop ses origines mythologiques.

Ana Pairet note que, encore dans son emploi contemporain, l'imaginaire du mot reste fortement façonné par le poème d'Ovide « comme le reflète encore l'emploi contemporain, qui a adopté le sens scientifique, mais qui dans le quotidien, lui préfère des synonymes apparus au Moyen Âge, comme *mutacion* [...] ou *transformation.* »[32]

Nos textes offrent un lexique étendu. Cependant, le Moyen Âge ne s'attarde pas sur le processus de la transformation. Le vocabulaire est le lieu où les difficultés que pose l'idée de métamorphose transparaissent. Les descriptions détaillées de la *muance* sont rares, même chez les continuateurs d'Ovide[33]. Tout au plus, le passage d'un état à l'autre est-il signalé.

Certains textes passent sous silence l'intégralité du passage d'un état à l'autre. Prenons l'exemple du lai de Marie de France, *Bisclavret*. Le retour du héros à la forme humaine est tu. Le silence sur la *muance* est motivé par la « grant hunte » que ressentirait le *preux* à se métamorphoser devant le roi, mais aussi certainement par la retenue de l'auteur :

> « Sire, ne faites mie bien :
> Cist nel fereit pur nule rien,
> Que devant vus ses dras reveste
> Ne **mut** la semblance de beste.
> Ne savez mie que ceo munte :
> Mult durement en a grant hunte.
> En tes chambres le fai mener
> E la despueille od lui porter ;
> Une grant piece l'i laissuns.
> S'il **devient** hum, bien le verruns. »
> Li reis meïsmes l'en mena
> E tuz les hus sur lui ferma.
> Al chief de piece i est alez,
> Dous baruns a od lui menez.

[31] Les trois dernières références sont citées par Ana Pairet, *op. cit.* p.11.
[32] *Ibid.* p. 12.
[33] C'est le cas dans *Philomena*, où « Avint une si grant merveille, /Onques n'oïstes sa pareille, /Quar Thereüs devint oisiaus/Ors et despis, petis et viaus. /De son poing li cheï l'espee/Et il devint hupe coupee » (vers 1443-1448), « Progné devint une arondele/Et Philomena rousseignos » (vers 1452-1453), *Pyrame et Tisbé*, *op. cit.* p. 252.

> En la chambre entrerent tut trei.
> Sur le demeine lit al rei
> Truevent dormant le chevalier. (vers 283-299)[34]

Le vocabulaire de la métamorphose est bien présent[35] ; Bisclavret va *muer* « la semblance de beste » et va certainement *devenir* « hum », mais la transformation est reléguée dans le discours d'un personnage et non dans celui du narrateur. Le style direct donne la possibilité d'évoquer la métamorphose comme hypothétique et non pendant qu'elle se réalise. Elle est inscrite dans la parole, mais non dans l'action. La construction « SI » suivi d'une proposition à l'indicatif présent et d'une proposition au futur situe le procès dans un futur hypothétique qui n'est que probable. Le personnage n'est vu qu'avant et après la métamorphose, moyen pour l'auteur d'aborder la *muance* avec pudeur.

Le passage sous silence du moment de la métamorphose est commun aux textes de notre *corpus*. Même lorsque la métamorphose est abordée, le vocabulaire traduit une grande pudeur des auteurs. Les expressions qui n'insistent pas sur la métamorphose en elle-même mais la traduisent, sont récurrentes.

Le verbe faire, parce qu'il est vicariant[36] permet d'exprimer le procès, sans s'attarder dessus. Sont alors utilisées des expressions telles que : « de+animal, une demoiselle, pucele, dame... fist » :

> **[D]'une levrette** qu'il prist / **Une** autel **damoisel**[le] fist [...]L'autre nuit, la seconde aprés, / Re**fist** por voir Elïavrés/ **D'une truie une** autre **pucele** par semblant et autresi bele [...] La tierce nuit **d'une jument** / Re**fist** cil par encantement/Sambler une aussi **bele dame**. (Vers 2067-2081)[37].

Le verbe [re]faire+nom est utilisé chaque fois que les nuits où le roi pratique des ébats contre nature et contre sa volonté sont évoquées. Comme dans *Bisclavret*, la pudeur arrête l'auteur. Ici, le sème /+ fabriquer/ présent dans « faire » suffit à exprimer la transformation que l'enchanteur fait subir aux animaux.

Ces emplois se trouvent dans un texte où la métamorphose en elle-même compte moins que son résultat. Dans *La Première Continuation de Perceval* peu importe comment Eliavrés donne à des animaux l'apparence de la jeune femme du roi. L'auteur s'y exprime en évitant toute insistance, d'autant plus volontiers que l'enchantement vise à plonger le roi Caradué dans l'infamie.

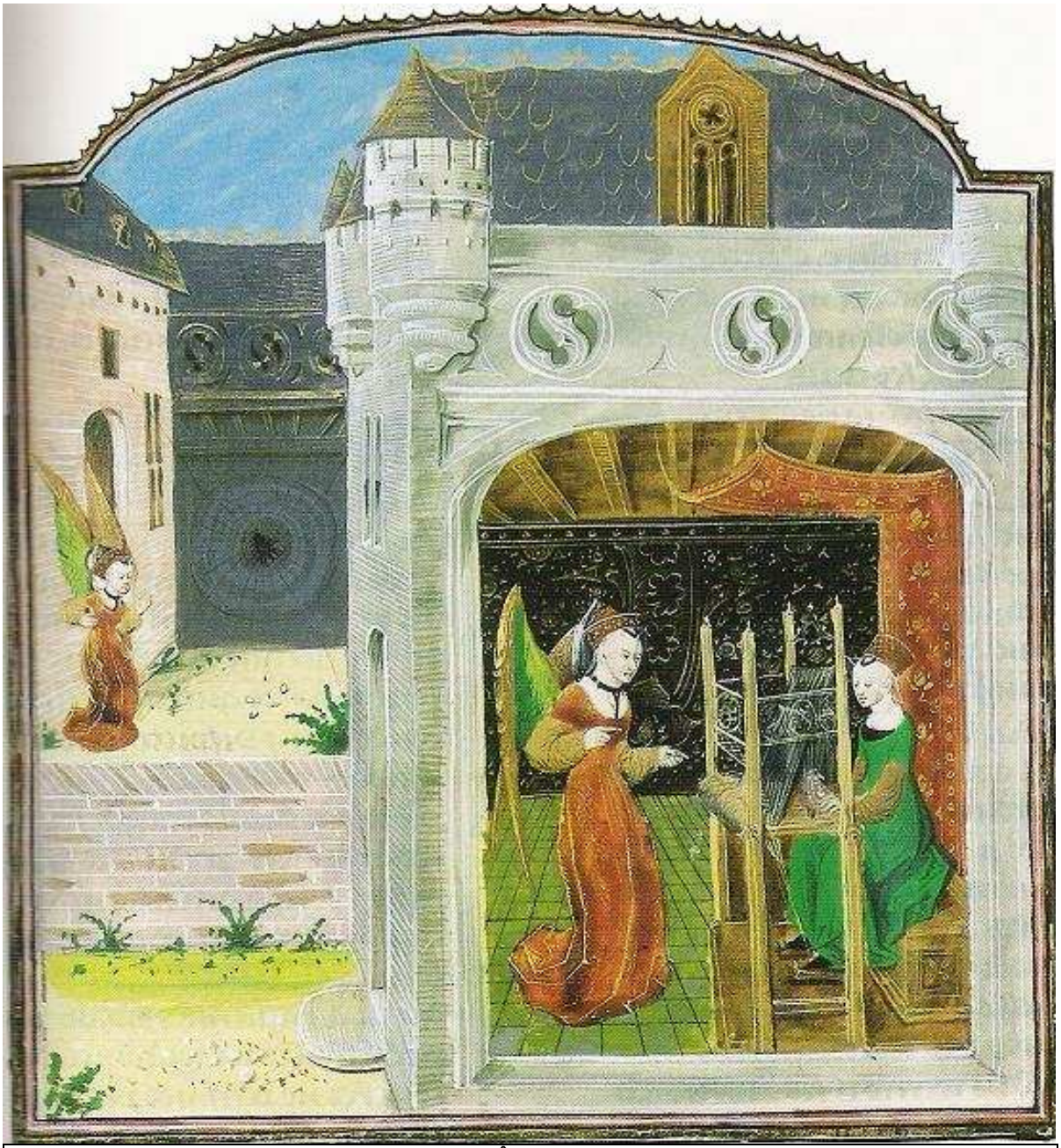
---

[34] Marie de France, « Bisclavret » [1160-1178], in *Lais de Marie de France*, éd. Warnke, Karl, présentation et annotations Harf-Lancner, Laurence, Paris : Le Livre de Poche, 1990, p. 130.

[35] Notons qu'un terme précis existe au Moyen Âge pour désigner l'action de se transformer en loup ; il s'agit du *garouage* et du verbe de la même famille : *garouer*.

[36] En linguistique, se dit d'un mot qui peut être mis à la place d'un autre.

[37] *Première continuation du conte du Graal*, [dernières années du XII^{e} s.], éd. Roach, William, Paris : Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 1993, p. 170.



Le moment de la métamorphose est tu au Moyen Âge. Cette enluminure du XV^{e} siècle représente plusieurs scènes du récit qu'Ovide fait à propos d'Arachné. Tisseuse virtuose, celle-ci ose comparer son talent à celui de la déesse Athéna. Ne supportant pas le fait que la déesse ait brisé sa toile, elle se pend. Athéna la transforme alors en araignée, elle tissera pour l'éternité. L'artiste médiéval ne représente pas sur cette œuvre synthétique le moment du suicide, ni celui de la métamorphose en elle-même, moments par trop dérangeants. Les étapes successives représentées se limitent au tissage et au résultat de la *mutacion.*

Le verbe « refaire », composé du préfixe re - et de la base verbale « faire », a un sens différent dans les différentes occurrences présentes dans le texte.

Les mots dérivés par préfixations sont nombreux et ne se font pas toujours à partir d'une base qui fait déjà sens comme c'est le cas du mot *desfigurer.* Dans l'extrait de *La Première continuation* cité ci-dessus, le préfixe r[e] – ajouté à la base « faire » a une valeur distributive. Le prédicat insiste sur chaque opération effectuée par l'enchanteur.

Le préfixe *r-* exprime également la répétition et l'achèvement ou la restauration. Placé devant un verbe sémantiquement pauvre comme avoir, il en étoffe le sens. Ainsi dans *Merlin* le verbe *avoir* devient précis : « Quant il furent lavé, si **rorent** lor semblance »[38]. Il s'agit d'un retour à la normale, de la fin du changement d'apparence. Le processus en lui-même est tu mais nous savons de quelle nature il est grâce à un simple préfixe.

D'autres verbes, qui sont construits au moyen d'un C.O.D. comportant le sème /+apparence/, expriment la métamorphose. C'est le cas du couple antinomique *bailler*/*prendre.*

Bailler, attesté au XI^e^ siècle est issu du latin *bajulare* « porter sur son dos ». En latin médiéval il signifie « exercer une fonction ». Il est polysémique en ancien français. Il désigne en effet le fait de « porter, apporter » ou de « donner », verbe avec lequel il est en concurrence jusqu'au XVII^e^ siècle et qui l'a éliminé.

Le verbe *prendre*, toujours vivant en français moderne est attesté dès le XI^e^ siècle lui aussi, est issu du latin *prehendere*, contracté en *prendere* « saisir, prendre, prendre sur le fait, se saisir de quelqu'un, occuper un lieu, atteindre ». Il a peu a peu éliminé *capere* « prendre ». En ancien français, il est fortement polysémique tout comme en Français moderne.

Ces deux verbes renvoient à la métamorphose dans plusieurs textes de notre *corpus. Yonec* ainsi, pour recevoir le Corps du Christ explique à sa Dame : « **la semblance** de vus **prendrai** » (vers 165)[39], tout comme Merlin, il est capable de « **prendre autre forme que la soue »**[40]. De même Merlin prend et donne des apparences propices à la réalisation des désirs d'Uter : « Je vos **baillerai la semblance** le duc Jordain et **je prendrai la semblance** Bretuel »[41]. Cette construction pour désigner la métamorphose existe toujours en français moderne ; nous dirions « prendre/donner l'apparence de quelqu'un ». Les C.O.D qui accompagnent les verbes *prendre* et *bailler* renvoient dans ces occurrences à l'apparence d'autrui. Il s'agit comme l'indiquent ces syntagmes de ressembler à l'autre, de se déguiser pour avoir son aspect physique.

Muer est le verbe le plus fréquemment utilisé pour exprimer un changement. Le verbe ne comporte pas étymologiquement le sème /+métamorphose/. Il provient du latin *mutare*[42] dont le sens général était « changer » ou « échanger ».

Comme le rappelle Ana Pairet, *muer* « signifiait étymologiquement « changer de lieu » ou « se déplacer » »[43]. Nos auteurs utilisent ainsi pour désigner la métamorphose un verbe et son dérivé qui comportaient comme sème premier /+mouvement/. « C'est en effet surtout en terme de mouvement que la langue vernaculaire exprime le changement, tout en faisant également appel, mais de façon plus secondaire, aux notions de forme et de nature. »[44]

---

[38] *Merlin*, Robert de Boron, *Merlin* [1200 environ], éd. Micha, Alexandre, Genève : Droz, 2000, p. 230.
[39] *Yonec*, *op. cit.* p. 190.
[40] *Merlin*, *op. cit.* p. 127.
[41] *Ibid.* p. 225.
[42] L'évolution phonétique de *mutare* a donné *muer* [1080].
[43] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 21.
[44] *Ibid.* p. 21.

Lorsqu'ils renvoient à la transformation, les termes issus de *mutare* peuvent exprimer un changement voulu ou subi. Ainsi, un personnage peut-il *muer* ou être *mué*. Merlin est un personnage qui ne subit pas la métamorphose mais la pratique. Aussi, le personnage s'applique le procès à lui-même : « **je** ne muerai mais a piece **ma** semblance »[45]. Le sens est réfléchi puisque le procès est effectué par le sujet, (qui sémantiquement est l'agent du procès). Le procès s'applique sur l'agent et uniquement sur l'agent. Cependant, dans la plupart des occurrences, la métamorphose est subie par un agent qui n'est pas le sujet. C'est le cas dans la *Queste* :

> **Et li hons** qui de vers les ciels estoit descenduz venoit au plus juene chevalier de toz et **le muoit** en figure de lyon [46]

Le verbe muer peut également être conjugué à la forme passive :

> li lyon **furent mué** li uns en forme d'ome, et li autres en forme d'aigle, et li tierz en forme de lyon, et li quarz en forme de buef. Ainsi **furent mué** li quatre lyon.[47]

De même, le sujet grammatical de *muer* peut être une partie du corps, donnant l'idée d'une transformation extérieure à la volonté du personnage : « tote sa figure **mua** » (vers 549)[48].

Muer se trouve dès le XII^e^ siècle en concurrence avec *changier*[49], qui petit à petit le remplacera. Ce terme est pourtant absent de notre *corpus.*

Le sème /+mouvement/, se retrouve également dans le verbe «*transfigurer* », emprunté au latin *transfigurare*, « transformer, métamorphoser ».

En effet, le préfixe *trans-* signifiait en latin « au-delà, par-delà ». En français, il marque le passage ou le changement. Quant à la base *–figur* elle provient du latin *Figura*, formé sur le radical du verbe *fingere* « façonner, modeler ».

Le mot *figura* était polysémique puisqu'il signifiait « forme, aspect » mais aussi « expression, manière d'être », et « représentation d'une forme, signe ». Attesté au XII^e^ siècle, *figurer* a en ancien français deux sens principaux : « créer, façonner » et « représenter, symboliser ».

Le verbe *transfigurare*, attesté dès 1160, a eu tout d'abord un sens mystique, héritier du latin ecclésiastique : « dér. de *figura* [...] d'abord empl. en parlant du Christ " prendre miraculeusement un aspect éclatant " et au sens de " changer d'apparence " »[50]. Cet aspect positif perdurera puisqu'à partir du XVI^e^ siècle, le sens de « transformer en améliorant, en embellissant » se développe. Cette connotation n'est cependant pas sensible dans l'occurrence qui nous occupe :

> si le **transfigura** en la semblance de Jordain[51]

Il s'agit d'une simple constatation, sans connotation particulière.

---

[45] *Merlin, op. cit.* p. 150.
[46] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 131.
[47] *Ibid.* p. 235.
[48] « Le Lai de Mélion » [1190-1267], in *Lais Féeriques des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, éd. Micha, Alexandre, Paris : Flammarion, 1992, p. 288.
[49] *Changier* est issu du bas latin *cambiare* « échanger, troquer ». Il signifie en ancien français « modifier, changer de, remplacer ». A la forme pronominale, il peut exprimer l'idée de « se transformer ».
[50] *Dictionnaire étymologique*, Baumgartner Emmanuelle, *op. cit.* p. 791.
[51] *Merlin, op. cit.* p. 227.

Un autre verbe est composé à l'instar de *transfigurer*, d'un préfixe + base « figurer ». Le verbe *desfigurer*, attesté au XII^e siècle, signifie « rendre méconnaissable » (en altérant la figure, c'est-à-dire le visage), il peut ici avoir le sens plus général de « changer d'apparence ». C'est bien avec ce sens qu'Ulfin utilise le verbe *desfigurer* à propos des métamorphoses de Merlin : « Pourroit ce donc estre voirs que hom **se** pouïst si **desfigurer** ? ». Ici encore, le héros éponyme de Robert de Boron est l'acteur de ses transformations ; la construction pronominale a un sens réfléchi, Merlin accomplit l'acte de *desfigurer* dont il est l'objet. Notons que dans notre *corpus* le sens négatif de « enlaidir au point de rendre méconnaissable », n'existe pas encore.

Certaines occurrences sont assez précises ; ainsi, les transformations par ajout donnent une idée relativement précise du processus : « Et li hons qui de vers les cielx estoit descenduz venoit au plus jeune chevalier de toz et [...] li **donoit eles »**.[52]

« Les verbes exprimant un changement de position, de direction ou de cadre traduisent également l'idée de la transformation physique, en imprimant à la métamorphose une orientation et un caractère progressif »[53]

Nos textes offrent ainsi de nombreuses occurrences du verbe *devenir*, employé comme synonyme de *muer*. C'est le cas de la *Queste* où « li Cers devint hons propre »[54], Mélion quant à lui annonce à son épouse : « leus devinrai, grans et corsus »[55] (vers 164), dans *Jaufré*, l'enchanteur « devinc / Cavalers grans e bels »[56] (vers 423).

Devenir est issu du latin *devenir* « arriver, se rendre », son sens se modifie en ancien français où il prend le sens de « passer d'un état à l'autre ». L'idée de passage présent dans le préfixe *trans-* se retrouve ici.

Cependant, seul le *Lai de Mélion* donne à voir au lecteur la transformation dans le temps. Les différentes étapes de la métamorphose sont décrites de manière succincte, mais suivant une chronologie précise :

> L'anel li a sor le chief mis,
> d'ome li apparut le vis,
> tote sa figure **mua**,
> lors **devint** hom e si parla[57] (Vers 547-550)

Sans entrer dans les détails, l'auteur du lai décrit la *muance* du visage au corps, avant d'évoquer comme dernière transformation le retour de la parole du héros, signe de son humanité[58]. Il se *mue* (opération) et devient ainsi un homme (résultat).

Le sème de /+métamorphose/ peut être véhiculé par la locution prépositionnelle « en guise de » ainsi que la conjonction de comparaison « comme ».

Dans la *Queste del Saint Graal*, il est dit : « Nostre Sires vos **vint** devant **en guise** d'oisel[59] » [60]. Cet emploi n'a rien d'étonnant si l'on pense à un mot de la même famille que

---

[52] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 131.
[53] Ana Pairet, *op. cit.* p. 24.
[54] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 235.
[55] *Mélion, op. cit.* p. 266.
[56] *Jaufré* [vers 1169-1170 puis remanié après 1200 (M. de Riquer) ; 1180 (R. Lejeune) ; 1225-1228 (C. Brunel) ; premier quart du XII^e s. (M. ZinK)], in *Les Troubadours*, vol. II, « L'œuvre épique », éd. Lavaud, René et Nelli, René, Paris : Desclée de Brouwer, 2000, p. 62.
[57] *Mélion, op. cit.* p. 288.
[58] La parole est un signe d'humanité. Les chevaliers au début de la *Queste* sont « come bestes mues » quelques instants avant que n'entre le Saint Graal. *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 15.

« guise » : « se déguiser ». Du franc **wisa* (X^e siècle) « manière, façon » auquel s'est ajouté le préfixe *de-* « cessation, différence », le terme *déguiser* apparaît d'ailleurs dès le XII^e siècle. Le sème /+apparence/ était donc présent dans les esprits de cette époque quand au XXI^e siècle, l'expression « en guise de » est lexicalisée.

Des substantifs exprimant la métamorphose existent. Ils sont pourtant rares. Ainsi, le terme de *muance*[61] (muemenz[62]) se trouve dans nos textes. Mais c'est le verbe de la même famille, *muer*, qui est le plus souvent utilisé dans notre *corpus*. Ce déverbal a encore le parfois le sens de *mutare*, dont il est dérivé. Il comporte le sème /+changer/ ou /+échanger/. Ce sens est encore présent dans la *Queste del Saint Graal* lorsque Lancelot perd le titre de Meilleur Chevalier du Monde :

> car meillor i a de vos, et bien est provee chose par l'aventure de cest espee a quoi vos n'osastes metre la main. Et ce est li changement et li **muemenz** de vostre non, dont je vos ai fet remembrance por ce que des ore mes ne cuidiez que vos soiiez li mieldres chevaliers dou monde[63]

Notons que le seul substantif présent dans notre *corpus* qui renvoie à la métamorphose est ici utilisé dans un autre sens. Il ne s'agit pas d'une *muance* physique.

Le terme « mutacion » n'est pas présent dans nos textes puisqu'il n'apparaît qu'en moyen français.

Le paradigme sémantique de la métamorphose est réparti de manière très inégale dans les différentes classes grammaticales. La quasi-absence de substantif pour exprimer la transformation physique n'est pas anodine. Pour l'homme du Moyen Âge, l'important dans le fait de *muer* n'est pas l'état qu'implique le changement de forme mais le devenir de celui qui subit la *muance*.

Le mouvement vers le résultat de la métamorphose, la forme concrète de l'être *mué*, comptent seuls.

---

[59] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 184.

[60] Cette expression se retrouve dans d'autres textes du Moyen Âge, parfois pour désigner le fait de se déguiser, de changer son apparence. Ainsi, Olivier dans *L'entrée d'Espagne* menace-t-il de partir en pèlerinage outre-mer « a guise de palmer » (vers 11277-11282). Cité par Fasseur, Valérie, *L'Epopée des Pèlerins,* Paris : P.U.F., Perspectives littéraires, 1997, p. 208.

[61] « en ce qu'il [Nostres Sires] mua le cerf en home celestiel, [...] vos mostra il la **muance** qu'il fit en la croix », *Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 236-237.

[62] *Ibid.* p. 13.

[63] *Ibid.* p. 13.

2) Ses formes concrètes :

a) Changement d'état :

L'animal en lequel la mutation s'opère s'associe souvent à un certain pragmatisme.

C'est le cas de l'autour. L'oiseau est en effet la forme idéale sous laquelle un amant peut rejoindre son aimée. La mal-mariée dans *Yonec* est enfermée, aussi, Muldumarec choisit-il,[64] pour contourner la surveillance exercée sur la femme du vieillard par « la veille » de passer par un endroit auquel ses geôliers auraient du mal à s'attendre : la fenêtre. L'oiseau est pour ce faire un animal des plus pratiques. Ce récit de mal-mariée propose une solution originale à la séparation des amants : la métamorphose de l'ami en oiseau.

L'oiseau est également un animal capable de parcourir de grandes distances (ici, de l'autre monde au monde des hommes). Dans le roman de Philippe de Rémi, l'ami de Blonde, Jehan, évoque l'avantage qu'aurait pu tirer le couple adultérin d'une telle métamorphose :

> Se je pooie estre uns coulons. / Toutes les fois que je vaurroie, / Mout sovent avoec vous seroie, / Mais c'est çou qui estre ne puet, / Autrement à faire l'estuet. [65]

De même, Bernard de Ventadour s'exclame dans l'une de ses *Canso* :

Ai Deus ! car no sui ironda,	Ah Dieu ! que ne suis-je aronde
Que voles per l'aire	Pour traverser l'air,
E vengues de noih prionda	Voler dans la nuit profonde
Lai dins so repaire ?	Jusqu'en sa demeure ?[66]

Etre un amant/oiseau répond, entre autres, nous le verrons, à un aspect pratique : discret, capable de rejoindre la dame, il convient aux amours adultérines.

De plus, l'autour est un animal prédisposé aux changements. En effet, cet oiseau se métamorphose au sens biologique du terme à l'instar de la chenille. Il mue selon son âge[67] et renvoie ainsi aux *muances* de l'amant. La *mutacion* biologique agit comme une prolepse de la métamorphose, cette fois-ci magique de l'autour en chevalier *bel et gent*. Le texte insiste sur cette particularité puisque l'oiseau est décrit sous cet angle : « De cinc mues fu u de sis » (Vers 111) [68].

---

[64] Le héros faé a la possibilité de prendre plusieurs formes : il est ainsi tour à tour « ostur [...] /De cinc mues » (vers 111) et jeune femme puisqu'il annonce à son amante « La semblance de vus prendrai » (vers 161). Ces choix sont pragmatiques : pour atteindre la fenêtre de sa Dame, il se transforme en oiseau, pour recevoir le *Corpus Domini* par le chapelain des lieux sans révéler sa présence, il revêt l'apparence de la dame des lieux.

[65] Philippe de Rémi, *Jehan et Blonde,* édition de Lécuyer, Sylvie, Paris : Honoré Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1984, vers 1934-1938, p. 77.

[66] Bernart de Ventadorn, in *Les Troubadours*, vol. I, « L'œuvre poétique », éd. Lavaud, René et Nelli, René, Paris : Desclée de Brouwer, 2000, p. 70-71.

[67] Les oiseaux de proie sont enfermés avant d'être utilisables à la chasse dans un *esplumeor*, cage où ils sont enfermés pendant la mue. Leur âge est déterminé selon les étapes de leur mue (cf. Armand Strubel et Chantal Saulnier). L'oiseau est d'abord *entremué* (à moitié mué) avant d'être un oiseau d'une ou plusieurs mues. Godefroy, Frédéric, *Lexique de l'Ancien français*, Paris : Champion, 2003, p. 243 et 216.

[68] *Yonec*, *op. cit.* p. 188.

Le loup dans *Bisclavret* et *Mélion* offre également la possibilité d'une métamorphose, qui est ici une *mutacion* psychologique. Domestiqué, le loup se rapproche du *brachet*. Cet animal évoque une possible évolution intérieure, entre sauvagerie et civilisation.

Dans ces deux lais, le choix de l'animal obéit à une certaine logique : les personnages se trouvent dans la forêt, qui est le biotope du *leu*[69].

De plus, avant de se métamorphoser, Mélion est en position de chasseur, il est logique qu'il se transforme alors en un animal qui est l'emblème des prédateurs :

> Un molt grant cerf i voit estant,
> sa feme regarde en riant.
> - Dame, fet il, se jo voloie,
> .I. molt grant cerf vos mosterroie ;
> veés le la en cel buisson.
> -Par foi, fait elle, Melïon,
> sachiés se jo de cel cerf n'ai,
> que jo jamais ne mangerai. »
> Del palefroi chaï pasmee,
> e Melïon l'a relevee.
> Qant ne le pot reconforter,
> molt durement prist a plorer.
> - Dame, dist il, por Deu merci,
> ne plorés mais, je vos en pri ;
> j'ai en ma main .I. tel anel,
> [...] leus devenrai, grans e corsus.
> Por vostre amor le cerf pendrai
> e del lart vos aporterai. (Vers 141-166) [70]

La Dame par son exigence place Mélion dans la situation d'un prédateur. Elle pousse ainsi son époux à révéler sa nature profonde. Son goût pour la chasse solitaire et pour la forêt l'apparente en effet au loup.

La demande de l'épouse de Mélion va à l'encontre des pratiques de l'époque. La chasse au cerf, lieu de convivialité se déroulait à plusieurs. Le seigneur qui voulait honorer son hôte lui offrait une partie de chasse, qui était encadrée par nombre de valets de chiens, apprentis veneurs, et de veneurs confirmés. La chasse au cerf, à l'aide de la meute, se distingue de celle pratiquée à l'aide d'un oiseau de proie, qui peut s'effectuer en solitaire, ce qui lui est souvent reproché dans les livres de chasse[71] :

---

[69] Notons que le lieu exact est précisé ; « « delez cel bois [synonyme de « cele grant forest » vers 64], / Lez le chemin par unt jeo vois, / Un vielz chapele i esteit, » (vers 89-92). Ces détails sur le site de la métamorphose ne peuvent être anodin dans le genre court qu'est le lai. L'auteur doit en effet aller à l'essentiel ; une telle précision est signifiante. Selon Gérard Gros le chemin en forêt menant à une chapelle en forêt «est un endroit semi-naturel, un lieu de transition entre l'humanité, la civilisation d'une part, et d'autre part la sauvagerie, l'animalité ; une limite, une frontière, un seuil entre forêt et société. ». Ce lieu est tout indiqué pour un passage de l'état humain à l'état animal, de la civilisation à la sauvagerie. (Gérard Gros, « Où l'on devient Bisclavret », Etude sur le site de la métamorphose (Marie de France, *Bisclavret*, vers 89-96) », in *Miscellanea Maediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris : Champion, 1998, p. 573.)

[70] *Mélion*, *op. cit.* p. 266.

[71] C'est particulièrement le cas de l'autour, réputé être l'animal des chasseurs solitaires, alors que le faucon par exemple, permet de chasser à plusieurs, chacun ayant son animal évoluant auprès des autres.

> Il est vrai que les fauconniers ne vivent pas cet instant privilégié de liesse qu'est l'assemblée des veneurs, célébrés dans tous les textes en des termes enthousiastes. Le cerf est découvert, identifié, repéré : tous les participants de la chasse se retrouvent, avant de monter à cheval et de « lessier courre » (*Modus*, § 19, l. 39 ; *cf.* Gaston Fébus, chap. 38, 15).[72]

Mélion sort ici des habitudes de la chasse « à force » puisque la poursuite du cerf est en temps normal un moment de sociabilité. Ici, il est seul. Il se fait loup, et sera chasseur solitaire avant d'intégrer une meute, moment qui constitue une première étape vers son retour à la vie humaine. Il est enfin logique que l'animal en lequel il se transforme soit ce carnassier. Quel autre animal choisir que le loup, pour poursuivre un cerf ? Le *goupil* par exemple, n'est pas de taille à attaquer une si grosse proie. C'est avec logique que la *beste puante* qu'est le loup se lance à la poursuite de la bête *douce* qu'est le cerf.

Un personnage de notre *corpus* ne se métamorphose pas mais forme un être hybride avec un animal. Il s'agit de Caradoc. Ici encore, cette transformation est cohérente. Caradoc reste fidèle à son père putatif en dénonçant ceux qui l'on conçu. Puisqu'il refuse la filiation qui l'unit à Eliavrés, celui-ci rattachera Caradoc à la nuit de noces où le roi aurait dû le concevoir. Son hybridation rappelle l'accouplement de roi Caradué avec une *levriere*[73], une truie et une jument[74]. La nouvelle de cette nuit de noces contre nature réactive celle-ci et transforme Caradoc en être hybride, mi-serpent, mi-humain. Alors que son père a eu des pratiques zoophiles sans le savoir, Carodoc a une apparence en partie zoomorphe contre son gré. Cet épisode a une structure circulaire. En effet, le roi a déjà puni l'enchanteur de la manière suivante :

> Li rois s'est molt a lui [Caradoc] complains,
> Consel li quiert qu'il en fera.
> Cil dist que bien l'en vengera
> Proçainement, et il si fist.
> Tant le gaita que il le prist,
> Au roi Caradué l'en mena ;
> Mais loiaument li creanta
> Li rois que pas ne l'occiroit,
> Mais tot aussi s'en vengeroit
> Com il [l'] avoit devant bailli.
> E il si fist tot autresi,
> Qu'il le fist a une levriere,
> Vausist u non, la nuit promiere.
> A une truie l'autre après
> Le fist faire [a] Elïavrés,
> La tierce nuit a un jument.
> Puis fu seü veraiement,
> En la levriere ot engenré
> Un levrier que il ont nomé
> Guinolac par tot le païs.
> Et en la truie, ce m'est vis,
> Rengenra por voir un sengler,
> Torten le fisent apeler ;
> En l'iv[e], un polain baucen sor
> Qu'il apelerent Levagor. (Vers 2581-2698) [75]

---

[72] Armand Strubel et Chantal de Saulnier, *La Poétique de la chasse au Moyen Âge*, Paris : P.U.F., Perspectives littéraires, 1994, p. 154.
[73] *Première Continuation*, *op. cit.* p. 170.
[74] Notons que cette métamorphose est explicitement illusoire, chose rare dans notre *corpus*.
[75] *Première Continuation*, *op. cit.* p. 200-202.

Les vengeances sont à la mesure des coups portés. Le roi fait vivre à Eliavrés la honte de rapports sexuels avec des animaux. Pour ce faire, il choisit ceux qu'il a lui-même étreints, croyant tenir Ysaive dans ses bras. L'enchanteur a engendré lors de sa punition des êtres zoomorphes, il rendra la pareille au roi. Celui qu'il considère comme son fils sera en partie animal.

En ce qui concerne l'autre être composite de notre *corpus*, la *bestia* qui met à mal le roi Arthur dans *Jaufré*, son apparence constitue une prolepse.

Cette *bestia* « estraina »[76] et nonchalante, ne ressemblant à aucun être en particulier et qui se présente comme un *taurs* et comme une *trueja* est un avertissement au lecteur. Elle n'est pas à prendre au sérieux. C'est une plaisanterie. La créature se transforme en chevalier hilare d'avoir dupé ses compagnons :

E ela jon los .iiii. pes	Et voici que la bête joint ses quatre pattes,
E sail entr'els, e pueis apres	et saute au milieu d'eux, et tout aussitôt,
Laisa caser lo rei qe-s tenc	laissant retomber le roi qui se cramponnait
A sos corns, e ela devenc	à ses cornes, elle s'est transformée
Cavalers grans e bels e gens ;	en un chevalier élancé, de bonne et gente mine,
E fo vestit mot ricamens	très richement vêtu
D'escarlata tro als talos,	d'écarlate de la tête aux pieds,
E es vengutz de genolios	qui vient s'agenouiller
Al rei, e dis li tot risen :	devant le roi et lui dit en riant :
« Seiner, faitz vestir vostra gen,	« Seigneur, priez vos gens de reprendre leurs habits :
Qe ben podon hueimais manjar,	Ils peuvent maintenant aller dîner et vous aussi.
Qe vos ni els non cal laisar	Il n'est plus besoin de surseoir
Per aventura, car trobada	Pour attendre l'aventure, puisque vous l'avez trouvée,
L'avetz, si be-us era tardada. » (Vers 419-432)	Encore qu'elle ait surgit un peu tard. »

L'animal n'est pas sérieux, tout comme l'épisode.[77]

Enfin, un seul personnage de notre *corpus* ne se transforme pas en animal. Il s'agit de Merlin qui ne se transforme qu'en homme.

La raison en est simple. Merlin est le fils d'un démon. Se transformer en animal reviendrait pour lui à se compromettre avec la *beste*[78]. Ses choix et le rachat de son âme par son attitude ne l'ont pas en effet totalement innocenté. Ainsi, Blaise commence-t-il par se méfier de lui : « je croi bien que tu ne soies conceuz de deables, si te dout que tu ne m'engignes ». Merlin a d'ailleurs bien conscience de l'image que ses métamorphoses peuvent renvoyer à autrui. Aussi, réserve-t-il celles-ci aux rois, bienveillants à son égard, contrairement aux barons[79] :

---

[76] *Jaufré*, *op. cit.* p. 223.

[77] Nous verrons cependant que cette transformation n'est pas à limiter au rang de simple plaisanterie.

[78] Ces origines, si elles sont contrebalancées chez Robert de Boron par les choix de Merlin, entachent le personnage de manière irrémédiable chez d'autres auteurs comme le souligne Jean Frappier : « Dans le *Lancelot en prose* [...] le système prophétique prend une importance fondamentale. Il ne ressemble pas à celui de la trilogie attribuée à Robert de Boron. En effet, Merlin est désormais relégué à l'arrière plan : discrédité par son origine considérée comme uniquement diabolique et ne pouvant dans ces conditions demeurer le prophète du Graal, il est *déçu* par la Dame du Lac (la fée Viviane) à qui, follement amoureux, il a révélé ses secrets de magie. Elle parvient à l'enfermer dans une prison souterraine d'où il ne sortira jamais. » Frappier, Jean, « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984, p. 509.

[79] Les barons sont pour certains des opposants à Merlin. En témoigne l'épisode du baron jaloux. Celui-ci tente de battre Merlin sur son propre terrain (sans le savoir), celui du déguisement. Il se travestit trois fois et demande à chaque fois à Merlin comment il va mourir. Le conseiller des rois lui prédit trois morts. Le baron croit avoir

> Et sachiez que je ne muerai mais a piece ma semblance se a vos non privement et venrai ja en vostre ostel. [80]

Il s'agit pour Merlin de se métamorphoser en respectant Dieu. Le Créateur dit dans la *Genèse* (I, 26) « faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram » [Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance]. Rester à l'échelle de l'homme, revient à ne pas nier la part de Dieu qui est en lui ; à conserver cette ressemblance[81].

Les métamorphoses de notre *corpus* obéissent à une logique et à un certain pragmatisme. Les animaux choisis sont cohérents avec le biotope dans lequel ils évoluent et sont adaptés aux enjeux de la métamorphose. Les *muances* se font parfois indices pour le lecteur. La métamorphose, sur le plan de la diégèse, n'est jamais gratuite même si elle est parfois déroutante.

b) Magie, science et mensonge :

La plupart des *mutacions* présentes dans nos textes sont explicitement dues à la magie. Pouvoirs et objets magiques sont les moyens les plus fréquemment utilisés pour parvenir à des transformations d'ordre biologique. Les auteurs ne s'y étendent pas, la magie suffit à expliquer de telles métamorphoses. Ainsi, l'animal composite qui met à mal Arthur dans *Jaufré* se révèle être un chevalier versé dans les « encantamens »[82] et Mélion a recours à un « anel » pour se transformer en loup.

Des textes, cependant, posent le problème de la limite entre science et magie.

Dans *Jaufré*, si la métamorphose s'explique par le fait que le chevalier polymorphe est un « encantador », l'auteur ajoute à la connaissance de la magie le fait qu'il « sap [...] las .vij. arts qe son escrichas, / Trobadas, ni faitas ni dichas. »[83]. De même, Morgane dans *Merlin* :

> [P]ar le consoil de touz les amis ensemble la fist li rois apprendre letres en une maison de religion et celle aprist tant et si bien qu'elle aprist des arz et si sot merveille d'un art que l'en apele astronomie et molt ouvra toz jorz et sot molt de fisique, et par celle mastrie de clergie qu'ele avoit fu apelee Morgain la faee.[84]

La frontière est mince entre savoir et aptitudes surnaturelles.

Dans le *Merlin* de Robert De Boron, une seule indication nous est donnée sur la manière dont le personnage éponyme opère des *muances*. Il s'agit pour lui de favoriser les amours d'Uterpandragon pour Egerne, et Merlin doit pour ce faire, recourir à la métamorphose.

---

démontré l'inaptitude de Merlin à prédire l'avenir mais il périt comme l'avait annoncé l'ami d'Uter et de Pandragon : il se brise le cou en chutant de cheval, est pendu et noyé. *Merlin, op. cit.* p. 155 et sq.

[80] *Ibid.* p. 150.

[81] Merlin cependant est un personnage ambigu. En aidant Uterpandragon à assouvir sa passion pour Egerne, il va à l'encontre des lois imposées par Dieu. Cet adultère est presque un viol et va à l'encontre des règles de la vassalité. Le roi, pour être un bon seigneur doit respecter le duc et son épouse.

[82] *Jaufré, op. cit.* p. 62, vers 446.

[83] *Ibid.* p. 62, vers 446-448.

[84] *Merlin, op. cit.* p. 245.

