Grandes et petites mythologies. I - Monts et abîmes : des dieux et des hommes

Karin Ueltschi, Flore Verdon

▶ **To cite this version:**

Karin Ueltschi, Flore Verdon (Dir.). Grandes et petites mythologies. I - Monts et abîmes : des dieux et des hommes. Karin Ueltschi et Flore Verdon (dir.). ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, pp.368, 2020, 9782374961330. 10.34929/3rfe-fg36 . hal-03410275

HAL Id: hal-03410275
https://hal.univ-reims.fr/hal-03410275

Submitted on 31 Oct 2021

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Grandes et petites mythologies I

Monts et abîmes : des dieux et des hommes

sous la direction de
Karin Ueltschi et Flore Verdon

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Ouvrage publié avec le concours du Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires (CRIMEL, www.univ-reims.fr/crimel) et de la Maison des sciences humaines de l'université de Reims Champagne-Ardenne (www.univ-reims.fr/msh). Nous exprimons aussi notre très vive gratitude à Agnès Faller et à Tristan Vargas pour avoir confectionné cet ouvrage avec tant de soin, de compétence et de patiente gentillesse.

Couverture : Albert Anker, *Königin Bertha und die Spinnerinnen*, 1888, Musée des Beaux-Arts de Lausanne. Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims.

ISBN : 978-2-37496-133-0 (PDF)
ISBN : 978-2-37496-119-4 (broché)

Sauf mention contraire, tous les liens Internet cités dans cet ouvrage ont été consultés pour la dernière fois le 25/01/2021.

© ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2020
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID
18-20 rue Robert-Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont
www.lcdpu.fr/editeurs/reims

Grandes et petites mythologies I

Monts et abîmes : des dieux et des hommes

sous la direction de Karin Ueltschi
et Flore Verdon

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Sommaire

Préambule 9
Karin Ueltschi & Flore Verdon

Introduction 11
Karin Ueltschi

Partie I : Des dieux, des héros et des hommes 23

Zéphir et Proserpine dans *Perceforest* et *Artus de Bretagne* : donner aux créatures de la « petite mythologie » des noms de la « grande mythologie » 25
Christine Ferlampin-Acher

Géants, revenants et angoisse : les monstres de la nuit dans la *Saga de Grettir* 53
Ásdís Rósa Magnúsdóttir

Le nain tricoteur et fouettard du *Chevalier au Lion* (Chrétien de Troyes) 75
Philippe Walter

Autour de Mélusine, fille de la littérature et du folklore 113
Laurence Hélix

Grisélidis, ou le mythe de la femme parfaite 139
Marie-Dominique Leclerc

Satan, le diable, les esprits des lieux et autres créatures malfaisantes dans les récits étiologiques slaves 165
Galina Kabakova

Grande et petite mythologies : le centaure au miroir du Grand Siècle 183
Bernard Teyssandier

Partie II : Au carrefour de l'espace et du temps 209

Confluences géographiques et démonologiques en Germanie : Johannes Praetorius (1630-1680) et l'imaginaire topique de la « Nuit de Walpurgis ». De la petite à la grande mythologie : les métamorphoses du magicien Faust 211
Thomas Nicklas

La Montagne Noire des Carpates d'Ukraine 225
Olena Berezovka Picciochi

Le ciel sous la terre : traditions savantes et populaires dans le *Purgatoire de saint Patrick* 241
Myriam White-Le Goff

Une utopie sexuelle et politique : les îles Mâle et Femelle chez Marco Polo ou l'autre Amazonie 257
Jean-Marie Fritz

Pérégrinations calendaires et géographiques du Juif errant 279
Marie-Dominique Leclerc

De l'enfondrement 299
Denis Hüe

L'imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes Temps et espace mythique au carrefour de l'*eutopie* narrative 325
Flore Verdon

Épilogue : Autour de la Saint-Nicolas 339
Karin Ueltschi, avec Helga Meise, Julie Hervieu, Alice Lusina, Élisabeth Fasio-Lusina et Jean-Louis Haquette

Résumés 355

Présentation des auteurs 361

Préambule

Nous sommes heureuses de vous présenter ce premier volume issu des travaux de notre séminaire « Grandes et Petites Mythologies » qui nous réunit à l'université de Reims tous les premiers jeudis du mois depuis septembre 2018, dans le cadre du CRIMEL. S'y ajoutent les contributions d'une journée d'étude organisée dans le même cadre mais autour d'une thématique restreinte, ce qui a motivé la structuration en deux parties de ce volume : la première est plutôt axée sur des figures et créatures, au gré du choix des conférenciers (« Des dieux, des héros et des hommes »), tandis que la seconde partie conserve le titre originel de la journée d'étude (« Confluences mythologiques : au carrefour de l'espace et du temps »).

Tandis que ce premier volume sort des presses, nous poursuivons nos travaux, en espérant pouvoir pérenniser ce modèle d'actes bisannuels réunissant les contributions mensuelles ainsi que les fruits d'une journée thématique.

Nos remerciements vont au CRIMEL qui nous soutient et nous encourage ; à la Bibliothèque universitaire qui nous offre une hospitalité généreuse et amicale, ainsi qu'une aide logistique ; enfin, à vous tous, étudiants, collègues et auditeurs qui, de séance en séance, faites vivre ce séminaire et par conséquent cette mémoire ancestrale qui dort en nous tous et qui se réveille alors un peu pour venir féconder notre pensée, notre imagination et peut-être nos rêves.

Karin Ueltschi & Flore Verdon

Introduction

IMAGINEZ : il était une fois un grand héros, de la démesure ordinaire des héros, et l'homme le plus fort d'Islande. Vous n'avez sans doute jamais entendu son nom parce qu'il évolue dans une sphère moins accessible que l'olympienne ; il s'appelait Grettir. Or, il se trouve que ce Grettir avait une faiblesse secrète, une faiblesse inouïe pour une créature de sa stature, une faiblesse archaïque, la faiblesse la plus commune aussi à tous les hommes : Grettir avait peur de la nuit, Grettir avait peur du noir ! Grettir est une de ces créatures de la « petite mythologie » qui mène tout droit au cœur de ce que nous avons de plus humain, au cœur de ce qui est *petit* en nous, mais aussi de ce que nous avons de plus vrai.

Si la « grande » mythologie, l'olympienne pour résumer, est depuis toujours l'enfant chéri des savants et la muse des artistes, il n'en va pas de même de la « petite » mythologie (*niedere Mythologie*, le terme est des frères Grimm), volontiers reléguée dans la chambre des nourrices et les caves des enfances, « boudée » comme un « sous-genre » alors qu'en réalité elle constitue une mémoire mythique et poétique aussi précieuse que la grande. La sphère des traditions orales est un vivier inépuisable de motifs que l'on peut, la plupart du temps, relier à ceux exploités par la « grande » mythologie classique : les deux entretiennent des relations intimes et parlent le même langage imagé qui donne du sens aux choses et à notre destinée, cherchent une réponse aux grandes interrogations humaines, constituant à leur manière ce maillon manquant de notre savoir. Et surtout, toutes les deux coïncident dans leur signifiance et souvent dans leurs trames, à l'instar des forgerons qui, dans toutes les mythologies, sont merveilleusement boiteux.

L'objectif principal des travaux ici réunis est de chercher non seulement à porter à la lumière du jour cette immense mémoire culturelle, mais à établir des ponts entre ces deux continents, à tort séparés par une frontière invisible et considérée comme étanche par une manière de coutume. En effet, Mélusine et les Pédauques sont les cousines « populaires » des sirènes ; le géant ou le cyclope « classiques » peuvent être mis en relation avec les figures gigantesques que l'on

trouve aussi bien chez Chrétien de Troyes que les frères Grimm ; le nain ou le cheval ou le chien charrient une mémoire indo-européenne que les Grecs et les Romains ne sont pas les seuls à avoir exploitée ; les marelles ne sont que des dédales en miniature, et Cendrillon est une créature vénérable et très antique. Le champ est vaste, inspirant, inépuisable ; toutes les spécialisations littéraires peuvent potentiellement apporter leur pierre à l'édifice tandis que la dimension diachronique permet de souligner la fécondité des motifs analysés à travers les « fusions » ou « contaminations sympathiques ».

Il est vrai que l'entreprise représente une gageure à plus d'un titre. Le domaine des « traditions populaires » n'entre que très timidement dans l'université ; la dimension pluridisciplinaire pose des défis méthodologiques majeurs ; enfin, la délimitation des corpus constituera une interrogation permanente. Nous sommes face à un immense continent comportant des chantiers nombreux et épars, la plupart du temps à peine ouverts : il y a un discours comparatif à bâtir, une tension dialectique à exploiter, une gageure méthodologique à relever.

Questions épistémologiques et méthodologiques

La critique universitaire a l'habitude de définir ses champs d'investigation essentiellement par rapport aux héritages classiques et écrits qui lui fournissent ses repères, ses écoles, enfin une logique de filiation que l'évidence chronologique ne peut que valider. Parentes pauvres, les traditions dites « populaires », « orales », voire « folkloriques » sont restées pendant bien longtemps à l'extérieur des temples du savoir et de la recherche, même si les choses ont commencé à changer. Il est par exemple significatif que les programmes de français, au collège, consacrent régulièrement un volet au conte : c'est en effet par le conte que nous « entrons en littérature » dès notre plus jeune âge. C'est par le conte aussi qu'on peut approcher bien des « enfances » de nos traditions qui naissent au Moyen Âge – ce splendide Moyen Âge qui a osé se nourrir, en plus de la mémoire savante, de réminiscences orales venues d'un ailleurs diffus, brumeux et inquiétant. Voici un exemple très concret : on trouve chez Anatole Le Braz, « mémorialiste » des traditions bretonnes et professeur de lettres (1859-1926), l'histoire suivante :

> Un jeune homme de Trézélan était allé conduire [ses chevaux] aux prés. Comme il s'en revenait en sifflant, dans la claire nuit, car il y avait grande lune, il entendit venir à l'encontre de lui, par le chemin, une charrette dont l'essieu mal graissé faisait : Wik ! wik !
> Il ne douta pas que ce ne fût *karriguel ann Ankou* (la brouette de la Mort).
> – À la bonne heure, se dit-il, je vais donc voir enfin de mes propres yeux cette charrette dont on parle tant !
> Et il escalada le fossé où il se cacha dans une touffe de noisetiers. De là il pouvait voir sans être vu.
> La charrette approchait.
> Elle était traînée par trois chevaux blancs attelés en flèche. Deux hommes l'accompagnaient, tous deux vêtus de noir et coiffés de feutres aux larges bords. L'un d'eux conduisait par la bride le cheval de tête, l'autre se tenait debout à l'avant du char.
> Comme le char arrivait en face de la touffe de noisetiers où se dissimulait le jeune homme, l'essieu eut un craquement sec.
> – Arrête ! dit l'homme de la voiture à celui qui menait les chevaux.
> Celui-ci cria : *Ho !* et tout l'équipage fit halte.
> – La cheville de l'essieu vient de casser, reprit l'Ankou. Va couper de quoi en faire une neuve à la touffe de noisetiers que voici.
> – Je suis perdu ! pensa le jeune homme qui déplorait bien fort en ce moment son indiscrète curiosité.
> Il n'en fut cependant pas puni sur-le-champ. Le charretier coupa une branche, la tailla, l'introduisit dans l'essieu, et, cela fait, les chevaux se remirent en marche.
> Le jeune homme put rentrer chez lui sain et sauf, mais, vers le matin, une fièvre inconnue le prit, et le jour suivant, on l'enterrait. (*Le Char de la mort*[1])

Or, sept cents ans auparavant, on trouve chez un moine anglo-normand et historien, Orderic Vital († 1141), dans son *Historia Ecclesiastica*, un texte en tout point comparable. Certes, il est plus long, et en latin ; certains détails comme le nombre ou la couleur des chevaux changent, enfin, les noisetiers y sont des néfliers. Mais la similitude entre les deux scénarios est saisissante alors qu'il est très

1 Le Braz, Anatole, « La légende de la mort », *in* Lacassin, Francis (éd.), *Magies de la Bretagne*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1994, t. 1, p. 150.

peu probable que les paysans bretons aient lu l'histoire d'Orderic ! Nous avons affaire à deux canaux de transmission distincts dont nous ne pouvons qu'admirer les stupéfiantes coïncidences ; sans doute les deux voies se sont-elles croisées régulièrement pour se nourrir mutuellement dans un commerce ou échange délicat à retracer mais effectif, nous y reviendrons.

La conscience que l'apport « populaire » est loin d'être une « sous-production » s'impose progressivement aux érudits. Les poètes – au sens large du terme – n'ont jamais cessé de s'en inspirer. Les frères Grimm sont parmi les pionniers à affirmer haut et fort la valeur de cet héritage. Ces linguistes ou plutôt philologues, comme on disait alors, se sont mis à collectionner les traditions populaires à partir de 1806, et ont qualifié les fruits de leur recherche, les *Märchen und Sagen,* de « petite mythologie » (*niedere Mythologie*[2]), à la fois pour distinguer ces productions de la « grande » mythologie « classique », mais aussi et surtout pour les mettre en relation, dans une visée comparative, avec les mythes « savants » : « petite » mythologie certes, mais mythologie quand même ! Une « archéologie » de ces traditions naît et peu à peu, on reconsidère ces histoires aux images indélébiles et à la cohérence des rêves. À partir du XX^e^ siècle, la démarche acquiert si on peut dire quelques lettres de noblesse, en particulier grâce aux travaux de James George Frazer ou d'Arnold Van Gennep, tandis que les collections de « mémorats » se multiplient, avec un souci grandissant de restituer une parole originelle, fût-elle brute. Les travaux de Paul Sébillot, de Claude Seignolle ou encore, dans le domaine spécifiquement celtique, de Pierre-Yves Lambert, et, dans l'Isère, de Charles Joisten[3] sont de plus en plus souvent interrogés par la critique, en particulier les médiévistes dont ils enrichissent souvent de manière décisive les recherches. Enfin,

2 Lecouteux, Claude, *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 1993, p. 7.

3 Frazer, James George, *Le rameau d'or (1911-1915)*, Belmont, Nicole et Izard, Michel (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1981-1984 ; Frazer, James George, *Folk-Lore in the Old Testament*, London, Macmillan, 1919, 3 vol. ; Van Gennep, Arnold, *Le folklore français,* Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, 4 t. ; Seignolle, Claude, *Contes, Récits et Légendes des pays de France*, Presses de la Renaissance, 2004, 4 t. ; Sébillot, Paul, *Le Folk-Lore de France,* Paris, Maisonneuve et Larose, (1904-1909) 1968, 4 t. ; Joisten, Charles, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de l'Isère*, Grenoble, Musée dauphinois, 2005 ; Delarue, Paul et Ténèze, Marie-Louis, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

on ne cesse d'explorer des outils adaptés à l'analyse de ce matériau particulier, à l'instar des typologies établies par Vladimir Propp (classification à travers les fonctions) ou encore d'Aarne-Thompson-Uther[4] qui cherchent à cerner au plus près l'élément oral « invariable » dans nos traditions et qui ont abouti au fameux Motif-Index, répertoriant et classifiant des contes-types récurrents dans les traditions européennes et au-delà. À ce point, on est certain de la contamination des deux sphères « savantes » et « populaires ».

Or, on sait que, pendant longtemps, on a dénié à la littérature une mémoire orale ; la longue et féroce querelle entre celtisants et leurs adversaires en est une illustration fameuse :

> Que de tel texte du XII^e^ siècle, on pût prouver (supposons-le) que son mode d'existence avait été principalement oral, cela nuisait gravement, vers 1960-1965 encore, en France du moins, à son prestige. De tel texte admiré, tenu pour « chef-d'œuvre », un préjugé très fort interdisait à la plupart des lecteurs érudits d'admettre qu'il eût pu ne point être écrit[5].

Peu à peu, une « méthode de dépistage de l'oralité[6] » se constitue, aux conclusions parfois empiriques il est vrai, ce qui montre la difficulté du chantier.

Parallèlement, on a proposé divers angles d'approche pour appréhender ces traditions. La notion de « motif » a donné lieu à une multitude de travaux notamment chez les médiévistes[7] mais qui ont

4 Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, (1965) 1970, « Points ». *Motif-Index* : commencé par le Finlandais Antti Aarne (1867-1925), il a été complété à deux reprises (en 1927 et en 1961) par l'Américain Stith Thompson, puis, en 2004, par Hans-Jörg Uther. La « classification Aarne-Thompson-Uther » est couramment désignée par les sigles AaTh et ATU (voir https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm)

5 Zumthor, Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 8.

6 *Ibid.*, p. 16.

7 Voir notamment Martin, Jean-Pierre, *Les motifs dans la chanson de geste, définition et utilisation (discours de l'épopée médiévale)*, Université de Lille-III, 1992 ; Payen, Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1967 ; Grisward, Joël H., « Le motif de l'épée jetée au lac », *in* Baumgartner, Emmanuelle (dir.), *La Mort le Roi Artu*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 57-75 ; Courtés, Joseph, « Motif et type dans la tradition folklorique : problème de typologie », *Littérature*, 45, 1982, p. 114-127 (DOI : 10.3406/litt.1982.1374) ; Courtés, Joseph, *Le Conte populaire : poétique et*

mis à jour de profondes divergences de vue, notamment à cause de la foncière instabilité de l'entité examinée. Les savants cherchent parfois à contourner la difficulté en inventant de nouveaux termes. Ainsi, Jean-Jacques Vincensini propose de remplacer le terme de « motif » par « traces mémorielles » ou « séquences stéréotypées[8] » tandis que Claude Lecouteux avance le terme de « mémorats ». La notion d'image (au sens propre du terme) semble particulièrement féconde ; elle a été développée par Gaston Bachelard, puis est reprise par l'école de Grenoble ; cette notion est au cœur des théories sur l'imaginaire. Mais la difficulté est également réductible aux aléas de la transmission orale et aux passages incessants entre oral et écrit : un motif traditionnel, lorsqu'il devient littérature, est rationalisé (« démythologisation »), puis il est « ré-oralisé » (« remythologisation ») lorsque les sphères populaires s'en emparent à nouveau à partir d'une tradition écrite. Joseph Bédier a bien résumé, il y a un siècle déjà, ce perpétuel va-et-vient entre ces deux foyers de culture et de mémoire. Il raconte, alors qu'il était en train d'explorer sur le terrain les traces de héros épiques, Gormond et Isembard :

> Je me suis fait un devoir de leur apprendre [aux habitants du bourg de Saint-Riquier] que la femme d'Isembard s'appelait Moargot dans la chanson de geste du XIII[e] siècle, et par là peut-être ai-je réintroduit à Saint-Riquier une « légende populaire ». Les vieilles pierres n'auraient pas d'histoire, si les « clercs » n'y prenaient peine[9].

L'alternance de démythologisation et de remythification constitue une « dialectique créatrice » au cœur de la matière qui nous occupe :

> Le mythe constitue une matrice archétypale à partir de laquelle l'imagination recrée, régénère, reconstruit de nouvelles histoires […]

---

mythologie, Paris, PUF, 1986 (ark:/12148/bpt6k48143327) ; Brémond, Claude, « Comment concevoir un index de motifs », *Bulletin du groupe de recherches sémio-linguistiques*, 16, 1980, p. 15-29 ; Zink, Michel et Ravier, Xavier (dir.), *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge,* Actes du colloque de Toulouse, 1986, PU Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 91-111.

8 Vincensini, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Colin 2005, p. 32 et 41.

9 Bédier, Joseph, *Les Légendes épiques*, Paris, Champion, 1908-1913, t. IV, p. 91.

> La vitalité de la sphère mythique ne se mesure donc jamais mieux qu'à travers les changements de mythes[10].

Cette « chaîne lecture-mémoire-écriture » se répète indéfiniment dans l'histoire de la littérature[11].

On a par ailleurs essayé de repérer et de distiller les résurgences orales dans un texte en prenant en compte la dimension diachronique : les héritages populaires de nos anciens monuments littéraires sont en effet repérables grâce à leur confrontation aux traditions encore vivantes aujourd'hui. Le postulat a fait ses preuves depuis quelque temps maintenant, en particulier dans le domaine des traditions celtiques des *Mabinogion*[12].

Mythanalyse, mythocritique et mythe littéraire

L'introduction au *Décor mythique de la Chartreuse de Parme* de Gilbert Durand s'ouvre sur ceci :

> Rien n'indique le plus souvent que le mythe ait été le moins du monde présent à l'esprit conscient du poète… Mais tout se passe comme si le mythe montait spontanément des profondeurs de l'inconscient et s'accrochait au contenu manifeste par tous les détails qui y donnent prise ; il y détermine des incidences et des incidents que l'action avouée ne nécessite ou ne justifie pas, mais qui apparemment accessoires dans le contenu manifeste, ne reçoivent leur sens que d'une référence au mythe[13].

Gilbert Durand donne, au début des années soixante, le nom de « décor » à cette mémoire inhérente et implicite à toute œuvre et en développe les implications :

---

10 Wunenburger, Jean-Jacques, « Création artistique et mythique », *in* Chauvin, Danièle, Siganos, André et Walter, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 79-80.

11 Poirion, Daniel, *Résurgences*, Paris, PUF, 1986, p. 8 (DOI : 10.3917/puf.poiri.1986.01).

12 Lambert, Pierre-Yves (prés. et trad.), *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1993.

13 Durand, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, Corti, 1961, p. 9.

> Ce que cherche le grand romancier, c'est à travers l'épaisseur sémiologique et banale du langage, à toucher au cœur du lecteur ces grands ressorts archétypaux qui structurent en secret les désirs, la rêverie et les préoccupations les plus intimes. Le décor est donc, autant qu'il se peut, subjectif, mais d'une subjectivité universalisable transcendantale[14].

Or, les travaux de l'érudit mettent en évidence l'urgence de doter ces recherches d'une nomenclature méthodologique. Ce sera l'objet d'un ouvrage devenu depuis un classique, les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*[15]. Gilbert Durand affine continuellement son approche. À l'exemple de la phonologie et de la sémantique, la méthode d'analyse qui peu à peu émerge repose sur la définition d'une unité minimale, un « fragment de sens » appelé « mythème » ; le mythe peut donc être défini comme « un récit […] mettant en scène des personnages, des situations, des décors […] fragmentables en séquences ou plus petites unités sémantiques[16] ». Une nouvelle discipline naît, et de nouvelles terminologies.

On a alors commencé à opposer mythanalyse et mythocritique, la première s'appliquant à l'étude de mythes classiques et traditionnels (la « grande mythologie » donc), la seconde s'intéressant à la présence de mythes ou plutôt de mythèmes dans la littérature, ainsi qu'à leurs transformations dans le temps. Si la mythanalyse fournit à la mythocritique certaines de ses conclusions (notamment sa collection de thèmes redondants), il s'agit de deux démarches spécifiques mais complémentaires. Des chercheurs comme Joël Thomas[17], et surtout comme Pierre Brunel[18] ont continué à baliser le terrain et à en définir des méthodes d'analyse. Le nombre des groupes d'étude et de labo-

14 *Ibid.*, p. 13-14.

15 Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Bordas/Dunod, (1969) 1984 (DOI : 10.3917/dunod.duran.2016.01, édition 2016).

16 Durand, Gilbert, « À propos du vocabulaire de l'imaginaire : mythe, mythanalyse, mythocritique », *Recherches et Travaux, l'Imaginaire*, 15, 1977, p. 5.

17 Thomas, Joël (dir.), *Initiation aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

18 Brunel, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992 (ark:/12148/bpt6k48057777). Citons aussi les travaux de Pierre Gallais, *La Dialectique du récit médiéval*, Amsterdam, Rodopi, 1982 ; *L'imaginaire d'un romancier français de la fin du XII^e siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la Continuation-Gauvain (Première suite du Conte du Graal de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

ratoires de recherche sur l'imaginaire ne cesse de grandir en France comme à l'étranger.

Émerge également la notion féconde de « mythe littéraire » qui pourrait constituer une résolution du problème épistémologique entre l'univers strictement littéraire et le continent de l'imaginaire mythique et donc entre les traditions savantes et populaires. Les relations entre conte et mythe ont en effet à leur tour suscité d'ardents débats[19], et d'illustres savants ont apporté leur contribution à la discussion : on est même allé jusqu'à se demander s'il existe « un mythe non littéraire[20] » ! Le monumental *Dictionnaire des Mythes littéraires*[21], publié sous la direction de Pierre Brunel, offre une typologie de ce domaine. Il traite côte à côte, en suivant simplement l'ordre alphabétique, les émanations de la « grande » et de la « petite » mythologie, ou de la « grande » et de la « petite » littérature : les fileuses et Hamlet, Mélusine et Dionysos, le Juif errant et Phèdre, Abraham et Médée, Œdipe et la Lorelei. C'est à notre sens la « transgression » catégorielle la plus féconde opérée ces dernières années, transgression dans ce sens où elle traite au même niveau traditions savantes et populaires *en les confrontant dans une démarche comparative*.

Et rappelons que « si Platon s'occupe encore des mythes, Aristote affirme que ceux qui s'occupent des mythes sont indignes qu'on s'occupe d'eux[22] » ; nous sommes aujourd'hui dans une situation comparable, nous autres « littéraires », face à une société qui valorise les sciences « dures » et les techniques souvent au détriment des humanités. Or, il n'y a pas des sciences humaines, disait Gilbert Durand, mais une science de l'Homme reposant sur une vision holistique de la connaissance. C'est donc une manière de devoir de mémoire et de transmission qui constitue la motivation ultime de ces travaux.

---

19 Walter, Philippe, « Conte, légende et mythe », in *Questions de mythocritique*, *op. cit.*, p. 59-68 ; Mélétinsky, Eléazar, « Du mythe au folklore », *Diogène*, 9, 1977, p. 117-142.

20 Boyer, Régis, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », *in* Brunel, Pierre (dir.), *Mythes et Littératures*, Paris, PUPS, 1994, p. 153-164 ; Dumézil, Georges, *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1970 ; Saintyves, Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines),* 1987, p. 15-494 ; Sellier, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, 55, 1984, p. 112-126 ; Wunenburger, Jean-Jacques, « Création artistique et mythique », in *Questions de mythocritique*, *op. cit.*, p. 79-80.

21 Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 1988.

22 Cité par Vuarnet, Jean-Noël, *Le philosophe-artiste*, Paris, Lignes-Scheer, 2004, p. 10.

Le pied et la quenouille de la reine Berthe

Berthe peut servir de courte illustration à ces considérations bien théoriques : elle nous vient tout à la fois de l'Histoire – c'est la mère de Charlemagne –, de la « grande mythologie » en tant qu'incarnation de l'éternelle fileuse[23], enfin, de la « petite mythologie » qui nous en a transmis les variantes populaires.

Une vingtaine de textes, le plus ancien datant de la fin du XII^e^ siècle, conservent des traditions où se mêlent réalité historique et légende. La variante d'Adenet le roi (XIII^e^ siècle) offre une version particulièrement complète : *Berte as grans piés*[24] qui développe l'ancestrale thématique de l'usurpation du trône. Berthe est la fille du roi de Hongrie Floire et de la reine Blanchefleur. Elle doit quitter ses parents et entreprendre un long voyage jusqu'à Paris pour y épouser Pépin le Bref. Mais elle est trahie par sa propre servante, Margiste, qui lui substitue sa fille Aliste dans le lit nuptial. Mais voilà, Berthe possède un signe distinctif : ses grands pieds, alors qu'Aliste les a petits. Ce sont ces grands pieds qui finissent par démasquer le crime, et Pépin épouse sa vraie fiancée et l'Histoire de France peut commencer ! Or, une croyance largement répandue veut qu'un grand pied de femme soit un indice de fécondité[25], ce qui explique d'ailleurs pourquoi on le trouve dans tant d'histoires d'alliance et de mariages.

Au fil du temps, cette caractéristique de Berthe se trouve comme renforcée – à moins justement qu'il ne s'agisse d'une résurgence très ancienne que les premières versions littéraires ont effacée et rationalisée : voici en tout cas que, dans un texte du XV^e^ siècle, Berthe « aux grands pieds » devient Berthe « au grand pied » ; du signe particulier on passe à une véritable curiosité morphologique ! Berthe a des pieds dépareillés, elle a *un* grand pied, un pied plus long que l'autre, ce qui précisément lui vaut le sobriquet « Berthe au grand pied », explique l'auteur[26]. Berthe est porteuse d'une dissymétrie remarquable

23 On trouvera une merveilleuse synthèse de cette figure dans Frontisi-Ducroux, Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope…*, Paris, Le Seuil, 2009.

24 Adenet le Roi, *Berte as grans piés*, Henry, Albert (éd.), Genève, Droz, 1982.

25 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde, Abteilung I, Aberglauben*), Berlin/Leipzig, De Gruyter, 1927-1942, Art. « Fuss », col. 225.

26 « *Un pié que Berte avoit plus grant que l'autre et pource fut elle de puis appellee Berthe au grant pié* ». Tylus, Piotr (éd.), *Histoire de la Reine Berthe et du Roy*

propre aux fileuses, comme le rapportent les frères Grimm dans un très joli conte, *Les trois fileuses*[27]. Mais le grand pied de Berthe renvoie également à ces créatures à la patte d'oie qu'on appelle les Pédauques et dont l'expression « les contes de ma mère l'oie » – remontant précisément à ces anciens temps où la reine Berthe filait – gardent une antique et partielle mémoire[28]. D'ailleurs, il existe des versions de la légende de Berthe qui font état d'un pied non pas « grand » mais « plat ». L'imaginaire s'en donne à cœur joie.

De fait, Berthe avec son grand pied perpétue la mémoire d'anciennes divinités. Elle prend place au cœur du cercle de ces figures syncrétiques appelées les *bonnes dames* qui ont volontiers un grand pied, parfois deux, ou d'autres particularités morphologiques remarquables. Jacob Grimm les a bien identifiées en disant qu'elles sont essentiellement considérées comme des divinités maternelles qui sillonnent l'espace, qui entrent dans les maisons, et qui enseignent aux humains les affaires et l'art du ménage comme de l'agriculture : filer, tisser, garder le foyer, semer et récolter. Ces occupations apportent au pays la tranquillité et la paix[29].

Ainsi, Berthe se camoufle parfois sous d'autres figures ; elle peut s'appeler Percht – on remarque qu'il s'agit d'une simple variante phonétique[30] ; c'est la maîtresse des fileuses. Dans un texte du XIII^e^ siècle, le *Tractatus de septem vitiis*, l'auteur s'en prend aux parents dont les enfants ne savent pas réciter un *Ave Maria* alors qu'ils chantent des chansons sur Madame Percht[31]. Les croyances à son sujet restent vivantes aux XIV^e^ et XV^e^ siècles : les ménagères continuent de lui dresser une table afin d'attirer sur la maison sa bienveillance et donc l'abondance[32]. Elle est volontiers une variante d'Abundia et de Satia, dont

Pepin, Mise en prose d'une chanson de geste, Genève, Droz, 2001, p. 132, li 301-303.

27 *Kinder-und Hausmärchen* (KHM) n° 14 ; Cf. AaTh 501, « Les trois fileuses ».

28 Voir Walter, Philippe, *Ma mère l'Oie. Mythologie et folklore dans les contes de fées*, Paris, Imago, 2017 ; Ueltschi, Karin, *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris, Champion, 2011.

29 Cf. *Deutsche Mythologie*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1968, 1, p. 207.

30 Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, München, Winkler, 1981, d'après la troisième édition de 1891 (1^e^ éd. 1816 et 1818), 268 : « Frau Berta oder die weisse Frau » (p. 267) et 269 : « Die wilde Berta kommt » (p. 268).

31 Timm, Erika, *Frau Holle, Frau Percht und verwandte Gestalten*, Stuttgart, Hirzel, 2003, p. 42-43.

32 Cf. Lecouteux, Claude, *Dictionnaire de mythologie germanique*, Paris, Imago, 2005.

les noms disent assez la fonction nourricière et maternelle, mais pour Jacob Grimm, Percht est plus particulièrement la face nocturne de Frau Holle.

Tout comme Berthe, Dame Holle possède dans certaines traditions deux grands et larges pieds[33]. Son nom évoque à la fois la débonnaireté (*hulde*) et l'enfer (*Hölle*). Elle punit et récompense, comme le raconte le très joli conte des frères Grimm dans lequel une quenouille est le déclencheur de l'action et où les principales fonctions maternelles sont évoquées dans une géographie champêtre. Tout comme Berthe et Perchta, Dame Holle vient inspecter les maisons à la fin de l'année et vérifie si on y a bien filé, mais aussi que pendant ces nuits sacrées on laisse reposer la quenouille pour s'attabler devant les festins. Si les maisons sont bien tenues, elle y dépose des friandises et accorde à la maison sa bénédiction. Dans le cas contraire, elle gâte le fil et le chanvre, si bien que dans certaines régions, en Suisse notamment, on avait coutume de vider les fuseaux la veille de Noël. Il arrive même, quand la ménagère est particulièrement négligente, que Dame Holle lui ouvre le ventre, siège de la fécondité donc, avec un outil tranchant[34] ! Elle passe le reste de l'année dans une grotte et s'adonne aux travaux ménagers : elle fait la lessive, cuit son pain, file la quenouille – et secoue vigoureusement les édredons.

Toutes ces figures remontent à d'anciennes divinités préposées notamment à la régulation des saisons, à l'instar de Perséphone, viennent « du temps où la reine Berthe filait » : l'expression est légendaire, l'expression renvoie au temps jadis, l'ère de Charlemagne, cette époque lointaine où les bonnes fées maternelles s'occupaient de vêtir, de nourrir et de protéger les enfants et veillaient sur la bonne marche du monde ; l'expression renvoie à cet âge où se trouve la source vive de toutes nos histoires, et la mémoire des hommes.

Karin Ueltschi

33 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Art. Fuss, col 225.
34 Cf. Timm, Erika, *op. cit.*, p. 9.

Partie I :

Des dieux, des héros et des hommes

Zéphir et Proserpine dans *Perceforest* et *Artus de Bretagne*

Donner aux créatures de la « petite mythologie » des noms de la « grande mythologie »

Les *luitons* et les fées relèvent de ce qu'on appelle couramment folklore ou « petite mythologie », par opposition, en particulier, à la « grande mythologie » (qui peut être, entre autres, antique ou biblique), selon une opposition culturelle et sociale régulièrement renouvelée et dont le questionnement constitue l'enjeu de ce volume. De la christianisation de la Gaule – pour l'espace qui nous intéresse – et de la condamnation par le clergé des croyances « païennes » (où fusionnaient le paganisme antique et le substrat local) à la condescendance (au mieux) accordée aux traditions populaires par opposition à la grande mythologie antique que la Renaissance, le classicisme, le canon scolaire ont érigé en modèles, une hiérarchie est inscrite dans les représentations, de longue date, qui valorise plus les dieux de l'Olympe que les fées de Paimpont, malgré l'engouement du XIX^e^ siècle pour les traditions populaires ou le goût actuel pour les cultures autres. Ce survol, rapide et caricatural, est cependant contredit par de nombreux exemples où se lit l'enrichissement mutuel des deux discours, et il me semble que c'est le cas avec Zéphir le *luiton* de *Perceforest* et Proserpine la fée d'*Artus de Bretagne*[1], deux figures qui me paraissent illustrer le dynamisme poétique des relations entre mythologie antique et « folklore », qui favorise un discours mythologique, littéraire, « moyen », nourri de petite et de grande mythologies.

Sans développer tous les aspects concernant ces deux figures, que j'ai abordées ailleurs[2], je m'interrogerai sur un point précis : le nom.

1 Les six livres de *Perceforest* sont édités par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1987-2014 ; Ferlampin-Acher, Christine (éd.), *Artus de Bretagne*, Paris, Champion, 2017 (traduction sous presse, Paris, Champion).

2 Pour Zéphir, voir en particulier mon livre *Perceforest et Zéphir : propositions*

Ce marqueur précoce est en effet particulièrement significatif dans ces deux cas, où des créatures littéraires relevant pour ce qui est de leur définition ontologique de la petite mythologie sont nommées par les auteurs d'après des figures de la mythologie antique[3]. Après quelques prolégomènes, l'enquête présentera des remarques sur la façon de nommer ces êtres de la petite mythologie que sont les fées et les *luitons* dans des œuvres romanesques plus anciennes ou dans d'autres romans arthuriens tardifs, analyses qui permettront d'évaluer l'originalité de ces dénominations *Zéphir* et *Proserpine*. Dans un troisième temps, l'examen détaillé de ces deux cas conduira à mettre en évidence comment les auteurs, en nouant les mythologies, ont élaboré deux personnages complexes, qui témoignent d'un syncrétisme productif sur le plan poétique en même temps que d'une compréhension fine des systèmes de croyances, qui invite à voir en eux des mythologues ou des folkloristes avant la lettre.

