

Francis Dubost

Professeur émérite - Université de Montpellier III



Synergies Inde n° 2 - 2007 pp. 129-150

Dans les années 77-78, j'avais soumis quelques pages sur Merlin à mon Maître, le Professeur Jean Dufournet. Les encouragements qu'il m'avait prodigués à cette époque-là, ont eu un effet décisif sur ma vie. Je suis honoré de fermer aujourd'hui – ou de relancer ? – la boucle en lui dédiant ces quelques réflexions complémentaires sur le même sujet, en témoignage d'amitié et d'admiration.

Résumé : *D'abord composé en vers par Robert de Boron puis rapidement traduit en prose dès le début du XIII^{ème} siècle, le Roman de Merlin¹ reprenait l'essentiel du mythe arthurien² : naissance et rédemption de Merlin, fils d'une vierge et d'un démon incubé ; restauration de la légitimité dynastique en Grande Bretagne après la défaite de l'usurpateur saxon ; avènement des rois bretons Pendragon puis Uther, son frère ; conception et naissance « obscure » d'Arthur ; intervention de signes providentiels qui le portent au pouvoir malgré l'hostilité des barons.*

Dans le déroulement de ce récit fondateur, Merlin joue un rôle de premier plan. Devin et prophète, instrument de la puissance occulte qui détermine l'histoire des hommes et des peuples, figuration de l'instance d'autorité en laquelle s'allient mémoire mythique et invention, il fait advenir dans le secret le nouveau roi, avant de le faire publiquement reconnaître dans la solennité du couronnement.

Le récit de Robert de Boron a connu deux prolongements principaux. Une suite volontiers historicisante, proche parfois de la manière épique, s'attarde sur les luttes que le roi Arthur a dû mener pour accéder à une souveraineté incontestée. Cette « suite historique » souvent appelée Suite-Vulgate³, incorpore aussi des éléments folkloriques appartenant au socle indo-européen comme l'histoire de Grisandole, résurgence d'un ancien conte indien⁴. L'autre suite, qualifiée de « suite romanesque », reprend la légende arthurienne au point où Robert de Boron l'avait laissée pour l'orienter vers le dénouement tragique développé dans La Mort le Roi Artu. C'est de cette « suite » qu'il sera question dans cette étude où l'on se propose d'examiner la conjonction de la merveille et de l'imaginaire romanesque.

Mots-clés : Mythe, histoire, épopée, légende, merveille

Abstract : *Initially composed in verse by Robert de Boron, and soon translated into prose at the very beginning of the XIIIth century, Le Roman de Merlin, again takes up*

the essential Arthurian myth: birth and redemption of Merlin, son of a virgin, and an incubus, the restauration of the dynamic legitimacy of Great Britain, after the defeat of the Saxon usurper, the coming of kings of Brittany, first Pendragon then Uther, his brother, conception and obscure birth of Arthur, the intervention of providential signs that carry him to power in spite of the hostility of the barons. In the unfolding of this founding story, Merlin plays an important role. Diviner and prophet, instrument of the occult power that determines the history of men and peoples, figure of authority, in whom mythical memory and invention come together, he brings out the new king in secret before publicly recognizing him in the solemnity of a coronation. The narrative by Robert de Boron knew two principal continuations: In the continuation, where the historical approach is quite clear, sometimes close to the epic manner, the narrative dwells on the combats that the king Arthur had lead in order to attain uncontested sovereignty. This historical continuation often called Suite Vulgate also incorporates folkloric elements belonging to the Indo-European stock like the story of Grisandole, the resurgence of an old Indian tale. The other continuation, qualified as the romantic one, takes up the Arthurian legend at the point where Robert de Boron had let it be to direct it towards a tragic end developed in the La Mort le Roi Artu. It is this continuation that we will study in this article where it is proposed to examine the conjunction of the marvelous and romantic imagination.

Key-words : *Myth, epic, legend, marvel*

D'abord composé en vers par Robert de Boron puis traduit en prose au début du XIII^{ème} siècle, le *Roman de Merlin*⁵ reprenait l'essentiel du mythe arthurien⁶ : naissance et rédemption de Merlin, fils d'une vierge et d'un démon incube ; restauration de la légitimité dynastique en Grande Bretagne après la défaite de l'usurpateur saxon ; avènement des rois bretons Pendragon puis Uther, son frère, qui tombe amoureux de la femme de son vassal ; conception et naissance « obscure » d'Arthur ; intervention de signes providentiels qui le portent au pouvoir malgré l'hostilité des barons. Dans le déroulement de ce récit fondateur, Merlin joue un rôle de premier plan. Devin et prophète, il est l'instrument de la puissance occulte qui détermine l'histoire des hommes et des peuples. Il figure aussi l'instance d'autorité en laquelle s'allient imaginaire mythique, pensée politique et invention littéraire. Il fait advenir dans le secret le nouveau roi, avant de le faire publiquement reconnaître dans la solennité du couronnement. Lavé de la souillure originelle, il acquiert et conserve le prestige du sage, mais son rôle se maintient ici dans la sphère de la fonction royale. Il n'est pas encore doté d'un destin personnel.

Le récit de Robert de Boron a connu deux prolongements principaux. Une suite volontiers historicisante, proche parfois de la manière épique, s'attarde sur les luttes que le roi Arthur a dû mener pour accéder à une souveraineté incontestée. Cette « suite historique » généralement appelée *Suite Vulgate*⁷, incorpore aussi des éléments folkloriques appartenant au socle indo-européen comme l'histoire de Grisandole, résurgence d'un ancien conte indien⁸. L'autre suite, qualifiée de « suite romanesque », reprend la légende arthurienne au point où Robert de Boron

l'avait laissée pour l'orienter vers le dénouement tragique développé dans *La Mort le Roi Artu*. C'est de cette « suite » qu'il sera surtout question dans cette étude où l'on se propose d'examiner la conjonction de la merveille et de l'imaginaire romanesque.

I - Le roman et la part du diable

La *Suite du Roman de Merlin*⁹, s'adosse au texte-souche du *Merlin* - comme le versant descendant d'une montagne s'adosse au versant ascendant. Le *Merlin* de Robert montait vers la reconnaissance et le couronnement du roi Arthur ; tandis que, en développant des thèmes de désastre, la *S.R.M.* s'intercale dans le cycle pour amorcer une descente qui, dans la chronologie de la fiction¹⁰, s'achèvera de façon catastrophique avec la *Mort le Roi Artu*. Cette dynamique de chute emporte à la fois Merlin et le roi. Pour l'un comme pour l'autre, le désir sexuel, assouvi ou non, prend la forme de la fatalité plus ou moins entachée de malignité diabolique.

Quelle est la place de la merveille dans le diptyque ? A s'en tenir aux grandes lignes, on est conduit à distinguer un merveilleux providentiel constamment à l'œuvre dans le *Merlin*, bien différencié du merveilleux sauvage qui sous-tend la *S.R.M.* En référant cette opposition aux catégories opératoires distinguées par Jacques Le Goff, on pourrait dire que le *Merlin*, après s'être dégagé de la gangue impure représentée par la sphère du démoniaque, s'appuyait sur le *miracle* et la récurrence des *signes* divins, tandis que la *S.R.M.* s'appuie essentiellement sur les *mirabilia*¹¹, et sur le *magicus*¹². Le miracle, les gens d'église, les grandes fêtes religieuses, les rythmes du temps liturgique sont pratiquement absents de la *S.R.M.*¹³, alors qu'ils structuraient l'univers du *Merlin*. La productivité du modèle tripartite que l'on doit à l'historien du merveilleux médiéval se manifeste ainsi dans les diverses positions attribuées à la merveille par tel ou tel texte. L'un des principes ordonnateurs de la narration consiste à faire évoluer le récit entre les trois pôles majeurs auxquels se rattachent les merveilles. C'est dire que pour le praticien du texte les catégories du merveilleux ne constituent pas seulement un cadre descriptif, une typologie commode, mais un outil d'interprétation.

Au sein de la fiction, il importe également de se situer dans l'espace transcendantal, de savoir d'où vient l'aventure merveilleuse, quelle force l'inspire, quelle intention l'anime. Problématique posée de manière idéale dans les premières pages du *Merlin* avec l'exposition des plans élaborés par les démons, plans destinés à perdre l'humanité et à repeupler l'enfer. Engagé comme une épopée spirituelle où le Malin s'insurge contre le Rédempteur, le récit de Robert détaille la mise en œuvre du plan diabolique, la déstabilisation de toute une famille poussée à la ruine matérielle et morale, au désespoir, au suicide, à la débauche. Deux modèles se laissent aisément distinguer dans ce début catastrophique : l'*Évangile de Nicodème*, pour le triomphe du Christ lors de sa descente victorieuse aux Enfers qui provoque la réaction du diable ; le Livre de Job, pour les tourments infligés à la famille des grands parents de Merlin par l'intermédiaire d'une femme sous emprise diabolique. Mais, en contexte médiéval, les puissances du Mal ne sauraient prévaloir définitivement. Leur déploiement initial n'est qu'un effet, âpre et grandiose, de dramatisation. Le drame qui se joue n'est pas tout à fait celui du Salut, plutôt celui des « surprises de la vertu », dans la mesure où la

conception de Merlin reprend, pour le singer avec inversion des valeurs, le scénario de la conception du Christ. Texte ascendant, texte de rachat, de rétablissement et d'établissement, le *Merlin* s'installe délibérément dans le *magicus* pour s'en dégager dès la conception de Merlin et déjouer ainsi les projets du diable. La sexualité maudite est rédimée. Doté de la mémoire du diable et de la prescience de Dieu, Merlin accède au libre arbitre et, chez Robert de Boron du moins, il en fait bon usage. Par l'exorcisme et le baptême, par la vertu du repentir et de la pénitence, le fils du démon incubé devient le prophète de l'espoir breton et se consacre tout entier à l'avènement du roi Artur.