En effet, la duchesse de Cornouaille est fidèle à son époux et s'est refusée au roi lors de l'assemblée qu'il avait tenue lors de la Pentecôte, dans le but de la revoir. Pressée par son amant de l'aimer à son tour, Egerne décide d'en référer à son mari. Celui-ci, quitte la cour sur le champ avec son épouse pour la protéger des désirs du souverain, dérogeant ainsi aux règles de l'hospitalité et de la vassalité puisque le roi ne lui a pas donné son congé. De retour à Tintagel, il reçoit la visite de messagers qui lui transmettent l'ordre de retourner à Carduel. Devant son refus, Uterpandragon est en droit de défier le duc. Robert de Boron connaît bien le droit féodal ; le duc commet un manquement grave à ses devoirs de vassal et un outrage envers le roi en quittant la cour sans l'avertir de son départ et en refusant de revenir auprès de son seigneur alors que celui-ci le rappelle. Le duc ne possède que deux châteaux capables de résister aux assauts du roi. Il laisse Egerne à Tintagel et part défendre l'autre. Uterpandragon reste à ce siège sans réussir à enlever la forteresse. C'est alors que Merlin réapparaît. Il propose au souverain un subterfuge pour parvenir à ses fins : « je vous baillerai la semblance le duc si bien que ja ne sera riens qui de lui vos conoisse. »[85]

La méthode utilisée est des plus intéressantes :

> Merlins quant il les ot desassamblez, si vint au roi, **si li porta une erbe, si li dist : « Frotez de ceste herbe vostre vis et voz mains**. » Et li rois la prist, si s'en frota ; et quant il s'en fu frotez, si ot tout apertement la semblance dou duc. Et lors dist Merlins : « Or vos souviengne se vos onques veistes Jordain. » Et li rois dist : « Jel conois molt bien. » Et Merlins revient arrieres a Ulfin, si le transfigura en la semblance de Jordain et lors l'amena par le frain devant le roi. Et quant Ulfins vit le roi, si se saigna et dist : « Biau sire Diex, coment poet estre nule semblance si bien faite d'un home a autre ? » Et li roi paroleet demande Ulfin : « Que t'es avis de moi ? » Et Ulfins dit : « Je ne vos conois por nul home se por le duc non. » Et li rois li dit que ausis semble il apertement que il soit Jordains. Quant il orent einsi un poi esté, si resgarderent Merlin, si lor fu bien avis que ce fust Bretuel veraiment.[86]

Il semble ici que la métamorphose soit due aux propriétés d'une plante, d'un savoir et non à un pouvoir particulier. Le changement de forme ici échappe au merveilleux médiéval puisqu'il a une explication : la connaissance des *proprietates rerum*.

Cette utilisation des simples pour changer d'apparence est également présente dans *Jehan et Blonde*.[87] La métamorphose échappe à la magie de manière flagrante dans ce texte. Le merveilleux en est totalement exclu et Jehan y exprime l'impossibilité dans le monde réel de se métamorphoser : « **Se je pooie estre** uns coulons / Toutes les fois que je vaurroie, / Mout sovent avoec vous seroie, / **Mais c'est çou qui estre ne puet, /** Autrement à faire l'estuet. »[88].

Pourtant, dans ce texte attaché au « plausible » et au « rationnel »[89], le même stratagème pour transformer son aspect physique que dans *Merlin* est utilisé. Pour que son

---

[85] *Merlin, op. cit.* p. 225.
[86] *Ibid*. p. 227.
[87] Ce roman raconte l'amour contrarié de deux enfants, selon un scénario caractéristique de l'idylle. Le fils du comte Danmartin quitte sa famille apauvrie pour faire fortune en Angleterre. Il entre au service du comte d'Oxford et se distingue par la qualité de son service. Il tombe amoureux de Blonde, la fille du comte. Tous deux fuient pour éviter à Blonde un mariage avec le vain et orgueilleux duc de Gloucester. Ils parviennent en France et se marient. Le père de Blonde les pardonne sous les injonctions du roi de France qui pourvoit richement Jehan.
[88] Philippe de Rémi, *Jehan et Blonde, op. cit.* vers 1934-1938, p. 77.
[89] « L'intérêt de l'œuvre se situe dans la perspective « réaliste » (recherche du vraisemblable, abondance de la description, convocation de l'histoire, distanciation du narratuer). » Entrée « Philippe de Rémi », *Dictionnaire du Moyen Âge*, sous la direction de Gauvard, Claude, De Libera, Alain et Zink, Michel, Paris : P.U.F., Quadrige, 2002, p. 1080.

serviteur, Robin, échappe à la surveillance du comte de Gloucester, Jehan modifie son apparence grâce à une plante :

> Robin apele sans targier,
> Se li dist : « Biaus amis Robin,
> Or acuel errant ton chemin
> Priveement, en tapinage.
> **Je palirai si ton visage**
> **d'une erbe que je connois bien,**
> **Nus ne te connostroit pour rien** ;
> Puis t'en iras parler batant
> Au maronier qui nous atant,
> Si li diras que sans arreste
> Ses nes et ses costes apreste,
> **[...] Atant cuelli en la gaudine**
> **Jehans d'une herbe la rachine,**
> **Si l'a au pumel de s'espee**
> **Broiie et d'iauwe destrempree.**
> **Après a Robin oint du jus**
> **Si qu'en tout le mont sus ne jus**
> **Ne vit homme qui ne quidast**
> **Que fort fievre le travaillast.**
> Plus pale que cire matie
> Est sa chiere, et toute froncie.
> Un baston por li apoiier
> Fist de la brance d'un pomier.[90]

Cet usage des simples pour changer d'apparence se retrouve également dans la chanson de geste, très souvent autour de la figure du faux pèlerin comme l'évoque Valérie Fasseur. Il s'agit alors très clairement de se déguiser :

> Quoique absent des premières chansons de geste, et bien qu'il ne se développe vraiment qu'à partir de la fin du XII^e^ siècle, ce *topos* de déguisement fait l'objet d'un traitement formulaire : le personnage se noircit le visage et les mains à l'aide d'herbes, puis prend l'habit et les accessoires dont les éléments les plus caractéristiques sont « l'esclavine » et le « bourdon ferré ».[91]

Changer d'apparence aux moyens d'une plante relèverait du masque, et non de la *mutacion* : Jehan après avoir affirmé que la métamorphose était impossible, est capable de transformer l'apparence de Robinet et lui fournit un bâton, accessoire qui parachève le déguisement[92].

---

[90] *Jehan et Blonde, op. cit.* p. 116-117.

[91] Fasseur, Valérie, *op. cit.* p. 199.

[92] Le goût de Merlin pour la métamorphose va de pair avec le déguisement. Merlin ne se contente pas de changer d'apparence physique, il change de vêtements. Lorsqu'il se déguise en bûcheron par exemple, il en prend les vêtements et les accessoires. Il « vint en la vile com uns boscherons, **une grant coigniee** a son col et **uns granz solers** [souliers] chauciez et ot **une corte cote** vestue, **toute despeciee** » (§ 32, p. 125). De même, lorsqu'il se transforme en *prodome*, il est « **bien vestuz** et **bien chauciez** ». La métamorphose chez Merlin a partie liée avec le déguisement. C'est bien pour se déguiser que Merlin se transforme en vieillard lorsqu'il va prendre Arthur à Egerne. Alors que l'épouse d'Uterpandragon demande à la sage femme de bien prendre « garde quilx hom ce sera » (§ 76, p. 252), celle-ci ne peut que lui répondre l'enfant parti « Je ai baillié l'enfant a un molt viel home, mais **je ne sai cui il est** » (p. 365). Merlin peut ainsi prendre en main seul le destin d'Arthur. « Enfant adultérin, Arthur se trouverait dans une position compromettante pour son avenir : on ne peut pas légitimer par le mariage contracté entre les deux parents l'enfant conçu quand l'un de ses procréateurs était marié à une autre personne. Tous les textes juridiques sont d'accord sur ce point ; par exemple le *Livre des droiz* : « La force de mariage est si grant que les enffanz qui sont nez devant le mariage sont tenuz pour loyaux quant le mariage est assemblé...Mais si li uns hom compaigne (a commerce avec) la femme a un autre et li engendre lignee, jasoit ce

C'est également pour se déguiser en duc de Cornouaille qu'Uterpandragon s'enduit de la plante proposée par Merlin. Le travestissement est ici poussé à l'extrême, il va au-delà de l'apparence. Alors que le roi usurpe l'identité du Duc de Cornouaille, il devient celui-ci. Merlin se fait « mire » pour l'occasion.

Notons cependant que Merlin ne semble pas utiliser ces plantes à ses propres fins. Elles semblent réservées aux seules personnes incapables de se transformer par leurs propres moyens. Il n'est pas non plus fait référence à la méthode qu'emploie le conseiller des rois pour se métamorphoser. Le doute plane : Merlin se sert-il ou non de ces herbes pour changer d'apparence ? A-t-il dévoilé le secret de son polymorphisme en appliquant ce procédé à d'autres ? Toujours est-il que Merlin est le seul personnage de notre *corpus* dont la capacité à changer son apparence trouve des explications. Qu'il utilise les ressources de la nature et son aptitude à la métamorphose ne devient qu'une preuve de plus de l'étendue de son savoir. S'il ne fait qu'utiliser une capacité léguée par son père qui « puet bien prendre semblence d'ome »[93], son aptitude est explicable par son ascendance. Il n'en est pas pour autant assimilé au diable puisque Dieu a accepté qu'il garde l'héritage du démon :

> Nostre Sire qui tot conoist et set, por la repantance de la mere et por la reconoissance et le lavement de la confession et por la bonne repantance que il sot qui en son cuer estoit et que par son gré ne par sa bone volenté ne li estoit avenu ce qui avenu li estoit, et por la force de baptesme dont ele o testé lavee au fonz, vost Nostre Sire que le pechié de sa mere ne li poïst nuire : si li dona pooir et sens de savoir les choses qui estoient a avenir. Par cestes raisons sot cist les choses faites, dites et alees, car il les a et tient de l'enemi[94]

Une chose est sûre, Merlin n'est donné à voir au lecteur que dans le cadre d'une utilisation des créations divines que sont les plantes. La *muance* ici s'explique, même si deux hypothèses entrent en concurrence.

Un autre texte semble frôler le déguisement. Dans *Yonec,* il s'agit pour Mudulmarec de prendre l'apparence de sa Dame. Il peut ainsi communier dans la maison même du vieux jaloux et ainsi rassurer son amie sur sa foi. Il lui donne églement la possibilité d'accepter « Le phantasme de l'amant-oiseau »[95] selon l'expression de Denyse Delcourt :

> Contrairement à Marie, la dame dans *Yonec* n'est pas, à proprement parler, un poète, mais ce qui survient aussitôt après qu'elle a exprimé son désir ne va pas par ailleurs sans rappeler le processus de transformation propre à la création poétique.
>
> En effet, entre ce que la dame a désiré et ce qui s'ensuit il y a un certain écart ou si l'on peut se permettre d'utiliser ici un terme freudien, un certain *déplacement.* Ainsi, ce n'est pas un chevalier « beaus e curteis »[96] (v. 98) qui lui apparaît, mais plutôt un grand faucon qui, au premier abord, ne rappelle le chevalier que par la noblesse de son espèce. L'apparition de l'oiseau introduit de toute évidence une nouvelle complexité dans le scénario courtois évoqué plus haut par la dame. Désirer, comme rêver ou écrire, est rempli de surprises. Celui ou celle qui croit pouvoir

---

qu'il la prenge aprés sa femme – et c'est ce qu'a fait Uter -, non pour tant l'enffant sera bastart et sera mis hors de l'heritaige. » Pour éviter toutes rumeurs contradictoires à ce sujet (Igerne elle-même ne parvient pas à s'expliquer ce qui est arrivé !) le mieux était de faire disparaître provisoirement Arthur. Un enlèvement clandestin suivant aussitôt une naissance semi-clandestine règle tout (75, 24 sq.). » Micha, Alexandre, *Etude sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 126.

[93] *Merlin, op. cit.* p. 22.

[94] *Ibid.* p. 50.

[95] Delcourt, Denyse, « Oiseaux, ombre, désir : Ecrire dans les *Lais* de Marie de France », *M.L.N. French issue,* volume 120, n°4, Washington : Johns Hopkins University Press, 2005, p. 814.

[96] Celui que la dame a appelé de ses vœux.

> contrôler le désir en le liant de trop près à un scénario bien défini se trouve dans l'erreur [...]
>
> Il est intéressant à ce propos de noter que l'oiseau dans *Yonec* se révèle d'abord à la dame par son « ombre », et que son apparition est elle-même destinée à rester pour elle un mystère « obscur ». Le désir, comme l'inspiration poétique, n'est pas toujours rationnellement explicable. Faire face à l'« étrange, au merveilleux, à l'inexplicable », comme l'écrit justement Rainer Maria Rilke, demande au poète un grand courage. **Il n'est donc pas surprenant que la dame dans *Yonec* soit au départ effrayée par la puissance créatrice de son désir, et qu'elle cherche à s'assurer que l'oiseau qui vient de lui apparaître et qui se change bientôt en homme n'est pas une illusion diabolique.** »[97]

La métamorphose ici n'en est pas vraiment une ; si elle a besoin d'être rassurée, la dame connaît l'identité du personnage sous le masque puisqu'il lui annonce la *muance* à venir :

> La semblance de vus prendrai,
> Le cors Damedeu recevrai,
> Ma creance vus dirai tute.
> Ja de ceo ne serez en dute ! » (Vers 165-168)[98]

Si Muldumarec change d'apparence, cela n'est qu'un subterfuge pour pouvoir tromper les *losengiers* qui séquestrent son amie et pour pouvoir recevoir le *Corpus Domini*, preuve de sa foi. Il n'y a pas ici d'incidence sur son être profond. S'il y a usurpation d'identité, il n'y a pas de conséquences néfastes. La métamorphose n'entraîne pas de changement dans sa personnalité comme c'est le cas, nous le verrons, pour Mélion et Bisclavret. Elle ne sert pas directement à une stratégie d'approche de l'être aimé, ne conduit pas à une interrogation d'ordre ontologique. Elle est simplement un moyen de répondre à une question posée par la jeune femme. La *muance*, si elle est magique, n'est qu'une manière de dissimuler son identité, aux yeux des surveillants de son amie. La dame sait qui se cache derrière le masque.

Nous venons de le voir, les frontières entre magie et science, masque et métamorphose sont floues dans nos textes. Les auteurs de ceux-ci jouent à les transgresser.

Cette mouvance des limites se retrouve dans la perception de la merveille au Moyen Âge. Le surnaturel et le naturel ne sont pas clairement distincts dans nos textes.

---

[97] Delcourt, Denyse, *op. cit.* p. 813-814.
[98] *Yonec*, *op. cit.* p. 190.

3) La perception de la métamorphose :

Les limites, qui caractérisent notre pensée moderne, entre faits avérés (c'est-à-dire observés) et non avérés (c'est-à-dire non vérifiables) ne régissent pas les esprits du Moyen Âge. L'observation n'est rien, face aux savoirs livresques qui font autorité. L'expérience directe n'est pas de mise[99]. Ainsi, la licorne fait partie intégrante des bestiaires aux côtés de la fouine ou de la colombe et la girafe est un être hybride, tout comme le griffon[100]. De même, la description des mœurs animales dans les bestiaires est des plus surprenante pour le zoologiste d'aujourd'hui. Les chapiteaux d'églises sont le lieu où se réunissent une multitude d'êtres extraordinaires. Les lieux de clôture n'y échappent pas, les créatures de pierre y sont partout, au grand scandale de saint Bernard.[101]

La vie quotidienne de l'époque est empreinte d'un surnaturel omniprésent. Il est tripartite. Selon la terminologie employée par Jacques Le Goff et Cité par Francis Dubost en voici la définition :

> Le merveilleux chrétien, bénéfique ou exemplaire, mais toujours providentiel, relève du ***miraculum***. Le fantastique diabolique se développe sur le domaine du ***magicus***. Entre les deux, se situe celle des ***mirabilia***, ces merveilles étrangères, en principe, à la bipolarité chrétienne, mais qui sont en fait beaucoup plus exposées à subir l'attraction du *magicus* que celle du *miraculum*.[102]

Les textes hagiographiques ou vies de saints fournissaient aux croyants des *miracula* incontestables. Ainsi, la « Legenda aurea » de Jacques de Voragine [1230-1298] raconte la légende de sainte Marthe, sainte civilisatrice qui a apprivoisé le terrible drac, dont la description n'a rien à envier à la *bestia* de *Jaufré*[103], un peu taureau et un peu truie :

---

[99] Comme à toutes les époques, des individus font exception à la norme. C'est le cas au Moyen Âge de Frédéric II [1272-1337, roi de Sicile de 1296 à 1337]. « Le trait le plus frappant de l'oeuvre [*De Arte venandi cum avibus*] est un souci constant de l'objectivité, que l'on peut appeler « scientifique » - malgré l'anachronisme : mais Frédéric II est tout à fait atypique. Il prétend « dire les choses qui sont, telles qu'elles sont ». Ce choix le met parfois en conflit avec l'autorité d'Aristote. [...] Ses maîtres mots sont, en effet, l'expérience et l'observation. » Strubel, Armand et Chantal de Saulnier, *op. cit.* p. 17. Les traités de chasse, ouvrages de chasseurs comportent bien souvent, outre un savoir livresque, un savoir empirique.

[100] On l'appelle alors *caméléopard* car elle a une tête et un cou de chameau avec un pelage tacheté de léopard. Le nom de *girafe* ne lui est donné qu'à partir du XIII[e] siècle et est dérivé de *zarafa* qui signifierait « aimable, gracieux » en arabe. Elle est représentée dans les enluminures comme un éléphant ou comme un boeuf tacheté.

[101] « Que signifient dans nos cloîtres cette ridicule monstruosité, cette élégance merveilleusement difforme, ces difformités élégantes, étalées aux yeux des Frères, pour les troubler sans doute dans leurs prières, ou les distraire dans leurs lectures ? Que nous veulent ces singes immondes, ces lions furieux, ces monstrueux centaures, ces semi hommes, ces tigres à la peau mouchetée [...] Ici ce sont des corps multiples à tête unique ; là, plusieurs têtes sur un seul corps. C'est un quadrupède ayant une queue de serpent, ou un poisson portant une tête de quadrupède. Voici un animal dont une moitié représente un cheval et l'autre moitié une chèvre ; en voilà un autre ayant des cornes et se terminant en un corps de cheval. Enfin, c'est partout une telle variété de formes, qu'il y a plus de plaisir à lire sur les marbres que dans les parchemins, et que l'on passe plus volontiers les journées à admirer tant de beaux chefs-d'œuvre qu'à étudier et à méditer la loi divine. » Cité par C. Hippeau, *op. cit.* p. 45-46.

[102] Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale,* Paris : Champion, 1991, p. 225.

[103] Cette vie de sainte a eu une grande diffusion selon René Nelli et René Lavaud, puisqu'elle se retrouve, outre dans *La légende dorée* et ses traductions, dans le *Speculum Historiae* de Vincent de Beauvais [Vers 1264]. Elle s'est également propagée par « la tradition orale qui a entretenu à Tarascon [...] des rites et des jeux de caractère magique, avec exhibition d'un monstre de bois représentant la « Tarasque » domptée par la sainte. » (*Les Troubadours*, T. II, *op. cit.* p. 932-933). Nous donnons en annexe (n°1), la traduction occitane du récit de Jacques de Voragine.

...Era en aquel temps, sobre Rose, en .I. bosch, entre Arles e Avinho, .I. drach que era mieg peis e mieg bestia, pus gros que .I. buou e pus long que .I. caval, que avía dens talans coma spasa ; e estava en l'ayga quant se volía, e el bosch quant se volía

Il y avait en ce temps-là, au-dessus du Rhône, dans un bois, entre Arles et Avignon, un drac qui était mi-poisson et mi-animal terrestre, plus gros qu'un bœuf et plus long qu'un cheval, et qui avait des dents tranchantes comme une épée. Il se tenait dans l'eau quand il le voulait, ou dans la forêt à son gré [.][104]

L'animal est un être composite (« mieg peis e mieg bestia »), et ne peut se décrire que par approximation (« pus gros que .I. buou e pus long que .I. caval »). C'est le cas nous le verrons de la *bestia* que rencontre le roi Arthur au début de *Jaufré*. Le drac relève de l'hybride, de l'extraordinaire mais son existence ne peut être mise en doute, Marthe ayant accédé au statut de sainte en le domestiquant.

Les histoires dénonçant les méfaits du diable étaient elles aussi dignes de foi. Le diable est imaginé de nos jours selon des traits que nous prenons pour son apparence ; sabots fourchus, cornes, poils et queue pointue nous font immédiatement penser à lui. Au Moyen Âge, cette image du diable n'existe pas[105]. Il est celui qui porte un masque, se déguise, et trompe les hommes par son apparence. Si l'*enemi* attaque les hommes, il est avant tout le tentateur, celui qui les met à l'épreuve. Depuis *l'Ancien Testament* où il a essayé de plonger Job dans le péché de désespérance[106] et *le Nouveau testament* où il a tenté Jésus au désert, le diable a continué d'éprouver l'homme. *Le Bréviaire d'Amour* [commencé en 1288] de Matfre Ermengau raconte ainsi la vie de saint André, qui comprend l'épreuve d'un évêque de ses amis, prêt à tomber dans les rets de l'ennemi :

Don se vay per luy galïar
Lo dïable transfigurar
En forma d'una pieucela
Mot covinen e mot bela,

Aussi le diable, pour l'abuser,
Eut l'idée de se transformer
En une pucelle
Bien avenante et fort belle,[107]

Cette perception du diable déguisé pour tenter l'homme apparaît à plusieurs reprises dans *La Queste del Saint Graal* puisque l'ennemi prend l'allure d'une jeune fille pour tenter Perceval dans l'île[108] ainsi que Bohort[109].

---

[104] *Les Troubadours.* T. II, *op. cit.* p. 932.

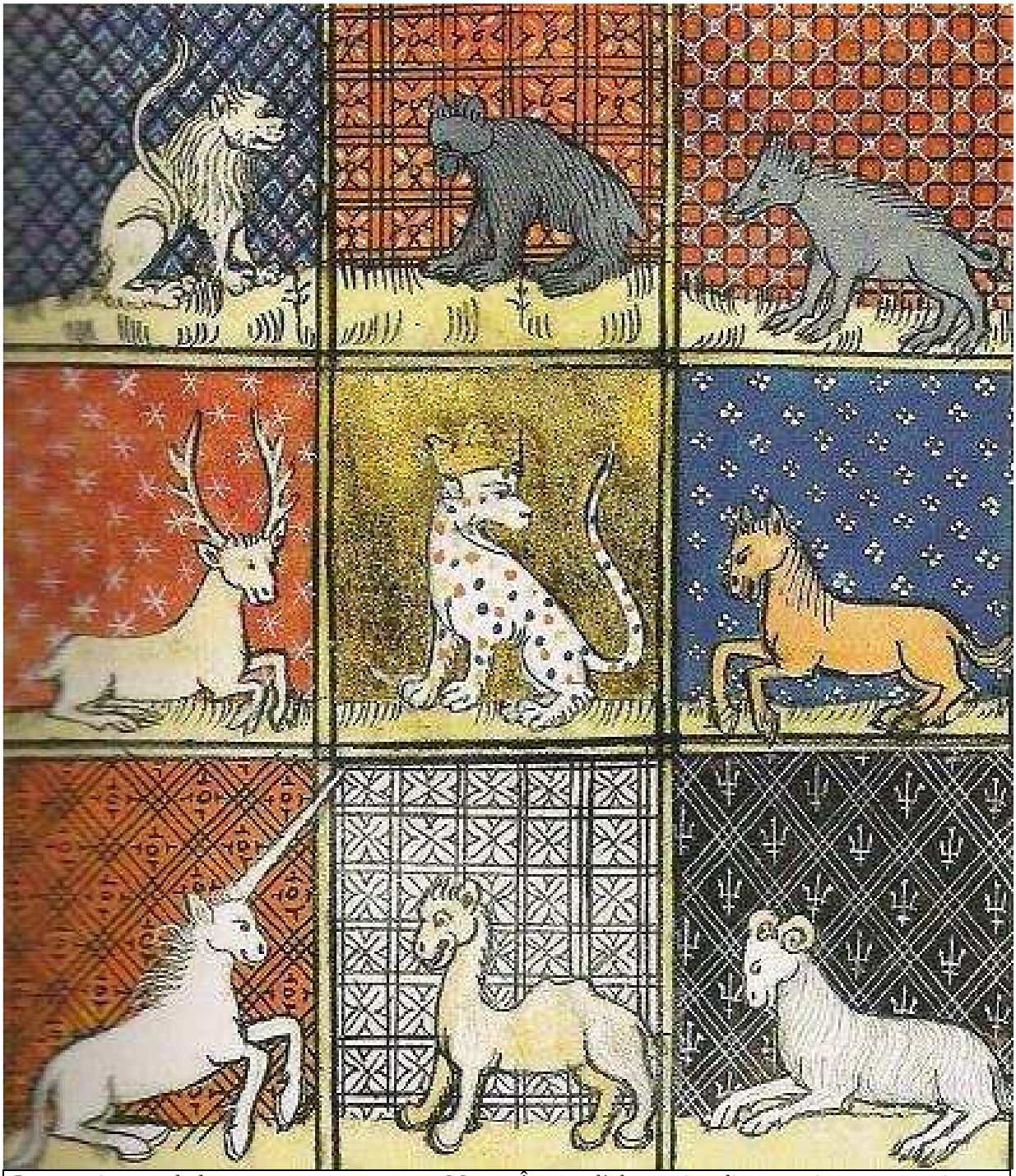
[105] Ainsi, dans *La Queste del Saint Graal*, le diable est souvent anthropomorphe. Il est dans l'épisode de la tombe « une figure la plus hideuse qui fust en semblance d'ome. » (*op. cit.* p. 36), une demoiselle dans l'épisode de l'île, un faux religieux, etc. Excepté lors de l'épisode de la tombe, ces *muances* ont pour but de tenter les chevaliers ou de les induire en erreur. Merlin tient de l'ennemi son aptitude à changer de forme. Notons que lui aussi est anthropomorphe lorsqu'il se transforme. Cette aptitude à *muer* sert à *engigner* Egerne. Cette métamorphose est très ambigüe. Si cette tromperie, nous le verrons est justifiée (voir III, 1 : « La Naissance du héros »), il s'agit de l'épisode où Merlin est le plus « diabolique ». Il est complice d'un adultère, presque d'un viol et la mort concommitente du duc n'est sans doute pas le fait du hasard.

[106] Cet épisode biblique semble avoir inspiré la mise à l'épreuve du grand-père et de la mère de Merlin par le Malin.

[107] *Les Troubadours*, T. II, *op. cit.* p. 902-903.

[108] « Quant il li sovient de **l'anemi** qui le jor devant l'ot tenu **en guise de damoisele**, car anemis pense il bien que ce soit, si comence un duel grant et merveilleus et dit que voirement est il morz, se la grace dou saint Esperit nel reconforte. », *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.* p. 111-112.

[109] « Et il les esgarde et cuide veraiement que ce soient gentilx fames et hautes dames [...] Et eles se laissent maintenant chaoir de la halte tor a terre. Et quant il voit ce, si est toz esbahiz : si hauce sa main et se seigne. Maintenant ot entor lui si grant noise et si grant cri qu'il li est avis que tuit li anemi d'enfer soient entor lui : et sanz faille il en i avoit plusors. », *Ibid.* p. 181-182.



La connaissance de la nature ne repose pas au Moyen Âge sur l'observation directe mais sur un savoir tout livresque. Les étymologistes voient dans le nom de la panthère le mot grec *pan* qui signifie « tout ». De plus, dans la tradition des bestiaires elle attire tous les animaux par la douceur de son haleine. Elle se trouve donc au centre de cette grille.

Comme la panthère n'a jamais été vue par les enlumineurs qui la représentent, même dans les ménageries, elle ressemble à un animal parsemé de confettis colorés. Mais son aspect réel a peu d'importance, la panthère est avant tout une image du Christ qui rassemble les croyants autour de lui, une *monstrance*. Elle est avant tout un moyen de se remémorer la vérité du Christ, un outil mnémotechnique.

> Au Moyen Âge, le mystère est déjà installé dans la vie réelle et il conditionne en outre la perception de la vie surnaturelle. *Irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne.* Qu'est-ce que l'inadmissible pour une mentalité qui admet les miracles, croit aux pouvoirs du diable et de ses auxiliaires ? Il n'y a aucune rupture entre le discours théologique et le merveilleux.[110]

Cet état d'esprit permet d'appréhender le merveilleux au Moyen Âge, dont les caractéristiques sont spécifiques à cette époque. Présentée comme un phénomène inouï, la merveille joue souvent sur l'étonnement et la peur du témoin. Ainsi, la femme du lycanthrope dans *Bisclavret* réagit vivement en apprenant le pouvoir de métamorphose de son époux.

> La dame oï cele merveille,
> De poür fu tute vermeille ;
> De l'aventure se esfrea. (Vers 97-99) [111]

La *muance* n'est pourtant jamais remise en question.

Cette appréhension du surnaturel conduit à une redéfinition du *merveilleux*.

Tzvetan Todorov propose dans le chapitre 3 de son *Introduction à la littérature fantastique* une définition des registres étrange, fantastique et merveilleux :

> Le fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'il perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois la décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si au contraire, il décide que l'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.[112]

Cette définition pose un premier problème. Le postulat de départ au registre merveilleux est le fantastique pour Todorov, soit un moment d'hésitation. Or, dans aucun des textes de notre *corpus* une telle hésitation n'apparaît. Le phénomène, s'il peut étonner un éventuel témoin n'est pas remis en question. Ainsi, lorsque Bisclavret annonce à son épouse qu'il se transforme en loup-garou, mais qu'il ne peut lui révéler où il cache sa « despuille », voici la réponse qu'elle lui donne :

> « Sire », la dame li respunt,
> « Jeo vus eim plus que tut le mund :
> Nel me devez nïent celer,
> Ne [mei] de nule rien duter ;
> Ne semblereit pas amisté.
> Qu'ai jeo forfait ? Pur queil peché
> Me dutez vus de nule rien ?
> Dites le mei, si ferez bien ! » (vers 79-85) [113]

Ce qui intrigue la dame est plus le lieu où son mari cache ses vêtements (nous savons quel usage elle fera de cette information) que la possibilité de *garouer*. Elle n'exprime aucune hésitation sur la possibilité que Bisclavret devienne un loup ou non. L'épouse ne

---

[110] Dubost, Francis, *op. cit.* p. 181.
[111] *Bisclavret*, *op. cit.* p. 120.
[112] Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Points Seuil, 1970, p. 46.
[113] *Bisclavret*, *op. cit.* p. 120.

demande pas à son mari pourquoi il se métamorphose, ni par quel prodige ; elle ne cherche pas non plus à remettre en question la capacité de son seigneur à se métamorphoser. Ses seules demandes de précisions sont éloignées de la métamorphose en elle même puisqu'il s'agit de savoir où sont ses « dras ». Nous sommes ici dans la logique du conte, le merveilleux est une donnée. Marie de France d'ailleurs se réclame de l'oralité inhérante au conte. Elle utilise des formules telles que « Jadis le poet hum **oïr** » (vers 5) ou « l'ai **oï** » (vers 16)[114].

Sans témoin pour réagir, le narrateur se contente de donner le fait pour vrai. Ainsi dans *La Première continuation de Perceval,* Eliavrés dupe le roi dans ses amours :

> Le jor c'on la fist espouser,
> Signors, ja celer nel vos quier,
> Quant Caradus se dut coucier
> Icele nuit avec s'amie,
> Cil qui l'ainme ne dormi mie,
> Car d'une levriere qu'il prist
> Une autel damoise[le] fist,
> Si la couca avec le roi.
> Et il retint s'amie o soi,
> Si jut a li tote la nuit
> A grant joie et a grant deduit. (vers 2062-2072)[115]

Le texte est dépourvu de modalisateur. Le mode est l'indicatif et non le conditionnel. Le merveilleux ne comporte pas ici de prémices fantastiques. Le fait est inclus dans la narration et donné pour vrai.

Le merveilleux médiéval nous le voyons ne peut découler du fantastique. Il ne se positionne pas par rapport à une hésitation mais relève de ce que Tzvetan Todorov appelle le « merveilleux pur ».

> Dans le cas du merveilleux [pur], les éléments surnaturels ne provoquent **aucune réaction** particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements.[116]

Si cette définition semble se rapprocher du merveilleux médiéval, elle n'est toujours pas satisfaisante. Les réactions des témoins sont en effet parfois décrites, comme dans *Yonec* :

> E ele l'ot bien esguardé,
> Chevaliers bel e gent devint.
> La dame a merveille le tint ;
> Li sans li remut e fremi,
> Grant poür ot, sun chief couvri.[117] (vers 118-122)

La captive du vieux jaloux a une réaction, qui est la peur. Parler du merveilleux médiéval comme d'une absence de réaction relèverait de plus de l'antithèse ; « merveille » vient en effet du latin vulgaire *mirabilia,* « choses étonnantes, admirables » et en latin vulgaire « miracle ». En ancien français, le substantif désigne des événements étonnants, étranges, extraordinaires. Il convient donc de distinguer la *merveille* (l'étonnement) du *merveilleux* (le genre).

---

[114] *Bisclavret, op. cit.* p. 116.
[115] *Première Continuation, op. cit.* p. 168-170.
[116] Todorov, Tzvetan, *op. cit.* p. 59.
[117] *Yonec, op. cit.* p. 188.

La dame ici, tient la *mutacion* « a merveille », c'est-à-dire qu'elle s'étonne de cette métamorphose sans la remettre en question.

Elle montre la même indifférence que la femme du Bisclavret face à la métamorphose. Sa préoccupation est d'ordre religieux :

> E dit qu'ele en fera sun dru,
> S'en Deu creïst e issi fust
> Que lur amurs estre peüst. (vers 142-144) [118]

La métamorphose est suspecte, elle fait parfois partie des tactiques du diable pour *enginier* les hommes (Merlin, fils de démon utilise ce subterfuge pour livrer Egerne au désir d'Uterpandragon). Aussi, provoque-t-elle la peur chez certains personnages. Une fois le danger d'une rencontre avec l'ennemi écarté, elle ne pose plus de problèmes ni d'interrogations. Les auteurs ne semblent pas avoir ressenti le besoin de la justifier. Pour *Mélion,* un anneau est utilisé, nous n'en saurons pas plus.

La merveille au Moyen Âge s'apparente au conte. L'irruption du merveilleux est un événement surnaturel qui étonne mais qui n'est pas remis en question. La métamorphose est extraordinaire, inhabituelle, mais tout à fait plausible pour les personnages et le narrateur. C'est que le surnaturel habite le quotidien au Moyen Âge. La nature a une épaisseur dans les textes médiévaux qu'elle n'a plus à notre époque.

[118] *Yonec, op. cit.* p. 188.

II- *Senefiance* de l'animal et de la métamorphose :

Le monde au Moyen Âge est un livre écrit par Dieu qu'il faut déchiffrer pour accéder à la Vérité. Les vertus de Dieu sont décelables dans la Création ; la Bible est alors le plus sûr moyen de décrypter l'univers. La symbolique de la métamorphose n'est pas pour autant figée. L'Autre Monde surgit au détour d'une page et le siècle inspire lui aussi les écrivains.

La métamorphose comporte un danger par rapport à l'ordre du monde, puisqu'elle le modifie. Elle permet dans le même temps de cerner l'humanité en amenant l'homme à ses frontières, à ses limites. Elle le pousse vers l'animalité dans le cas du loup-garou ou vers le divin en donnant à l'élu des ailes qui lui permettent de s'élever. La *muance* situe l'homme dans un rapport de semblance ou de dissemblance par rapport à Dieu. Le rapport à la bête renvoie à l'homme.

Cependant, Dieu reste le garant de l'ordonnance de l'univers. Aussi, le récit étiologique n'a plus sa place au Moyen Âge. La création reste l'apanage du Dieu unique quand le mythe chez Ovide présentait une nature mouvante, au gré des dieux antiques.

1) Une tradition mise de côté : le récit étiologique. Explication du monde chez Ovide et ses continuateurs :

Le mythe a pour fonction première d'expliquer l'ordre du monde et se retrouve dans la plupart des civilisations :

> Les études d'ethnologie attestent la présence de mythes de métamorphoses hors de la sphère indo-européenne et du merveilleux occidental. Très répandus, ces récits adoptent les formes les plus diverses, en grande partie il nous semble, à cause de leur valeur étiologique. Devenue métaphore de processus naturels ou une marque du surnaturel, la métamorphose sert à expliquer les origines et la diversité du monde.[119]

Cet aspect étiologique de la métamorphose est omniprésent chez Ovide ; à quoi sert le récit de Daphné, si ce n'est à expliquer les origines du laurier et son attribution au dieu Apollon ? Nous avons vu pourtant que le Moyen Âge écarte cet aspect. Il s'agit ici de voir pourquoi le récit étiologique s'efface. Les *translations* du Moyen Âge n'ont plus cette valeur. Ces textes sont moralisés : dans *Philomena*, Procné est en colère « si con dÿables li conseille »[120] (vers 1298), ce sentiment est jugé, c'est une folie, elle est « come dervee »[121] (vers 1261). Chez Ovide, cette moralisation n'existait pas :

> Cette légèreté a dû paraître insoutenable aux auteurs du Moyen Âge, en particulier à une époque où l'on s'efforçait de donner une valeur positive à l'idée de changement.[122]

Un premier composant de la métamorphose ovidienne a disparu dans les textes qui nous occupent. La métamorphose chez le poète antique est irréversible pour les hommes. Si elle prend des aspects divers d'une section à l'autre, elle reste fixée une fois accomplie.

---

[119] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 14.
[120] *Philomena*, *op. cit.* p. 242.
[121] *Ibid.* p. 240.
[122] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 52.

Daphnis reste pour l'éternité changé en rocher (IV), Perdrix, précipité par Dédale restera un oiseau (VIII), Actéon meurt sous la forme d'un cerf, etc.

> Poète du constant changement, Ovide fixe cependant ses personnages dans la métamorphose : Narcisse devient la fleur à laquelle il donne son nom, Myrrha l'arbre qui donne la Myrrhe, Arachné est condamnée à tisser à perpétuité. Dans la littérature courtoise, en revanche, le changement de forme n'est jamais permanent.[123]

Dans les textes qui nous concernent, il n'en est rien pour les métamorphoses physiques.

Si dans la *Queste*, l'*asne* reste le symbole de l'humilité de Lancelot, même le Christ qui avait pris la forme d'un cerf « devint hons propres»[124].

De même, Mélion, à l'instar de son modèle Bisclavret, à la fin de ses (més)aventures, quitte son apparence lupine pour retrouver celle qu'il avait au début du lai :

> Li rois a Gavain apelé,
> si a od lui Ydel mené ;
> en une cambre l'en mena,
> qant il fu ens, l'uis si ferma.
> L'anel li a sor le chief mis,
> d'ome li aparut le vis,
> tote sa figure mua,
> lor devint hom e si parla. (Vers 543-550)[125]

L'enchanteur de *Jaufré*, lui aussi, quitte son apparence animale dès que la plaisanterie a assez duré :

E ela jon los .iii. pes E sail entr'els, e puieis apres Laisa caser lo rei qe-s tenc A sos corns, e ela devenc Cavalers grans e bels e gens	Et voici que la bête joind ses quatre pattes, et saute au milieu d'eux, et tout aussitôt, laissant tomber le roi qui se cramponnait à ses cornes, elle s'est transformée en un chevalier élancé, de bonne et gente mine[126]

De même, Caradoc parvient à se séparer du serpent avec lequel il formait un monstre hybride. L'animal, à la vue du sein blanc de la sœur de Guignier, « Molt tost se destort et desçaint/D'entor le braç quant le lait sent. » (vers 419-423)[127].

Pour en finir avec cette liste, Merlin, nous le verrons est le parangon de l'instabilité en matière d'apparences et ses transformations ne durent que le temps d'un quiproquo.

Seule la mère de Yonec, qui voit pour la première fois son ami sous forme d'un oiseau, le voit pour la dernière fois sous la forme d'un homme : « Si tost cum ele l'a veü, / Le chevalier a cuneü » (vers 397-398)[128].