Prolégomènes…

Le corpus romanesque, où la fiction se déploie à partir de la traduction au Moyen Âge, non sans remords, non sans stratégies d'évitement, est un champ propice à une investigation des croisements entre petite et grande mythologies : d'une part, du fait de son enracinement dans des traductions du latin (avec les romans d'Antiquité, en particulier *Le Roman d'Eneas*, *Le Roman de Thèbes* et *Le Roman de Troie*), le roman doit, dans ses premières réalisations, se confronter à la culture antique, autre, l'apprivoiser et l'adapter ; d'autre part, renouvelant à la fois sa pratique (en abandonnant la traduction) et le réservoir dans lequel il plonge (en adoptant la cour arthurienne, dont la mode est lancée, « vaine et plaisante », pour paraphraser Jean Bodel,

autour d'un récit arthurien bourguignon, Genève, Droz, 2010 ; sur *Artus* voir l'introduction à l'éd. et à la trad. avec une bibliographie.

3 On notera que le processus inverse paraît plus rare : la « grande mythologie », qu'elle soit gréco-romaine, biblique, scandinave ou autres, est un corpus plus nettement clos, sanctuarisé, que la « petite mythologie », dont la relative dévalorisation d'une part et d'autre part peut-être l'inscription profonde dans les mémoires, favorisent la réactivation et la réappropriation. Il n'en demeure pas moins que le burlesque constitue un cadre pouvant favoriser la nomination d'une créature de la grande mythologie d'après la petite mythologie.

avec Chrétien de Troyes), le roman, ce « bâtard conquérant[4] », de la matière de France à la matière de Bretagne, semble passer de la grande à la petite mythologie. Il faut cependant éviter toute simplification puisqu'un roman antique comme *Éneas* met en scène certes un récit relevant de la grande mythologie, mais il transforme le cerf de Silvia, dont la mort, causée par les flèches d'Ascagne, déclenche la guerre (*Énéide*, l. VII, v. 484 *sq.*), en animal dont les bois, la nuit, portent des chandelles, une « merveille » relevant de la petite mythologie, celle du cerf venu de l'Autre Monde qui, psychopompe, attire et guide les humains et qui se retrouve, christianisée, dans le cerf crucifère de la légende de saint Eustache[5]. À l'inverse, Chrétien de Troyes, qui met en roman des motifs d'origine celtique, est nourri de culture antique, ayant, par exemple, traduit Ovide comme il le rappelle dans le prologue de *Cligès*. Le roman se configure donc, dès ses premières réalisations, dans un jeu entre les mythologies, jeu complexe puisque la « mythologie chrétienne » constitue un troisième terme, qui retravaille souvent des éléments relevant de la petite mythologie en leur (re)donnant le prestige du sacré.

Si le roman médiéval, dans son ensemble, constitue donc un champ intéressant pour étudier les rencontres, le jeu, entre les « mythologies », le corpus arthurien (ou néoarthurien) tardif, postérieur à la vogue des grands cycles en prose, présente des traits particuliers. Héritier d'une longue tradition, il propose des stratifications complexifiées par une pratique ancienne et intense de l'intertextualité ; de plus la nécessité de satisfaire un lectorat curieux de merveilles, mais peut-être blasé par deux siècles de blanches biches, impose une pratique de la surenchère et un renouvellement des motifs, qui ouvre plus largement le roman à la petite mythologie ; enfin, la christianisation des anciennes croyances est à cette époque suffisamment implantée pour ne pas être mise en danger par la mise en roman du folklore. La présence de celui-ci dans la littérature postérieure aux grands cycles en prose (après 1290 environ) se trouve donc renforcée, comme en témoignent aux XIV^e^ et XV^e^ siècles les *Évangiles des Quenouilles* ou les romans de *Mélusine*[6]. Le questionnement autour de la sorcellerie,

4 J'emprunte l'expression à Francis Gingras, *Le bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011.

5 Petit, Aimé (éd.), *Le roman d'Éneas*, Paris, Le Livre de Poche, v. 3620-3652. Voir Walter, Philippe, *Mythologie chrétienne*, Paris, Imago, 2005.

6 Voir Jeay, Madeleine et Roy, Bruno, « L'émergence du folklore dans la littéra-

en cours d'accélération, pose aux savants le problème de la culture populaire et de son rapport à Dieu ou au Diable ; l'imaginaire connaît un intérêt renforcé pour ce dernier, peut-être en relation avec les guerres et calamités qui se sont manifestées. À l'inverse cependant, la Renaissance, plus précoce en Italie qu'en France, a pu déjà influencer certains milieux et contribuer à une nouvelle reconnaissance (après celle du XII^e siècle) de la grande mythologie. Dans ce contexte, les romans qui tentent de renouveler une matière arthurienne en perte de vitesse après les années 1290, *Artus de Bretagne*, *Perceforest*, *Le Conte du Papegau*, *Isaïe le Triste* ou, en vers, le *Meliador* de Froissart, constituent un champ d'investigation particulièrement intéressant, sans pour autant former un véritable corpus, étant donné la diversité de leurs poétiques, qui représentent chacune d'elles une expérience originale, en particulier pour ce qui est du dialogue entre les grande et petite mythologies[7].

Dans ces textes, on note une promotion de la féerie et d'un merveilleux relevant de la petite mythologie. Parmi les figures que le lecteur rencontre au fil de sa lecture, certaines sont très présentes et constituent presque un passage obligé, un marqueur de genre : c'est le cas de l'enchanteur devin (comme Merlin, Étienne ou Darnant), ou de la fée, son pendant féminin. D'autres sont plus discrètes, comme les *luitons*, des esprits qui peuvent s'incarner, facétieux ou auxiliaires, *genii locorum* liés aux eaux. Ces figures ont néanmoins en commun en cette période de dépasser le cadre du roman. La pratique largement attestée des « interférences » génériques appuie la migration de motifs ou de procédés littéraires et les échanges d'un horizon d'attente vers un autre : c'est ainsi que la fée du corpus arthurien tardif doit peut-être autant à la tradition romanesque qu'à la tradition de la chanson de geste, qui a promu Morgue et Oriande, et que le *luiton* romanesque tar-

ture du quinzième siècle », *Fifteenth Century Studies*, 2, 1979, p. 95-117.

7 Sur ce point voir Christine Ferlampin-Acher (éd.), *La matière arthurienne tardive en Europe, 1270-1530 (Late Arthurian Tradition in Europe)*, Rennes, PU Rennes, 2020, ainsi que mes articles « Le roman arthurien tardif en prose : un corpus négligé et réhabilité ? Pour un parcours critique et historiographique du Moyen Âge à nos jours », *in* Dominguez, Véronique et Gaucher-Rémond, Élisabeth (dir.), *Expériences critiques. Approche historiographique de quelques objets littéraires médiévaux*, Paris, PUPS, 2019, p. 187-199 et « *Artus de Bretagne* et ses suites, *Perceforest, Isaïe le Triste, Le Conte du Papegaut* : les romans néo-arthuriens en prose français constituent-ils un corpus ? », *in* Lecco, Margherita (dir.), *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, Alessandria, Orso, p. 29-44 (hal-01619063).

dif est redevable au Malabron épique[8]. Le cycle de *Huon de Bordeaux* a joué un rôle important dans ces échanges fructueux. Pour étudier les interactions entre petite et grande mythologies, il importe donc à la fois de cerner le type de textes que l'on convoque, de le situer dans l'histoire littéraire, mais aussi, plus généralement, dans le contexte culturel de l'époque. Le terme « mythologie » évoque souvent à nos esprits l'idée d'une atemporalité, d'une éternité, d'une intangibilité : il n'en demeure pas moins que, si des noyaux stables peuvent être mis en évidence, les attestations, les réalisations, les actualisations, diverses et multiples, qui seules nous sont accessibles, ne peuvent être comprises qu'en fonction d'un cadre à la fois poétique et mental extérieur, dont il faut maîtriser les paramètres sous peine de faire des contresens. D'où l'intérêt de choisir deux exemples relevant d'un même horizon poétique, le récit néoarthurien en prose : le *luiton* Zéphir de *Perceforest* et la fée Proserpine d'*Artus de Bretagne*.

Artus de Bretagne est un roman en prose, se déroulant après la mort du roi Arthur et racontant la jeunesse d'Artus, fils du duc Jean de Bretagne, descendant de Lancelot, qui, au terme d'aventures nombreuses et souvent merveilleuses, épouse Florence, la fille d'Emenidus, un roi oriental, avec l'aide de la fée Proserpine et de l'enchanteur Estienne, qui est en quelque sorte le parèdre de la fée. Certainement composé vers 1300 par un clerc (qui s'est projeté dans Estienne), cultivé, au service du duc de Bretagne Jean II, père du futur Arthur III, ce roman met en fiction les rêveries de croisade du duc, en Orient, dans un récit qui s'est construit par adjonction de suites et a connu les faveurs de l'édition à la Renaissance, comme *Perceforest* d'ailleurs. Ce dernier adopte cependant un format tout autre, non pas celui de la trame biographique et matrimoniale, mais celle, vaste, de la somme historique, puisque *Perceforest*, l'un des plus longs romans de la langue française, établit la jonction entre les origines racontées par l'*Historia regum Britanniae* dont il donne une traduction en ouverture de sa fiction, et l'*Estoire del Saint Graal* du cycle du *Lancelot Graal*, où vient se jeter le récit, à la fin du dernier livre. Inventant une

8 Jeanne Wathelet-Willem a consacré un article à « La fée Morgain dans la chanson de geste », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1970, p. 209-219 (DOI : 10.3406/ccmed.1970.1860), alors que Viviane n'apparaît pas dans les gestes. Sur les « interférences », voir l'ouvrage fondamental de Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, Francke, 2000.

préhistoire au monde arthurien (tous les grands héros y trouvent des ancêtres et les aventures clefs des préfigurations), *Perceforest* invente aussi une postérité politique à Alexandre le Grand, héros en faveur à la cour de Bourgogne où *Perceforest* fut promu : le monde arthurien trouve ses racines dans la prétendue conquête de l'Angleterre par le puissant Macédonien. Composé sous sa forme actuelle selon moi à la cour de Philippe le Bon dans la décennie 1450-1460, *Perceforest* se présente comme une chronique et peut se lire comme une « fleur des histoires ». Les fées contribuent à l'Histoire, et c'est le *luiton* Zéphir qui joue le rôle, parmi d'autres, de pendant masculin à ces puissances féminines. Les fées comme le *luiton* déterminent les destins individuels, en prenant en charge leur dimension historique, collective, lignagère. L'auteur, anonyme, est un lettré.

De ces deux ensembles textuels complexes, j'ai extrait deux figures, le *luiton* Zéphir et la fée Proserpine, pour étudier comment les petite et grande mythologies s'articulent. Si j'ai déjà consacré d'assez nombreux travaux à ce sujet, très vaste, je souhaiterais centrer l'approche sur un détail, particulièrement signifiant devant le nom propre. En effet ces deux personnages sont présentés comme fée et *luiton*, et leur désignation catégorielle les renvoie du côté de la petite mythologie, alors qu'ils portent des noms relevant de la grande mythologie de l'Antiquité. Comment comprendre ces noms ? Dans un premier temps, il s'agira de situer ces deux cas par rapport d'une part à la tradition qui s'est construite autour des fées et des *luitons* et d'autre part par rapport aux autres témoins relevant d'un horizon poétique proche.

Nommer une fée, nommer un *luiton*

La fée et le *luiton* sont des figures qui appartiennent au folklore et qui sont bien connues des folkloristes, des mythologues et, au Moyen Âge, des lecteurs[9]. Ces créatures sont désignées par les termes *faee* (nom ou adjectif) et *luiton* en langue vernaculaire. Ces appellations

9 La bibliographie sur le sujet est impressionnante. Je renvoie simplement pour les fées à Harf-Lancner, Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984 et *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003 ; pour les *luitons* à Lecouteux, Claude, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988, ainsi qu'à mon *Fées, bestes et luitons*, Paris, PUPS, 2002 et à *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*

renvoient à la grande mythologie, aux *fata* pour les fées (les Parques) et à *Neptunus* pour les *luitons*, dont le nom apparaît aussi sous la forme *nuiton*. Si les lettrés médiévaux et modernes sont d'accord pour rattacher *fée* à *fata*, la relation entre *luiton* et Neptune, que mentionne un clerc médiéval comme Thomas de Cantimpré, est plus controversée chez les chercheurs actuels. Il n'en demeure pas moins que pour les lettrés médiévaux les désignations vernaculaires de ces créatures de la petite mythologie renvoyaient à des créatures de la grande mythologie.

Cependant à côté de ces désignations, ces figures peuvent recevoir des noms qui assurent leur statut de personnages dans le récit, comme c'est le cas pour le *luiton* Zéphir et la fée Proserpine, mais aussi pour Morgane, Malabron ou Mélusine. Ces noms, quand ils sont présents, peuvent ou non évoquer la grande mythologie.

Remarquons d'abord que très souvent les fées et les *luitons* restent anonymes et n'acquièrent que très partiellement le statut de personnages, jouant souvent le rôle de référent (les textes mentionnent des fils de *luitons* ou des armes fabriquées par des fées, sans que les *luitons* et les fées en question fassent partie du personnel romanesque actif). Chrétien de Troyes, lorsqu'il évoque les fils de *luitons* dans *Le Chevalier au Lion*, n'éprouve pas le besoin d'expliquer ce qu'ils sont et les laisse dans l'anonymat. Dans les scènes de dons des fées à la naissance, les marraines, au nombre de trois, voire quatre, restent souvent anonymes. Dans ces cas, les fées et *luitons* sont plus des fonctions que des personnages.

Quand en revanche ils reçoivent un nom, ils tendent à devenir des personnages. Les procédés de nomination ne sont pas les mêmes pour les fées et les *luitons*. Les fées, très souvent, n'ont pas de nom propre, mais sont désignées par un lieu, sur le modèle la Dame du Lac. Les *luitons*, même s'ils trouvent leur origine dans des *genii locorum*, ne sont jamais associés à un lieu dans leur dénomination, mais reçoivent un nom propre, dès *Le Roman de Rou* qui présente un Toret, et dans les chansons de geste qui contribuent à leur promotion dans les fictions : Otinel dans *Lion de Bourges*, Capalu dans *Ogier le Danois* (décasyllabique), Malabron dans *Huon*, Ysabras dans la *Bataille Loquifer*, voire le nain Maufumé qui devient *luiton* dans *Dieudonné de Hongrie* ou Malacoe dans *Aquilon de Bavière*. Ces appellations doivent être mises en perspective par rapport aux pratiques onomastiques réelles : le nom propre médiéval, celui que l'on reçoit au baptême, correspond

au prénom actuel ; il peut être accompagné d'un complément, surnom ou mention d'un lieu, marquant par exemple l'origine. Les dénominations de fées du type Dame du Lac sont des désignations accompagnant le titre d'un surnom spatial, comme cela se pratiquait couramment : évitant le nom de baptême, elles entretiennent un relatif mystère, tandis que pour les *luitons* nous trouvons le nom propre tel qu'il est usité tout au long du Moyen Âge[10]. Les fées ont un nom qui souligne leur enracinement dans le terroir, tout en suggérant aussi leur pouvoir féodal. Les *luitons* reçoivent des noms uniques qui peuvent les constituer en personnages romanesques.

En ce qui concerne les fées, leur dénomination à partir d'un espace se retrouve dans des romans relevant d'horizons très divers, et non seulement arthuriens, avec la fée de l'Île d'Or du *Bel Inconnu*, la dame du Mont Gibel de *Jaufré*, celles de Sorestan dans le *Lancelot en prose*, de l'Île Celée de *Florimont*… Ces exemples, tirés de textes en vers ou en prose, en occitan comme *Jaufré* ou en langue d'oïl, du XII^e^ ou du XIII^e^ siècle, suggèrent que cette caractéristique est commune et durable. On comprend alors que la Dame de Landuc du *Chevalier au Lion* ne soit nommée Laudine que dans trois témoins, à une reprise[11], d'un nom qui vient rompre son anonymat féerique et dissoudre son lien à l'espace dont elle est le *genius loci*.

Cependant on trouve aussi des noms de fées assez précocement, parfois symboliques (renvoyant à la blancheur, à la lumière) comme pour Blanchemal dans *Le Bel Inconnu* ou Esclarmonde dans *Escanor*. Certains noms, aussi, suggèrent une source celtique, comme celui de Morgane, mais de fait, ils ne sont pas majoritaires. Les fées portent plus souvent des noms qui renvoient à l'Antiquité. *Melior*, du comparatif latin qui marque l'excellence, est le nom d'une sœur de Mélusine ou d'une fée de *Partonopeu de Blois*. C'est une appellation finalement générique, qui marque une qualité que peuvent partager plusieurs figures : il me semble qu'aucun lecteur n'aurait l'idée de penser que les deux Mélior ne font qu'une. D'autres noms francisent des noms propres latins, comme celui d'Heracle dans le *Roman d'Aubéron*, ou *Sebille*, assez largement donné. Certains semblent féminiser des noms

10 Même si à la fin du Moyen Âge la pratique du surnom débouche sur le nom de famille tel que nous le connaissons, les fictions témoignent d'une pratique relativement conservatrice.

11 Pour un bilan de la question, voir l'introd. de Pierreville, Corinne (éd.), *Le Chevalier au Lion*, Paris, Champion, 2016, p. 56-57.

masculins de l'Antiquité, comme *Marse* (qui peut se lire comme un féminin de Mars) dans le *Roman d'Aubéron*, ou *Dionise*, la dame des *Merveilles de Rigomer* (qui pourrait féminiser Dionysos, mais qui peut aussi renvoyer au féminin de Denis, qui remonte d'ailleurs à Dionysos). Ces remarques permettent de mesurer la difficulté : l'onomastique met souvent à contribution des suggestions étymologiques que l'on peut rapprocher des pratiques médiévales, dont Isidore de Séville donne l'exemple, et qui sont des constructions poétiques et signifiantes, fondées sur un réalisme plus ou moins marqué ; selon les auteurs et les lecteurs l'horizon peut varier, les décryptages différer. Il n'en demeure pas moins que de nombreuses fées, quand elles ne sont pas désignées par un espace (ou en plus de cette désignation spatiale), reçoivent un nom qui évoque l'Antiquité, même quand leurs caractéristiques relèvent plutôt d'un imaginaire celtique romancé. Ce type de nom construit la fée comme personnage, humanisé car possédant un nom, et relevant d'une culture haute. On notera cependant que ces noms ne sont pas en général des noms de déesses : point de fées nommées Vénus ou Junon (contrairement à la Proserpine d'*Artus* qui nous retiendra plus loin). Par ailleurs un certain nombre de figures peuvent présenter une double dénomination : la Dame du Lac est aussi Ninieme, Niniane ; Morgue est aussi la dame du Mont Gibel. Dans le premier cas, cependant, l'instabilité des formes que prend le nom (Nivenne, Nievenne, Nivene dans la *Suite du Merlin*) fait que la désignation comme Dame du Lac est la plus stable ; dans le second, la localisation, plurielle (entre Avalon et Gibel, par exemple), est moins déterminante que le nom.

On peut s'interroger sur cette mode qui paraît se développer au XIII^e^ siècle de donner des noms antiquisants à des fées. Il semble que la lecture évhéméristе à la fois de la grande mythologie et de la petite mythologie joue un rôle important. Évhémère au III^e^ siècle avant Jésus-Christ a émis l'hypothèse que les dieux étaient des héros morts et divinisés. Laurence Harf-Lancner rappelle que « chez tous les apologistes chrétiens s'affirme dès le II^e^ siècle la volonté d'intégrer les dieux païens à un système de pensée orthodoxe. Elle se traduit par la synthèse de deux idées maîtresses : les dieux sont des démons, les dieux sont des hommes[12] ». Les dieux antiques deviennent ainsi des héros mortels ou des humains ayant une longévité

12 *Les fées au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 20.

particulièrement durable, chez saint Augustin ou Martin de Braga, parmi bien des exemples. C'est cette lecture que l'on trouve au début du *Lancelot en prose* (vers 1215-1235), au sujet du lac de la Dame du Lac, appelé lac de Diane : « *Li lais estoit apelés des le tans as paiens li lais Dyanes. Dyane fu roine de Secile et regna au tans Virgile le boin auctor, si la tenoient la fole gent mescreans qui lors estoient pour divesse et ch'estoit la dame el monde qui plus amoit deduit de bois* » (t. VII, p. 11[13]). La déesse antique Diane n'est qu'une mortelle. Plus loin le texte revient à ce lac, où la dame a emporté Lancelot : « *Or dit le contes que la damoisele qui Lancelot emporta el lac estoit une fee. A chelui tens estoient apelees fees toutes icheles qui savoient d'enchantement et moult en estoit à chelui tans en la Grant Bertaigne plus qu'en autres terres. Eles savoient, che dist li contes des Brethes Estoires, les forches des paroles et des pieres et des erbes…* » (p. 38). Les fées sont présentées comme des humaines, des enchanteresses, selon un processus comparable à celui qui humanise les déesses antiques, ce que soulignent des similitudes dans l'expression (référence à un temps passé, emploi au passif *estre apelé*, idée d'une dénomination partagée, commune). Cette rationalisation des fées sous forme d'enchanteresses, que L. Harf-Lancner a fort justement mise en valeur, est le parallèle de l'évhémérisation des dieux antiques. On notera de plus que la caution de Virgile « *le boin auctor* » (souvent désigné aussi au Moyen Âge comme magicien – et amateur de femmes peu clairvoyant) et celle du « *contes des Brethes Estoires* » portent sur les désignations comme déesses et fées. Dans ce roman qui ne présente pas de prologue en ouverture (et qui donc ne saurait reprendre le *topos* du livre trouvé garantissant la véracité de la fiction), il faut attendre ces deux mentions, quelques folios après le début, pour que soient mentionnées deux sources, deux *auctoritates* (Virgile et peut-être l'*Historia regum Britanniae*, qui de fait ne mentionne pas les fées), qui légitiment parallèlement les fées et les déesses. La Dame du Lac, comme Diane, sont deux humaines. Le double évhémérisme favorise le rapprochement des déesses et des fées, pour longtemps : au siècle suivant, Froissart raconte l'enlèvement de Sagremor dans une chasse au blanc cerf à coloration arthurienne et celtique, dans une forêt où « *i ot fees* » : il présente d'abord les dames de la rivière comme des

13 Micha, Alexandre (éd.), Genève, Droz, 1980.

nymphes et des pucelles de Diane, puis comme des fées (v. 28366, v. 28824-5, v. 30343[14]).

Dès lors les fées et les enchanteresses tendent à se confondre, tout comme les figures féminines de l'Antiquité ne seront pas nécessairement discriminées : les déesses et les nymphes, les mortelles et les *fata* ne sont pas distinguées, ce qui certes témoigne d'un désintérêt pour des cadres de représentations périmés et d'une méconnaissance de l'Antiquité, mais aussi se légitime par l'évhémérisme qui ramène toutes ces figures à des mortelles d'exception. Derrière chaque nom féminin coloré à l'antique peut se cacher une femme ou une fée, dans un mouvement que favorise la méfiance que suscitent les femmes au Moyen Âge, chez ces auteurs qui sont le plus souvent des hommes, et qui plus est, des clercs. Par ailleurs une telle lecture des fées permet leur multiplication dans les textes « tardifs » (postérieurs à 1270 environ), dans *Claris et Laris*, par exemple, et la diversification de leurs noms : autant de mortelles du passé, autant de fées possibles. Les fées sont désormais très rarement solitaires et forment des groupes, parfois nombreux, voire des peuples. Leurs noms convoquent certes toujours des noms symboliques et des références antiquisantes, mais donnent aussi lieu à des créations plus originales, comme la Madoine de *Claris et Laris*. Certains suffixes deviennent fréquents. C'est le cas de *–ane*, promu peut-être à la fois par les formes *Morgane* (nettement moins représentée cependant que Morgue et Morgain, mais attestée seule à l'exclusion des autres dans le livre V de *Perceforest* où sa fille s'appelle Morganette) et *Niniane*[15], en écho à Diane, patron féerique efficient : *Perceforest* campe une Lisane, *Galien le restoré* une Galienne, dont la finale, du fait des nasalisations médiévales, se lit comme *–ane* ; d'où peut-être aussi *–oine* (Madoine dans *Clarie et Laris*), *–ine* (Laudine dans le *Chevalier au Lion*, absent des témoins anciens, Eglantine dans *Galien le Restoré*, Presine, Melusine…). Avec ces suffixations, que l'on retrouve dans le calendrier chrétien, l'humanisation des fées est accentuée. À l'inverse cependant de cette multiplication de fées, souvent nommées par un nom propre (et non un lieu), s'affirment aussi quelques figures, désormais incontournables, en particulier Morgue (qui prend largement le pas sur la Dame du Lac,

14 Bragantini-Maillard, Nathalie (éd.), Genève, Droz, 2012.

15 Voir Nitze, William A., « An Athurian Crux : Viviane or Niniane ? », *Romance Philology*, 7, 1954, p. 326-330 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/44938600).

peut-être parce qu'elle est portée à la fois par les gestes et les romans et qu'elle est associée à l'histoire d'Arthur, ce qui n'est pas le cas de Viviane). Cependant *Claris et Laris* montre bien que Morgue, si elle est présente parce que portée par la tradition (avec le renfort de la chanson de geste), est dépassée par Madoine, nouvelle venue, plus intéressante et libérant un espace narratif plus dégagé. Certains noms s'imposent, sans cependant qu'on puisse savoir s'il s'agit de la même figure, Gloriande ou Sibille[16] par exemple. Les fées portent donc rarement le nom de déesses antiques. Nonobstant une relative confusion dans l'identification des figures féminines mythologiques (entre les nymphes, les déesses, les prophétesses, etc.), on ne rencontre aucune fée nommé Junon ou Vénus. Dans le cas de Vénus, la différenciation entre les fées et la déesse antique a peut-être été favorisée par le succès du *Roman de la Rose* et on en retrouve trace dans *Perceforest* où la déesse Vénus apparaît en personne, nettement distincte des fées[17]. On ne voit pas cependant ce qui empêchait un auteur de nommer une fée Athéna ou Junon.

Il ressort de ce parcours rapide que les *luitons* ont rarement des noms inspirés par l'Antiquité et que les fées sont rarement nommées d'après les déesses : le Zéphir de *Perceforest* et la Proserpine d'*Artus* retiennent donc l'attention. Leur originalité apparaît d'autant plus quand on compare leur dénomination à ce que pratiquent deux textes relevant du même horizon d'attente, *Ysaïe le Triste*[18] et *Le Conte du Papegaut*[19].

Ysaie le Triste invente au XV^e^ siècle un futur au monde arthurien en dotant, au mépris du *Tristan en prose* et de *La mort le roi Artu*, Tristan et Iseult, morts, d'un fils (tout comme *Artus de Bretagne* raconte l'his-

16 Voir mes articles : « Sebille prophétesse et maternelle : du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest* », *in* Bouquet, Monique et Morzadec, Françoise (dir.), *La Sibylle, parole et représentation*, Rennes, PU Rennes, 2004, p. 211-225 (DOI : 10.4000/books.pur.30369) et « Gloriande dans *Perceforest*. Entre effacement et fascination, une fée à la mode bourguignonne », *in* Füg-Pierreville, Corinne (dir.), *Les relations entre les hommes et les femmes dans les chansons de geste*, Lyon, Université Jean-Moulin, 2013, p. 251-262.

17 Voir *Perceforest et Zéphir*, *op. cit.*, p. 305 *sq.*

18 Giacchetti, André (éd.), *Ysaïe le Triste*, [Mont-Saint-Aignan], PU Rouen, 1989. Voir Patricia Victorin, *Ysaïe le triste : une esthétique de la confluence : tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion, 2002.

19 Charpentier, Hélène et Victorin, Patricia (éd. et trad.), *Le conte du papegau*, Paris, Champion, 2004.

toire d'un descendant de Lancelot). Dans ce texte, les noms renvoyant à la mythologie antique sont rares. Une exception notable cependant : un chevalier se nomme *Dedalus li vis* : nouveau venu dans le monde arthurien (il n'apparaît pas dans le *Tristan en prose* dont *Ysaïe* pourrait être considéré comme une suite), il porte un nom qui évoque le Dédale antique, bien connu des clercs médiévaux (comme en atteste par exemple sa présence de Geoffroy de Monmouth à *Perceforest*[20]). Ce nom, qui n'est pas francisé mais conserve sa finale latine, est explicitement associé aux temps des origines, puisqu'il sert, dans un discours de Tronc au jeune Ysaïe, à expliquer pourquoi la *Gaste Forest* ne refleurit plus : cette situation sanctionne l'assassinat par Dedalus de son frère aîné Dimustra, leur père étant Sebeu, roi de Grande-Bretagne (§ 23). La digression, donnée en début de roman, est reprise beaucoup plus loin au § 547 par Tronc qui cette fois informe Marc, le fils d'Ysaïe. Ce meurtre peut être inspiré par celui que le Dédale de l'Antiquité commit[21] contre son propre neveu, Talos, dont il fut le précepteur et qu'il tua quand l'élève dépassa le maître, ce qui causa son bannissement d'Athènes et son départ pour la Crète. Dans l'*Ovide moralisé* on trouve une histoire proche, qui cependant ne mentionne pas Dedalus : le roi de Crète Minos envoie son fils Androgée pour qu'il se forme à Athènes où il aurait été tué, victime de la jalousie de ces maîtres. Cet éphémère Dedalus d'*Ysaïe*, qui n'est pas constitué en personnage mais reste une simple référence renvoyée au passé, reçoit un surnom, *li vis*. Le Dédale antique était un personnage ambigu et pour lui construire une nouvelle identité de façon économique, le surnom est efficace : *li vis* peut renvoyer à *vif* « vivant », le récit opposant effectivement le frère vivant et le mort, mais surtout à *vil*, ce qui clarifie l'enjeu moral. Cette histoire cependant pose le problème d'un temps des origines qu'il faut faire coïncider avec la doxa arthurienne. La *Gaste Forest*

20 Voir mes articles « Dédale et Icare du XII^e^ au XV^e^ siècle : artifice et arts mécaniques au Moyen Âge », *in* Picard, Timothée et Lavezzi, Élisabeth (dir.), *L'artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, PU Rennes, 2015, p. 273-284 (DOI : 10.4000/books.pur.54300) et « Icare, Dédale, Phaéton et Hélie : l'invention des ailes volantes dans *L'Historia Regum Britaniae* de Geoffroy de Monmouth, *Le Roman de Brut* et *Perceforest* », *in* Pomel, Fabienne (dir.), *Engins et machines. L'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux,* Rennes, PU Rennes, 2015, p. 322-245 (DOI : 10.4000/books.pur.55669).

21 De Boer, C. *et al.* (éd.), *Ovide Moralisé* VII, v. 2243 *sq.* t. III, Livres VII-IX, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij, 1931. Voir Demats, Paule, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973, p. 67.

n'est plus desséchée dans le *Conte du Graal* où elle donne lieu à une belle reverdie, et aucun roi des temps anciens de Bretagne ne s'appelle Sebeu. Dans *Ysaïe*, la *Gaste Forest*, où a été déplacée la tombe de Lancelot par des félons qu'Ysaïe punit à la fin du roman, semble s'être à nouveau desséchée, après la chute du royaume arthurien, dans un temps cependant qui ne peut qu'être postérieur à celui de Dédale. *Ysaïe*, roman tardif, travaille l'avenir du monde arthurien, mais en même temps en creuse l'histoire car ses « inventions » doivent trouver une légitimité qui se fonde, parfois, sur des mondes parallèles ou difficilement intégrables, comme ici le règne de Sebeu. Dans cette brève construction autour de Dedalus, le récit des origines fusionne différentes mythologies : antique (Dédalus et Talos), chrétienne (Abel et Caïn), et le monde arthurien de la *Gaste Forest*, devenue mythe littéraire à la fin du Moyen Âge. Cet espace cependant est distinct de celui qui est dévolu aux fées, voisin, la Verte Forêt. Le seul nom antiquisant du roman ne concerne pas la féerie.

L'onomastique féerique ne propose de fait dans *Ysaïe* aucune ouverture vers la grande mythologie. Les fées sont souvent évoquées, anonymes, dans un groupe (comme les *luitons* d'ailleurs qui font une fugitive apparition pour donner leur nom à un château, *le chastel as Luittons* au sujet duquel on apprend simplement qu'il était habité par des *luittons* au temps de Merlin, § 544). Cependant deux fées se distinguent : Morgue, la mère de Tronc, la reine des fées, imposée par l'intertexte qu'est *Huon de Bordeaux*, finalement assez peu présente, et surtout Oriande, qui joue un rôle plus important et qui, elle aussi, a une coloration épique, du fait de son rôle dans *Maugis d'Aigremont* et de la relation de paronomase qu'elle entretient avec Gloriande[22] : *Ysaïe* se termine par un épilogue qui renvoie à Clovis et à la matière de France et il est logique que les fées y soient plus épiques qu'arthuriennes. À part les fées anonymes, Oriande et Morgue, et à côté d'une Vénus qui joue, comme souvent, le rôle explicite, sans confusion, d'une déesse, une seule fée est nommée, dans une digression qui renvoie au passé (comme dans le cas de Dedalus) : il s'agit d'un bref récit qui remonte à Néron (Noiron) le félon et à

22 Voir Claude Roussel, « *Tristan de Nanteuil* et le dragon : la conquête du courage », *in* James-Raoul, Danièle et Soutet, Olivier (dir.), *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, Paris, PUPS, 2005, p. 639-650, ainsi que mon article sur Gloriande cité note 16.

ses amours avec une fée nommée Fingame (§ 589), dont la dame est Morgue. Ce nom est étrange : il ne signifie pas grand chose pour le lecteur, et peut-être faut-il y voir une erreur du copiste : quoi qu'il en soit, il ne convoque pas la grande mythologie. Dans *Ysaïe* point d'équivalent de Zéphir ou Proserpine.

Il en va de même dans un autre texte qui relève d'un horizon d'attente comparable, *Le Conte du Papegaut*, qui creuse la jeunesse du roi Arthur. Dans ce récit épisodique, point de *luiton*. Les fées y sont au contraire présentes, mais sans nom relevant de l'Antiquité : on rencontre Morgue, le plus souvent appelée la « fée de Montgibel », difficilement contournable semble-t-il désormais dans l'imaginaire arthurien, et quelques rares figures, désignées par des périphrases comme la Dame aux Cheveux Blonds, nommée aussi la fée « *a qui appent enseignement* », ou la Dame sans Orgueil, une sœur de Morgane.

Même dans ces œuvres qui pourraient relever d'un horizon d'attente comparable à celui de *Perceforest* ou *Artus*, on ne trouve pas de *luiton* nommé Zéphir ou de *fée* Proserpine : ces deux créatures sont en effet des créations originales, qui relèvent plus d'une poétique d'auteur que d'une poétique de genre.

Zéphir et Proserpine, une fée et un luiton nommés à l'antique

Perceforest

Même si le *Lancelot en prose* établit une corrélation entre les fées et les déesses, entre Diane et la Dame du Lac, nous n'avons jusqu'à présent rencontré aucune fée portant le nom d'une déesse antique. *Artus de Bretagne* cependant présente le cas de Proserpine, qui nous retiendra plus loin, mais on trouve aussi dans *Perceforest*, une Minerve, une Circès et une Liriopé. *Perceforest*, qui raconte le passage du paganisme au christianisme, met en scène de nombreuses humaines que leur savoir en *nigremance*, acquis et non inné, amène à être désignées comme fées, d'autant que pour certaines, dont la Reine Fée, leur longévité semble les distinguer. Les échanges entre mortelles, déesses et fées sont nombreux : Lucina, la déesse antique,

devient tout à fait logiquement une fée ventrière[23] et « *la dame du lac* […] *avait a non Sebille*[24] ».