En regard de cette apothéose, la *S.R.M.* se présente comme le texte annonciateur de la décadence. S'y enchaînent en effet les péripéties violentes : meurtres, trahisons, mutilations, combats aveugles, suicides... Par rapport à cette orientation tragique, quelle est la situation de la « merveille », notion complexe qu'il convient peut-être d'examiner en contexte narratif à l'aide d'un exemple emprunté au *Merlin* de Robert de Boron. Nous sommes encore dans le registre du *magicus*, qui s'ouvre volontiers au fantastique. Le diable a déjà réussi à anéantir une famille dans sa quasi-totalité. Après la mort des parents et du fils, restent deux sœurs. Avec l'aide d'une vieille maquerelle, le diable a dévoyé la cadette tout entière adonnée à la recherche du plaisir sensuel, « la joie d'ome » (§4, 26). Un soir, elle revient à la maison avec ses compagnons de débauche, un « grant tropiau de garçons » (§6, 4-5), qui brutalisent l'aînée. Excédée, humiliée, cette dernière se retire en pleurs dans sa chambre qu'elle prend soin de fermer à clé. Mais, perturbée, affligée, indignée, elle oublie de suivre les recommandations de son confesseur : ne pas s'abandonner à la colère (état propice aux basses œuvres du démon), faire le signe de croix au lever comme au coucher, maintenir toute la nuit une lumière allumée. Le démon incubé met à profit ce relâchement :

Icist deables qui ot pooir de converser et de gésir a femme fut tost apareilliez et vient a li en dormant, si conçoit (6, 37-49).

La jeune fille se réveille alors qu'elle vient d'être violée et mesure son malheur. Elle implore d'abord la Vierge Marie, « fille et mere Jhesu Crist » (§6, 44) afin qu'elle garde son âme de l'emprise du démon. Puis, le jour venu, elle décide d'aller se confier à son confesseur. Ce dernier, un saint homme, reste d'abord incrédule. Le texte se charge en ce point précis de plusieurs occurrences significatives du terme « merveille » et de son dérivé « soi merveiller » :

Li prodrom a bien escouté quanque ele li a dit, si *s'en merveille* molt ne ne la croit pas de riens qu'elle li die, car il n'oï onques paller de tel *merveille*, si li respont : « Tu ies toute plaine de deable et deables converse entor toi. Comment te confesserai ge et enchargerai penitence de ce que je cuist veraïement que tu mentes ? Onques mes femme ne fu despucelee qu'ele ne seust bien de cui, au moins qu'ele ne veist qui la despuceloit, et tu viaus faire croire que ceste merveille est avenue ? » (§7, 22-31)

[Le saint homme a écouté très attentivement tout ce qu'elle lui a dit, il en est stupéfait, mais n'en croit pas un mot, car jamais il n'a entendu parler d'un cas aussi extraordinaire. Il lui répond : « Tu es toute entière habitée par le démon et le diable te possède encore ! Comment pourrais-je te confesser et t'imposer une pénitence, alors que je sais pertinemment que tu mens ? Jamais femme ne fut forcée sans savoir par qui, sans voir du moins qui lui faisait violence, et toi tu veux faire croire qu'une chose aussi extraordinaire a pu se produire ?]

Malgré le précédent représenté par l'Incarnation, et justement parce que ce miracle fondateur (que le Moyen Age chrétien appelait l'« aombrement¹⁴ ») doit rester unique, le bon prêtre ne peut pas croire la jeune fille : il parle de mensonge, de merveille, de possession diabolique... S'il y a mensonge, il n'y a plus de merveille. Et l'intervention du diable n'expliquerait que trop les faiblesses de la chair. Le prêtre est le seul à incliner vers une lecture romanesque et triviale de l'événement. A plus d'un titre, cet événement bouleverse la mère de Merlin : la violence qu'elle a subie lui sera imputée à péché ; elle est perdue de réputation ; de lourdes conséquences juridiques, dont une peine de mort particulièrement atroce, sont prévisibles ; l'incrédulité de son confesseur la désespère. En substituant sa propre interprétation à l'impensable réalité, interprétation réductrice, le prêtre construit une situation romanesque de séduction, fondée sur le préjugé du péché des filles, qui hante la conscience du « mâle Moyen Age ». Il est évidemment dans l'erreur. Il n'y a pas eu séduction (du moins chez Robert de Boron¹⁵) mais effraction. Et pourtant, comme dans les meilleurs romans policiers : porte close *de l'intérieur* et pas la moindre trace d'effraction ! Tel que le prêtre l'imagine, le roman n'a pas eu lieu et n'aura pas lieu. Il n'en reste pas moins qu'en trompant tout le monde, le diable a dévoyé l'imagination d'un bon prêtre jusqu'à fabriquer du roman. Ce qui ne serait pas une fiction anodine pour rendre compte de la naissance du genre. On perçoit déjà que le romanesque commence lorsque la merveille est contestée.

II - La merveille et le double régime narratif

Le mot « merveille » joue un rôle remarquablement constant dans le métalangage narratif. Il apparaît pour signaler que l'événement narré prend un caractère inattendu ou irrecevable, soit qu'il paraisse dénué de crédibilité, soit qu'il implique l'intervention d'une puissance surnaturelle. C'est une caractéristique de la narration médiévale romane que de marquer ainsi un seuil de créance fondé sur l'expérience, l'usage, la mémoire, voire le simple bon sens. Beaucoup d'autres cultures font l'économie de ce signal.

Le vaste ensemble que constitue l'*Océan des rivières de contes* que j'ai pu lire naguère sur les conseils de Vidya Vencatesan, baigne à peu près constamment dans le surnaturel. Cependant on n'y rencontre pratiquement jamais un terme équivalent à « merveille » ou à « prodige » pour marquer le changement de niveau référentiel. Le concept de « merveilleux est d'ailleurs absent du répertoire¹⁶. Tout se passe comme si le poste du lecteur implicite n'était pas représenté. De même, dans les *Sagas* islandaises composées pour la plupart aux XIIe et XIIIe siècles le métalangage qui consiste à signaler le surnaturel est pratiquement inexistant. La frontière entre naturel et surnaturel, si sensible dans le monde roman, n'a pas à être marquée, comme si la réception était assumée par une instance impassible apte à tout accueillir sous les espèces du vrai. L'ethno-littérature - domaine auquel ressortissent d'ailleurs les *Sagas* légendaires¹⁷ - conduit à un constat analogue¹⁸.

La mentalité prélogique n'avait pas à tenir compte de la frontière entre le possible et l'impossible. L'écriture du mythe se déploie sur les divers plans de réalité ; monde des dieux et monde des hommes y interfèrent constamment. Tout y est également possible. Plus un texte est proche des structures mythiques ou des substrats traditionnels, plus il ignore la notion de « merveille ».

Dans le texte grec du Pseudo-Callisthène, la résurrection d'un poisson sec plongé dans la fontaine de jouvence¹⁹ n'entraîne aucune mention particulière, ni « merveille » ni « émerveillement ». Même situation une dizaine de siècles plus tard, dans la version française du *Roman d'Alexandre* (il s'agit cette fois d'un poisson cuit²⁰ !). Cette absence s'explique si l'on tient compte du caractère particulier de ce récit qui se présente comme un recueil de merveilles. Vecteur dramatisé du voyage dans l'Orient Indien, l'épopée du conquérant prend souvent l'aspect d'un catalogue de curiosités analogues à celles que pouvaient offrir les encyclopédies de l'époque²¹. Dans le sillage du héros, le texte révèle tous les jours de nouvelles merveilles sans nécessairement éprouver le besoin de les qualifier comme telles. C'est le triple déplacement vers l'ailleurs exotique, l'altérité du monde oriental et l'autrefois de la légende qui fait office de marqueur implicite.

La récurrence du signal « merveille » dans le récit arthurien manifeste donc le caractère alternatif du récit qui se déploie simultanément sur deux plans : le plan de la référence commune, reconnue, acceptée (*l'argumentum* de la rhétorique classique, les choses qui pourraient arriver) ; le plan de la merveille (*fabula*) où les choses extraordinaires, *qui cependant arrivent*, sont suscitées par quelque puissance surnaturelle. Reste à savoir laquelle ?

III - Les voies de l'écriture romanesque

L'objet de cette dernière partie sera de montrer comment l'auteur anonyme de la *Suite du Merlin* a infléchi dans un sens romanesque le traitement de la « merveille ». A cet effet, on mettra en évidence quelques orientations majeures dans l'écriture :

- La réduction du merveilleux dans les « merveilles blanches »
- L'occultation de la causalité
- La limitation du merveilleux dans le traitement des personnages
- L'humanisation du personnage de Merlin
- La notion de « mescheance »

1° La réduction du merveilleux dans les « merveilles blanches »

Les merveilles « blanches », sont celles qui ne font intervenir aucune forme de transcendance, ni le Ciel ni l'enfer ni la féerie. Pourquoi des situations dénuées de surnaturel peuvent-elles appeler cependant la dénomination de « merveille » ? Précisément parce qu'elles entrent dans une sphère d'émerveillement limitée à un individu ou à un groupe, placé en état d'ignorance, et finalement d'infériorité, par rapport au point de vue omniscient représenté par Merlin, incarnation du narrateur. Ces merveilles blanches sont soumises au choix du point de vue narratif ; ce sont en fait de fausses merveilles à destination purement intra-diégétique. Elles déstabilisent les capacités de réception du témoin. Rarement celles du lecteur.