Il est plus nettement anthropomorphe que thériomorphe. Muldumarec est roi et a autour de lui des « chevalier dormant » (vers 384 et 388)[129]. Alors qu'elle passe le « hoge », elle arrive dans le royaume de son amant et le retrouve reposant sous une forme humaine,

---

[123] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 17.
[124] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 235.
[125] *Mélion, op. cit.* p. 270-272.
[126] *Jaufré, op. cit.* p. 62-63.
[127] *Première Continuation, op. cit.* p. 216, vers 2836-2837.
[128] *Yonec, op. cit.* p. 202.
[129] *Ibid*. p. 200.

celle d'un « chevalier » (vers 398)[130]. Son trépas sous cette forme, l'évocation de son souvenir comme « le mieldre chevaliers » (vers 519)[131] le placerait du côté de l'homme. La métamorphose en autour n'aurait servi qu'à aider ses amours. Il est cependant vrai que ce récit ne présente pas une métamorphose cyclique à proprement parler.

Le changement d'état est temporaire dans ces textes. Cette simple constatation pose un premier obstacle à une éventuelle interprétation étiologique : comment ces métamorphoses pourraient-elles en effet expliquer le monde présent, quand elles se sont déroulées et terminées dans le passé, un passé lointain et révolu qui est celui de la cour du roi Arthur, « Qe fos en aqela sazon » [vivant en ce temps là] (vers 25)[132].

Une autre différence existe entre la métamorphose dans la littérature médiévale et la métamorphose ovidienne. Chez l'auteur antique, la métamorphose peut être minérale, végétale... Battus, dénonçant le vol perpétré par Mercure voit son cœur se transformer en pierre et les Héliades se font arbres sur la tombe de Phaéton. Il n'en est rien dans notre *corpus.* La métamorphose se fait de l'humain vers un être animé. L'inanimé n'est jamais le résultat d'une transformation. Ainsi, Narcisse, dans la version médiévale ne se transforme-t-il pas en la fleur à laquelle il a donné son nom.

> Cette diversité des modes de transformation dérive en grande partie du caractère étiologique des métamorphoses ovidiennes : l'une des fonctions principales de la métamorphose chez Ovide est d'expliquer le monde naturel dont elle emprunte la diversité.[133]

Nous verrons pourquoi cette explication du monde naturel n'est pas concevable au Moyen Âge.

De plus, les sensibilités ont changé depuis l'Antiquité[134]. Les loups-garous se font moins effrayants à l'époque médiévale.

L'histoire de Lycaon chez l'auteur antique est marquée par la violence. Le personnage est connu pour sa férocité (*feritate*). L'homme est un tueur d'otages, qu'il sert en outre comme repas à Jupiter. Son geste est poussé par la mécréance et la défiance puisqu'il s'exclame :

---

[130] *Yonec, op. cit.* p. 202.
[131] *Ibid.* p. 206.
[132] *Jaufré, op. cit.* p. 40.
[133] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 59. L'auteur cite une exception : dans *La Vie de Sainte Enimie* de Bertrand de Marseille ; la pierre sur laquelle est assise la sainte cède sous elle et prend la forme de son corps.
[134] Ce point est sensible en ce qui concerne l'histoire de Philomèna. Ovide en effet s'attache longuement à décrire la langue tranchée de la jeune fille quand l'auteur médiéval s'y refuse. « Luctantemque loqui comprensam forcipe linguam / Abstulit ense fero ; radix miacat ultima lingae, / Ipsa iacet terraeque tremens immurmurat atrae ; / Vtque salire solet mutilatae cauda colubrae, / Palpitat et moriens dominae uestigia quaerit. » [mais, tandis que sa langue indignée invoque sans cesse son père et s'efforce de parler, Térée la lui saisit avec des pinces et la coupe avec son épée barbare ; la racine de la langue s'agite au fond de la bouche ; la langue elle-même tombe et, toute frémissante, murmure encore sur la terre noire de sang ; comme frétille la queue d'un serpent mutilé, elle palpite et, en mourant, elle cherche à rejoindre le reste de la personne à qui elle appartient.] (VI, 556-560). Ovide, *Métamorphoses* [II^e^ siècle après J.-C.], édition bilingue, texte établi et traduit par Lafaye, Georges, Paris : Les Belles Lettres, 1961, p. 20.

> [...] Expériar, deus hic, discrimine aperto,
> An sit mortalis. Nec erit dubitabile uerum. »
>
> [« Je vais bien voir, par une épreuve manifeste, si c'est là un dieu ou un mortel. Nul ne pourra plus douter de la vérité. »][135]

Le *garol* dans *Bisclavret* est plus humain. Il est emprisonné dans un corps animal. Ses actions sanguinaires sont rejetées dans le passé et remonte à « Jadis » (vers 5)[136]. Deux récits se font concurrence. Un récit empreint de violence ouvre le lai :

> Garualf, c[eo] est beste salvage :
> Tant cum il est en cele rage,
> Hummes devure, grant mal fait,
> Es grane forez converse e vait (Vers 9-12)[137]

Dans le second récit, alors que Marie de France traite d'un cas en particulier, la violence du loup-garou est vague. Les auteurs des agressions évoquées sont rejetés dans un passé indéterminé.

Bisclavret est de plus la victime d'une trahison. Dans *Mélion*, le fait que le personnage éponyme soufre de la malveillance de sa femme est encore plus flagrant que chez Marie de France. L'excuse de la frayeur occasionnée par la transformation n'est plus de mise. Son épouse est versatile, tout simplement, selon son sexe.

Enfin, la métamorphose est atténuée dans *Mélion* par le fait que le loup conserve sa raison. L'auteur ne fait pas que suggérer ce fait, il l'explicite :

> Mais neporqant se leus estoit,
> sens e memoire d'ome avoit. (vers 217-218)[138]

L'explication mythique du monde proposée par Ovide ne peut être admise par la chrétienté médiévale. Les récits étiologiques sont des plus rares dans cette civilisation et fixés une fois pour toutes dans la *Bible.* On peut ainsi citer l'histoire du serpent qui reçoit comme châtiment de devoir ramper :

> et ait Dominus Deus ad serpentem quia fecisti hoc maledictus es inter omnia animantia et bestias terrae super pectus tuum gradieris[139]
>
> [Alors le Seigneur Dieu dit au serpent : Parce que tu as fait cela, tu es maudit entre tous les animaux et toutes les bêtes de la terre. Tu ramperas sur le ventre, et tu mangeras la terre tous les jours de ta vie.][140]
>
> *Genèse*, III, 14.

Le monde tel qu'il est a été crée en une fois par Dieu, qui est le seul à avoir pu le modifier. Si certains courants de pensée vont à l'encontre de cette croyance en un Dieu unique et démiurge, ils relèvent de l'hérésie[141].

---

[135] *Métamorphoses, op. cit.* p. 15.
[136] *Bisclavret, op. cit.* p. 116.
[137] *Ibid.* p. 116.
[138] *Mélion, op. cit.* p. 270.
[139] *Biblia sacra vulgata, op. cit.* p. 7.
[140] *La Bible, op. cit.* p. 9.
[141] C'est le cas des Cathares, pour qui le corps humain et l'univers, parce qu'ils sont matière, ont été créés par le démon. Le mouvement des « croyants » a été éradiqué dès 1209

Toucher à la création relève du sacrilège, ainsi que l'exprime « Dieu lui-même » dans la « Tenson entre Dieu et le moine de Montaudon », moine qui s'appelait Pierre de Vic [1180-1213]. Dans ce texte satirique, le moine demande l'indulgence du Créateur en faveur des femmes qui se fardent. Voici la réponse que lui fait Dieu :

-Monges, dis Dieus, gran faillimen
Razonatz e gran falsura,
Que mía creatura
Se genssa ses mon mandamen.
Doncs seríon cellas mieu par,
Qu'ieu fatz totz jorns enveillezir,
Si per peigner ni per forbir
Podíon plus joven tornar !

-« Moine, dit Dieu, vous excusez
Une grande faute et une grande imposture,
A savoir que ma créature
Se pare sans ma volonté.
Donc elle serait chose égale à moi,
Celles que je fais vieillir tous les jours,
Si à force de se peindre et de se fourbir,
Elles pouvaient redevenir plus jeunes ! »[142]

Modifier la création de Dieu est démesure et irrespect envers Lui, comportement qui n'est pas sans rappeler l'*hybris* grecque. Si le fait de se parer est critiquable, nous pouvons imaginer ce qu'il en est de la *muance.* Un monde où le narcisse a été un jeune homme avant d'être une fleur, est inconcevable :

> Telle qu'elle s'exprime dans les mythes païens, l'idée de métamorphose remet en cause la hiérarchie chrétienne de la création [...] Seule une intervention divine peut modifier l'ordre inscrit dans la création. Les pouvoirs de transformation que l'Antiquité attribuait aux dieux et aux magiciens ne sauraient donc être, comme l'affirmera saint Augustin qu'une « mystification démoniaque ». L'idée de métamorphose relève d'une pensée dualiste, irréconciliable avec l'anthropologie chrétienne, où l'âme est indissociable du corps.[143]

Il est donc impossible de modifier l'ordre établi par Dieu, de changer sa création. Vers 1200 cependant, la métamorphose physique connaît un regain d'intérêt. La nature, œuvre de Dieu fournit alors un réservoir sans fond d'*exempla* à décrypter.

[142] *Les Troubadours*, T. II., *op. cit.* p. 824-825.
[143] Pairet, Ana, *op. cit.* p. 31.

2) Le monde vu comme un livre : « *scriptus digito Dei* »[144] :

> **7.** Interrogez les animaux, et ils vous enseigneront ; consultez les oiseaux du ciel, et ils seront vos maîtres.
> **8.** Parlez à la terre, et elle vous répondra, et les poissons de la mer vous instruiront.
> **9.** Car qui ignore que c'est la puissance de Dieu qui a fait toutes ces choses ;
>
> *Job*, XII.

a) Lecture de la nature :

L'utilisation de la nature à des fins symboliques n'est pas une innovation des romans qui nous occupent. Plantes, pierres et animaux constituent autant de signes qui parfois sont directement compréhensibles. C'est le cas dans *La Chanson de Roland* :

> Branches d'olive en voz mains porterez
> Co senefïet pais et humilitét (Vers 72-73)[145]

Le végétal relève ici plus d'une convention partagée par tous que d'une symbolique originale. L'arbitraire ou non de ce signe n'a pas d'importance, seule compte son efficacité à transmettre un message. Il relève plus de l'emblème que d'une lecture de la nature.

La nature et en particulier l'animal sont dans nos textes un sujet bien plus riche que de simples emblèmes. Ils sont une source d'interprétations ; bien loin d'une correspondance animal/symbole figée.

Ce qui intéresse le Moyen Âge à propos de l'animal n'est pas la bête en elle-même. La perspective n'est pas celle du zoologiste moderne. L'animal présente un intérêt pour ce qu'il dit de Dieu, de la création[146]. « L'allégorie religieuse sous-tend toute description du monde et des créatures. Elle est systématiquement présente »[147]

La connaissance des animaux repose sur des autorités, religieuses ou non. Ainsi, les bestiaires français intègrent et fondent plusieurs discours traditionnels. La description théologique côtoie la fable animalière, la parabole évangélique et la paraphrase biblique dans ces ouvrages qui constituent une somme des savoirs sur le sujet. « Cela revient à donner aux animaux une double portée et une double valeur : celle de pédagogue, et celle de preuve de la vérité chrétienne ».[148] Les animaux, les plantes et les pierres ont une valeur parce qu'ils représentent le Christ et en sont des faire-valoir. A l'homme de les interpréter, d'effectuer une *ratio naturalis*. C'est ce qu'exprime Pierre De Beauvais, dans l'*incipit* de son ouvrage :

---

[144] Hugues De Saint-Victor.
[145] *Chanson de Roland*, éd. Ian Short, Paris : Le Livre de Poche, 1990, p. 32.
[146] Ainsi, dans *La Queste del Saint Graal*, les chevaliers sont considérés comme des lecteurs. Pour savoir bien se conduire, ils doivent apprendre à déchiffrer le texte du monde et de leurs aventures. Il doit aller de la *semblance* à la *senefiance*.
[147] Zink, Michel, *La Littérature Française du Moyen Âge*, Paris : P.U.F., 1992, p. 237.
[148] Zucker, Arnaud, introduction au *Physiologos*, Grenoble : Millon, 2004, p. 11.

> L'ensemble des créatures que Dieu plaça sur terre, Dieu les créa pour l'homme, et afin que celui-ci prenne chez elles des exemples de croyance religieuse et de foi...ce qui est dit ici doit servir en premier lieu à la compréhension des Ecritures Saintes.[149]

La nature présente un avantage de taille, elle montre la vérité de Jésus-Christ, elle apporte un témoignage indéniable, que tout le monde peut voir, de la véracité de la doctrine chrétienne. Elle est une preuve vivante. L'image est en effet un moyen didactique privilégié pour toucher le plus grand nombre, comme l'exprime l'auteur du *Bestiaire d'Oxford* :

> Je vais faire la peinture de la colombe [...] Par cette description, j'entends édifier l'âme des simples, pour que leur sensibilité puisse au moins entrevoir ce que leur esprit peut difficilement saisir, c'est-à-dire que leur vue perçoive ce que leur ouïe appréhende avec peine [...] L'écriture en effet parle aux docteurs, tandis que la peinture parle aux simples.[150]

L'animal est donc miroir et vecteur de vérité. La nature est un texte à lire à plusieurs niveaux, et comme lui, elle ne se limite pas à un sens littéral : il faut en faire une lecture allégorique :

> Les choses visibles et invisibles ne sont pas des apparitions contingentes, mais le résultat de l'action intelligente, providentielle et salvifique de Dieu, qui non seulement a créé le monde à partir de rien, mais le maintient et le guide par son pouvoir, étant partout présent même si l'ordre et l'œuvre du monde ne s'identifient jamais et nulle part à son œuvre. Etre signifie [...] être dans l'intelligence de Dieu, être pensé et voulu par Lui. Il en résulte que tout acte, tout événement manifeste en premier lieu une intention du Créateur. [...] **Le monde est un livre, *scriptus digito Dei*, où l'homme doit apprendre à déchiffrer, au-delà de la beauté des formes, le visage du Créateur.**[151]

La *Queste del Saint Graal* offre l'exemple le plus frappant de la volonté de soumettre le monde à une *interpretatio christiana*. Le recours à la glose interprétative qui sature le texte en est l'indice.

La zoologie au Moyen Âge ne répond pas, nous l'avons vu, aux critères modernes. L'animal n'existe pas dans les bestiaires et les volucraires[152] pour ce qu'il est mais pour ce qu'il représente. « Ainsi, de même qu'on lit et commente l'Ecriture, au Moyen Âge, selon les trois sens, littéral, historique et allégorique, de même on interprète le monde selon ces trois sens. »[153]

L'animal n'a pas le même relief que de nos jours puisque les Bestiaires en font plusieurs lectures. Il transcende sa simple valeur biologique et est à lire au plan tropologique (il apporte une leçon en ce qui concerne l'être humain), mais aussi au sens anagogique (il donne une image de la destinée des âmes).

---

[149] Zucker, Arnaud, *op. cit.* p. 32.
[150] *Ibid.*, p. 33.
[151] Voicu, Mihaela, « *Serjanz de Dieu* ou *serjanz au deable*, l'homme et ses (nouvelles) limites dans le *Lancelot-Graal*. » dans *Entre l'ange et la bête, l'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par M.-E. Bely, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 22.
[152] Livres des oiseaux écrits pour les moines.
[153] Tesnière, Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval, enluminures*, Paris : B.N.F., 2005, p. 11.

Au XVI[e] siècle, la nature est encore perçue comme porteuse de la marque de Dieu. Il faudra attendre Buffon et son *Histoire Naturelle* pour que le discours sur la nature se sépare de son arrière fond symbolique.
Dans ce tableau de LUDGER TOM RING intitulé *Deux vases avec des lys et des iris* (1562), on voit partiellement une phrase latine dont le texte complet est :
In verbis, in herbis et in lapidibus, Deus,
[Dieu est dans les mots [la *Bible*], dans les plantes et dans les pierres.]

Dans *Le Bestiaire divin* de Guillaume, le comportement du pélican, se frappant la poitrine de son bec devient, dans la deuxième partie du texte qui lui est consacré, un exemple et un sujet de réflexion. Son sacrifice est interprété de la sorte[154] :

Dex est le verai pelican,
Qui por nos trest peine et ahan.
Oez que dist la prophecie
Par le boen prophete Ysaïe :
« Je engendre, fet damledeu, fiz ;
« Quant les oi creuz et norriz,
« Ils me despistrent [mépriserent] et hairent
« Et mes commandemenz desfirent. »
Certes, Seignors, c'est vérité,
C'est la veraie autorité :
Nos summes ses fiz, ses piions,
Qui, comme mauves et felons,
Nostre Seignor el vis ferimes,
Quant par devant lui servimes
A la criature maint jor,
Qui toz nos trest a desennor ;
Plenierement le reneiames
Quant pierres et fu aourames ;
Por ce os nos se coroca
Si nos guerpi, si nos chaca.
En la main au cuvert felon
Por nos pechire morz estion,
Quant au Pere pitie en prist.

[154] Si nombre de « natures » présentes dans les bestiaires tomberont dans l'oubli à l'époque moderne, invalidées par la science, la symbolique du Christ pélican est restée dans les mémoires. On la retrouve par exemple chez Gérard de Nerval [1808-1855] où dans « La nuit de mai » le sacrifice du poéte et celui du Christ sont rapprochés.

Nos verai Deu Jhesu-Crist,
Son chier fiz enveia en terre,
Por fere pes de nostre guerre.
Dex devint hom por nos pechiez,
Circuncis fu et baptiziez,
Et por nostre salvacion
Soffri torment et passion,
Prendre se lessa et tenir,
Bender, lier et escopir,
Et en la sainte croiz pener,
Et o espines coroner,
Et cloufichier et piez et mains.
Li sauveor, de pitie plains,
Se laissa ferir el coste ;
Si savon bien de verite
Que li sanc et l'eve en issi.
Par cest sanc summes toz gari :
Cest saint sanc rachata vie
Et osta de la ballie
Du felon qui a non SATHAN.
Dex qui est verai pelican
Nos raient [racheta] en itel maniere,
Comme la gent qu'il ont moult chiere.[155]

Ce qui pour nous est un simple être vivant comporte une part de spirituel et de surnaturel. Le pélican est à lire comme la figuration du sacrifice du Christ.

Dans *La Queste del Saint Graal*, l'interprétation faite de l'oiseau observé par Bohort rappelle celle du pélican. L'auteur du roman semble avoir suivi l'interprétation traditionnelle des bestiaires :

> Li oisiax senefie nostre Creator, qui forma a sa semblance home. Et quant il fu boutez du paradis for de son meffet, il vint en terre ou il trova la mort, car de vie n'i avoit point. [...] Li poucin senefient l'umain lignage, qui alors ert si perduz qu'il aloient tuit en enfer, aussi li bon com li mauvés, et estoient tuit egal en merite. Quant li filz Dieu vit ce, si monta en l'arbre, ce fu en la Croiz , et il fu ilec feruz del bec dou glaive, ce est de la pointe, ou costé destre, tant que li sanz en issi. Et de celui sanc reçurent vie li poucin, cil qui ses oevres avoient fetes : car il les osta d'enfer, ou toute morz estoit et est encor sanz point de vie. Ceste bonté que Diex fist au monde, a moi et a vos et as autres pecheors, vos vint il mostrer en semblance d'oisel, por ce que vos ne doutissiez pas a morir por lui, ne plus qu'il fist por vos.[156]

La motivation des rapprochements opérés dans la *Queste* entre les animaux et des passages bibliques, des interprétations chrétiennes est à rechercher dans les ouvrages savants de l'époque que sont les bestiaires.

Cependant, toutes les métamorphoses ne se déroulent pas selon l'ordre divin.

---

[155] *Bestiaire divin*, *op. cit.* p. 208-210.
[156] *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.* p. 184.

b) Irruption de l'Autre Monde et désordre :

Le champion des métamorphoses est *l'anemi,* celui qui se métamorphose pour tromper les hommes.

Dans la *Queste del Saint Graal* le diable a tour à tour l'apparence d'« un cheval grant et merveilleux et si noir que ce iert merveilles a veoir »[157], d'un serpent que chevauche l'ancienne loi lorsque Perceval est dans l'île, d'une demoiselle voulant entraîner le chevalier dans le péché de luxure, etc.

Cependant, un autre personnage se métamorphose souvent ; il s'agit de l'enchanteur. Dans *Jaufré,* les passages où apparaît l'*encantador* sous forme d'animaux sont des plus surprenants. La structure du roman arthurien y est en effet totalement bouleversée. Ces épisodes sont de plus totalement sans incidence sur le plan de la diégèse (si ce n'est à servir de faire-valoir aux exploits de Jaufré qui suivent) :

> La raison d'une telle inefficacité est d'ailleurs simple. L'épreuve concerne ici non un chevalier mais le roi, c'est-à-dire le seul personnage de la cour qui précisément n'a ni à se situer ni à faire ses preuves dans un univers dont il est le centre, la clé de voûte.[158]

Il n'y a pas de rapport entre le héros éponyme et ces péripéties. Il n'est d'ailleurs pas encore présent lorsque l'enchanteur se manifeste sous la forme de son premier avatar. L'épisode semble être une parenthèse, le temps d'un charivari.

Un premier élément récurrent de ce type de récit est mis à mal ; il s'agit du lieu de l'aventure. Le départ pour l'aventure est pour le chevalier le moment où il quitte la cour et s'enfonce dans la forêt, parcours la lande, lieux de tous les possibles. Inexplorés, ces endroits sont le réservoir de l'inattendu, du merveilleux etc.

C'est bien ainsi que commence le récit. Dans un lieu sauvage surgit une aventure :

E puis lo rei ab sos baros
Puejon e lur espazas ceinon,
E-ls escuadiers las armas prendon,
E teno vas **Breselïanda**,
Una forest qe molt es granda.
E can la so preon entrat
E-l rei a un pauc escoutat,
Castía c'om no-i sones motz.
"Eu aug", dis el, "luein una votz,
Qe cre qe **grant mestiers l'auría**
Lo socors de María,
Qe Deu reclama mot sovent.

Le roi et ses barons
montent à cheval, ceignent leurs épées.
Et tout le monde se dirige vers Brocéliande,
qui est une forêt très vaste.
Quand ils y sont déjà engagés profondément,
et que le roi a prété l'oreille un instant,
il recommande de ne point faire de bruit :
« J'entends, dit-il, une voix dans le lointain.
C'est quelqu'un je crois, qui aurait grand besoin
du secours de sainte Marie :
il invoque Dieu bien souvent !"[159]

Lors de la rencontre avec la première *muance* de l'enchanteur, cet horizon d'attente est mis à mal. Le lieu même de l'aventure a de quoi surprendre :

E cant ac anat un petit,

Après avoir chevauché un court instant,

[157] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 92.
[158] Baumgartner, Emmanuèle, « Le défi du chevalier rouge dans *Perceval* et dans *Jaufré* », in *Polyphonie du Graal*, Textes Réunis par Denis Hüe, Orléans : Paradigme, (médiévalia n°26), 1998, p. 36.
[159] *Jaufré, op. cit.*, vers 186-197, p. 50.

El aussi esforsar lo crit
Mot fort e d'estraina manieira.
Ab tan venc en una rebeira
On ac u **molin** ben asaut
Qe a ben .XXX. brasas d'aut,
E vi, **a l'intrar del molin**,
Una femma qe rom sa crin

il entendit les cris s'élever
très fort, de façon étrange.
Il parvint sur les bords d'une rivière
où il y avait un moulin, joliment bâti,
qui pouvait bien avoir trente brasses de haut.
Et à la porte de ce moulin, il vit
une femme qui s'arrachait les cheveux,[160]

L'espace de la quête est un lieu de civilisation. Le moulin est un lieu rassurant, stable, qui n'entre pas dans le topos de l'aventure que sont des sites comme un gué perillleux, une ville en ruine ou un château où sévit une coutume. Le lieu ici est un endroit positif. Il s'agit d'une construction humaine. C'est un endroit marqué par l'intervention de l'homme, ce que symbolise l'usage du moulin ; il transforme le *blat* en pain.

L'aventure perd de sa superbe ici. C'est encore le cas lors de la seconde métamorphose de l'enchanteur. Celle-ci se situe à la cour, lieu de départ pour la quête et non lieu où elle se déroule. L'enchanteur semble déplacer l'aventure à plaisir vers des lieux où elle est moins impressionnante. De même, les quêtes qu'il propose sont dénuées de grandeur.

En effet, l'ennemi du roi arthur au début de *Jaufré* est bien peu digne de la volonté d'exploit des personnages. L'*aventura* consiste à combattre un être dont les caractéristiques sont loin de celles des êtres sauvages proposés habituellement. L'animal est comparé à un bovin, à un « taurs » (vers 229)[161] et à une « trueja » (vers 245)[162]. Ces deux créatures sont des animaux domestiques. Si la truie reste un animal impressionnant pour les hommes du Moyen Âge, elle reste dans le domaine du familier, loin des géants et des lépreux infanticides qu'affrontera Jaufré un peu plus loin dans le texte. Le héros en effet s'attaque à des êtres sanguinaires, violents, incarnant des pulsions sexuelles débridées et effrayantes :

E us mezels **fers** e **estrains**
Jai en un leit, e tenc lunc se
Una piusela, que nin cre
Qe el mun n'aja belasor.
Car pus ac fresca la color
Qe rosa, cant es ades nada,
E fu **sa gonela esquintada**
Tro aval desos la tetina
Qe ac pus blanca qe farina.
E plais fort e menet gran dol,
E ac pus grosses qe no sol
Amdos los oils, tant ac plorat.
Ab tan ve-us lo mezel levat,
E a una gran massa presa,
E Jaufre qe-l via c fresa
Can lo vi tan **desfigurat**,
Qe ben ac de lonc un astat
E d'esplatlas doas brassadas,
Gros los brasses e mans enfladas,
E-ls dentz corbs e totz desnozatz,
E fu per la cara bosatz
De gran bossas merailosas,
E las celas no sun pelosas,
Ans las enfladas et duras,

Un autre lépreux, farouche et d'aspect etrange,
est couché sur un lit ; il tient embrassé
une pucelle comme je crois
qu'il n'y en a point de plus belle au monde.
Elle avait le teint plus frais
qu'une rose qui vient de naître,
et sa tunique était déchirée
jusqu'au-dessous des seins
qu'elle avait plus blancs que fleur de farine.
Elle se plaignait fort, menait grand désespoir ;
et elle avait tant pleuré qu'elle avait les deux yeux
plus grands que de coutume.
Tout de suite le lépreux s'est levé.
Il empoigne une énorme massue.
Et Jaufré est saisi d'effroi
quand il voit cet horrible monstre.
Il était haut à peu près comme une lance,
et ses épaules faisaient bien deux brasses.
Il avait les bras noueux, les mains enflées,
les dents crochues et toutes déchaussées,
le visage couvert de bosses
- de grosses bosses extraordinaires - ;
Ses paupières sans cils,
Etaient dures et boursouflés ;

---

[160] *Jaufré, op. cit.* vers 211-216, p. 50.
[161] *Ibid.* p. 52.
[162] *Ibid.* p. 52.

E ac las prunelas escuras,	ses prunelles sombres ;
E-ls ueils trebles e grepellatz,	ses yeux troubles et éraillés,
Tot entorn de vermeil orlatz,	bordés de rouge tout autour.
E las gengivas reversadas	Sous ses gencives retroussées,
E blavas, grosas e botadas,	épaisses, bleues et gonflées,
E ac grans e rossas las dentz	il avait de grosses dents rousses
E venenosas e pudens,	empoisonnées et puantes.
E fo vermeils e aflamatz	Et tout son visage était vermeil et enflammé
Aisi con us carbos crematz,	Comme un charbon ardent,
E-l nas qitxat e narigos ;	Avec, au milieu, un nez écrasé, aux narines [distendues.[163]

La description de ce personnage est effrayante, d'autant plus qu'elle contraste avec celle de la jeune fille, dont le portrait traduit une beauté idéale. La valeur de Jaufré est à l'aune de la dangerosité de son ennemi. En regard, le « monstre » qu'affronte le roi Arthur ne saurait être le garant de sa prouesse. Quand Jaufré a à affronter un être agressif (« Ab tan ve-us lo mezel levat, / E a una gran massa presa »), Arthur s'oppose à un être amorphe, qu'il peine à vaincre à cause de son inertie :

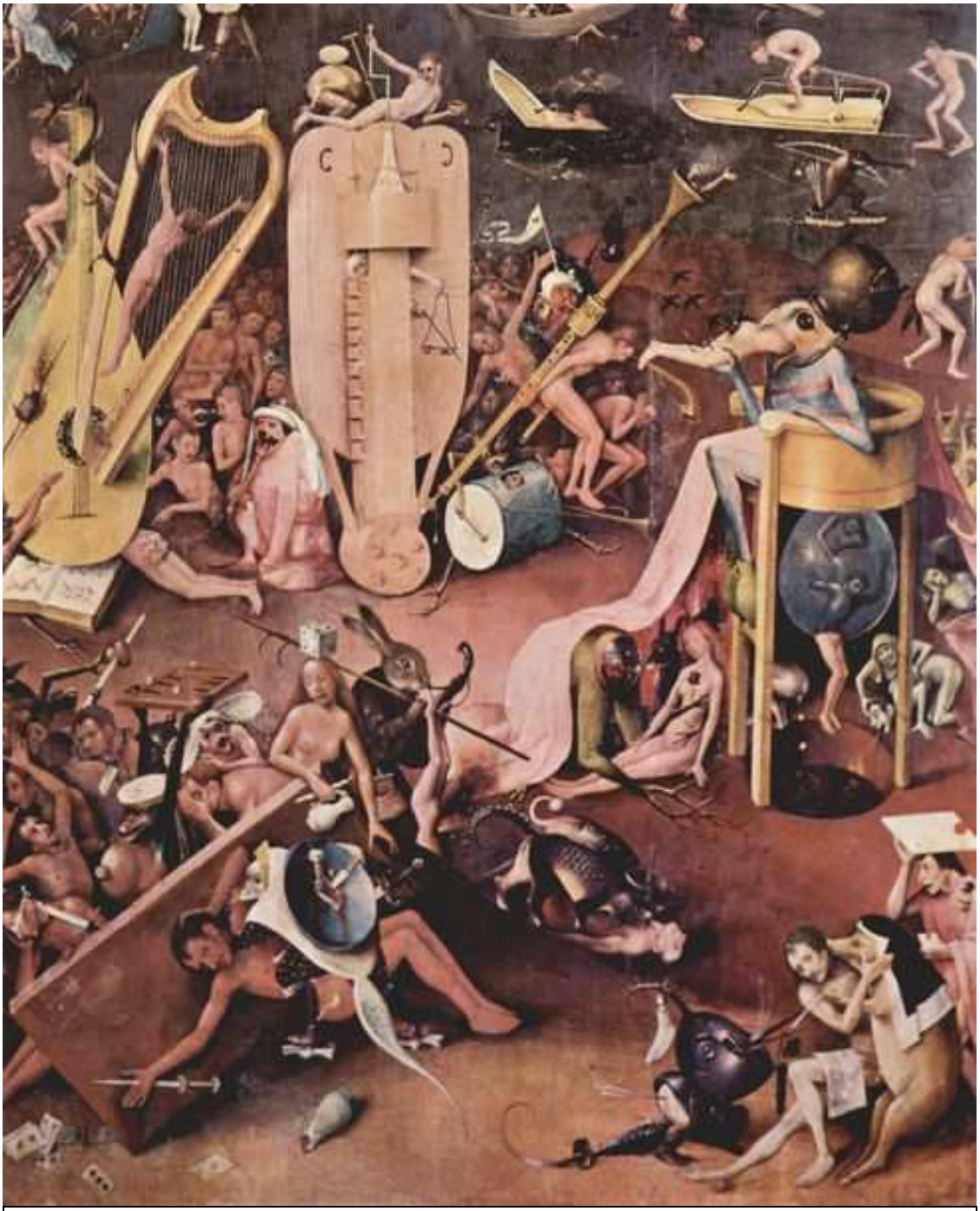
E la bestia no fes parven	La bête ne fit pas mine
Qe-l vis, ni anc **no si crollet**,	de l'avoir aperçu : elle ne bougea pas de place,
Anc tenc lo cap cli e manjet	mais tenant le cou baissé, elle mangea,
A majors goladas qe trueja	à plus large goulées qu'une truie,
Del blat qe fo e la tremueja.	du blé qui était dans la trémie.
E-l reis, can vi qe **no-s movía**,	Le roi, voyant qu'elle ne se dérangeait pas,
Presset si, car assatz paría,	pensa, comme cela était assez clair,
De la bestia qe **non es brava**,	que la bête n'était pas farouche,
Car per defendre no-s garava,	puisqu'elle ne se souciait pas de se défendre.
E a l'en las ancas donat	Et il lui a donné par les hanches
De l'espasa un colp de plat,	Un coup du plat de son épée :
E encara no-s moc per tan.	elle n'a bougé pour autant.
E el li es vengut divan	Il va maintenant devant elle,
E fes semblan qe la feris,	et a fait semblant de la vouloir frapper,
E ela parven qe no-l vis.	mais elle, semblant de ne pas le voir.
E-l reis a son escut pauzat,	Le roi a posé alors son écu
E puis a-l bon bran estojat,	et remis au fourreau son bon glaive,
E pren la ab amdoas mas	puis avec les deux mains, il prend la bête
Perl os corns, qe son loncs e plans,	par les cornes qu'elle a longues et plates,
E tira e secot e'storz.	et de tirer et de secouer, de tordre.
E-l rei fo autz e grans e fortz,	Le roi était haut d'épaules, grand et fort,
E anc sol no la poc grollar.	et pourtant il ne put pas seulement l'ébranler.[164]

La Providence fournit à Jaufré l'occasion de prouver sa vaillance quand l'enchanteur n'offre à Arthur qu'un ersatz de combat.

L'animal est de plus végétarien, il mange le *blat* qui est dans la *tremueja.* Ce « régime alimentaire » va à l'encontre du topos de l'ennemi sanguinaire. Ainsi, l'un des lépreux que rencontre Jaufré, avoue l'usage qui était fait des enfants enlevés pour son maître :

---

[163] *Jaufré, op. cit.* vers 2298-2331, p. 160-161.
[164] *Ibid.* vers 242-263, p. 52-55.



Sur l'aile droite du triptyque *Le Jardin des plaisirs*, Jérôme Bosch [vers 1450-1516] a peint l'enfer. On y voit des êtres composites, thériomorphe, mélangeant les règnes, qui s'ébattent dans un chaos total. Il illustre ainsi efficacement l'idée médiévale selon laquelle Dieu est le garant de l'ordre naturel. Loin de lui, les lois fixées par le créateur se dissolvent.

Qe-l sanc me fazía ajostar
Mo seiner saïns, malgrat meu,
E no-us ment, fe qe deig a Deu,
Per so bainar se devía
Per garir de la mezelía.[165]

Mon maître m'obligeait,
bien malgré moi, à recueillir ici leur sang.
Et je ne mens point, foi que je dois à Dieu !
Il fallait qu'il s'y baignât
pour se guérir de la lèpre.[166]

La vaillance du roi, on le voit, ne peut être démontrée aussi bien face à un granivore amorphe que face à un lépreux violeur et aux limites de la sorcellerie puisqu'il se baigne dans le sang d'enfants enlevés.

Cette inefficacité de l'aventure pour mettre en avant la prouesse d'Arthur est sensible au sein de l'épisode.

Le roi commence par quitter son épée, symbole de son appartenance à la caste des chevaliers et de son prestige : « E-l reis a son escut pauzat, /E puis a-l bon bran estojat, / E pren la ab amdoas mas ». Le combat à mains nues est celui du vilain, il se fait sans le médiateur de l'arme élaborée, vecteur de civilisation. L'arme est l'apanage de l'*homo faber*. Arthur, déroge ainsi à son rang et à sa valeur.

De plus, s'il demande à ne pas être accompagné, il n'est pas écouté. Loin d'être un chevalier errant, il est entouré entre autre de Gauvain, Tristan, Yvain et Queu. Le fait d'accomplir une quête en groupe est pourtant souvant perçu comme une preuve de couardise. En témoigne *La Queste del Saint Graal* :

> Si pristrent cele nuit conseil que il porroient fere ; et a l'endemain s'accorderent a ce qu'il se departiroient et si tendroit chascuns sa voie, por ce que **a honte lors seroit atorné se il aloient tuit ensamble.**[167]

La nature de la quête, de même semble peu noble, Arthur règle ici un problème d'ordre domestique : des souris auraient pu faire les mêmes dégâts que la *bestia*, dont la dangerosité se limite à piller les récoltes. Arthur dératise quand Jaufré pourfendra le chevalier orgueilleux, le lépreux violeur de pucelles... L'affaire est grave, certes, puisque de la préservation des récoltes dépendent des vies, mais le problème reste de l'ordre des animaux nuisibles pour les denrées agricoles.

Enfin, le roi finit par être passif, « E-l reis istet als corns pendutz ». Son manque de crédibilité est total. Les chevaliers de la Table Ronde le suivent dans cette voie en échangeant leurs vêtements (qu'ils avaient quittés pour faire un matelas dont le but était d'empêcher le roi de se blesser en cas de chute) :

Ab tan Galvain si part d'aqui
E tuit li autre atresi,
E sun s'al vestir ajustat.
Mais negus anc no-i a triat ;
Qui pren capa, qui pren mantel […]

Gauvain se retire alors
avec tous les autres seigneurs,
et l'on se rassemble pour remettre les habits.
Mais personne ne cherche au tas à y reconnaître le [sien.
L'un prend une cape, l'autre un manteau [...][168]

---

[165] Ce remède à la lèpre semble avoir été répendu dans la pensée du Moyen Âge. On le retrouve dans *La Queste del Saint Graal* où la sœur de Perceval se laisse saigner pour guérir une jeune lépreuse.
[166] *Jaufré,op. cit.* p. 180-181, vers 2708-2712.
[167] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 26.
[168] *Jaufré, op. cit.* p. 64-65, vers 473-477.

Cet échange de vêtement est une perte d'identité. Le vêtement au Moyen Âge est un véritable uniforme qui indique la condition de chacun et son appartenance à un lignage. Porter les vêtements d'un autre, c'est effacer son individualité.

L'enchanteur, nous le voyons, est l'instigateur du désordre. Dans une société où la hiérarchie et l'ordre sont primordiaux, il amène le chaos. Le roi, en acceptant cette aventure est réduit à un chasseur de nuisibles loin du chasseur de monstres sanguinaires qu'est Jaufré. Il quitte les marques de son rang, ainsi que ses chevaliers et devient passif. Il perd son statut, ainsi que les chevaliers qui l'accompagnent. Ceux-ci se joignent à lui, ce qui est à l'encontre des ordres qu'il a donnés, et ce, pour combattre un animal végétarien.

Le roi arthur semble mis hors des enjeux du roman à cause de l'ennemi qui lui est donné. La leçon à tirer des combats de *Jaufré* ne serait pas sur ce plan très éloignée de celle proposée par *La Queste del Saint Graal*. Seuls les exploits qui participent à la lutte contre les ennemis de Dieu et qui rapprochent le chevalier de la perfection chrétienne comptent ; la gloire du combat, sans cet arrière-plan spirituel est vaine[169]. La chasse à l'animal merveilleux n'est pas une quête sérieuse. Seul Jaufré accomplit des quêtes nobles et fécondes. Il sauve l'honneur d'une pucelle enlevée par un lépreux[170], incarnation au Moyen Âge de la luxure et de la perversion sexuelle, et combat un chevalier « negre cun un carbon » (vers 5275)[171] qui n'est autre que le *dïable*. Le roi arthur est mis à mal au moment où il accomplit ce que lui et la matière de Bretagne incarnent, la lutte contre les *mirabilia*, quand Jaufré se situe dans une lutte plus spirituelle. L'onomastique est d'ailleurs révélatrice à ce propos. « Arthur » renvoie au merveilleux celte puisque son nom est apparenté à celui de l'ours quand « Jaufré » renvoie au divin :

> Jaufré :
> [dzaw'fre] Etymologie germanique, de **godo** (*dieu*) et **frido** (paix).
> Variente : Gaufré[172]

Arthur se bat contre des créatures fabuleuses inoffensives qui appartiennent à la fiction (elles sont inconnues des sommes scientifiques que sont les bestiaires) quand Jaufré œuvre pour la paix de Dieu. Le chevalier zoomorphe propose au roi des quêtes caduques.