Sans relever d'une surnature, ces figures peuvent être désignées comme fées. Morgane, cependant, quoiqu'humanisée (elle a une fille, des nièces), reste d'une nature incertaine et jamais il n'est précisé si elle est humaine ou non. Dans son projet d'inventer une préhistoire et des préfigurations au monde arthurien, *Perceforest* ne pouvait faire l'économie de Morgue, d'autant que, nous l'avons vu, celle-ci connaît une forte promotion à la fin du Moyen Âge : pour elle seule il n'a pas osé cette évhémérisation explicite qu'il pratique pour les autres, qui serait entrée trop violemment en contradiction avec le légendaire construit autour de la figure. En revanche, les demoiselles de la forêt, la Reine Fée, ses filles ou ses demoiselles, les petites-filles de l'ermite Pergamon, les demoiselles de l'ordre du « *cainse roseté* », constituent un personnel féminin très nombreux, pour lequel l'auteur invente des noms et que le discours des personnages désigne comme fées alors que ce sont plutôt des enchanteresses[25] : « *Ne vous esmerveillez de ceste chose, car se vous demouriez en ce pays deux moys, vous en verriez de trop plus merveilleuses ; car auprés d'icy est la forest de Darnant ou il y a grant nombre de faees, qui font et ont fait par leur subtil art et enchantemens maintes choses subtilles et merveilleuses*[26] » ; ailleurs des « *pastours* » mentionnent « *une faee de tres grant noblesse*[27] », la Reine Blanche. Ces fées sont distinguées des déesses, qui, comme Vénus, relèvent semble-t-il explicitement d'une surnature, même si le roman raconte comment certains humains remarquables sont devenus des dieux, comme c'est le cas pour Sador qui devient le Dieu des Désiriers ou dans le livre VI (§ 408) la Dame des Marécages qui devient la déesse des Jugements. Parmi ces demoiselles féeriques, nombreuses sont celles qui portent des noms qui évoquent l'Antiquité, en particulier, et c'est logique, les petites-filles de l'ermite Pergamon, dont le nom rappelle qu'il est troyen : Camille, Cassandra, Andromata, Cassandra, Elaine…, voire Crésille qui rappelle Crésus (un clerc s'ap-

23 Sur les rapports entre les fées et les déesses antiques, voir les articles de *Fées, dieux et déesses au Moyen Âge, Bien dire et bien aprandre*, t. 12, 1994 et, pour ce qui est de *Perceforest*, mon article dans ce même recueil, « Fées et déesses dans *Perceforest* », p. 52-72.

24 Voir « Sebille prophétesse et maternelle… », art. cit.

25 Voir Harf-Lancner, Laurence, *Morgane et Mélusine…*, *op. cit.*, p. 59 *sq.*

26 Éd. Gilles Roussineau cit., l. I, ch. XXV.

27 *Ibid.*, l. IV, p. 1066-1069.

pelle ainsi dans *Perceforest*), ou même Codrille, dont le nom rappelle peut-être l'exotique *cocadrille*. D'autres noms en revanche évoquent un idéal féminin topique, Plaisance, Blanche ou Emeraude, ou même le futur arthurien (Genièvre). Il n'est pas possible de mener une étude exhaustive de cette onomastique, mais on relève que trois figures, Minerve, Liriopé et Circés, portent des noms qui relèvent de la mythologie antique.

Liriopé est la petite-fille de l'enchanteur Darnant, qui rejoint le camp de Perceforest et reçoit de celui-ci la Selve Carbonnière. Pratiquant la *nigremance*, elle évoque le souvenir de la nymphe antique, ne serait-ce que parce qu'elle apparaît dans la chronique fictive en contexte avec un chevalier nommé Narcis, portant un nom inhabituel qui rappelle celui du fils de la nymphe Liriopé, Narcisse. Liriopé, par la suite, fait partie, avec Blanche et Priande, des trois demoiselles qui sont les protégées de la Reine Fée et dont le statut reste ambigu[28].

Minerve est une des petites-filles de l'ermite Pergamon : elle épouse Listeus de Listenois, ce qui la met en relation avec le Pelinor de Listenois de la tradition arthurienne, et le livre II la distingue clairement de la déesse Minerve (§ 318-319) en l'honneur de qui un temple est fondé. Elle n'a guère de traits féeriques, même si elle fait partie des demoiselles dont la main est en jeu lors du tournoi au Château des Pucelles, dont le nom a un potentiel féerique. Ce n'est qu'une mortelle, une des multiples demoiselles à marier du roman, dont la descendance est supposée peupler la Bretagne arthurienne.

Enfin je propose de reconnaître le nom de Circés dans celui de Cerses la Romaine[29], mais s'il porte le nom de l'enchanteresse de l'*Odyssée*, ce personnage n'a rien de féerique. Circés est cependant aussi le nom d'une des quarante demoiselles « *au cainse roseté* » (l. I, t. II, § 934) : elle devient l'amie du Bossu de Suave sans être marquée particulièrement par la féerie.

Perdues dans le maquis onomastique de *Perceforest*, ces créatures dont le nom renvoie à la grande mythologie n'ont pas des rôles

28 Sur cette figure, voir mon *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*, p. 19 *sq.*, note 317 p. 188 et p. 263-265.

29 Voir mon article « Le mauvais genre des noms propres féminins se terminant par *–és* dans *Perceforest* » à paraître dans *Par le nom connait on l'homme », poétique médiévale de l'onomastique* », actes du séminaire « onomastique » organisé à l'université de Rennes-II par Christine Ferlampin-Acher et Fabienne Pomel.

différents de ceux remplis par leurs compagnes nommées Plaisance ou Blanche, et leur nom n'est pas le signe d'une relation particulièrement construite entre grande et petite mythologie.

Il en va autrement pour le *luiton* Zéphir. Sans reprendre les nombreux travaux existant sur cette figure, je rappellerai simplement qu'elle relève du folklore[30] : Zéphir se manifeste dans des marais en présence de feux follets, sous la forme d'une voix qui donne des informations sur le futur à Estonné, dont il s'avérera l'esprit familier : à Estonné, qui n'est pas du pays, Narcis, un chevalier du cru, explique que c'est un « *luiton* » un « *esperit que on ne puet veoir et se delicte a decepvoir les gens*[31] ». Désormais il sera couramment appelé Zéphir le *luiton*. Esprit mis en relation avec l'Escaut, séjournant « *es lieux aquactiques* », aux « *guez Meandry*[32] » (qui traduirait *Cambo rito*, peut-être Cambrai[33]), il est souvent associé à l'eau, à la boue, aux grenouilles, mais c'est aussi un esprit du vent, qui déclenche des tempêtes. Il se métamorphose, par exemple en cheval, en cerf, et joue des tours aux humains, en particulier à Estonné dont il trompe le goût pour les femmes en l'attirant avec de charmantes visions qui se terminent, décevantes, dans des fontaines ou dans le lit d'une vieille femme morte. Zéphir tient du *luiton* bien attesté dans le folklore. Cependant l'auteur a greffé sur ce personnage d'autres croyances folkloriques, l'esprit familier (il protège Estonné), le génie encapuchonné (il porte une « noire chape »), la Mesnie Hellequin, lorsqu'il conduit des troupes bruyantes, dans les airs, la nuit ; ses facéties relèvent de l'imaginaire du Carnaval.

L'auteur donne la parole à Zéphir, qui se présente lui-même comme un ange rebelle et déchu :

> *Je suys des angelz qui furent tresbuchiez avec Lucifer de paradis pour ce qu'il vouloit regner par son orgueil et avoir siege et partie encontre Dieu.* […] *Quant le Dieu qui puis a le monde creé veyt l'outraige que Lucifer avoit emprins* […] *l'ala transmuer en la plus laide creature qui puist estre, et en le transmuant l'ala trebuschier au plus loing de luy*

30 Voir mon *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*, p. 263-408.
31 Éd. Gilles Roussineau cit., l. I, t. II, p. 70.
32 *Ibid.*, l. I, t. II, p. 922.
33 *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*, p. 175-176 et p. 265.

> *qu'il peult, c'est en enfer qui siet en la moienne de la terre, ne de la ne se peut mouvoir*[34] […].

Et l'ange déchu d'expliquer que, n'ayant fait que suivre Lucifer, il a été puni moins sévèrement et moins éloigné de Dieu. Acceptant sa peine (« *la condempnacion de Dieu est si juste et si de raison que les contempnez n'en ont point d'envie, ainçois leur semble que Dieu leur ait fait grace* »), Zéphir explique que son pouvoir de *travailler* les humains (comme il vient de le faire en infligeant une chevauchée inconfortable et un bain forcé à Estonné) lui vient de Dieu : « *et sy me delicte en toy et les autres moquer et escharnir, mais plus avant ne s'estend mon pouoir* ». La tendance ancienne à intégrer les créatures de la petite mythologie à la représentation chrétienne du monde en en faisant des démons n'est pas originale, mais elle est ici renforcée par le rôle d'ange gardien que Zéphir assure auprès d'Estonné et de son lignage, et par le fait qu'est associé à cette dimension le modèle du *luiton* pénitent, mis à la mode par *Huon de Bordeaux* (certainement à partir du motif de la peau de *luiton*, métamorphique, rapprochée d'une haire). Ange déchu, il est aussi possible de rapprocher Zéphir de saint Michel ou de saint Gabriel[35].

Dans le projet de l'auteur, il s'agit de construire une préhistoire arthurienne qui fasse honneur au duc de Bourgogne en inventant un passé fabuleux à ses territoires. Zéphir est un *genius loci*, implanté dans le Hainaut, qui, comme Mélusine pour les Lusignan, contribue à donner du lustre et une légitimité surnaturelle à un territoire politique, par ailleurs hétéroclite, l'auteur s'étant certainement appuyé sur la forte présence, qu'on peut reconstituer à partir de divers témoins, du *luiton* dans cet espace[36].

Pourquoi cependant un tel nom, d'autant que Zéphir se fait appeler Roussecouane dans un épisode, où il explique que c'est le nom que lui donnent les autres esprits, plus noirs que lui qui n'est que roux[37] ? Ce surnom est plus en accord avec son caractère diabolique et trompeur (on sait que le roux est la couleur de la tromperie, renardienne par exemple), mais aussi, peut-être, avec l'importance que le motif

34 Éd. Gilles Roussineau cit., l. II, t. 1, p. 73.
35 *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*, p. 290 *sq.*
36 *Ibid.*, p. 168 *sq.* et p. 275 *sq.*
37 *Ibid.*, l. IV, p. 720, p. 721 et p. 726.

de la peau occupe dans l'imaginaire du *luiton* métamorphique[38]. Zéphir est un être de la petite mythologie, à qui un nom comme Roussecouane conviendrait peut-être mieux, nom que l'auteur a certainement trouvé dans les ébauches d'une histoire de Merlin alternative écrite par Baudouin Butor vers 1294, qui lui a fourni les noms de Dornant/Darnant, Perchefier/Perceforest, et un canevas qui a servi de modèle dans son livre III aux aventures de Troÿlus et Zélandine, la belle endormie qui préfigure la Belle au Bois Dormant, dans lesquelles Zéphir joue un rôle important (c'est lui qui conduit le héros auprès de son amie plongée dans un sommeil magique par une fée mécontente)[39]. Chez Baudouin Butor, l'auteur de *Perceforest* trouvait un nom, Roussecouane, et un personnage volant, un diable tentateur en fait, qui conduit un jeune homme auprès d'une demoiselle endormie, dans un récit merlinien : d'où peut-être son idée d'un esprit tentateur, ange déchu, facilitant les unions entre hommes et femmes, et volant dans les airs, à qui il a refusé le nom de Roussecouane, trop explicitement diabolique et peu relevé culturellement : il lui aurait préféré le nom de Zéphir, parce qu'il est question de vol aérien et que le Zéphir antique est une personnification du vent. De là peut-être certains indices, parsemés dans l'histoire de Troÿlus et Zélandine, qui renvoient au modèle apuléen des *Métamorphoses* et de l'histoire d'Amour et Psyché, en particulier les trois déesses et la lampe que remarque Troÿlus en arrivant dans la tour, comme je l'ai exposé ailleurs[40]. Ainsi le nom de Zéphir résulte de la rencontre entre un brouillon merlinien en vernaculaire et la culture en latin de l'auteur, qui a rapproché le rôle de Roussecouane

38 Voir mon article « Le *luiton* : du *transgénique* au *transgénérique*, un motif à la peau dure », *in* Gingras, Francis (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, [actes du colloque de Montréal], Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 343-358 (hal-01845081).

39 Sur les esquisses de Baudouin Butor, voir *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*, p. 325 *sq.* et en dernier lieu Berthelot, Anne, « From one mask to another : the trials and tribulations of an author of romance at the time of *Perceforest* », *in* Greene, Virginie (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, New York/Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 103-115 (DOI : 10.1057/9781403983459_6).

40 *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*, p. 304 *sq.* et mes articles « Zéphir dans *Perceforest* : des flameroles, des ailes et un nom », *in* Ueltschi, Karin et White-Le Goff, Myriam (dir.), *Les Entre-monde. Les vivants, les morts,* Paris, Klincksieck, 2009, p. 119-141 (hal-01846183) et « *Perceforest* et la mythologie : l'histoire et les ailes du désir », *in* Noacco, Cristina *et al.* (dir.), *La mythologie de l'Antiquité à la modernité. Appropriation, adaptation, détournement,* Rennes, PU Rennes, 2009, p. 199-209 (hal-01846186).

de celui du Zéphyr d'« Amour et Psyché » : de là un Zéphyr, volant et aidant les humains à procréer.

Ce dernier trait est très important : Zéphir ne cesse de contrôler la sexualité des hommes et surtout de ses protégés. Selon les cas, il favorise ou régule le désir impétueux d'Estonné ou de Passelion, son fils. Pendant la nuit de noces d'Estonné, quand les astres ne sont pas favorables à une procréation, le jeune marié se retrouve au milieu des grenouilles à cause d'une illusion trompeuse provoquée par Zéphir, qui l'a éloigné de sa femme. Le *luiton* au contraire, quand il le faut, favorise les amours des chevaliers, qu'il transporte souvent dans le lit de la femme qu'il leur destine, en particulier lorsqu'après la destruction de la chevalerie bretonne provoquée par l'invasion des Romains dans le livre IV, Passelion, fils d'Estonné, est mené de conquête féminine en conquête féminine par Zéphir, et contribue à repeupler le pays et à reconstituer la chevalerie. C'est cette fonction qui le rapproche du Genius du *Roman de la Rose* : Zéphir se révèle, en particulier dans ses rapports avec la déesse Vénus et dans l'épisode de la plainte de Nature, un avatar de Genius, qui, dans la logique temporelle d'un *Perceforest* qui raconte une préhistoire, annonce celui-ci[41].

Et c'est parce qu'il assume ce rôle que le Zéphir de *Perceforest* est en quelque sorte le porte-parole de l'auteur dans son engagement dans un des débats de son époque. *Perceforest*, dont la version que nous avons conservée a certainement été écrite dans le contexte de la vauderie d'Arras, comme le laisse penser le sabbat du livre II, prend le parti des sorcières, dont il démontre que ce ne sont que de pauvres vieilles bavardes et stupides[42]. L'un des points importants dans la crainte éveillée par les sorcières était leur aptitude à s'unir avec le diable : or *Perceforest* ne cesse de nier cette possibilité ; les esprits ne peuvent s'unir avec les humains, hommes ou femmes. Zéphir, qui tient de Merlin, lui-même né d'un incube et d'une femme, sert à déconstruire cette croyance : il favorise les amours, mais n'est qu'un intermédiaire, jamais il ne s'accouple avec les femmes. L'auteur ne cesse de décliner des généalogies humaines ; Merlin lui-même se trouve doté d'ancêtres strictement humains. Dans *Perceforest* les esprits ne s'unissent jamais avec les humains et la possibilité pour des dieux ou des déesses de s'accoupler avec des humains est niée : le

41 Voir *Perceforest et Zéphir…*, *op. cit.*, p. 300 *sq.*
42 *Ibid.*, p. 345 *sq.*

père de Zélandine, qui croit que sa fille a couché avec le dieu Mars, se trompe, et quand les nièces de Morgane font croire aux chevaliers qu'ils vont passer la nuit avec Vénus, ce n'est qu'une mise en scène. *Perceforest* ne reconnaît qu'une exception à la procréation sexuée et naturelle, la naissance du Christ, qui est annoncée à la fin du roman, Galafur se battant au nom du fils de la Vierge[43].

Ainsi Zéphir sert deux projets : c'est un *genius loci* valorisant pour les territoires bourguignons ; c'est aussi une créature inspirée par le fils du diable Merlin, qui sert à nier le pouvoir des incubes à s'unir avec des femmes, et par Genius, qui, dans *Le Roman de la Rose*, est le porte-parole de l'amour physique : à une époque où les séquelles du débat sur le *Roman de la Rose*, la querelle des femmes et la réflexion sur la sorcellerie, invitent à réfléchir sur les relations (en particulier sexuelles) entre les femmes et le diable, *Perceforest* prend le parti d'affirmer que les incubes et les succubes ne s'unissent pas aux mortelles et que toutes les naissances sont naturelles, excepté celle du Christ.

En donnant à un *luiton*, une créature de la petite mythologie, un nom relevant de la grande mythologie, qui, d'ailleurs, avec les *Métamorphoses* d'Apulée, figure certainement parmi ses sources directes, l'auteur signale l'importance des enjeux idéologiques autour de Zéphir : il s'agit de rien moins que de donner un fondement mythologique aux territoires de Philippe le Bon et d'intervenir dans les débats contemporains autour de l'incubat et de la possibilité pour les femmes de s'unir à des esprits.

Artus de Bretagne

Il en va de même avec la fée Proserpine d'*Artus de Bretagne*. Proserpine est une fée marraine, autour de qui est construit un de ces épisodes de don des fées particulièrement en vogue à la fin du Moyen Âge, même s'ils sont attestés antérieurement ; elle donne son nom et son apparence à la princesse Florence, qu'elle protégera toute sa vie et qu'elle prédestine à un mariage avec le meilleur des chevaliers, Artus, le héros éponyme. Au cours du roman, Proserpine met à l'épreuve la fidélité du chevalier et tente de le séduire, jouant alors à la fée séductrice. Accompagnée de trois autres fées, qui reproduisent

43 *Ibid.*, p. 378 *sq.*

le trio féerique issu des Parques, apparaissant et disparaissant, apportant des armes aux héros, elle s'inscrit à la fois dans les traditions de la petite mythologie et dans la tradition littéraire très riche qui s'est construite au cours du Moyen Âge autour de ces figures[44].

Cependant Proserpine présente aussi des caractéristiques qui relèvent de la grande mythologie : outre son nom, qui la rapproche de la déesse antique, elle tient aussi de façon plus cryptée au modèle de la triple Hécate antique. En effet l'un des motifs les plus originaux du roman est que la fée, la princesse Florence et un automate qui élira le meilleur chevalier destiné à épouser Florence en le couronnant d'un *chapel* de soucis, ont la même apparence (ce qui permet, par exemple, à la fée de prendre la place de la demoiselle quand l'empereur d'Inde veut l'épouser contre son gré)[45]. Or le premier *Mythographe* du Vatican, dans le développement consacré à « Proserpine ou Diane », explique que « si Virgile parle à son propos des "trois visages de la vierge Diane", c'est que la même est appelée tantôt la Lune, tantôt Diane, tantôt Proserpine » (§ 111). Le deuxième *Mythographe* du Vatican signale que Diane a trois noms, Cérés, Junon, Proserpine (§ 2), et que Diane, la Lune et Proserpine sont la même divinité (§ 23, § 27, § 35)[46]. La triple Hécate de la mythologie[47] et l'assimilation des trois déesses sont peut-être à l'origine de l'apparence de Proserpine démultipliée trois fois, qui, en quelque sorte, rationalise le caractère triple des déesses antiques.

Mais c'est surtout le symbolisme de Proserpine, déesse des saisons, qui est exploité par l'auteur et qui est à l'œuvre dans l'ensemble du roman, transformant ce qui pourrait n'être qu'une suite d'aventures chevaleresques en un itinéraire orienté par un Artus restaurateur de la lumière et des rythmes saisonniers. Sans qu'il soit possible de reprendre ici différents travaux que j'ai pu mener sur ce point, Artus enchaîne les aventures où il doit restaurer la lumière à la Porte Noire ou à la Tour Ténébreuse, rétablir les saisons quand les faux des automates de cuivre fonctionnent hors de saison, sans cesse, sans souci

44 Voir *Fées, bestes et luitons…*, *op. cit.*, p. 122-135, ainsi que l'introduction à l'édition citée et la bibliographie à jour qui est donnée dans celle-ci.

45 Voir l'introduction à l'édition p. CXCVIII-CC.

46 Dain, Philippe (éd. et trad.), *Mythographe du Vatican II*, Paris, PU franc-comtoises, 2001.

47 L'assimilation entre Proserpine et Hécate se trouve dans les trois mythographes du Vatican (I § 111, II, 23, III, 7,1 ; Dain, Philippe (éd. et trad.), *Mythographe du Vatican III*, PU Franche-Comté, 2005).

des récoltes[48] ; solaire, Artus est élu grâce à une couronne de soucis, cette fleur qui suit le soleil, dont le nom remonte au latin *solsequia* et qui est un double du tournesol[49]. Dans cette construction originale, l'auteur met en scène un héros breton qui circule entre l'est et l'ouest, va chercher une épouse dans un Orient aux contours incertains, un pays du soleil levant, lui qui vient de l'Occident. Outre qu'elle confère au duc de Bretagne une ancêtre féerique, cette construction, selon moi, propose au duc de Bretagne, Jean II, qui rêva toute sa vie de repartir en croisade, un fils romanesque, portant le même nom que son propre fils (lui-même porte le même nom que le duc de la fiction), qui conquiert un vaste territoire en Orient, dans un espace qu'une toponymie plus ou moins réaliste rapproche à la fois de l'Empire byzantin, des États latins d'Orient et de la Morée[50]. Cette construction, nourrie de grande mythologie, est due à un auteur qui était certainement un lettré[51]. Elle s'appuie sur une fée qui emprunte des traits à la petite mythologie, pour inventer une mythologie bretonne, féerique, capable, peut-être, de rivaliser avec la Mélusine des Lusignan (dont on connaît la belle carrière à Chypre), ou avec les Anjou, seigneurs d'Achaïe, voire avec la Mélior de *Partonopeu de Blois*. Pour ce faire, l'auteur a opté pour un cadre néoarthurien, breton : il n'est pas impossible que le duc de Bretagne, qui partit en croisade avec Édouard I^er^ d'Angleterre, dont il était proche, ait partagé l'arthurianisme de celui-ci, sans oublier que l'ancêtre d'Artus dans le roman est Lancelot, personnage arthurien certes, mais continental et non insulaire, plus proche de la petite Bretagne donc.

Comme la plupart des romanciers ayant retravaillé tardivement la matière arthurienne, l'auteur d'*Artus* a nourri son texte de réécritures, plus ou moins voyantes, pratiquant une intertextualité puissante à la fois avec le *Tristan en prose* et le *Lancelot en prose*. Or l'une des aven-

48 Voir mon article « D'un monde à l'autre : *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons », *in* Hüe, Denis et Ferlampin-Acher, Christine (dir.), *Le monde et l'autre monde*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168 (hal-01615028) et l'introd. à l'éd. p. CXCIV *sq.*

49 Voir mon article « *Artus de Bretagne*, la couronne et le *chapel* de soucis », *in* Fraisse, Luc et Wessler, Éric (dir.), *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 225-245.

50 Voir l'introduction à l'éd. p. CC *sq.*

51 Il se projette certainement dans la figure du clerc Estienne. Voir mon article « Épreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne* : le sourire du clerc et la violence du chevalier », in *La violence au Moyen Âge, Senefiance*, t. 36, Aix-en-Provence, CUER-MA, 1994, p. 201-218 (hal-01863932).

tures scénarisées par la fée Proserpine au Château de la Porte Noire, est une réécriture de la Douloureuse Garde et du Lit Périlleux du *Lancelot* : R. S. Loomis, travaillant sur les sources celtiques de l'épisode du *Lancelot*, a mis en évidence un substrat mythique celtique, dont il retrouvait, avec surprise, une survivance précise dans *Artus de Bretagne*[52] en relation avec l'ancien culte solaire des Celtes. Même si S. V. Spilsbury, reprenant le problème des apports respectifs des sources écrites et folkloriques dans son article « Traditional Material in *Artus de Bretaigne* »[53], conclut, après avoir mis en évidence la diversité des « sources » du texte, que l'affirmation de R. S. Loomis n'est ni démontrée ni infirmée en l'état actuel des recherches, il semble bien que l'auteur d'*Artus*, réécrivant consciemment l'épisode du *Lancelot*, y a trouvé la dimension solaire qui avait intéressé R. S. Loomis, l'a reprise et intégrée à la « conjointure » de son texte, en en renforçant la dimension cosmique et solaire. Même s'il n'est pas possible de trancher quant à l'enracinement du Lit Périlleux du *Lancelot* dans un substrat celtique, il est certain qu'*Artus* a perçu les enjeux météorologiques et saisonniers de l'épisode (qu'ils soient mythologiques, folkloriques ou poétiques), les a exploités et rendus signifiants en les coordonnant à d'autres indices, comme par exemple le fait que Florence est symbolisée, dans le rêve qui lance Arthur sur les chemins de l'aventure, par un aigle, oiseau solaire si l'on en croit les encyclopédies médiévales, ou que la mère de la princesse porte le nom de Fénice, que le texte rapproche explicitement du Phénix, oiseau solaire. Ainsi *Artus*, à partir de sources littéraires et de références mythologiques (grandes et petites), construit un texte à coloration mythologique et une fausse mythologie bretonne, en l'honneur d'un duc d'Occident (de Bretagne, celui-ci) qui rêva d'Orient. Dans ce contexte, la fée Proserpine est particulièrement bien nommée, et son nom, relevant de la grande mythologie, confère de l'autorité à la construction dont elle est le centre, ce qui autorise l'auteur à appeler une autre fée, l'une des trois qui l'accompagnent lors du don à la naissance de la princesse Florence, Argence, d'un nom qui, sans avoir besoin de s'appuyer sur le crédit de l'Antiquité, évoque l'éclat

52 « One of the most extraordinary instances of the survival of genuine Celtic tradition in unexpected places », in *Celtic Myth and arthurian Tradition,* New York, 1927, p. 172-176.

53 Dans *The Legend of Arthur in the Middle Ages, Studies presented to A. H. Diverres*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 1983, p. 183-193.

lumineux du métal précieux, tout comme la Claire Tour ou la ville d'Argence, « *qui reluisoit contre le soleil* » et qui « *estoit bien a droit nommee Argence, qu'ele sambloit bien estre d'argent* » (§ 184)[54].

Il n'est donc pas fréquent que des créatures appartenant à la petite mythologie, comme le *luiton* ou la fée, portent des noms relevant de la mythologie antique : un parcours rapide nous en a convaincus, ce qui invite à examiner de près des exceptions comme le *luiton* Zéphir ou la fée Proserpine. Dans ces deux cas, les auteurs ont construit des figures originales, au prix d'un puissant syncrétisme, et ont croisé les apports folkloriques et antiques. Leurs projets étaient ambitieux et visaient selon moi à proposer au grand seigneur à qui ils destinaient leur œuvre (le grand-duc d'Occident Philippe le Bon dans le cas de *Perceforest* et le duc Jean II de Bretagne, pour *Artus*) un enracinement mythologique, construisant une légitimité surnaturelle et territoriale à leur domaine, à partir de la petite mythologie et de ses *genii locorum*, et les valorisant en convoquant la grande mythologie. Pour ce faire, ils ont élaboré un mythe de fondation original mais plausible, car profondément ancré dans les croyances et la culture[55]. *Artus* et *Perceforest* ont ensuite connu une réception au XVI^e^ siècle, quand ils ont été édités : pour les nouveaux lecteurs, les enjeux politiques n'étaient plus pertinents, tout comme, peut-être, l'intertextualité arthurienne n'était plus perceptible. En revanche, il n'est pas impossible que l'ancrage dans une mythologie « populaire », largement partagé, en même temps que la présence de la grande mythologie, relevant à l'époque de la Renaissance de la culture haute, aient contribué à leur assurer un certain lectorat, que confirment les deux éditions intégrales (en six livres) de *Perceforest* en 1528 et 1531-1532, et les dix-sept éditions renaissantes d'*Artus* : en 1628 Nicolas Oudot le publiera encore à Troyes dans sa fameuse Bibliothèque bleue, dont la large diffusion

54 Voir la note 244 p. CCV de l'édition.

55 On ne saurait s'étonner de voir des auteurs de cette période créer de pseudo-mythes antiquisants : c'est aussi le cas de Froissart et de ses inventions pseudo-ovidiennes : voir Kelly, Douglas, « Les inventions ovidiennes de Froissart : Réflexions intertextuelles comme imagination », *Littérature*, 41, 1981, p. 82-92 (DOI : 10.3406/litt.1981.1338).

exerça certainement une influence sur la culture orale et populaire de l'Ancien Régime. Certes *Artus* ne fut pas le titre phare de la Bibliothèque bleue, car il n'y eut pas de réédition, mais les volumes qui ont circulé n'ont peut-être pas été sans influence.

CHRISTINE FERLAMPIN-ACHER

Géants, revenants et angoisse : les monstres de la nuit dans la *Saga de Grettir*

> Revenants, tempêtes, loups et maléfices avaient souvent la nuit pour complice. Celle-ci, dans beaucoup de peurs d'autrefois, entrait comme composante majeure. Elle était par excellence le lieu où les ennemis de l'homme tramaient sa perte, au physique comme au moral[1].

La *Saga de Grettir* retrace la vie et la mort du personnage éponyme qui aurait vécu en Islande dans la première moitié du XI^e^ siècle. Grettir se distingue par sa force physique extraordinaire. Il est l'homme le plus fort du pays et sera toute sa vie en confrontation avec le monde extérieur, aussi bien avec les hommes qu'avec les créatures surnaturelles. Grettir se distingue aussi par sa grande faiblesse : la peur du noir ; c'est dans l'obscurité de la nuit hivernale qu'il rencontre ses ennemis les plus dangereux. Ce roman islandais original, qui daterait de la première moitié du XIV^e^ siècle, comporte de nombreux motifs folkloriques qui contribuent à sa richesse. Dans cet article, nous nous pencherons sur le folklore de la période sombre de l'année et les rencontres nocturnes du héros de cette saga dont l'action se situe dans les premières décennies du christianisme en Islande.

1 Delumeau, Jean, *La peur en Occident, XIV^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 119.

Le folklore de l'obscurité

Lieu privilégié du repos, de la réminiscence et de la régénération, la nuit est aussi le théâtre par excellence des fantasmes et des dangers, réels ou imaginés, connus ou inconnus[2]. La nuit rend visible ce que la lumière empêche de voir et permet ainsi la cristallisation de frayeurs profondes, à la fois sociales ou collectives et individuelles. La peur ou l'angoisse habite l'homme depuis la nuit des temps et, dans la pensée chrétienne, l'antagonisme entre l'obscurité et la lumière se reflète notamment dans l'opposition entre la lumière divine et la noirceur diabolique. La peur du noir est un thème classique chez les enfants et un sujet inépuisable pour les écrivains et les cinéastes. La nuit est également une composante indispensable des contes merveilleux, et l'arrière-fond de nombreux spectacles de terreur qui se déroulent dans l'imaginaire populaire[3]. Si, pendant les mois d'été, les gens des pays nordiques profitent de journées sans fin, cette période lumineuse se caractérise par le terme « brièveté », comme le note Peter Davidson dans son ouvrage *The Idea of North*[4]. En effet, c'est la *longue* nuit d'hiver qui a davantage nourri le folklore islandais, riche en récits de créatures surnaturelles et de leurs rencontres nocturnes avec les hommes. Les revenants hantent les vivants pour les détruire, et les géants qui s'approchent des hommes sont monstrueux et malveillants. L'obscurité fournit ici un cadre qui s'adapte à cette longue nuit des pays nordiques et c'est vers la fin de l'année, ou autour du solstice d'hiver, qu'une grande partie de ces rencontres ont lieu[5]. Cette période sombre devient alors le théâtre de la peur par excellence.

Les croyances liées à la présence des créatures surnaturelles en Islande sont anciennes. Depuis l'arrivée des premiers colons dans la deuxième moitié du IX^e^ siècle, les Islandais craignent la présence de créatures invisibles sur l'île, si l'on en croit les auteurs médiévaux islandais[6]. Parmi les créatures qui peuplent cet imaginaire, dans lequel

2 Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas/Dunod, 1984, p. 247-256 (DOI : 10.3917/dunod.duran.2016.01, édition 2016).

3 Sur la peur du noir ou de la nuit en général, voir Delumeau, Jean, *op. cit.*, p. 11-46, 119-131.

4 Davidson, Peter, *The Idea of North*, London, Reaktion, 2005, p. 121.

5 Lecouteux, Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1996, p. 142-143.

6 Par exemple dans Boyer, Régis (éd. et trad.), *Le livre de la colonisation de l'Islande*, Paris, Mouton, 1973, ch. 3 ; Snorri Sturluson, *Histoire du roi Olaf*

le monde invisible semble parfois se confondre avec le monde visible, Grýla est sans doute la plus connue. Mentionnée parmi les géantes dans l'*Edda* de Snorri Sturluson rédigée au début du XIII^e^ siècle, Grýla est, depuis le XVII^e^ siècle, une figure effrayante qui menace d'emporter les enfants désobéissants pour les faire cuire dans sa marmite[7]. Nous voyons dans les contes folkloriques, notamment parmi ceux publiés par Jón Árnason en 1862-1864, que l'apparition ou l'intrusion de géants a souvent lieu au cœur de l'hiver, notamment autour de la fête de Noël, qui porte le nom de *jól* en islandais[8]. Le conte intitulé « Le troll de la nuit » est un exemple bien connu du danger qui entoure ce moment particulier de l'année[9] : dans une ferme, quelque part en Islande, celui qui devait garder la maison la nuit de Noël pendant que les autres allaient à la messe était retrouvé mort ou fou le lendemain matin. Une année, c'est une jeune femme qui reste seule avec son enfant à la ferme ; elle chante pour l'enfant lorsqu'elle entend quelqu'un s'approcher de la fenêtre. Le visiteur fait des compliments à la jeune femme qui garde son calme et n'hésite pas à lui répondre, et ainsi jusqu'au lever du jour. Lorsque les gens rentrent le lendemain ils voient une énorme pierre plantée entre deux bâtiments de la ferme. Le visiteur était un « troll de la nuit » qui s'est pétrifié au contact de la lumière du jour.

En effet, celui qui gardait la ferme la nuit de *jól* avait intérêt à bien se tenir pour rester en vie ; seuls les plus courageux et les plus malins réussissaient cette épreuve[10]. Comme l'a signalé Terry Gunnell, il s'agit

---

Fils Tryggvi, *in* Dillmann, François-Xavier (éd. et trad.), *Histoire des rois de Norvège*, première partie, Paris, Gallimard, « L'aube des peuples », 2000, ch. 33, p. 261-263.

7 Sigurðsson, Jón, Egilsson, Sveinbjörn *et al.*, *Edda Snorra Sturlusonar. Edda Snorronis Sturlæi*, København, sous les auspices de Fondation arnamagnéenne, 1848-1887. t. 1, ch. 75, p. 551.

8 Íslenzkar þjóðsögur og æfintýri, collectés par Jón Árnason, Leipzig, Hinrichs,1862-1864.

9 Magnusdottir, Asdis R. et Renaud, Jean (éd. et trad.), « Le troll de la nuit », *La géante dans la barque de pierre et autres contes d'Islande, collectés par Jón Árnason*, Paris, Corti, 2003, p. 351-352. On notera que le terme troll (ou *tröll*) désigne souvent un géant en islandais mais il peut également être traduit par sorcier, homme fort ou laid, mauvais esprit, revenant, diable, guerrier fauve (*berserkr*) ; voir par exemple Jakobsson, Ármann, « The Trollish Acts of Þorgrímr the Witch : The Meanings of *troll* and *ergi* in Medieval Iceland », *Saga-Book*, 32, 2008, p. 39-68.