La suite du *Merlin* présente au moins trois axes thématiques où se manifeste cette déstabilisation : le champ de la prouesse guerrière, le domaine moral et celui de la norme sociale.

a) *La prouesse guerrière*. Lorsque les deux frères Balaain et Balaan attaquent impétueusement les quarante chevaliers du roi Rion pour les mettre en déroute et

les faire tourner « a desconfiture », les survivants sont « *si esbahi des merveilles* qu'il voient que cil font, qu'il cuident bien qu'il soient plus de cent. » (§129, 26). Excédant très largement les possibilités humaines, la prouesse est alors interprétée de façon subjective comme une œuvre diabolique :

« [...] car cil (le Chevalier aux deux épées) faisoit unes chevaleries si apertes, en quel lieu que il venoit, que tuit le *regardoient a merveilles*, ne il ne disoient pas que il fust *chevaliers morteus, mais auchuns monstres ou auchuns anemis* que mesaventure avoit la amené. Et li rois Artus meismes, quant il l'ot bien esgardé et il vit les *merveilles* que il faisoit, il dist que che n'estoit pas chevaliers coume autres, mais *hom nés sour terre pour destruction de gent.* » (§142, 13-21)

Au-delà des effets d'emphase où se perçoit comme un souvenir du style épique, le passage présente l'intérêt de distinguer nettement l'aspect objectif de l'événement noté par le substantif « *merveilles* », de l'interprétation délirante qu'en donnent les ennemis terrorisés. Ils parlent de *monstre*, c'est-à-dire de « prodige », de *diable* et finissent par poser la fameuse question ontologique qui cultive l'incertitude sur la nature métaphysique de ce guerrier irrésistible. Question quelque peu tempérée par le commentaire du roi Arthur, bénéficiaire direct de la prouesse, commentaire qui ramène le héros du jour vers la condition humaine, vers la catégorie des « hommes nés sur terre », catégorie à laquelle échappe le diable, bien entendu. Toutefois, l'origine de ce héros dévastateur et providentiel reste mystérieuse²².

b) *Le domaine moral*. La transgression devient « merveille » en particulier lorsque la faute engage une sexualité coupable. Baalain se dispose à révéler à un chevalier l'infidélité de sa dame pour l'heure endormie dans les bras d'un autre (laid et hideux de surcroît !) : « je vous mousterrai merveilles » annonce-t-il à l'ami trahi qu'il mettra bientôt en présence des amants enlacés. Dans cette occurrence un doute subsiste cependant, car on ne saurait décider si la mention « merveille » est provoquée par le spectacle érotique ou par la discordance entre la beauté de la belle infidèle et la laideur du chevalier à qui elle a accordé ses faveurs²³. Le contexte invite plutôt à retenir la seconde interprétation. Balaain, qui a déjà ressenti cette disconvenance comme une « merveille » (§220, 13-18) s'appête donc à dessiller les yeux de celui qu'il appelle son « compagnon », sans se rendre compte que cette scène insoutenable aura sur lui un impact d'une violence inouïe. De fait, elle aboutira à un double meurtre suivi d'un suicide (§220-222). Le suicide, la plus grave des infractions à la loi religieuse, représente bien en effet un cas extrême dans le dérèglement des comportements humains et, à ce titre, il est traité comme une « merveille » et suscite le même discours d'escorte qu'une authentique merveille.

c) *La transgression de l'ordre social*. Un autre désordre apparent se transcrit encore en « merveille » dans le discours narratif. Il s'agit de la prétention exorbitante manifestée par un fils de paysan qui entend devenir chevalier. Que le père de ce jeune homme se présente devant Arthur et lui demande de lui octroyer « un don en blanc » comme pourrait le faire un gentilhomme, et voilà déjà le roi qui « s'esmiervelle » devant ce « vilain qui si sagement parole ». Après avoir accédé à la requête du laboureur, il ne peut s'empêcher de manifester sa surprise à l'idée que le fils montre tant d'obstination à vouloir sortir de son état. Il affirme qu'il considère cette prétention comme une « grant merveille » (§254, 31).

En fait la situation est comparable à celle de l'exemple précédent : tout le monde est encore dans l'erreur, car le jeune homme n'est pas fils de paysan, mais fils de roi. Tor n'est autre en effet que le bâtard conçu autrefois par le roi Pellinor lors ses ébats avec une bergère, ainsi que le révélera plus tard Merlin (§294). A cette révélation, le roi se signe (§294, 42), non qu'il y ait matière à redouter quelque « merveille » diabolique, mais parce que les paroles de Merlin viennent réactualiser pour lui la puissance du désir sexuel, qui est le moteur secret de son histoire et, au-delà, de l'histoire du monde arthurien dans son ensemble : « [...] Mais ele ert de si grant biauté plainne qu'il en prist au roi envie, si geut a li et engendra adont Tor. » (§294, 41-43)

Dans leur concision même, ces paroles rappellent la loi impérieuse du désir qui fournit la configuration fondamentale autour de laquelle s'ordonnent de façon répétitive ou spéculaire les lignes de force du récit, et cela depuis les premiers auteurs, Geoffroy de Monmouth, Wace, Robert de Boron. L'anonyme fait un usage systématique de cette structure : la naissance illégitime de Tor renvoie en miroir à celle de Mordret, qui renvoie à celle d'Arthur, qui renvoie à celle de Merlin, qui renvoie à celle du juge²⁴... *Pater incertus*. Nul ne sait s'il est (s'il a) père légitime. C'est pourquoi les pères, parfois, entendent faire périr les fils, surtout lorsqu'ils sont susceptibles de se transformer plus tard en dangereux rivaux : nouvelle décision révoltante - prise par le roi- que le texte enregistre encore comme une « merveille » (§74, 5).

On voit donc que la transgression des normes, en matière d'éthique, d'usages sociaux et jusque dans les désordres du désir, est exprimée par le recours à ce terme extrême de « merveille », bien qu'en l'occurrence aucun élément surnaturel n'entre en jeu.

Il reste que la récurrence de ces merveilles sans merveilleux dans la *S.R.M.* invite à s'interroger sur la nature du texte en prenant en considération la notion de « puissance du roman » au sens où l'entendait Roger Caillois. Les exemples sont suffisamment nombreux et probants pour nous permettre d'affirmer que la situation de « merveille » ne se construit pas seulement par référence au surnaturel. Sur ce point il est possible de reconduire pour la *S.R.M.* les analyses proposées par Jean-René Valette pour le *Lancelot en prose*. Un équilibre semble s'établir dans notre texte entre, d'une part, les merveilles qui occupent une position « verticale » dans l'espace imaginaire et que l'on aurait tendance à considérer comme les vraies merveilles parce qu'elles sont d'origine surnaturelle ; d'autre part, les « merveilles » horizontales, qui n'engagent aucune transcendance et qui relèvent des différentes expressions de la nature humaine en ce qu'elle est nature désirante. Mise en évidence par le registre objectif, la merveille sans merveilleux n'engage que l'homme, l'homme livré à ses passions, saisi dans son héroïsme et ses défaillances, dans les extrémités où le désir le porte, dans les décisions criminelles auxquelles peut le conduire l'exercice du pouvoir, dans l'enchaînement des catastrophes dont la *mescheance* l'accable. Oubliant Dieu, mesure, sagesse, *prodomie*, l'homme devient « merveille » par trop de complaisance à son humanité ; le chevalier fait « merveilles » par démesure de chevalerie ; le roi-ogre, ravisseur d'enfants, fait inutilement « merveille » par excessif, autant que déplacé, souci de souveraineté sans partage.

Les merveilles blanches balisent étrangement le territoire du roman, et même en l'occurrence celui de la tragédie, en ce qu'elles mettent en lumière le jeu des passions et des tentations, les errements aveugles du désir, les dérisoires palliatifs imaginés pour corriger la trajectoire du destin.

2 - L'occultation de la causalité et le jeu fantastique

La merveille se présente souvent comme un événement dont la cause se dérobe, tel le coup de lance mortel porté par un chevalier invisible sous les yeux du roi Arthur : « [...] je ne vi onques si grant merveille comme ceste est, car je le vi ferir et si ne vi mi chelui qui le feri » (§172, 6-7). Telle est bien l'essence de la merveille qui met l'observateur en présence d'un fait irrécusable dont l'agent est occulté. Une telle provocation organise l'expérience de l'inconcevable, de la « desraison » (§170, 31). Le sujet est ainsi invité à rechercher l'origine de l'événement tronqué dans le monde invisible. Monde dont la réalité était aussi incontestable que celle du monde sensible et que les médiévaux tenaient même souvent comme beaucoup plus contraignante. Toutefois, en l'absence de toute signature incontestable, par le miracle²⁵ par exemple, l'homme est maintenu dans l'incertitude quant à l'origine de la manifestation surnaturelle.

Conduire le récit selon les voies d'une « poétique de l'incertain » est une option moderne de l'écriture, qui se fait jour avec le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, aussi bien dans « la partie Perceval », avec les questions relatives à la lance et au Graal, que dans « la partie Gauvain », avec le long épisode du château des reines mortes.

Mettre en récit un événement tronqué, c'est jouer à créer de l'opacité, ce qui reste une manière de solliciter l'exigence moderne de rationalité. Le motif du coup porté par le chevalier invisible revient à trois reprises dans l'épisode du « Coup douloureux », et le même thème sera encore réitéré au Perron du Cerf. On sait que dans le protocole de lecture, tel qu'établi par la prose du XIII^e siècle, une révélation est à espérer au bout de l'aventure étrange. Révélation qui peut prendre la forme d'une « senefiance », ce qui n'est pas le cas de notre texte, qui préfère soit livrer une « explication », soit maintenir une étrangeté de type fantastique. Or le fantastique est un art de transition qui présuppose à la fois la permanence de croyances surnaturelles et la mise en débat de ces mêmes croyances.