Le moment où ces métamorphoses se passent est éclairant. Selon le schéma traditionnel, le roi arthur refuse de manger sans avoir vécu d'aventure au préalable. La *costume de ceans* énoncée par Keu est la suivante : « a haute feste n'asseiez [Keu s'adresse au roi] a table devant que aucune aventure fust en vostre cort avenue voiant toz les barons de

---

[169] Dans la *Queste del Saint Graal*, la « Queste n'est mie queste de terriennes choses ». Dans cet ouvrage, la quête se spiritualise. Des qualités terriennes étaient requises, ce sont maintenant des qualités spirituelles qui le sont pour être un bon chevalier. Ainsi, Lancelot était le meilleur chevalier du monde, tout en vivant au milieu des vanités et des péchés du siècle. Les enjeux ne sont plus les mêmes, aussi, Lancelot perd-t-il son titre : « Vos estiez hier matin li mieldre chevaliers dou monde [...] Mais qui ore le diroit, len le devroit tenir a mençongier : car meillor i a de vos ». L'aventure n'est plus légitime que si le chevalier est le bras de Dieu. Galaad mène des combats qui sont légitimés par leur arrière-plan spirituel. Alors que Galaad a des remors après avoir tué ses adversaires au château de Carcelois, un *preudon* le rassure : «sachiez que vos avez fet la meillor oevre que chevaliers feissent onques mes [...] Si sai bien que Nostres Sires vos i envoia por ceste oevre. Car il n'avoit gent ou monde qui tant haïssent Nostre Seignor come li trois frere qui cest chastel tenoient. » *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.* p. 19, p. 12-13, p. 231.

[170] De même, Bohort préférera sauver l'honneur d'une pucelle sur le point de se faire violenter plutôt que la vie de son frère.

[171] *Jaufré*, *op. cit.* p. 314.

[172] Lieutard, Arvei, *Prénoms occitans d'Auvergne, Dauphiné, Gascogne, Guyenne, Languedoc, Limousin, Provence*, Principi Negre Editor, 1996, p. 59.

vostre ostel »[173]. Cette coutume existe également dans *La Queste del Saint Graal* : « Sire, fet Kex li senechaux, se vos asseez ja au disner, il m'est avis que vos enfraindroiz la costume de ceanz. Car nos avons veu toz jorz que vos a haute feste n'asseiez a table devant que aucune aventure fust en vostre cort avenue voiant toz les barons de vostre ostel. »[174]

Si cette coutume est sérieuse dans la *Queste*, elle est moquée dans *Jaufré*. Dans le premier cas, l'aventure est légitime puisqu'elle est envoyée par Dieu. Il s'agit de l'épée du perron. Dans le deuxième cas, nous sommes dans la parodie, dans l'aventure pour l'aventure.

La merveille proposée par l'enchanteur est inefficace. Elle est de l'ordre des *mirabilia*, quand seule compte le *miraculum*.

Le récit entraîne le lecteur / auditeur du roman arthurien au charivari. A l'instar de Fauvel, l'enchanteur protéiforme inverse les valeurs et met à mal l'ordre du monde.

Le personnage de l'enchanteur est également celui par qui arrive le désordre dans la *Première continuation*. Eliavrés, grace à ses pouvoirs[175], fait de la reine une femme adultère[176]. Il ne respecte pas ainsi l'ordre féodal en rompant la fidélité qu'il doit à son roi et l'ordre social, puisqu'il déplace les plaisirs amoureux hors du cadre du mariage.

Il est également l'instigateur d'amours contre nature :

> Quant Caradus se dut coucier
> Icele nuit avec s'amie,
> Cil qui l'ainme ne dormi mie,
> Car d'une levriere qu'il prist
> Une autel damoise[le] fist,
> Si la couca avec le roi.
> Et il retint s'amie o soi,
> Si jut a li tote la nuit
> A grant joie et a grant deduit.
> [...] Avec s'amie qu'il conut.
> D'un fil remest la nuitençainte ; (vers 2064-2072 ; 2084-2085)[177].

Son intervention provoque une sorte de chaos où le règne animal et l'humain se mélangent. Il réitérera ce désordre en associant Caradué à un serpent :

> « Dame, fait-il, si ne vos poise,
> Une venjance molt cortoise
> Prendrai de lui hastivement,
> Car bien vos di veraiement
> Jel ferai vivre et non valoir.
> Un serpent molt orible et noir
> Et felon et de mal afaire
> Vos metrai la en cel armaire.
> Si tost com il venra ça sus,
> Gardés ne vos atargiés plus,
> Ains li dites lués qu'il i aut
> Et vostre mireoir vos baut.
> Tantos con la main i metra,
> Et li serpens le saisira
> Au bras tot entor par le cote,

[173] *Jaufré, op. cit.* p. 5.
[174] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 5.
[175] Voir anexe n° 2.
[176] C'est également le cas de Mudulmarec dans *Yonec*. Cependant, le narrateur, à l'instar de celui de *Tristan et Yseult* prend résolument le parti des amants. Leur relation n'y est pas un désordre mais un retour à l'ordre, la jeune femme ayant fait un mariage contre nature avec un vieillard.
[177] *Première Continuation, op. cit.* p. 168-170.

La cars devenra noire et morte,
Car tot le sanc li sucera,
Que deus ans vivre ne porra. » (vers 2609-2626)[178]

L'enchanteur Eliavrés incarne l'Autre Monde, mais un Autre Monde hostile, loin des amants et amantes *faés* élevant l'humain choisi vers la fortune ou vers la félicité.

Dans ce deuxième épisode où se mélangent l'homme et la bête, l'ordre des choses est une fois encore corrompu. Le père biologique de Caradué est celui par qui arrive le malheur du chevalier. C'est que Caradué en restant fidèle au roi l'a renié. Puisque son fils refuse d'accepter la manière dont il a vu le jour, il lui reprendra la vie.

L'enchanteur par la métamorphose qu'il provoque chez le roi et chez Caradué instaure le non respect de l'ordre, de la hiérarchie, de la structure familiale. Tout comme dans *Jaufré*, l'irruption de l'enchanteur est synonyme d'un chaos qui passe par la *muance.* Dans ces deux textes, la transformation physique est clairement associée à une mise à mal de l'ordre du monde.

[178] *Première Continuation, op. cit.* p. 202.

3) Symbolique de l'animal et de la métamorphose :

Dresser ici une sorte de « dictionnaire des symboles » serait une erreur. En effet, le symbolisme d'un animal n'est pas figé dans notre *corpus*. Il varie d'un texte à l'autre, voire au sein d'un même texte. Ainsi, dans la *Queste del Saint Graal*, le lion est à la fois positif et négatif. Perceval, dans l'île, « voit un serpent qui portoit **un petit lyon** et le tenoit par le col as denz, et s'assist ou sommet de la montaigne. Et apres le serpent coroit uns lyons criant et braiant et fesant si male fin qu'il semble a Perceval que **le lyon face son duel por le petit lyoncel** que li serpent emporte. »[179] Cet animal ressent de l'amour filial. Bien plus, il est bon par essence, ce qui va motiver la décision de Perceval de l'aider[180]. Or, plus loin dans le texte, la symbolique du lion perd tout aspect positif. « uns viel hom vestu de robe blanche en semblance d'ome de religion »[181] fait état à un Lancelot repentant des dons que lui a fait le Seigneur et du mauvais usage qu'il en a fait. Le lion, ici, est un symbole des plus négatifs : « Car si tost come tu eus tes eulz eschaufez de l'ardor de luxure, maintenant enchaça humilité et atresis orgueil et vousis aller test levee aussi fierement come un lyon »[182]. Il ne s'agit pas ici d'une indécision. La symbolique médiévale n'est ni figée ni établie une fois pour toutes. Aucun animal en effet, étant l'œuvre de Dieu ne peu être totalement mauvais. Ainsi, le bestiaire du Christ et celui de *l'anemi* sont parfois représentés par le même animal.

Il est impossible de créer un répertoire systématique des symboles au Moyen Âge. La période médiévale en effet est empreinte d'une grande variété de significations. Ainsi, sur l'enluminure de gauche [1463], où est représentée la cavalcade des vices, un roi qui chevauche un lion est symbole d'orgueil. Sur l'enluminure de droite, des animaux sont associés aux vertus cardinales. Le lion représente la force.

[179] *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.* p. 94.
[180] « il vit les deus bestes, si pense que il aidera au lyon por ce que plus est naturelex beste et de plus gentil ordre que li serpenz », *ibid.*, p. 94.
[181] *Ibid.*, p. 118-119.
[182] *Ibid*, p. 126.

a) Reprises de la Bible et *senefiances* religieuses :

Le bestiaire biblique offre une grille d'interprétation des plus riches. Largement exploité par les auteurs du Moyen Âge[183], il présente l'avantage de faire autorité. Dès cette période, pour le mot « Bible », le sens figuré de « grand livre, travail important faisant autorité »[184] se développe. La *Bible* est d'ailleurs la garante de la Vérité et apporte une légitimité aux textes qui y puisent.

L'*Apocalypse* est un texte où les trombes d'images, de bestiaires, de lapidaires, fournissent un grand nombre d'exemples exploitables dans la littérature par les auteurs du Moyen Âge.

Il en est ainsi de Galaad, changé en lion ailé dans le songe de Lancelot :

> E li hons qui de vers les cielx estoit descenduz venoit au plus juene chevalier de toz et le muoit en figure de lyon et lui donoit eles et li disoit : « Biax filz, or puez aller par tot le monde et voler sus tote chevalerie. » Et cil començoit a voler, et devenoient ses eles si granz et si merveilleuses que toz li monz en estoit coverz.[185]

Ce lion ailé rappelle l'un des quatre « vivants » :

> **6.** et in conspectu sedis tamquam mare vitreum simile cristallo et in medio sedis et in circuitu sedis quattuor animalia plena oculis ante et retro
> **7.** et animal pimum **simile leoni** et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et quartum animal simile aquilae volanti
> **8. et quattuor animalia singula eorum habebant alas seas**[186]
>
> [**6.** Vis-à-vis du trône, il y avait une mer transparente comme le verre, et semblable à du cristal ; et au bas du trône et à l'entour, il y avait quatre animaux pleins d'yeux devant et derrière.
> **7.** Le premier animal était **semblable à un lion**, le second était semblable à un veau, le troisième avait le visage comme celui d'un homme, et le quatrième était semblable à un aigle qui vole.
> **8. Ces quatre animaux avaient chacun six ailes**][187]
>
> *Apocalypse,* IV.

Dieu manifeste sa puissance en transcendant les lois de la nature. Par sa volonté, l'homme peut s'élever. Cette métamorphose fait de Galaad un élu de Dieu, et c'est bien l'interprétation qu'en donne le *preudon* interrogé à ce sujet :

> [S]i le muoit en figure de lyon, ce est a dire qu'il le metoit oultre toutes manieres d'omes terriens, si que nus ne li resemblast ne en fierté ne en pooir. Et il li donoit eles por ce que nus ne fust si vistes ne si isniax come il estoit, ne que nus ne poïst aller si haut ne en proesce ne en autre chose, et li disoit : « Biau filz, or puez aller par

[183] L'intertextualité avec les textes bibliques, apocryphes ou non, est très courante au Moyen Âge. Elle sert à attester de la véracité des faits relatés, à introduire une dimension morale, etc. Ainsi, le début du *Merlin* de Robert de Boron, reprend-t-il l'Evangile apocryphe de Nicodème.
[184] Baumgartner, Emmanuelle, Ménard, Pierre, *Dictionnaire étymologique, op. cit.* p. 85.
[185] *La Queste, op. cit.* p. 131.
[186] *Biblia sacra vulgata, op. cit.* p. 1886.
[187] *La Bible, op. cit.* p. 1604.

> tot le monde et voler « sus toute terriane chevalerie. » Et cil commençoit tantost a voler ; si devenoient ses eles si granz et si merveilleuses que toz li monz en ret coverz. Tout ce que tu veoies est ja avenu de Galaad, cel chevalier qui est tes filz : car il est de si haute vie que ce est merveille ; ne de chevalerie nel puet nus hons ressembler, ne toi ne autres. Por ce qu'il est si haut alez que nus n'i porroit avenir, devons nos dire que Nostre Sires li a donés eles a voler par desuz toz les autres [.][188]

Galaad est au dessus des hommes et sa métamorphose dans le songe de son père l'atteste. La transformation en bête n'indique pas ici un abaissement au rang animal, mais un caractère extraordinaire. Par sa « si haute vie que ce est merveille », Galaad s'est extrait de l'humain. Cet aspect exceptionnel se retrouve tout au long de *La Queste*.

Sa métamorphose en être volant renvoie ici moins à l'animal qu'au fait de voler. Dans l'aile, le sème /+moyen de s'élever/ prime sur toute considération biologique :

> Outre sa signification archétypale et générale, l'animal est susceptible d'être surdéterminé par des caractères particuliers ne se rattachant par directement à l'animalité. Par exemple le serpent et l'oiseau [...] ne sont pour ainsi dire animaux qu'en deuxième instance ; ce qui prime en eux ce sont les qualités qui ne sont pas proprement animales : l'enfouissement et le changement de peau que le serpent partage avec la graine, l'ascension et le vol que l'oiseau partage avec la flèche. Cet exemple nous fait toucher une difficulté essentielle de l'archétypologie : l'enchevêtrement des motivations qui provoque toujours une polyvalence sémantique au niveau de l'objet symbolique.[189]

Gilbert Durand ajoute que « L'aile est l'attribut de voler, non de l'oiseau ou de l'insecte »[190]. L'oiseau auquel semble renvoyer l'aile est ici désanimalisé au profit de la fonction de l'aile. Nous sommes aux limites de la métamorphose animale. Cette *mutacion* n'en renvoie pas moins à une tradition théologique.

Les êtres térimorphes présents dans *l'Apocalypse* se retrouvent ailleurs dans le texte :

> [I]ls virent, ce lor fu avis, que li Cers devint hons propres, et seoit desus l'autel en un siege trop bel et trop riche, et virent que li lyon furent mué li uns en forme d'ome, et li autres en forme d'aigle, et li tierz en forme de lyon, et li quarz en forme de buef.[191]

L'association n'est pas biblique mais relève du savoir théologique. La transformation des quatre lions en aigle, homme, taureau et en lion (sic) relève de la glose de la *Bible*. Les quatre créatures représentent selon l'ermite les quatre évangélistes :

> Et par cels qui estoient o lui devez vos entendre les quatre evangelistes, boneurees persones qui en escrit mistrent partie des oevres Jhesucrist, qu'il fist tant com il fu entre nos come hons terriens.[192]

Les animaux, nous venons de le voir, proviennent de *l'Apocalypse*. Le rapprochement de ceux-ci avec les Evangélistes provient du contenu des *Evangiles* elles-mêmes. Il a été effectué par les théologiens. L'attribut de Matthieu est l'homme ou l'ange puisque son récit s'ouvre par la généalogie humaine du Christ et par l'annonce de l'ange à Joseph. Celui de Marc est le lion car son récit débute dans le désert. Le bœuf renvoie à Luc puisque son

---

[188] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 138.
[189] Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, 1960, p. 73.
[190] *Ibid.*, p. 145.
[191] *La Queste del Saint Graal, op. cit.* p. 235.
[192] *Ibid.* p. 236.

évangile commence dans le temple où se célébraient les sacrifices de la loi de Moïse et l'aigle à Luc à cause de l'élévation de son évangile dès le prologue. Ces quatre créatures sont également pour les Pères de l'Eglise les visages du Christ qui est homme par sa naissance, bœuf par son sacrifice, lion par sa résurrection, aigle par son élévation céleste[193].

La métamorphose proposée dans la *Queste* repose sur une tradition qui a croisé les textes des *Evangiles* et de l'*Apocalypse*. Elle présente une intertextualité avec la *Bible* mais n'est pas directement extraite d'un de ces textes.

La *muance* du cerf blanc en homme dans le même passage renvoie également à la théologie. Elle s'avérera renvoyer à « la muance qu[e le Christ] fist en la Croiz ».[194] Le Christ en effet est associé à la transformation. Qu'est-ce que le mystère de l'incarnation si ce n'est la métamorphose du divin en une apparence humaine ? Le passage, en montrant le fils de Dieu se métamorphosant présente un aspect du Christ qui a marqué les esprits du Moyen Âge : il s'est transformé en homme, preuve de son incommensurable humilité. L'intertexte est ici celui des *Evangiles*.

Cependant, pourquoi est-il un cerf dans cet épisode avant d'être à nouveau humain ? L'association du cerf et du Christ fait partie des *topoï* de la littérature médiévale. Elle existe dans la légende de saint Eustache[195] que l'auteur de la *Queste* a pu connaître, celle-ci ayant eu très tôt une grande diffusion. C'est du moins ce qu'affirme Paul Meyer dans l'article qu'il consacre à la vie du saint en alexandrins monorimes écrite par un certain Benoît:

> On sait que la légende de saint Eustache, véritable roman plein d'événements aussi merveilleux qu'imaginaires, a joui au moyen âge d'un succès prodigieux. On en possède un très grand nombre de manuscrits latins, dont les plus anciens sont du X^e^ siècle. C'est vers cette époque, ou peu avant, que cette légende a dû pénétrer en Occident sous forme de traduction latine. En français j'en connais, outre notre fragment, dix versions en vers, et au moins trois versions en prose.[196]

Placide, le futur saint Eustache participe à une chasse lorsqu'il aperçoit la forme de la croix entre les bois du cerf :

> Desus le cerf entre les cors,
> Qui ierent gros et lons et fors,
> Un signe li est apparu :
> Onques plus bel ne fu veü,
> Ker une croix resplendissant
> Plus clere que soleil luisant
> Et um ymage de desus
> Qui luissoit autretant ou plus,

---

[193] Cette présentation des évangélistes térimorphes est proposée par Hildebert de Lavardin [1056-1133] : « Mathaeo species humana datur, quasi scripto / Indicat et titulo, quid Deus egit homo ; / Os vituli Lucam declarat, qui specialem / Materiam sumpsit de cruce, Chiste, tua. / Effigiat Marcum Leo, cujus littera clamat / Quanta surrexit vi tua, Christe, caro. / Discipulum signat species Aquilina pudicum, / Vox cujus nubes transit ad astra volans, /[...] / Christus homo, Christus vitulus, Christus leo, Christus / Est avis, in Christo cuncta notare potes. / Est homo dum vivit, bos dum moritur, leo vero / Quando resurgit, avis quando superna petit. » Cité par C. Hippeau, *op. cit.* p. 79-80.

[194] *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.* p. 235-236.

[195] Saint Hubert (mort en 780), fils de Bertrand, duc d'Aquitaine, petit neveu de Dagobert I^er^ voit lui aussi un crucifix entre les bois d'un cerf. Celui qui est devenu le patron des chasseurs supplantera saint Eustache au XV^e^ siècle.

[196] *Fragments d'une vie de saint Eustache en alexandrins monorimes*, Romania (t. 36), Paris : www.gallica.bnf , 1907, p. 12-13.

> Desus le cerf li aparut ;
> Oncques plus bel signe ne fust.
> L'ymage qui ert en la croiz
> Au cerf donne raison et voiz,
> A Placidus le fait parler.[197]

Dès lors, l'animal et le Sauveur seront associés comme c'est le cas dans la *Queste*.

Cette légende répond à la logique médiévale qui, nous l'avons vu, voit dans la nature des signes divins à décrypter. Le cerf, porte des bois, comme le Christ a porté la croix. L'aspect du cervidé motive son rapprochement avec *Jhesucrist.* Ainsi, le cerf montre « la muance qu'il fist en la Croiz ». Il en est la *monstrance*.

Notons que le cerf est blanc. Le motif de l'animal blanc se métamorphosant en homme est profane. Il aurait des origines celtiques. Le blanc est souvent la couleur de l'Autre Monde. Un animal de cette couleur annonce souvent une merveille. C'est le cas dans *Guigemar* de Marie de France. Il est également celui de la virginité. La couleur est ici le lieu d'un syncrétisme[198]. La poursuite de l'animal blanc débouche sur une *mutacion* mais la blancheur renvoie ici au *miraculum* et non aux *mirabilia* :

> Et por ce que la beneoite Virge n'ot onques point de pechié terrien, apparoit il en guise de cerf blanc sanz tache.[199]

La symbolique de la métamorphose dans notre *corpus* ne se limite pas en effet à des reprises de la *Bible*.

a) <u>*Senefiances* originales :</u>

> Ma convoitise comique, mon vœu glacé : saisir ta tête comme un rapace à flanc d'abîme. Je t'avais, maintes fois, tenue sous la pluie des falaises, comme un faucon encapuchonné.
>
> René Char, *Lettera amorosa.*

Toutes les métamorphoses ne sont pas à lire selon une grille issue de la *Bible*. Certaines font sens selon des structures textuelles et des conceptions propres au Moyen Âge et au monde féodal.

C'est le cas de l'autour dont la symbolique est propre à cette époque et devait paraître évidente aux nobles. Dans *Yonec*, l'amant a la possibilité de se transformer en « ostur ». Le choix de l'oiseau, nous l'avons vu répond à un certain pragmatisme, mais le choix du rapace est également motivé.

---

[197] *La Vie de saint Eustache*, cité par Armand Strubel et Chantal de Saulnier, *op. cit.* p. 225.
[198] « On imagine aisément quelle signification prendra, dans un récit édifiant, la chasse merveilleuse, prélude à un contact avec l'au-delà : l'entrainant loin des siens, le cerf blanc conduira le héros à la découverte de Dieu. » L'animal est un « guide de l'autre monde qui entraîne l'élu vers le lieu de la révélation. » Harf-Lancner, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris : Champion, 1984, p. 239.
[199] *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.* p. 236.

L'association oiseau de proie/amant est très répandue au Moyen Âge, nous allons voir pourquoi. Dans le *Parzifal* [premières années du XIII^e siècle] de Wolfram Von Eschenbach il est dit que « Quant Gamuret vit la reine [...] le noble preux se dressa comme un faucon qui s'apprête à fondre sur sa proie »[200]. Dans le *Dit de l'Alérion,* Guillaume de Machaut propose un récit sur l'amour dont le vocabulaire est emprunté à celui de la fauconnerie. Cet aspect se retrouve jusque dans les madrigaux[201] de l'Italien Don Paolo da Firenze [1390-1425] :

Un pellegrin uccel	*Un oiseau pèlerin*[202]
Un pellegrin uccel gentil e bello	Un oiseau pèlerin, gentil et beau,
seguie uno spaver di pugn'uscito	suivait un épervier parti du bras
a una donna, richiamando quello...	d'une femme ; laquelle le rappela,
[...]	[...]
Força d'Amor che in quel uccel s'accolse	Force d'Amour, qui s'en apperçut,
lo spaver che tornava indrieto volse.	Le fit retourner vers elle.

Cette *storie minime* (très courte histoire) évoque l'idylle courtoise d'une chasse au faucon et le début de *Girando un bel falcon* nous donne à voir, comme dans *Yonec*, et ce bien des années après, la métamorphose d'un amant en rapace.

Girando un bel falcon	*Un beau faucon*
Girand'un bel falcon gentil'e bianco	Un beau faucon gracieux et blanc qui tournait
per l'ari' al mie chiamar s'astenne,	Dans les airs resta sourd à mes appels,
e com' uman in pugno mi rivenne.	Et me revint sous forme humaine.

Un lecteur d'aujourd'hui est en droit de se poser cette question : pourquoi un rapace pour désigner le noble amant ? L'oiseau de proie en effet a maintenant une connotation négative qu'il ne revêtait pas au Moyen Âge.

Pour comprendre la motivation de ce rapprochement, il convient de s'intéresser à l'art de la fauconnerie. Selon Armand Strubel et Chantal de Saulnier, la chasse est essentielle à la compréhension des modes de pensée de l'aristocratie féodale :

> L'activité cynégétique est étroitement liée aux concepts clefs qui forment l'idéal de la vie aristocratique. Elle est jugée selon les critères qui déterminent les autres secteurs de la vie noble, la guerre et l'amour.[203]

La première motivation d'un tel rapprochement est la poursuite. Le rapace sert à attraper l'objet désiré et la chasse est chasse d'amour. La littérature offre d'ailleurs de nombreuses associations entre la femme convoitée et la proie. Ainsi, dans *Equitan* un partie de chasse est le prélude à l'apparition du sentiment amoureux[204]. C'est déjà le cas dans l'*Art d'aimer* d'Ovide, où la poursuite de l'être aimé est comparée à la chasse :

---

[200] Wolfram von Eschenbach, *Parzifal*, traduction Tonnelat, Aubier-Montaigne, cité par Planche, Alice, *Des plantes, des bêtes, des couleurs,* Orléans : Paradigme, (Medievalia n° 23), 1998, p. 204.

[201] Les madrigaux sont des compositions musicales polyphoniques *a capella,* ou monodiques avec accompagnement, et qui cherchent à traduire les inflexions d'un poème.

[202] L'oiseau pèlerin est un faucon des zones rocheuses, le plus employé des oiseaux de fauconnerie (*Falco peregrinus*).

[203] Strubel, Armand, Saulnier, Chantal, *op. cit.* p. 140.

[204] Cela ne peut être un détail fortuit. Le genre du lai en effet, puisqu'il est concis, a pour règle de n'aborder que les points essentiels de la diégèse.

Quaerenda est oculis apta puella tuis.
Scit bene venator ceruis ubi retia tendat,
Scit bene qua frendens ualle moretur aper ;
Aucupibus noti frutices ; qui sustinet hamos
Nouit quae multo pisce natentur aquae.
Tu quoque, materiam longo qui quaeris amori,
Ante frequens quo frequens quo sit disce puella loco.

[Il te faut chercher la femme qui charmera tes yeux. Il sait bien, le chasseur, où tendre les filets à cerfs ; il sait bien les vallées que hantent les grognements du sanglier ; l'oiseleur connaît le bocage ; celui qui tient l'hameçon suspendu connaît les eaux où nagent beaucoup de poissons. Toi aussi, qui cherche un objet qui fixe ton amour pour longtemps, apprends d'abord où l'on rencontre nombreuses les jeunes filles] (I, 44-49)[205]

L'oiseau de proie, par son lien implicite avec la chasse peu renvoyer à de tels motifs. Le rapprochement avec le *deduit* n'a pas à être explicité, le texte de *Yonec* n'en parle pas. Les esprits de l'époque pouvaient effectuer des rapprochements avec d'autres textes. Un seigneur du Moyen Âge devait d'ailleur associer systématiquement un tel oiseau avec l'emploi qui en était fait.

Le choix de l'autour en particulier dans *Yonec* n'est pas anodin. L'auteur choisit un animal prestigieux : « « Dame », fet il, « n'aiez poür, /Gentil oisel a en ostur ; » (Vers 125-126)[206]. L'autour en effet est « gentil », puisqu'il est l'affaire des nobles. Peu d'animaux ont droit à cette distinction : il s'agit des oiseaux de chasse et de certains chevaux[207]. On comprend aisément pourquoi son choix s'est porté sur l'oiseau, le cheval étant souvent symbole de luxure au Moyen Âge, ainsi que bien plus tard. Selon Armand Strubel, le rapace est devenu à partir du XII[e] siècle un symbole social de l'aristocratie, bien plus que le chien. La raison en est que les oiseaux de proie détiennent toutes les qualités qui déterminent la noblesse : beauté physique, prouesse et intelligence. C'est encore l'idée qui s'en dégage lorsque Gace de la Buigne écrit son *Roman des deduis* :

Si vous prie que nous oions
Les tres nobles condicions
De quoy nature a ennobli (...)
L'espervier qui si seignourrie
Les nobles par sa courtoisie.
Il est si **bel**, si net, si joint,
Et met ses plumes si a point.
Il a **hardiesce** et **vaillance**
Et vitesce et recongnoissance
Et est de tel **entendement**
Que de legier tres bien aprent (Vers 6385 et sq.)[208]

Les qualités prêtées à l'animal en font une description proche de l'anthropomorphisme. Les valeurs qui lui sont allouées ne seraient pas reniées par un jeune chevalier.

Arriver sous forme d'autour permet également au chevalier *faé* d'indiquer à sa future maîtresse sa noblesse, sa *gentilie*. Même dans l'adultère, la mésalliance constituait une

[205] Ovide, *L'Art d'aimer*, éd. Bornecque, Henri, Paris : Les Belles lettres, 1967, p. 3-4.
[206] *Yonec*, *op. cit.* p. 188.
[207] Les chiens sont plus vils et leur perte lors de la chasse est comptée pour rien. Le levrier seul, plus racé échappe à cette vision négative.
[208] Cité par Strubel, Armand et Saulnier, Chantal, *op. cit.* p. 132.

entrave à l'amour. Ainsi, Blonde dans le roman de Philippe de Rémi commence par refuser son amour à Jehan, à cause de son rang : « or ne pensés plus pour rien / Que je m'amour donner vous doie, / Trop durement m'abaisseroie. » (vers 894-896)[209].

Muldumarec a, nous l'avons vu, choisi l'animal le plus « pratique » qui soit pour arriver à sa dame : il permet de l'atteindre, mais il est aussi l'emblème de sa noblesse puisque l'autour est un animal de grand prix[210].

De plus, l'oiseau de proie est associé à la femme pour la chasse, c'est un allié lors des *deduis* qui n'est pas incompatible avec sa bonne éducation, contrairement à la meute de chiens. Elle peut s'y adonner sans s'exposer à être la victime de *Malebouche*. Elle reste à la vue de tous (quand Du Fouilloux expose la facilité qu'il y a, lors des chasses à courre de s'adonner à la luxure), et elle n'a pas des occupations viriles comme « Tuer cerfs » car « A homme appartiennent telx faiz[211] » :

> La réhabilitation littéraire de la vénerie est faite [...] par les scènes de chasse, si nombreuses dans les romans arthuriens (la « chasse au blanc cerf » fait partie des leitmotiv), par la facilité aussi avec laquelle la chasse avec les chiens se prête à la métaphorisation courtoise. La place des femmes dans la société aristocratique n'est pas indifférente dans cette divergence entre la fortune des types de chasse. La fauconnerie a la réputation de mieux répondre aux règles de leur bonne éducation, et même un texte comme le *Ménagier de Paris*, véritable guide de la bonne conduite féminine, qui ne s'adresse pourtant pas à un public exclusivement aristocratique, défend encore cette opinion en 1393. La vénerie est affaire d'homme : la lutte contre les bêtes, parfois qualifiées de sauvages, prépare à la guerre et sert de loisir actif en période de paix.[212]

Enfin, la volerie est plus raffinée (et donc mieux adaptée à la dame) puisqu'elle convie le sens le plus noble qui soit, la vue, quand la vénerie convoque l'ouïe.

Cependant, si chasse et noblesse sont liées, cela n'explique pas entièrement ce qui a motivé la création d'un amant/rapace dans *Yonec*. Il faut pour ce faire s'intéresser à la manière dont l'oiseau de proie attrappe sa victime ; il est dressé pour la saisir à l'emplacement du cœur :

> [...] le cœur est bien l'organe chaud, battant jusqu'au frisson final, visé par le rapace qu'on se représente d'abord en vol plané, repérant et encerclant sa victime avant la descente en piqué et la blessure au juste point de la vie. La saisie poétique synthétise en un seul mouvement les étapes complexes d'une scène de fauconnerie. L'oiseau était effectivement dressé à déchirer la poitrine de sa proie au creux le plus vulnérable, et il apportait sa victime encore tiède au maître qui, souvent, lui accordait pour récompense les entrailles et le cœur, selon une pratique analogue à la curée qui attribue aux chiens de meute les abats disposés sur le cuir du cerf.[213]

La motivation du rapprochement entre l'autour et l'ami se trouve ici. L'oiseau de proie vise le cœur de sa victime au sens propre, tout comme l'amant vise le cœur de l'aimée au sens figuré.

---

[209] Philippe de Rémi, *Op. Cit.*, p. 51.
[210] « Les maladies des oiseaux constituaient l'essentiel des anciens traités : elles sont étudiées de près, parce que l'on préfère ne pas perdre un symbole de statut social, mais surtout un bien coûteux. », Strubel, Armand, De Saulnier, Chantal, *op. cit.* p. 106.
[211] *Gaydon*, cité par Armand Strubel et Chantal de Saulnier, *op. cit.* p. 153.
[212] Strubel, Armand, De Saulnier, Chantal, *op. cit.* p. 20.
[213] Planche, Alice, *op. Cit.*, p. 197.

Cette image peu sembler violente. La maîtresse serait une proie de l'amant, dans une logique féodale mais peu courtoise. S'attacher à cette interprétation serait faire fi du texte même de *Yonec*. En effet, l'amante de Muldumarec appelle à la capture de son cœur :

> Mult ai oï sovent cunter
> Que l'em suleit jadis trover
> Aventures en cest païs,
> Ki rechaitouent les pensis.
> Chevaliers trovoënt puceles
> A lur talent, gentes e beles,
> E dames truvoënt amanz
> Beals e curteis, pruz e vaillanz,
> Si que blasmees n'en esteient,
> Ne nul fors eles nes veeient.
> Se ceo puet estre estre ne ceo fu,
> Si unc a nul est avenu,
> Deus, ki de tut a poësté,
> Il en face ma volenté ! » (vers 95-108)[214]

L'héroïne est la victime consentante d'Amour.

Faire de Yonec un autour revient à évoquer implicitement pour un public familier du déduit de chasse la capture du cœur de l'amante. [215]

L'utilisation de l'oiseau de proie dans ce lai répondrait ainsi à une métaphore accessible aux esprits de l'aristocratie médiévale et dont le lecteur moderne aurait perdu la motivation. Cependant, la *senefiance* de la bête s'enrichit lorsque l'animal est l'avatar d'un être humain ; la tension entre l'animalité et la divinité, le paradoxe de l'identité dans le changement font sens en effet.

---

[214] *Yonec*, *op. cit.* p. 186.

[215] Alice Planche propose une interprétation érotique de l'amant/rapace. Elle voit dans l'oiseau une métaphore de l'acte sexuel : « On n'a pas attendu la psychanalyse pour faire de la gent ailée une réserve de représentations érotiques, en France et surtout en Italie où, au Moyen Âge comme aujourd'hui, le nom de l'oiseau – *ucello* –et ses diminutifs, désignent aussi le sexe viril. [...] Avec plus de nuances, le dressage du faucon ou de l'épervier, son compagnonnage avec l'homme, ont un caractère initiatique. Les prédicateurs ne s'y trompent pas : ils subodorent dans la fauconnerie un péché de luxure... Déjà l'autour qui, dans le lai d'*Yonec*, de Marie de France, visite la prisonnière d'un jaloux, sait se changer en chevalier. », *Op. Cit.*, p. 199.

III- Enjeux de la métamorphose :

La métamorphose chez Ovide relevait du récit étiologique. Cet aspect n'apparaît pas dans notre *corpus*[216]. La métamorphose ne propose plus au Moyen Âge une explication du monde. Quels sont alors les enjeux de la *muance* dans nos textes ?

La *mutacion* est le moment de tous les paradoxes. Tous les aspects problématiques de l'homme s'entremêlent dans la métamorphose. Elle est altérité dans l'immuabilité ; le personnage métamorphosé est autre tout en restant lui-même. Dans le cas de l'Incarnation du Christ, elle montre le paradoxe de l'humain dans le divin. La métamorphose est le lieu de la tension entre diverses natures. Il s'agit dans cette partie de déterminer comment la *mutation* participe à expliquer la complexité de l'homme.

La métamorphose au Moyen Âge ne semble plus rendre compte de l'univers mais de l'homme dans nos récits arthuriens.

1) Naissances et métamorphose :

a) La naissance du héros :

Le mélange de l'humain et de l'animal est fréquent dans les généalogies des héros[217] de fictions mais aussi dans la généalogie de personnages bien réels. Chez Coudrette ou chez Jean d'Arras, la dynastie des Lusignan porte le sceau de cette hybridité[218]. A la fée mi-femme mi-serpent, s'ajoute une descendance dont les tares sont autant de marque du caractère exceptionnel de la lignée. Eudes a un visage qui a l'éclat du feu et une rougeur flamboyante, Antoine porte sur sa joue une patte de lion velue, Geoffroy a dans la bouche une dent de sanglier qui en ressort, etc. Geoffroy de Bouillon compte le chevalier au cygne au nombre de ses aïeux. Déjà, les Mérovingiens comptaient eux aussi un ancêtre merveilleux dans leur généalogie ; Mérovée [411-457], aurait été le fils d'une « bête de Neptune semblable au Quinotaure » [Dieu fluvial cornu] qui séduisit sa mère déjà enceinte du roi Clodion, alors qu'elle se baignait dans l'océan[219]. Ces ascendances surnaturelles expliquent la valeur et les dons des membres de grands lignages. C'est l'explication qui est par exemple donnée à l'aura de magie et de surnaturel caractéristique des Mérovingiens.[220]

Cette volonté de faire du preux un être extraordinaire est peut-être une première raison qui a poussé les auteurs de notre *corpus* à donner une origine surnaturelle à certains de leurs personnages.

---

[216] Le surnom de Caradoc « au petit bras », nous le verrons donne lieu à un récit qui explique la raison d'une telle tare. Ce récit étiologique se cantonne cependant à un individu et n'explique pas un aspect de l'univers.

[217] Ce terme est absent du vocabulaire médiéval. Il désignait dans l'Antiquité un personnage hors du commun par ses qualités guerrières. Au Moyen Âge, l'on parle de *preux*. Le mot devient un substantif au XII^{e} siècle, alors qu'il était jusqu'alors un adjectif. Il désigne un chevalier courageux, se démarquant dans l'exercice des armes. Il renverra un siècle plus tard à des qualités courtoises telles que la beauté, la franchise, etc.

[218] L'écusson des Lusignan imprimé par François Fradin [qui semble avoir exercé entre 1497 et 1536] représente à droite Mélusine avec une queue de serpent et à gauche Geoffroy dit « La Grande Dent ».

[219] *L'Histoire de France,* « Les Mérovingiens I : Le premier roi franc chrétien : Clovis », Menton : Edimenton éditions, n°6, mars/avril 2007, p. 10.

[220] C'est la même volonté de voir leur lignage sortir du commun qui a poussé les Plantagenêt à développer la légende arthurienne. Il s'agissait d'asseoir leur pouvoir au moyen d'un ancêtre prestigieux face à la famille capétienne, descendante de Charlemagne.

En effet, les récits qui mettent en scène la naissance de héros dans nos textes ont structurellement des similitudes[221]. La métamorphose semble ici être une des conditions à l'engendrement d'un être exceptionnel.

Le recours à la métamorphose lors de la genèse des héros semble autant relever du motif médiéval que de l'écotype[222]. L'Antiquité déjà propose ce modèle et la naissance de l'être extraordinaire semble être le corollaire de sa conception hors normes. Ainsi, l'histoire de la naissance d'Hercule est-elle marquée du sceau de la transformation. Si Amphitryon a longtemps cru qu'il était son fils, il n'en était rien puisque Zeus est le père. Il vint trouver Alcmène, femme du stratège, sous la forme de son mari alors que celui-ci était à la guerre. Ce récit, s'il met ici en scène un dieu, a bien des points communs avec le subterfuge employé par Uterpandragon pour approcher Egerne. Celui-ci se frotte d'une herbe que lui a fournie Merlin et prend l'apparence du Duc de Cornouailles. Le roi peut ainsi *gesir* auprès de la duchesse et engendrer Arthur, sans que la duchesse puisse se douter du subterfuge. De même, le recours à la transformation animale pour approcher de la femme désirée est fréquent, c'est le cas dans *Yonec*, qui rappelle les amours polymorphiques du Dieu antique. Parmi un grand nombre d'exemples des amours du Zeus, nous pouvons citer les suivants : il prend la forme d'un aigle immense pour enlever Egine, avec qui il engendre Eaque, le grand-père d'Achille, il approche d'Europe et l'enlève sous l'avatar d'un taureau blanc, et Léda donne naissance à Castor et Pollux, Clytemnestre et Hélène alors que le Dieu s'était métamorphosé en cygne blanc.