10 Voir aussi, entre autres, « Les elfes et Helga, la fille du paysan », in *La géante dans la barque de pierre*, *op. cit.*, p. 227-230.

d'un des motifs les mieux connus du folklore islandais et l'atmosphère peu chrétienne de ces visites est soulignée par le fait qu'elles ont lieu lorsque la plupart des gens sont partis à l'église[11]. La légende populaire intitulée « Le diacre de Myrká » a également lieu à cette période[12]. Ici, une jeune femme attend l'arrivée de son diacre bien-aimé, la veille de Noël, lorsqu'elle entend frapper à la porte. Son ami avait promis de venir la chercher pour la fête de Noël et le voici arrivé. Il la hisse sur son cheval et ils se dirigent vers une rivière devant être traversée pour atteindre Myrká. La lune sort des nuages à ce moment précis ; lorsque le cheval saute par-dessus les bords glacés de la rivière, le chapeau du diacre se soulève et la jeune femme voit une tache blanche – l'os du crâne – sur la nuque de son cavalier. Étonnée, elle garde le silence jusqu'à leur arrivée. Ils mettent pied à terre devant la porte d'un cimetière, et lorsque la jeune femme y voit une tombe ouverte, elle comprend que son fiancé est venu la chercher pour l'accompagner dans l'au-delà. Saisie d'effroi elle sonne les cloches du cimetière pour appeler à l'aide et au son des cloches, son ami se précipite dans la tombe. Peu après, la jeune femme apprend que son ami est mort noyé dans cette même rivière lors d'une traversée quelques jours plus tôt. D'après le conte, la jeune femme « ne fut jamais plus la même qu'avant[13] ».

À côté des géants et des revenants, les elfes figurent aussi parmi les êtres dangereux des contes populaires islandais. Ils entrent en contact avec les hommes, par exemple pour solliciter leur aide lorsqu'une femme-elfe qui accouche est en difficulté, ou bien pour se plaindre du comportement de leurs voisins humains. Ils habitent les buttes et les falaises qu'ils quittent à la fin de l'année pour se mettre en route vers un nouveau domicile. Il leur arrive de faire escale dans les fermes qui se trouvent sur leur chemin, ce qui explique la coutume consistant à éclairer chaque coin de la ferme pour qu'il n'y ait aucune ombre, nulle part, toute la nuit. Les portes devaient rester ouvertes et il fallait tout balayer et nettoyer de haut en bas. Ensuite, une femme ou la maîtresse de maison récitait une formule de bienvenue pour les

11 Gunnell, Terry, « "Komi þér sem koma vilja…" : Sagnir um innrás óvætta á jólum til forna á íslenska sveitabæi », *in* Hafstað, Baldur et Bessason, Haraldur (éd.), *Úr manna minnum : Greinar um íslenskar þjóðsögur*, Reykjavík, Heimskringla, 2001, p. 191-209.

12 « Le diacre de Myrká », in *La géante dans la barque de pierre*, *op. cit.*, p. 271-275.

13 *Ibid.*, p. 275. Il s'agit du conte-type ATU 365 qui est bien connu en Europe sans être associé à la période de Noël.

elfes en les priant de ne pas faire de mal à la famille[14]. Ces précautions reflètent la croyance selon laquelle les elfes, qui étaient mécontents de l'accueil qui leur était réservé, seraient susceptibles de malmener ou même de tuer ceux qui s'y trouvaient.

Les apparitions des êtres surnaturels aux moments des solstices et/ou à la fin de l'année ne sont pas propres au folklore islandais. Si, dans la pensée chrétienne, la fête de Noël commémore la naissance de Jésus-Christ, les religions préchrétiennes et les traditions populaires de plusieurs pays européens montrent que la période du solstice est caractérisée par des merveilles[15]. Avant la conversion au christianisme – qui eut lieu en l'an 1000 en Islande – les Scandinaves célébraient les fêtes de *jól* à la même époque, qui coïncidait plus ou moins avec le solstice d'hiver. Dans l'*Histoire de Hakon le Bon*, rédigée par Snorri Sturluson vers 1230, le roi de Norvège, qui avait passé son adolescence à la cour du roi d'Angleterre où il s'était converti au christianisme, décide de faire coïncider les festivités de *jól* avec la fête chrétienne :

> Le roi Hakon était un bon chrétien quand il arriva en Norvège, mais à cette époque-là le pays était entièrement païen, les sacrifices étaient fréquents et les chefs puissants en grand nombre ; comme il avait besoin de leur soutien ainsi que de la faveur du peuple, il prit la décision de pratiquer en secret la religion chrétienne, mais célébra le dimanche et respecta le jeûne du vendredi. Il institua une loi qui prescrivait que les cérémonies de *jól* devaient commencer en même temps que la fête des chrétiens, et aussi que, sous peine d'amende, tout un chacun devait disposer d'une quantité de bière correspondant à une mesure d'orge et célébrer cette fête aussi longtemps que la bière suffisait. Auparavant les fêtes de *jól* commençaient la nuit de la mi-hiver et duraient trois jours.

14 Böðvarsson, Árni et Vilhjálmsson, Bjarni (éd.), *Íslenzkar þjóðsögur og ævintýri*, collectés par Jón Árnason, Hólar, Þjóðsaga, 1954, vol. I, p. 101

15 Voir par ex. Weiser-Aall, Lily, « Jul », *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder frá vikingetid til reformationstid*, t. VIII, København, 1963, p. 6-17 ; Celander, Hilding, *Nordisk jul*, Stockholm, Geber, 1928 ; Rey-Flaud, Henri, *Le Charivari : les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, p. 27-46. D'après Árni Björnsson, la nuit de Noël était l'équivalent de la nuit de la Saint-Sylvestre qui, en Islande, était simplement appelé le huitième jour de *jól* ; voir Björnsson, Árni, *Saga daganna*, Reykjavík, Mál og menning, 1993, p. 394.

> Il se proposait d'évangéliser le pays lorsqu'il y serait fermement établi et qu'il l'aurait entièrement soumis à son autorité[16].

Selon l'ancien calendrier des Islandais, l'année était divisée en deux saisons ou semestres : été et hiver. L'été commençait entre le 9 et le 14 avril et l'hiver six mois plus tard, entre le 10 et le 16 octobre. La mi-hiver correspondait au 13 ou 14 janvier et ne semble pas avoir correspondu aux fêtes de *jól* à l'époque de Snorri Sturluson, mais comme le note François-Xavier Dillmann, il est plausible qu'à l'époque ancienne la mi-hiver ait correspondu à la nuit du solstice et que les fêtes de *jól* aient été célébrées à ce moment de l'année[17]. En effet, d'après Árni Björnsson, *jól* était probablement une fête mobile, lunaire, célébrée à la pleine ou la nouvelle lune, à proximité du solstice d'hiver[18]. L'origine du nom de cette fête païenne est obscure ; on le trouve dans toutes les langues scandinaves, finnois, anglais et gothique, et il a suscité de nombreuses tentatives d'explications étymologiques[19]. Snorri Sturluson mentionne aussi les fêtes de *jól* dans la saga qu'il consacre au roi Haraldr à la belle chevelure. *Jól*, ici traduit par « solstice d'hiver », semble être le moment de se consacrer au jeu de l'amour – jeu de Freyr, dieu de la fertilité – à en juger d'après ce poème attribué à un poète islandais du IXe siècle :

> C'est au large que le prince hardi
> – S'il doit seul en décider –
> Le solstice d'hiver [*jól*] veut célébrer
> Et au jeu de Freyr s'adonner ;
> Dès sa jeunesse, il s'est dépris
> Des mets dans le chaudron bouillis,
> De la douce chaleur du gynécée
> Et des mitaines fourrées[20].

16 *Histoire de Hakon le Bon*, in *Histoire des rois de Norvège*, *op. cit.*, ch. 13, p. 176-177. Hakon le Bon était roi de 933/934 à 961.

17 *Ibid.*, note 3, p. 479-480.

18 Avant le changement du comput grégorien, appliqué en Islande en l'an 1700.

19 Le nom a été rattaché à *Jólnir*, un des noms du dieu Odin ; au verbe ancien haut-allemand *jehan*, lat. *jocus*, racines indo-européennes *yacati*, (supplier, exiger) ou bien à d'autres racines indo-européennes qui auraient le sens de « roue, cycle », ce qui permettrait d'accorder à *jól* la signification « solstice d'hiver, cycle annuel » ; Magnússon, Ásgeir Blöndal, *Íslensk orðsifjabók*, Reykjavík, Orðabók Háskólans, 1989, « jól », p. 433 ; Árni Björnsson, *op. cit.*, p. 315-319.

20 *Histoire de Harald à la Belle Chevelure*, in *Histoire des rois de Norvège*, *op. cit.*,

Aucun document sur les fêtes de *jól* n'est antérieur à la conversion au christianisme, et bien que ces célébrations soient mentionnées dans de nombreuses sagas, une description détaillée nous en manque. Árni Björnsson signale qu'il faut se garder d'attacher une valeur avant tout religieuse à cette fête préchrétienne qui semble avoir été, pour les invités, l'occasion de se réunir, se réjouir, s'amuser, manger et boire la bière brassée[21]. C'était aussi un temps pour commémorer les dieux païens, comme à d'autres rassemblements festifs, et faire des vœux. Dans un poème eddique, un homme croise une géante chevauchant un loup en rentrant un soir de *jól*. Lorsqu'il refuse sa compagnie, elle lui répond qu'il payera pour ce refus au moment de prononcer les vœux ; en effet, il fera le vœu d'aimer la fiancée de son frère, ce qu'il regrette aussitôt[22]. La beuverie collective pouvait durer plusieurs jours, d'après les descriptions des sagas, et il arrive aussi que des êtres surnaturels se manifestent à cette occasion. Dans la *Saga de Snorri le Godi*, six hommes noyés et disparus en mer assistent à leur banquet de funérailles peu avant *jól*, puis aux célébrations de la fête :

> […] Thóroddr entra dans la salle commune avec ses compagnons, tout trempés. Les gens firent joyeux accueil à Thóroddr parce qu'on estima que c'était un bon présage, étant donné que l'on tenait pour vrai que si des hommes péris en mer revenaient assister à leur propre banquet de funérailles, c'est qu'ils avaient reçu bon accueil chez Rán [déesse de la mer]. On n'avait guère encore aboli les pratiques païennes, quoique les gens fussent baptisés et chrétiens de nom[23].

Dans la *Saga des Gens du Floi*, c'est aussi pendant la période de *jól* que l'on entend frapper à la porte de la ferme et que celui qui ouvre est pris de folie et meurt[24]. Plus qu'aucun de ses confrères, l'auteur

---

ch. 15, p. 133.

21 Cette fête porte encore le même nom dans les pays scandinaves : *jól, jol* ou *jul*. Sur cette fête, voir Björnsson, Árni, *op. cit.*, p. 314-392.

22 Sigurðsson, Gísli (éd.), « Helga kviða Hjörvarðssonar », in *Eddukvæði*, Reykjavík, Mál og menning, 1998, bls. 87.

23 *Saga de Snorri le Godi*, ch. 54, *in* Boyer, Régis (éd. et trad.), *Sagas islandaises*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 305-306. Pour une vue d'ensemble sur les revenants dans les sagas islandaises : Lecouteux, *op. cit*, p. 91-111.

24 *Saga des Gens du Floi*, ch. 22, in *Sagas islandaises*, *op. cit.*

de la *Saga de Grettir* a su exploiter les croyances liées à cette période sombre de l'année et, d'après nous, il en a fait le noyau de son œuvre.

Des combats au cœur de la nuit

La *Saga de Grettir* se distingue des autres sagas des Islandais dans la mesure où elle s'intéresse, avant tout, à la faiblesse de son personnage principal. Grettir est l'homme le plus fort de l'Islande mais sa force physique extraordinaire ne lui sert guère lorsqu'il doit affronter ce qu'il redoute le plus : l'obscurité. En outre, l'auteur de l'œuvre s'est plu à peupler cette obscurité de créatures dangereuses et effrayantes : monstres, animaux et revenants qu'il semble avoir puisés çà et là dans les croyances populaires et folkloriques. Si la nuit était le complice des loups, des revenants et des maléfices, elle forme un cadre idéal pour la peur du noir que la plupart d'entre nous avons dû éprouver. Guy de Maupassant décrit bien ce sentiment dans le conte « La peur » quand il écrit : « Un homme qui croit aux revenants et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur[25]. » Dans les sagas des Islandais, il n'est pas question de croire ou de ne pas croire aux revenants, de voir ou de croire avoir vu un monstre ou une créature surnaturelle. Dans la *Saga de Grettir*, la peur du noir hante uniquement le personnage principal, tandis que la peur des monstres et des revenants s'étend à la collectivité. Ces êtres sont bien réels aux yeux de tous ; on est dans le domaine du merveilleux qui ne laisse pas de place au doute[26].

25 Guy de Maupassant, « La peur », in *Contes et Nouvelles*, éd. Forestier, Louis, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, t. I, p. 601 ; voir aussi Fumagalli, Vito, *Paysages de la peur. L'homme et la nature au Moyen Âge*, Bruxelles, PU Bruxelles, 2009, p. 45-54.

26 Le Goff, Jacques, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », in *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991 (1985), p. 17-39. Pour une étude du surnaturel dans quelques sagas islandaises, par exemple Tulinius, Torfi, « "Thykir mér gódh sonareign í thér." Pères, revenants et fantastique dans trois sagas islandaises », *Revue des langues romanes*, Merveilleux et fantastique au Moyen Âge, CI, 2, 1997, p. 145-162. Sur la lumière dans la *Saga de Grettir*, voir Magnúsdóttir, Ásdís R., « La peur du noir et la lumière défaillante du Nord dans les sagas et les contes islandais », *in* Chartier, Daniel et Walecka-Garbalinska, Maria (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 137-145 (en ligne : http://archipel.uqam.ca/id/eprint/9992).

Les auteurs des sagas des Islandais aiment le détail, notamment lorsqu'il s'agit de retracer les lignées des ancêtres et les arbres généalogiques qui ouvrent traditionnellement ces récits. Ce goût pour le détail caractérise le style réaliste de ces œuvres dont la chronologie est souvent minutieuse et précise. La *Saga de Grettir* n'est pas une exception et les événements de l'œuvre peuvent être situés avec une certaine précision[27]. La chronologie permet de constater que les apparitions des créatures nocturnes dans cette saga ont toujours lieu à la même période de l'année, ce qui nous semble montrer que l'auteur n'était pas indifférent au temps et voulait inscrire ces événements inquiétants dans un cadre calendaire précis. Ici, comme dans les romans de Chrétien de Troyes, ces informations « cadrent dans le temps les aventures des héros […] et participent ainsi activement à la construction de l'histoire[28] ». Dans le contexte de la *Saga de Grettir*, ce cadre nous semble également contribuer à la construction progressive de son personnage principal.

Comme de nombreux personnages des sagas des Islandais, Grettir aurait bel et bien existé. D'après la chronologie établie par l'éditeur Guðni Jónsson, Grettir serait né en 996 et mort en 1031 ; il aurait sans doute été un héros légendaire bien avant la rédaction de la saga anonyme qui porte son nom. Classée parmi les plus jeunes des sagas des Islandais, la composition de la *Saga de Grettir* remonterait aux premières décennies du XIV^e^ siècle[29]. Dans son édition de référence, Guðni Jónsson affirme que la saga a toujours été la plus populaire de toutes les sagas islandaises car plus proche du peuple qu'aucune autre[30]. En effet, la saga est conservée dans plus de cinquante manuscrits, dont les plus vieux datent du XV^e^ siècle. Cela dit, comme le remarque Guðvarður Már Gunnlaugsson, les plus sûrs indicateurs de sa popularité, plutôt que le nombre de manuscrits, sont les toponymes, les poèmes populaires, les allusions dans les légendes folkloriques, enfin,

27 Pour la chronologie dans la *Saga de Grettir*, voir la préface de l'éditeur, *in* Jónsson, Guðni (éd.), *Grettis saga Ásmundarsonar*, Reykjavík, Hið íslenzka fornritafélag (Íslenzk fornrit, t. VII), 1936, « Formáli », p. LX-LXVIII. La *Saga de Grettir* a été traduite en français à deux reprises : *La Saga de Grettir*, traduit avec une introd. et des notes par Mossé, Fernand, Paris, 1933 ; « La Saga de Grettir », trad. par Boyer, Régis, *Sagas islandaises*, *op. cit.*, 1987.

28 Voir James-Raoul, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 394-396.

29 Ólason, Vésteinn, « Íslendingasögur og þættir », *Íslensk bókmenntasaga*, t. II, Reykjavík, Mál og menning, 1993, p. 25-163, ici p. 144.

30 *Grettis saga*, *op. cit.*, p. LVII.

son prénom, Grettir, nom poétique pour « serpent », et qui probablement n'était qu'un sobriquet avant de devenir, grâce à notre héros, un prénom qui se répandra peu à peu[31]. La *Saga de Grettir* est une œuvre de fiction qui semble s'appuyer sur différentes sources ; Grettir est mentionné dans de nombreuses œuvres écrites, et des récits ou des légendes à son sujet circulaient oralement en Islande et en Norvège[32]. L'auteur semble également avoir connu des textes islandais antérieurs à la rédaction de la saga, ainsi que des œuvres étrangères, surtout françaises, parmi celles qui ont été traduites en norrois au cours du XIII^e^ siècle et qu'on désigne sous le nom de « sagas de chevaliers[33] ». En outre, la saga comporte de nombreux motifs folkloriques qui lui donnent parfois l'air d'un conté merveilleux, tiré vers la terreur.

Malgré cette popularité, l'abondance d'éléments merveilleux qui caractérise la saga n'a pas toujours joué en sa faveur. Dans son œuvre *Sagas and Eddas*, le savant Jónas Kristjánsson note, par exemple : « *There are clear signs in* Grettis saga *that the art of saga-writing is in decline. The characters do not have the individual depth and variety of those in* Njáls saga*, for example. There is a superfluity of extravagances: monsters, trolls and half-trolls boldly occupy the scene*[34] ». Ce jugement reflète de vieux – mais parfois tenaces – préjugés des médiévistes eux-mêmes à l'égard des sagas « tardives », parfois désignées sous le nom de « *lygisögur* » ou « sagas mensongères », et par conséquent plus éloignées du style réaliste des sagas du XIII^e^ siècle[35]. Cependant, des études plus récentes mettent en valeur la richesse et la complexité de la *Saga de Grettir* qui ne cesse d'intriguer ses lecteurs.

---

31 Gunnlaugsson, Guðvarður Már, « Grettir vondum vættum, veitti hel og þreytti », *Gripla*, XI, 2000, p. 37-78.

32 Voir l'introduction de Jónsson, Guðni, in *Grettis saga*, *op. cit.*, p. XVII-LX.

33 Pour une courte présentation de cette matière, voir par ex. Magnúsdóttir, Ásdís R. et Tétrel, Hélène, « La matière arthurienne en Scandinavie médiévale », *in* Ferlampin-Acher, Christine (dir.), *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*, Rennes, PU Rennes, 2020, p. 727-732.

34 Kristjánsson, Jónas, *Eddas and Sagas : Iceland's medieval literature*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 1988, p. 237. Voir aussi Weber, Gerd Wolfgang, « The Decadence of Feudal Myth : Towards a Theory of *riddarasaga* and Romance », *in* John Lindow *et al.* (dir.), *Structure and Meaning in Old Norse Literature : New Approaches to Textual Analysis and Literary Criticism*, Odense, Odense UP, 1986, p. 415-454.

35 Voir par exemple Driscoll, Matthew, « Late Prose Fiction (*lygisögur*) », *in* Rory McTurk (dir.), *Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 190-204 (DOI : 10.1002/9780470996867.ch12).

Si la *Saga de Grettir* est une saga conventionnelle dans la mesure où elle raconte la vie et la mort d'un personnage qui a vécu en Islande dans les deux siècles après l'arrivée des premiers colons sur l'île, Grettir reste un personnage mémorable. Il grandit dans une ferme – comme tous les personnages des sagas des Islandais – et se fait remarquer dès son plus jeune âge par son mauvais caractère ; sa mère doit le défendre lorsque, paresseux et insolent, il refuse d'obéir à son père et de travailler à la ferme. C'est un bon à rien, facile à provoquer, et qui sera toute sa vie en conflit avec le monde extérieur, aussi bien avec les hommes et les animaux sauvages qu'avec les créatures surnaturelles. Mais la mère soutient son fils tout au long de son parcours tragique, elle le protège et le conseille du mieux qu'elle peut tout en sachant qu'elle ne réussira pas à le sauver.

Grettir se fait vite remarquer par sa force physique extraordinaire et son courage démesuré qui suscitent l'admiration ; cette force sera aussi, pour une large part, la source de ses malheurs à venir. De fil en aiguille, il se forge la réputation d'être l'homme le plus fort de l'Islande ; de passage en Norvège, ses exploits suscitent l'admiration. Il tue des adversaires malfaisants qui nuisent à la communauté et que personne n'a pu soumettre ; il « nettoie le pays » et, comme le signale Régis Boyer, c'est uniquement de cette manière que Grettir réussit à faire partie de la communauté[36]. En effet, ce personnage, qui a le malheur de tuer non seulement les créatures menaçantes ou surnaturelles mais aussi les hommes qui l'assaillent, sera à deux reprises puni par l'exclusion sociale : une première fois à quinze ans, il devra s'exiler en Norvège pendant trois années après avoir un tué un homme qui l'a attaqué ; la seconde fois, il sera accusé d'avoir mis le feu à un bâtiment et causé la mort de ceux qui se trouvaient à l'intérieur alors qu'ils s'étaient précipités sur Grettir en le prenant pour un monstre. Cette fois-ci, il sera condamné à vingt ans de proscription, la punition la plus sévère en Islande à son époque[37].

Les « nettoyages » de Grettir sont à la fois ses plus grands exploits et ses combats les plus spectaculaires. Le plus célèbre est sa confrontation avec un revenant, non loin de la ferme de Grettir. Les bergers du paysan Þórhallr dans le Forsæludalur (« Vallée de l'Ombre ») sont malmenés à cause de revenants[38]. Le paysan embauche alors un berger

36 Boyer, Régis, « Saga de Grettir. Notice », *Sagas islandaises*, *op. cit.*, p. 1747-1756.
37 Voir respectivement les ch. 16 et ch. 38 de la *Saga de Grettir*, *op. cit.*
38 *Saga de Grettir*, *op. cit.*, ch. 32-36.

suédois du nom de Glámr, grand et fort, mais peu sociable. Lorsque Þórhallr lui explique que la ferme est hantée, Glámr affirme ne pas avoir peur des fantômes ; sa voix est basse et puissante et les moutons lui obéissent sur le champ. Comme l'a noté Torfi Tulinius, Glámr, par l'ensemble de son comportement et ses apparences, se situe en dehors du système de valeurs chrétiennes[39]. À la veille de *jól*, le berger se lève de bonne heure et réclame à manger alors que les chrétiens jeûnent habituellement ce jour. La paysanne l'avertit qu'un malheur pourrait lui arriver s'il ne respecte pas la coutume mais Glámr n'y voit que des superstitions. Il fait sombre, la neige tombe en rafales et le berger ne rentre pas à la ferme. Le lendemain matin, le jour de Noël, les moutons sont dispersés dans la neige et le berger est retrouvé mort, noir et enflé comme un taureau, plus haut dans la vallée où la neige est entassée comme si quelqu'un s'y était battu. Glámr est enterré sur place, mais le berger suédois ne repose pas en paix et se met à harceler les gens de la ferme. Plus personne n'ose passer par la vallée et ce n'est pas avant l'été, lorsque les journées sont longues, que les choses se calment.

Þórhallr embauche un autre berger, étranger également, grand et fort, et le prévient de l'état des choses. Le berger affirme ne pas avoir peur des revenants ; à l'arrivée de l'hiver (mi-octobre), il se met au travail alors que Glámr continue de tourmenter les gens de la ferme. Le nouveau venu s'en moque et affirme qu'il faudrait que ce minable s'approche plus de lui pour qu'il en ait peur. Il rassure la maîtresse de maison qui s'inquiète pour lui la veille de Noël. Le soir venu, le berger ne rentre pas ; les gens de la ferme n'osent aller à sa recherche avant le lendemain matin où ils le trouvent mort et malmené. Glámr continue ses ravages, tue le bétail et tout le monde prend la fuite, à l'exception de Þórhallr, sa femme et leur vieux bouvier. Mais lorsque Glámr massacre le bouvier et affole toutes les vaches, le paysan et son épouse quittent les lieux. Glámr dévaste alors toutes les fermes de la vallée et il faudra attendre l'été, quand les journées sont les plus longues, pour que le revenant se calme. Þórhallr retourne alors à sa ferme, mais dès que l'automne arrive, Glámr revient aussi ; cette fois-ci, il harcèle la fille de Þórhallr qui finit par mourir.

39 Tulinius, Torfi, « Framliðnir feður : Um forneskju og frásagnarlist í Eyrbyggju, Eglu og Grettlu », *in* Bessason, Haraldur et Hafstað, Baldur (éd.), *Heiðin minni : Greinar um fornar bókmenntir*, Reykjavík, Heimskringla, 1999, p. 283-316, ici p. 295.

Lorsque Grettir, revenu de son exil norvégien, entend parler de Glámr, il a aussitôt envie de se mesurer au revenant, bien qu'on lui ait prédit que cette rencontre tournerait mal. Au début de l'hiver, Grettir rejoint Þórhallr. Tout est calme, la première nuit qu'il passe à la ferme, mais au cours de la deuxième, Glámr tue le cheval de Grettir. Malgré les prières du paysan, Grettir refuse de quitter la ferme avant d'avoir vu celui qui a mis son cheval à mort et se prépare, la nuit suivante, à affronter le revenant. Après s'être violemment battus à l'intérieur de la ferme, Grettir et Glámr poursuivent le combat à l'extérieur. Grettir réussit à faire tomber le revenant et se trouve assis à califourchon sur son adversaire. La lune se dégage alors et éclaire le visage de Glámr qui au même moment y lève ses yeux. L'aspect des yeux du revenant épouvante Grettir qui perd subitement sa puissance. Glámr saisit ce moment pour le maudire : il déclare que, désormais, la force de Grettir cessera d'augmenter, alors que Grettir n'avait acquis que la moitié de la force qui lui était destinée ; que ses actions tourneront à la malchance et au malheur, alors que Grettir avait jusque-là acquis du renom par ses œuvres ; que Grettir sera fait hors-la-loi, qu'il sera poursuivi et qu'il devra vivre loin des hommes, dans la solitude. Et Glámr ajoute enfin : « Tu auras toujours mes yeux devant toi, il te sera pénible de demeurer seul et cela te mènera à la mort[40]. » Grettir retrouve alors ses forces, décapite Glámr, et tout le monde loue le courage et la force de celui qui a réussi à mettre fin aux massacres du revenant. Mais lorsque l'homme le plus fort d'Islande quitte la Vallée de l'Ombre, quelque chose a définitivement changé en lui : il ne pourra plus se débarrasser de l'épouvantable regard de Glámr : dès que le jour tombe, il supporte mal d'être seul. La peur du noir ne le quittera plus.

Cet épisode se déroule dans l'obscurité de l'hiver qui est aussi le cadre choisi pour les autres exploits nocturnes du personnage dont trois se déroulent en Norvège lors de la première proscription de Grettir. Peu après son arrivée en Norvège il se rend à la ferme d'un homme nommé Þorfinnr qui habite sur une petite île près de la côte. Le père de Þorfinnr est mort mais il hante les lieux, en sorte que personne d'autre que son fils n'ose vivre sur l'île. Grettir pénètre dans le tumulus du mort en fin de journée, le combat toute la nuit et finit par lui couper la tête, permettant ainsi aux habitants de l'île de retrouver la paix : « L'hiver s'écoula jusqu'à Jól et il ne se passa rien d'autre qui

40 *Saga de Grettir*, *op. cit.*, ch. 35, p. 845.

fût digne de ce récit[41]. » L'année suivante, toujours à la même ferme, alors que Þorfinnr se rend à une fête de *jól*, une douzaine de guerriers fauves, connus pour leur fureur et leur violence et bannis partout en Norvège, arrivent à la ferme. Les femmes sont saisies d'effroi mais Grettir réussit à leurrer les intrus et les tue presque tous[42]. La troisième année en Norvège, il passe l'hiver auprès d'un autre paysan. Tôt dans l'hiver un ours féroce, réveillé par un tapage, quitte sa tanière et attaque hommes et animaux ; à *jól*, Grettir, déguisé en ours, combat l'animal et le tue[43].

De retour en Islande, Grettir affronte Glámr. Environ une année plus tard, il est à nouveau proscrit pour avoir causé un incendie mortel en Norvège : il sera banni de la société des hommes pendant vingt ans[44]. Commence alors une vie marquée par la solitude, la fuite et la peur. Si les proscrits – les hors-la-loi – ne quittaient pas le pays, ils n'étaient jamais et nulle part à l'abri. En effet, l'exclusion de la société des hommes était la pire des punitions et Grettir, toujours sur ses gardes, souffrira cruellement d'être seul dans l'obscurité. Pendant cette longue période d'errances, il réalisera encore deux « nettoyages ». De retour en Norvège – et toujours à *jól* – Grettir tue le guerrier fauve Snækollr, chef d'une troupe de criminels qui enlevaient femmes et bétail[45]. Son dernier combat contre une créature surnaturelle et nocive pour la communauté aura lieu au cœur de l'hiver, plus précisément à la veille du jour de Noël, dans une ferme dans le nord du pays et qui était hantée par des géants[46]. La maîtresse de maison se rend à la messe, alors que son époux reste à la maison. Pendant la nuit, on entend un grand vacarme et, le lendemain matin, lorsque la paysanne rentre chez elle, son mari a disparu. L'année suivante, elle veut encore aller à la messe de Noël et demande à son domestique de rester à la ferme. Tout se passe comme l'année précédente : à son retour de l'église, le domestique a disparu. Lorsque

41 *Ibid.*, ch. 18, p. 802.
42 *Ibid.*, ch. 19, p. 802-809.
43 *Ibid.*, ch. 21, p. 811-814.
44 Sur la proscription, voir Boyer, Régis, « Saga de Grettir. Notice », *op. cit.*
45 *Saga de Grettir*, *op. cit.*, ch. 40, p. 854-855.
46 Ses exploits dans cette ferme ne s'arrêtent pas là, voir *ibid.*, ch. 64, p. 904-909. De nombreux chercheurs ont déjà noté la ressemblance de ce combat avec celui de Beowulf contre Grendel et sa mère dans le poème anglais, voir par ex. Fjalldal, Magnús, *The Long Arm of Coincidence. The Frustrated Connection between Beowulf and Grettis saga*, Toronto, Toronto UP, 1998 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt2ttnhd).

Grettir entend parler de ces événements, il décide de se diriger vers la ferme. Il y arrive la veille de Noël et se présente sous le pseudonyme de Gestr, l'« Invité ». Proscrit, il doit cacher son identité, mais la maîtresse remarque sa grande taille ; tout le monde a peur de lui. Il demande à passer la nuit dans la ferme et propose à son hôtesse d'aller à la messe. Vers minuit, il entend un grand vacarme et voit débarquer une géante armée d'un tranchoir et d'un coutelas. Elle attaque Grettir, réussit à le faire sortir et le tire vers une rivière située devant la ferme. Ils luttent durement toute la nuit et Grettir finit par trancher le bras droit de son adversaire et la précipite dans la rivière. Certains disent qu'ils ont lutté jusqu'au lever du jour, puis la géante se serait pétrifiée. Cet exploit révèle l'identité de Grettir qui reprend la route[47].

L'auteur de la saga n'hésite pas à associer les combats de son héros contre les menaces collectives et le mal avec l'obscurité et la période de *jól*. C'est un véritable fil rouge qui échappe difficilement au lecteur. Nous voyons ici l'impact du merveilleux folklorique avec le recours aux revenants et aux êtres malfaisants qui habitent la nuit. Ce rapport particulier permet aussi à l'auteur de développer l'un des aspects les plus intéressants de la personnalité de Grettir : sa peur du noir.

Grettir, un héros paradoxal

En effet, Grettir est un héros paradoxal à plus d'un égard. Il « nettoie » le pays, mais ne respecte pas les règles de la société qui le rejette. Il combat les créatures surnaturelles, mais il passe lui-même pour un monstre. Il est plus fort que tous ses adversaires, mais il craint la solitude et le regard terrifiant de Glámr. C'est une angoisse profonde qui renvoie Grettir, après seize ans d'exil, auprès de sa mère, qui habite toujours à la ferme familiale. Malgré sa vaillance et son courage, il lui avoue qu'il ne veut plus vivre s'il lui faut rester seul. Son jeune frère, âgé de quinze ans, propose alors de lui tenir compagnie et ils décident de se réfugier à Drangey, un îlot escarpé situé dans le fjord de Skagafjörður au nord de l'Islande et réputé pour être difficile d'accès. Leur mère pleure, convaincue de ne plus jamais les revoir en vie, et après avoir déclaré que « personne ne peut échapper au destin qui est façonné pour lui », elle leur donne ses derniers conseils :

47 *Saga de Grettir*, *op. cit.*, ch. 64-67, p. 904-911.

« Méfiez-vous bien des sorcelleries ; peu de choses sont plus puissantes que la magie[48]. »

C'est sur l'îlot que le dernier combat de Grettir aura lieu, trois ans après son arrivée sur l'île. Les hommes de la région sont mécontents car les nouveaux venus abattent les moutons gardés sur l'île et refusent de partir. Menés par un des leurs, Þorbjörn l'Hameçon, les paysans cherchent à tuer les intrus. Un jour, la vieille nourrice de ce dernier, qui était versée dans la magie, se rend dans une barque jusqu'à l'îlot et lance des malédictions à Grettir, comme Glámr l'avait fait dans la Vallée de l'Ombre, en lui souhaitant d'être dépourvu de santé, de chance et de sagesse d'autant plus qu'il vivrait davantage. Affligé par les mots de la sorcière, Grettir lance une pierre du haut de l'îlot et l'atteint à la cuisse. Trois semaines avant l'arrivée de l'hiver, la vieille demande à être amenée jusqu'à la plage. Elle trouve une souche d'arbre et y grave des runes qu'elle rougit ensuite avec son sang en récitant des formules magiques et en marchant à reculons autour de la souche qui, rejetée dans la mer, échoue deux jours plus tard sur la petite plage de Drangey. Grettir sent que c'est une souche de malheur et la repousse dans la mer. Le lendemain, la souche réapparaît, et à nouveau le surlendemain où l'esclave des frères la ramasse et la ramène à la cabane pour alimenter le feu. Lorsque Grettir veut fendre la souche, la hache dévie, rebondit et atteint sa jambe au-dessus du genou droit. Trois jours plus tard, à minuit, la jambe est devenue noire, enflée et suppurante. Peu avant le premier jour d'hiver, les frères sont attaqués par les hommes du fjord. Grettir se défend tant qu'il peut mais, affaibli par la magie et incapable de se tenir debout, il mourra sous les coups de ses ennemis qui le décapitent avant de tuer son frère[49]. L'ironie du sort fait que Grettir meurt alors qu'il ne lui restait qu'une année à purger. Sa tête, conservée dans du sel, sera rendue à sa mère l'été suivant tandis que le demi-frère de Grettir le vengera en tuant Þorbjörn l'Hameçon à Constantinople dans les derniers chapitres de la saga[50].

48 *Ibid.*, ch. 69, p. 913-914.

49 *Ibid.*, ch. 70-82, p. 915-942.

50 Sur l'influence de la légende de Tristan dans les chapitres 86-93 de la saga (« Spesar þáttr »), voir Kramarz-Bein, Susanne, « Der Spesar þáttr der Grettis saga : Tristan-Spuren in der Isländersaga », *in* Beck, Heinrich et Ebel, Else (dir.), *Studien zur Isländersaga. Festschrift für Rolf Heller*, Berlin, De Gruyter, 2000, p. 152-181 (DOI : 10.1515/9783110814422.152).