La littérature enregistre volontiers le désarroi de l'homme confronté à l'expérience du surnaturel. C'est par là qu'elle peut s'engager dans la voie du fantastique qui implique la mise en œuvre d'une poétique de la peur. En certains de ses épisodes, la *Suite du roman de Merlin* se complaît en effet dans la représentation de merveilles qui sont, à la lettre, « espoentables », telles les merveilles qui surviennent au palais du roi Pellehan une fois que Balaain a porté le « Coup douloureux » (§203 *sqq.*). Mais la liaison entre le « Coup douloureux » et les événements catastrophiques qu'il déclenche n'est pas clairement dévoilée.

On pourrait plus sûrement esquisser une lecture fantastique de l'épisode nocturne du « Perron du Cerf ». Il a pour cadre un véritable carrefour, au croisement de quatre voies, avec « une grant croix de fust vielle et ancienne » au pied de laquelle se trouve le perron comparé à un autel. Fantomatiques et muets²⁶, deux chevaliers

viennent s'affronter farouchement à l'épée pour se réconcilier ensuite dans une accolade. Après ce spectacle sans paroles, se déroule une animation zoomorphe avec le cerf éponyme qui se couche sur le perron comme une victime expiatoire dont quatre lévriers blancs viennent boire le sang à satiété puis s'allongent à leur tour, repus et enflés. Survient alors un dragon qui dévore les quatre « vampires », réchauffe et ranime le cerf, puis se trémousse en tous sens jusqu'à dégurgiter les lévriers qui s'élancent dans la forêt à la poursuite du cerf ressuscité ! De toute évidence, selon les modes de lecture induits par les textes antérieurs, la *Queste del Saint Graal* en particulier, une telle étrangeté appellerait une « senefiance »... qui ne vient pas, et tout l'épisode reste énigmatique. Marque du fantastique, l'indécision est bien présente dans le commentaire du Morholt, placé en situation de témoin s'émerveillant :

« Sainte Marie, qu'est ce que j'ay huy veu ? Suis-je enchantés ou sui je conjurés ? Par foi, je ne sçay que dire de ceste chose. Il me semble que ce soit songe. » (§482, 1-5)

On remarquera que l'essentiel du dispositif chargé d'exprimer l'incertitude fantastique est présent dans ces quelques mots. Tours interrogatifs ; modalisation de la perception ; incertitude sur la réalité des phénomènes ; impuissance à comprendre ; alternative surnaturelle (« enchantés » ou « conjurés », c'est-à-dire, en développant les implications probables : « enchanté par un être féérique » ou « ensorcelé par un être satanique » ?). Le fantastique médiéval est donc bien le lieu d'une hésitation métaphysique, « l'hésitation éprouvée par un être qui connaît d'autres lois que naturelles »²⁷.

Les inscriptions du perron promettaient malheur à quiconque s'arrêterait en ce lieu pour y voir advenir des merveilles qui relèvent des aventures associées au Saint Graal. De fait, le lendemain de la nuit du Perron, les trois témoins sont frappés par une lance invisible ; deux en meurent, le troisième, le Morhout, reçoit la blessure aux cuisses, dont on sait qu'elle est par excellence la blessure associée aux aventures du Graal. L'homme invisible semble bien une figuration de la cause occultée, mais une figuration par défaut de figure, si l'on peut dire !

Une duplication de la même scène, avec cette fois Yvain pour témoin, prend place plus tard (§504-507). L'intérêt se déplace alors sur la question des terribles blessures infligées par un être invisible. À deux reprises au moins il est dit qu'aucun « mortel homs » n'aurait eu « puissance de ce faire ». L'enquêteur ne relève d'ailleurs pas la moindre trace « ne esclotz de cheval ne nul signe que mortel homs y ait esté » (§505, 17-18). Il est donc naturellement rejeté vers le terme surnaturel de l'alternative « Et pour ce dy je que ce fu deables ou ennemis qui ainsi les a occis » (*ibidem*). Ses deux compagnons ont beau évoquer les « merveilles » de la terre de Logres et du Saint Graal, les desseins impénétrables de Dieu dont les rigueurs frappent aussi bien les justes que les pécheurs, rien dans la doxa arthurienne et chrétienne n'apporte à Yvain une réponse satisfaisante. Il poursuivra sa quête au nom d'une exigence de compréhension (qui était déjà celle du jeune Perceval chez Chrétien de Troyes). On comparera le caractère moderne, intellectualisé, de cette quête, véritablement romanesque parce que née de la volonté même du sujet, à la triple quête arbitraire lancée par l'irruption de la demoiselle chasseresse à la cour du « roi aventureus », triple quête en effet qui comporte trois objectifs traditionnels assignés par Merlin aux trois chevaliers, Gauvain, Tor et Pellinor. Assignés et non pas choisis. L'invention du roman c'est aussi l'invention de la nécessité intérieure.

La *S.R.M.* s'attache donc, non seulement à exhiber nombre de merveilles, mais encore à les rendre problématiques, et même à construire ses propres relances à partir des incertitudes ainsi engendrées, tout en se réservant de répondre ou de ne pas répondre à la question cruciale des origines de la merveille²⁸. Ou bien en se contentant de livrer quelques indices, ce qui est toujours un moyen de cultiver l'ambiguïté. Pour illustrer ce point de vue, on pourrait encore se référer au combat que Gauvain livre au Morhout : le récit enregistre bien comme une « merveille » l'accroissement stupéfiant de la force déployée par Gauvain aux alentours de midi (§427, 12 et 16), mais n'en fournit pas la moindre explication. On peut penser ici que l'anonyme postule chez son lecteur une connaissance suffisante de l'intertexte arthurien²⁹.

Force est de constater l'investissement de la merveille par le jeu fantastique et la productivité de l'embaras heuristique qui en résulte dans la *S.R.M.* Mais c'est précisément ce jeu avec l'incertain qui est la marque d'une écriture moderne, jeu totalement absent des « formes simples » de la narration dans ses productions traditionnelles, qu'il s'agisse du mythe ou du conte.

3 - La limitation du merveilleux dans le traitement des personnages :

La *S.R.M.* met en scène les deux principales formes de magie, la magie positive autour de la Demoiselle du Lac ; la magie maléfique, dont les acteurs sont un peu plus différenciés, encore que le premier rôle revienne incontestablement à Morgane. Ce personnage retiendra notre attention dans la mesure où il fait l'objet d'un traitement particulier caractérisé par une forte rationalisation.

Le cas de Morgue Insérée dans le monde arthurien par tout un réseau de parenté, cette grande Dame est fille de reine (Ygerne) et peut-être de roi³⁰, ou de duc (Tintagel), sœur de roi (Arthur) et enfin, originalité de notre texte, femme de roi (Urien de Garlot³¹) et mère d'un enfant, Yvain, appelé à devenir un chevalier hautement estimable, qu'Arthur considère bien comme son neveu (§419, 44). Morgane n'est donc pas assimilable à une femme de la forêt ni à une créature surnaturelle venue on ne sait d'où. Femme de haut lignage, elle serait digne de figurer au générique d'une tragédie. Chez elle, la magie n'est qu'un instrument de mort au service d'une nature foncièrement mauvaise, notion portée par l'adjectif « malicieuse » dans le lexique médiéval : « Elle estoit moult malicieuse durement et moult savoit de tintin et de male pensée. » (§152, 6-7). Initiée aux arts magiques par Merlin, cette splendide créature a perdu toute sa beauté au fur et à mesure qu'elle acquerrait des pouvoirs qui prennent chez elle un caractère satanique, alors que, dans le même temps, elle s'adonnait à la luxure :

« Mais sor toutes celes qui le jour i (à la cour) furent emporta le pris et l'ounour de biauté Morgue, la fille Igerne. Et sans faille elle fu bele damoisiele jusques a celui terme que elle commencha a aprendre des enchantemens et des charroies. Mais puis que li anemis fu dedens li mis et elle fu aspiree et de luxure et de dyable, elle pierdi si otreement sa biauté que trop devint laide, ne puis ne fu nus qui a bele le tenist, s'il ne fu enchantés. » (§27, 4-11)

Telle est l'explication que donne la *S.R.M.* de ce noircissement progressif que les

auteurs ont fait subir au personnage depuis le XII^e siècle³². Mais la *diabolisation* (« [...] li anemis fu dedens li (elle) mis... ») reste, comme toujours au Moyen Âge, une explication facile qui permet de déplacer la question du mal sur l'Autre. En fait, Morgue ne semble pas être possédée du démon. Sa laideur (qui ne fait pas fuir les hommes !) est plus le miroir de son âme qu'un symptôme de possession. Elle n'est jamais présentée en train d'accomplir la « volenté » du diable³³, mais la sienne propre. Elle appartient à cette catégorie de femmes inquiétantes, indifférentes à toute loi, et qui font de l'accomplissement de leur désir la grande affaire de leur vie. Dans le *Merlin* de Robert, cette attitude était stigmatisée à travers le personnage de la vieille maquerelle qui avait réussi à détourner vers le dévergondage la sœur cadette et qui n'hésitait pas à développer une audacieuse apologie de la jouissance charnelle, « la joie d'homme ».

L'anonyme a considérablement transformé le personnage de Morgue en le dégageant de ses attaches avec la mythologie celtique. En la faisant passer, plus nettement encore que les autres prosateurs du XIII^e siècle, du statut originel de reine des fées, établie dans l'Insula Pomorum, - ou encore du statut de « Dame de l'Île d'Avallon » -, au statut socialisé qui est celui de « la reine Morgue », comme on l'appelle couramment dans la *S. R. M.*, il l'a arrachée au passé des *mirabilia* pour l'insérer dans le présent des désirs, ce qui implique une compromission dans le *magicus*. Du plan de l'innocence et d'une certaine pureté mythique, Morgue est passée au plan de l'humanité problématique qui caractérise la narration romanesque. Elle est devenue un être charnel agité de haines et de passions. Un être humain en somme, dont la capacité à nuire est hypertrophiée par la possession de l'art magique.