La naissance par ruse d'Arthur pose cependant des problèmes d'éthique. Merlin lui-même a conscience de la faute qu'il commet en employant de tels procédés. Il parle *a posteriori* de cette nuit comme d'un « pechié »[223] et affirme qu'il aura à « engignier »[224] Egerne. Le terme est lourd de sens. S'il désigne le talent et l'adresse, il renvoie à la ruse malveillante, à l'artifice et au subterfuge. Il se rapproche alors du sens de « perfidie », « tromperie ». Ce terme est souvent associé à la ruse de Renart mais il renvoie également à l'ennemi puisque « Le diable porte aussi fréquemment dans les textes le nom d'engigneor »[225]. Le roi a provoqué une guerre, qui découlera sur la mort du duc. Certes, celui-ci a manqué de respect au roi et aux règles de l'hospitalité les plus élémentaires. Mais le roi a commis un acte plus grave encore en brisant les liens de fidélité jurés pendant l'hommage. Pourtant, Merlin se place aux côtés d'Uterpandragon et l'assiste.

Cela a de quoi étonner. Pourquoi Merlin, souvent porte parole de Dieu, racheté dès la grossesse de sa mère par le Créateur, se compromettrait-il dans une telle action ? Aider Uterpandragon à *gesir* auprès d'Egerne va en effet à l'encontre des lois de vassalité et des liens sacrés du mariage. Pourquoi aider le souverain à abuser d'une « molt saige feme et molt loial vers Dieu et vers son seignor »[226] selon les propres mots de Merlin ? Veut-il tout simplement plaire à son roi ? Nous ne le croyons pas.

Merlin a reçu de Dieu « pooir et sens de savoir les choses qui estoient a avenir. »[227]. Sa prescience serait la cause d'un tel acte.

---

[221] Voir annexe n°2.
[222] L'écotype est un thème ou une croyance, récurrent au fil des siècles, de manière parfois sous-jacente. Il revêt un habillage différent selon les époques et les pays.
[223] *Merlin, op. cit.* p. 247.
[224] *Ibid.* p. 225.
[225] Micha, Alexandre, *Etude sur le « Merlin » de Robert de Boron, op. cit.* p. 81.
[226] *Merlin, op. cit.* p. 225.
[227] *Ibid.*, p. 50.

Comme l'affirme Alexandre Micha, « [l]a mission de Merlin est de susciter la grandeur arthurienne, de la préparer dès les règnes des prédécesseurs d'Arthur. »[228] La royauté dans *Merlin* a une structure en forme d'ascension vers une royauté parfaite[229]. Elle va selon l'expression de saint Augustin de la *cité terrestre* à une cité plus céleste.

En effet, le premier roi mis en scène est un roi incapable. Les barons de Moine se plaignent selon ces mots : « nos somes sanz roi et sanz seignor, car cist ne vaut rien. »[230]. Le second, Vertigier est un tyran et un régicide et usurpateur de trône. Il laisse sous entendre aux barons qui se plaignent de l'incompétence du roi qu'il prendrait sa place s'il était mort, ceux-ci exécutent Moine[231]. Il prend le trône à la place des successeurs légitimes. Il incarne l'homme déchu par l'ambition. Alors qu'il est d'abord présenté comme « molt saiges dou siecle et molt engingneus et bons chevaliers au tens qui lors estoit. »[232], il est ensuite décrit comme un traître à son peuple et envers Dieu :

> [S]i fu si **mals hom envers son pueples** que li pueples nou pot soffrir ; si se releva contre lui. Et quant il se fu revelez, si ot grant paor que il nel gitassent de la terre ; si renvoia par ses messaiges querre **les Saines** et dist que il feroit pais a els [.][233]

Le règne de Vertigier n'est pas uniquement une illustration des aléas de la fortune ou un faire-valoir des règnes plus lumineux que seront ceux d'Uter, de Pandragon et d'Arthur.

> Il a une valeur démonstrative et constitue un maillon essentiel du sens que Robert de Boron a voulu mettre en œuvre en réécrivant ses sources. Et ce sens est celui d'une analyse des limites de l'autonomie de l'homme dans la marche de l'histoire qui s'identifie à celle du salut.[234]

Les héritiers légitimes du trône, les fils de Constant, lui succèdent. L'aîné, Pandragon règne avant que son frère Uter ne lui succède. Les règnes des deux frères constituent une avancée vers la cité de Dieu. Ils sont en effet dirigés par Merlin :

> [V]os avez juré que vos serez en ceste bataille prodome et leal vers vos meimes et vers Dieu, que nus ne puet estre prodome vers soi meismes qu'il ne le soit vers Dieu. Et je vos enseignerai coment loial soiez et pitox et bon justicier. Et soiez confés et si le devez ores plus estre que en autre termine, por ce que vos avez a combatre vers vos anemis.[235]

Cependant, les deux frères restent entachés de préoccupations terrestres. Uter aime une dame au début de son règne[236] et finit par convoiter la femme de son vassal.

---

[228] Micha, Alexandre, « L'Estoire de Merlin », partie sur le *Merlin* en prose p. 590-592, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984, p. 592.

[229] Jean Frappier, souligne le fait que le *Lancelot-Graal* entier lui-même est construit selon une structure d'ensemble « La conception architecturale du roman arthurien en prose, dont l'action s'étendait en principe sur une longue durée, se fondait dans une large mesure sur un système d'annonces et de préfiguration qui s'articulait en trilogie : **à un Ancien Testament de la chevalerie devait succéder un Nouveau Testament, puis une Apocalypse et un jugement dernier.** ». Frappier, Jean, « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984, p. 190.

[230] *Merlin, op. cit.* p. 78.

[231] « Miauz vendroit que il fust morz. », *Ibid*. p. 79.

[232] *Ibid.*, p. 77.

[233] *Ibid.*, p. 84.

[234] Boutet, Dominique, « De la cité terrestre à la cité de Dieu Merlin et les limites de l'histoire humaine. », dans *Entre l'ange et la bête, l'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par M.-E. Bely, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 76.

[235] *Merlin, op. cit.* p. 169.

[236] *Ibid.* p. 141.

Le souverain le plus proche du bon roi reste à venir. Merlin annonce la venue de celui qui accomplira les grandes choses amorcées par son père :

> [J]e te di que tes filz Artus sera chiés de ton roiaume aprés toi par la vertu Jhesu Crist et sera acomplissables de la table que tu as fondee.[237]

L'ascendance vers le règne idéal atteindra son apogée avec celui d'Arthur. Merlin a aidé Uterpandragon à *gesir* auprès d'Egerne en connaissant l'avenir. La morale à l'échelle individuelle compte moins que le bien commun.

> la Providence utilise les faiblesses humaines pour parvenir à ses fins. En recourant aux services de Merlin, Uter croit satisfaire son propre désir amoureux, alors que Merlin accomplit son destin providentiel qui est d'engendrer le futur roi élu de Dieu, appelé à accomplir les hautes prophéties de la Table Ronde. [238]

Le mensonge de Merlin est un pieux mensonge, d'autant plus que Dieu manifestera son accord en faisant d'Arthur son élu grâce à l'épée dans le perron.

Ce subterfuge devient alors excusable parce que nécessaire[239]. L'évolution vers royaume de Dieu ne prend pas en compte les destinées personnelles. De plus, Uter « répare » ses tors envert Egerne.

Le récit des « amours » du père de Caradoc a lui aussi une structure qui va vers une rédemption. Il ne s'agit pas ici d'une évolution à l'échelle du royaume mais à l'échelle de l'individu, nous le verrons.

Nous sommes ici en présence d'un récit étiologique, mais au niveau de la fiction, et non à celui du monde et de la nature comme chez Ovide. L'histoire du serpent dans *La Première Continuation* a pour but d'expliquer le surnom de Caradoc.

Caradoc est appelé *Vreichvras, Breichbras* en gallois. Ce surnom donnera naissance à une méprise de la part des auteurs français :

> Caradoc (Caradawc en gallois) Briebras (ce surnom de Briebras [Briefbras] est très révélateur, car il provient d'une méprise faite du côté français sur le gallois Vreichvras, Breichbras, où *breich* signifie « bras » et *braz* signifie « gros, grand », si bien que Caradoc « au grand bras » est devenu Caradoc « au bras bref, court »)[240]

L'origine de l'hybridation du personnage pourrait provenir de cette erreur. Embarrassé de cette appellation, l'auteur a pu inventer l'épisode de l'hybridation pour la légitimer.

---

[237] *Merlin, op. cit.* p. 260.
[238] Boutet, Dominique, *op. cit.* p. 82.
[239] Valérie Fasseur cite plusieurs mensonges « légitimes » dans la chanson de geste. Ils n'attirent pas la colère de Dieu puisque la fin en est positive : ainsi, usurper une identité, celle du pèlerin, n'attire pas les foudres divines si la foi est le but de ce travestissement « Le Guillaume de *La Prise d'Orange* n'a [...] rien à craindre pour la réussite de son entreprise : son habit de pèlerin sert sa volonté de conquérir un fief sur les Sarrasins. Pèlerin ou combattant, Guillaume travaille toujours à la gloire de Dieu et à l'édification de son royaume sur terre. Le déguisement n'est qu'un pieux mensonge s'il sert à l'avènement de la vérité. » De la même manière, dans *La Chanson de Guillaume,* « pour fournir à son mari vaincu une armée de trois cent mille chevaliers, et assurer ainsi une éclatante victoire sur les Sarrasins, Guibourc affirme aux hommes du palais que Guillaume est revenu vainqueur et qu'ils pourront se partager le butin conquis sur l'ennemi. » *op. cit.* p. 200.
[240] Frappier, Jean, *op. cit.* p. 207.

b) Caradoc et le serpent du péché originel :

La transformation d'un animal en femme diffère de celle d'un homme ou d'une femme en bête. Elle amène un quiproquo déshonorant dans le cas du père de Caradoc.

Le récit de Caradué est celui d'une chute. Sa naissance et ses premières années sont celle d'un enfant aimé et de haut parage :

> Li termes vint qu' [Ysaive de Carahés] enfanta
> Un molt bel fil. Grant joie en a
> Li rois et trestuit si baron.
> Caradué li misent a non
> Le jor que il fu bautisiés.
> Molt fu li rois joieus et liés
> De Caradué qui estoit nez. (vers 2101-2109)[241]

Heureux auprès de son père et roi, adoubé par le roi Arthur, il passe subitement du statut de fils aimé de tous à celui de bâtard, fils d'enchanteur et de traître[242]. En pleine fête de la Pentecôte, le prenant à l'écart de la cour assemblée à Carduil, l'enchanteur Eliavrés lui annonce « Tu iés mes fius, se Dex me gart / Caradué, por voir le te di. » (vers 2444-2445)[243]. Il n'y a pas ici d'épisode où les amants sont découverts, comme c'est le cas dans *Tristan et Iseult* avec l'épisode de la fleur de farine, le secret est su parce qu'avoué.

Caradué décide de rester fidèle à son père putatif et retourne à Vannes lui avouer le secret de ses origines, il devient ainsi le *losengier* selon le point de vue de vue du couple :

> « Sire, bien me devès baisier,
> Fait cil, qu'el mont n'a rien vivant
> Qui plus de moi vos aint avant,
> Mais vostres fius ne sui jo pas. »
> - « Si iés ! » - « Non sui. » - « Dis tu a gas ? »
> - « Biaus ciers sire, ains di verité. »
> Tot mot a mot li a conté,
> Einsi con cil l'avoit bailli
> E con sa mere l'ot honi. (vers 2500-2508)[244]

Malgré son innocence, Caradué sera marqué dans son corps par une tare horrible ; sa mère se venge du fait qu'il a divulgué le secret de ses amours et qu'il a réussi à surprendre les amants pour le roi. Un serpent lui entoure le bras, le lui nécrosant, serpent qu'Eliavrés a caché dans l'armoire d'Ysaive :

> « Par toi fui je mise en prison ;
> Or en avras le guerredon
> Itel con tu le dois avoir.
> Va t'en, car je te di por voir
> Que tu ne vivras que deus ans.
> Soies confès et repentans
> Des maus que tu as fait ten pere
> Et moi qui estoie ta mere. » (Vers 2647-2654)[245]

---

[241] *Première Continuation, op. cit.* p. 172.
[242] Voir annexe n°2.
[243] *Première Continuation, op. cit.* p. 192.
[244] *Ibid.* p. 196.
[245] *Ibid.* p. 204.

Cette chute, entraînée par la morsure d'un serpent ne peut pas ne pas rappeler l'épisode de la chute de l'homme dans la *Genèse*. Le serpent est l'initiateur du péché originel dans l'Ancien Testament ; chez Caradoc il est la marque de sa naissance frappée du sceau du péché, c'est-à-dire de la honte de ses propres origines. « Li serpens [est] de male nature » (vers 2638)[246] et renvoie à la chute de l'homme et à la désobéissance aux règles de Dieu. Si la nature du péché originel reste floue (gourmandise ? curiosité ? orgueil ?), *La Première continuation* en fait ici clairement un péché sexuel. Le serpent et l'adultère se côtoient dans le même épisode.

Cependant, le drame ne se joue plus ici à l'échelle de l'homme mais à l'échelle de l'individu. Celui que vit Caradué a été déclenché par le non-respect des lois de l'Eglise par sa mère. En trompant son mari dès sa nuit de noces[247] et en procréant un fils avec son amant, elle a rompu avec l'ordre social, divin mais aussi féodal, puisqu'elle donne pour sien au roi un fils qui ne l'est pas. La leçon à en tirer peut être la même que dans *Tristan et Iseut*, le bonheur n'est pas possible en dehors de la société et de ses normes. Le serpent est l'incarnation de cette faute qui habite un Caradué déchu et empreint d'une profonde culpabilité. Au lieu du paradis, le lieu des *origines* est pour Caradué la cour, son éloignement de celle-ci repose sur le même schéma que dans la *Bible* : après une vie édénique, l'expulsion. Aimé de son père putatif et respecté en tant que fils de roi, Caradoc ne peut garder la même vie, sachant que cette identité n'est pas la sienne.

> Caradoc est un sujet victime d'un méfait accompli sur la personne de son père présomptif comme sur lui-même. Il est habité désormais par la précarité de son identité, redéfini en terme de figure textuelle, comme un actif représentant de « l'héroïsme problématique » [...] Si le héros cache le stigmate répugnant de l'animal rampant, s'il met en retrait jusqu'à la régression animale un corps souffrant et méconnaissable, c'est que ce corps est porteur de « senefiance ». Il est devenu le lieu vivant où se manifeste une situation de rupture extrêmement violente, il est un corps symptomatique sur lequel les projections de l'imaginaire se cristallisent [248]

Alors que le roi Caradué a eu des pratiques zoophiles sans le savoir, Caradoc a une apparence en partie zoomorphe contre son gré. Sa mère n'ayant pu conserver son amour, elle rejoue l'épisode de la compromission avec un animal à son fils.

Ce châtiment d'un péché que Caradoc n'a pas commis lui-même est à résoudre, nous allons le voir, par une autre personne. Sa mère lui a légué sa faute, sa future femme le rachètera. Il passera, privé d'une identité qu'il pensait stable, par une recherche ontologique, avant de pouvoir regagner sa place parmi les hommes.

---

[246] *Première Continuation, op. cit.* p. 204.

[247] Le subterfuge pour échapper à l'étreinte du mari lors de la nuit de noce se retrouve dans *Cligès* où Fénice, la nourrice de l'héroïne fabrique une potion qui a pour propriété de donner à l'empereur l'impression d'étreindre sa femme. Dans le *Tristan* de Béroul, la suivante d'Iseult la remplace dans le lit conjugal.

[248] Le Nan, Frédérique, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250), du lexique au motif*, Paris : Honoré Champion, 2002, p. 159.

2) Une quête de soi :

a) Recherche ontologique :

La particularité que Caradué porte dans sa chair amène le lecteur à s'interroger sur les origines de ce mal. L'explication d'une telle anormalité fait partie des horizons d'attente du lecteur/auditeur de l'époque.

> Il arrive que certains personnages aux apparences anodines se révèlent affligés d'une particularité qui interroge leur statut ontologique : une tare, un trait monstrueux, une distinction incompréhensible que le malheureux détenteur préserve du regard et de la connaissance du monde. La teneur du secret rejoint alors la question de l'être, la définition du sujet.[249]

Mais ce questionnement ontologique est également effectué par le personnage. Une fois marqué du sceau de la faute de sa mère, Cardoc, rongé par une culpabilité qui prend la forme d'un serpent, fuit la cour et vit tel un pénitent pour cacher au reste du monde sa honte et sa tare[250].

> Parmi forés, parmi boscages,
> S'en vait cercant les ermitages
> Por dire sa confession.
> Il ne laisse religion
> En Bretagne ne abeïe
> U prodome ait de bone vie,
> Que il ne voist a lui parler
> Et en plorant merci crïer
> Del grant anui et del forfait
> Qu'il a et pere et mere fait ;
> Molt en suefre grant penitance. (vers 2661-2671)[251]

Il s'agit pour lui de se retirer dans l'attente d'un miracle[252] ; il part seul et « A damrediu se voe et rent » (vers 2658)[253]. Pourtant, ce n'est pas sous forme d'un miracle que Caradué retrouvera la santé et son statut social.

---

[249] Le Nan, *op. cit.* p. 230 et 280.

[250] Yonec aura une réaction toute différente en apprenant que le vieillard n'est pas son père biologique. Il tue son père nourricier lorsqu'il apprend qu'il a tué son vrai père. Chez Caradoc, les sentiments filiaux sont indéfectibles et sont les seuls qui comptent ; chez Marie de France, c'est le sang qui parle. La quête de son identité ne sera donc pas nécessaire à Yonec. Le secret de l'adultère de plus, n'est pas le moteur du récit, une fois dévoilé, retombe dans l'oubli grâce à un anneau magique : « Li chevaliers l'aseüra. /Un anelet li a baillé, / Si li a dit e enseignié : / Ja, tant cum el le guardera, / A sun seignur n'en memberra / De nule rien ki faite seit, / Ne ne l'en tendra en destreit. » (Vers 418-424), *Yonec, op. cit.* p. 202. La seconde révélation n'en est pas une ; la surprise est absente du récit puisque l'épisode avait déjà été raconté par Muldumarec : « Quant il serat creüz e granz / E chevaliers pruz e vaillanz, / A une feste u ele irra, / Sun seignur e lui amerra. / En une abeïe vendrunt ; / Par une tumbe qu'il verrunt / Orrunt renoveler sa mort / E cum il fu ocis a tort. /Iluec li baillerat s'espee. /L'aventure li seit cuntee / Cum il fu nez, Ki le engendra ; / Asez verrunt qu'il en fera. » (Vers 429-440), *Ibid.* p. 202-204.

[251] *Première Continuation, op. cit.* p. 204-206.

[252] Gautier de Map, dans *De Nugis Curialis*, II, 5, cite l'exemple d'un homme atteint d'un mal similaire et pour qui la confession est l'issu à ses stigmates : « C'est ici que la gloire de la mère de miséricorde s'est trouvée magnifiée de façon merveilleuse. Chaque fois que le malheureux rentrait dans une église dédiée au nom de Marie, le lézard se détachait et disparaissait mais se rattachait à lui à nouveau à la sortie. Le malheureux raconta cette situation à Pierre qui entendit confession et lui imposa une pénitence. Une fois sa pénitence accomplie, il fut libéré. », Cité par Le Nan, Frédérique, *op. cit.* p. 159.

[253] *Première Continuation, op. cit.* p. 204.

Il sera racheté par la sœur de Cador. Alors que l'allégorie de la luxure et de la volupté est parfois représentée par une femme ayant un serpent accroché à chaque sein, Guignier en propose un contre exemple ; elle accepte de courir le risque de sacrifier sa féminité pour sauver Caradué. Le remède consiste à plonger le malade dans une cuve de vinaigre et la jeune femme dans du lait :

> Li serpens ne pot sofrir plus
> Por le vin aigre quil destraint ;
> Molt tost se destort et deçaint
> D'entor le braç quant le lait sent.
> A la blance car c'on li tent
> Se lance molt tost et molt droit.
> Mais Cador, qui pres d'iau estoit,
> Tint l'espee nue en la main.
> Ferir cuida trestot de plain
> Le serpent, si fiert sa sereur,
> **Si lui trence desus l'eur**
> **De la cuve le boutounet**
> **De la mame[]el par le somet.** (vers 2834-2846)[254]

La jeune femme perd un emblème de sa féminité par amour pour Caradoc, quand la mère de celui-ci ne voulait pas quitter une vie dépravée. Elle est un double positif de cette dernière, et Caradoc pourra l'épouser en toute quiétude. La désexualisation partielle de Guignier fait pendant à la sexualité débridée d'Ysaive.

Elle a racheté la faute commise par la femme adultère. Le texte passe en quelque sorte d'une vision de la femme pécheresse à une vision de la femme pure et loyale. Le couple est est un couple idéal et cette perfection passe par la symétrie des stigmates du couple. Au bras atrofié de Caradué fait écho le sein tranché de celle qui deviendra son épouse. Celle-ci avait d'ailleurs annoncé cette symétrie :

> S'or ert ci en un fu ardant,
> Ja n'i iroie couardant
> Que tantost n'i entrase o li ; [...]
> Lor li dist com el le garra,
> **S'ele reviut por li sofrir**
> « Biaus ciers freres, faites emplir
> La cuves et les bains temprer ;
> Tote sui preste d'ens entrer. » (vers 2812-2822)[255]

L'accession de Cardué au trône du royaume de Vannes malgré sa bâtardise peut cependant paraître étonnante. En effet, elle devrait être un obstacle à son couronnement. Fils de l'enchanteur Éliavrés, Caradoc aurait pu devenir un adultère et un traître. Le Moyen âge voit souvent dans le vice un caractère congénital. C'est le cas dans la chanson de geste comme le souligne Valérie Fasseur :

> Les traîtres que l'on rencontre dans les chansons de geste sont la plupart du temps des descendants de Ganelon, ce qui confirme l'idée selon laquelle le salut du lignage tout entier est soumis au comportement d'un seul de ses membres ; dont les autres ne peuvent être que les répliques rigoureusement conformes, dans ce monde où tout est miroir.[256]

---

[254] *Première Continuation, op. cit.* p. 216.
[255] *Ibid.* p. 214.
[256] Fasseur, Valérie, *op. cit.* p. 8.

Pourquoi alors légitimer Caradué/Caradoc ?

Une des raisons à cette légitimation vient du rapport au collectif du personnage. Caradoc en effet ne se situe plus au niveau du lignage, mais au niveau individuel. Sa quête n'est pas une quête commune, comme le Graal, mais une recherche sur soi, qui l'affirme en temps que personne et le désolidarise de ses origines obscures, pour le rendre à son idéal : le respect de son père et seigneur.

Grâce à la femme qu'il aime, Caradoc se place du côté de la légitimité du couple, il redevient à ce moment un fils légitime. Le rachat par la femme lui permettra d'être l'héritier du trône royal. Ses angoisses ontologiques s'achèvent avec le sacrifice de Guignier. En échappant au schéma de la sexualité de ses parents biologiques, il échappe à leur malédiction.

Si Caradoc est racheté par une autre personne, c'est que la faute qui le marquait ne provenait pas de lui. Cependant, pour qui mérite son châtiment, il n'est point de salut sans une évolution personnelle. Mélion et Bisclavret se rachètent eux-mêmes puisqu'ils sont les responsables de leurs mésaventures.

b) Châtiment et Initiation :

Mihaela Bacou propose une classification des métamorphoses de loups-garous :

> La métamorphose peut être l'effet d'un **châtiment**, ce qui suppose que le coupable s'est livré à une *transgression*, ou l'objet d'une **initiation**, ce qui laisse entrevoir la finalité d'une *intégration*. [...] Ainsi dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Lycaon est métamorphosé en loup par Zeus parce qu'il a douté de la divinité de ce dernier et commis des actes inhumains. Cette transgression de la loi lui a valu sa métamorphose et le déluge qui s'abat sur l'humanité tout entière. En revanche, chez Hérodote, aucune forme de transgression ne se manifeste. La métamorphose constitue un rituel, une initiation assurant la cohésion d'un groupe dont la caractéristique première est d'être un peuple de chasseurs et de guerriers.
>
> Un moyen terme existe cependant, qui est lié à une apparente absence de causalité interne ou externe, produisant ainsi un effet que l'on pourrait qualifier de ***merveilleux gratuit***. Ni coupable ni initié, un tel loup-garou privilégie le seul aspect remarquable de la métamorphose sans l'inclure dans une instance moralisatrice. Le *Satiricon* est le seul à offrir cette vision gratuite que rien –dieux, démons ou mythes – ne peut venir justifier.[257]

Les lais de *Mélion* et de *Bisclavret* semblent relever des deux types de métamorphoses proposés par Mihaela Bacou.

Dans *Mélion*, la *muance* est en effet châtiment qui sanctionne la démesure du personnage éponyme[258]. Le chevalier fait le vœu de n'aimer qu'une jeune fille qui n'aurait jamais aimé un homme ni « que de nul eüst parlé. » (Vers 22)[259]. Ce comportement attire la

---

[257] Bacou, Mihaela, *op. cit.* p. 30-31.

[258] Dans *Yonec*, la dame de Muldumarec se perd également à cause de ses excès. « "Veillez bien à observer la mesure afin que nous ne soyons pas surpris », recommande l'oiseau-amant à son amie. La joie, autrement dit, est une force difficile à maîtriser. Ce qui la menace en particulier, c'est l'excès de la part de celui ou de celle qui l'éprouve et l'envie de la part de celui ou celle qui en est privé. **Folle d'amour, la dame dans *Yonec* commettra l'erreur de la démesure en ne manquant pas d'appeler jour et nuit son amant pour connaître à nouveau avec lui cette joie qui l'exalte.** » Delcourt, Denyse, *op. cit.* p. 815.

[259] *Mélion, op. cit.* p. 258.

haine des dames au service de la reine[260] et « dame nel voloit regarder » (vers 35)[261] mais est aussi la cause de ses mésaventures lupines. En effet, selon le narrateur, ce vœu « a grant mal li atorna. » (vers 18).[262]

Cette cause de la métamorphose est perçue comme telle par le personnage. Mélion, une fois redevenu homme propose comme punition pour sa femme qui l'a trahi de la transformer à son tour au moyen de l'anneau qui a déjà servi pour lui :

> Li rois a sa fille amenee,
> al roi Artus l'a presente,
> a tote sa volonté faire,
> voille l'**ardoir**, voille **desfaire**.
> Melïons dist : **Jel toucherai**
> **de la piere**, ja nel lairai. (Vers 565-570)[263]

La métamorphose est proposée par Mélion, comme sanction, à l'instar du bûcher et de la mise à mort. La vie sous forme animale, en effet, est décrite de la sorte : « molt a traveillé longement » (Vers 335)[264]. La vie hors de la société est perçue au Moyen Âge comme une épreuve, en témoigne la description de la vie misérable que mènent Tristan et Iseut dans la forêt[265].

La faute de Bisclavret est sa faiblesse face à sa femme. Son tort sera de répondre à ses questions, sous la pression de ses demandes réitérées. Notons que l'être négatif est clairement cette épouse, qui manipule son mari et non le *garol*. Elle profite de sa bonne humeur (vers 29-30)[266] pour aborder la question. Elle l'assure ensuite de son affection (vers 43 et sq.)[267], jouant sur les sentiments de Bisclavret qui « amot li » (vers 23)[268] et affirmant les siens pour mieux le tromper :

> « Jeo vus **eim** plus que tut le mund :
> Nel me devez nïent celer,
> Ne [mei] de nul rien duter ;
> Ne sembleraeit pas **amisté**,
> Qu'ai jeo forfait ? Pur queil peché
> Me dutez vus de nul rien ?
> Dites [le] mei, si ferez bien ! » (vers 80-86)[269]

---

[260] « Les héros des lais féeriques partagent un trait qui les raprochent des héros des contes populaires : ils sont différents des autres, qui leur reprochent cette différence. Guigemar, Guingamor, Graelent et Mélion ne veulent pas aimer ; Lanval et Graelent, ruinés, ne peuvent plus tenir leur rang. Etrangers parmi les leurs, ils s'excluent d'eux-mêmes du monde des hommes en pénétrant dans la forêt pour y devenir la proie de l'autre monde. » Harf-Lancner, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge, op. cit.* p. 222.

[261] *Mélion, op. cit.* p. 258.

[262] *Ibid.* p. 258.

[263] *Ibid.* p. 288.

[264] *Ibid.* p. 276.

[265] « Molt sont el bois del pain destroit, / De char vivent, el ne mengüent. / Que püent il, se color müent ? / Lord ras ronpent, rains les decirent. / Longuement par Morrois fuïrent. / Chascun d'eus soffre paine elgal », Béroul, *Tristan et Iseut,* éd. Lacroix, Daniel, Walter, Philippe, Paris : Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 1989, vers 1644-1649, p. 98. Notons que dans la liste des épreuves que réserve la vie dans la forêt est cité l'absence de pain aux repas et un régime exclusivement carnivore. Mélion qui a vécu une vie âpre, se nourrissant exclusivement de venaisons, recevra comme premier repas à la cour du pain et du vin. Ces deux aliments sont des aliments élaborés par l'homme et non des aliments bruts.

[266] *Bisclavret, op. cit.* p. 118.

[267] *Ibid.* p. 118.

[268] *Ibid.* p. 118.

[269] *Ibid.* p. 120.

Elle le presse enfin de questions au point de *l'angoissier* (vers 87)[270]. D'emblée, Bisclavret est du côté du mari trop faible, trop tendre avec sa femme quand celle-ci est du côté de la manipulation et de la trahison. Elle le pousse ainsi à rompre l'interdit qui pèse sur les couples humain / être *faé*, à savoir, révéler le secret d'une animalité cachée.

Le secret qui pèse sur la *muance* régulière de Bisclavret, à l'instar de celle de Mélusine en femme serpent, était le garant de leur amour. C'est clairement l'horreur d'être mariée à un être empreint de bestialité qui motive son geste car quand :

> La dame oï cele merveille,
> **De poür fu tute vermeille**
> **De l'aventure se esfrea**.
> E[n] maint endreit se purpensa
> Cum ele s'en puïst partir ;
> **Ne voleit mes lez lui gisir** (vers 97-102)[271]

Il ne saura pas lire l'expression du visage de sa femme qui rougit de peur. Il lui accorde tout de même sa confiance.

La femme de Mélion est plus versatile puisqu'aucune mention de cette peur n'est faite à son propos. Le caractère changeant du sexe faible est d'ailleurs la leçon que tire Mélion de ses mésaventures[272] :

> [...] « Ja ne faldra
> que tot sa feme kerra,
> qu'en la fin ne soit malbaillis ;
> ne doit pas croire tos ses dis. » (Vers 587-590)[273]

Son époux ne semble pas avoir réalisé d'exploits depuis son mariage. Il commet une faute en dérogeant à son rang de chevalier, à l'instar d'Erec[274] :

> .III. ans le tint en grant chierté,
> .II. fiex en ot en ces .III. ans,
> molt par en fu lies et joians. (vers 130-133)[275]

L'aventure virile et dangereuse ne semble plus faire partie de ses préoccupations. La *muance* dans le cas de Mélion et de Bisclavret s'opère alors que les deux héros semblent avoir perdu leur statut de chevalier à cause de leur mariage. Alors qu'il est présenté au début du lai comme « prous » (vers 7) et comme étant « de grant chevalerie » (vers 9)[276], la forêt n'est plus pour Mélion le lieu de toutes les démonstrations de bravoure. Il devient celui dans lequel les amants se promènent, à l'instar du verger ; une sorte de *locus amoenus* :

> Un jor en la fores tala,
> sa chiere femme ot lui mena. (133-134)[277]

---

[270] *Bisclavret, op. cit.* p. 120.
[271] *Ibid.* p. 120.
[272] Notons que Mélion ne semble pas avoir entièrement compris les raisons de sa métamorphose. Il est responsable de ses mésaventures.
[273] *Mélion, op. cit.* p. 290.
[274] Un tel comportement est explicitement négatif chez Chrétien de Troyes. Les compagnons d'Erec se désolent et se lamentent, le voyant préférer les plaisirs de l'amour aux exploits guerriers et dédaigner le port des armes.
[275] *Mélion, op. cit.* p. 264.
[276] *Ibid.* 258.
[277] *Ibid.* p. 264.

La fortune le force à respecter les codes du genre. Errant dans la fôret, il a à accomplir une quête (la capture du cerf) et a sa part de mésaventures (emprisonné dans un corps de loup).

De même, Bisclavret est présenté comme « Beaus chevalers e bon » (vers17)[278]. Il n'a cependant pas la possibilité de vaquer à ses occupations. Ses déplacements dérangent sa femme qui lui demande des comptes :

> [...] d'une chose ert grant ennui,
> Que en la semeine le perdeit
> Treis jurs entiers, que el ne saveit
> U deveneit në u alout,
> Ne nul des soens nïent n'en sout. (vers 24-28)[279]

La vie d'homme marié est un obstacle à l'errance et à la recherche d'aventures pour les deux héros.

Cette tension entre la vie conjugale et la chevalerie sera résolue dans *La Queste del Saint Graal* :

> [C]hascune dame ou damoisele, fust espousee fust amie, dist a son chevalier que ele iroit avec lui en la Queste. Si ot laienz de tiex qui de legier s'i acordassent et qui tost le vousissent, se ne fust uns preudom vielz, vestuz de robe de religion, qui laienz entra aprés souper. Et quant il vint devant le roi, si parla si haut que tuit le porent oïr, et dist : « Oiez, seignor chevalier de la Table Reonde qui avez juree la Quest del Saint Graal ! Ce vos mande par moi Nascienz li hermites que nus en ceste Queste ne maint dame ne damoisele qu'il ne chiee en pechié en mortel[280]

La femme est celle qui prive le chevalier de sa liberté et l'empêche de se consacrer à sa mission. Les épouses accomplissent un acte quasi-meurtrier dans *Mélion* et dans *Bisclavret* puisqu'elles tuent la part humaine de leur mari. L'épouse de Bisclavret demande à un amant de l'aider dans sa trahison :

> Vers la forest l[i] enseigna ;
> Pur sa despuille l'enveia.
> Issi fu Bislavret trahiz
> E par sa femme maubailiz. (vers 123-126)[281]

La femme de Mélion s'en retourne en Irlande après l'avoir transformé en loup, emportant la bague qui doit le retransformer en homme.

Cependant, paradoxalement, en empêchant Mélion et Bisclavret de redevenir des hommes, les épouses des héros sont celles grâce à qui l'aventure surgit. Elles sont en cela les doubles négatifs d'Enide. Elles poussent à l'action des chevaliers qui se lovant dans le mariage, perdent l'occasion d'accomplir quêtes et prouesses. Elles permettent une mise en mouvement[282].

---

[278] *Bisclavret*, *op. cit.* p. 116.
[279] *Ibid.* p. 118.
[280] *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.* p. 19.
[281] *Bisclavret*, *op. cit.* p. 122.
[282] Ce rôle dans *Jaufré* est joué par la fée du Gibel. Brunissen entraîne le chevalier dans la *recreantise* puisqu'elle partage avec lui un amour égoïste, sans inciter son fiancé à accomplir de nouveau exploits. Alors que le roman semble toucher à sa fin, la fée entraine Jaufré dans l'Autre Monde pour combattre Fellon d'Auberue.

Pour Mélion comme pour Bisclavret, il s'agit également de se faire animal pour mieux redevenir homme. Le parcours de ces deux *garols* se fait selon des étapes visibles.

Avant de devenir loup, les deux personnages accomplissent un acte hautement signifiant. Ils quittent leurs vêtements. « Melïon el bois entra. / Ses dras osta, nus est remez » (vers 176-177)[283] et l'homme envoyé par l'épouse de Bisclavret « sa despueille l'enveia » (vers 124)[284]. Se mettre à nu revient à se débarrasser de l'un de ses attributs humains. Il s'agit d'une première étape vers l'animalisation.

La transformation relèguera Mélion à l'état d'animal sauvage. Il se lance d'emblée dans une chasse au cerf en solitaire :

> Li leus s'en vait, molt tost corant
> la ou il vit le cerf gisant,
> tost se fu en la trace mis.
> Anchois sera grant li estris
> que il pris ne adesé,
> ne que il avra del lardé.
> [...] Melïon Ki le cerf chaça,
> a grant merveille le hasta ;
> en la lande l'a conseü,
> tot maintenant l'a abatu,
> puis prist de lui .I. grant lardé,
> en sa bouche l'en a porté. (vers 183-210)[285]

Il se coupe d'autant plus des hommes que la chasse au cerf est une occupation collective où la sociabilité des hommes s'exprime. Prêt à retourner auprès de sa dame sa quête accomplie, il n'est pourtant pas encore une bête féroce. Il conserve sa conscience. Il garde également sa capacité de réflexion puisqu'il réussit à s'embarquer pour l'Irlande afin de la rejoindre.

Il lui faut être exclu du monde des humains pour s'abandonner à la vie animale. Abondonné par sa femme, pourchassé par les *maroniers* qui l'ont « de lor aviron geté ; / li uns l'a d'un baston fer » (vers 241-242)[286], Mélion est repoussé dans les marges de l'humanité « en une forest » (vers 253)[287].

Il devient alors clairement un prédateur. Il ne s'attaque plus aux proies des hommes (cerf pris lors de la chasse) mais s'attaque au bétail (des vaches et des *bues*), tel un nuisible. Il s'organise en meute, s'incluant dans une collectivité qui n'est plus celle du monde féodal mais celle des loups :

> Tant a alé par la forest,
> par montaignes e par dessert,
> que **a .X. leus s'acompaigna** ;
> tant les blandi e losenga
> que avoec lui le a menés,
> e font totes ses volentés.
> Par le païs molt se forvoient,
> **homes e femmes malmenoient**.
> Un an tot plain ont si esté,

[283] *Mélion, op. cit.* p. 268.
[284] *Bisclavret, op. cit.* p. 122.
[285] *Mélion, op. cit.* p. 268.
[286] *Ibid.* p. 270.
[287] *Ibid.* p. 272.

tot le païs ont degasté,
homes e femes ocioient,
tote la terre destruioient. (vers 267-278)[288]

Cet épisode constiue l'acmé de la transformation de Mélion en loup. Ses *compainz* ne sont plus des hommes, contre qui il dirige son agressivité et ses instincts de prédation, mais des loups. L'homme est en effet associé à qui il côtoie au Moyen Âge. Il suffit pour s'en convaincre de comparer le traitement qui est fait des deux figures de roi que sont Arthur et Marc. Arthur, le roi bien conseillé, est le bon roi. Il est celui qui apaise, qui pacifie et lutte contre l'envahisseur :

Artus en Yrlande venoit,
car une pais faire i voloit.
Mellé estoient el païs,
acorder vout les anemis ;
Sor les Romains voloit conquerre,
mener les voloit en sa guerre. (vers 337-342)[289]

Marc, quant à lui, écoute les médisances des *losengiers* et est un roi faible, non respecté[290].

L'état sauvage dans lequel est le héros du lai est nécessaire pour évoluer vers l'humain. En se transformant en *leu*, il a la possibilité d'évoluer vers une humanisation qui le mène directement de l'état de jeune chevalier à celui de chevalier accompli. Il aura en effet à combattre (en dévastant le pays, ce qui est une action négative mais qui permet de l'aguerir), et à apprendre à survivre car « Molt se savoient bien gaitier, / li rois nes pooit engignier. » (vers 279-280)[291]. L'année sous forme animale remplit la même fonction que des années d'errances à la recherche d'aventures.

Il commence alors à se distinguer ; il est le seul à parvenir à s'échapper quand le roi se lance à « la chace des leus » (vers 304)[292]. « leus est, e si ne set parler » (vers 398)[293], il aura recours au langage du corps intelligible par la société des hommes.

La rencontre avec le roi marque une étape de plus dans le chemin que parcourt Mélion vers son humanité.