Le destin cruel et le remarquable manque de chance de Grettir ont sans doute contribué à la popularité de ce personnage bien aimé par les Islandais à travers les siècles. Malgré le caractère tragique de son parcours, il est souvent drôle. Certes, sa force extraordinaire fait de lui un héros hors pair, mais sa peur du noir y est aussi pour quelque chose car le lecteur ordinaire se reconnaît moins dans sa force que dans sa faiblesse. La crainte de l'obscurité, souvent associée à l'enfance, affecte la raison et permet la cristallisation des angoisses et des frayeurs naturelles et imaginaires[51]. Ici, la malédiction de Glámr empêche son adversaire de grandir en mettant un frein à son développement physique et mental alors que Grettir n'a que dix-neuf ans au moment où il affronte le revenant. Si le moment d'hésitation de Grettir, qui marque un tournant dans sa vie, peut nous rappeler le silence de Perceval devant le Roi Pêcheur, on l'a également interprété, dans une perspective psychanalytique, comme un signe de l'attachement de Grettir à son père dont il n'a jamais obtenu une vraie reconnaissance et dont le regard le suivrait comme une malédiction[52]. D'autres voient en Glámr une sorte de double du héros dont la lignée maternelle comporte des géants ou des créatures surnaturelles ; d'ailleurs Grettir lui-même est pris, une fois, pour un géant ou un monstre, et attaqué comme tel. Glámr refléterait alors les forces intérieures de Grettir qui remonteraient à son ascendance maternelle. Or, comme le signale Russell Poole, l'attachement particulier entre la mère et le fils risquerait fort de nuire à la bonne évolution psychologique de ce dernier, comme il apparaîtra d'ailleurs lors de son affrontement avec le revenant. On trouverait aussi, dans le personnage, des attributs des dieux païens Thor et Odin et d'autres personnages de la mythologie scandinave qui ne sont pas mentionnés dans la saga[53]. Certes, l'auteur de la saga semble avoir pensé à tous les détails de son histoire. Le nom *glámr* est un synonyme de « lune » dans la poésie scaldique et signifie également « éclat de lumière, lumière qui ne dure pas longtemps » ou « crépuscule[54] ». Le

51 Voir Delumeau, Jean, *op. cit.*, p. 119-131.

52 Tulinius, Torfi, « "Thykir mér gódh sonareign í thér." Pères, revenants et fantastique dans trois sagas islandaises », *op. cit.*, p. 157-158.

53 Poole, Russel, « Myth Psychology, and Society in Grettis saga », *Alvíssmál*, 11, 2004, p. 3-16 ; Hastrup, Kirsten, « Tracing Tradition : An Anthropological Perspective on *Grettis saga Ásmundarsonar* », *in* John Lindow *et al.* (dir.), *Structure and Meaning in Old Norse Literature : New Approaches to Textual Analysis and Literary Criticism*, Odense, Odense UP, 1986, p. 281-313.

54 Voir Magnússon, Ásgeir B., *op. cit.*, « gláma », p. 252.

nom du revenant fait ainsi allusion à la lune qui sort des nuages aux moment du combat – plus précisément au moment où Grettir semble lui-même se pétrifier – et au crépuscule qui déclenchera désormais son anxiété[55]. Ce moment entre chien et loup est aussi intégré à l'apparence physique du berger étranger : « […] il avait un air bizarre, de grands yeux gris et des cheveux gris loup[56]. » Cette obscurité nous mène vers un autre aspect de la saga : l'empreinte chrétienne.

Le lecteur de cette œuvre consacrée au combat contre les forces maléfiques peut remarquer que Grettir n'a pas recours à la religion chrétienne dans ses tourmentes. C'est seulement lorsqu'il est accusé d'avoir brûlé vives des personnes en Norvège et que le roi lui propose de récuser cette accusation en portant le fer que Grettir est explicitement relié à une pratique religieuse. Il jeûne toute la nuit mais, lorsqu'il entre dans l'église, un gamin de mauvaise allure s'approche de lui et l'insulte en le traitant de malfaiteur et en disant que c'est une drôle de religion qui innocente les malandrins. Grettir ne peut se retenir de frapper le gamin et « on pense que c'était un esprit impur envoyé pour la malchance de Grettir » puisque cet incident l'empêchera de porter le fer[57]. Parmi ses adversaires surnaturels, un seul est explicitement associé à la vieille religion ; il s'agit de la nourrice. L'auteur dit à son sujet :

> Ç'a avait été une grande sorcière et magicienne lorsqu'elle était jeune et que les gens étaient païens. Maintenant, il semblait qu'elle eût tout oublié. Le pays avait beau être christianisé, il restait beaucoup d'étincelles du paganisme. Il avait été dit dans les lois de ce pays qu'il n'était pas interdit de sacrifier aux dieux en secret ou de se livrer à d'autres pratiques magiques, mais si l'on faisait cela ouvertement, cela était passible de trois années de bannissement[58].

55 L'esclave qui tient compagnie à Grettir et à son frère porte le surnom Glaumr, « vacarme », « joie » ; la sonorité ressemble à celle du revenant de la Vallée de l'Ombre.

56 *Saga de Grettir*, *op. cit.*, ch. 32, p. 836.

57 *Ibid.*, ch. 39, p. 853. Il s'agit d'une ordalie connue dans l'antiquité germano-nordique qui consistait à porter un fer chaud sur une distance donnée. Les blessures étaient ensuite examinées afin de conclure à l'innocence ou à la culpabilité de l'accusé ; voir *ibid.*, p. 852 et p. 1770-1771.

58 *Ibid.*, ch. 78, p. 929.

Grettir se situe, par sa naissance et par le choix de ses adversaires, à la frontière du paganisme et de la nouvelle religion. Alors que ses « nettoyages » suscitent l'admiration et peuvent être considérés comme des services rendus à la communauté, sa motivation ne se situe pas dans le domaine de la charité mais plutôt dans la volonté de se mesurer avec des adversaires exceptionnels et de montrer sa vaillance. Certes, il met fin à la dévastation de Glámr mais, quoique vainqueur, il ne sort pas pour autant indemne de ce combat qui incarne avant tout la démesure de Grettir, ainsi que ses conséquences. Proscrit, Grettir se rend coupable de nombreux vols mais il est fier et insolent, et ce depuis l'enfance ; il tient tête à son père quand il doit travailler à la ferme. Lors de son premier voyage en Norvège il refuse obstinément d'écoper jusqu'au moment où le bateau risque de couler : alors, Grettir se met au travail et impressionne tout l'équipage par sa vitesse. À une autre occasion, il porte un taureau sur le dos. De retour en Islande, il est renommé pour sa force et ses exploits mais il devient arrogant et estime que rien ne lui est impossible[59]. Peu avant l'épisode de Glámr, il s'amuse à soulever des pierres, cherche à « faire la preuve de sa force et s'enquérait pour savoir s'il y avait chose à quoi il pût se colleter[60]. » En dépit d'une allure qui frôle souvent le comique, Grettir est avant tout un personnage qui sombre dans le tragique. Ce personnage romanesque du XIV^e^ siècle serait ainsi une erreur malvenue dans une société de paysans qui ne cultive plus l'idéal héroïque des sagas plus anciennes, un peu comme Don Quichotte[61].

Dans un contexte chrétien, organisé autour des notions de bien et de mal, la chute psychologique de Grettir dans les ténèbres évoque les conséquences du péché, qui dans ce cas serait celui de l'orgueil, un des péchés capitaux. Bernadine McCreech a signalé la nature pécheresse de Grettir et souligné le caractère spirituel de l'obscurité qui l'entoure[62]. Grettir erre dans cette obscurité comme un homme qui a oublié Dieu et nous rappelle les errances de Perceval jusqu'à

59 *Ibid*., ch. 28, p. 826.
60 *Ibid*., ch. 31, p. 835.
61 Voir par ex. Hume, Kathryn, « The Thematic Design of "Grettis Saga" », *The Journal of English and Germanic Philology*, 73(4), 1974, p. 469-486 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/27707788), et Hreinsson, Viðar, « Hver er þessi Grettir ? », *Skáldskaparmál*, 2, 1992, p. 77-106.
62 McCreesh, Bernadine, « Grettir and Glámr: Sinful Man Versus the Fiend: An Allegorical Interpretation of a Fourteenth-Century Icelandic Saga », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 51, 1981, p. 180-188.

sa rencontre avec l'ermite. Le roman de Chrétien, traduit en norrois vers 1250, était connu en Islande, tout comme un certain nombre d'autres œuvres françaises, essentiellement chansons de geste et romans, dans leur version norroise. Que l'auteur ait entendu ou été familier avec la *Saga de Parceval* n'est pas impensable ; on notera que les derniers chapitres de la *Saga de Grettir*, consacrés à la vengeance du héros, sont également marqués par le repentir et la rédemption[63]. Cela dit, l'obscurité que Grettir redoute tant n'est pas uniquement psychologique, spirituelle ou religieuse. La saga est une œuvre de fiction construite autour d'un phénomène bien réel, la nuit, et plus particulièrement la longue nuit d'hiver qui atteint son paroxysme au solstice, à *jól* ou à Noël. Cette période permet d'encadrer à la fois les événements principaux du parcours du héros, à savoir ses combats contre le mal/surnaturel, et l'aspect le plus intéressant et original du personnage : la peur du noir. Glámr représente cette peur en s'accordant à la « descente » vers le solstice et la « remontée » vers le printemps ; il se manifeste vers la mi-octobre ou à l'arrivée de l'hiver selon l'ancien calendrier islandais ; sa puissance atteint un point culminant vers *jól*, la menace perdure jusqu'au printemps et diminue enfin considérablement lorsque « les journées furent les plus longues », c'est-à-dire au solstice d'été[64]. La force de Glámr croît et décroît ainsi inversement à la lumière du soleil, au rythme de la peur de Grettir. Cette grande peur est d'autant plus solitaire que Grettir, dans ces toutes premières décennies de christianisme en Islande, et dans ses moments les plus angoissants, n'a pas recours à la prière comme ses compatriotes des siècles suivants qui ont notamment pu invoquer – pour leur soutien spirituel – le seul saint islandais, l'évêque Þorlákur, dont le jour de mort, le 23 décembre 1193, a été déclaré un jour saint au parlement d'Islande en 1199[65].

63 Wolf, Kirsten (éd.) et Maclean, Helen (trad.), *Parcevals saga (avec Valvens þáttr)*, *in* Kalinke Marianne E. (dir.), *Norse Romance*, t. 2 : *The Knights of the Round Table*, Cambridge, Brewer, « Arthurian Archives » IV, 1999, p. 103-216.

64 *Saga de Grettir*, *op. cit.*, ch. 33, p. 841.

65 Depuis 1237 la Saint-Þorlákur-en-été a été célébrée le 20 juillet ; c'était un grand jour de fête jusqu'à la réforme en 1550. La Saint-Þorlákur-en-hiver est encore commémorée, sans doute grâce à la proximité de *jól* ; Björnsson, Árni, *op. cit.*, p. 302-313.

Alors que les appels dirigés vers les pouvoirs divins – prières, sonnerie des cloches… – protègent les chrétiens contre les créatures du mal[66], la lumière du jour est sans doute le moyen le plus efficace pour anéantir les dangers de la nuit dans le folklore islandais. Il convient de terminer ce bref parcours sur Grettir et ses combats nocturnes par une légende qui figure dans la collection de Jón Árnason[67]. Celle-ci raconte l'histoire d'un couple de « trolls de la nuit » dans le fjord de Skagafjörður. Leur vache est en chaleur et ils décident de l'emmener auprès d'un taureau. L'homme tire la vache et la femme la pousse par derrière ; afin de couper court, ils décident de traverser le fjord à pied avec leur vache. Au beau milieu du fjord, ils voient pointer l'aube et se transforment aussitôt en pierre. La vache subit le même sort : elle forme ainsi l'île de Drangey alors que le couple se transforme en deux rochers, un de chaque côté. Nous ne savons pas si cette légende circulait déjà du vivant de l'auteur de notre saga. Cela dit, la dernière destination de Grettir reste pour nous, lecteurs et passants, un monument de son angoisse et de sa solitude qui nous rappelle peut-être avant tout la puissance extraordinaire de l'imagination.

Ásdís Rósa Magnúsdóttir

66 Magnúsdóttir, Ásdís R., *La voix du cor. La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge (XII^e^-XIV^e^ siècles)*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 141-153.

67 « L'origine de Drangey », *La géante dans la barque de pierre*, *op. cit.*, p. 260.

Le nain tricoteur et fouettard du *Chevalier au Lion* (Chrétien de Troyes)

> Ce ne sont pas vos intellectuels qui m'ont fait comprendre vos paysans. Ce sont vos paysans qui m'ont fait comprendre vos intellectuels.
> Georges Bernanos, *Lettre aux Anglais*.

PARLER de « petite mythologie », c'est souvent s'excuser par avance de traiter de sujets peu sérieux. Mais qui oserait prétendre que certains récits quasiment millénaires ne sont pas sérieux ? Sans entamer un grand débat épistémologique sur la taille réelle des mythologies et pour parer à toute critique éventuelle d'illégitimité, disons que l'adjectif « petit » sera pris ici dans son sens basique. On se penchera sur la mythologie du « petit peuple » : les rabougris, les gnomes, les avortons, les nabots, les lutins, les farfadets, les korrigans, en un mot les nains. Le sujet n'est guère nouveau depuis les ouvrages de Harvard[1], Lecouteux[2] et tant d'autres[3], pour ne rester que dans le seul domaine académique et médiéval, mais il est loin d'avoir livré tous ses secrets. N'étant pas affilié à la fédération de défense des nains de jardin, nous avons au moins l'avantage d'une accointance avec un écrivain champenois nommé Chrétien de Troyes[4].

1 Harward, Vernon, *The dwarfs of arthurian romance and celtic tradition*, Leiden, Brill, 1958.

2 Lecouteux, Claude, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1997 (2e éd.). Pour une petite anthologie, voir du même auteur : *Nos bons voisins les lutins : nains, elfes, lutins, gnomes, kobolds et compagnie*, Paris, Corti, 2009.

3 Pour un catalogue des nains arthuriens : Martineau, Anne, *Le nain et le chevalier : essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2003.

4 Nous citerons *Le Chevalier au Lion* (en abrégé, *Yvain*) de Chrétien d'après l'édition de la Pléiade : Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994 (*Yvain*, p. 337-503, édition de Karl Uitti ; traduction, notice et commentaires de Philippe Walter).

Il s'agira donc de se pencher sur l'un de ses nains qui n'a guère retenu l'attention de la critique contrairement au géant dont il est flanqué (Harpin de la Montagne[5]). Le projet sera de montrer que cette créature de la petite mythologie n'a vraiment rien à envier à celles de la grande car elle peut trouver un répondant dans la mythologie védique.

Le texte de Chrétien (*Yvain*, v. 4103-4111)

Yvain est enfin sorti de la terrible folie qui l'a frappé lorsqu'il a appris que sa dame le rejetait pour l'avoir oubliée. Guéri par trois fées, il renaît de lui-même et se lance dans une épopée chevaleresque. Il commet plusieurs exploits remarquables dont celui consistant à libérer un lion de l'étreinte fatale d'un « serpent », en réalité un dragon puisque le latin *draco* signifie « serpent[6] ». Plus tard, il arrive dans un château où il apprend qu'un sinistre géant nommé Harpin de la Montagne vient souvent s'emparer de jeunes gens pour les emmener en un lieu d'où ils ne reviennent jamais. Ce géant est accompagné d'un nain décrit en ces termes:

> *Uns nains, fel com boz anflez*
> *Les ot coe a coe noez,*
> *Ses aloit costoiant toz quatre,*
> *Onques ne les fina de batre*
> *D'unes corgiees a sis neuz.*
> *Don mout cuidoit feire que preuz* ;
> *Les batoit si que tuit sainnoient* ;
> *Ensi vilmant les amenoient*
> *Entre le jaiant et le nain.* (v. 4103-4111[7])
>
> Traduction : « Un nain traître comme un crapaud bouffi avait noué les chevaux queue à queue et suivait de près les quatre jeunes gens. Il ne cessait de les flageller avec un fouet à six nœuds et croyait se

5 Lecouteux, Claude, « Harpin de la Montagne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 30, 1987, p. 219-225 (DOI : 10.3406/ccmed.1987.2368).
6 Bile, Monique, « Étymologies », *in* Privat, Jean-Marie, *Dans la gueule du dragon*, Sarreguemines, Pierron, 2000, p. 121-133.
7 Chrétien de Troyes, éd. cit., p. 438.

> comporter noblement ; il les battait jusqu'au sang ; voilà comment les captifs étaient conduits et avilis entre le géant et le nain. »

Autour de ces quelques vers, il est utile de glaner quelques variantes manuscrites avec d'éventuels motifs adjacents ; ils permettront de scruter l'arrière-plan mythique du texte. En effet, on peut admettre que la scène n'est ni une pure invention ni une chose vue – bien que les guerres médiévales dussent donner lieu à des scènes au moins aussi brutales. Toutefois, on admettra que cette mise en récit enrobe l'effet de réel d'une riche symbolique narrative. L'épisode de Harpin s'offre comme un fragment de *mémoire mythique* à analyser tel quel. L'ancienne édition critique d'*Yvain* par Wendelin Foerster fournit commodément les variantes de la tradition manuscrite française[8]. Selon un manuscrit, le nain est bossu (s'agit-il d'une réinterprétation probable du mot *bos* employé dans les autres versions ?). Plusieurs manuscrits s'intéressent à l'aspect du fouet et comptent tantôt quatre, six, sept ou quinze nœuds sur les lanières. Ces détails paraissent *a priori* anodins ; néanmoins, on les gardera en mémoire pour les mettre éventuellement en relation avec d'autres motifs du texte.

Par contre, la version galloise d'*Owein* est décevante car elle a considérablement simplifié le schéma de l'épisode[9]. Elle perd la totalité des motifs pertinents qui se trouvaient chez Chrétien. Owein arrive dans un château et le seigneur des lieux l'informe que ses deux fils, partis à la chasse, ont été capturés par un monstre qui tue des hommes et les mange. Il doit venir prendre possession de la fille du seigneur ; si le père refuse, ses deux fils seront tués sous ses yeux. Avec l'aide de son lion, Owein vient facilement à bout du géant. Ici, plus de nain, plus de mise en scène cruelle peignant le sort des malheureuses victimes. L'épisode s'est appauvri ou tout au moins recentré sur la figure d'un monstre anthropophage assez classique.

Un regard sur les traductions et adaptations étrangères du *Chevalier au Lion* n'est pas superflu à cause de la brièveté de l'épisode. Du côté des versions scandinaves, le nain ne disparaît pas mais les rôles du géant et du nain sont redistribués. Dans le texte norrois (islandais), le géant porte un grand épieu en fer sur les épaules et un

8 Christian von Troyes, *Sämtliche Werke*, von Foerster, Wendelin (éd.), t. 2. *Der Löwenritter (Yvain)*, Halle, Niemeyer, 1887.

9 *Les quatre branches du Mabinogi*, traduites du moyen gallois par Lambert, Pierre-Yves, Paris, Gallimard, 1993, p. 209-236.

fouet à la main, il chasse devant lui les quatre fils du comte nus et affaiblis : un nain gros et enflé les amène ; le géant les suit et les bat avec un fouet[10]. La version suédoise fournit des précisions absentes du texte islandais. Les chevaliers ont les mains et les pieds ligotés, ce qui conduit le traducteur suédois à s'imaginer qu'ils étaient attachés en travers des chevaux, la tête en bas. Le même texte fait porter le fouet par le géant comme en islandais : « Ce géant avait dans sa main un gros fouet avec trois lanières qui avaient de gros nœuds ». Mais le nain bat également les chevaliers avec un fouet autant qu'il le peut ou jusqu'à ce qu'ils saignent. Le déchaînement de cruauté est à son comble.

Hartmann von Aue adapte en allemand le récit de Chrétien dans son *Iwein*[11] où l'on voit un nain au service du géant, comme chez Chrétien. Aux vers 4915 et suivants, on le voit pousser et faire saigner les prisonniers de son maître en les frappant de son fouet. Le nain n'est pas décrit (comme bossu par exemple) et la nature de son fouet n'est pas précisée. Quant aux liens, le romancier allemand indique :

> *ir pfärit wâren, diu sî riten,*
> *tôtmager und vil kranc:*
> *ir ietwederz strûchte und hanc.*
> *die füeze wâren in unden*
> *zesamene gebunden*
> *und die hende vaste*
> *ze rücke mit baste.* (v. 4934-4940)
>
> Traduction : « Les montures qu'ils chevauchaient étaient très maigres et très faibles ; tous les prisonniers trébuchaient et butaient. Leurs pieds et leurs mains étaient liés fortement avec du chanvre. »

Le détail du chanvre (*baste*) appellera un commentaire ultérieur. Plus globalement, dans toutes ces versions, deux actions caractérisent le géant et le nain : ils ligotent et fouettent leurs prisonniers. C'est donc sur ces deux motifs (ligoter et fouetter) que portera la présente

10 Thorleifsdottir, Hanna Steinunn, *La traduction norroise du Chevalier au Lion (Yvain) de Chrétien de Troyes et ses copies islandaises*, Paris, Thèse de l'université Paris-IV Sorbonne, juin 1995, t. 2, p. 394.

11 Hartmann von Aue, *Iwein*, von Naumann, Hans, et Steinger, Hans (éd.), Darmstadt, 1933 (réimpr. 1964).

étude. *A priori*, rien de plus banal de voir deux brutes ligoter et battre leurs victimes. Mais, en mythologie (puisque nous avons postulé le caractère mythique des personnages et de l'épisode), rien n'est jamais aussi évident et il faut toujours s'étonner des détails, pour ne pas manquer l'essentiel : pourquoi ce géant est-il affublé d'un nain ? Pourquoi cette association dissymétrique d'un nain et d'un géant ? Et puis pourquoi un géant et non un brigand ordinaire ? La flagellation et le liage auraient-ils une signification particulière et récurrente dans les mythes et dans les rites liés à ces personnages ?

Portraits de croquemitaines

Une première réponse à l'association nain-géant peut être trouvée dans la tradition populaire. Le géant prédateur et son nain sadique font songer d'emblée à ces croquemitaines auxquels le Musée dauphinois a consacré un colloque en 1998[12]. Dans *Yvain*, le géant et son nain rappellent l'ogre flanqué d'un nain bourreau exécuteur des basses œuvres. L'un et l'autre sont l'incarnation même de la peur panique et le narrateur ne manque pas de le souligner à travers les réactions des autres personnages. Le dédoublement de la figure terrifiante, quasi gorgonéenne, du géant donne un aspect d'implacabilité à son irruption dans le récit. Plutôt géant que nain, le croquemitaine possède des traits physiques récurrents. Ils sont d'abord destinés à faire peur et à marquer l'imaginaire, surtout celui des enfants : « Si tu n'es pas sage, le croquemitaine viendra te chercher ».

Les caractéristiques du croquemitaine ont été résumées par Christian Abry et Alice Joisten. C'est d'abord un ravisseur d'enfants. Dans *Yvain*, le géant s'en prend plutôt à de jeunes gens dont on ignore l'âge exact ; ses victimes n'ont pourtant commis aucun forfait. Elles sont même totalement innocentes mais le géant les emmène inexorablement en vertu d'une coutume cruelle ou d'une loi archaïque et sauvage comme s'il s'en prenait d'abord à leur jeunesse. Ce géant semble une incarnation de la fatalité voire d'une violence de droit divin. Parmi certains croquemitaines dauphinois, on note l'existence d'un *nuiton* qui est le sauvage ravisseur de la fille d'un seigneur

12 « Les croquemitaines. Faire peur et éduquer » (numéro spécial), *Le Monde alpin et rhodanien*, 26, 1998 (en ligne : https://www.persee.fr/issue/mar_0758-4431_1998_num_26_2).

et dont le nom fait curieusement écho à celui de *netun* apparaissant dans le roman de Chrétien après l'épisode de Harpin[13]. En outre, un croquemitaine tient souvent des chaînes à la main. Colette Méchin explique :

> En Alsace, Hans Trapp traîne des chaînes, et en Souabe le nom même du Rasselbock y fait allusion (*rasseln* : « remuer des chaînes »). Un trublion domestique (le *folleton*) secouait les chaînes qui servent à attacher les vaches au râtelier[14] avant de s'en prendre à elles. C'est le geste de base de Hans Trapp, autre visiteur hivernal. Le claquement des fouets mentionné dans des îles hollandaises se retrouve en Europe de l'Est où […] évoluent des claqueurs de fouet qui rythment la cavalcade[15].

Dans la version christianisée et scindée du croquemitaine, où l'ogre est remplacé par un saint évêque (Nicolas) mais où le patibulaire Fouettard reste terrifiant, les chaînes et le vacarme forment l'élément glaçant du cortège. Évidemment, le croquemitaine adore fouetter les enfants ; c'est d'ailleurs son unique plaisir. Ainsi, le couple antinomique du géant et du nain possède des parallèles non seulement dans la tradition littéraire médiévale[16] mais aussi la « mythologie chrétienne » des saints. Dans le cas de Nicolas et de son acolyte fouettard, l'acculturation chrétienne de ces créatures païennes a entraîné toutefois un bouleversement axiologique (touchant à leur valeur). Pour Nicolas et son compagnon, l'antinomie relève moins d'une différence de taille (encore qu'elle soit souvent vérifiée pour le saint toujours plus grand que son subalterne) que d'une différenciation morale : si le saint incarne la bonté chrétienne et la justice, le fouettard apporte la méchanceté et la perversité satanique. Le rôle terrifiant du croquemitaine s'est concentré sur l'acolyte du bon saint. En d'autres termes, le couple incarne à lui seul l'antinomie du christianisme et du paganisme, le premier ayant évidemment

13 Abry, Christian et Joisten, Alice, « Le nuiton n'a qu'un œil au milieu du front », *in* Abry, Christian et Joisten, Alice (dir.), *Tradition et histoire dans la culture populaire*, Grenoble, CARE, « Documents d'ethnologie régionale » 11, 1990, p. 219-252.

14 Seignolle, Claude, *Les Évangiles du diable*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1994, p. 86.

15 Méchin, Colette, *Saint Nicolas*, Paris, Berger-Levrault, 1978, p. 86.

16 Motif longuement étudié dans V. Harward, *op. cit.*, p. 43-61.

soumis le second. Toutefois, un croquemitaine est aussi et surtout un « être de langage ». On doit s'intéresser à ses noms propres et à leur signification. À cet égard, pour en revenir aux croyances populaires, le nain et le géant du *Chevalier au Lion* se croisent plus qu'ils ne s'opposent.

La piste onomastique : Harpin, le bot et le nabot

L'accompagnateur de saint Nicolas porte différents noms en Allemagne (Percht, Holle). En Bavière, on trouve la *Butzenbercht* qui est liée, par le nom, à un lutin, le *butze*, une forme d'esprit des morts. Le dictionnaire de Kluge donne à *Butz* (*Butzemann*) le sens de « *Poltergeist* » (esprit frappeur) et fixe sa première attestation au XIII^e^ siècle en moyen haut-allemand. Il le rapproche du verbe *bözen* « *schlagen*[17] (frapper) » ; il rajoute que c'est un « *Schreckgespenst mit dem man Kindern Furcht einjagt* » (un épouvantail pour inspirer la peur aux enfants), à rapprocher du lituanien *bužỹs* « *Popanz* » (croque-mitaine) » ou « *Vogelscheuche* (épouvantail) ». Or le nain d'*Yvain* est qualifié de *bot* et ce mot trouverait son origine dans l'étymon germanique **butt* qui ramènerait à *butze*[18]. Autre nom intéressant, celui du *Krampus* bavarois, compagnon de Nicolas à ses heures ; il dériverait de *Krampe* « le crochet ». On rapprochera, pour le sens, ce *Krampe* de Harpin qui rappelle le verbe d'ancien français *harper* « empoigner », lui aussi d'origine germanique avec influence du latin *harpa* (mot d'origine grecque) signifiant « faucille, crochet », le *harpon* étant par ailleurs donné comme un mot d'origine anglo-normande dès le XII^e^ siècle. On pressent une homologie parfaite entre Harpin et le *Krampus* à la fois pour le nom et pour la fonction qu'ils assument : agripper, empoigner[19]. L'étude de l'onomastique semble fructueuse. Elle révèle le comportement mythique des personnages. Incidemment, on note que Herpin existe aussi dans la toponymie bretonne. C'est le nom d'un rocher élevé et pointu près de Cancale

17 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York, De Gruyter, 2002 (24^e^ édition), p. 164.

18 Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, (version en ligne). Désormais, toutes les références seront données sous le sigle *FEW* suivi du tome (avec l'éventuel volume) et de la page. Ici : *FEW*, 15-2, 40.

19 Le mot français *crampe* attesté chez Rachi (XI^e^ siècle) vient d'une racine germanique *kramph* « courbé ».

et devant Pléneuf. Il existe un Haut Herpin dans les Côtes-d'Armor. Dans *Yvain*, Harpin est dit « de la Montagne », lieu de résidence habituel des hommes sauvages et des nains métallurgistes[20].

Quant au nain, il reste anonyme mais une intéressante comparaison lui est appliquée : il est qualifié de *bot*, ce qui peut avoir une double signification : 1) *Klumpfuss* « personne qui a le pied bot » d'où « émoussé, contrefait », 2) *Kröte* « crapaud » (mot attesté chez Rachi au XI^e^ siècle) dans les parlers de l'est[21]. Le deuxième sens est mieux attesté car on le trouve également en italien où *botta* signifie « crapaud ». De plus, l'épithète *enflez* est habituellement accolée à cet animal[22] au moins depuis saint Bernard qui parle de cette « bête venimeuse et enflée qu'on appelle crapaud »[23]. De plus, son nom latin *bufo* (d'origine dialectale[24]) a donné l'ancien provençal *bufon* « crapaud[25] » et ne survit qu'en italien (*bufone*). Par contre, le radical *buff–* ou *puff–* a donné une série de mots comme le verbe *bouffer* (« souffler en gonflant les joues », conforme à l'italien *buffare*), l'adjectif *bouffi*, mais aussi le substantif *bouffe* (« manger à en avoir les joues gonflées » dès le moyen français[26]) à côté de *pouffer* « souffler » (en parlant du vent, au XVI^e^ siècle) puis « éclater de rire malgré soi ».

On doit à Jacques Berlioz une étude détaillée sur le crapaud dans les sources exemplaires. Refusant *a priori* de se poser la question des croyances populaires ou savantes colportées au Moyen Âge sur cet animal, il se fonde sur les *exempla* pour dégager l'imaginaire de cet animal ambigu. « Les *exempla*, dit-il justement, ne témoignent pas exactement des croyances populaires ou folkloriques, mais en tiennent compte, pour être efficaces[27] ». L'historien fait ressortir que la mythologie du crapaud est étroitement liée à celle du diable à cause de son

20 Lecouteux, Claude, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 1998, p. 125-130 (ark:/12148/bpt6k33263423).
21 *FEW*, 15-2, 40.
22 Seignolle, Claude, *Les Évangiles du diable*, *op. cit.*, p. 299, 364, etc.
23 Berlioz, Jacques et Polo de Beaulieu, Marie Anne, « Le saint, la femme et le crapaud », *in* Revel, Jacques (dir.), *L'Ogre historien. Autour de Jacques Le Goff*, Paris, Gallimard, 1998, p. 223-242 (ici, p. 224).
24 Ernout, Alfred et Meillet, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 77.
25 *FEW*, 1, 599.
26 *FEW*, 1, 594-599.
27 Berlioz, Jacques, « Le crapaud, animal ambigu au Moyen Âge ? Le témoignage des *exempla* et de l'art roman », *in* Bodson, Liliane (dir.), *Regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*, Liège, Université de Liège, 2003, p. 85-106 (ici, p. 88).

emprise sur les humains. Le mot français *crapaud* désigne bien cet aspect crochu puisqu'il dérive du mot d'ancien français *crape* (au sens de « grappe » ou « grappin ») et qui eut le sens primitif de « crampon, crochet » dérivé du germanique **krappa*[28]. Un épisode de la vie du pape saint Léon rapporte qu'il fut assailli par un crapaud lorsqu'il était adolescent. La bête s'agrippa au côté droit de son visage qui se mit à enfler comme sa gorge et sa poitrine ; l'abcès ne creva qu'au bout de deux mois[29]. Le crapaud est sous l'emprise du Malin. Ainsi, un crapaud accrocheur ne peut être qu'en parfaite connivence avec un Harpin à la fois harpon et Krampus. Toutes les idées négatives associées à ce batracien (dont Jean Rostand montrera pourtant bien plus tard le génie biologique) en font au Moyen Âge une incarnation privilégiée du diable. L'hagiographie latine n'ignore pas la figure du crapaud. Saint Taurin d'Évreux chassa un *gobelin*[30] de la ville accompagné de reptiles et de crapauds[31]. L'iconographie relaie cette image satanique. Avant son baptême, Clovis possède des armoiries avec trois crapauds, symbolisant son paganisme. Après son baptême, les crapauds deviennent fleurs de lys. Face infernale de la grenouille, il a le mauvais rôle dans la sculpture romane. Il grimpe au dos du séducteur sur une sculpture de la cathédrale de Strasbourg. Lors de la pesée des âmes sur le tympan d'Autun, Satan jette un crapaud dans une balance et triche pour récupérer la mise : une âme damnée. À Chartres, la balance des vices contient une tête abominable avec des crapauds. Dans le conte de Perrault, les fées de la fontaine accordent à l'aimable jeune fille de cracher des pièces d'or et à sa rivale de vomir des crapauds. Selon la *Vision de Tondale*, prolifèrent dans les enfers des animaux à griffes, pinces, dards, pustules, ventouses. Il s'agit de « *uermine, bos* [crapauds]*, colueures, serpens, dragons, escorpions*[32] ». Chez Chrétien,

28 *FEW*, 16, 362-368. Voir aussi : Bloch et von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française,* Paris, PUF, « Quadrige », 2002, p. 167.

29 Alfaric, Prosper, « Un pape lorrain : Léon IX d'Eguisheim », *Annuaire de la société historique, littéraire et scientifique du club vosgien*, 1933 (en ligne : http://www.encyclopedie-universelle.net/LeonIX-biographie.html)

30 Le mot latin (*gobelinus*) est antérieur à 1141 (chez Orderic Vital, voir le dictionnaire de Du Cange) ; il remonte sans doute, par l'intermédiaire du latin chrétien **gobalus* « génie domestique », au gr. *κόβαλος* « lutin, génie malfaisant », voir Brüch, J., *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 52, 1932, p. 340-341.

31 Dontenville, Henri, *Mythologie française*, Payot, 1998, p. 201.

32 Friedel, Victor Henri et Meyer, Kuno (éd.), *La Vision de Tondale (Tnudgal). Textes français, anglo-normand et irlandais*, Paris, Champion, 1907, p. 13 (version du manuscrit BnF fr. 763).

bot apparaît déjà dans *Érec et Énide* où il est déjà appliqué à un nain qui se comporte comme celui d'*Yvain* : « *Quand tu tel oltrage veïs, Si le sofris et si te plot D'une tel fauture et d'un* bot*, Qui feri la pucele et moi* » (« tu as commis une grande insolence quand tu as permis et pris plaisir à voir ce nabot de nain nous frapper outrageusement, la jeune fille et moi »). Mario Roques propose de traduire ici *bot* par « nabot[33] » bien que ce mot ne soit pas attesté avant le XVI[e] siècle. Il peut s'agir d'une forme dénasalisée de *nain bot : nimbot* (employé par Henri Estienne en 1549), *nambot* (chez G. Bouchet en 1597), composé de *nain* substantif et de *bot* désignant des objets ou des êtres émoussés et contrefaits. En ancien français, *bot* au sens de « rabougri » est rare ; pourtant, ce sens est bien attesté dans certains dialectes : le liégeois *bota* « petite femme » ; le vaudois *boté* « petit bout d'homme », vaudois et fribourgeois *botasõ* « enfant de petite taille[34] » (on se prend à réfléchir soudain sur un certain chat « botté »). *Bot* peut s'appliquer à une personne qui a le pied *bot* « rétracté » et qui donc se retrouve boiteuse. Elle appartient bien à ce lignage des boiteux étudié par Karin Ueltschi[35]. Incidemment, on notera que l'incube qui est le père de Merlin est qualifié d'*equipedes* : il a le pied équin[36]. Cette caractéristique physique renvoie le nabot du côté d'Héphaïstos. Ici, la petite mythologie rejoint clairement la grande puisque le forgeron de l'Olympe était boiteux[37]. Patron des artisans et protecteur des forgerons, il présidait aussi aux initiations des enfants. Il est représenté avec ce que l'on appellera plus tard des *bottines* qui sont maintenues par des lanières lui permettant de marcher sur la pointe des pieds comme un équidé : le pied bot est dit aussi *varus equin* (contrairement au pied posé à plat). Entre autres nains grecs dûment contrefaits, mentionnons

33 Ce mot attesté en 1165-70 avec le sens « personne qui a le pied bot », d'après l'édition de W. Foerster, p. 341 et traduit par « nabot », dans l'édition de M. Roques, glossaire, p. 249b se rattache à l'ancien français *bót* « crapaud » (avant 1105, *Gloses de Raschi*) ; 1165-70, Chrétien de Troyes, *Érec*, v. 1950), de même qu'à l'adjectif *bot* « mal arrondi ».

34 *FEW*, 15-2, p. 39.