Cette femme représente aussi un contre modèle féminin par rapport aux figures de référence, par rapport à la dame courtoise, à la femme vertueuse, à la femme pieuse, à la femme mystique et même par rapport à la fée ! Dans le récit qui nous occupe, en effet, bien que son image se superpose parfois à l'image originelle de la « Dame de l'isle d'Avallon » (§93 et 106) ou à celle d'une transparente, quoique énigmatique « Dame de l'Isle Faee », elle n'est jamais désignée explicitement comme une fée³⁴.

D'autre part, si l'on se réfère aux scénarios narratifs tels que Laurence Harf-Lancner les a dégagés à partir de nombreux textes féeriques, le rôle dévolu à Morgue dans la *S.R.M.* ne correspond pas à la structure du « récit morganien ». L'Autre Monde celtique n'existe plus. Morgue réside dans l'espace arthurien, à Camalaoth par exemple (§363) ou dans son château de Tugan au royaume de Garlot (§418, 9). Rien n'est dit de la manière dont elle attire ses amants. La médiation vers l'ailleurs habituellement figurée grâce au motif de l'animal-leurre n'existe pas non plus. On peut même considérer que le scénario est disloqué, déplacé sur la quête (inutile) que Gauvain a entreprise pour complaire à la Demoiselle chasserresse (§260-277). Ce qui conduit Laurence Harf à écrire fort justement : « La chasse au blanc cerf perd sa signification primitive³⁵ ». L'enfermement de l'homme convoité, essentiel dans le scénario féerique (voir par exemple le *Lancelot* en prose), a également disparu. Il en est de même pour le couple *interdit-transgression*. C'est dire que tout l'arrière-plan mythique du récit morganien a été gommé dans la *S.R.M.*, et que Morgue elle-même n'est plus une fée. Fille de mortels, c'est une femme

« tout entière à ses proies attachée », des proies choisies dans le cercle familial - son frère, son mari - ce qui renforce l'étreinte tragique. N'avait-elle pas projeté de faire tuer son frère pour donner le pouvoir à son amant, Accalon (§398, 87-93) ? La haine dont elle poursuit son frère relève du fonds archaïque des vengeances familiales : comme tout un chacun, elle pense que Mordret est mort, et elle impute à Arthur la double responsabilité de la mort de son « neveu et de son serorge » (le roi Loth, son beau-frère, tué en fait par Pellinor, §161).

Le personnage a subi, c'est incontestable, une réduction des pouvoirs surnaturels et même une rationalisation de ces pouvoirs³⁶ dont l'origine est relatée dans le récit. La magie n'est pas un don inné ; c'est désormais (au XIII^e siècle) une science, dont les bases (au moins les arts du *quadrivium*) sont enseignées, - à en croire Robert de Boron qui la considère encore comme une fée³⁷ -, dans de respectables « maisons de religion » et pour le reste, Merlin fut un bon maître ! Cependant, dans la *S.R.M.*, Morgue n'est pas seulement une magicienne : c'est aussi une empoisonneuse ; une manipulatrice ; une femme qui use de l'art de la contrefaçon ; une froide criminelle ; une femme déterminée dans ses haines, capable de tuer son mari d'un coup d'épée. Elle l'aurait fait sans l'intervention de son fils. Elle est de la trempe d'une Lady Macbeth, mais contrairement à l'héroïne shakespearienne, elle n'eût pas tremblé au moment de frapper.

Par ailleurs, malgré de grandes scènes spectaculaires comme celle de la métamorphose en statues de pierres accomplie sur elle-même et sur ses gens (§415-416), la démesure extrême du personnage est représentée en dehors de tout contexte merveilleux. Que l'on songe par exemple à l'affaire du fourreau et de l'épée, au crime abominable qu'elle voudrait faire accomplir par sa dame de confiance sur la personne de son mari endormi, à l'épisode du manteau enchanté (qui tire peut-être sa « force » d'un poison)³⁸, on se rendra compte que Morgue est infiniment plus dangereuse hors merveilleux que dans ses prestations de magicienne. Elle est plus proche des sombres figures tragiques (Clytemnestre, Médée) que de l'archétype féérique.

Humanisation du personnage de Merlin

Merlin reste le maître des merveilles. Nous ne nous attarderons pas sur ce point³⁹. Dans la perspective ici adoptée, nous essaierons plutôt de mettre en évidence les aspects qui le rapprochent de la simple humanité.

Par rapport aux strates archaïques, il semble représenter un avatar anthropomorphisé de la fonction divinatoire. Transportons nous un instant dans l'autre suite, la *Suite-Vulgate*, où figure l'histoire de Grisandole⁴⁰. Merlin y dénonce l'imposture de l'impératrice débauchée, qui, dans son entourage immédiat, dissimule ses amants déguisés en jeunes filles. Pour interpréter le songe de l'empereur et révéler toute l'affaire, après avoir pris l'apparence d'un cerf, il apparaît sous les traits de l'homme sauvage et se signale à l'attention par un rire énigmatique. Dans *l'Océan des rivières de contes*, où l'on rencontre le même motif⁴¹, c'est un poisson qui, quoique mort, se met à rire. Son rire à la même fonction que celui de Merlin : il annonce la révélation d'une scandaleuse imposture : « Toutes les femmes du roi sont adultères : partout dans le sérail il y a des hommes déguisés en femmes, mais on va tuer un brahmane innocent. D'où le rire du poisson. », déclare la créature démoniaque (une raksasi) qui détient en l'occurrence le pouvoir divinatoire. Les

Suites se suivent (peu importe dans quel ordre), mais ne se ressemblent pas ! La résurgence du motif folklorique n'appartient pas à la *S.R.M.* Notre texte se démarque ainsi, une fois de plus, par une sorte de volonté sélective, des formes les plus traditionnelles de la légende : il écarte la métamorphose en cerf ; il écarte l'assimilation de Merlin à l'homme sauvage ; il écarte le motif de la reine adultère (qui figurait pourtant dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth) ; il écarte même le rire ritualisé associé à une triple prédiction (tel qu'on pouvait le voir mis en scène dans le texte-souche de Robert de Boron). Il paraît évident que l'anonyme de la *S.R.M.* s'est appliqué à délester le personnage du devin des aspects les plus archaïques de son histoire mythique pour l'engager dans les voies de l'humanité.

Il reste cependant un enchanteur. Deux traits distinguent assez souvent les enchantements pratiqués par Merlin des enchantements pratiqués par ses élèves ou par ses rivaux.

D'une part Merlin use de ses pouvoirs pour construire sa propre image, avec le souci de passer à la postérité et de laisser une trace dans la mémoire des hommes. Il lui arrive même d'accueillir avec plaisir, comme le ferait un cabotin de tréteaux, les marques d'admiration que suscitent ses prédictions et devinailles. Le grand devin a ses petites faiblesses, ainsi que le lui fait remarquer la mère de Tor, qui a son franc parler (§ 309). Et c'est un autre trait à verser au dossier de la naissance d'une écriture romanesque que cette attention portée au personnage secondaire, dont l'apparition fugitive vient éclairer une nouvelle facette du personnage principal.

D'autre part, la question de l'origine des pouvoirs attribués à Merlin n'est jamais tranchée, jamais abordée aussi nettement que chez Robert de Boron. Cet auteur avait proposé une clarification selon la double référence surnaturelle qui régit l'imaginaire chrétien : la connaissance du passé est un legs du démon, mais Dieu a donné à Merlin le savoir supérieur concernant l'avenir. L'alliance des deux pouvoirs faisait de Merlin un être omniscient, comme Dieu, et justifiait du même coup le statut de Merlin premier narrateur du « roman » dont Blaise n'était que le scripteur, mais dont la matière était, au moins pour partie, mémoire du diable. Tout en reconnaissant que le don de prophétie vient de Dieu, la *S. R. M.* ne reprend pas cette dualité. La question de l'origine des pouvoirs de Merlin est versée dans le registre subjectif, dans le discours des personnages. Merlin dit bien qu'il a reçu de Dieu la « grâce » de connaître les « choses qui sont à venir » (§18, 4-5) mais comment aurait-il transporté les « pucelles » au sommet d'une montagne inaccessible même à un écureuil, si ce n'est par « art d'ennemi » ? disent certains, dont le Morhout traduit la pensée (§496, 53-55). Arthur lui-même, qui doit tout à Merlin, se laisse aller à considérer que la connaissance de l'inconnaissable lui vient du démon. Une once de présomption diabolique pèse toujours sur les faits et gestes de Merlin. Un espace d'évaluation est ainsi ménagé au lecteur. La position métaphysique de Merlin se construit par fluctuations au cours de la lecture, elle n'est pas donnée une fois pour toutes.

Enfin, la grande innovation de la *Suite* qui nous intéresse est d'avoir réduit les pouvoirs du merveilleux, d'avoir fait de Merlin « un enchanteur enchanté ». Le système du merveilleux est construit de telle sorte qu'aucun acteur doté de

pouvoirs surnaturels ne se trouve en même temps doté d'un pouvoir absolu. Tous, même Merlin, amené à admettre son impuissance dans l'espace propre à la féerie (§61), éprouvent leurs propres limites. Morgue doit reconnaître la supériorité de la Demoiselle du Lac en matière d'enchantements. Nivienne doit avoir recours à Merlin dans bien des situations : devant les deux infâmes enchanteurs-musiciens (§334-339) ; ailleurs, pour rendre le domaine du lac invisible et inviolable... Lorsque tel ou telle a cru pratiquer des enchantements décisifs, il se trouve toujours une magie supérieure capable de lever sortilèges et envoûtements. Lorsque Merlin a cru pouvoir se débarrasser des douze pucelles en les exposant à mourir de faim sur un promontoire inaccessible, il n'avait pas prévu que l'aînée disposait du pouvoir de faire venir jusqu'à elle en un instant un pain situé à plus de cent journées de chevauchée (§496, 55-59) ! Et lorsque le souverain des magiciens se trouve à son tour (et même plus souvent qu'à son tour) happé par le désir, ses propres pouvoirs magiques se dissolvent et s'éteignent. En quittant le rôle du guide impavide et omniscient, qui était le sien chez Robert de Boron, en devenant un être sensible, un personnage de roman en somme, le Merlin de la *S.R.M.* cesse d'être la voix de Dieu et le régisseur de l'histoire, pour accéder à la condition humaine et à ses limites. Dès lors, il est livré à la femme qui, loin de répondre à son désir, ne cherche qu'à s'y soustraire, par l'envoûtement d'abord, par le meurtre ensuite. Tout cela Merlin le sait sans avoir le pouvoir de l'éviter. Il fournit même à celle qui le hait les moyens de l'éliminer. N'est-ce pas reconnaître que le roman représente aussi le lieu imaginaire où se joue la contestation du merveilleux ?