Sa métamorphose avait remis en question son identité sociale. Transformé en loup, il ne pouvait retrouver son statut de chevalier mais il était également, nous l'avons vu, mis en marge de la société des humaine. Le premier geste de Mélion sera donc de se prosterner aux pieds du roi pour marquer son retour dans la hiérarchie des hommes :

---

[288] *Mélion*, *op. cit.* p. 272.
[289] *Ibid.* p. 276.
[290] Cette inaptitude de Marc a trouver de bons conseillers et à en écouter de mauvais est exprimée de manière récurrente dans l'œuvre de Béroul, en voici un exemple. La scène se déroule après l'épisode du pin où le roi s'est juré que « Ne jamais jor ne mescrira / Tristran d'Iseut » (vers 295-296) : « A la cort avoit trois barons / **Ainz ne veïstes plus felons**. / Par soirement s'estoient pris / Que, se li rois de son païs / N'en faisot son nevo partir, / Il nu voudroient mais soufrir [...] « Nos li diromes nos meïmes. / Alons au ro et si li dimes, / Ou il nos aint ou il nos hast, / Nos volon son nevo en chast. » / Tuit ensemble ont ce consel pris. / Li roi Marc ont a raison mis, / A une part ont le roi trait : / « Sires, font il, malement vet. / Tes niés s'entraiment et Yseut, / Savoir le puet qui c'onques veut ; / Et nos nu volon mais sofrir. » / Li rois l'entent, fist un sospir, / Son chief abesse vers la terre, / Ne set qu'il die, sovent erre. / « Rois, ce dïent **li troi felon**, / Par foi, mais nu consentiron ; / Qar bien savon de verité / Que tu consenz lor cruauté, [...] – Seignor, vos estes mi feal. / Si m'aït Dex, molt me mervel / Que mes niés ma vergonde ait quise ; / Mais servi m'a d'estrange guise. / **Conseliez m'en, gel vos requier**. / Vos me devez bien consellier, / Que servise perdre ne vuel. / Vos savez bien, n'ai son d'orguel. », *Tristan et Iseut, op. cit.* vers 581-634, p. 50-52.
[291] *Mélion*, *op. cit.* p. 272.
[292] *Ibid.* p. 274.
[293] *Ibid.* p. 280.

As piés le roi se lait chaïr,
ne se voloit redrecier (vers 406-407)[294]

Le roi comprendra ce geste et y répondra en l'intégrant de nouveau à la cour :

Ce dist li rois : « Merveilles voi !
Cis leus est ci venus a moi.
Or, sachiés bien qu'il est **privés**,
mar ert touchiés ne adesés ! » (vers 409-412)[295]

Le fait que Mélion soit *privé* pour le roi est des plus signifiant. Il indique que le loup n'est pas sauvage et le terme pourrait se traduire par « domestiqué ». Mais le mot renvoie également à l' « intime », au «familier » et s'oppose à « étranger ». Par sa soumission au roi, Mélion a été reconnu et intégré à la cour, certes, encore avec l'idée d'animal domestique. Il est passé de loup à chien puisque :

Qant li mangier sont apresté
e li barons orent lavé,
li rois lava, si s'est assis,
devant ax ont les dobliers mis.
Li rois a **Ydel apelé,**
se l'assist joste son costé.
As piés le roi jut Melïons,
bien conut trestot les barons. (vers 413-420)[296]

Sa position au pied du roi et le fait qu'il reconnaisse ses familiers le placent en position d'animal domestique mais la présentation qu'en fait le narrateur le renvoie au rang de chevalier. S'il est sous la table, sa situation par rapport au roi est donnée à la suite de celle d'Ydel. Il est de plus nommé. Il est nourri par le roi et Gauvain s'exclame alors qu'il « est tous desnaturés » (vers 430)[297]. Le terme est éclairant. Mélion a littéralement quitté la nature. Il a accédé à une étape supplémentaire vers son humanisation. Etre dénaturé, c'est changer de nature, telle que l'entend le Moyen Âge, c'est-à-dire en l'occurrence, quitter les caractéristiques du loup. C'est semble-t-il pour adopter celle de l'homme puisque « Entr'aus dïent tot li baron / c'ainc si **cortois** leu ne vit on. » (vers 431-432)[298]. Cette constatation s'actualise en actes :

Li rois fait apporter le vin
devant le leu en .I. bacin.
Li leu le voit, beüt en a,
sachiés que molt le desira ;
il a del vin assés beü,
e li rois l'a molt bien veü.
Quant del mangier furent levé
e li baron orent lavé,
fors issirent sor le gravoi ;
tostans fu li leu sot le roi,
oncques ne sot cel lieu aller
c'on le peüst de lui oster.
Qant li rois volt aller cochier,
son lit rova apareillier,

[294] *Mélion, op. cit.* p. 280.
[295] *Ibid.* p. 280.
[296] *Ibid.* p. 280.
[297] *Ibid.* p. 282.
[298] *Ibid.* p. 282.

dormir s'en vait, molt est lassés,
e li leus est od lui alés ;
ainc nel pot on de li partir,
as piés le roi en vait gesir. (vers 433-450)[299]

Alors qu'il était un loup mangeur d'hommes (c'est la définition que donne Gaston Phébus du mot « garol »[300]), Mélion adopte le régime alimentaire d'un être humain. Le fait de dormir avec le roi en fait un être très proche de lui[301]. Il va même être invité à la table où « Ensamble sisent li doi roi » (vers 481)[302], Arthur et le roi d'Irlande.

Sauvage, intelligent, soumis au roi, « invité à sa table », partageant sa nourriture et son vin, couché dans la même chambre, Mélion s'élève graduellement vers son humanité perdue. C'est sa soif de vengeance, sentiment des plus féodal qui va lui permettre d'être re-connu. Il attaque, alors que son caractère doux l'avait fait apprécier de la cour, l'homme qui « sa feme emmena » (vers 488)[303]. Ici encore, Arthur est celui qui voit au-delà des apparences, quand ses hommes veulent battre le loup parce qu'il s'est attaqué à un homme. Bien conseillé[304], le roi les arrête et penche pour la culpabilité de l'homme attaqué :

-Mar ert touchiés, fait il, par foi !
Sachiés que li leus est a moi.
Dist Ydel, li fiex Yrïen :
-**Seignor, ne faites mie bien;**
s'il nel haïst, nel touchast pas.
E dist li rois : « Ydel, droit as. »
Arus s'en est del dois tornés,
deci al leu en est alés ;
al vallef dist : « Tu jehiras
porcoi t'as pris ou ja morras. »
Melïons le roi regarda,
celui estraint, e il cria.
Cil a le roi merci rové,
Dist k'il contera verité. (vers 501-514).[305]

La soif de vengeance du loup, si elle dénote une certaine intelligence rappelle cependant une anecdote que raconte Gace de La Buigne, inspiré de Pline. Aubéry de Montdidier (seigneur à la cour de Charles V) a été assassiné par le chevalier Machaire, son lévrier arrive non seulement à conduire le roi jusqu'à son cadavre mais surtout, il permet d'identifier le meurtrier en manifestant de l'agressivité à son égard (Vers 5811-5920). Mélion est ici arrivé à un stade d'évolution qui en fait un chien hors du commun par son intelligence. Il ne devient homme que grâce aux aveux du complice de sa femme. Son évolution vers l'humain va alors pouvoir s'accélérer. Il passe du rang de chien à celui de « baron » :

- Or sai bien que c'est verité ;
de mon baron m'est molt bel. (vers 522-523)[306]

[299] *Mélion, op. cit.* p. 282.
[300] Selon Strubel, Armand et Saulnier, Chantal.
[301] Dans le *Tristan et Iseut* de Béroul, Tristan, neveu du roi, dort dans la même chambre que lui.
[302] *Melion, op. cit.* p. 284.
[303] *Ibid.* p. 284.
[304] Il l'est également au moment de rendre à Mélion sa forme humaine puisque Gauvain lui conseille de le transformer dans une chambre « que il n'ait honte de la gent. » (vers 288).
[305] *Ibid.* p. 286.
[306] *Ibid.* p. 286.

Mélion agit comme tel, plein de reconnaissance et « si s'agenoilla / e ans .II. les piés li baisa. » (vers 535-536)[307]. Il va alors retrouver son apparence :

> L'anel li a sor le chief mis,
> d'ome li aparut le vis,
> tote sa figure mua,
> lor devint hom e si parla. (vers 547-550)[308]

La parole, propre de l'homme, lui revient ensuite. En témoigne la formule figée *come beste mue* récurrente dans *La Queste del Saint Graal.* Le premier geste de son entourage est un geste civilisateur qui sépare l'homme civilisé de l'homme sauvage ; il est couvert d'un *mantel* avant d'être paré de *riches dras.* Il est alors réintégré au sein de la cour, car après l'avoir vêtu, Arthur « en la sale le mena » (vers 562).[309]

Contrairement à l'histoire antique de *L'Âne d'or,* la question posée ici n'est pas celle du paradoxe de l'identité dans le changement ; le personnage change vite intérieurement. Il s'agit de mettre en lumière une évolution intérieure qui va du loup solitaire à l'animal domestique puis au compagnon d'Arthur.

Cette évolution, si elle est moins sensible dans *Bisclavret*, existe également dans le lai de Marie de France.

L'année d'errance du héros sous forme animale est passée sous silence :

> Issit remest un an entier,
> Tant que li reis ala chacier. (vers 135-136)[310] [311]

Bisclavret ici voit le roi et s'en approche pour se soumettre à lui. Il a reconnu dans le roi l'incarnation de la justice, ce qui est une première forme d'évolution vers l'humain, qui va vers la réhabilitation dans la hiérarchie des hommes. Cette évolution passe par un combat entre la nature animale et l'être, la raison intérieure.

L'ordre dans lequel se déroule cet épisode semble également renvoyer à une idée que l'on se fait du loup au Moyen Âge:

> [Hildegarde de Bingen] Pour le loup, caractérisé par son appétit insatiable et sa voracité-il tue tout ce qu'il trouve, une fable plus étrange fait l'unanimité : un homme perd la voix s'il le découvre le premier ; **si c'est le loup qui voit l'homme d'abord, sa férocité tombe** (XII, 2, 23). La remarque existe déjà chez Pline (XXXIV, 51) ; on la trouve aussi bien chez Gervais de Tilbury (*Otia Imperialia*), dans les Bestiaires, et le *Dictionnaire de Trévoux* explique encore une expression populaire de cette façon :
>
> On dit d'un homme enroué qu'il a vu le loup : ou plutôt que le loup l'a vu en premier.[312]

Le fait que ce soit Bisclavret qui voit Arthur le premier n'est pas anodin :

---

[307] *Mélion, op. cit.* p. 288.
[308] *Ibid.* p. 288.
[309] *Ibid.* p. 590.
[310] *Bisclavret, op. cit.* p. 122.
[311] L'auteur est pudique, mais cette année peu aisément être imaginée à la lumière du premier récit fait sur les loups-garous : « Humes plusurs garual devindrent / E es boscages meisun tindrent. / Garualf, c[eo] beste salvage : / Tant cum il est en cele rage, / Hummes devure, grant mal fait, / Es grant forez converse e vait. », *Ibid.* vers 7-12, p. 116.
[312] Strubel, Armand, De Saulnier, Chantal, *op. cit.* p. 83-84.

De si qu'il ad le rei choisi ;
Vers lui curut quere merci. (Vers 145-146)[313]

Sa sauvagerie se dissipe lorsqu'il aperçoit un homme. Ce regard se porte en toute logique sur le roi pacificateur et civilisateur qu'est Arthur.

Une fois sa férocité annihilée, Bisclavret marque une étape supplémentaire vers l'humanité. Tout comme pour Mélion, cela passe par des gestes marquant sa soumission au roi (et donc par une connaissance de la hiérarchie médiévale), gestes qu'Arthur est à même d'interpréter :

Il l'aveit pris par sun estrié,
La jambe li baise e le pié.
Li reis le vit, grant poür ad ;
Ses cumpainuns tuz apelad.
« Seignurs, » fet il, « avant venez !
Ceste merveillë esgardez,
Cum ceste beste **s'humilie** !
Ele ad sen de hume, merci crie.
Chacez mei tuz ces chiens arere,
Si gardez quë hume ne la fiere !
Ceste beste ad entente et sen. (Vers 147-157)[314]

Le roi décrit d'emblée la bête comme ayant une intériorité humaine. L'évolution parcourue n'est estimable qu'en regard du premier récit sur les *Garwalfs* mangeurs d'hommes.

Le loup devient un animal familier du roi qui l'estime pour ses qualités bien humaines, « Tant esteit franc e de bon'aire » (Vers 179)[315]. Il est nourri à la cour et dort avec le roi comme son homologue Mélion. Il attaque sa femme lorsqu'il la croise ; « Le nes li esracha del vis » (vers 235)[316] [317] et le roi comprend ce qu'il en est, puisqu'il fait le lien entre la réaction du loup et la disparition de Bisclavret. Le roi est ici celui grâce à qui le retour à son état initial est possible.

Il est significatif que le retour à un état humain se fasse par la *despouille* du héros. En quittant cet attribut de l'homme il a quitté sa nature d'homme, en le revêtant, il la retrouve. Le symbolisme rejoint la métamorphose physique.

Pourquoi Bisclavret et Mélion ont-ils dû parcourir l'échelle qui va de l'homme à l'animal ? Le fait que les deux héros étaient de jeunes hommes au début de leurs aventures fait sens.

Le but d'un tel cheminement semble être la maturation au sens éthique du terme. Nous l'avons vu, les êtres concernés avaient péché par démesure (Mélion) ou faiblesse (Mélion et Bisclavret).

Il s'agit pour Mélion de se situer dans un juste milieu. Ce n'était pas son cas au début du lai où il avait exprimé des exigences amoureuses extrêmes. Ses pérégrinations et ses épreuves lui ont permis d'arriver à s'adapter à l'ordre de la *curialitas.*

---

[313] *Bisclavret, op. cit.* p. 122.
[314] *Ibid.* p. 122-124.
[315] *Ibid.* p. 124.
[316] *Ibid.* p. 128.
[317] Cette mutilation relève par ailleurs de la malédiction puisque « Enfanz [...] ad asés eüz, / Puis un testé bien cuneüz / [E] del semblant e del visage : / Plusurs [des] femmes del lignage, / C'est verité, senz nes sunt nees / E si viveient esnasees. », vers 309-314, p. 57.

Dans le roman arthurien, le chevalier errant doit souvent surmonter une suite d'aventures dans l'Autre Monde ou le monde sauvage. C'est ce qu'ont fait les jeunes héros, même si leur apprentissage s'est effectué sous une forme lupine.

Cet apprentissage leur a également permis, paradoxalement, d'intégrer les codes sociaux et la gestuelle des hommes. Bisclavret, qui ne s'était pas arrêté sur le fait que sa femme devenait *vermeille* alors qu'il lui dévoilait son secret et qui a continué à lui faire confiance sait à la fin du lai baiser les pieds du roi pour lui demander pitié. Mélion de même tombe aux pieds du roi en signe de respect alors qu'il prononçait un vœu désobligeant pour les suivantes de la reine au début du récit.

Ces métamorphoses permettent aux jeunes chevaliers de s'améliorer dans ce qui constitue leur humanité (mesure, aptitude à communiquer et à décrypter le langage de l'interlocuteur, confiance absolue dans la personne du roi...)

Michael Schwartz à propos de *Méliador* fait une remarque qui s'adapte à *Bisclavret* et *Mélion* :

> L'idéal de maturité morale et spirituelle auquel aspire le héros du roman arthurien consiste, au fond, à discipliner par la raison la fureur de la force physique propre à la jeunesse. L'aboutissement de la *queste* est donc de canaliser la nature animale du héros. Par rapport au motif central de l'amour courtois, ceci signifie qu'au cours de sa formation, le héros apprend à dompter son *amor sui* débridé pour arriver à une attitude de *caritas* responsable.[...] Nous avons affaire à des romans de formation.[318]

L'animalité chez Froissart est intériorisée, quand elle est visible dans le cas du loup-garou.

L'amour de soi consistait pour Mélion à nier l'altérité de l'être aimé en lui imposant une perfection morale absolue et quasi impossible à réaliser. Il est pour Bisclavret un amour renfermé sur le couple, coupé des responsabilités du monde.

Les deux lais où le garouage se produit sont à inclure dans les deux catégories proposées par M. Bacou : initiation et châtiment. L'initiation n'est nécessaire qu'au jeune chevalier qui n'a pas compris ce qu'est son rôle dans la société féodale et ce qu'est la mesure.

L'aventure qui le forme sanctionne donc une conduite condamnable mais qui peut être corrigée par l'expérience. Cette expérience est synthétisée dans la vie animale qui livre l'individu à la solitude et aux épreuves. Le héros doit gagner son humanité. Le loup ne se fait homme que lorsqu'il est redevenu homme en son fort intérieur et reste loup tant qu'il n'a pas canalisé sa jeunesse et ses maladresses. Dans d'autres textes de notre *corpus*, c'est la métamorphose en homme qui fait sens. Les multiples avatars humains de Merlin, pour ne citer que lui, ne peuvent pas en effet être dénués de sens.

---

[318] Schwarze, Michael, « L'anthropologie médiévale en transition à propos du *Méliador* de Froissart », in *Froissart dans sa forge*, Paris : Académie des inscriptions et Belles-Lettres, Collège de France, 2006, p. 148.

3) Métamorphoses humaines :

a) Merlin et les limites de la métamorphose :

> La volonté bonne nous fait [serviteurs] de Dieu...
> La volonté mauvaise, [serviteurs] du démon.
>
> Saint Bernard,
> *De Gratia et libero arbitrio*, 6,18.

Les métamorphoses de Merlin sont multiples dans l'ouvrage éponyme de Robert de Boron. Outre sa *droite semblance* (§ 39, l. 68-69, p. 150), qui ne nous est pas décrite, il prend l'apparence d'un bûcheron, « une grant coigniee a son col» (§ 32, l. 4-8, p. 125), d'un gardien de bétail « molt lait et molt hidos » qui a «une grant planté de beste » (§ 33, l. 7-8, p. 128), d'un « molt biau prodom bien vestuz et bien atornez » (§ 33, l. 41-43, p.132, § 34 et § 37, l. 33-36, p. 142), d'un *garçon* (§ 37, l. 19-20, p. 143 et § 37, l. 56-58, p.143-144), d'un « molt viauz hom » (§ 61, l. 1-9, p. 218 et § 76, p. 252), « contrait qui sambloit que il ne veist goute » (§ 62, l. 3-4, p. 220), et de Bretel (§ 64, l. 3, p. 227).

Ces *muances*, si elles sont variées, restent humaines. Il nous faut nous interroger à ce sujet.

Une première explication semble être due à la perception de l'animal au Moyen Âge. Si les bestiaires en offrent toujours une définition ambivalente, dévoilant aussi bien le bien que le mal qui existe en lui, il n'en reste pas moins que l'*Apocalypse* parle du démon comme de la *beste*. S'abaisser au rang de l'animal serait de plus aller à l'encontre du monde tel que Dieu l'a ordonné, créant l'homme à sa semblance et plaçant les animaux sous l'autorité de ce dernier.

> Cédant à une volonté défaillante, l'homme perd la ressemblance divine, déforme en lui l'image selon laquelle il a été crée et, exilé dans la région de **la dissemblance, il devient dissemblable à lui-même et semblable aux bêtes.**[319]

Merlin ne peut se placer dans un rapport de dissemblance avec Dieu, qu'il a choisi aux dépends des démons. Fils d'un démon et d'une vierge, Merlin était destiné par les démons à être l'Antéchrist[320]. Il se fera prophète[321], en accord avec le IV^e^ concile du Latran qui a précisé qu'aucun homme n'est mauvais à cause de ses origines. Il l'est à cause des actes qu'il fait, en créature libre de ses choix.

---

[319] Voicu, Mihaela, *op. cit.* p. 21.

[320] « Borné dans son entendement, le diable oublie, en élaborant ses projets, l'omniscience de Dieu (1, 87-89) et fermé au mystère de l'Incarnation, il ne conçoit pas qu'un être de chair puisse naître en dehors du plaisir, du "delit" » Micha, Alexandre, *Etude sur le « Merlin » de Robert de Boron, op. cit.* p. 81.

[321] Prophète du Graal, il annoncera au peuple que Dieu a choisi pour retrouver le saint Vaissel qu'il est le peuple élu pour cette quête.

Merlin semble choisir de rester dans la *semblance* de Dieu au plan physique, comme au plan moral. Il reste alors homme à l'image de Dieu, c'est-à-dire avec une apparence humaine, et porteur de sa parole[322] :

> Les homélies placées dans la bouche de Merlin témoignent du même esprit : loyauté envers Dieu, devoir de défendre le royaume, héritage de droit humain et de droit divin, de défendre l'Eglise, renoncement aux biens de ce monde, tels sont les articles essentiels de l'institution royale.[323]

Merlin est celui qui parcourt l'échelle des hommes au plan social mais aussi au plan théologique. Il s'écarte de ses origines diaboliques pour accéder à un stade élevé de conscience religieuse. Il incarne ainsi, en une existence, les fluctuations entre le diabolique et le divin auxquels sont soumis tous les hommes :

> Créature complexe, couronnement de la création mais constitué de l'union conflictuelle de l'âme et du corps, l'homme peut s'accomplir ou se détruire en fonction de son libre choix. Opinion clairement affirmée par saint Augustin qui, le premier, situe le concept de création sur le plan de l'ontologie théologale. S'il accepte sa dépendance dans l'être par rapport à Dieu, dont la transcendance est absolue, il comprendra la création (*creatio*) et se comprendra lui-même comme don de l'être par Dieu. Choisissant, par l'exercice de sa liberté, de se tourner vers Dieu (*convertio*), il coopère au projet créateur et, abandonnant la *deformitas* due au péché, il acquiert sa forme véritable (*formatio*), qui actualise et accomplit en lui l'image trinitaire de Dieu : mémoire, raison, volonté. Mais s'il suit la perversité d'une volonté, laquelle, se détournant de la « suprême substance » (Dieu), « se tourne vers les choses inférieures », s'il veut s'arroger par orgueil un rang qui n'est pas le sien et affirmer *contre* Dieu son pouvoir d'indépendance, l'homme déteste le principe auquel il devrait s'attacher pour se complaire en soi, en un certain sens, pour être soi même son propre principe ». En se détournant volontairement de Dieu, en lui préférant les créatures, l'homme a subverti l'ordre divin. A la suite de cette rupture d'un lien essentiel, la nature humaine se trouve changée : de bonne, elle devient viciée par le désordre du péché. L'âme se situe donc de son propre choix dans la dissemblance et cette **tension entre dissimilitude et similitude donne à l'existence humaine sa profondeur** mais aussi son caractère tragique et angoissant.
>
> Héritant de la pensée de saint Augustin, l'anthropologie chrétienne médiévale va retenir cette double dimension de l'homme, insistant tantôt sur sa grandeur, puisque créé « à l'image et ressemblance de Dieu » et associé par lui à la création, tantôt sur sa misère, issue d'une faible volonté faillible qui l'expose aux tentations de l'ennemi et à la chute dans la dissemblance.[324]

Merlin ne peut sortir des limites de l'humain, dans un monde où la *semblance* renvoie à une *senefiance.* Cette tension entre Dieu et le diable est poussée à son paroxysme avec ce personnage. Marquée par le péché originel, l'humanité est fille d'Adam et Eve. Merlin lui est issu du viol d'une jeune fille pieuse et d'un démon. L'humanité a été rachetée par le Christ, quand Merlin a reçu des dons de Dieu pour compenser ses origines.

Se transformer ne doit pas aller dans le sens de la *deformitas* et de la *dissemblance.*

---

[322] Ainsi, Merlin fait jurer à Uter et à Pandragon qu'ils lui obéiront. Il leur révèle ensuite ce qu'ils doivent faire : « Savez que li uns de vos a juré a l'autre ? Je le vos dirai : vos avez juré que vos serez en ceste bataille **prodome** et **leal** vers vos meimes et **vers Dieu**. Et vos enseignerai coment loial soiez et pitox et bon justisier. Et **soiez confés** et si le devez ores plus estre que en autre termine, por vos savez que vos avez a combatre vers vos anemis. » *Merlin, op. cit.* § 45, l. 9-16, p. 168-169. De même, la vie religieuse du père Blaise semble s'intensifier à son contact puisqu'il devient ermite.

[323] Micha, Alexandre, « L'Estoire de Merlin », partie sur le *Merlin* en prose p. 590-592, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters,* direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984, p. 592.

[324] Voicu, Mihaela, *op. cit.* , p. 19-20.

Les métamorphoses de Merlin, chaque fois en homme, réactualisent son appartenance au monde des humains, contre ses origines surnaturelles puisqu'il est fils de démon. Rappelons que si Merlin ne se mue jamais en bête, sa naissance le situait dans un rapport ambigu face à l'animal. Il naît velu et avec une apparence de vieil homme :

> quant les femmes le reçurent de terre, si n'i ot onques cele qui grant paor n'eust, por ce qu'eles le virent **plus velu et plus poil avoit qu'eles n'avoient onques veu a autre enfant avoir.** [325]

Cette apparence en partie animale l'a écarté du reste des hommes, en faisant une sorte d'être mi-homme, mi-animal. (Il est différent des autres enfants.)

Par ses choix, Merlin, s'il reste un être hors du commun, comptera parmi les hommes[326]. Conseiller des rois, il se préoccupe de questions humaines, en harmonie avec Dieu. Sa mission est à la fois religieuse et politique. Il œuvre pour les hommes selon Dieu « Diex m'a esleu a un suen service faire » § 32, l. 8[327].

Ses transformations le confirment. Quand le lycanthrope Mélion se préoccupe d'affaires de loups (sa meute, la chasse), Merlin, se préoccupe de politique, d'héritages, d'héritiers...

Il ne sera jamais plus décrit comme un être velu (même si il s'en rapproche sous la forme d'un bûcheron). Si son apparence réelle ne nous est pas donnée à voir, aucun personnage ne s'étonne de son aspect physique en le rencontrant sous sa *droite semblance*. Aucune exclamation ou émotion des autres personnages lorsqu'ils le voient. Le Merlin non transformé semble s'être fondu dans la masse des hommes. Si tous les hommes ont reçu quelque chose de l'apparence divine, Merlin parcourt les degrés de cette ressemblance.

Ces métamorphoses ont par ailleurs des vertus didactiques.

Prendre d'autres apparences que la sienne pour rencontrer les deux jeunes rois alors qu'il est chargé de leur apprendre à être de bons souverains revient pour Merlin à leur apprendre à se méfier des apparences. Il leur montre ainsi qu'il ne faut pas s'en tenir à la *semblance* mais aller au-delà.

> Einsis atendi li rois trusqu'a .I. jor que il estoit venuz dou moutier. Lors vint .I. molt biau prodome bien vestuz et bien atornez et bien sembla prodome ; si vint devant le roi, si le salua et li dist : « Sire, que atendez vos en cest vile ? » Et li rois respont : « Je atandoie que Merlin venist parler a moi. » Et cil dist : « Sire, **vos n'iestes pas si saiges que vos le sachoiz conoistre, quant il a parlé a vos**, et apelez cels que vos avez amenez qui devoient connoistre Merlin et si lor demandez se je porroie ja icil Merlins estre. » Et il se merveille molt et fait apeler cels qui devoient conoistre Merlin et lor demande : « Seingnor, nos atendons Merlin, mais il n'i a celui de vos par le mien esciant qui le conoisse ; et se vos le conoissiez, si le me dites. » Et il responnent : « Sire, ce ne puet estre, se nos le veons, que nos nou conoissons bien. » Et li prodom qui fu venuz devant le roi parole et dit : « Seignor, puet cist bien conoistre autrui qui ne conoist bien pas soi ? » Et il respondent : « Nos ne disons pas que nos le conoissons de tout ses affaires, mais nos conoistrom sa samblance, se nos la veom. » Et le prodome respond : « **Ne conoist pas bien home qui ne conoist que la samblance, et si le vos mosterrai** »[328]

---

[325] *Merlin, op. cit.* p. 51.

[326] Merlin incarne le libre arbitre. Il est celui qui malgré des origines diaboliques chemine vers Dieu. Son pendant négatif est Lancelot qui, issu de la lignée de David s'est mal comporté et n'accédera pas au Graal malgré sa tardive repentance.

[327] *Merlin, op. cit.* p. 125.

[328] *Ibid.* § 34, p. 132-133.

La sagesse selon Merlin consiste à connaître quelqu'un selon ses paroles et non selon son apparence. La démonstration qu'annonce Merlin se fera par la métamorphose. Un homme de noble apparence se retire avec Pandragon et lui affirme qu'il est Merlin. Pandragon sort et fait entrer dans la chambre où est l'enchanteur ceux qui affirment être aptes à le reconnaître, accompagnés d'Uter. Merlin les reçoit sous la forme du bûcheron qu'ils avaient déjà croisé. Il leur apprend alors qu'il était le gardien de bêtes qu'ils avaient rencontré peu de temps auparavant. La leçon est la suivante ; la *semblance* est trompeuse. Elle montre une multiplicité d'êtres là où un seul individu existe. Le but de la métamorphose pour Merlin dans cet épisode est clair : elle sert à l'apprentissage de la sagesse pour les rois. Elle est un outil didactique.

La multiplicité des formes que le conseiller des rois adopte fait elle-même sens :

> Il est rare que [les] « déguisements » constituent de simples ornements pittoresques du récit. Ceux de Merlin signifient par leur accumulation même. Indépendamment de leur aspect anecdotique, ils suggèrent à la fois l'ambiguïté de la parole prophétique et de son porteur, et l'irréalité des apparences, qu'elle contrôle et dissout. Tout déguisement remplit ainsi normalement une fonction narrative forte et assume des valeurs important en quelque façon à l'axiologie générale du récit.[329]

Si la métamorphose est mouvement de la parole, voyage sur l'échelle des possibles humains, l'incapacité de se *muer* peut être perçue comme stérilisante (au sens propre comme au sens figuré). Le mari de la mal-mariée dans *Yonec*, parce qu'il ne se décide pas à changer, à évoluer, à s'adapter à la jeunesse de sa femme ou à mourir est du côté de la stagnation. Son contact est desséchant quand celui de l'amant protéiforme apporte joie et fraîcheur à la mère de Yonec.

b) Le paradoxe de l'humain monstrueux dans *Yonec* :

Yonec est le centre d'un paradoxe. Alors que le personnage susceptible de se *muer* en oiseau ou de prendre l'apparence d'un autre est vu comme un « Chevaliers bels e genz » (vers 119)[330], l'époux de la belle est décrit d'une manière qui le déshumanise.

Son âge est la première caractéristique pour le définir, il est « uns riches huem, vielz e antis » (vers 12)[331] et la redondance ne s'arrête pas là. Le narrateur insiste puisque cinq lignes plus loin il affirme qu'il est « Mut trespassez en eage ». Cette présentation est classique des récits de « mal mariées » et contraste avec la description de la belle « Sage, e curteise e forment bele » (vers 22)[332]. Il est jaloux, comme il est de circonstance dans de tels récits, et « Dedenz sa tur l'ad enserree ». Sa vieillesse extrême en fait déjà un être extraordinaire, puisque sa jeune épouse se désespère de la sorte : « Il ne purra ja mes murir. » (vers 90)[333]. Elle en fait un être infernal : « Quant il dut estre baptiziez /Si fu el flum d'enfern plungiez » (vers 91-92)[334].

Si cette présentation du *viel gelus*, « fols e esbaïz » (vers 77)[335] est traditionnelle de ce type de récit et légitime l'adultère à venir[336], la description qui s'ensuit l'est moins.

---

[329] Zumthor, Paul, « Les masques du poème. Question de poétique médiévale », in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et publiées par Ollier, Marie-Louise, Montréal, 1988, p. 13.
[330] *Yonec*, *op. cit.* p. 188.
[331] *Ibid.* p. 182.
[332] *Ibid.* p. 182.
[333] *Ibid.* p. 186.
[334] *Ibid.* p. 186.
[335] *Ibid.* p. 186.

Alors que le mois d'avril, traditionnellement celui de la *reverdie*, annonce le renouveau des sentiments et les amours nouvelles, la future mère de Yonec fait de son vieil époux un portrait effrayant. La synecdoque systématique en fait un être monstrueux dont certaines parties du corps sont hypertrophiées. Ainsi, les seuls éléments décrits au lecteur/auditeur sont les suivants :

> Dur sont li nerf, dures les veines,
> Ki de vif sanc sunt tutes pleines. (Vers 93-94)[337]

Le récit réduit le mari à un amas de nerfs et de veines, tel un monstre palpitant. Cette description reprend les caractéristiques de l'être difforme. Nous retrouvons cette insistance sur l'aspect noueux du personnage effrayant dans *Jaufré* à propos du lépreux sanguinaire que le héros éponyme combat :

Gros los brasses e mans enfladas, E-ls dentz corbs e totz desnozatz	Il avait les bras noueux, les mains enflées, les dents crochues et toutes déchaussées.[338]

Le récit insiste sur sa vitalité anormale, quasi monstrueuse :

> [I]l dépersonnalise complètement le mari, le dépouille tellement de son individualité en tant qu'époux et homme, qu'il ne représente plus qu'un organisme anonyme, réduction ultime de l'être humain dans lequel s'est éteinte l'étincelle divine. Il n'est pas étonnant que, le point de vue de l'amoureuse ayant été adopté d'emblée par le lecteur grâce à la présentation complice de l'auteur, ce personnage disparaisse physiquement du récit, assassiné par Yonec, comme un être sans valeur, un non-être, uniquement capable de vengeance malicieuse et de sentiments négatifs.[339]

Alors que son amant zoomorphe reçoit le *Corpus Domini* en sa présence (vers 184-188), le vieillard l'empêche d'être une chrétienne pratiquante :

> Jeo ne puis al muster venir
> Ne le servise Deu oïr. (Vers79-80)[340]

Il est de plus associé à l'obscurité, puisque quand il dort, la belle est plongée dans l'obscurité :

> Quant li sires s'alot cuchier,
> N'i ot chamberlenc ne huissier
> Ki en la chambre osast entrer
> Ne devant lui cirge alumer. (Vers 45-48)[341]

Cette obscurité contraste avec la lumière qui règne autour de l'amant malade :

---

[336] La trame de *Yonec* rappelle celle des *Castía-Gilos* occitans : « Il était nécessaire au système de galanterie occitan, et même à l'éthique chevaleresque, que les maris ne fussent point trop jaloux et que l'amour des cœurs pût se développer librement, à côté du mariage, entre la dame et l'amant. D'où la fréquence d'un thème qui, de populaire qu'il était d'abord, est vite devenu aristocratique et courtois. Il était « moral » pour une femme mariée de punir la jalousie de son mari en lui donnant enfin une occasion réelle de s'exercer. » *Les Troubadours*, T. II, p. 186.

[337] *Yonec*, *op. cit.* p. 186.

[338] *Jaufré*, éd. cit., p. 160-161, vers 2316-2317.

[339] Mac Clelland, Denise, *Le vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa (Canada), Editions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 25-26.

[340] *Yonec*, *op. cit.* p. 186.

[341] *Ibid.* p. 184.

Le lit sun ami a trové.
Li pecol sunt de or esmeré ;
Ne sai mie les dras preisier ;
Li cirgë e li chandelier,
Ki nuit e jur sunt alumé,
Valent tut l'or d'une cité. (vers 391-396)[342]

Même lorsqu'il est mort, la lumière environne Muldumarec :

Al chief, as piez e as costez
Aveit vint cirges alumez. (vers 507-508)[343]

Le père putatif de Yonec est donc du côté de la nuit, quand son père biologique est diurne. Cela connote fortement les deux personnages, négativement pour l'un et positivement pour l'autre.

L'absence d'amour entre le vieillard et la mal-mariée se manifeste de manière crue dans la vision que la belle a de son mariage et est choquante par sa concision. L'auteur a déjà précisé que « al riche hume fu donee » (vers 23), si cela correspond à une réalité, puisque la femme est mariée par sa parenté, l'accent est mis sur le caractère passif de la belle. Dans sa bouche, le mariage arrangé est avant tout une sexualité subie puisque c'est au corps du vieux jaloux qu'elle a été unie :

Maleeit seient mi parent
E li altre communalment
Ki a cest gelus me donerent
E **a sun cors me marïerent** ! (vers 85-88).[344]

L'expression est lexicalisée. Elle est moins crue pour un lecteur du Moyen Âge que pour un lecteur moderne. Il résulte cependant de cette formule figée que l'altérité la plus choquante n'est pas la métamorphose mais le mariage forcé d'un vieillard, réduit à un paquet de nerfs et de veines, à une jeune femme pleine d'une vitalité naturelle.

Le vieillard est ainsi, par le prisme du regard subjectif de la « mal mariée » le monstre de l'histoire, quand son amant polymorphe est résolument lumineux et du côté de la nature.

Etre protéiforme ne revient pas à être effrayant ou négatif. La métamorphose peut être positive, voire ludique, comme nous allons voir. L'enchanteur dans *Jaufré* se transforme pour faire une plaisanterie à la cour et les rois s'amusent des talents d'illusionniste de Merlin chez Robert de Boron.

[342] *Yonec*, *op. cit.* p. 200.
[343] *Ibid.* p. 206.
[344] *Ibid.* p. 186.

4) Rire et métamorphose :

Aborder la question de l'humour lors d'une époque reculée est quelque peu délicat. En effet, les structures mentales varient d'une époque à l'autre. Notre travail se trouve cependant simplifié dans *Merlin* et *Jaufré* puisque les récepteurs des plaisanteries pratiquées par les enchanteurs y rient.

a) Merlin polymorphe ou de la *captation benevolentiae* :

Le personnage de Merlin rit et fait rire.
L'humour de ce personnage étonne et son rire peut paraître cruel :

> Un jor chevauchoient, si passoient par une vile : **si portoit l'en un enfant enterre qui estoit morz**, si avoit après le cors molt grant duel d'omes et de femmes. Quant **Merlins vit ce duel** et les clers et les prestres qui chantoient et portoient le cors en terre molt vistement, **si comença a rire** et s'aresta.[345]

Il rappelle le changelin du folklore celte, enfant élevé par des humains, mais qui provient de l'Autre Monde, et qui rit lorsqu'il faut pleurer. Merlin cependant ne rit pas à rebours, il rit des disjonctions entre les apparences et la réalité :

> cil qui le menoient li demenderent de quoi il rioit, et il dist : « D'une grant merveille que je voi. » Et il li prient que il lor die, et il dist : « Veez vos la cel prodome qui tel duel fait ? » Et il respondent : « Oïl bien.
> - Et veez vos cel provoire qui chante la devant ces autres ? Il deust faire le duel que le prodome fait, que je voil bien que vos sachiez que li enfes est ses fils qui est mors, por quoi cel prodome plore. Cil qui il n'est noiant en fait grant duel et cil qui filz il est, cil chante : si m'est avis que ce est grant merveille. »[346]

La disjonction de la *semblance* et de la vérité, nous l'avons vu, est l'objet d'une leçon que Merlin adulte fait à Uter et Pandragon par le biais de la *mutacion*.

Merlin n'est pas le seul à rire. Pandragon et Uter s'amusent des mystifications opérées par Merlin. Le rire qu'il provoque est celui qui nous intéresse ici, puisqu'il est étroitement lié à la métamorphose. Il s'agit d'un rire portant sur le *quiproquo*, sur l'*incognito* et sur l'étonnement des personnages qui perdent leurs repères face à cette apparence fluctuante.

Ainsi, l'air *esbaïz* d'Uter est source d'amusement pour son frère qui a les clefs de l'énigme. Personne n'est sorti de la tente et pourtant, l'homme qui s'y trouve est tantôt un vieillard, tantôt un jeune serviteur. Il attire ainsi la bienveillance de Pandragon[347] et partage ainsi une complicité amusée avec lui:

> Einsi s'en issi Uitiers et **li rois comença a rire molt durement**, et Uitiers demande a cels dehors : « Veistes vos nelui ceanz entrer ne oissir, puis que je alai querre mon frere ? » Et il dient : « Sire, puis que vos en ississtes, n'en issi nus ne entra que vos et

[345] *Merlin, op. cit.* § 25, p. 104.
[346] *Ibid.*, p. 104-105.
[347] Il partagera également cette complicité avec Uter qui prolongera le divertissement aux dépens d'Ulfin. Uter reconnaît Merlin mais Ulfin ne comprend pas la situation. En découle une connivence entre Merlin et Uter. § 62-63.