35 Ueltschi, Karin, *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris, Champion, 2011.

36 Walter, Philippe, « Au pied de la lettre : les pieds de l'incube. Sur une leçon du *Merlin* de Robert de Boron (manuscrit de Bonn) », *in* Godinho, Helder *et al.* (dir.), *Da Letra ao Imaginario. Homenagem à Professora Irene Freire Nunes*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 39-52.

37 Yche-Fontanel, Françoise, « Le boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Kentron*, 17-2, 2001, p. 65-90 (DOI : 10.4000/kentron.2099). Voir aussi la note 38.

Erichtonnios qui, pour compenser son problème de pieds difformes, a inventé les chars[38].

Les chanvreurs

Derrière le nain d'*Yvain* se profile un métier traditionnel de la civilisation médiévale : les artisans de la fibre et du chanvre. Grâce à l'opportun rappel de Hartmann von Aue, le chanvre (*baste* en allemand) s'invite en effet dans le champ mythique de cet extrait. Les prisonniers étaient liés avec du chanvre car c'était la seule fibre textile jugée assez solide au Moyen Âge, et même longtemps après, pour la confection de liens et de cordes. Les nains, dont l'astuce est légendaire, sont experts dans la fabrication des liens parce qu'ils connaissent le travail du chanvre. Ils peuvent être cordiers mais les contes révèlent qu'ils s'adonnent aussi à d'autres activités de liage ou d'alliage. Le nain forgeron, de la lignée d'Héphaïstos, est connu comme maître des arts du feu[39]. Dans l'*Hymne des démons*, Ronsard décrit quelques talents de ces esprits malicieux :

> Ils pensent les chevaux, ils vont tirer le vin,
> Ils font cuire le rost, ils serençent le lin
> Ils ferrent la fillace[40], et les robes nettoyent. (v. 253-255[41])

38 Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1969, p.145.

39 Detienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 244-260.

40 *Ferrer la filasse* c'est la frotter sur un fer non coupant pour qu'elle soit plus facile à filer.

41 Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes. T. 8. Les Hymnes de 1555. Le Second livre des Hymnes de 1556*, Laumonier, Paul (éd.), Paris, Droz, 1935, p. 128. *Sérencer le lin* (ou le chanvre), c'est le diviser ou le carder à l'aide du séran servant à peigner la filasse de chanvre et de lin. *Séran* est attesté à la fin du XI^e^ siècle : judéo-français *cerens*, « outil pour carder le lin et le chanvre » (Darmsteter, Arsène et Blondheim, David S. (éd.) *Les gloses françaises dans les commentaires talmudiques de Raschi*, Paris, Champion, 1929, t. 1, p. 21, n. 174). Ce terme relevait de la technologie du chanvre et du lin du nord de la France et semble d'origine celtique ; il est issu de **cerinca*, *cerinciare* représentant le gaulois *ker–* « peigne » et le suffixe celtique *–ntu*, *–tia*, que l'on trouve à côté de **ceresiare* d'où les formes *séré* de Wallonie et de l'Est de la France (*FEW*, 2-1, 594) d'après *Romania*, t. 49, p. 399-405.

Le géant n'est pas en reste. Un célèbre géant, maître des cordiers, se nomme Pantagruel. À la fin du *Tiers Livre*, on peut lire un éloge du pantagruélion qui participe du chanvre[42]. Rabelais donne au chanvre le nom de son géant pour souligner son rapport à la symbolique des liens. Avant l'arrivée des nouvelles fibres synthétiques, toute corde était de chanvre. C'est même la plante textile universelle (encore plus que le lin). Son mode de production est particulier ; il est réservé aux parias. Le chanvre est d'abord battu. *Battre*, employé deux fois dans l'extrait, possède déjà en ancien français plusieurs sens techniques : battre le blé, *le chanvre*, la faux[43]. Une fois battu, le chanvre était mis à pourrir dans une fosse (c'était le rouissage) ou parfois sur des planches situées sur des mares. Ces endroits nauséabonds se trouvaient à la périphérie des villes, comme les *bordes* « cabanes de lépreux » ou des goitreux (à la gorge enflée comme les crapauds) nommés *gavots* et, eux aussi, commis à ces travaux malodorants fauteurs de pestilence[44]. Une analogie d'aspect associait souvent la rousseur à la lèpre : les roux sentent mauvais, disait-on parfois. Enfin, le lépreux est lubrique comme dans le *Tristan* de Béroul. Dans *Yvain*, le géant et le nain présentent implicitement tous ces traits, en plus d'être des prédateurs sexuels[45].

Une courte introduction à la mythologie du chanvre se trouve chez George Sand. Elle surgit dans ses romans champêtres (*La Petite Fadette*, *François le Champi* et surtout *La Mare au diable*) qu'elle voulut regrouper sous le titre général de *Veillées du chanvreur. La Mare au diable* commence par l'évocation d'un tableau de Holbein montrant un personnage fantastique, un squelette armé d'un fouet qui court dans le sillon du laboureur à côté des chevaux effrayés et qui les

42 Gaignebet, Claude, *A plus haut sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, 2 vol. Voir aussi : Demonet, Marie-Luce, « Polysémie et pharmacie dans le *Tiers Livre* », *in* Kotler, Éliane (dir.), *Rabelais et le Tiers Livre* (colloque de Nice 1996), Paris, CNRS / Nice, Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, « Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, Nouvelle série » 25, 1996, p. 61-84 (halshs-00264797).

43 Bloch et Wartburg, *Dictionnaire étymologique*, éd. cit., p. 63.

44 Michel, Francisque, *Histoire des races maudites de la France et de l'Espagne*, Paris, Franck, 1847, 2 tomes (t. 1 : ark:/12148/bpt6k1092191 ; t. 2 : ark:/12148/bpt6k109220z).

45 Une fausse étymologie populaire sur le nom du géant Christophe présentait ce géant passeur comme *Christ offorus*, avec un jeu de mots sur *auferus*, *aufer* « ravir ».

fouette. La scène rappelle la flagellation d'*Yvain*. Or, *La Mare au diable* se termine sur l'exposé technique du broyage (par flagellation) du chanvre. Le même geste de broyage est accompli par le nain qui flagelle les jeunes gens comme des bottes de chanvre. Holbein rappelle l'antique complicité des chanvreurs avec le monde de l'au-delà. George Sand rajoute qu'ils racontaient « leurs étranges aventures de follets et de lièvres blancs, d'âme en peine et de sorciers transformés en loups, de sabbat au carrefour et de chouettes prophétesses au cimetière[46] ». Le chanvreur témoigne de sa complicité avec les créatures de l'au-delà comme le nain broyeur de chanvre confirme son lien avec l'autre monde. En pays d'oc, on disait qu'il fallait « *coustoula lou canèbe* », c'est-à-dire *espader* le chanvre, le frapper à l'aide d'une batte (un échanvroir). Cette même batte est pendue à la ceinture d'Arlequin. Le géant Hellequin, son ancêtre médiéval, peut alors entrer en scène.

Une *mesnie Hellequin* en miniature

Toute évocation de personnages suppliciés dans un cortège mené par un bourreau n'est pas sans résonance dans l'imaginaire médiéval. Le couplage d'un géant et d'un nain est un trait récurrent des récits médiévaux de revenants et, plus particulièrement, de ceux qui relèvent de la *mesnie Hellequin*[47]. Le plus célèbre émane du chroniqueur Orderic Vital où l'on retrouve la même dissymétrie du géant et du nain que dans *Yvain*. Au début janvier 1091, un prêtre du diocèse de Lisieux revenait d'une visite à un malade lorsqu'il entendit un grand bruit dans la nuit. Soudain lui apparut un géant armé d'une massue qui lui intima l'ordre de rester immobile. Le prêtre vit d'abord arriver une foule de fantassins emportant avec eux le fruit de leurs rapines. Il reconnut aussitôt plusieurs de ses voisins morts récemment. Puis il aperçut des fossoyeurs portant des cercueils sur lesquels étaient assis des hommes petits comme des nains. Le géant (nommé Hellequin) partit les rejoindre. Enfin apparurent divers personnages torturés par des démons. Le prêtre assistait en fait à l'arrivée d'un

46 Sand, George, *La mare au diable*, Paris, Quantin, 1889, p. 148 (ark:/12148/bpt6k103320m).

47 Ueltschi, Karin, *La mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008.

Purgatoire ambulant où des morts-vivants surgis de l'au-delà faisaient brièvement irruption dans le monde des vivants pour témoigner de leur sort. Prisonniers des créatures de l'Enfer (décrites comme géantes et naines), ils montraient leurs tourments pour appeler les vivants à mener une vie plus exemplaire que la leur. Moralité : les vivants peuvent s'éviter les châtiments qui les attendent dans l'au-delà s'ils se montrent de bons chrétiens, dociles aux enseignements de l'Église. Dans *Yvain*, le motif de la *mesnie Hellequin* n'est pas vraiment traité en *exemplum*. L'épisode ne prétend à aucune édification morale mais il sert évidemment le dessein courtois de l'œuvre. Le géant et son nain incarnent l'excès, l'*hybris* des Grecs par rapport à la mesure et à la générosité du Chevalier au lion. Le couple géant/nain dans *Yvain* appartient donc à cette tradition des récits de l'au-delà dont Karin Ueltschi a souligné la stéréotypie sur une longue durée. Dans *Yvain*, le géant Harpin vient se fournir en chair fraîche et emmène sa pâture vers un invisible ailleurs. Le nain est son complice pour torturer les malheureuses victimes qui vivent les tourments infernaux réservés aux damnés. Ce géant et ce nain appartiennent donc aux créatures fatales de l'au-delà comme les fées filandières, analogues des Parques antiques. On rajoutera que tresser est, pour le nain, une variante du tissage, activité dans laquelle les créatures féeriques sont toujours expertes[48]. Nul doute qu'il voue un destin funeste aux victimes de son tressage ou liage. Il faut à présent se concentrer sur les deux activités principales du nain, en évitant de les réduire superficiellement à un banal déchaînement de sauvagerie et en les rattachant plutôt à une mémoire mythique qui les organise en profondeur ainsi qu'il apparaîtra au terme d'une analyse postulant leur caractère rituel.

Premier rite : tricoter

Le narrateur note que le nain « traître comme un crapaud bouffi avait noué les chevaux queue à queue » (v. 4103-4104) ; ce détail n'est pas anodin. Il s'agit même d'un motif essentiel pour comprendre le personnage du nain. L'appel aux données du folklore rétablit une mémoire « populaire » omniprésente à l'esprit des auditeurs

48 Walter, Philippe, *Ma Mère l'Oie. Mythologie et folklore dans les contes de fées*, Paris, Imago, 2017, p. 157-180.

médiévaux du récit mais qui ne l'est plus du tout à l'esprit des lecteurs citadins du XXIe siècle. En revanche, des paysans du XIXe ou du XXe siècle pouvaient encore comprendre ce que le narrateur médiéval évoquait. Le folklore rural a conservé certaines traditions anciennes (souvent médiévales) malgré la dérision dont elles furent victimes au nom de l'idéologie scientiste puis technocratique du progrès.

Les données du folklore

Depuis le milieu du XXe siècle, l'apport du folklore a été systématiquement minoré dans l'étude des textes médiévaux. La plupart des médiévistes installés dans les grandes villes ignorent toujours (quand ils ne les méprisent pas) les réalités d'un monde rural qui perpétuait, il y a quelques dizaines années encore, de vieux usages médiévaux. Aujourd'hui, cette rupture culturelle avec la tradition rurale[49] est consommée, y compris dans un milieu rural devenu « rurbain ». Elle a entraîné le rejet de la pensée paysanne et de croyances populaires jugées obsolètes. En outre, l'approche excessivement formaliste de la littérature médiévale (au nom du progrès des idées) a toujours tenu cet aspect pour négligeable ; elle s'éloigne ainsi du contenu même des œuvres et d'une compréhension de leur imaginaire.

Pour tenter d'échapper à la tentation anachronique qui rattrape toujours l'esprit contemporain, il est utile de réintroduire la notion de « longue durée » (F. Braudel) dans l'étude de la culture populaire et des croyances médiévales dont la littérature participe[50]. En milieu rural, l'évolution des esprits fut plus lente qu'en ville. C'est pourquoi, certaines croyances dites « folkloriques » du XIXe siècle (et parfois encore du XXe) remontent à des croyances paysannes du Moyen Âge car, à cette époque, environ 90 % de la population était rurale. Aujourd'hui, la proportion s'est inversée mais toutes les croyances n'ont pas disparu pour autant. Les villes actuelles connaissent des « légendes urbaines » qui ne sont pas si éloignées des

49 Gauchet, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985. Moins théorique et encore plus direct dans le constat : Gaignebet, Claude, « Y'a du carnaval dans le yaourt », *Le Magazine littéraire*, décembre 1980, p. 26-28.

50 Walter, Philippe, *Croyances populaires au Moyen Âge*, Paris, Gisserot, 2017.

croyances médiévales[51]. Pour comprendre l'imaginaire médiéval, il est donc utile d'explorer aussi les croyances de l'ancienne civilisation paysanne. L'appel à l'ethnologie ou au folklore est même une nécessité pour redonner une visibilité et une lisibilité à une mémoire culturelle perdue. Ce temps long relativise la myopie philologique qui conçoit, par exemple, le glossaire d'une édition de texte sur le temps court, celui supposé de l'œuvre (en pure synchronie), alors que la plupart des mots d'une langue ne s'expliquent vraiment qu'en diachronie. L'imaginaire dont ils témoignent peut même parfois se lire dans leur histoire étymologique. Tout lexique renvoie à un imaginaire, un univers mental et une vision du monde. Par exemple, le mot *fou* vient de *follis* « ballon plein d'air » ou « soufflet » et le mot *follet* remonte à la même origine[52] ; ces termes ne s'expliquent que dans l'imaginaire des souffles corporels perpétué en carnaval[53]. Dans son *Hymne des démons*, Ronsard écrit que les créatures invisibles « n'ont rien propre à eux que le corps seulement / Faict d'air »[54]. On tient ici l'explication du *bos* « crapaud » qualifié d'enflé. Le nabot bouffi est rempli d'air, de souffle ou de vent comme une vessie. Par son enflure, il est un *follet* ou un *follaton*, comme on va le comprendre bientôt, c'est-à-dire un vrai « soufflet[55] ». C'est l'ancienne définition médicale de la mélancolie par surabondance d'air corporel[56]. En carnaval, l'emblème de cette folie du *follet* est la vessie de porc séchée, gonflée d'air et contenant un pois chiche.

Le maître de l'écurie

51 Renard, Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 2006 (édition 2013 en ligne : https://www.cairn.info/rumeurs-et-legendes-urbaines--9782130626855.htm).

52 *FEW*, 3, 688-695.

53 Gaignebet, Claude et Lajoux, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985, p. 174-191.

54 Pierre de Ronsard, *Les Hymnes de 1555*, éd. cit., p. 123, v. 161-2.

55 Il en serait de même pour le *farfadet* composé à partir de *fadet* « feu follet » du provençal *fado* « fée » (*FEW*, 3, 432-434) ; on pense ici à la Petite Fadette de George Sand qui serait donc, étymologiquement, une petite fée.

56 On se reportera ici à l'ensemble des travaux de Jackie Pigeaud, et en particulier sa traduction et présentation du *Problème* XXX, 1 d'Aristote : *L'homme de génie et la Mélancolie*, Paris, Rivages, 1988.

Le nain d'*Yvain* possède de nombreux analogues dans les traditions populaires qui connaissent un esprit domestique protéiforme tantôt nain, tantôt animal familier, tantôt créature hybride. Il est lié à certaines demeures (maisons ou fermes) et rend des services. Il sait aussi se montrer farceur, capricieux et méchant lorsqu'on lui manque d'égards. Cette ambivalence est toujours une caractéristique des êtres de l'autre monde. L'esprit domestique portait différents noms : *charvan* ou *sarvan*, *follet*, *follaton*, *foulat*, *chofaton*, *matagot* (Rabelais), etc.[57] Les pays alpins sont un bon conservatoire de ces créatures qui existent dans d'autres régions françaises sous des noms légèrement différents mais relevant souvent des mêmes racines. Un inventaire savoyard[58] leur donne une belle consistance. Un mot d'abord sur son origine : comment naît-il[59] ?

> Lorsqu'une femme avait accouché, on jetait sa délivrance n'importe où, sur un tas de fumier, comme pour les vaches. Les chats qui adoraient cette dépouille venaient la manger. Lorsqu'un chat avait mangé la délivrance d'une femme, un esprit malin entrait en lui et il devenait lui-même un servin (servagnou ou esprit follet) (p. 67[60]).

Ses occupations le renvoient toujours à son lieu de prédilection : les écuries. Le nain de Chrétien, très préoccupé par les chevaux, n'est pas loin :

> Les esprits follets passaient pour être les âmes des enfants morts sans baptême. Ils tourmentaient les vieilles personnes. Ils tressaient

57 Bourgeaux, Arsène, « Êtres fantastiques, récits et croyances populaires à Brison et au Mont-Saxonnex en Faucigny », *Le monde alpin et rhodanien*, 1975, p. 57-76 (DOI : 10.3406/mar.1975.972).

58 Joisten, Alice et Abry, Christian, *Êtres fantastiques des Alpes*, Paris, Entente, 1995.

59 On pourrait comparer la tradition savoyarde avec celle d'Islande. Voir le lutin domestique Mori d'Irafell *in* Renaud, Jean et Magnúsdóttir, Ásdís , *La géante dans la barque de pierre et autres contes d'Islande*, Paris, Corti, 2003, p. 304-307 (un enfant mort de froid est réanimé par un sorcier).

60 Sur les croyances relatives à la coiffe (membrane fœtale) et ses fonctions surnaturelles : Belmont, Nicole, *Les signes de la naissance*, Paris, Plon, 1971. À compléter avec Boyer, Régis, *Le monde du double. La magie chez les anciens Scandinaves,* Paris, Berg, 1986, p. 29-54 et Lecouteux, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1992, p. 59-65.

> les queues et les crinières des chevaux à l'écurie. On ne voyait que leurs têtes, des têtes d'enfants joufflus (p. 68-69).
> À Marnaz (Haute-Savoie) un sarvan étrillait les chevaux, raclait le fumier de l'écurie, soignait les vaches et leur donnait à manger. On lui donnait à manger tous les jours. Si on oubliait, il faisait des blagues, détachait les bêtes ou attachait deux vaches dans un même lieu (p. 74-75).
> Le charvan attachait deux vaches dans un même licol ou faisait sonner toutes les sonnettes des vaches pendant la nuit (p. 78).
> Le farfollet tressait les cheveux des jeunes filles (Aussois, Savoie, p. 81).
> Le sarvan nouait les lacets des souliers, embrouillait les ficelles et les attaches de toutes sortes, inextricablement. « On nous disait qu'il fallait attendre que le sarvan passe pour y dénouer » (Nonglard, Haute-Savoie, p. 82).
> Mon grand-père avait une jument et toutes les nuits le farfolté venait lui faire des tresses à la crinière. Il l'entendait piauler et miauler. Une fois mon grand-père enduisit d'excréments les crins tressés de sa jument et il aperçut le farfolté, une sorte de diablotin, assis sur la bête, en train de la taquiner, et qui est parti quand il l'a vu en criant : Salaud ! Salaud ! (Villarodin-Bourget, Savoie, p. 87).
> Le servan, qu'on appelait aussi le batsardé était une sorte de diable qui tressait ensemble la queue de deux vaches, chez mon grand-père, aux Saillets. Les vaches tiraient tant qu'elles pouvaient, chacune de son côté. Alors, lui (grand-père) qui était nerveux comme la poudre, il a attrapé son couteau et a coupé tous les poils tressés à la queue des vaches et les a foutus au feu dans la cheminée. Le sarvan, de colère, s'est vengé en mettant en pièces toutes les chaînes des vaches. Alors mon grand-père a mis en croix deux aiguilles à tricoter sur la porte de l'écurie et le servan n'est jamais revenu (Brizon, Haute-Savoie, p. 89).

Pour Charles Joisten[61], l'une des occupations favorites du servan, connue partout en Savoie, consiste ainsi à tresser la queue et la crinière des juments d'une manière quasi inextricable ; mais la même créature se plaît aussi à transporter sur les toits et les arbres des attelages entiers, des animaux, des instruments aratoires, à attacher deux vaches au même lien, à nouer ensemble les queues de plusieurs

61 Joisten, Charles, *Les sources régionales de la Savoie*, Paris, Fayard, 1979, p. 618.

vaches, à détacher celles-ci dans l'étable, à entortiller une truie dans de la paille[62]. Le moins que l'on puisse dire est que ce nain tricoteur ne manque pas d'imagination pour tromper son monde. Ce maître de l'écurie est un sacré *filou*, mot désignant anciennement le tisserand[63], comme si aux métiers du tissage et du filage s'attachait une intelligence retorse et des machinations tordues.

L'étymologie de *servan* serait le latin *Silvanus*[64] ; on dit *selvang* en Tyrol roman mais le *servan* est aussi connu à Genève, dans les cantons de Vaud et de Fribourg. Les bergers lui font des libations en jetant de la main gauche une cuillerée de lait sous la table. Toutefois, selon Roger Pinon, le Silvanus n'est pas la créature première[65]. Il serait la latinisation d'un **seluanos* celtique qui a pénétré en Étrurie et en Illyrie. En celtique *selua*, c'est « la possession, la richesse » qui sont l'un des aspects de la puissance souveraine. Ce *selua* gaulois est à rapprocher du gaélique *selb* « propriété, possession » et *selban* « troupeau » ; d'où un théonyme *Seluanos* « possesseur (de troupeaux) », réinterprété en Gaule, après la conquête romaine, en *Siluanus*, dieu forestier latin[66]. Dès lors, l'intérêt du servan pour les animaux de l'écurie (ou de l'étable) s'expliquerait fort bien par cette étymologie. Le nain farceur ne serait pas qu'un simple trickster ; il serait une divinité de plein exercice, chargée d'apporter la prospérité au foyer en rappelant qu'il est le vrai maître des animaux producteurs de richesse. Cependant, son règne a une fin : « Depuis qu'on sonne l'Angélus, les esprits familiers ont disparu », conclut un informateur d'Orcières (Hautes-Alpes) en 1955. C'est une manière de dire que ces créatures sont le fruit du paganisme, religion moribonde des habitants du *pagus* (« village »), et que le christianisme sut lutter avec succès contre lui.

Les mêmes créatures existent ailleurs qu'en Savoie. Le *sotré* vosgien « s'amuse à tresser la crinière ou la queue des chevaux[67] ». Il néglige ses propres cheveux toujours ébouriffés mais peigne avec soin les queues des chevaux et leurs crinières, les sépare en tresses ingénieuses sur lesquelles il se balance quand sa besogne est termi-

62 Pinon, Roger, « D'un dieu gaulois à un nain malmédien : étymologie et sémantique de dûhon », *Ollodagos*, 3, 1992, p. 237-306.
63 George, Kenneth E. M., *Les désignations du tisserand dans le domaine gallo-roman*, Tübingen, Niemeyer, 1978, p. 26.
64 *FEW*, 11, 66.
65 Pour *silua*, Ernout et Meillet (p. 626) ne proposent aucune étymologie.
66 Savignac, Jean-Paul, *Dictionnaire français-gaulois*, Paris, La Différence, 2014, p. 276.
67 Seignolle, Claude, *Les Évangiles du diable*, *op. cit.*, p. 79.

née[68]. Il fait d'ailleurs de même avec les enfants. Lorsqu'au matin un bambin a les mèches de ses cheveux collées et emmêlées, on dit que « c'est le sotré qui li é tossé (« sucé ») les chovoux[69] ». Selon Léon Zéliqzon[70], le *satré* mosellan est tout de rouge vêtu. Il a les cheveux désordonnés ; originellement, c'est un enfant qui n'a pas été baptisé. Pour l'éloigner du lit des bambins, on mettait un linge ou un chiffon rouge sur l'oreiller ou bien on y dessinait une croix. Il porte également un bonnet rouge à Gerbamont (Vosges) où il avait coutume d'arrêter les passants attardés en les questionnant : « Mé chépiron m'sied-t-i bié ?[71] », faisant écho à une formule rituelle qu'on trouve au XIII^e^ siècle dans le *Jeu de la Feuillée* dans la bouche de Croquesot, messager du roi Hellequin : « *Me siét il bien li hurepiaus*[72] ? » Le folklore paysan conserve d'étranges croyances qui ont déjà été consignées au Moyen Âge. En Berry, les feux follets portent le nom de *fadet* ou *farfadet*. On dit que les chevaux sont « pansés par le fadet » lorsque leur crinière possède des milliers de nœuds inextricables. On sait aujourd'hui que ce phénomène est dû à une maladie du crin (la plique) mais on l'attribuait jadis à l'influence pernicieuse de créatures qu'on voyait errer comme des lumignons à la surface des eaux et de la terre ; surtout près des cimetières car la décomposition des matières organiques produisait du méthane entraînant ces effets lumineux. Impossible de ne pas citer, ici encore, George Sand qui, dans *Les légendes rustiques*, parle des bons et mauvais génies du Berry :

> Ceux qui pansent les chevaux à l'écurie et dont les valets entendent le fouet et l'appel de la langue, de même que ceux qui la nuit font galoper la chevaline au pâturage et qui souillent le crin pour s'en faire des étriers (vu qu'ils sont trop petits pour se tenir sur la croupe de l'animal et qu'ils chevauchent toujours sur l'encolure) sont d'assez bons enfants et fuient à l'approche de l'homme. Toute leur malice consiste à faire avorter les juments dont on se permet de couper la crinière quand il leur a plu de la tresser et de la

68 Sadoul, Charles, « Le sotret », *Le pays lorrain*, 6, 1930, p. 324 (ark:/12148/bpt6k1245883).
69 *Ibid.*, p. 325.
70 Zéliqzon, Léon, *Dictionnaire des patois romans de la Moselle*, Strasbourg/Paris, Istra, 1924, p. 610 (ark:/12148/bpt6k30761726).
71 Sadoul, Charles, art. cit., p. 332.
72 Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, Dufournet, Jean (éd. et trad.), Paris, GF, 1989, p. 90, v. 590 et la note p. 180.

> nouer pour leur usage. On appelle les montures favorites du follet « chevaux bouclés » et autrefois on les estimait comme les meilleurs et les plus ardents[73].

Du reste, la croyance n'est pas seulement berrichonne, savoyarde ou régionale française. Elle se rencontre aussi en Russie ; les Tatars de la Volga croient en l'existence d'un « maître de l'écurie » qui est censé s'occuper des chevaux. Il tresse leurs queues et leurs crinières, s'empare de leur nourriture ou leur inflige des cauchemars pendant la nuit. La transpiration ou la fatigue d'un cheval le matin est le signe de la malédiction nocturne qu'il a subie à cause de ce maître de l'écurie. Un dieu lituanien nommé Aitvaras peut apporter la richesse mais aussi emmêler les cheveux des hommes et provoquer une maladie : la plique[74]. On pourrait poursuivre l'enquête fort loin dans l'espace et dans le temps. On se trouve en fait devant une croyance très répandue et dont les racines sont anciennes, comme on le verra plus loin.

On conclura partiellement sur ce premier rite du nain : le folklore nous apprend qu'il existe un esprit farceur (souvent décrit comme nain) dont l'une des obsessions est de tresser les crinières ou d'attacher la queue des chevaux (et des vaches) deux à deux. Son activité favorite est le liage, un nouage rituel. Une objection peut s'élever ici. On pourrait *a priori* douter de l'ancienneté de cette créature et de la légitimité d'un rapprochement possible avec le texte médiéval. Est-elle vraiment médiévale elle-même ? Peut-on établir une jonction précise entre le témoignage de Chrétien de Troyes et celui des informateurs modernes (1950-1969) ? La réponse est affirmative. Des spécialistes du sujet (en particulier le germaniste Claude Lecouteux) ont porté attention aux sources anciennes présentant ce genre de créatures.

Témoignages médiévaux sur le nain tricoteur

73 Cité par Claude Lecouteux, *La maison et ses génies*, Imago, 2000, p. 144. Voir aussi : Sand, George, « Les visions de la nuit dans les campagnes » (p. 82-83), cité dans les notes de la *Petite Fadette*, Gallimard, « Folio », p. 275 : « Chez nous, on connaît parfaitement les chevaux *pansés du follet*. Leur crinière est nouée par lui de milliards de nœuds inextricables. C'est en réalité une maladie du crin […] assez fréquente dans nos pâturages. »

74 Greimas, Algirdas J., *Des dieux et des hommes : étude mythologie lituanienne*, Paris, PUF, 1985, p. 68.

En 1135, l'évêque Hugues de Mons traite d'un esprit domestique qu'il appelle Faunus. Il lui donne un nom savant qu'il tire de sa culture latine alors qu'il s'agit visiblement d'un être du terroir. De tels amalgames sont fréquents chez des clercs qui s'excusent ainsi d'évoquer des créatures aussi peu recommandables (« après tout, je vous parle de ces sornettes mais les Romains de l'Antiquité avaient l'équivalent avec des faunes dont ils n'avaient pas honte de parler »). Il insiste sur la manie singulière qu'ont ces esprits domestiques à entortiller, emmêler, nouer, emberlificoter. Il évoque en particulier cet esprit frappeur qui met le désordre dans la maison :

> Il entortilla autour d'un tabouret près de l'âtre les fils qu'Amica, l'épouse de Nicolas, avait préparés à grand peine pour faire de la toile, y faisant des milliers de détours et de nœuds de filet impossibles à défaire. Quand la lumière revint, les nombreuses personnes qui virent cela furent stupéfaites qu'on puisse faire une chose pareille, et elles affirmèrent que de tels entrelacs ne pouvaient être l'œuvre d'un homme[75].

Devant de tels prodiges de fils, on songe à ces verbes imaginés *s'emberlificoter*, *s'emberlucoquer*[76] voire *embireliquoquier* signifiant « séduire, tromper » dans le *Roman de Fauvel*. Autant de mots à rapprocher peut-être de certains noms du diable comme Ricouquet évoqué par Claude Seignolle ainsi que le Ricabert, Ricabon, le nain fileur du conte type n° 500[77]. Il s'attache à l'idée du filage et du tissage une nuance souvent négative comme le prouvent les verbes *tramer* ou *ourdir* associés toujours à un complot dans l'ombre.

Au XIII^e^ siècle, Guillaume d'Auvergne évoque les maléfices de certains êtres nocturnes qui s'en prennent aux chevaux :

> Les esprits malins se livrent à d'autres mystifications parfois dans les forêts dans un cadre séduisant, sous des arbres à l'épais feuillage, où ils apparaissent sous l'aspect de jeunes filles ou de femmes, sous des

75 Lecouteux, Claude, « Vom Schrat zum Schrättel », *Euphorion*, 79, 1985, p. 95-108. Traduction : *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 157

76 Spitzer, Leo, « S'emberlucoquer, s'emberlificoter », *Romania*, 280, 1948-1949, p. 523-526 (DOI : 10.3406/roma.1948.3681).

77 Delarue, Paul et Ténèze, Marie-Louise, *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, t. 2, 1977, p. 207-214.

> parures féminines, tout de blanc vêtues ; parfois également dans les écuries apparaissent des lampes de cire desquelles semblent couler des gouttes de cire dans la crinière et sur le cou des chevaux ; les crinières des chevaux sont soigneusement tressées ; et tu en entendras qui te diront qu'ils ont vu de tels spectacles et que c'était de la vraie cire qui coulait de ces lampes[78].

La présence de la cire peut surprendre ici mais elle se retrouve curieusement dans un contre-rite de guérison lituanien. Pour détecter l'existence de la maladie appelée *plique* due à un être surnaturel qui entortillait les cheveux, on procédait par sortilège en utilisant de la cire fondue qui était versée dans une terrine remplie d'eau, tenue au-dessus de la tête du malade. En fonction de la figure dessinée dans l'eau par la cire on savait s'il s'agissait ou non d'une malédiction de la plique[79]. On croyait que le démon s'installait dans l'homme ou dans l'animal (le cheval, par exemple). Lorsque la plique sortait par le haut, elle pliait les cheveux de l'homme ou la crinière du cheval[80]. Un autre rite du XIII^e^ siècle peut expliquer la présence rituelle des bougies. On les allumait souvent pour détecter la présence d'esprits démoniaques dans les environs[81]. La flamme vacillante annonçait le passage d'un « esprit » aérien, évidemment invisible.

Il devient maintenant impossible de croire que le nain d'*Yvain* se livre « pour rire » à son entortillage ; son acte n'a pas de signification platement comique. Le rite est codé ; c'est un envoûtement. Il est trop constant et trop consistant dans les diverses traditions populaires pour relever de la simple fantaisie littéraire, d'où cette proposition : une telle récurrence ne peut être que d'ordre mythique. Le folklore des régions a conservé nombre de traditions qui remontent au moins au Moyen Âge. Une mise en perspective de ces croyances sur la longue durée révèle une étonnante permanence et toutes s'éclairent réciproquement.

Si le liage n'est pas qu'une simple farce ou un jeu, il possède une autre valeur. Laquelle ? Burchard de Worms (965–1025) apporte les éléments d'une réponse. Ce juriste spécialiste de droit canon rédigea un

78 Harf-Lancner, Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 55.
79 Greimas, Algirdas J., *op. cit.*, p. 69.
80 *Ibid.*, p. 71.
81 Walter, Philippe, *Croyances populaires au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 85.

pénitentiel pour la confession des fidèles. L'interrogatoire visait à identifier les péchés précis commis par un chrétien et les réprimait à l'aide d'une pénitence tarifée. Composé entre 1008 et 1012, cet ouvrage est donc un précieux témoignage sur les croyances populaires, bien avant Chrétien de Troyes. Sur le rite du nouage, il livre les indications suivantes :

> As-tu lié les aiguillettes ? As-tu fait des envoûtements et des charmes comme font les impies, tels que les porchers, les vachers et parfois les chasseurs, quand ils récitent des incantations diaboliques sur du pain ou des herbes et sur des *bandelettes nouées* qu'ils cachent dans les arbres ou qu'ils jettent aux bifurcations ou aux croisées des chemins afin de guérir leurs bêtes ou leurs chiens de la peste et des maladies ou, au contraire, pour ruiner le cheptel du voisin ? Si oui, deux ans de jeûne[82].

Ici le liage possède nettement une fonction magique. C'est un évêque qui le dit, en dénonçant cette croyance superstitieuse. Question : la dénoncerait-il s'il n'y croyait pas au moins un peu ? Mais de quel « liage » parle-t-il ? Lier, nouer, telle est l'activité favorite des esprits de l'ombre qui peuvent agir contre les humains. Le même évêque prétend que certaines femmes ont le pouvoir « par leurs charmes et maléfices, de changer les dispositions des êtres humains, changer leur haine en amour ou inversement et enlever leurs biens par des ligatures[83] ». D'autres font « des nœuds dans la ceinture d'un défunt pour causer du dommage à autrui[84] ».

Deuxième rite : fouetter

La deuxième occupation du nain consiste à fouetter de sa *corgie* les malheureux jeunes gens enlevés à leur famille et montés sur les chevaux dont il a attaché les queues. Harpin est un autre Morholt. Chez Chrétien, le nain l'assiste dans sa sinistre besogne. Dans la saga norroise d'*Yvain*, plus de nain : c'est le géant lui-même qui fouette. Les deux personnages n'en font plus qu'un. Comme on va le voir, le rite

82 Vogel, Cyrille, *Le pécheur et la pénitence au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1969, p. 88.
83 *Ibid.*, p. 89.
84 *Ibid.*, p. 94.

du fouet est complémentaire du liage ; il procède d'une même origine lexicale et probablement mythique.