4 - La « mescheance »

À côté de la puissance divine qui, le plus souvent par l'intermédiaire de Merlin, ordonne les événements de l'histoire du monde arthurien, d'autres forces régissent les destins individuels. Au premier rang d'entre elles, la « mescheance » semble être la formulation médiévale de la fatalité⁴². Pas nécessairement de merveilles dans la « mescheance », mais un brouillage permanent des identités, une occultation des signes qui assurent d'ordinaire connaissance et reconnaissance, une perte des repères et des liens, singulièrement des liens de parenté. Si bien que, privé de toute assistance providentielle, l'homme devient aveugle dans un monde opaque. On sait que le caractère tragique de la « mescheance » est illustré par l'histoire de Balaain et Balaan, les deux frères qui s'entretuent sans se reconnaître, parce qu'au dernier moment Balaain a accepté que soit remplacé son écu en mauvais état (§226). Dans cette histoire, il est dit que Dieu lui-même est derrière la « mescheance » :

« Mais cette mesqueance vous envoie Diex pour le fait que vous fesistes chiés le roi Pellehan [le coup douloureux] en lieu de venganche » (§226, 19-21).

Mais c'est exceptionnel. Pour tout autre que Merlin, la « mescheance » représente une causalité mystérieuse, qui échappe à toute logique apparente, comme à toute forme de transcendance. C'est, à la lettre, ce qui « tombe mal » ! L'adjonction des aventures de Balaain et Balaan place donc le récit tout entier sous le signe tragique de la « mescheance », qu'il est facile d'assimiler à la malchance. Mais nous sommes dans un contexte où le hasard n'existe pas, où tout destin se mérite ou se paie. Aux yeux de la victime, la « mescheance » est parfois perçue en effet

comme funeste malchance. Le titre de « plus mescheant chevalier du monde » peut même être revendiqué en contrepoint amer à celui de « meilleur chevalier du monde ». Toutefois, à l'analyse, cette malchance apparaît toujours peu ou prou comme la punition d'une faute ancienne, ignorée ou cachée. La *Suite*, et ce n'est pas son moindre mérite, invite en effet à distinguer d'une part, la vision subjective, celle de la victime, incapable de remonter jusqu'aux racines du malheur ; d'autre part, la vision objective, celle du narrateur, d'un témoin avisé (Merlin) ou encore celle du lecteur attentif. Une messagère envoyée par Merlin explique on ne peut plus clairement que le duel fatal qui conduira les deux frères Balaain et Balaan à s'entretuer demande à être replacé dans une chaîne causale qui permet de remonter jusqu'à la faute initiale : la mort des deux frères est provoquée par l'ignorance où se trouve chacun des deux chevaliers sur l'identité de l'autre ; cette ignorance résulte du changement de l'écu endommagé qui rend impossible la reconnaissance de Balaain⁴³ (cause seconde) ; mais c'est Dieu (cause première) qui a voulu que les choses se passent ainsi ; et si Dieu a voulu la mort des deux frères (bien que l'un soit innocent) c'est pour punir Balaain d'avoir porté le Coup Douloureux contre le roi Pellehan en pénétrant de façon sacrilège dans la chambre du Graal et en s'emparant de la Sainte Lance (§ 226). Dans ses effets secondaires, la « mescheance » infligée par Dieu frappe même ceux qui n'ont pas mérité de l'être⁴⁴, afin que se manifestent totalement, jusque dans leurs conséquences les plus scandaleuses, les implications de la responsabilité humaine. On mesure les enjeux qui s'attachent à cette mise au point : si la « mescheance » reste aveugle, elle ressortit à un enchaînement occulté de type romanesque ; si elle est le fait de Dieu, elle est réintégrée dans le système téléologique et providentiel.

Nous sommes pourtant invités à dépasser cette opposition, mais à la dépasser en replaçant l'homme et ses désirs secrets au coeur de la question. Loin de frapper au hasard, la « mescheance » répond en effet à quelque faute. L'histoire de Balaain et Balaan - qui, du point de vue de la syntaxe narrative, pourrait paraître excentrée par rapport à la ligne principale de la *S.R.M.* au point de faire ailleurs l'objet d'un récit autonome -, se justifie ainsi par rapport à la notion de « mescheance » dont elle représente la version caricaturale. Mais dans la *S.R.M.* chacun, peu ou prou, n'est-il pas « mescheant » ?

À l'instar de Balaain, Merlin, Arthur, Pellinor, pour s'en tenir aux personnages de premier plan, n'ont-ils pas quelque faute enfouie à expier ? Merlin ne porte-t-il pas comme une souillure le poids de son hérédité diabolique, qui expliquerait, d'une part son penchant pour la luxure, d'autre part l'orgueil de savoir, que lui reproche fort à propos la mère de Tor ? On sait que Merlin expiera *in fine* cette perversion de l'esprit de sagesse par l'impuissance à enrayer le processus qui le conduit à sa propre mort. Situé en verticalité entre le diable qui l'a créé pour le mal et Dieu qui l'a ramené vers le bien, la dimension horizontale de la condition humaine lui est inaccessible. Singulièrement démuné dans l'aventure du désir, il ne connaît ni la jouissance de le vivre, ni la satisfaction d'en triompher. Aveugles dans l'instant même où ils sont accablés, les « mescheant » ne sont-ils pas rejoints par quelque chose qu'ils ignorent et qui cependant appartient à leur propre histoire ? La merveille n'a-t-elle pas aussi pour fonction de manifester cette conjonction tragique ? C'est ici qu'intervient le rôle essentiel attribué à la « Beste glatissant » dans l'économie générale du récit.

La « beste », le sexe et le roman

La merveille de la bête gravide dont les petits hurlent avant même que de naître (cri des *nondum nati*) est essentiellement l'expression de quelque désordre « criant ». Elle fait fonction d'image rayonnante dont le sens paraît transparent par rapport à la question centrale de la sexualité.

À interpréter cette merveille comme l'expression fantasmée d'un dérèglement dans l'ordre du désir, il importe de revenir sur son insertion si originale dans le récit qui nous occupe. Afin de prendre la mesure de cette originalité, il suffit de comparer avec les autres récits qui accueillent le motif en le traitant comme simple support d'une moralisation. C'est-à-dire, selon une poétique de l'exemplum, et non selon une poétique du roman. Evoquons simplement le cas du *Perlesvaus* où le même thème fonctionne à vide, complètement détaché de la vie personnelle du témoin de la merveille (Perceval). On sait que l'auteur du *Perlesvaus* a subordonné l'épisode tout entier aux besoins de la « senefiance » religieuse qui l'absorbe et le réduit⁴⁵. La *S.R.M.* en fait au contraire une métaphore obsédante de la sexualité dérégulée et un thème qui lie symboliquement le sexe et le malheur.

Arthur et Pellinor, les deux personnages (deux rois) qui ont affaire à la « divierse beste », sont tous deux caractérisés en effet par la faute sexuelle. À son insu, comme par « mescheance », Arthur a séduit sa propre sœur. L'inceste se double d'un adultère puisque la dame est mariée au roi Loth d'Orcanie. L'enfant à naître sera un fils œdipien voué à une œuvre de mort sur la personne de son propre père. C'est le sujet du dernier roman du cycle. Quant à Pellinor, qui traque la « beste » depuis un an, c'est un trousseur de jupons qui déflora un jour une pastoure, la promise d'un pastoureau (*vakier*), lui fit un enfant et dut la laisser s'enfuir (§294). La « mescheance » s'acharne encore sur Pellinor lorsqu'il rencontre sa propre fille sans la reconnaître, refuse de lui porter assistance et la retrouve plus tard alors qu'elle s'est donné la mort sur le corps de son ami (comme Thisbé sur le corps de Pyrame) et que son cadavre a été dévoré par les bêtes sauvages. En punition, pour avoir « failli à sa propre chair », il verra son propre fils se détourner de lui sans l'avoir reconnu, et provoquer ainsi sa mort, par « mescheance » une fois de plus. La responsabilité des pères dans la révolte des fils, tel est le thème sous-jacent à cette prédiction de Merlin (§314, 37-61), qui lie le sort d'Arthur à celui de Pellinor. Du côté de Morgue, en qui s'incarne également le désordre sexuel, la protestation scandalisée n'émane pas du fils métaphorique, mais bien du fils réel, qui se dresse contre sa mère pour empêcher le meurtre du père.

La représentation symbolique de la faute sexuelle s'était imposée violemment aux deux rois par la provocation de la « beste » gravide. Bête merveilleuse à l'extérieur en tant que créature composite, probablement⁴⁶ ; plus merveilleuse encore à l'intérieur, car les petits qu'elle porte dans son ventre hurlent avant que de naître. La reine d'Orcanie et la bergère violée, elles aussi, ont porté dans leur ventre quelque chose qui hurlait... On peut considérer que cette bête de cauchemar ouvre un accès sinon vers l'inconscient du texte, du moins vers l'intimité inavouable. L'intimité de la chair, de l'œuvre de chair, et, *pour finir*, le retournement de la chair contre la chair. Serions-nous déjà dans un roman moderne ?