> le roi. » Lors vint Uitiers au roi, si li dist : « Sire, je ne sai que ce puet estre. » Et li rois demanda au garçon : « Et tu, quant venis tu ceanz ? » Et cil respont : « Sire, je i estoie, quant vos parlastes ci au prodome. » Et Uitiers si lieve sa main, si se seigne et dist : « Sire, si m'aïst Diex, je sui touz enchantez, ne onques mais ce n'avint a home que a moi est avenu. » **Et li rois ot molt grant joie et sot en son cuer que ce estoit Merlin qui ce faisoit**. [...] **Et le roi et Merlin comencerent a rire et a avoir molt grant joie entre els .II.**[348]

La métamorphose ici ne provoque pas un rire gratuit ; il apporte une dimension psychologique aux personnages. Il s'agit pour Merlin de capter la bienveillance des rois pour mieux les guider vers la cité céleste, de se rendre sympathique. Merlin d'ailleurs ne s'en cache pas lorsqu'il explique sa démarche à Blaise :

> Ils sont jone home et jolif et je ne les porroie en nule meniere atraire a m'amor si bien come por faire grant partie de lor volonté et por els mestre en joie et en beles risees.[349]

Merlin a conscience que pour gagner la faveur des jeunes frères, les « beles risees » seront efficaces. Pour les provoquer, il joue les illusionnistes et s'approche pour un temps du personnage du fou, de l'amuseur. C'est également le cas de l'enchanteur dans *Jaufré* même si celui-ci finit par ne plus faire rire.

b) Jaufré ou le matériau arthurien décousu :

Le récit de *Jaufré* s'ouvre et se ferme sur l'irruption d'une *bestia* qui met à mal l'ordre et la sérénité inhérents à la cour arthurienne. Si la première est plutôt bovine, la seconde est un *aucel*. Cependant, elles ont comme point commun leur caractère extraordinaire. Alors que la première est composite, la seconde se distingue des autres oiseaux par son gigantisme.

Une interprétation hors contexte serait des plus difficiles, voire impossible. En effet, par leur originalité, ces animaux ne peuvent pas être étudiés selon les critères habituels. Que retenir en effet du ruminant qui se présente de la sorte :

Majers fo qe non es us taurs,	elle était plus grosse qu'un taureau,
E sos pels so veluts e saurs,	son pelage était velu et roux.
E-l col lonc e la testa granda,	Un long cou, une tête épaisse
E s'ac de cornes una randa,	avec une haie de cornes,
E-ls ueils son groses e redons,	de gros yeux ronds,
E las dens grans, e-l morre trons,	de longues dents, un museau camus,
E cambas longas, e grans pes ;	des jambes étirées et de grands pieds ;
Majors non es us grans andes.	plus long n'est pas un grand chenet.[350]

Le texte lui-même laisse affleurer les difficultés de l'auteur à décrire cette créature. La description relève de l'énumération, comme si l'aspect hétéroclite de l'animal était un frein à l'organisation de sa représentation. Il procède par approximations pour approcher au mieux de cette apparence extraordinaire ; il utilise des comparaisons (« **Majers** fo **qe** non es us **taurus** », « **Majors** non es **us grans andes** ») et fait des rapprochements avec ce que le lecteur/auditeur connaît. Ainsi, la bête s'apparente à un *taurs* avant de manger « A majors

[348] *Merlin, op. cit.* § 38, p. 144-145.
[349] *Ibid.*, § 37, p. 141.
[350] *Jaufré*, p. 52, vers 229-236.

goladas qe **trueja** »[351] et de s'envoler « plus dreit d'un ironda ». Ces rapprochements cependant mélangent l'animé et l'inanimé, puisque la *bestia* est comparée à des représentants du règne animal (taureau, truie, hirondelle), mais aussi à un objet (l'*andes*). Le choix du terme « cambas » prête lui aussi à confusion puisque s'il désigne « le quartier de porc », il signifie également « la jambe humaine »[352]. Enfin, l'auteur procède par antithèse, l'animal est tantôt « fera »[353], tantôt il n'est pas « brava »[354].

La description du second avatar de l'enchanteur pose également problème puisque le garde semble bien en peine de le décrire :

[...] Di-m donx que as vist.	« [...] dis-moi ce que tu as vu. »
- Seiner, **no-us o sai dir**, per Crist,	- « Seigneur, je ne sais pas par le Christ,
Ni puesc, tan sui espaventatz, […]	Ni ne puis...J'ai trop d'épouvante. [...]
Car sul no-us poiría retraire	Aucun homme né de mère
Sa faisso nuls homs natz de maire ;	Ne pourrait seulement décrire sa forme.[355]

De même que lors de la description de la première créature, la description se fait par approximation. Les yeux sont comme de « carboncle » (vers 9845)[356], la taille de l'animal ne peut se concevoir qu'en comparaison à des « palpz » (vers 9841)[357], à la « porta » du château, etc.

Les caractéristiques de ces êtres les rangent dans le bestiaire surnaturel. Elles ne les apparentent pourtant pas aux multiples êtres imaginaires qui hantent les ouvrages de zoologie divine du Moyen Âge[358]. La *senefiance* de ces monstres semble donc être originale et à découvrir. On ne peut en effet y voir une simple fantaisie gratuite de l'auteur. Aussi, convenons avec Claude Kappler que « Le monstre offre [...] une voie d'accès à la connaissance du monde et de soi. Le monstre est énigme : il appelle la réflexion, il réclame une solution. Tout monstre est en quelque sorte...un sphinx : il interroge et se tient aux lieux de passage de toute vie humaine. »[359].

---

[351] *Jaufré, op. cit.* vers 245, p. 52.
[352] Lévy, Emil, *Petit dictionnaire provençal-français,* Raphèle-lès-Arles : Marcel Petit, 1991, p. 61.
[353] *Jaufré,op. cit.* vers 229, p. 52.
[354] *Ibid*, vers 249, p. 52.
[355] *Ibid.* vers 9829 et sq., p. 548-551.
[356] *Ibid.* p. 550.
[357] *Ibid.* p. 550.
[358] Les bestiaires médiévaux n'hésitent pas à présenter ces créatures aux côtés des animaux réels. Il y a par exemple, dans *Le Bestiaire divin* de Guillaume Clerc de Normandie des créatures telles que les sirènes (mi-femmes, le bas « comme poisson et com oisel » p. 224) et la mandragore. Voici ce que l'auteur dit du phénix qu'il présente comme un être réel : « Un oisel qui a non fenix / Habite en Inde et maint toz dis / Allors nel seut l'en pas trover, / Cest oisel est tz jorz sanz per / Que ne nest fors un seul ensemble. / Cinc cenz anz dure, ce me semble, / A boen semblant, a boene chiere [tête] / D'un estat et d'une maniere. / Quant cinq cenz anz sunt aconpliz, / Donc se semble trop envieilliz ; / Si se charche d'espices chieres, / Boenes et de plusors manieres ; / De la desertine s'en vole / En la cite de Leupole. / Un prestre a en cele cite, / Acostume por verite ; / Par aucun signe set veirement / De cel oisel l'avenement ; / Et quant il set qu'il deit venir, / Si fet rains de fanol quellir [cueillir des branches de fenouil] / Et lier en un fesselet, / Sor un moult bel autel les met. / Li oisel, si com je vos di, / Charchie d'espices vient a lui, / Quant il veut avenir au leu ; / O son bec alume le feu ; / Quer tant fiert sor la pierre dure, / Que feu en saut par aventure, / Qui moult tost alume et esprent / Es espices et el sarment. / Quant le feu est cler et ardant, / Si se met enz demaintenant ; / Si s'art tot en poudre et en cendre. / Donc vient le prestre, por apprendre / Comme la besoigne est alee ; / La cendre trouve amoncelee ; / Donc la depart tot soavet, / Tant que dedens trove un vermet, / Qui done asez mellor odor / Que rose, ne que nule flor / Li prestre l'endemein revient / Por veir comment se contient / L'oisel qui ja est figure. / Au tierz jor est oisel clame [appelé <italien *chiamato*] ; / Si a quanque il doit aveir ; / Au chapelain cline por veir, / Puis s'en torne liez et joianz. / Ne revien devant cinc cenz anz. » *Le bestiaire divin, op. cit.* p. 214-216.
[359] Kappler, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge,* Paris : Payot, 1980, p. 13.

Pour résoudre cette énigme, il nous faudra faire un détour par la mention du tissu présente à chaque manifestation de l'animal extraordinaire[360] et par le traitement de la matière arthurienne dans *Jaufré*.

La figure du roi Arthur est écornée dans cet ouvrage. Le roi dans *Jaufré* est loin du roi guerrier présent dans la tradition, du *Brut* de Wace à *La Mort le roi Artu*. La bête qu'il affronte s'en prend à lui physiquement, puisqu'elle semble mettre sa vie en péril et moralement, puisqu'il éprouve de la peur (« E-l reis ac paor de morir », vers 298)[361]. Mais c'est surtout son courage et son sérieux qui sont mis à mal.

Ses actes, loin de démontrer sa bravoure, prêtent à rire. Les écarts entre sa conduite et la situation créent un effet de comique :

E-l reis es se meravilatz	Le roi s'est fort émerveillé
Qan la vi, pueis es **se seinatz**,	de la voir, puis il s'est signé.
E ve-l vos a pe decendut,	Le voici qui met pied à terre,
Pucis **met davan son pieis l'escut**	dispose l'écu devant sa poitrine
E trac la espasa mantenen.	et tire son épée sans plus attendre.
E la bestia no fes parven	La bête ne fait pas mine
Qe-l vis, ni anc no si crollet,	de l'avoir aperçu : elle ne bougea pas de place,
Anc tenc lo cap cli e manjet	mais tenant le cou baissé, elle mangea,
A majors goladas qe trueja	à plus large goulée qu'une truie,
Del blat qe fo e la tremueja.	le blé qui était dans la trémie.[362]

Le roi se signe. Ce geste s'explique par l'aspect extraordinaire de la bête, mais la réaction de celle-ci le décrédibilise. L'animal est en train de manger du grain, il agit comme un vulgaire ruminant. Les attentes du lecteur / auditeur sont déjouées : quand le chevalier dégaine, le combat en temps normal s'engage. Ici, il ne se passe rien. L'épisode ne se situe pas dans l'action. D'ailleurs, plus loin, Arthur « fes **semblan** qe la feris » : ce combat est un combat pour rire, le mouvement du roi relève plus de la parodie que du combat.

Le narrateur joue lui-même des contrastes. Le vocabulaire est décalé. Comment la *bestia* peut-elle être « gran et fera », selon les mots du conteur, quand elle ne se retourne pas sur Arthur, même quand celui-ci l'attaque :

E a l'en las encas donat	Et il lui a donné par les hanches
De l'espasa un colp de plat,	un coup du plat de son épée :
E **encara no-s moc per tan.**	elle n'a pas bougé pour autant.[363]

L'auteur s'amuse de ces écarts. L'utilisation de l'épée par le roi n'est pas celle d'un chevalier qui frappe son ennemi de taille ou d'estoc. Il se sert du plat de l'épée. Cette utilisation est pour le moins surprenante et le geste d'Arthur est plus celui d'un bouvier poussant son bétail que d'un chevalier s'attaquant à une créature sauvage.

La scène où le roi est attaqué par la bête (et sa répétition à la fin du roman) est clairement burlesque. Arthur est l'emblème de la chevalerie, celui qui illustre la prouesse guerrière (chez Wace le *Roman de Brut*) ou celui qui pousse ses chevaliers à la prouesse (Chrétien de Troyes fait de la cour du roi Arthur le point de départ pour des aventures individuelles). Il est ici celui à qui arrive l'aventure, mais une aventure qui consiste à être traîné par l'animal et à rester accroché à lui dans les airs :

---

[360] A chaque apparition de l'enchanteur sous forme animale, les chevaliers déchirent leurs vêtements de désespoir.
[361] *Jaufré, op. cit.* p. 56.
[362] *Ibid.* p. 52.
[363] *Ibid.* vers 251-253, p. 52.

E el cuja son puin levar,
Qe la volc sus el cap ferir,
Mais anc non poc las mas partir
Dels corns, tan no las a tiradas,
Pus que si foso claveladas.
E can la bestía so senti
Qe **ben es pres**, leva d'aqui,
E-l reis istet als corns **pendutz**,
Fel et irat et esperdutz.
E la bestia ieis del moli
Ab el, e tenc son dreit cami

Il croit maintenant lever le poing
et lui en asséner un coup sur la tête,
mais voici qu'il ne peut plus ôter des cornes
ses mains – qu'il a beau tirer à lui –
pas plus que si elles eussent été clouées.
Et quand la bête a compris
Qu'il était pris bel et bien, elle se met en marche,
Le roi demeurant pendu à ses cornes,
dépité, furieux, tout éperdu.
La bête sort du moulin,
Emportant le roi avec elle, et suit son droit chemin,[364]

Arthur n'est pas vaincu selon la règle. Il n'a pas été désarçonné ni assommé par la force de son ennemi. Il est « pres » comme un vulgaire oiselet serait pris à la glue. De chasseur de bête féroce et de défenseur de *femma* (qui n'est déjà pas *una puisela* ou *una donna*). Il sera enlevé comme un rongeur par un rapace lors de la deuxième métamorphose de l'enchanteur :

Es levatz-sus, et a-l rei pres
Per mieg los brases entrenant,
E tira-l sus tut en volant

Il s'enleva, enserra promptement le roi
Par le milieu des bras, et l'emporta
En suspens dans son vol[365]

Il n'a plus alors qu'à être passif.

Sa peur de mourir et le désespoir de ses chevaliers feront eux aussi contraste avec le dénouement. La bête composite et le rapace géant sont en réalité un enchanteur qui s'est métamorphosé et qui le lui explique « tot risen[366] ». Le topos de l'aventure est mis à mal et transformé en propos de table. Ce lieu commun de l'aventure coûte que coûte est ici moqué par le biais des créatures que combat Arthur. Jaufré arrive alors que les chevaliers se racontent l'épisode autour d'un repas :

Qe venc dejusta-l rei sezer, [...]
Puis ant asatz gabat e ris
De l'esqern qe l'encantador
A fait lo jorn a lur seinor

[La reine] alla s'asseoir à côté du roi [...]
Alors ils ont beaucoup plaisanté et ri
du bon tour que l'enchanteur
avait joué, ce jour même, à leur seigneur.[367]

Le récit de l'aventure ne sert pas ici à l'édification ou à l'émulation. Il fait rire et ne sert qu'à divertir. Nous avons également vu que l'aventure relève du charivari. Le deuxième épisode n'est qu'une redite. Le roi, qui commence par combattre dans un lieu de civilisation, est une fois de plus enlevé dans les airs. Les chevaliers ont un discours qui tient du *planh* et s'attaquent à leurs vêtements avant de voir l'enchanteur se retransformer en humain :

E-l cavalier, cant aisso viron,
Cridon mut fort, et lur pels tiron,
E rompun lurs vestirs e-ls frannon,
E mut salvajament se plainon [...]
E Jaufre gitet sun escut

A cette vue, les chevaliers
Poussèrent un grand cri et s'arrachèrent les cheveux,
Déchirant, lacérant leurs habits
En se lamentant farouchement[368] [...]
Jaufré a jeté son écu
Et son épée qu'il tenait dégaînée

[364] *Jaufré, op. cit.* p. 55.
[365] *Ibid.* p. 553.
[366] Notons cependant que la métamorphose n'est pas toujours légère dans *Jaufré*. Ainsi, Augier d'Eissart et ses fils, Brunissen, le bouvier et les habitants de Monbrun se transforment brutalement. D'affables, ils se comportent comme des furies. Le lépreux sanguinaire témoigne aussi d'une transformation de l'humain en monstre. Dans *Jaufré*, comme le souligne Emmanuèle Baugartner « chaque chose, chaque être peut tout à coup se muer en son double inquiétant et cruel. ». In « Le roman aux XII^e^ et XIII^e^ siècles dans la littérature occitane », *op. cit*. p. 630.
[367] *Jaufré, op. cit.* p. 67.

E sun bran, que tenía nut,
E es **se trastut esquintatz** [...]

Et il a déchiré tous ses vêtements[369] [...]

Le récit où apparaît le second avatar de l'enchanteur est encore moins efficace sur le plan de la diégèse que le premier : même le rire n'est plus présent.

La clef de la *senefiance* de la bête semble être la mention de l'habillement des chevaliers, présents dans les deux épisodes où se manifestent les avatars de l'enchanteur.

Alors que le roi est suspendu aux cornes du premier monstre, les chevaliers manifestent leur désespoir en déchirant leurs vêtements :

Puis [Gauvain**] romp sos draps** e-l cabel tira, [...]
Adoncs fo Galvains angoisos
E sei compainos atresi,
Qe cascun si rom e s'aussi
[...]
E an tan estrain dol mogut
Qe anc, so-m par, non fo ausitz
Ni per me no-us pot esser digtz.
Aqui vegras tirar cabels
A cavaliers e a donzels,
E **rumpon tug lurs vestidura**

Il déchire ses vêtements, s'arrache les cheveux [...]
Gauvain était rempli d'angoisse,
et ses compagnons aussi.
Chacun déchire ses vêtements, et de désespoir, se [maltraite [...]
Alors ils ont mené un si étrange deuil
que jamais, me semble-t-il, on n'en entendit de pareil,
et qu'il m'est impossible de vous le décrire.
Vous auriez vu là chevaliers et damoiseaux
s'arracher les cheveux,
et, tous, lacérer leurs habits, [370]

L'irruption d'une *bestia* semble provoquer un tel comportement. En effet, il se reproduit lors de la deuxième apparition de l'enchanteur zoomorphe :

Adonx an tan gran dol mogut
Que mais, so-m par, nun er tengut;
Que-s **cascuns romp e s'escoissent**
Sun vestir e-s fer malament
En la cara, de tal asir

Alors ils manifestèrent une telle détresse
que jamais, à mon avis, ne s'en montrera de pareille.
Chacun déchirait ses vêtements, les mettait en lambeaux,
Se frappait durement au visage[371]

Ce geste fait partie du topos du désespoir. Ici, sa répétition relève de l'exagération parodique et épique.

Cette conduite prend tout son sens si l'on se rappelle que le tissu est souvent un renvoi au texte lui-même[372].

Les vêtements déchirés vont dans le même sens que le fait de maltraiter le personnage d'Arthur. En mettant à mal le roi Arthur, c'est un *corpus* entier qui est visé :

> [C]e personnage plus légendaire qu'historique est vite devenu le rassembleur poétique de l'immense matière de Bretagne. Une concentration romanesque s'est réalisée autour de lui, comme une concentration épique autour de Charlemagne.[373]

---

[368] *Jaufré, op. cit.* p. 552.
[369] *Ibid.* p. 554.
[370] *Ibid.* p. 59.
[371] *Ibid.* p. 559.
[372] Cette métaphore est par exemple également présente dans *Philomena* où la jeune femme tisse une tapisserie narrative comme l'auteur construit la trame de son récit. Dans le *Laöstic*, la dame décide d'expliquer à son amant ses mésaventures en brodant son histoire. (Elle dit à son mari que le chant du rossignol l'empêche de dormir pour pouvoir se lever la nuit et parler à son amant. Le mari, voyant son exaltation n'est pas dupe ; il tue l'oiseau).
[373] Frappier, Jean, *op. cit.* p.184.

En mettant à mal leurs vêtements, les chevaliers semblent diriger nos regard vers la matière du roman arthurien :

> Malmener Arthur, le principe à partir duquel s'ordonne les fictions arthuriennes, ne suffit pas à l'auteur de *Jaufré,* il lui faut encore souligner qu'il s'attaque moins à un personnage qu'à une textualité qu'il va métaphoriser afin d'en exhiber et d'en déchirer la trame. L'ascension bouffonne d'Arthur dans les airs, [...] est corrélée à une scène surprenante dans laquelle les chevaliers de la « Taula rotonda » sont appelés à quitter leurs vêtements et à les entasser, afin d'amortir la chute du roi emporté par le monstre au sommet d'une falaise (v. 387-392). On sait depuis Macrobe, que le vêtement (la « robe ») est métaphore du texte, notamment chez un Chrétien de Troyes qui parle de « l'uevre del drap » [*Erec et Enide,* vers 6681] et associe par la rime la robe « portraite » au nom du maître de la description (« la description de la robe, / si an trait a garant Macrobe » [vers 6675-6676] La tradition occitane ne reste pas à l'écart de cette métaphorique texto-vestimentaire. [...] dévêtir Gauvain, Yvain et Tristan [...] c'est dénuder les fictions qu'ils animent de leur présence, c'est déshabiller le roman arthurien afin de montrer qu'une fois suspendue la figure qui lui confère sa cohérence et son succès au-delà des marches septentrionales où il naquit, il est nu comme tout autre roi. A l'orée du texte, ce déshabillage acquiert une valeur programmatique ; il emblématise son projet : mettre à nu les ressorts du roman arthurien, tel que les romans de Tristan ou de Chrétien de Troyes ont pu l'incarner en langue d'oïl.[374]

Ce traitement des vêtements peut donc indiquer une mise à mal du tissu de la tradition arthurienne par l'auteur occitan.

Les chevaliers ne font pas que déchirer leurs vêtements et se mettre à nu. Ils se rhabillent, une fois que la plaisanterie de l'enchanteur prend fin :

Ab tan Galvain si part d'aqui	Gauvain se retire alors
E tuit li autre atresi,	Avec tous les autres seigneurs,
E sun s'al vestir ajustat.	Et l'on se rassemble pour remettre les habits.
Mais negus anc no-i a triat ;	Mais personne ne cherche au tas à y reconnaître le sien.
Qui pren capa, qui pren mantel,	L'un prend une cape, l'autre un manteau,
E puis teno vas lo castel	Et puis tout le monde s'achemine vers le château[375]

Cette redistribution des vêtements peut renvoyer à une redistribution de la matière de Bretagne au sein d'un texte occitan. L'auteur écrivant en langue d'oc redistribue un intertexte tout au long du roman, mais selon sa propre culture[376]. La distribution du tissu arthurien ne se fait pas comme dans la littérature du nord :

---

[374] Huchet, Jean-Charles, *Le Roman Occitan médiéval,* Paris : P.U.F., 1991, p.188-189.

[375] *Jaufré, op. cit.* p. 65.

[376] Comme dans un grand nombre de romans arthuriens, *Jaufré* débute [si l'on ôte l'épisode de la *bestia*] par l'arrivée d'un jeune écuyer à la cour. Une fois armé, il part pour l'aventure. Emmanuèle Baumgartner souligne le fait que le mérite de *Jaufré* ne tient pas à l'originalité de la diégèse mais à l'emploi qui est faite de thématiques connues : « les mérites de *Jaufré* ne tiennent ni à l'originalité du sujet retenu par l'auteur, au reste inconnu, ni à celle des diverses péripéties de l'intrigue dont beaucoup sont plus ou moins directement empruntées aux différents romans de Chrétiens de Troyes. Il serait donc vain, sans doute, de rechercher dans cette œuvre des thèmes nouveaux ou de nouvelles situations romanesques et c'est même délibérement, semble-t-il, que son auteur a choisi de travailler sur des matériaux connus, de recourir à une technique romanesque éprouvée. Ce n'est donc qu'en examinant comment il a su tirer part de données traditionnelles et leur donner, le cas échéant, une résonnance nouvelle que l'on pourra mesurer son originalité et ses mérites. » Baumgartner, Emmanuèle, « Le roman aux XII^{e} et XIII^{e} siècles dans la littérature occitane », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters,* direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984, p. 628. Notons que les spécialistes n'arrivent pas à déterminer si Chrétien de Troyes a inspiré l'auteur de *Jaufré* ou si l'inverse s'est produit.

> S'affine ainsi, sous le filage de la métaphore vestimentaire, le procès d'une écriture qui dénude ses modèles, les collectivise et les mélange, avant de revêtir autrement la fiction avec les oripeaux dont on a dépouillé les romans se réclamant de la matière de Bretagne. Prend alors sens cet étrange salmigondis de thèmes, de motifs et de séquences narratives, déjà vus dans la littérature arthurienne, que le roman occitan recoud autrement pour façonner son propre patron.[377]

L'ouvrage se présente ainsi comme un assemblage disparate de textes. Il renouvelle ainsi une matière « exténuée » selon l'expression de J.-C. Huchet et revendique un aspect composite qui en fait l'originalité. Arthur d'ailleurs offre de nouveaux vêtements à la fin du roman, la matière de Bretagne n'est pas seulement redistribuée, elle est renouvelée.

C'est cet aspect composite qui semble être emblématisé dans la *bestia*. Le monstre n'a pas de fonction dans la diégèse mais sur le plan du métalangage. Son aspect est à l'aune du texte : disparate et extraordinaire (c'est-à-dire nouvelle, inconnue des chevaliers et des bestiaires). L'auteur a emprunté à plusieurs animaux (truie, taureau) et à un objet (un chenet) pour créer son monstre, tout comme il a emprunté à la matière arthurienne pour composer un récit occitan. La *bestia* est redondante avec la métaphore du tissu, du vêtement déchiré et revêtu d'une manière originale.

Le rire ici n'est pas une fin en soi. Il sert à diriger les regards vers les divergences, les écarts entre le roman arthurien « classique » et le roman occitan. Il s'agit certes de moquer des habitudes du roman arthurien traditionnel, comme celui de vouloir vivre une aventure coûte que coûte avant de se mettre à table, mais il s'agit surtout de réutiliser ce matériau à des fins parodiques. L'insertion du rire et la réduction de l'aventure à des propos de table, additionnés à une inversion des attentes proche du charivari, servent à la compréhension de la bête composite.

Le monstre à combattre est en adéquation avec le personnage qui se propose de le terrasser. Dans *Jaufré,* aucun des deux n'est pris au sérieux. Le monstre est bien à déchiffrer selon une grille de lecture originale. Il apporte des clefs sur l'identité de la littérature occitane, qui loin de copier la littérature septentrionale, la retravaille. Il est moins personnage qu'emblème : celui du renouveau de la matière de Bretagne grâce à la littérature occitane. L'enchanteur en se métamorphosant introduit un désordre, mais un désordre fécond : celui d'une matière originale, renouvelée. La *muda* est celle de la matière arthurienne. Le monstre a plus une fonction métalangagière que diégétique.

[377] Huchet, Jean-Charles, *op. cit.,* p. 191.

Conclusion générale :

La métamorphose dans notre *corpus* ne peut s'apparenter à la métamorphose telle que la concevait Ovide. Le monde médiéval est un livre écrit par Dieu, une fois pour toutes. Il n'y a donc pas de place dans nos textes pour une explication mythique de l'univers. Le Moyen Âge voit naître dans les récits de transformation physique de nouvelles préoccupations.

La volonté d'expliquer un état du monde par la *muance* reste très ponctuelle dans nos textes. L'obsession du Moyen Âge pour le nom conduit Caradoc *Briebras* (« au bras bref, court ») vers un récit où les causes de sa tare sont exposées. Ce récit étiologique reste cependant limité à un individu et n'a pas la prétention d'expliquer l'état de la Création.

Les textes que nous avons étudiés proposent des enjeux nouveaux, loin de se cantonner à ceux de l'Antiquité.

La métamorphose au sein de nos textes ne semble jamais s'apparenter à un « merveilleux gratuit »[378] tel que le définit Mihaela Bacou. La *mutacion* est parfois pratique, mais ce pragmatisme s'accompagne toujours d'une dimension plus profonde. Si Merlin s'en sert pour aider Uterpandragon dans ses amours en le *muant* en la *semblance* du mari d'Egerne, il a pour but ultime de favoriser la naissance du futur roi Arthur.

Le passage d'un état physique à l'autre n'est pas décrit dans notre *corpus*. Le vocabulaire fait surtout état d'un mouvement d'un état à l'autre et non de la métamorphose en elle-même ; la pudeur reste de mise. Cependant, les réponses à divers types de préoccupations se cristallisent autour de la transformation physique. Il s'agit d'un premier paradoxe, le moment où se concentre un grand nombre d'enjeux est évoqué avec discrétion dans la plupart de nos textes.

Si elle est effectivement dangereuse pour l'ordre du monde, la transformation physique des personnages reste en grande partie positive. Merlin est « diabolique » en *enginiant* Egerne, mais la fin justifie les moyens. L'évolution vers la cité de Dieu vaut bien quelques tromperies. L'enchanteur dans *Jaufré* est l'instigateur du désordre, mais ce chaos est fécond. La métamorphose d'ailleurs, est temporaire dans notre *corpus*. Elle ne remet donc pas en cause l'état du monde.

[378] Cette catégorie est proposée à propos des loups-garous par Mihaela Bacou pour les métamorphoses où le lycanthrope n'est « ni coupable ni initié ». Bacou, Mihaela, *op. cit.* p. 31.

Les romans arthuriens étudiés empruntent au merveilleux païen et chrétien des exemples de métamorphoses ; *La Queste del Saint Graal* elle-même fait du Christ un cerf blanc, animal psychopompe que rencontre également Guigemar. Le Christ s'y fait cerf blanc pour capter l'attention de ses élus et les conduire vers la chapelle où aura lieu la révélation. Le Christ et la créature de l'Autre Monde[379] ne se confondent pas bien sûr, mais ils se présentent sous la même apparence. Cet aspect interpelle et conduit à un au-delà ; au-delà des apparences, à une révélation, etc. La métamorphose amène à une réflexion, à un ailleurs.

Nos textes proposent aux lecteurs des évangélistes thériomorphes dans *La Queste del Saint Graal*, un amant oiseau dans *Yonec*, des loups-garous dans *Mélion* et *Bisclavret*, un personnage dont le bras est enserré par un serpent dans *La Première Continuation*, des enchanteurs dans *Merlin* et *La Première Continuation*. Les auteurs de ces oeuvres y incluent leurs préoccupations. La royauté, la hiérarchie, l'amour courtois, renouvellent les enjeux de la métamorphose. Ainsi, la bâtardise d'un héritier et sa naissance extraordinaire sont au cœur de *La Première Continuation,* de *Merlin,* et de *Yonec*. L'absence de sociabilité de Mélion et Bisclavret est résolue par une initiation qui passe par le garouage. L'amour de Mudulmarec et de la mère de Yonec pose un double problème, celui de l'identité de l'humain monstrueux en opposition à un être protéiforme mais jeune et noble.

A la démesure, au questionnement ontologique, répond la *muance*. Elle est mouvement et permet au récit[380] mais également aux personnages d'évoluer vers une résolution des tensions entre l'humain et l'animal, l'humanité et le divin. Les lycanthropes renaissent à la vie humaine en ayant intégré les règles de la *curialitas*, Caradoc rachète ses origines. C'est que la métamorphose est un excellent vecteur d'apprentissage et d'évolution. Subie, elle met à mal une identité que le personnage doit reconquérir et améliorer ; vue, elle frappe les esprits. Merlin saura s'en servir comme d'un outil didactique ludique pour enseigner aux rois qu'il ne faut pas se fier aux apparences et que la parole prophétique est polysémique. Les *muances* dont sont témoins Uter et Pandragon les marquent puisqu'elles passent par la vue. En témoigne l'émerveillement de ceux à qui Merlin offre le spectacle de la *mutacion*. Dans *Jaufré*, c'est une tension dans la création littéraire qui est résolue lors de l'apparition de la *bestia.* Cet avatar de l'enchanteur incarne par son aspect composite la réutilisation du roman arthurien par la littérature en langue d'oc. La composition crée un être original, à l'instar du roman parodique qui est une création. Récupération et innovation se conjuguent et se fondent dans la *muance* que propose *l'encantador*.

La métamorphose, par son aspect extraordinaire attire l'attention. L'épisode de la métamorphose est un moment clef qui met à jour les paradoxes avant que ceux-ci ne soient résolus quand faire se peut : part animale dans l'humain chez Mélion et Bisclavret, divinité incarnée dans le Christ[381], culpabilité et loyauté de Caradoc envers son père putatif. Tout ce que l'homme a de problématique, d'abscons se mêle au moment de la métamorphose. L'humanité extraordinaire des personnages se concentre dans la *muance*. Il ne s'agit plus d'expliquer le monde comme c'était le cas chez Ovide mais de mettre en relief la complexité de l'homme à défaut de pouvoir toujours définir la nature de celui-ci. Si les *muances* dans le mythe proposent l'explication d'un monde mouvant où un jeune homme orgueilleux devient une fleur, la *mutacion,* dans notre *corpus*, propose une approche de l'homme dans ce qu'il a

[379] La biche blanche avec laquelle Guigemar entre en relation chez Marie de France s'avère être capable de parler et même d'annoncer le sort qui attend le héros.
[380] Que seraient les lais de *Bisclavret* et de *Mélion* sans la métamorphose ?
[381] L'Incarnation est une aporie, celle du fils de Dieu devenu humain et de l'humain divin.

de fuyant. L'homme n'est pas univoque. Il change, s'améliore ou s'abaisse, mais toujours interroge. Qu'est Caradoc une fois son bras emprisonné par le serpent ? Devient-il un animal ? Reste-t-il un homme malgré une vie coupée de la société humaine ou les deux, c'est-à-dire un être hybride ? Dans *Yonec,* le lecteur/auditeur est amené à se demander qui est l'homme le plus digne d'amour. Envers lequel de ces personnages l'amour de la dame est-il le plus naturel, son mari ou son amant ? Envers l'époux légitime et humain mais jaloux et anormalement vieux qu'on lui a imposé ou envers le *gent* chevalier oiseau qu'elle a appelé de ses voeux? Les mystères de la foi sont également posés par un Christ s'incarnant. Jésus est-il alors un humain tendant vers la divinité ou le fils de Dieu s'humiliant au point de se faire homme ?

La métamorphose est le moment où les auteurs de nos textes tentent de comprendre l'homme dans ce qu'il a de difficile à cerner, dans son ambiguïté. Elle interroge son identité. L'humanité évolue sur une échelle qui se situe entre l'animalité (la sauvagerie du *garol*) et une approche de divinité (Galaad ailé). Elle se trouve dans un rapport de semblance ou de dissemblance à Dieu. Entre orgueil et déchéance existent une multitude de possibles. L'animal en lequel les personnages se transforment n'est jamais anodin ni le rapport qu'il entretient avec lui. L'aversion de Mélion pour son état de loup ou le jeu de l'enchanteur qu'amusent ses avatars n'ont pas la même signification. La bête au Moyen Âge parle de l'homme.

La métamorphose dans notre *corpus* n'est jamais gratuite. Elle introduit l'altérité, le paradoxe de l'identité dans le changement et la tension entre diverses natures. Moment spectaculaire par essence, la *mutacion* est le lieu idéal pour poser l'ambiguïté de l'homme, l'interroger et tenter de le définir.

Annexe n°1 :

La vie de sainte Marthe, ici dans une traduction occitane de La légende dorée, *illustre à quel point le merveilleux est intégré dans la culture médiévale. L'animal domestiqué n'est pas loin des créatures fantastiques présentes dans les fictions arthuriennes.*

...Era en aquel temps, sobre Rose, en .I. bosch, entre Arles e Avinho, .I. drach que era mieg peis e mieg bestia, pus gros que .I. buou e pus long que .I. caval, que avía dens talans coma spasa ; e estava en l'ayga quant se volía, e el bosch quant se volía, e aucisía totz aquels que passavon per lo cami prop del bosch ; e aquels que passavon per l'ayga fasía abocar las barquas e aucisía las gens. E vengut era per la mar, de Galicía en sa, e ffoc engenrat en Asya per Leviatan, que es serpen d'ayga mot feresta e cruzel, e de Bonac, que es bestia que se fa en la regio de Galicía, que [ha] aytal natura que a'quels que[-l] volon encagiar, per spasi de .I. versana geta la sua faitura ayssi coma cayrel, e tota res que toca crema ayssi coma fuoc. A laqual bestia anet santa Martha, et trobec la en lo boscatge que mangiava .I. home, e gitec sobre lo drach ayga benezecta e mostrec li lo senhal de la crotz. E donc mantenent foc vencut coma ovelha, e lo liet santa Martha am la sua cencha ; e manten[en]t lo poble lo auciron am lanssas e am peyras. Era appellat [aquel] drach « Tarascha », e per aysso dis hom « Tarasco » a aquel loc.

Il y avait en ce temps-là, au-dessus du Rhône, dans un bois, entre Arles et Avignon, un drac qui était mi-poisson et mi-animal terrestre, plus gros qu'un bœuf et plus long qu'un cheval, et qui avait des dents tranchantes comme une épée. Il se tenait dans l'eau quand il le voulait, ou dans la forêt à son gré, et il tuait tous ceux qui passaient par le chemin près du bois. Ceux qui passaient sur l'eau, il faisait chavirer leurs barques et les tuait aussi. Il était venu, par la mer, de Galatie jusque-là, et avait été engendré en Asie par Léviathan, qui est un serpent d'eau très féroce et très cruel, et par Bonac, bête qui naît dans le pays de Galatie, et qui a telle nature que sur ceux qui veulent la pourchasser, et sur une étendue d'un arpent, elle jette sa fiente comme un carreau, et elle brûle comme du feu tout ce qu'elle atteint.

C'est vers cette bête qu'alla sainte Marthe. Elle la trouva dans un bocage en train de manger un homme, et elle jeta sur elle de l'eau bénite et fit sur elle le signe de la croix. Et aussitôt la bête fut soumise comme une brebis. Sainte Marthe la lia avec sa ceinture, et tout aussitôt le peuple la tua à coups de lances et de pierres. Ce drac était appelé Tarasque ; c'est pour cela qu'on donna à ce lieu le nom de Tarascon.[382]

[382] *Les Troubadours*, T. II, p. 932-935.

Annexe n°2 :

	Naissance de Yonec[383] **:**	**Naissance d'Arthur :**	**Naissance de Caradoc**[384] **:**
1- Le héros est la plupart du temps l'enfant de parents éminents ou puissants.	La mère de Yonec « De halte gent fu [...], / Sage, curteise e forment bele » (vers 21-22). Muldumarec quant à lui « iert le mieldre chevaliers/E le plus forz e le plus fier, /Le plus beals e li plus amez/Ki ja mes seit el secle nez. /De ceste tere ot esté reis ; » (vers 519-523).	Arthur est le fils adultérin d'Egerne, femme du « dus de Tintaguel » (p. 199) et d'Uterpandragon, roi d'« Engleterre ».	Il est le fils putatif du roi Caradué de Vannes et le fils biologique du chevalier Eliavrés et de la nièce du roi Arthur, Ysaive de Carahés.
2- Sa naissance est précédée de difficultés.	La mère de Yonec est séquestrée par son vieil époux : « Dedenz sa tur l'a enserree/En une grant chambre pavee » (vers 31-32)	Ygerne est fidèle à son époux : « li rois la resgardoit molt volentiers. Et com ele se fu aperceue, si eschiva et fuï a venir devant le roi, qu'ele estoit molt prode femme et molt bele et molt leial vers son seignor ». Elle avoue à son mari les intentions du roi, le duc la met à l'abri. « Longuement sist li rois a ce chastel, onques prendre nou pot et molt i fu anoisseus et destroiz de l'amor d'Egerne. » (p. 216).	« Li rois [...] / D'une niece qu'il ot molt sage ; / Ysaive ot non de Carahés, / Plus gente n'ot tresc'a Rahés. / Au roi Caradoé la douna / De venes, qui grant joie en a, / Si l'esposa sans atargier. / En la cort ot un cevalier / Qui ot a non Elïavrés ; / Tes encanteres n'iert jamès, / Parens le senescal estoit. / La bele Ys|a]ive tant amoit / Come nus puet plus fame amer. » (vers 2047-2061).
3- La métamorphose écarte les obstacles.	Le chevalier Faé « En la chambre volant entra ; /Giez ot es piez, ostur sembla, /De cinc mues fu u de sis. / Il s'est devant la dame asis. /Quant il i ot un poi esté/E ele l'ot bien esguardé, / Chevaliers bel e genz devint. » (vers 113-119).		« Quant Caradus se dut coucier / Icele nuit avec s'amie, / Cil qui l'ainme ne dormi mie, / Car d'une levriere qu'il prist / Une autel damoise[le] fist, / Si la couca avec le roi. / Et il retint s'amie o soi, / Si jut a li tote la nuit / A grant joie et a grant deduit.

[383]Merlin présente par sa naissance des similitudes avec Yonec, Arthur et Caradué. Il est le fils du « deable », sa naissance est retardée par les conseils de Blaise (p. 33) à sa mère : « Einsi fu cele damoisele un grant tens, .II. anz ou plus, c'onques deables engigner ne la pot, ne ne sot nule mauvaise ovre qu'ele feist. Si l'en pesa molt et sot bien qu'il ne la porroit engingnier, car ne voit comment il se poïst mestre en nule de ses ovres, tant que il se porpensa qu'il ne la porroit engingnier ne fait oublier ce que li prodom li a apris, se il ne la corroçoit : car ele n'avoit cure des ovres fere qui li abelissoient. » (p. 36). Son père doit « prendre semlence d'ome » pour « habiter a femme » (p. 22). Et Blaise qui a été présent avant sa naissance reste au côté de Merlin, qui ne rencontre jamais son père biologique.