Une flagellation rituelle

Il serait trop simpliste de considérer la flagellation des jeunes gens comme la seule marque de la méchanceté du géant et du nain. Les historiens des religions ont prouvé ici l'existence d'un motif à caractère initiatique. Salomon Reinach avait attiré l'attention sur les rites de flagellation dans l'Antiquité[85]. L'usage perdure de nos jours dans un rite de l'islam où la flagellation (lors de la fête d'Achoura) participe d'une épreuve d'initiation pour les jeunes gens. En Espagne, la figure carnavalesque de la *botarga* a aussi conservé le témoignage de « travestis fouetteurs » qui démontrent le caractère rituel de cette activité à certains moments du calendrier[86]. Salomon Reinach signalait particulièrement l'usage de la flagellation dans l'éducation spartiate lors du passage à l'âge adulte. Les adolescents étaient soumis à cette épreuve initiatique jugée nécessaire à leur éducation ; elle a fait la réputation de l'éducation dite spartiate. En fait, elle ne concernait que les jeunes gens des classes supérieures de la société et s'inscrivait dans un contexte rituel de chasse et de vol (razzia). Ce scénario de puberté visait probablement à endurcir contre la douleur et à viriliser les adolescents pour les préparer à leur métier de guerrier. On songe ici aux initiations militaires archaïques étudiées par Mircea Eliade dans diverses civilisations[87]. Il s'est perpétué comme châtiment corporel dans l'éducation jusqu'à nos jours. Le rituel spartiate de la flagellation des jeunes gens près de l'autel d'Artémis Orthia avait un répondant à Samos[88]. L'épreuve initiatique et éducative était un concours d'endurance. Il concernait à nouveau les enfants nobles, corcyréens cette fois, au nombre de trois cents (ce nombre suggère que toute une classe d'âge était concernée). De plus, le motif du vol s'inscrit dans la séquence d'ensemble : les enfants sont volés à leur peuple et on les contraint eux-mêmes à voler avant de les fouetter (c'est la pratique

85 Reinach, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, Paris, Laffont, 1996, p. 105-112.
86 Baroja, Julio Caro, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979, p. 372-383.
87 Eliade, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.
88 Ducat, Jean, « Un rituel samien », *Bulletin de correspondance hellénique*, 119(1), 1995, p. 339-368 (DOI : 10.3406/bch.1995.1650).

rituelle de la razzia). Les textes grecs mentionnant cette coutume dénotent la présence d'un marqueur lexical : le mot *harpagè* ou le verbe *harpazein* « voler ». Comment ne pas rapprocher alors ces mots grecs du nom de Harpin, le géant prédateur d'*Yvain* ? Dans une perspective de mythologie comparée, ce nom de Harpin pourrait bien crypter l'origine mythico-rituelle de la tradition du rapt et du fouettage des jeunes gens dans le monde celtique puis médiéval.

L'ombre du Minotaure et du Morholt hante ce géant Harpin et son nain. Le Minotaure était un monstre hybride au corps humain et à tête de taureau. Chaque année de jeunes Athéniens (sept garçons et sept jeunes filles) devaient lui être livrés en pâture jusqu'au jour où Thésée mit fin à la coutume. Dans le récit tristanien (à lire dans la saga norroise), il en fut de même pour le Morholt combattu par Tristan. Dans *Yvain*, le nain est complice d'un géant qui a enlevé les six fils d'un seigneur (v. 3863-3867). Il en a déjà tué deux et il s'apprête à en tuer quatre autres. Tout indique ici des prédateurs sexuels sinon homosexuels comme dans le cas du Minotaure qui, selon certains chercheurs, participerait d'un mythe hellénique d'origine de l'homosexualité. L'épisode Harpin en serait l'exact équivalent médiéval. Du reste, le thème de l'enlèvement de Ganymède, fréquent dans l'imaginaire clérical, assimile ce vol de l'enfant à un viol[89]. Un épisode du roman de *Jaufré* porterait également témoignage de ce mythe fondateur de l'homosexualité. La flagellation eut sa place dans l'imaginaire érotique bien avant les Lumières[90] et les *sex toys* d'aujourd'hui. Le mélange entre la cruauté active, la violence au fouet et la volupté remonte à des époques reculées. Au Moyen Âge, le crapaud (dont on a vu qu'il définissait le nain d'*Yvain*) est un animal fortement lié à la luxure, à la lascivité et à l'acharnement sexuel. Un *exemplum* résumé par Jacques Berlioz traite d'un chevalier paillard et adultère qui se trouve puni par un bain de feu avant d'être couché sur un lit de fer où un horrible crapaud s'accouple avec lui et lui donne des baisers[91]. C'est l'image classique du crapaud lascif retenu dans l'art roman : il s'attache aux seins ou au sexe de la femme (à Moissac et Targon[92]).

89 Boswell, John, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité*, Paris, Gallimard, 1985, p. 308-336.
90 Granger, Christophe, « Les prospérités du fouet. La flagellation ou la logique de l'excès », *Terrains*, 67, mai 2017, p. 128-147 (DOI : 10.4000/terrain.16163).
91 Jacques Berlioz, art. cit., p. 93
92 *Ibid.*, p. 94-99.

La mythologie romaine connaît un célèbre mythe étiologique de la flagellation lié aux Luperques et aux Lupercales. Il confirme les aspects érotiques de la flagellation. Après l'enlèvement des Sabines, les Romains déplorèrent la vanité de leur expédition car les femmes enlevées restaient stériles. Appelée à l'aide pour résoudre cette difficulté, Junon prescrivit qu'un « bouc velu pénètre les mères d'Italie ». Refusant de livrer les Sabines à des copulations animales, les Romains interprétèrent l'ordre divin à leur manière. Ils découpèrent en lanières des peaux de bouc pour en faire des fouets et frappèrent les femmes pour les féconder. Henri Rey-Flaud compare cet épisode à un mythe hindou selon lequel la nymphe Urvaci et le roi Pururavas s'aimaient et que, trois fois par jour, le roi devait frapper la nymphe avec « le bâton de bambou[93] ». La fécondation des Sabines peut ainsi se comprendre métaphoriquement comme l'utilisation de la verge de vie. Il en est probablement de même dans *Yvain* où la flagellation relèverait, cette fois, des pratiques pédérastiques d'un tueur en série. On attribuait aux sorcières des enlèvements d'enfant dans le même but : s'approprier les forces vitales qu'ils représentaient pour les faire servir à un dessein de fécondité (dans le même esprit, le sang des enfants passait pour guérir la lèpre). Un texte bref résume très bien l'idée selon laquelle la flagellation relève des rites de fécondité. Selon une chanson populaire russe : « Elie vient / Le jour de Vlasi (Blaise) / Il tient un fouet / De fil de fer / Et un autre d'étain / Il flagelle ici, / Il flagelle là, / Et le blé pousse[94] ».

Le fouet

La *corgie* est le nom du fouet tenu par le nain d'*Yvain*. Il est à rapprocher du mot *écourgée* (ou *escorgée*) qui ne survit que dans les parlers du nord-est et de l'est après avoir été éliminé au profit du mot *fouet* (dérivé du mot *fou* issu de *fagus* « hêtre[95] »). On trouve ce *corgie* dans la main du nain d'*Érec et Énide* : « *Et ot en sa main aportee Une corgiee an son noee* » (v. 147-148). Il faut s'arrêter un instant sur l'étymologie de *corgie*. Elle remonte au latin populaire *corrigata* lui-même défor-

93 Rey-Flaud, Henri, *Le charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, p. 24.
94 Millien, Achille, *Les chants oraux du peuple russe*, Paris, Champion, 1893, p. 12.
95 Bloch et Wartburg, *op. cit.*, p. 272.

mation du latin classique *corrigia*[96] « lacet de soulier » (Varron) puis « courroie, lanière, fouet ». Le mot appartient au vocabulaire celtique si l'on en juge par le vieil irlandais *conriug* « j'attache ensemble », *cuimerch* de **kom-rig-om* « lien[97] ». Dans ce contexte, un emprunt au gaulois serait possible. Du coup, se confirmerait la celticité de l'objet et du personnage qui lui est associé.

La présence des nœuds sur les lanières du fouet renforce la thématique du liage évoquée plus haut, comme si cette nécessité de faire des nœuds et des liens ne quittait jamais l'esprit tortueux du nain. Le nombre de nœuds est même précisé : quatre, six, sept ou quinze. Sans doute faudrait-il ici invoquer la symbolique des cordes à nœuds. Avant de devenir le symbole facile des loges maçonniques, la corde à nœud est l'emblème du dieu souverain de la mythologie hindoue. C'est lui qui a imposé sa règle inflexible au monde symbolisée par la notion de *rita*[98] et matérialisée par cette corde à nœuds. *Rita* (qui a donné le mot français *rite* par l'intermédiaire du latin *ritus* « cérémonie religieuse, usage, coutume ») signifie la chose bien agencée (on retrouve la racine *ri–* dans le mot *art* mais aussi *arithmétique*, *articuler*, etc.) Le mot *rita* exprime à lui seul le déterminisme divin qui règle l'univers. Cet ordre universel doit être conservé par les hommes qui doivent l'accompagner par la stricte observance des *rites*. Le dieu souverain sanctionnera tout acte menaçant cette belle ordonnance en envoyant séismes, tempêtes et fléaux.

On retrouve à travers les nœuds de la *corgie* l'activité de liage évoquée plus haut. Mais à ce liage s'attache une idée nouvelle : la percussion. L'usage du fouet trahit une contrainte physique qu'on peut traduire par une oppression. Un texte mythologique irlandais décrit la nature réelle du geste de frapper. Il ne s'agit pas simplement d'une torture physique. Il s'agit aussi d'un accablement psychique. Pour le comprendre, il suffit de se souvenir de l'étrange sortilège dont a été victime Cuchulainn, l'Achille irlandais. Il se trouvait au bord d'un lac quand deux oiseaux reliés par une chaîne d'or apparurent sur l'eau. Cuchulainn les visa avec une pierre de sa fronde mais il les manqua. Il lança alors son javelot qui traversa l'aile d'un des oiseaux puis il tomba de sommeil et vit deux femmes s'approcher de lui. Elles se mirent aussitôt à le frapper d'une cravache, chacune à son tour, et

96 *FEW*, 2-2, 1223-1224.
97 Ernout et Meillet, *op. cit.*, p. 144.
98 Varenne, Jean, *Dictionnaire de l'hindouisme*, Monaco, Le Rocher, 2002, p. 237.

peu s'en fallut qu'il ne mourût sous les coups. Cuchulainn resta pendant un an dans un état léthargique sans que nul ne puisse le guérir[99]. La *Maladie de Cuchulainn* présente ainsi le sortilège des revenants qu'on retrouve dans le cas des nains oppresseurs, ceux que l'on appelle cauchemars ou *appesarts*. Étymologiquement, le mot *cauchemar* vient du verbe *caucher* « fouler, presser » du latin **calcare* « fouler aux pieds ». Le mot *mar* apparaît anciennement dans une glose comme traduction du latin *lamia* (« sorte de vampire ») rappelant le moyen-néerlandais *mare* « fantôme nocturne » et l'allemand moderne *Mahr* « cauchemar[100] ». Tout cauchemar provoque une sensation d'oppression, un poids qui pèse sur la poitrine et qui oppresse. Les exemples de nains cauchemars sont innombrables dans toute l'Europe[101]. On citera l'exemple du *sotré* vosgien ; il s'en prenait à une femme qui fut brûlée en 1600 à Saint-Dié comme sorcière. Victime de ce *sottrel* qui la « pourmenoit », elle ne pouvait lui résister quand il la tourmentait. Au lit, il se mettait sur elle et la pressait de sorte qu'elle pouvait à peine respirer tant il était pesant[102]. Ce genre de témoignage accrédite une étymologie pour le mot *sotré*. C'est celle qui a été mise en évidence par le chanoine Hingre dans son dictionnaire du patois de La Bresse dans les Vosges. Il rappelle le breton *saotret* « fil embrouillé », *satra* « herbe roulée » mais aussi le gallois *sathr*, *sathriad*, *satrwd* « cauchemar ». Avec la même affiliation celtique, il faut signaler le gaélique *saltraid* « il foule aux pieds » correspondant au gallois *sathru* « fouler aux pieds[103] ». On vient de voir que c'est précisément l'étymologie du mot *cauchemar*. Le fouet du nain d'*Yvain* définit le personnage comme l'incarnation du cauchemar.

La *corgie* placée dans les mains du nain permet de retrouver ainsi l'idée du lien étudiée dans le premier rite qui lui est également asso-

99 « La maladie de Cuchulainn et l'unique jalousie d'Emer », *in* Polet, Jean-Claude (dir.), *Patrimoine littéraire européen. 3. Racines celtiques et germaniques*, Bruxelles, De Boeck, 1992, p. 197-198.

100 Lecouteux, Claude, « Mara – Ephialtes – Incubus : le cauchemar chez les peuples germaniques », *Études germaniques*, 42, 1987, p. 1-24. Du même auteur : « Le double, le cauchemar, la sorcière », *Études germaniques*, 43, 1988, p. 395-405.

101 Zochios, Stamatios, *Le cauchemar mythique. Étude morphologique de l'oppression nocturne dans les textes médiévaux et les croyances populaires*, Grenoble, Thèse de l'université Stendhal (Grenoble-III), décembre 2012 (tel-01211444).

102 Sadoul, Charles, art. cit., p. 330.

103 *Lexique étymologique de l'irlandais ancien*, Paris, CNRS/Dublin Institute for advanced studies, 1974, lettre S, p. 19.

cié. Mais ce qui est plus surprenant, c'est de voir la maladie des crins ou cheveux entrelacés (la plique) opérer la même synthèse des deux actes : nouer et frapper.

La plique (*plecto*)

La langue permet de remonter à une conception archaïque des rites et ouvre la possibilité d'une reconstruction mentale de ceux-ci. En Lituanie, la maladie du crin ou du cheveu appelée *plique* est provoquée par un esprit nommé Aitvaras. Ce génie apporte la richesse aux hommes mais enchevêtre aussi leurs cheveux en provoquant la plique. Selon Littré, *plique* vient du latin médical *plica*, lui-même issu du latin classique *plicare* parce que le mot s'applique à des cheveux enchevêtrés et pliés. Le même Littré précise qu'il s'agit d'une « maladie qu'on observe particulièrement en Pologne, et qui est caractérisée par l'entrelacement et par l'agglutination des cheveux ». En fait c'est la créature mythique désignée par ce mot qui est d'origine lituanienne-polonaise, bien plus que la maladie elle-même signalée aussi dans d'autres régions.

Or que dit l'étymologie latine de *plique* ? Selon A. Ernout et A. Meillet[104], *plico*, *plicare* qui est une forme populaire est demeuré dans les langues romanes sous les formes françaises *ployer* et *plier*. Il existe un brittonique *ply* « pli ». Mais la racine première est *plecto*, *plexum*, *plectere* « entrelacer, tresser, enlacer » ; elle ne se trouve ni dans Cicéron ni dans César. Le verbe est usité surtout au participe *plexus* « tressé, entrelacé » (avec dérivé *plecta* « entrelacs ») et au figuré « embrouillé, ambigu » et dans des composés comme *perplexus*, *complexus* « étreinte, embrassement, connexion ». Il s'agit d'un homologue du celtique gallois *plethu*, gaélique *clechtaim*[105].

Mais le verbe latin *plecto* (avec *o* long) signifiant « tresser, entrelacer » est homonyme d'un autre *plecto* latin qui signifie « frapper, punir ». En lituanien *plekiu*, *plekti* « battre, fustiger » signifie aussi la *plique* (entremêlement des crins). Il est donc instructif qu'une même racine latine et lituanienne ait à la fois le sens de « plier, entrelacer » et celui de « frapper ». On pourrait en conclure que, sur un plan

104 *Op. cit.*, p. 514.

105 *Lexique étymologique de l'irlandais ancien*, *op. cit.*, lettre C, p. 115 (*clecht 2*). On notera qu'un mot identique (*clecht 1*) signifie « coutume, usage, pratique ».

strictement lexical, le comportement du nain (tricoter et frapper) relie deux actions qui étaient en réalité une seule et même activité, eu égard à l'antiquité indo-européenne du mot. Il pourrait donc s'agir d'une vieille conception sacrée remontant à un châtiment rituel après la transgression d'un rite. Une question se pose ici : que viennent donc sanctionner le géant et le nain ? Ne serait-ce pas la non-soumission de leur père à cette loi implicite du monde : la vie des hommes ne leur appartient pas. Ils doivent se soumettre à la loi de la mort imposée à tous les êtres vivants. Seules les divinités décident du sort des humains. Le géant et le nain seraient alors les incarnations infernales des divinités païennes du destin combattues par le christianisme. Il est temps à présent de révéler le nom de code de cette vieille divinité dont le nain lieur serait un avatar comme son double : le géant.

Où la petite mythologie rejoint la grande

La petite mythologie du nain rejoint en fait la grande mythologie des dieux indo-européens telle que l'a décrite Georges Dumézil[106]. La redondance du motif des liens autour du nain et du géant invite à envisager son inscription dans l'économie d'ensemble du récit. On ne peut éviter de replacer l'épisode Harpin dans le contexte du roman tout entier. Nous résumons ici la reconstruction du mythe sous-jacent au récit de Chrétien, telle que nous l'avons proposée dans notre ouvrage de 1988, complété par diverses contributions ultérieures[107]. *Le Chevalier au Lion* se ramène à un face-à-face entre un héros solaire (particulièrement lié à la Canicule et au signe du Lion, du fait de la présence d'un lion à ses côtés) et un dieu lieur incarné par le géant à la massue, prototype de tous les adversaires ultérieurs du héros qui sont donc des « avatars » multiples de ce dieu lieur. L'enjeu est la possession des eaux de la fontaine dans laquelle réside la fée : ces eaux sont garantes de la fécondité voire de la vie terrestre. Le récit initial de Calogrenant pose cet enjeu puisqu'il s'agit d'accéder à la fontaine pour faire pleuvoir, c'est-à-dire dispenser l'eau fécondante sur la terre (le roman efface ce

106 Coutau-Bégarie, Hervé, *L'œuvre de Georges Dumézil. Catalogue raisonné*, Paris, Economica, 1998.

107 « Le *Chevalier au Lion*. Du mythe caniculaire au roman courtois », *Acta Litt&Arts* (en ligne : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/356).

mobile « fécondant » au profit de l'amour pour la fée mais l'amour renvoie aussi à l'idée d'une fécondité). La précieuse fontaine est jalousement gardée. Le héros doit donc défier et tuer le gardien des eaux pour s'approprier la fée de la fontaine ainsi que l'eau dispensatrice de vie. Ce gardien des eaux, premier avatar du dieu lieur, est bien celui qui « lie les eaux[108] ». On rappellera ici la figure gréco-sémitique d'Élie dans la Bible (Élie étant, sur le plan de l'onomastique, un répondant d'Hélios), lui aussi maître des écluses célestes. Dans la suite du roman, à chaque fois, le même combat se répétera : le héros Yvain devra affronter un nouvel avatar du dieu lieur.

On peut établir cette récurrence sérielle des adversaires en étudiant les motifs descriptifs associés au vilain d'une part et les motifs associés à ses avatars d'autre part. Il y a toujours au moins un trait descriptif commun, ce qui pose le géant forestier comme le prototype mythique de tous les futurs adversaires d'Yvain. Harpin qualifié de géant (*jaiant*, v. 4111 et *passim*) possède le gigantisme du rustre (qui mesure dix-sept pieds, v. 320). Harpin porte également une peau d'ours (*pel d'ors*) qui lui sert d'armure (v. 4197) et le rustre deux peaux fraîchement écorchées de deux taureaux (*deux tors*) ou de deux bœufs (v. 310-311). Le nain noue les chevaux queue à queue (v. 4104) alors que le rustre a entortillé ses moustaches (*grenons tortiz*, v. 303). Son pouvoir de lier serait à rapprocher du même pouvoir dévolu au rustre de lier les taureaux sauvages à distance mais par des liens invisibles cette fois (v. 343-348). L'effrayant rustre de la forêt se trouve, pour ainsi dire, dupliqué à travers les deux personnages patibulaires du géant et du nain. En fait, il se reproduit en autant de figures d'opposants à Yvain qu'il y a d'épisodes dans l'œuvre. *Le Chevalier au Lion* obéit ainsi à un type de composition sérielle où une figure mythique de base est déclinée en plusieurs variations de ses traits constituants. La lecture mythique globale de l'œuvre aboutit, selon nous, à comparer systématiquement et méticuleusement tous les portraits des adversaires du *Chevalier au Lion* (en tenant compte des variantes de la tradition manuscrite) et à les référer à la figure primordiale qui apparaît dans le

108 Le lien de Varuna à l'eau peut expliquer sa domination sur les lutins, nutons (figures neptuniennes). Bloch, Raymond, « Quelques remarques sur Poséidon, Neptune et Nethuns », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 125(2), 1981, p. 341-352 (DOI : 10.3406/crai.1981.13844).

conte initial de Calogrenant en exergue à tout le roman : le vilain de la forêt de Brocéliande[109].

Chrétien de Troyes n'aurait donc pas introduit son nain *bot* et son géant Harpin, comme par hasard, pour enrichir la trame de son récit. En effet, nain et géant constituent un développement narratif d'une créature primordiale mais démultipliée en autant d'avatars qu'il y a d'adversaires dressés devant le Chevalier au Lion. Ces opposants à Yvain sont autant de complices, d'espions, de sbires d'une figure mythique qu'on peut appeler le dieu lieur. Maître des eaux célestes, il est celui qui a organisé le monde, celui qui lie et délie, selon sa volonté, l'eau du ciel (prisonnière de son étreinte pendant la Canicule, d'où le motif central de la fontaine). En tant que figure primordiale, créatrice de l'Univers, il est aussi celui qui est composé de la parcelle de toutes choses (l'hybridité de son portrait l'atteste), c'est un Protée celtique en quelque sorte car il se métamorphose et possède surtout la clairvoyance. Le récit de Calogrenant (un conte avant le roman) en trace un portrait très net. Il est donc temps de révéler son nom de code mythique. Le dieu aux liens est la grande figure mythique indo-européenne spécialiste des liens et du liage ; son nom hindou est Varuna[110].

Le folklore des bergers corses a gardé un net souvenir de son apparition rituelle, en Canicule. Il s'agit des *mazzeri* (en corse *mazza* désigne la massue[111]). Or, dans *Yvain*, le géant de la forêt possède la même massue que le géant Hellequin. La date d'apparition rituelle des *mazzeri* corses est la nuit caniculaire du 1er août au cours de laquelle ils commettent toutes sortes de forfaits dont les anciens bergers ont conservé la mémoire[112]. Au premier août, le calendrier chrétien commémore un saint qui recouvre d'un voile chrétien ce dieu aux liens : saint Pierre aux liens. Les liens du prisonnier Pierre font ainsi écho aux liens de la vieille divinité indo-européenne. C'est pourquoi, l'Évangile glose sur ce point un vieux mythème védique, lorsque le Christ dit à

109 Walter, Philippe, *Canicule. Essai de mythologie sur* Yvain *de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.

110 Varenne, Jean, *Dictionnaire de l'hindouisme*, Monaco, Le Rocher, 2002, p. 312-315.

111 Carrington, Dorothy, *Mazzeri, finzioni, signadori. Aspects magico-religieux de la culture corse*, Ajaccio, Piazzola, 2008.

112 Luccioni, Pierre Jean et Walter, Philippe, *Pastori di Corsica (Bergers de Corse). Volume 1. Usi sacru è prufani (Rites et croyances)*, Ajaccio, Piazzola, 2016. Voir notre contribution « Bergers de haute mémoire (commentaire sur une collecte », p. 356-362.

Pierre : « Je te donnerai les clés du Royaume des Cieux : quoi que tu lies sur la terre, ce sera tenu pour lié dans les Cieux, et quoi que tu délies sur la terre, ce sera tenu dans les cieux pour délié[113] ».

Selon Mircea Eliade, le dieu védique Varuna était le tout puissant « maître des liens ». Tous les rites, hymnes et cérémonies védiques ont pour objet de protéger ou libérer l'homme des « lacets de Varuna » (le christianisme évoquera encore les liens de la mort avec l'iconographie bien connue du Christ aux liens). Mais le Christ récupère aussi le pouvoir d'attribuer à certains le pouvoir de lier et de délier comme Varuna possède le pouvoir de lier ou délier les hommes à distance. Son nom remonte à une racine indo-européenne *uer* « lier[114] », ayant donné le sanskrit *varatra* « courroie, corde », le letton *wéru*, *wert* « enfiler, broder[115] ». Varuna tient toujours une corde à la main. Georges Dumézil rappelle que les liens de Varuna sont magiques, comme est magique la souveraineté elle-même ; ils sont le symbole de ces forces mystiques, détenues par le chef et qui s'appellent : la justice, l'administration, la sécurité royale et publique, en un mot tous les « pouvoirs[116] ».

Jean Varenne a livré un portrait mythique de Varuna qui réunit et corrobore tous ces éléments. Ce dieu jaloux surveille les hommes. Ceux qui ont transgressé la règle (*rita* en sanskrit), il les saisit à l'aide d'un lasso avant de les paralyser ou de les frapper d'une maladie invalidante. Plusieurs versets du *Rig-Véda* insistent sur la nécessité d'échapper aux terribles liens de Varuna : « Si par malheur, nous avons mal agi comme on triche au jeu, que cela ait été conscient ou à notre insu, délie les fautes Varuna, afin que nous soyons aimés de toi », dit un hymne du *Rig-Véda* (5, 85, 8). Les prières à Varuna que l'on trouve dans l'*Atharva-Véda* (livre des incantations védiques) rappellent que le fondement de la magie varunienne et de son pouvoir souverain réside dans les liens :

113 Matthieu 16, 19 dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1956, p. 1311.
114 Pokorny, Julius, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Bern, Francke, 1959, p. 1151 *uer- 1*.
115 Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, « Tel », 1952, p. 124.
116 Dumézil, Georges, *Ouranos-Varuna. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, Maisonneuve, 1934, p. 53.

> LXXXIII
> 1. – Au sein des eaux, ô roi Varuna, ta maison d'or est bâtie : du fond de cette [demeure] daigne le roi qui maintient la loi divine défaire tous les liens !
> 2. – De tous liens, un à un, ô roi, délivre-nous ici, ô Varuna, […]
> 3. – Relâche, ô Varuna, le lien supérieur, relâche l'inférieur, desserre le moyen, et puissions-nous, ô Aditya, en ta loi être sans péché au regard d'Aditi !
> 4. – Délie de nous, ô Varuna, tous les liens, les supérieurs, les inférieurs, les [liens] de Varuna ; chasse loin de nous le cauchemar, le mal, et puissions-nous atteindre la place des bonnes œuvres[117] !

On pourrait comparer avec profit cette invocation à Varuna aux prières que le christianisme instaura pour la célébration de la messe (plus particulièrement la collecte, la secrète et la postcommunion). Elles possèdent le même formulaire syntaxique, la même fonction apotropaïque et souvent la même thématique. On est tenté de reconnaître, une fois de plus, une similitude quasi grammaticale entre les traditions védique et chrétienne. Toutefois, le Varuna maléfique a été scindé en deux. En contexte chrétien, sa part la plus bénéfique est renvoyée vers le Christ et les saints alors que le diable représenté en démon lieur (chapiteau d'Issoire) est le conglomérat de tout un héritage mythique indo-européen non recyclable dans le christianisme, l'incarnation même de la magie noire. La représentation physique du diable s'enracine dans l'hindouisme, bien plus que dans la Bible. Il est le réceptacle de tout ce que le christianisme rejette dans sa vision dichotomique du monde. C'est un cloaque du Mal.

Mais comment serait-on passé du Varuna védique aux figures médiévales ? Par l'intermédiaire d'une divinité celtique nommée Ogmios, implicite dans la tradition orale de Moyen Âge[118], et dans laquelle se retrouvent plusieurs traits de Harpin et de son nain. Au IIe siècle de notre ère, un Grec et un Gaulois débattent à Marseille de leurs dieux respectifs ; ils sont frappés par la ressemblance de leurs attributs. S'engage alors une comparaison entre un dieu gaulois

117 *Le Livre VII de l'Atharva-Véda*, Henry, Victor (trad. et éd.), Paris, Maisonneuve, 1892, p. 35 (ark:/12148/bpt6k1269169f).

118 Particulièrement dans l'hagiographie à travers les nombreux saints lieurs ou délieurs (Marthe, Clément, Armel, Léonard, etc.) mais aussi à travers le thème iconographique de la danse macabre.

nommé Ogmios et l'Héraklès hellénique. On possède le compte rendu de ce débat grâce au rhéteur Lucien de Samosate[119] :

> Dans leur langue nationale les Celtes appellent Hercule Ogmios et le représentent sous une forme singulière. C'est un vieillard très avancé, dont le devant de la tête est chauve ; les cheveux qui lui restent sont tout à fait blancs […] Tel qu'il est, il a l'aspect d'Hercule : il porte suspendue la peau de lion et il tient dans ses mains la massue. […]

On notera qu'il s'agit là d'un portrait pouvant parfaitement s'appliquer à Harpin et encore mieux au géant de la forêt. Lui aussi porte une peau d'animal (dans son cas, celle de l'ours) ; lui aussi porte une massue. La suite du portrait d'Ogmios insiste bel et bien sur l'aspect lieur du personnage. Dans l'extrait de Chrétien, cette caractéristique est plutôt reportée sur le nain, mais, comme on l'a vu, celui-ci n'est qu'un double inversé de Harpin. Lucien de Samosate poursuit :

> Ce qu'il y a de plus étrange dans cette représentation : cet Hercule vieillard attire un grand nombre d'hommes attachés par les oreilles et ayant pour liens des chaînettes d'or et d'ambre, qui ressemblent à de très beaux colliers. En dépit de leurs faibles liens, ils n'essayent pas de fuir, bien que cela leur soit facile ; loin de résister, de se raidir et de se renverser en arrière, ils suivent tous, gais et contents, leur conducteur, le couvrant de louanges.

Certes, les jeunes gens martyrisés de Chrétien ne suivent pas le géant avec autant d'enthousiasme mais, comme eux, ils ne peuvent échapper à sa terrible emprise. On peut donc en déduire que Harpin et son nain sont la forme dédoublée d'un personnage unique : le dieu lieur. Albrecht Dürer qui réalise en 1514 une gravure minutieuse représentant Ogmios n'oublie pas de le représenter, outre les chaînes, avec la tunique nouée à l'épaule, la ceinture nouée à la taille et avec trois pans noués à sa chemise. Il se souvient de l'analogue scythe de ce dieu lieur, un dénommé Auchus, dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus (Auchus et Ogmios remontent pro-

119 Le Roux, Françoise, « Le dieu celtique aux liens. De l'Ogmios de Lucien à l'Ogmios de Dürer », *Ogam*, 12, 1960, p. 209-234.

bablement à la même racine indo-européenne autour de l'idée de force). Or, cet Auchus est lui-même décrit avec un triple nœud dont il a entouré ses tempes et, s'il ne possède pas de chaînes, deux bandelettes descendent de sa tête[120]. Varuna n'a pas disparu. Il est très certainement le lointain ancêtre qui a produit tous les avatars « lieurs » du *Chevalier au Lion*.

Pour conclure, que peuvent la linguistique et la philologie comparées pour reconstituer les imaginaires anciens ? Beaucoup plus qu'on ne veut bien l'admettre parfois. La magie redondante des liens dans le *Chevalier au Lion* met en exergue une strate de l'imaginaire mythique qui est latente non seulement dans le lexique (français et européen) mais aussi dans une mythologie fondatrice des civilisations d'Eurasie : le védisme. L'histoire des religions confirme la permanence à travers les siècles de grandes figures et emblèmes théologiques comme ceux des liens allant du védique Varuna au premier pape (lieur et délieur) nommé Pierre. Le recours à la longue durée des croyances prouve qu'il existe en outre une continuité culturelle indéniable entre des motifs folkloriques relevés dans la tradition populaire du XX^e^ siècle (le nain tricoteur comme maître de l'écurie) et des motifs identiques appartenant à la tradition littéraire du XII^e^ siècle.

La présente contribution a voulu étayer sur un cas précis trois perspectives :

1. l'arbitraire d'une opposition entre grande et petite mythologie : celle-ci ne reflète que des querelles de préséance entre disciplines académiques. La grande mythologie réservée aux « lettres classiques » serait nécessairement plus noble que la petite mythologie qu'on laisse à l'ethnologie ou pire au « folklore » avec toutes les nuances péjoratives associées de nos jours à ce mot. En réalité, elles sont nécessaires l'une à l'autre car elles s'épaulent et s'enrichissent de leur croisement. Les mythologies germanique, celtique, slave, sémitique, altaïque, amérindienne, etc. sont aussi légitimes dans le champ des

120 Dumézil, Georges, *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, Payot, 1978, p. 184-185.

études académiques que la seule mythologie grecque. Elles relèvent d'un héritage civilisationnel commun à toute l'espèce humaine.

2. l'arbitraire d'une opposition entre conte folklorique et mythe. Elle a déjà été dénoncée par Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss qui ont noté leur différence de degré plus que de nature. Perçue sous l'angle de la « longue durée », une figure du folklore « paysan » (comme le *servan*, *follet*, *folaton*) ne peut s'expliquer, à travers ses différentes expressions européennes, que par un modèle mythique. Il y a de fait une indéniable continuité entre la mythologie médiévale des nains et le folklore paysan de toute l'Europe.
3. l'arbitraire d'une opposition entre langue et littérature. La « théorie littéraire » d'aujourd'hui est trop souvent le produit d'une abstraction qui ne trouve sa fin qu'en elle-même. Dans notre commerce avec les textes du passé, le « démon de la théorie » ne saurait se substituer toujours à l'humble vie des mots. Toute langue porte en elle une histoire longue et riche qui est aussi celle des mentalités, des idées et de la poésie du mythe. Dès lors, la généalogie d'un mythe se lit dans l'étymologie des noms et des notions qui l'expriment. Si la philologie se nourrit aujourd'hui des avancées d'autres disciplines, elle s'enrichit de ces apports pour élucider des énigmes sémantiques que la linguistique seule est bien en peine de résoudre. Terminons sur cette pensée de Nietzsche : « La philologie est cet art vénérable qui, de ses admirateurs, exige avant tout une chose : se tenir à l'écart, prendre du temps, devenir silencieux, devenir lent –, un art d'orfèvrerie et une maîtrise d'orfèvre dans la connaissance du mot, un art qui demande un travail subtil et délicat, et qui ne réalise rien s'il ne s'applique avec lenteur[121] ». Notre siècle pressé est-il encore prêt à s'accommoder de cette lenteur ?

Philippe Walter

121 Nietzsche, Frédéric, *Aurore*, Albert, Henri (trad.), Paris, LGF, 1995, p. 37.

Autour de Mélusine, fille de la littérature et du folklore

Officiellement, Mélusine est née à la fin du XIVe siècle sous la plume de Jean d'Arras, libraire à Paris, qui fait aussi office de relieur pour le roi Charles VI. Comme c'est alors l'usage, Jean d'Arras écrit son récit, intitulé *La Noble Histoire de Lusignan*[1], à la demande d'un mécène : le duc de Berry, fils du roi de France Jean le Bon. Jean d'Arras fait alors le choix de la prose mais, quelques années plus tard, au tout début du XVe siècle, un autre auteur, Coudrette, raconte à son tour l'histoire de Mélusine en utilisant la forme versifiée, plus précisément le couplet d'octosyllabes à rimes plates[2]. Coudrette écrit lui aussi à la demande d'un mécène : Guillaume Larchevêque, seigneur de la ville de Parthenay dans le Poitou, qui descend de la puissante famille des Lusignan. De fait, la ressemblance des noms *Mélusine* et *Lusignan* n'est pas le fruit du hasard : Mélusine, toujours nommée *Melusigne* chez Jean d'Arras, est explicitement présentée par les deux auteurs comme l'ancêtre fabuleux des Lusignan, au point que certains critiques voient dans son nom une altération de *Mère-Lusigne,* la « mère des Lusignan ».

Les deux récits connaissent un vif succès si l'on en croit : 1) le nombre de manuscrits conservés (dix pour Jean d'Arras et vingt pour Coudrette) ; 2) l'existence de plusieurs versions en langue étrangère (ainsi le Suisse Thüring Von Ringoltingen adapte-t-il en prose allemande, dès 1456, le texte de Coudrette) ; 3) l'impression précoce du roman de Jean d'Arras, en 1478. Même Rabelais nous parle de Mélusine dans son *Quart Livre*, au chapitre 38 : « *Visitez Lusignan, Partenay, Vovant, Mervant, & Pouzauges en Poictou. Là trouverrez tesmoings vieulx de renom & de la bonne forge, les quelz vous iureront sus*

1 Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, Vincensini, Jean-Jacques (éd.), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2003.

2 Coudrette, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, Roach, Eleanor (éd.), Paris, Klincksieck, 1982.

le braz sainct Rigomé, que Mellusine leur première fondatrice avoit corps fœminin iusques aux boursavitz, & que le reste en bas estoit andouille serpentine, ou bien serpent andouillicque[3]. » Cet extrait aussi célèbre que drôle offre une vision bien peu respectueuse de la fée, mais il prouve la notoriété de Mélusine au milieu du XVI^e^ siècle !