La beste n'est plus une merveille destinée à préparer l'énoncé d'une senefiance. Elle est la figuration d'abord énigmatique, puis de plus en plus précise, d'une « mescheance » liée à la faute sexuelle (le « vilain mestier » stigmatisé dans la *Queste del Saint Graal*⁴⁷), liée aussi, par nécessité organique, expressive, et non par souci d'exhiber un monstre, au cheminement souterrain qui conduit de l'impétuosité du désir jusqu'à la mort. Au seuil du récit les « glas des brakés » sonnaient déjà le glas du monde arthurien... En cela, aussi, par une construction narrative rayonnant à partir d'une métaphore obsédante, la *S.R.M.* élargit le territoire du roman.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, seules les cultures qui disposent du concept de « merveille » et qui l'incorporent dans leurs récits en tant que signal d'un changement de régime référentiel, paraissent aptes à accueillir les premières manifestations de la narration romanesque. La balise « merveille » signale en effet que le récit ne s'établit plus dans le mythe ou le conte merveilleux, que le socle référentiel devient la catégorie du réel empirique (ne parlons pas de « réalisme » qui restera toujours une utopie d'écriture), et que c'est désormais la raison qui régit la représentation. Au-delà, c'est « merveille ».

Certes, la décantation est loi d'être achevée. Elle mettra des siècles à s'accomplir et offrira parfois de surprenantes réactualisations du merveilleux le plus débridé dans lesquelles le jeu avec les sources n'est pas absent : le poème héroïque à l'italienne, avec le *Roland furieux* de l'Arioste, par exemple.

Il n'en reste pas moins que, dans la prose française du XIII^e siècle, un effort (parfois naïf) de rationalisation se fait jour. Le *Roman de Merlin* et ses *Suites* permettent de mesurer le travail accompli vers une écriture de transition, avec des avancées beaucoup plus nettes dans la *Suite-Huth*, (*S.R.M.* selon notre convention d'abréviation). Dans la *S.R.M.*, la merveille est encore présente, bien sûr, et même omniprésente parfois (on aura compris que notre critère n'est pas celui, trop simplement « discret » de l'absence ou de la présence de merveilles), mais la merveille est maîtrisée, reconnue, circonscrite, voire, exploitée comme une ressource poétique de seconde articulation du récit. Exploitée même quelquefois pour les incertitudes qui lui sont inhérentes, comme on l'a vu dans les moments fantastiques centrés sur la mise en question du principe logique de causalité. Circonscrite, car les personnages les plus richement dotés de pouvoirs surnaturels, Morgane, Merlin, se trouvent ramenés vers les limites humaines et prennent parfois plus de relief dans leur humanité que dans leur surhumanité. Merlin n'est plus le dieu du récit comme chez Robert de Boron. La maîtrise lui en échappe même à la fin, lorsqu'il s'agit de sa propre fin. Quant à la plus étrange des merveilles, celle de la « beste diverse » portant en elle le « glat » des petits, on peut la considérer comme un modèle d'intégration littéraire. Loin d'être une curiosité plaquée sur le récit à titre d'ornement, elle est porteuse de la métaphore fondamentale, de la métaphore tragique en laquelle se rejoignent les composantes majeures et secrètes du récit : le désir sexuel, la faute oubliée, qui fait un retour lisible en « mescheance », non plus la simple « mescheance » sociale de Chrétien de Troyes, mais la « mescheance » existentielle qui place les destins en perspective de mort. En ce sens la *S.R.M.* marque un jalon important dans le développement de la prose romanesque. Cette fausse suite (suite rétrospective) est un véritable commencement.

Notes

¹ Que l'on peut lire dans l'édition d'Alexandre Micha, *Merlin. Roman du XIIIe siècle*, Droz, Paris-Genève, 1980, à laquelle renverront toutes nos références textuelles. Une autre version, légèrement allongée, du *Merlin* de Robert de Boron a été établie et traduite dans l'ouvrage *Le Livre du Graal* (t. 1), par Irene Freire-Nunez et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, 2001, collection de la Pléiade.

² D'après le *Brut* de Wace, en particulier, voir A. Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, roman du XIIIe siècle, Genève, Droz, 1980.

³ Publiée par H. O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, t. I. cette version vient de faire l'objet d'une récente publication beaucoup plus sûre par Irene Freire-Nunez, Anne Berthelot et Philippe Walter sous le titre *Les Premiers Faits du roi Arthur*. Voir, *Le Livre du Graal*, op. cit., pp. 806-1662.

⁴ Une reine libertine dissimule son amant déguisé en femme parmi ses suivantes. L'adultère est révélé par Merlin qui reprend le rôle de l'homme sauvage. Voir L. A. Patton, « The Story of Grisandole. A Study in the Legend of Merlin », *Publications of the Modern Language Association of America*, XXII, 1907, pp. 234-276.

⁵ Que l'on peut lire dans l'édition d'Alexandre Micha, *Merlin. Roman du XIIIe siècle*, Droz, Paris-Genève, 1980, à laquelle renverront toutes nos références textuelles. Une autre version, légèrement allongée, du *Merlin* de Robert de Boron a été établie et traduite dans l'ouvrage *Le Livre du Graal* (t. 1), par Irene Freire-Nunez et Anne Berthelot, Paris, Gallimard, 2001, collection de la Pléiade.

⁶ D'après le *Brut* de Wace, en particulier, voir A. Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, roman du XIIIe siècle, Genève, Droz, 1980.

⁷ Publiée par H. O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, t. I. cette version vient de faire l'objet d'une récente publication beaucoup plus sûre par Irene Freire-Nunez, Anne Berthelot et Philippe Walter sous le titre *Les Premiers Faits du roi Arthur*. Voir, *Le Livre du Graal*, op. cit., pp. 806-1662.

⁸ Une reine libertine dissimule son amant déguisé en femme parmi ses suivantes. L'adultère est révélé par Merlin qui reprend le rôle de l'homme sauvage. Voir L. A. Patton, « The Story of Grisandole. A Study in the Legend of Merlin », *Publications of the Modern Language Association of America*, XXII, 1907, pp. 234-276.

⁹ Titre abrégé désormais en *S.R.M.*, et cité d'après l'excellente édition donnée par Gilles Roussineau, *La Suite du Roman de Merlin*, 2 vol., Droz, 1995. Cette édition améliore considérablement la version donnée par Gaston Paris et Jacob Ulrich, (Paris, 1886) de cette suite « romanesque » encore appelée *Suite-Huth* d'après le nom du dernier propriétaire du manuscrit, actuellement conservé à Londres au British Museum. Enrichie par la découverte en 1945 d'un autre manuscrit et de plusieurs fragments, l'édition de G. Roussineau offre le texte le plus sûr que l'on puisse souhaiter.

¹⁰ Il s'agit en fait d'une fausse suite, appelée parfois « suite rétrospective » ou « suite post-Vulgate », postérieure au *Lancelot en prose*, à la *Queste del Saint Graal* et à la *Mort Artu*. Postérieure donc aux prédictions (!) qu'elle délivre. Bel exemple de « futur antérieur » énonciatif !

¹¹ Les merveilles d'autrefois, en principe étrangères à l'alternative chrétienne : Ciel ou Enfer.

¹² Appellation qui englobe magie positive et magie maléfique, mais qui est surtout représentée par la magie noire, d'inspiration diabolique.

¹³ Exception faite de la grande scène d'établissement de la Table Ronde au cours de laquelle le nom de chacun des chevaliers vient s'inscrire sur le siège qui lui est destiné. Une fois de plus Dieu parle par l'écriture. Merlin s'empresse de signaler ces « merveilles » et d'en identifier la provenance :

« Par foi, signour, *merveilles* poés chi veoir bien apertes, que a Nostre Signour plaist que ensi soient assis chil preudoume comme nous les avons ordenés, car il i a en chascun siege envoiet le non tout escrit de celui qui i doit seoir. Beneoite soit l'ore que ceste oeuvre fu commenchie, car de cest *signe* ne puet venir se tres grant bien non ! » (§250, 16-22, voir aussi §251, 8-10)

Le Ciel a donc envoyé un *signe* favorable pour approuver le choix des hommes au moment où se met en place une fraternité chevaleresque idéale, toute dévouée à son roi et à son Dieu. Le miracle répond clairement ici à un appel idéologique. L'imaginaire politique a besoin d'asseoir la légitimité du pouvoir au croisement de la ligne de transcendance et de la ligne historique.

¹⁴ Alors que l'on ne compte plus les représentations de la Vierge à l'enfant, l'iconographie de la Vierge enceinte est elle fort discrète. Probablement inspirée des Évangiles apocryphes de l'Enfance, la Madone del Parto peinte par Piero della Francesca en 1460 et conservée en Toscane à Monterchi, fait figure d'hapax dans l'art chrétien. L'intensité humaine qui inspire cette fresque fait penser au troublant désarroi dans lequel se trouve la mère de Merlin.

¹⁵ Pour des versions moins innocentes on se reportera par exemple à Francis Gingras, « L'autre Merlin », « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Champion, 2005, p. 263-279.

¹⁶ Somadeva, *Océan des rivières de contes*, publié sous la direction de Nalini Balbir, Paris, NRF Gallimard, 1997 (La Pléiade).

¹⁷ Voir sur cette question Törfi H. Tulinius, *La « matière du Nord » : Sagas légendaires et fiction dans la littérature islandaise en prose du XIIIe siècle*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1995.

¹⁸ Voir par exemple le dossier réuni par Benjamin Péret sur les mythes de l'Amérique précolombienne, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel, 1960.