Blaise ferait cependant difficilement figure de père puisque c'est Merlin qui fait autorité : « Et Blaises respont : « Or me diras donc ce que tu vourras, car je ferai des or ce que tu comenderas de bien. » (p. 73). De plus, son rang n'est pas exceptionnel : sa mère est fille d'un « riches hom » (p. 23), « prodome » (p. 24) sans que sa richesse soit exceptionnelle. Enfin, C'est ici la colère de la mère de Merlin qui permet au diable de l'atteindre et non la métamorphose de l'Ennemi en elle-même ; sa mère l'élève et Merlin, sait la manière dont il a été conçu sans que l'on lui dise puisqu'il «sot cist les choses faites, dites et alees, car il les a et tient de l'enemi » (p. 50).

[384] Si la structure globale de la naissance reste la même chez Caradoc que chez les autres héros regroupés dans ce tableau, c'est ici le père putatif qui est considéré comme le vrai père, quand le père biologique est châtié.

			[...] Avec s'amie qu'il conut. / D'un fil remest la nuitençainte ; » (vers 2064-2072 ; 2084-2085).
4- L'enfant n'est pas élevé par ses deux vrais parents.	L'homme qui a élevé Yonec est son « parastre » (vers 548). Yonec est « nurriz » (vers 463) par lui, au sens d' « élever un enfant qui n'est pas à soi ».	Uter a accepté un don contraignant à Merlin (p. 224). Celui-ci prend l'enfant à sa naissance et le confie au *prodom* Antor (p. 249-251).	Son père putatif l'élève dans l'ignorance de sa véritable parenté.
5- Devenu grand il retrouve sa famille ou prend connaissance de l'identité de ses vrais parents.	« « Beals fiz, » fet ele, « avez oi /Cum Deus nus a amenez ci !/C'est vostre pere ki ci gist, /Que cist villarz a tort ocist. » (vers 533-536).	Alors que Dieu a élu Arthur, Antor révèle à celui qu'il a élevé qu'il n'est pas son père biologique : « « Sire, vostre pere sui je de norreture, mais certes je ne sai qui vos engendra. » (p. 277), s'il ne sait pas qu'il est le fils d'Uterpendragon, Dieu l'a élu comme son successeur. Dans une des fins possibles du *Merlin* (Manuscrit DIDOT), Merlin explique les origines d'Arthur aux barons en sa présence : « "Seygnors, il est bien droiz que vos faz sages qui est cil qui vos avez fait rois par l'esleccion de Nostre Seygnor. Sachiez que il fu fiz au roi Uterpendragon, et enz en la nuit que il fust neez le me fist il baillier. Et je l'enchargié a norrir a Antor, por ce que je le savoie prodome et loial."» (p. 298). C'est également le cas dans la Suite-Huth.	Eliavrés révèle à Caradué qu'il est son vrai père : « « Tu iés mes fius, se Dex me gart / Caradué, por voir te le di. » » (vers 2444-2445).
7- Il arrive que l'enfant se venge de la figure du père.	« Sun parastre a le chief tolu. /De l'espee ki fu sun pere /A dunc vengié lui e sa mere. » (vers 548-550).		« Tot mot a mot li a conté, / Ensi com cil l'avoit bailli / E con sa mere l'ot honi. » (vers 2506-2508)
6- Il est reconnu ou parvient à la gloire.	« E par la cité fu seü,/[...] lur seignur firent d'Yonec » (vers 552 et 557)	« Einsi fu Artus esliz et fait roi dou roiaume de Logres et tint la terre et le roiaume en pais. » (p. 290).	« En tant avint a aventure / Que li rois Caradués morut. / Li roialmes, si com il dut, / A Caradué son fils revint ; » (vers 2860-2863)

Bibliographie commentée :

I- Corpus d'étude :

Jaufré [vers 1169-1170 puis remanié après 1200 (M. de Riquer) ; 1180 (R. Lejeune) ; 1225-1228 (C. Brunel) ; premier quart du XII^e^ s. (M. ZinK)][385], in Les Troubadours, vol. II, « L'œuvre épique », éd. Lavaud, René et Nelli, René, Paris : Desclée de Brouwer, 2000.

« Le Lai de Mélion » [1190-1267], in *Lais Féeriques des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, éd. Micha, Alexandre, Paris : Flammarion, 1992.

« Le Lai de Mélion », *Lais anonymes des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, éd. P. M. O'Hara Tobin, Genève : Droz, « Publications romanes et françaises », 1976.

Marie de France, *Lais*, éd. Rychner, Jean, Paris : Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1978.

Marie de France, « Bisclavret » [1160-1178], in *Lais de Marie de France*, éd. Warnke, Karl, présentation et annotations Harf-Lancner, Laurence, Paris : Le Livre de Poche, 1990.

Marie de France, « Yonec » [1160-1178], in *Lais de Marie de France*, éd. Warnke, Karl, présentation et annotations Harf-Lancner, Laurence, Paris : Le Livre de Poche, 1990.

Première continuation du conte du Graal, [dernières années du XII^e^ s.], éd. Roach, William, Paris : Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 1993.

La Queste del Saint Graal [env. 1225-1230], éd. Pauphilet, Philippe, Paris : Honoré Champion, Classiques français du Moyen Âge, 2003.

Robert de Boron, *Merlin* [1200 environ], éd. Micha, Alexandre, Genève : Droz, 2000.

II- Autres sources du Moyen Âge :

Chanson de Roland, éd. Ian Short, Paris : Le Livre de Poche, 1990.

[385] Les datations évoquées pour *Jaufré* et *La Queste del Saint Graal* proviennent de Silvère Menegaldo et de Laurent Brun, www.arlima.net

Chrétien de Troyes, *Cligés* [1176-1177], éd. Micha, Alexandre, Paris : Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1982.

Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal* [1181-1190], *Perceval*, éd. Lecoy, Félix, Pais : Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1984.

Guillaume le clerc de Normandie, *Bestiaire Divin* [après 1208], éd. C. Hippeau, Genève : Slatkine reprints, 1970.

La Mort le Roi Artu [1230], édition de Frappier, Jean, Genève : Droz, 1964.

Philippe de Rémi, *Le Roman de Jehan et Blonde* [XIII^{e} siècle], édition de Lecuyer, Sylvie, Paris : Champion, Classiques français du Moyen Âge, 1984.

Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena [XII^{e} siècle], éd. bilingue Baumgartner, Emmanuèle, Paris : Gallimard, 2000.

Tristan et Iseut[386], éd. Lacroix, Daniel, Walter, Philippe, Paris : Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 1989.

Les Troubadours, vol. I, « L'œuvre poétique », éd. Lavaud, René et Nelli, René, Paris : Desclée de Brouwer, 2000.

Vie de saint Eustache en alexandrins monorimes (fragments), Romania (t. 36), Paris : www.gallica.bnf , 1907.

III- La *Bible* :

Biblia sacra vulgata, Stuttgart : Deutsche bibelgesellschaft, 1994.

Le bestiaire biblique a fortement conditionné la perception de l'animal au Moyen Âge. Evoqués pour leur symbolique, les animaux y ont également une valeur allégorique qui se retrouve dans la plupart des textes qui nous intéressent.

La Bible, traduction de Lemaître de Sacy, Paris : Robert Laffont, Bouquin, 1990.

[386] La version de Thomas date de 1170-1173 ; celle de Béroul de1180.

IV- Sources non médiévales :

Ovide, *L'Art d'aimer* [II^e siècle après J.-C.], édition bilingue, texte établi et traduit par Bornecque, Henri, Paris : Les Belles lettres, 1967.

Ovide, *Métamorphoses*, édition bilingue, texte établi et traduit par Lafaye, Georges, Paris : Les Belles Lettres, 1961.

Physiologos [IV^e siècle], traduction du grec, édition et commentaires, Zucker, Arnaud, Grenoble : Million, 2005.

Le *Physiologos* (« le naturaliste »), est le premier bestiaire chrétien et le premier bréviaire animal. Composé au IV^e siècle, c'est dans sa traduction en latin qu'il a connu au Moyen Âge, du moins jusqu'au XII^e siècle, un succès comparable à la *Bible* selon Arnaud Zucker.

Les bestiaires français s'en sont largement inspirés selon Michel Zink[387], du *De bestiis* d'Hugues de Saint-Victor au *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle* [I^e siècle], Livre VIII, éd. Ernoult, A., Paris : Les Belles Lettres, 1952.

V- Ouvrages généraux sur le Moyen Âge :

Littérature :

Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Âge, préparé par Bossuat, Robert, Pichard, Louis, Raynaud de Lage, Guy, édition revue et remise à jour sous la direction de Zink, Michel, Paris : Fayard, 1994.

Ce dictionnaire présente l'avantage de proposer après chaque article, une bibliographie conséquente.

Il a cependant l'inconvénient de n'avoir pas été mis à jour depuis 1994. Pour combler la faille qui sépare cette parution des travaux les plus récents, un site Internet est précieux : www.arlima.net

Dictionnaire du Moyen Âge, sous la direction de Gauvard, Claude, De Libera, Alain et Zink, Michel, Paris : P.U.F., Quadrige, 2002.

Baumgartner, Emmanuèle, *La littérature française du Moyen Âge*, Paris : Dunod, 1999.

Bossuat, Robert, *Le Moyen Âge*, Paris : del Duca de Gigord éditeurs, 1955.

Zink, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris : P.U.F., 1992.

[387] Zink, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris : P.U.F., 1992, p. 237.

Dictionnaires de langue :

Dictionnaires étymologiques :

Baumgartner, Emmanuèle, Ménard, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris : Librairie générale française, Le Livre de Poche, 1996.

Bloch, Oscar, von Wartburg, Walter, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : Presses Universitaires de France, 1932.

Lexique d'ancien français :

Godefroy, Frédéric, *Lexique de l'ancien français,* Paris : Champion, 2003.

Cet ouvrage est constitué à partir du grand *Dictionnaire de l'Ancienne langue française et de tous ses dialectes.*

Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Larousse.

Dictionnaires d'Occitan :

Levy, Emil, *Petit dictionnaire Provençal-Français,* Raphèle-lès-Arles : Culture Provençale et Méridionale Marcel Petit, 1991.

Lieutard, Arvei, *Prénoms occitans d'Auvergne, Dauphiné, Gascogne, Guyenne, Languedoc, Limousin, Provence,* Princi Negre éditor, 1996.

Utilisé de manière très ponctuelle, cet ouvrage s'est montré éclairant, en dévoilant l'étymologie du nom de Jaufré (« Paix de Dieu »).

Histoire :

L'Histoire de France, « Les Mérovingiens I : Le premier roi franc chrétien : Clovis », Menton : Edimenton éditions, n° 6, mars/avril 2007.

Cette revue expose les origines surnaturelles des Mérovingiens, descendants d'une « bête semblable à un Quinotaure. »

Vauchez, André, *La spiritualité du Moyen Âge*, Paris : Seuil (Points), 1994.

La spiritualité au Moyen Âge est étudiée dans cet ouvrage sous l'angle de la *doctrina*[388] et de la *disciplina*[389]. Les variations entre les pratiques religieuses du VIII[e] au XIII[e] siècles sont nombreuses et sont dues

[388] La foi sous son aspect normatif et dogmatique.
[389] Sa mise en pratique, en général dans le cadre d'une règle religieuse.

selon André Vauchez à la multiplicité des éléments qui composent l'Ecriture Sainte. A cette époque, la cohésion dogmatique n'était pas encore bien assurée et les chrétiens opéraient des choix qui conduisaient à des spiritualités différentes. Cet ouvrage présente ces phénomènes religieux en synchronie mais aussi en étudiant leurs mutations. Il est précieux pour comprendre le contexte religieux qui imprègne certaines œuvres de notre *corpus*, en particulier celui de *La Queste*, conditionné par la pensée cistercienne.

Histoire de l'art :

Impelluso, Lucia, traduit de l'italien par Férault, Dominique, *La Nature et ses symboles*, Paris : Hazan, 2004 pour l'édition française.

Depuis Buffon et son *Histoire naturelle* ainsi que *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, le savoir humain se veut clair, utile, organisé. C'est encore avec ce regard que l'homme du XXI^{e} siècle voit la nature. C'est pourtant une erreur d'aborder les œuvres d'art « pré encyclopédiques » selon cette optique. Les peintres, sculpteurs, enlumineurs d'avant cette entreprise de classification voyaient dans les plantes et les animaux mystères et magie.

Cet ouvrage se donne pour fin de décrypter le langage symbolique de la faune et de la flore aux époques où l'observation directe n'était pas de mise et où la connaissance de la nature pour elle-même n'était pas un but.

Tesnière, Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval, enluminures*, Paris : B.N.F., 2005.

Ce livre richement illustré propose un tour d'horizon des enluminures du catalogue de la B.N.F., où apparaissent les animaux au Moyen Âge. Il est un réservoir intéressant d'images, qui peuvent être téléchargées depuis le site de la B.N.F. (www.bnf.fr).

VI- Etudes thématiques :

Bacou, Michaela, « De quelques loups-garous », in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, études rassemblées par Harf-Lancner, Laurence, Paris : Collection de l'Ecole Normale supérieure de Jeunes Filles, 1985.

Il serait illusoire d'imaginer qu'à travers les divers textes médiévaux et antiques où le loup-garou est présent, une seule image de cet hybride se dessine, tant les substrats référentiels sont différents. Michaela Bacou propose deux grandes justifications à cette métamorphose : elle peut être l'effet d'un châtiment[390] ou l'objet d'une initiation[391] qui fait acquérir un caractère définitivement humain au personnage. Seuls quelques textes n'entrent pas dans ces catégories : c'est le cas du *Satiricon.*

Bozoky, Edina, « Les masques de l' « Ennemi » et les faux chemins du Graal », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et publiées par Ollier, Marie-Louise, Montréal, 1988.

Selon la conception médiévale, le diable porte toujours un masque, un déguisement. Selon la majorité des auteurs médiévaux, les démons ont un corps qui reste invisible. C'est pour se manifester devant les hommes qu'ils revêtent une forme visible. Leurs corps subtils peuvent alors prendre le masque sensible de la séduction ou de la tentation, ou de l'épouvante. Ils sont spécialisés selon leur forme perceptible.

---

[390] Ainsi, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Lycaon est métamorphosé en loup par Zeus pour son impiété et son inhumanité : le tyran a servi la chair d'un otage à la table de Zeus pour éprouver sa divinité.

[391] Ainsi, pour Mélion et Bisclavret, le but n'est pas la métamorphose pour elle-même, mais la réintégration dans la société des hommes, une fois cette épreuve d'initiation passée.

Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale,* Paris : Champion, 1991.

Cet ouvrage propose une définition claire du fantastique médiéval, entre *miraculum, mirabilia, magicus*.

Frappier, Jean, « La matière de Bretagne : ses origines et son développement », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters,* direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984.

Jean Frappier pose ici la distinction entre « matière de Bretagne », « roman breton » et « roman arthurien ». Le « Roman de la Table Ronde » est abordé par l'auteur, depuis ses origines savantes et écrites mais aussi folkloriques et pour une grande part orales[392]. Il nous offre ainsi une vision d'ensemble sur l'évolution du roman arthurien à partir de *l'Historia Regum Britanniae* [1136].

S'opposant aux visions « celtophiles » et « celtophobes » de certains critiques, Jean Frappier propose une vision plus modérée des origines du roman arthurien : sans en nier l'importance, on ne peut faire du folklore celte la seule source, ce qui reviendrait entre autres à oublier l'importance des Anciens.

Frappier, Jean, « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters,* direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984.

Le point de départ de la naissance du roman arthurien en prose est l'œuvre de Chrétien de Troyes. De ses romans en vers qui s'échelonnent de 1165 à 1185 à l'ensemble du *Lancelot en prose*[393] , d'importantes mutations ont eu lieu.

Les dimensions diffèrent (avec un allongement des textes en prose par rapport à ceux de Chrétien), et aux romans épisodiques, série d'aventures élues dans la vie d'un héros, succèdent un immense roman biographique, celui de toute une existence et de plusieurs générations. La technique de l'entrelacement quant à elle, tout juste esquissée chez Chrétien, atteint sa perfection dans le *Lancelot en prose.*

L'apparition du roman arthurien en prose n'est cependant pas un phénomène isolé ; il appartient à un mouvement général qui traduit le désir des auteurs de sembler raconter une histoire authentique.

La tendance cyclique est à mettre en rapport avec la tendance de plus en plus forte au XIII^{e} siècle de réaliser des « sommes » et des synthèses qui tentent de surmonter des contradictions. Le roman arthurien s'enrichit de sujets nouveaux où l'histoire de ses principaux héros est prolongée par celle de leurs ancêtres ou de leurs descendants. Le thème prophétique, déjà présent dans l'épisode du tombeau dans *Le Chevalier de la charrette*[394] a également contribué à l'agencement en cycle. Merlin, dans le *Lancelot en prose*, est relégué à l'arrière plan. Son rôle est alors exercé par des inscriptions miraculeuses où Dieu lui-même parle et des *prodhommes*, interprètent des songes. A ce thème, s'ajoute celui de la prédestination d'élus.

Fasseur, Valérie, *L'Epopée des Pèlerins,* Paris : P.U.F., Perspectives littéraires, 1997.

Cet ouvrage, s'il ne traite pas du roman arthurien mais de la chanson de geste, aborde la question du déguisement à l'aide de simples, à travers la figure du faux pèlerin.

---

[392] Ainsi, Wace, Marie de France, Chrétien de Troyes, Thomas d'Angleterre et Béroul font allusion à propos de leurs sources à des contes et à des conteurs.

[393] Jean Frappier entend par le *Lancelot en prose* les œuvres suivantes : *Lancelot,* La *Queste del Saint Graal* et la *Mort le roi Artu.* Il considère *L'Estoire del Saint Graal* et *L'Estoire de Merlin* avec ses *Suites* comme des prolongements rétrospectifs du *Lancelot en prose.*

[394] Lancelot, héros prédestiné, est le seul capable de soulever la lourde pierre et une inscription prophétique annonce qu'il est le libérateur du royaume de Gorre.

Harf-Lancner, Laurence, « De la métamorphose au Moyen Age », in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, études rassemblées par Harf-Lancner, Laurence, Paris : Collection de l'Ecole Normale supérieure de Jeunes Filles, 1985.

Cet article propose un état des lieux de la métamorphose au Moyen Âge. L'importance d'Ovide, d'Hérodote et de Pline l'Ancien est mise en avant en ce qui concerne ce que le Moyen Âge appellera la « muance ». Le terme de « métamorphose »[395] n'existe pas alors, ni dans la littérature latine, ni dans la langue vernaculaire.

L'auteur note également que pour les théologiens du Moyen Âge, la métamorphose était une superstition remettant en cause le pouvoir créateur de Dieu d'autant plus que « Dieu créa l'homme à son image » (quand pour les païens, les dieux étaient des hommes ou des animaux, tour à tour ou simultanément). L'article développe ici les solutions trouvées à ce problème par les penseurs de l'époque (saint Augustin, Boèce...).

Harf-Lancner, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge,* Paris : Champion, 1984.

Laurence Harf-Lancner définit la chasse merveilleuse au blanc cerf. Guide vers l'Autre Monde, il amène qui le suit vers l'au-delà. Dans les récits édifiants, il conduit le chevalier qui le pourchasse vers la révélation.

Kappler, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge,* Paris : Payot, 1980.

Claude Kappler propose d'appréhender monstres et hybrides comme une énigme qui réclame une solution. C'est ce que nous avons tenté de faire en ce qui concerne Caradoc dans *La Première continuation.*

Lecouteux, Claude, *Fées, Sorcières et Loups-garous au Moyen Âge*, Paris : Imago, 1992.

Claude Lecouteux voit dans le motif de la métamorphose une résurgence du mythe du double germanique, décrit comme une expérience exomatique. Si nous n'avons pas suivi cette piste, elle mérite d'être signalée.

Le Nan, Frédérique, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250), du lexique au motif,* Paris : Honoré Champion, 2002.

Frédéric Le Nan voit dans le secret un berceau exceptionnel de la pensée humaine. C'est dans cet espace intérieur que se développent les naissances extraordinaires, les secrets d'une particularité, d'un amour impossible etc. L'auteur de cette étude, lorsqu'il aborde *La Première Continuation de Perceval,* voit dans la « tare » de Caradoc[396], qu'il préserve du regard des autres, une particularité qui interroge son statut ontologique. Le serpent responsable de cette trace et avec qui Caradoc a formé un monstre hybride, renvoie à la faute de ses parents. A la nouvelle de sa bâtardise, il est devenu le lieu vivant où se manifeste la rupture de ses certitudes, de l'ordre des choses.

Mac Clelland, Denise, *Le vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa (Canada), Editions de l'Université d'Ottawa, 1977.

Denise Mac Clelland s'est donnée pour objet dans cet ouvrage d'étudier la langue des *Lais* sous des angles qui ne sont pas exploités dans les dictionnaires d'Ancien français : selon leur contexte, leur fréquence...

---

[395] Il ne date que de 1488 pour parler de l'œuvre d'Ovide et de 1530 pour son sens plus large (Bloch, Oscar, von Wartburg, Walter, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : Presses Universitaires de France, 1932.)

[396] Son bras atrophié.

Meyer, Paul, « Fragment d'une vie de saint Eustache en alexandrins monorimes » [texte du milieu du XIII[e] siècle], *Romania*, T. 36, Paris : 1907. Le texte est disponible sur www.gallica.fr

Cet article permet d'évaluer la diffusion de la légende de saint Eustache à l'époque qui nous concerne.

Pairet, Ana, *Les mutacions des fables, Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris : Champion, 2002.

Ana Pairet propose une étude sur la métamorphose au Moyen Âge depuis sa théorisation par saint Augustin et Boèce, jusqu'à l'*Ovide Moralisé* et aux chroniqueurs de la fin de l'époque médiévale.

Si cette étude va au-delà dans le temps de notre *corpus* d'étude, elle offre des informations précieuses sur la perception de la métamorphose à l'époque qui nous intéresse. Ses références à des textes difficiles d'accès comme le *Canon episcopi* permettent de porter un regard à la fois plus large et plus pointu sur la question.

Son étude du vocabulaire de la *mutacion* est une source précieuse de renseignements puisque Ana Pairet s'appuie sur des occurrences précises. Celles-ci permettent d'appréhender dans le temps l'évolution du terme « métamorphose », terme dont les auteurs ne disposaient pas pour aborder les transformations biologiques. Elles fournissent également un moyen de comprendre le fonctionnement des quasi-synonymes de ce mot pendant le Moyen Âge.

Payen, Jean Charles, « Le sens du péché dans la littérature cistercienne en langue d'oïl », *Cîteaux, commentarii cistercienses*, XIII, 1962, n°4, p. 281-295, repris dans *Les chemins de* la Queste, Orléans : Paradigme, collection Medievalia (n° 52), 2004.

Saint Bernard donne à la mauvaise conscience de l'âme pécheresse une importance prépondérante. Etape vers la conversion, elle ne peut être abolie ni par l'absolution, ni par la fidélité à la vie religieuse. Le sens du péché ne coïncide pas avec le repentir. Sous forme d'humilité, il persiste après l'absolution et la réparation de la faute, sans pour autant retirer rien au pénitent de son espérance de salut. Il permet au croyant de se souvenir de ses erreurs passées pour continuer à progresser vers la perfection.

Planche, Alice, *Des plantes, des bêtes, des couleurs*, Orléans : Paradigme, (Medievalia n° 23), 1998.

Cet ouvrage propose un rapprochement entre la fauconnerie et l'amour. En effet, il s'agit lors de la pratique de la chasse de viser le cœur de sa proie pour le rapace. Cette précision permet de comprendre la motivation d'un tel rapprochement.

Schwarze, Michael, « L'anthropologie médiévale en transition à propos du *Méliador* de Froissart », in *Froissart dans sa forge*, Paris : Académie des inscriptions et Belles-Lettres, Collège de France, 2006.

Si cet article ne concerne pas directement notre sujet, il offre des pistes de réflexions sur le fonctionnement du roman arthurien qui concernent nos préoccupations. Michael Schwarze voit en particulier dans la quête du chevalier arthurien une initiation visant à canaliser la nature animale du jeune héros.

Strubel, Armand, de Saulnier, Chantal, *La Poétique de la chasse au Moyen Âge*, Paris : P.U.F., Perspectives littéraires, 1994.

Cet ouvrage permet de mieux comprendre la perception de l'animal au Moyen Âge par le biais de la chasse. Ce *deduit* en effet, comporte ses règles, ses hiérarchies en ce qui concerne les êtres vivants, auxiliaires ou proies, qui conditionnent la manière d'appréhender les différentes espèces, que le seigneur médiéval côtoie.

Voicu, Mihaela, « *Serjanz de Dieu* ou *serjanz au deable*, l'homme et ses (nouvelles) limites dans le *Lancelot-Graal*. » dans *Entre l'ange et la bête, l'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par M.-E. Bely, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2003.

Selon saint Augustin, l'homme est le couronnement de la création mais est constitué de l'union conflictuelle de l'âme et du corps. Il peut s'accomplir ou se détruire en fonction de son libre choix (en gardant la *deformitas*[397] ou en se tournant vers Dieu[398]). L'anthropologie médiévale va retenir cette double dimension. Etre signifie alors être dans l'intelligence de Dieu, être voulu et pensé par lui. Le monde est *scriptus digito Dei*, un livre où l'homme doit déchiffrer le visage du Créateur. Cette perspective de l'ordre se retrouve en particulier dans la *Queste*.

Zink, Michel, « Révélations de la mémoire et masque du sens dans la poétique médiévale », in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et publiées par Ollier, Marie-Louise, Montréal, 1988.

Michel Zink dans cet article évoque l'importance de la mémoire pour la raison au Moyen Âge. Cette conception héritée de saint Augustin fait de la mémoire le moyen de « percer le masque sous lequel Dieu se révèle » et se dissimule à l'homme. Elle n'est pas un sens mais la *mens*, la réminiscence confuse de Dieu. Par ailleurs, l'allégorie a un lien avec elle, puisqu'elle est un excitant de la mémoire en se fondant sur des images frappantes.

Cet article éclaire la démarche des ermites dans la *Queste*. Ils offrent comme interprétation des *semblances*, non pas un décryptage personnel des signes, mais une *remembrance* d'épisodes, apocryphes ou non, des Saintes Ecritures.

Zumthor, Paul, « Les masques du poème. Question de poétique médiévale », in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et publiées par Ollier, Marie-Louise, Montréal, 1988.

Cet article fait le lien entre le polymorphisme de Merlin et la polysémie de la parole prophétique.

VII- Etudes sur les textes du corpus :

Bisclavret et *Mélion* :

Gros, Gérard, « Où l'on devient bisclavret. Etude sur le site de la métamorphose (Marie de France, *Bisclavret*, vers 89-96) », in *Miscellanea Maediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris : Champion, 1998.

Le lieu du garouage dans *Bisclavret* est significatif. Une forêt près d'un chemin symbolise la frontière entre l'homme et l'animal. La chapelle désaffectée où le héros range sa *despuille* montre une mort apparente de l'humanité ; la présence de Dieu n'a pas été maintenue par son entretien.

[397] Due au péché originel.
[398] C'est la *convertio*.

***Yonec* :**

Delcourt, Denyse, « Oiseaux, ombre, désir : Ecrire dans les *Lais* de Marie de France », *M.L.N. French issue,* volume 120, n°4, Washington : Johns Hopkins University Press, 2005.

Cet article s'attache au rapport de la dame au phantasme de l'amant. Dans *Yonec,* un écart existe entre l'amant anthropomorphe que la mal-mariée appelle de ses vœux et l'oiseau qui fait irruption. C'est que le phantasme, comme la création littéraire échappe parfois à celui qui en est l'instigateur.

***Jaufré* :**

Baumgartner, Emmanuèle, « Le défi du chevalier rouge dans *Perceval* et dans *Jaufré* », in *Polyphonie du Graal*, Textes Réunis par Denis Hüe, Orléans : Paradigme, (médiévalia n°26), 1998.

Emmanuelle Baumgartner souligne dans *Jaufré* l'inefficacité sur le plan diégètique des passages où l'enchanteur se métamorphose. Pour elle, la raison de cette inefficacité est due au fait que l'épreuve concerne ici non pas un chevalier mais le roi, c'est-à-dire le seul personnage de la cour qui n'a ni à se situer, ni à faire ses preuves dans un univers dont il est le centre.

Baumgartner, Emmanuèle, « Le roman aux XII^{e} et XIII^{e} siècles dans la littérature occitane », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters,* direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984.

Contrairement à la poésie lyrique, la littérature romanesque en langue d'oc des XII^{e} et XIII^{e} siècle n'est plus représentée que par quelques œuvres. Il s'agit de quelques brefs récits de caractères romanesques, des *novas,* de *Jaufré* et de *Flamenca.*

Jaufré est le récit de transformation d'un jeune homme doué de solides qualités physiques et morales en un parfait chevalier et en un parfait amant.

Les mérites de *Jaufré* ne tiennent ni à l'originalité du sujet, ni à celle des diverses péripéties de l'intrigue, qui présentent peu de liens entre elles. Ils tiennent à la résonance que l'auteur a donnée à des matériaux connus.

L'auteur (le fait est rare au Moyen Âge) porte une vive attention au monde extérieur[399]. La description du décor, des personnages, rend plus saisissante l'irruption du fantastique. De même, la cour d'Arthur, pourtant régie par des coutumes immuables, est par deux fois le théâtre de mystérieuses et effrayantes aventures. Chaque chose, chaque être peut se muer en son double inquiétant. Ces aventures déroutantes reçoivent cependant une explication à chaque fois. Ainsi, l'enchanteur qui s'est par deux fois métamorphosé en un animal fabuleux n'a agi que pour susciter l'aventure qu'attendaient en vain Arthur et ses chevaliers.

L'auteur a visiblement cherché à garder une certaine distance vis-à-vis des personnages, des thèmes et des situations inhérents au genre qu'il avait choisi. Cela se traduit au niveau de la rhétorique grâce à laquelle il se plaît à briser le rythme du récit et de l'illusion romanesque : apostrophes à un public non attentif, double éloge de son protecteur, considérations d'ordre moral, situations poussées à leur paroxysme, *planhs* ampoulés à l'annonce de la fausse mort de Jaufré etc. Tous ces élément cherchent à mettre en garde un lecteur trop naïf. Jaufré de même apparaît comme une figure stéréotypée, sans faille mais aussi sans épaisseur, il vient à bout de ses aventures comme un automate à la mécanique bien réglée. L'auteur a voulu pousser jusqu'à la caricature le portrait du chevalier modèle. Il se livre également à une remise en question des principes même de l'idéologie courtoise. Lorsque Brunissen se déclare prête à devenir l'*amie* de Jaufré, elle n'a le désir que de devenir l'épouse légitime de celui-ci. Loin donc de voir dans l'adultère une condition indispensable à la *fin'amor*, l'auteur se pose ainsi en fervent défenseur du mariage d'amour.

[399] Le portrait du lépreux par exemple est extraordinairement précis.

Huchet, Jean-Charles, *Le roman occitan médiéval*, Paris : P.U.F., 1991.

Un chapitre est consacré ici aux deux romans arthuriens occitans que sont *Jaufré* et *Blandin de Cornouaille*[400]. Ils seraient le résultat d'une évolution mettant à mal le roman arthurien « classique ». *Jaufré*, met à mal le personnage focal qu'est le roi Arthur. L'auteur s'en prendrait moins à un personnage qu'à une textualité. Le fait que les chevaliers se déshabillent et lacèrent leurs vêtements en serait la métaphore[401] ; le texte dénude ses modèles, les mélangent avant de revêtir autrement la fiction. Il se réclamerait ainsi d'un renouveau définissant la manière occitane.

Si ce chapitre n'évoque pas les bêtes qui enlèvent Arthur, il ouvre une piste quant à l'interprétation de leur aspect composite. Ne serait-ce pas celui du texte ?

Première continuation de Perceval :

Payen, Jean Charles, « Les romans en vers du Graal : les Continuations de Perceval. », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984.

Jean Charles Payen observe que la résolution des aventures du *Conte du Graal* ne constitue pas le premier souci de ses continuateurs. Ainsi, *La Première Continuation* ne prolonge pas le roman de Chrétien : elle est une somme d'histoire indépendantes et le parallèle Perceval/Gauvain tourne court. Gauvain est plus grave et moins flatté que le chevalier mondain du *Conte du Graal.* Le contenu idéologique de la *Continuation-Gauvain* est également différent du modèle puisqu'il s'appauvrit, le but étant avant tout selon Jean Charles Payen de distraire. La *Seconde Continuation* est beaucoup plus ambitieuse sans être pour autant une œuvre édifiante.

Ces romans en vers prennent aux romans en prose des thèmes et des techniques tels que l'entrelacement esquissé chez Chrétien de Troyes, le foisonnement des aventures et le goût du merveilleux. L'enchantement n'y est pas toujours une merveille et l'enchanteur est voué au mal, comme dans l'épisode de Caradoc.

La Queste del Saint Graal :

Frappier, Jean, « Le cycle de la Vulgate » partie sur la *Queste del Saint Graal*, p. 554-565, *Grundriss der romanischen Literaturen des mittelalters*, direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984.

Dès le début de la *Queste del Saint Graal* un religieux exhorte les chevaliers à se purifier car la Quête n'est pas de *terriennes choses.* Dès le second jour les quêtes sont individuelles, selon la tradition du roman arthurien mais également selon le caractère spirituel de l'entreprise. Chacun des quêteurs rencontrera un succès proportionné à ses mérites personnels et aux grâces reçues : des réprouvés aux élus en passant par Lancelot qui suit une voie moyenne. Le tout s'organise selon une ordonnance. J. Frappier cite A. Pauphilet qui y voit trois étapes : le *Départ,* les *Epreuves,* et les *Récompenses.* Les vertus y sont exaltées selon une hiérarchie : la *virginité,* l'*humilité,* la *soffrance* (la patience), et au bas de l'échelle, la *charité,* inspirée par l'amour de Dieu, mais définie principalement comme l'amour du prochain. L'importance de la doctrine explique que l'auteur ait dominé ses emprunts bibliques, romanesques ou légendaires. Il a uni élan intérieur et doctrine de clerc en interprétant clairement le sens allégorique des aventures et le jeu des symboles (A. Pauphilet voit dans ce roman « une forêt d'allégories »).

Les *senefiances* étaient à l'époque où fut composée la *Queste* un code à peu près fixe fondé sur l'Ecriture et ses copieux commentaires exposant le chiffre de la symbolique des nombres, des couleurs, des bestiaires.

---

[400] *Blandin de Cornouaille* n'est pas chez la plupart des critiques considéré comme un roman arthurien. Pour Jean-Charles Huchet, ce roman multiplie trop les motifs habituels du roman arthurien pour ne pas en être un. Le fait que le roi Arthur ne soit pas cité participerait d'une mise à mal du modèle. Il voit dans ce roman une « matière arthurienne exténuée ».

[401] Le tissu est en effet très souvent une représentation du texte.

Dans cette œuvre, des différences se font sentir par rapport au *Lancelot propre*. L'entrelacement perd de sa complication et n'intervient que pour amplifier la perspective morale de quêtes particulières. La chronologie quant à elle n'est plus qu'une apparence trompeuse.

Poirion, Daniel, « Semblance du Graal dans la *Queste* », *Mélanges offerts à J.R. Smeets*, Leyden, 1982, p. 227-241, repris dans *Les chemins de* la Queste, Orléans : Paradigme, collection Medievalia (n° 52), 2004.

Daniel Poirion voit dans le *Lancelot-Graal* une évolution vers la mise en question de la chevalerie arthurienne qui aboutit à *La Mort le Roi Artu*, dans l'hypothèse d'un « Architecte » commun. Il note cependant que la *Queste* contraste par son écriture avec les autres textes du cycle. Le peu d'intérêt de l'auteur pour les aventures est, entre autres, le signe du glissement de la narration et de l'épique vers le style allégorique. Cet article permet de comprendre l'originalité du style de la *Queste* et le fonctionnement de l'allégorie dans cette oeuvre.

Robert de Boron : *Merlin* :

Boutet, Dominique, « De la cité terrestre à la cité de Dieu Merlin et les limites de l'histoire humaine. », dans *Entre l'ange et la bête, l'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par M.-E. Bely, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2003.

Chez Robert de Boron, Merlin acquiert une nouvelle dimension. La liberté de l'homme paraît être réduite à rien. Le don de connaître l'avenir présuppose qu'il est déjà écrit. Merlin, s'il a ce don, peut tout de même faire le mauvais choix. Il incarne donc le libre arbitre. Ce qui n'était qu'une chronique historique chez Wace devient une leçon de philosophie politique selon une perspective augustinienne, de la « cité terrestre » de Vertigier à la cité plus « céleste » qu'est celle d'Arthur. Le prophète est celui qui permet à la transcendance d'irriguer la société des hommes.

Micha, Alexandre, « L'Estoire de Merlin », partie sur le *Merlin* en prose p. 590-592, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, direction Frappier, Jean, Grimm, Reinhold R., Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1984.

Le poème initial de *Merlin* a été translaté en prose sans que nous sachions si c'est bien par Robert de Boron. Toujours est-il que cette œuvre poursuit l'histoire du Graal à l'époque pré arthurienne, après le récit de ses origines dans le *Joseph*[402].

Robert de Boron a modifié ses sources pour mettre le prophète au centre du livre[403] et les *enfances* de Merlin sont probablement de l'invention de l'auteur. La mission de ce personnage est de préparer la grandeur d'Arthur comme en témoigne les homélies placées dans sa bouche : loyauté envers Dieu, devoir de défendre le royaume, héritage de droit humain et de droit divin, défense de l'église, renoncement aux biens de ce monde. Il est également enchanteur, un mystificateur qui fait rire et inquiète par ses métamorphoses.

Devinailles, fabliau, chronique, roman d'amour, morceaux édifiants, cette œuvre est d'aspects très variés.

[402] La scène du conseil des démons fait écho aux premiers vers de *Joseph*.

[403] Pandragon meurt à la bataille de Salesbières et non empoisonné par Eopa, Uter meurt de sa belle mort et non empoisonné. C'est parce que le pouvoir de Merlin rend impossible des morts aussi tragiques selon A. Micha.

Micha, Alexandre, *Etude sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève : Droz, 1980.

Cette monographie consacrée au *Merlin* de Robert de Boron propose de nombreux éclaircissements sur cette œuvre. L'ouvrage d'Alexandre Micha propose en particulier un chapitre sur « le contenu spirituel et moral » de *Merlin*. Il aborde la naissance problématique d'Arthur et son enlèvement clandestin par Merlin pour régler sa naissance mi-clandestine. Enfant adultérin, Arthur n'aurait pu voir sa naissance légitimée sans l'intervention du conseillé des rois.

Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde,* Paris : Imago, 2000.

Cet ouvrage s'attache au personnage de Merlin dans un *corpus* étendu. Il aborde la littérature celtique et ses rapports avec le Merlin présent dans les textes français du Moyen Âge.

VIII- Ouvrages divers :

Ouvrages théoriques à partir d'un *corpus* non médiéval :

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris : Bordas, 1960.

L'anthropologie apporte des pistes de réflexion non négligeables en ce qui concerne notre sujet. Ainsi, selon Gilbert Durand, l'aile n'est pas l'attribut de l'oiseau mais de voler. Elle est « désanimalisée ». Se voir attribuer des ailes ne serait donc pas exactement se métamorphoser en animal.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris : Points Seuil, 1970.

Cet ouvrage a fait date dans la critique littéraire. Tzvetan Todorov y théorise le genre mouvant qu'est le fantastique. Cette définition cependant est à adapter aux textes du Moyen Âge ; l'auteur de ce livre en effet s'était surtout penché sur un *corpus* du XIX^{e} siècle pour réaliser sa théorie du merveilleux, du fantastique et de l'étrange.

Discographie :

Paolo da Firenze [1390-1425], *Narcisso Speculando* [d'après le manuscrit de Londres 29987], dir. Memelsdorff, Pedro, Bologne : harmonia mundi, 2002.

Ces madrigaux profanes sont l'oeuvre d'un *tenorista* et abbé de Florence. Ces morceaux allégoriques cachent derrière d'innocents récits bucoliques et mythologiques des réflexions philosophiques, politiques, des sentences morales, des dédicaces, des éloges et des invectives. Ils illustrent des thématiques qui semblent avoir traversé les frontières et qui sont en rapport avec notre problématique, comme celle de l'amant oiseau.