¹⁹ Pseudo Callisthène, *Le Roman d'Alexandre. La Vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine*, traduit et commenté par Gilles Bounoure et Blandine Serret, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p.84-86.

²⁰ Dans le texte français d'Alexandre de Paris, l'épisode du poisson ressuscité et des trois fontaines magiques figure à la branche III, p. 478-491 de l'édition du *Roman d'Alexandre* par Laurence Harf-Lancner, Paris, Lettres Gothiques, 1994.

²¹ Catherine Gaullier-Bougassas a bien montré comment Alexandre de Paris s'appliquait à intégrer les données encyclopédiques au récit, alors que Thomas de Kent pratiquait plutôt la technique du collage : *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Honoré Champion, 1998, chap. III, L'encyclopédisme sur l'Orient, p. 239-275.

²² Pour un autre exemple, voir le combat fratricide qui oppose plus tard Balaain à Balaan (§231, 7).

²³ La disparité sexuelle, thème décidément bien représenté dans l'univers fantasmatique du récit, est encore perçue comme une « merveille » par Gauvain lorsqu'une demoiselle choisit un nain au lieu de donner la préférence à son ami qui est pourtant un chevalier de très grande beauté (§447, 98-99). En fait, plutôt que d'une perversion de la référence courtoise, il s'agit d'un choix justifié par les défaillances morales du beau chevalier : « Certes en si grant beauté com vous avez ne cuidasse je jamés que si grant mauvaistié se herberjast com il y a », explique la demoiselle.

²⁴ On se souvient que, chez Robert de Boron, c'est en révélant le secret de la naissance du juge, fils d'un prêtre de surcroît, que le jeune Merlin parvient à soustraire sa mère au plus rigoureux des châtements, *Merlin*, éd. A. MICHA, *op. cit.*, p. 66-69.

²⁵ Un seul miracle est véritablement signifié comme tel dans la *Suite du roman de Merlin*. Il vient apporter à l'intronisation des chevaliers de la Table Ronde l'approbation solennelle du Ciel. Après la bénédiction donnée par l'archevêque de Cantorbéry et les prières prononcées par les autres membres du clergé, se produit le miracle des inscriptions. Tous les chevaliers ont quitté leur siège pour aller faire hommage au roi Arthur. Merlin s'aperçoit alors que le nom de chacun des chevaliers vient s'inscrire (s'écrire) sur le siège correspondant. Une fois de plus Dieu parle par l'écriture. Merlin s'empresse de signaler à l'attention de tous ces « merveilles », qu'apparemment il n'avait pas prévues.

²⁶ On se reportera sur ce point à l'excellente analyse de D. de CARNÉ et S. BAZIN-TACHELLA, *La Suite du roman de Merlin*, Neuilly, Atlande, « Clefs concours », 2007, p. 153-154.

²⁷ Je démarque ici la définition que Todorov appliquait au fantastique moderne : « [...] l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel », *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, p. 29.

²⁸ À propos de Garlan, le plus « merveilleux » des chevaliers, la *Suite du roman de Merlin* ne fournit par exemple qu'un début d'explication : une fois qu'il chevauche revêtu de ses armes, le chevalier devient invisible (cf. §190, 20-22 ; §194, 27-28 ; §197, 14-16).

²⁹ On sait que les explications figurent dans plusieurs récits antérieurs, notamment dans la *Mort le roi Artu*.

³⁰ Elle se proclame « fille de roi » dans une scène de haute intensité dramatique au cours de laquelle elle tente d'assassiner son mari : « Or vien avant, si verras fille de roi ferir d'espée ! » (§404, 13-14).

³¹ Chez Robert de Boron, elle est présentée comme une fille batarde du duc de Tintagel, donnée en mariage au roi Neutre de Garlot.

³² Pour une évolution détaillée du personnage on se reportera à l'ouvrage de référence : L. HARF-LANCNER, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984, p. 263-288. Voir aussi l'article de Fanni BOGDANOW, « Morgain's role in the thirteenth-century French prose romances of the Arthurian cycle », *Medium Aevum*, t. 38, 1969, p. 123-133.

³³ Contrairement à la grand-mère de Merlin chez Robert de Boron : « je ai une femme qui fait et dit quant que je voil » dit le démon à son sujet, éd. MICHA, *op. cit.*, 1,82. Ce qui n'est pas le cas de Morgue.

³⁴ Outre la Demoiselle du Lac, quelques fées interviennent ici et là, comme celle qui vient offrir un bouquet de roses à Gaheriet.

³⁵ L. HARF-LANCNER, *Les Fées au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 237.

³⁶ Anne BERTHELOT parle même de « fée évhémérisée », « De Graelent à Perceforest, la fée évhémérisée », *Le Monde des fées dans la culture médiévale*, WODAN, vol. 47, Reineke-Verlag, Greifswald, 1994, p.1-28.

³⁷ « [...] et par celle mastrie de clergie qu'ele avoit fu apelee Morgain la fee », Robert de Boron, *Merlin*, éd. A. Micha, *op. cit.*, 72.

³⁸ Le terme enchantement » n'apparaît pas dans le passage. On reconnaît dans cet épisode la trame tragique qui ordonnait la mort d'Héraclès atrocement brûlé par la tunique que lui offrit Déjanire. Le rôle de l'acteur maléfique, celui du centaure Nessos au sang empoisonné, est ici dévolu à Morgue. Sa messagère - « menistre Morgain » (§441, 15) - ignore en effet les propriétés fatales du somptueux manteau qu'elle est chargée d'offrir au roi. Son rôle correspond à celui de Déjanire qui, trompée par Nessos, ignorait également quels terribles pouvoirs possédait la tunique - qu'elle tenait d'ailleurs pour un talisman amoureux. Quant au thème antique du feu dévastateur, il est transposé au Moyen Âge en feu purificateur, celui du bûcher, « un grant feu et merveilleux », qui consume publiquement le manteau et la malheureuse victime (§443).

³⁹ De récents et excellents ouvrages traitent cette question, entre autres, D. de Carné et S. Bazin-Tachella, *La Suite du Roman de Merlin*, *op. cit.*

⁴⁰ *Les Premiers Faits du roi Arthur*, *op. cit.*, p.1226-1253.

⁴¹ *L'Océan des rivières de Contes*, *op. cit.*, Cinquième flot, p. 27.

⁴² Je me permets de renvoyer sur ce point à une étude déjà ancienne, F. Dubost, « 'Mescheance', Merveille, Mort dans la *Mort le roi Artu* : recherche sur un champ associatif », *Imprimer en cœur d'homme fermé d'espérance, Hommage au professeur François Rouy*, Publication de la Faculté des Lettres Arts et Sciences humaines de Nice, n°22, 1995, p. 51-65.

⁴³ Les armoiries médiévales portaient aussi le nom de « connoissances ».

⁴⁴ « Tant l'acateron chier cil qui ne l'avoient pas deservi... » prédit Merlin (Nombreux, ceux qui le paieront cher sans l'avoir mérité... § 206, 16-17).

⁴⁵ *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, ed. by William A. Nitze and T. Atkinson Jenkins, Chicago, 1932-1937, (rééd. 1972), br. IX, l. 5484-5539 et 5978-6008.

⁴⁶ Le texte ne le spécifie pas, mais le caractère composite de la bête, bien attesté par ailleurs, lui vaut la désignation de « diverse ».

⁴⁷ Ed. Pauphilet, p. 214, l.33.

Bibliographie

Berthelot, Anne. 1994. « De Graelent à Perceforest, la fée évhémérisée ». *Le Monde des fées dans la culture médiévale*. WODAN vol. 47, Greifswald : Reineke-Verlag.

Carné, D de., Bazin-Tachella, S. 2007. *La Suite du roman de Merlin*. Neuilly : Atlante. « Clefs concours ».

Gingras, Francis. 2005. « L'autre Merlin », «*Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*. Paris : Champion. pp. 263-279.

Harf-Lancner, L. 1984. *Les Fées au Moyen Âge*. Paris : Champion.

Micha, Alexandre. 1980. *Merlin. Roman du XIIIe siècle*. Paris-Genève : Droz.

Törfi H. Tulinius. 1995. *La « matière du Nord » : Sagas légendaires et fiction dans la littérature islandaise en prose du XIIIe siècle*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Profil

Docteur d'Etat, Agrégé de Lettres Modernes, Francis Dubost a enseigné la langue et la littérature françaises du Moyen Age à l'Université Paul-Valéry de Montpellier pendant près de trente ans. Nommé professeur en 1992, il a dirigé le Centre de Recherche en Littérature Française (MA-REN-BAR) Moyen-Age, Renaissance, Age baroque de 1994 à 2001, date de son départ à la retraite. Son ouvrage majeur, *L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991 (2 vol. 1056 p.) porte sur le fantastique médiéval, notion qu'il a contribué à établir en la distinguant du merveilleux. Il a préparé cette thèse sous la direction du Professeur Jean Dufournet qu'il avait connu à Montpellier dans les années 66-70 bénéficiant à la fois de l'enseignement dispensé par ce savant et des qualités humaines exceptionnelles qui caractérisent l'homme.

Francis Dubost a également écrit une trentaine d'articles portant sur l'imaginaire médiéval. Il a participé à Montpellier à l'organisation de plusieurs colloques internationaux, animé des revues de médiévistique (*Revue des Langues Romanes*, *Cahiers du C.R.I.S.I.M.A.*, Centre de recherche interdisciplinaire sur la société et l'imaginaire au Moyen Age), donné des conférences dans des universités françaises (Sorbonne-Nouvelle, Lyon, Saint-Denis de la Réunion...) et étrangères (Lisbonne, Barcelone, Reikjavick, Montréal...) et publié en 1998 un ouvrage sur le récit inachevé de Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*. Pour l'ensemble de son œuvre critique, la Société internationale arthurienne lui a décerné en 1993 le prix Escalibur.