Le succès des deux récits se justifie par les thématiques abordées : la famille et le lignage (Mélusine est l'ancêtre d'une grande famille, elle donne à son époux dix enfants mâles et lui assure la prospérité) ; le patrimoine et la terre (la fée est une « bâtisseuse » et une « défricheuse » qui édifie des forteresses et des cités entières) ; le combat contre les « Infidèles » (les fils de Mélusine partent combattre outremer et réactivent l'espoir, chez un grand nombre de nobles, de mener une nouvelle croisade). Mais au-delà de ces thématiques liées à la permanence d'une mentalité féodale chez les nobles du XV^e^ siècle, la pérennité du récit est d'abord liée au succès d'une histoire éternelle et universelle : celle d'un amour malheureux entre une fée venue de l'autre monde et son époux mortel ; une histoire fascinante qui interroge notre rapport à l'autre et à l'altérité, que cet autre soit l'autre monde, par opposition à l'ici-bas, la femme, dans un monde dominé par les hommes, ou encore le folklore païen, par opposition à la culture écrite et savante.

Ce rapport à l'altérité, nous le développerons dans la seconde partie de cet exposé ; dans la première, nous présenterons la figure complexe de Mélusine, héroïne de deux œuvres littéraires mais aussi archétype relevant du folklore et de l'oralité.

Les sources littéraires et folkloriques de Mélusine

Les sources littéraires

Avant toute chose, nous souhaitons résumer les principaux épisodes de l'histoire de Mélusine telle que nous la racontent Jean d'Arras et Coudrette. Précisons bien que nous résumons l'*histoire de la fée*, non le roman tout entier : chez Jean d'Arras et, dans une moindre mesure, chez Coudrette, une place importante est accordée aux enfants et aux

3 Jourda, Pierre (éd.), Paris, Garnier Frères, 1962.

sœurs de Mélusine ainsi qu'à la famille de Raymondin : nous n'en parlerons guère ici.

L'histoire des parents de Mélusine, Présine et Élinas

Cette relation essentielle annonce, à bien des égards, celle de Mélusine et de Raymondin. Présine est en effet une fée que rencontre un jour dans la forêt, près d'une fontaine, le roi d'Écosse Élinas, un simple mortel. Séduit par le chant de la jeune femme, Élinas tombe amoureux d'elle et veut l'épouser mais Présine lui impose un interdit : il ne devra pas chercher à la voir pendant ses couches. Il accepte et les deux époux vivent heureux et prospères. Mais un jour, Présine met au monde trois filles, nommées Mélusine, Mélior et Palestine ; le fils d'Élinas, Mataquas (qu'il a eu d'un précédent mariage), excite alors volontairement la curiosité de son père et l'incite à aller voir ses filles et leur mère. Oubliant sa promesse, Élinas transgresse l'interdit et surprend Présine en train de baigner ses filles ; aussitôt, celle-ci le quitte et rejoint avec ses trois filles l'île d'Avalon, la fameuse « île des fées » souvent assimilée à l'autre monde des Celtes.

La malédiction de Présine

Quand ses filles ont atteint l'âge de quinze ans, Présine leur apprend la trahison de leur père. Mélusine et ses sœurs décident alors de venger leur mère : elles enferment leur père dans une montagne magique du Northumberland où il restera prisonnier pour toujours. Présine est horrifiée en découvrant la cruauté de ses filles et leur inflige à chacune une terrible punition : Mélusine, la principale fautive – c'est elle l'instigatrice du châtiment infligé au père –, se transformera en serpent chaque samedi depuis le nombril jusqu'au bas du corps. Pour le reste, si elle trouve un époux mortel qui ne cherche pas à la voir ce jour-là, elle mènera une vie normale.

La rencontre de Mélusine et de Raymondin

Mélusine aimerait beaucoup se marier avec un mortel ; le mariage, en effet, lui assurerait une vie presque normale. Elle organise donc dans la forêt de Coulombiers, près de Poitiers, une rencontre avec Raymondin. Quand celui-ci croise Mélusine près de la *Font-de-Sé*

(la « Fontaine-de-Soif »), il est ébloui par sa beauté et décide de l'épouser ; elle accepte mais lui impose un interdit : il ne devra pas chercher à la voir le samedi. Il accepte et ils se marient.

Le temps de la prospérité et de la fécondité

Aussitôt mariée, Mélusine bâtit pour son époux de formidables forteresses, dont celle de Lusignan, et construit des cités entières (La Rochelle, Parthenay, Saintes…) Cette prospérité matérielle est indissociable d'une fécondité exceptionnelle : Mélusine donne à Raymondin dix enfants mâles. Les huit premiers sont certes affublés de tares physiques étranges (un œil unique – ou trois ! –, des oreilles immenses, une tache velue sur le nez, une dent aussi longue qu'une défense de sanglier…), mais la plupart connaîtront un destin prestigieux, portant dans le monde entier la renommée des Lusignan.

La rupture du pacte

Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes, mais le soupçon et la jalousie font à nouveau des ravages : c'est cette fois le frère de Raymondin, le comte de Forez, qui excite la jalousie de l'époux et sème le doute dans son esprit : mais pourquoi donc ta femme se cache-t-elle le samedi, si ce n'est pour te tromper ? Raymondin, piqué au vif, trahit sa promesse et se précipite vers la chambre de Mélusine ; là, il fait un trou dans la porte et surprend son épouse dans son bain : elle a, du nombril jusqu'au bas du corps, la forme d'un serpent !

Le départ de Mélusine

Dans un premier temps, Mélusine feint l'ignorance et Raymondin ne dit rien à personne. Mais c'était une première alerte : quelque temps plus tard, apprenant qu'un de leurs fils, Geoffroy « à la grande dent », a commis des atrocités (il a incendié le monastère où se trouvait son frère et a provoqué la mort de tous les moines), Raymondin s'emporte contre son épouse et l'accuse d'avoir enfanté un monstre parce qu'elle est elle-même un être monstrueux, une « serpente » ! Le mot est lâché, en public cette fois, et Mélusine doit partir. Elle s'élance par la fenêtre, désespérée, en poussant les fameux « cris de la fée », et

retrouve sa forme de serpente, qui sera désormais permanente. Le texte ajoute qu'elle revient au château de nuit, en cachette, pour allaiter ses enfants ; quant à Raymondin, tout aussi désespéré, il finit ses jours dans un ermitage à Montserrat, en Espagne.

À la lecture de ce résumé, nous comprenons que l'histoire de Mélusine fait écho, en l'amplifiant, à celle de sa mère Présine. Or cette duplication d'un même schéma nous signale que nous avons bien affaire à un mythe ; un mythe dont le noyau nous est livré dans l'histoire de Présine et Élinas tandis que celle de Mélusine et Raymondin le développe considérablement. Ce schéma, Georges Dumézil l'a mis en évidence et lui a donné le nom de « schéma mélusinien » en hommage à notre fée. Il s'articule en trois temps successifs :

1. La rencontre et le pacte entre le mortel et l'amante surnaturelle, qui débouche sur un mariage soumis à un interdit.
2. La violation du pacte, qui met en évidence la nature merveilleuse de l'épouse.
3. Le départ de l'épouse qui, en général, laisse derrière elle des enfants qui restent avec leur père, parmi les hommes.

Mélusine comme « archétype »

Au-delà de l'histoire particulière que nous racontent Jean d'Arras et Coudrette, Mélusine apparaît bel et bien comme un archétype : elle n'a pas seulement deux sœurs mais de très nombreuses cousines, loin dans le temps et dans l'espace ! Nous en évoquerons ici quelques-unes mais notre liste est loin d'être exhaustive : nous souhaitons avant tout mettre en exergue la dimension universelle et intemporelle du schéma mélusinien.

La plus ancienne des « cousines » de la fée est indienne ; il s'agit d'Urvaçi (la « doyenne des Mélusine » selon Dumézil), une nymphe évoquée dans les récits védiques de l'Inde ancienne. Comme Mélusine, Urvaçi tombe amoureuse d'un homme mortel, Pourouravas, et l'épouse en lui imposant un interdit : « Embrasse-moi trois fois par jour, mais jamais contre ma volonté, et que je ne te voie jamais nu ». Le mariage est heureux, mais un jour, les anciens compagnons d'Urvaçi se plaignent de la voir trop longtemps demeurer auprès d'un simple

mortel et décident de briser le mariage : ils envoient un éclair et l'épouse surprend, malgré elle, son mari sans vêtements : elle disparaît aussitôt.

D'autres histoires très anciennes répondent à une structure similaire ; celle de Psyché et Cupidon est intéressante car, pour une fois, c'est un dieu qui impose à une mortelle le respect d'un interdit : celle-ci ne devra jamais chercher à le voir. Psyché la mortelle et le dieu Cupidon se retrouvent donc chaque nuit à la faveur de l'obscurité et ils sont heureux ; mais poussée par ses sœurs jalouses, qui excitent sa peur et sa curiosité, Psyché cherche à percer le secret de Cupidon, qui découvre la trahison ; il décide alors de s'enfuir et quitte son amante, qui n'aura de cesse de le retrouver.

À l'autre bout de la terre, nous rencontrons une cousine japonaise dans un récit du VIIIe siècle après J.-C.[4] : son nom est Toyotama-Hime. Elle aussi est liée à l'élément aquatique puisqu'elle est la fille du dieu de la mer. Comme Présine, elle impose à son mari de ne pas chercher à la voir pendant ses couches ; mais hélas, comme Élinas, l'époux transgresse l'interdit et la découvre sous sa forme originelle, celle d'un gigantesque crocodile : Toyotama-Hime, trahie, quitte alors son époux en abandonnant l'enfant qu'elle vient de mettre au monde.

Ces quelques exemples prouvent l'ancienneté et l'universalité du schéma mélusinien ; cela dit, il n'existe pas de filiation directe entre Urvaçi et Mélusine. Nous avons là, simplement, des structures narratives similaires fondées sur des interrogations communes concernant la femme et l'autre monde. Au Moyen Âge en revanche, aux alentours des XIIe–XIIIe siècle, plusieurs récits semblent avoir inspiré nos deux auteurs et fourni certains de leurs traits à la fée. Nous retiendrons ces trois exemples :

– Gautier Map, dans le *De Nugis Curialium* (« Les Balivernes de la cour », fin XIIe siècle[5]), raconte plusieurs histoires où

4 La légende de Toyotama-Hime apparaît dans un recueil de mythes japonais rassemblés au VIIIe siècle : *Kojiki : Chronique des faits anciens*, Vinclair, Pierre (trad.), Saint-Pierre, Le Corridor bleu, 2011.

5 Gautier Map, *Courtiers's Trifles*, James, Montague Rhodes (trad. et éd., 1914), Brooke, C.N.L. et Mynors, R.A.B. (éd.), Oxford, 1983. *Contes de courtisans, Traduction du De nugis curialium de Gautier Map*, Perez, Marylène (trad.), Lille, Centre d'études médiévales de l'université de Lille, 1987 ; Bate, Alan Keith, *Contes pour les gens de cour*, Turnhout, Brepols, 1993.

s'unissent des fées et des mortels. La plus étonnante met en scène un certain « Henno aux grandes dents » qui épouse une très belle jeune femme réfractaire à l'eau bénite. La mère du jeune homme, soupçonnant quelque diablerie, épie sa bru et la découvre un jour dans son bain, métamorphosée en dragon : elle avertit son fils, qui fait asperger son épouse d'eau bénite par un prêtre : elle s'enfuit sur-le-champ en poussant de grands cris. Nous repérons aisément les traits communs : l'union entre un mortel et une femme de l'autre monde, la métamorphose, le motif du bain, la fuite accompagnée de cris.

– Geoffroy d'Auxerre, dans son *Super Apocalypsim* (« Commentaire sur l'Apocalypse », fin XII^e siècle[6]), nous conte l'histoire d'un jeune homme qui rencontre dans la forêt une belle inconnue ; il la surprend un jour dans son bain et découvre qu'il s'agit en fait d'un serpent, provoquant aussitôt sa fuite.
– Gervais de Tilbury, enfin, est peut-être le plus important, car il est cité par Jean d'Arras lui-même. Dans ses *Otia imperialia* (« Loisirs impériaux », début XIII^e siècle[7]), il raconte l'histoire d'un certain Raymond de Château-Rousset qui, près d'une rivière, rencontre une « belle dame ». Celle-ci lui propose le mariage et la prospérité en lui imposant cet interdit : ne jamais chercher à la voir nue ; sinon il la perdra ainsi que toute la richesse qu'il aura acquise grâce à elle. Le mari transgresse l'interdit des années plus tard, au cours d'une scène étonnante par les similitudes qu'elle présente avec celle du roman de Mélusine : « arrachant le rideau qui masquait le bain, le chevalier s'approcha pour voir sa femme nue et aussitôt la dame, transformée en serpent, mit la tête sous l'eau du bain et disparut ». Quant à la fortune du chevalier, elle décline petit à petit.

De telles similitudes sont troublantes, surtout quand il s'agit d'héroïnes appartenant à des sphères temporelles et spatiales très

6 Geoffroy d'Auxerre, *Super Apocalypsim*, Gastaldelli, Ferruccio (éd.), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970.
7 Gervase of Tilbury, *Otia Imperialia, Recreation for an Emperor*, Banks, S. E. et Binns, J. W. (trad. et éd.), Oxford, Oxford UP/Clarendon, 2002. Traduction française par Duchesne, Anne, *Le Livre des Merveilles*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

éloignées du Poitou médiéval ; c'est pourquoi il nous faut comprendre ce que révèle ce scénario récurrent. Selon nous, il éclaire tout particulièrement trois points que nous développerons dans la seconde partie de cet exposé :

1. Le rapport entre l'autre monde et l'ici-bas : la récurrence de l'union entre les deux mondes manifeste les interrogations des hommes à propos de l'au-delà et traduit la manière dont ils se représentent celui-ci. Cette analyse nous amènera à réfléchir sur l'interdit imposé par la fée : pourquoi cet interdit ? Que nous dit-il du lien entre les mortels et les êtres *faés* ?
2. Le regard sur la femme : dans l'immense majorité des récits mélusiniens, un mortel s'éprend d'une femme de l'autre monde (les époux surnaturels sont rares) comme si l'étrangeté, l'altérité étaient associées spontanément à la femme, pour des auteurs qui sont presque tous des hommes, qui plus est des clercs. Les récits mélusiniens traduisent à leur manière l'ambivalence du regard masculin, partagé entre la fascination et la crainte lorsqu'il se pose sur la femme.
3. Le lien entre culture populaire et culture savante : Mélusine nous est connue par des œuvres littéraires mais elle est à l'origine une héroïne du folklore, une fée de la mythologie païenne. La rencontre entre l'ici-bas et l'au-delà est donc aussi celle de la culture écrite des clercs, savante et chrétienne, et de la culture orale, populaire et païenne. Or, de même qu'on ne franchit pas impunément la frontière de l'au-delà, la transposition de la culture païenne dans la sphère cléricale et chrétienne infléchit la représentation de la fée : Mélusine est particulièrement intéressante parce qu'elle semble hésiter entre deux natures contradictoires, la « bonne chrétienne » et la « méchante sorcière ».

Un mythe et de nombreuses questions

Le rapport entre l'autre monde et l'ici-bas

Les rencontres récurrentes entre une fée et un mortel (Présine/Élinas, Mélusine/Raymondin…) nous rappellent d'emblée la perméabilité de la frontière entre le monde des hommes et celui des êtres mer-

veilleux dans un grand nombre de mythes, et tout particulièrement dans les mythes celtiques. Dans la vision celtique du monde en effet, six générations de dieux se sont succédé à la surface de la terre jusqu'à l'arrivée de la race humaine (les *Milésiens*) : une immense bataille s'est alors déroulée, qui a vu la victoire des hommes sur l'ultime génération des dieux. Mais les dieux vaincus ne sont pas partis aussitôt : ils se sont couverts d'un voile d'invisibilité qu'ils pouvaient revêtir ou dont ils se débarrassaient à leur gré ; ce subterfuge leur a permis de demeurer parmi les mortels et d'entrer aisément en contact avec eux. S'est ainsi ouverte une période de cohabitation souvent heureuse entre deux mondes parallèles, une cohabitation à laquelle il est par exemple fait allusion dans *Yonec*, un lai de Marie de France datant du dernier tiers du XII^e^ siècle[8] : l'héroïne, une « malmariée » s'y lamente de sa triste condition en évoquant l'heureux temps où les femmes pouvaient avoir des amants sans encourir de reproches car elles seules les voyaient ! Nous voyons là une référence explicite à l'époque mythique où les êtres *faés* pouvaient se rendre invisibles.

Au Moyen Âge, cette croyance en la proximité des êtres surnaturels est bien ancrée dans les esprits et apparaît de manière récurrente dans les lais et les contes ; mais il faut souligner combien une telle vision de l'autre monde et de ceux qui l'habitent est en complète opposition avec la vision chrétienne de l'au-delà, selon laquelle la frontière de l'autre monde est quasiment infranchissable : on ne revient pas du monde des morts ! En dehors du phénomène unique et exceptionnel de l'incarnation, il n'est ni possible ni souhaitable que se côtoient les mortels et les êtres divins, et Jésus l'exprime avec clarté dans les Évangiles lorsqu'il s'écrie : « laissez les morts enterrer les morts ! » Aujourd'hui encore, l'Église catholique est très réticente à admettre l'existence de miracles ou d'apparitions et il n'existe pas, dans l'imaginaire chrétien, de lieux de rencontre (au sens physique du terme) entre les créatures de l'autre monde et celles qui demeurent ici-bas. Peut-être est-ce une des raisons qui expliquent le succès du mythe mélusinien durant le Moyen Âge chrétien : ce mythe vient en quelque sorte combler un désir de rencontre et d'union avec l'au-delà que le christianisme ne peut satisfaire *ici et maintenant*, le décalant toujours dans un temps ultérieur.

8 Koble, Nathalie et Séguy, Mireille (trad. et éd.), *Lais bretons (XII^e^-XII^e^ siècle). Marie de France et ses contemporains*, Paris, Champion, 2011.

L'histoire de Mélusine propose aussi une étonnante géographie de l'autre monde. Dans la vision chrétienne, l'au-delà est avant tout un « au-dessus » : Dieu et ses anges sont dans les Cieux, tout comme le Paradis. Inversement, dans les mythes celtiques, les êtres surnaturels sont rattachés aux entrailles de la Terre : Mélusine défriche le sol et creuse la terre pour y établir les fondations des forteresses des Lusignan ; elle enferme son père à l'intérieur d'une montagne ; l'épouse de Raymond de Château-Rousset, chez Gervais de Tilbury, plonge au fond de l'eau quand il la surprend pour ne plus réapparaître… Le bain même de Mélusine évoque l'eau de ces lacs au fond desquels demeurent les êtres merveilleux, telle Viviane, la célèbre « Dame du Lac » qui éleva Lancelot.

Encore une fois, cette situation n'a rien d'étonnant : après avoir vécu *sur terre* en se dissimulant aux yeux des hommes, les dieux des Celtes se sont réfugiés *dans les entrailles de la Terre* (le fameux *Sidh*) quand la religion chrétienne a progressé. Nous évoquions à l'instant les « lieux de rencontre » entre l'autre monde et l'ici-bas : ils sont nombreux dans les récits d'inspiration celtique et fort bien représentés dans les deux romans de Mélusine, qui se fondent justement sur la rencontre entre un mortel et un être surnaturel. Observons, à titre d'illustration, l'enluminure suivante :

Roman de Mélusine, en vers français, attribué à Couldrette,
BnF, ms. fr. 24383, f° 5v° (Gallica, BnF, ark:/12148/btv1b105258709)

Nous remarquons d'emblée la structure en deux parties de l'image, qui illustre la rencontre dans la forêt au premier plan, à gauche, puis le départ de Raymondin une fois le pacte scellé, dans le fond à droite. Mélusine, assise devant ses deux sœurs, se montre ici entreprenante : levant la main, elle interpelle Raymondin et provoque la rencontre ; puis, lors du départ, elle unit ses mains à celles de son futur époux : nous comprenons que le pacte a été scellé.

Nous repérons ensuite trois éléments du décor qui favorisent la rencontre avec l'autre monde : à gauche, les rochers, telle une montagne miniature, sont le cadre naturel de la rencontre et apparaissent explicitement dans la description de Jean d'Arras ; mais ils offrent aussi une lecture symbolique : la montagne renvoie à la sauvagerie, à l'altérité et à la merveille (les êtres surnaturels se cachent souvent dans les grottes ou les montagnes). Plus encore, ces pierres non domestiquées, c'est-à-dire non encore travaillées par la main de l'homme, s'opposent aux pierres taillées et savamment disposées des châteaux que Mélusine construira bientôt ; c'est pourquoi nous y voyons une allusion à la dimension civilisatrice de la fée, capable de transformer la roche brute en murailles protectrices.

Juste à côté, la fontaine réfère concrètement à la « Fontaine-de-soif » où se rencontrent Mélusine et Raymondin dans le récit ; mais l'eau, nous le savons bien, est aussi une frontière symbolique entre le monde des vivants et le monde des morts dans la mythologie celtique ; la source notamment, endroit précis où affleure l'eau souterraine, est le lieu par excellence où s'effectue la jonction entre l'ici-bas et le monde souterrain des êtres merveilleux.

Enfin, le bosquet d'arbres représente la forêt de Coulombiers, près de Poitiers, où se déroule la rencontre entre les deux futurs époux ; mais la forêt symbolise plus fondamentalement l'espace de la rencontre et de l'aventure, voire de la sauvagerie, comme le signale l'habituel rapprochement entre les mots latins *salvaticum* (« sauvage ») et *silvaticum* (« forestier ») au Moyen Âge ; la forêt est en effet un espace non domestiqué, par opposition au verger et au jardin apprivoisés par l'homme. Peut-être faut-il voir là une nouvelle allusion à la fonction civilisatrice de la fée, bâtisseuse mais aussi « défricheuse » capable de transformer la forêt en un lieu civilisé et humanisé.

Tous ces éléments, présents à la fois dans le texte et l'image, jouent un rôle dans la narration et renvoient à la réalité géographique du Poitou ; mais ils délimitent surtout un entre-deux, un espace

intermédiaire lié au surnaturel et accessible aux mortels, autrement dit, un espace où peut s'effectuer la rencontre entre l'autre monde et l'ici-bas, l'*en-dessous* et l'*au-dessus*.

Cette dernière opposition recouvre évidemment des considérations morales : les lieux souterrains sont valorisés chez les Celtes et abritent souvent des trésors ; ainsi, dans la légende de Mélusine, il existe un trésor caché dans le mont Canigou : il est gardé par Palestine, une des deux sœurs de la fée ; à l'inverse, les lieux souterrains sont renvoyés par les chrétiens au diable et à l'enfer. Cela dit, pour revenir au personnage de Mélusine, nous noterons que l'opposition ciel ≠ terre et haut ≠ bas semble trouver sa résolution dans la dichotomie femme-serpent/femme-dragon : les deux animaux sont liés par leur symbolisme et leur étymologie (le grec *drakôn* signifiant à la fois « dragon » et « serpent ») mais l'un rampe au sol tandis que l'autre vole dans les airs. Cette association étonnante nous en dit déjà beaucoup sur la dualité de la fée, qui réunit dans son corps la queue du serpent et les ailes du dragon, autrement dit la terre et le ciel, l'ici-bas et l'au-delà !

Même s'il est – relativement ! – aisé de rencontrer un être de l'autre monde quand on est un simple mortel, la relation qui les unit reste dissymétrique et des difficultés demeurent, liées à l'incompatibilité des espaces-temps humain et surnaturel ; sur le plan spatial, certes, il existe des lieux favorables à la rencontre des deux mondes, mais sur le plan temporel, le calendrier et le rythme restent distincts. Ce décalage est bien visible dans le lai anonyme de *Guingamor*[9] : le chevalier, amoureux d'une fée, la rejoint dans son monde et croit y demeurer trois jours ; mais, désireux de retourner brièvement dans le monde des hommes, il est tout près de mourir : les trois jours, dans le monde des fées, correspondaient à trois cents ans dans le monde des vivants ! Songeons aussi au conte bien connu de la *Belle au bois dormant* : l'héroïne soumise à l'enchantement bascule dans une temporalité de nature féerique qui lui permet de rester jeune et belle malgré les cent années écoulées… Enfin, chacun connaît l'éternelle jeunesse des fées sur qui le temps n'a pas de prise !

Ce déséquilibre entre les deux mondes peut apporter une première explication à la présence systématique, dans les contes mélusiniens, d'un interdit pesant sur la relation amoureuse. Ce *geis* – terme

9 *Lais bretons*, *op. cit.*

celtique désignant l'« interdit » – vient en quelque sorte rétablir l'équilibre, compenser une partie de l'écart séparant l'un et l'autre mondes : pour que la relation existe et s'inscrive dans la durée, le mortel doit accepter une contrainte que lui impose l'être surnaturel ; c'est à ce prix que, provisoirement en tout cas, la relation peut s'établir ici-bas. Hélas, cet équilibre ne dure jamais éternellement : vient toujours le moment où le mortel transgresse l'interdit et trahit la promesse initiale. Pourquoi ?

Une première explication s'appuie sur l'incompatibilité temporelle entre les deux mondes : on peut, provisoirement, s'unir à un être surnaturel, mais on ne peut, éternellement, défier les lois du temps : la rupture est inévitable parce qu'elle est liée à la distorsion des calendriers ; nous lisons le départ obligé de l'épouse surnaturelle comme un substitut à son impossible mort.

Sur le plan moral, la transgression traduit la faiblesse des hommes, incapables de tenir à jamais leur promesse. Cette explication rejoint d'ailleurs, plus fondamentalement, la question de la temporalité : le temps humain provoque l'oubli, altère la promesse formulée (ainsi Élinas oublie-t-il sa promesse lorsqu'il se rend au chevet de son épouse qui vient d'accoucher ; de même, plusieurs récits médiévaux nous montrent des mortels qui transgressent le pacte scellé en estimant qu'il y a « prescription » de celui-ci, comme si le temps passé lui avait ôté toute valeur). La mémoire des hommes semble donc faillible et peu durable, bien opposée à la mémoire éternelle des êtres *faés*.

Enfin, nous nous demandons si cette union condamnée à l'échec n'est pas une manière de rejouer la dissolution de l'ancienne communauté formée par les mortels et les êtres surnaturels lorsque le christianisme a progressé. Chaque relation entre un mortel et une fée répéterait en quelque sorte la situation initiale, lorsque les uns et les autres vivaient dans des mondes parallèles avant d'être contraints de se séparer : de même qu'il est impossible de pérenniser la présence des dieux dans un monde qui se christianise, il paraît impossible d'y pérenniser l'union d'une épouse surnaturelle et d'un humain.

Indépendamment de la nature de l'interdit, nous comprenons que l'existence même de celui-ci et son inévitable transgression font sens ; cela dit, il serait absurde de ne pas regarder de près ces interdits, car ils mettent au jour d'autres enjeux du mythe. Commençons par quelques rappels :

- Urvaçi demande à Pourouravas de ne pas chercher à l'embrasser plus de trois fois par jour.
- Toyotama-Hime et Présine refusent d'être vues pendant leurs couches.
- L'épouse de Raymond de Château-Rousset, Mélusine et les héroïnes de Geoffroy d'Auxerre et de Gautier Map ne veulent pas être aperçues, nues, dans leur bain.

L'interdit « mélusinien » porte de manière quasi systématique sur le corps de la femme, que ce soit dans son versant érotique ou maternel, et il accorde une importance toute particulière au sens de la vue : il s'agit chaque fois de *voir* la femme nue, de la *voir* pendant ses couches, de la *voir* dans son bain. Ce qui est en jeu, c'est donc la formidable étrangeté du *spectacle* offert par la femme : dans un monde dominé par ces derniers et au sein de récits écrits en général par des clercs, la femme apparaît comme l'autre absolu, étrange et désirable à la fois. C'est ce rapport problématique et ambigu au corps féminin que nous raconte à sa manière le mythe de Mélusine.

Le regard de l'homme sur la femme : entre fascination et répulsion

Au cœur du schéma mélusinien, il y a le motif de la métamorphose, qui pose la question traditionnelle de la distinction entre l'homme et l'animal, également visible au Moyen Âge dans le thème récurrent de la lycanthropie (la transformation de l'homme en loup-garou), la figure du chevalier-oiseau ou encore le personnage de Merlin, véritable « champion » de la métamorphose. Plus fondamentalement, ce motif signale, dans de nombreuses mythologies païennes, l'absence de rupture entre les différents « règnes » (au sens où nous parlons de *règne animal* ou de *règne végétal*) ; le principe même de la métamorphose nous apparaît d'ailleurs comme un avatar de la continuité spatiale que nous avons repérée entre le monde des hommes et le monde surnaturel : la métamorphose semble mettre en jeu, sur le plan individuel, la continuité fondamentale entre les hommes et les dieux que reflète aussi la configuration de l'espace mythique.

Mélusine, par sa métamorphose, traduit physiquement cette fameuse « continuité », mais sa singularité est de se transformer pour

moitié, laissant ainsi apparaître *en même temps* sa nature humaine et sa nature merveilleuse. N'oublions pas que son père est un mortel : à la différence d'Urvaçi ou de Toyotama-Hime, l'épouse de Raymondin est à moitié humaine ; sa transformation la fait donc passer de l'humanité à l'hybridité, et non de l'humanité à l'animalité. Plus précisément, la métamorphose de Mélusine porte sur le bas du corps, « en-dessous du nombril » dit le texte. Ce détail montre combien c'est la partie du corps féminin liée à l'enfantement et à la sexualité qui attire et fascine les hommes ; les organes de la reproduction étant aussi ceux du plaisir, il y a à la fois désir et répulsion devant cette zone mystérieuse qui échappe au contrôle et à la compréhension de l'homme.

Ce n'est évidemment pas un hasard si le bas du corps est lié au serpent, c'est-à-dire à Satan, à la tentation et au péché originel tel qu'il est dépeint dans la Genèse. Nous retrouvons ici l'opposition symbolique et spatiale entre le haut et le bas : le haut du corps humain est lié au bien, à l'esprit, tandis que le bas est dévalorisé, lié aux parties honteuses et à l'animalité ; ce dernier est aussi plus vulnérable : c'est au *talon* qu'Ève fut piquée par le serpent de la Genèse.

Examinant la scène du bain dans les manuscrits du Moyen Âge, nous avons observé un phénomène intéressant : dans ces enluminures où Mélusine apparaît sous sa forme merveilleuse, il semble y avoir une corrélation entre l'importance accordée à la queue de serpent (attribut diabolique s'il en est) et l'attitude de la fée. Observons une seconde enluminure qui représente Mélusine dans la cuve :

Roman de Mélusine, en vers français, attribué à Couldrette,
BnF, ms. fr. 24383, f° 19r° (Gallica, BnF, ark:/12148/btv1b105258709)

Comme dans l'image précédente, le peintre a ménagé une nette opposition entre la gauche (espace public, ouvert, extérieur) et la droite (espace privé, fermé, intérieur). Dans cette chambre close, Mélusine apparaît blanche et diaphane ; elle arbore des ailes de dragon et une queue de serpent mais elle garde les yeux baissés, sa main est pudiquement ramenée vers sa poitrine et ses cheveux sont dissimulés : la fée incarne ici les vertus chrétiennes d'humilité, de pudeur et de vertu, et cette attitude va de pair avec une queue de serpent de taille très modeste, dont la couleur se confond presque avec celle de la cuve.

Cette atténuation des traits diaboliques justifie la réaction de Raymondin, qui ne semble ressentir ni peur ni rejet : sa désolation est liée uniquement à son erreur et à son sentiment de culpabilité : il a soupçonné son épouse à tort, l'a crue infidèle alors qu'elle ne l'était pas. Paradoxalement, à cet instant du récit, ce n'est donc pas la nature monstrueuse de Mélusine qui semble mise au jour, mais son *innocence*.

Cette image favorise aussi une relecture chrétienne du bain : ce n'est plus celui où la fée diabolique vient retrouver sa forme première et renouer avec ses racines païennes ; c'est, bien au contraire, le bain de la pénitente où la fée vient se laver et se purifier de sa souillure originelle : l'image du baptême (et de la *cuve baptismale*) n'est plus très loin ! Sans nous écarter de cette référence chrétienne, nous pouvons aussi opérer un rapprochement entre Mélusine et la figure biblique de Bethsabée, l'épouse innocente qui se baigne sous les yeux concupiscents du roi David. Cette scène très célèbre fut en effet abondamment représentée dès le Moyen Âge : elle a pu inspirer l'auteur de notre enluminure en lui fournissant l'image d'une épouse innocente prenant son bain sous les yeux d'un homme qui la convoite.

Ces remarques prennent tout leur sens si nous comparons l'image du manuscrit précédent :

ILLUSTRATION SOUS LICENCE

La licence de cette illustration ne nous permet pas de la reproduire dans cette version électronique.

Illustration consultable en ligne sur http://dlib.gnm.de/item/Hs4028/105/html

La Mélusine
de Thüring von Ringoltingen, 1468,
Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg (Allemagne),
MS 4028, fol. 50 r

Cette fois, la queue de serpent est énorme (ce qui est d'ailleurs plus conforme au texte de Jean d'Arras et de Coudrette) et sa couleur vert foncé se détache nettement sur le bois très clair de la cuve ; les cheveux de la fée sont apparents, les seins bien visibles, les bras écartés, et l'épouse adopte une pose lascive ; allongée, et non pas debout, elle dégage un érotisme évident. Mélusine, désormais figurée à gauche de l'image, met en évidence le bas de son corps, écartant les bras pour l'offrir à la vue de son époux, ce qui n'était nullement le cas dans la scène précédente. Notons aussi la longue épée de Raymondin (au premier plan) et la mise en valeur du trou dans la porte : la connotation sexuelle est évidente ! Quant à Raymondin, il joue le rôle du « voyeur », de l'espion à la fois fasciné et rebuté par ce qu'il découvre ; la première illustration a estompé cela car l'artiste a choisi le moment où l'époux détourne le regard, mais la seconde est plus conforme au texte de Coudrette, qui développe en abondance le champ lexical de la vue et du regard :

> [Raymondin] *presse son œil* contre le trou, *regarde* à l'intérieur, impatient de connaître le secret. […] Il *regarde* et découvre Mélusine au bain : il la *voit* jusqu'à la taille […]. Certes, on ne *vit* jamais plus belle femme. Mais son corps se termine par une queue de serpent, énorme et horrible, burelée d'argent et d'azur. […] À ce *spectacle*, Raymondin, qui ne l'avait jamais *vue* se baigner sous cette forme, se signe, rempli de frayeur.

La scène du bain n'a pas seulement fasciné le Moyen Âge ; au XIXe siècle, qui redécouvre et aime Mélusine, un tableau de Julius Hubner (1844) nous en offre une très belle relecture :

ILLUSTRATION SOUS LICENCE

La licence de cette illustration ne nous permet pas de la reproduire dans cette version électronique.

Illustration consultable en ligne sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:JuliusHubner_Melusine.jpg

Die schöne Melusine, 1844, Julius Hübner (1806-1882), Musée national de Poznan (Pologne)

Comme dans les enluminures du Moyen Âge, le peintre a instauré une coupure nette entre la partie droite du tableau (Mélusine blanche et blonde, lumineuse, baissant humblement les yeux) et la partie gauche (Raymondin barbu, très brun, dans des vêtements rouge foncé, tel un espion quelque peu diabolique observant son épouse nue). Nous remarquons aussi le passage – qui n'est pas propre à Julius Hubner – de la queue de serpent à la queue de poisson : Mélusine se mue ici en sirène ! Ce glissement préserve le motif essentiel de l'hybridité, qui renvoie à la double nature humaine et surnaturelle de Mélusine, mais, substituant l'élément aquatique à l'élément terrestre, il fait disparaître les ailes de la fée. Une telle évolution est d'autant plus intéressante qu'elle en rejoint une autre, qui affecte l'image même de la sirène : tout comme Mélusine passe du serpent ailé à la sirène aquatique dans certains manuscrits du XVe siècle, c'est au Moyen Âge, aux alentours du VIIIe siècle, que s'opère le passage de la sirène-oiseau des mythes grecs à la sirène-poisson : « Les sirènes,

est-il écrit dans le *Livre des Monstres*, sont de jeunes vierges marines qui séduisent les marins à l'aide de leurs formes splendides et de leurs chants mielleux. De la tête jusqu'au milieu du torse elles ont des corps en tous points identiques à ceux des femmes ; pourtant, elles ont en-dessous des queues écailleuses de poissons, qu'elles gardent toujours bien cachées sous l'eau, dans les vagues[10] ». Cette image marine, notons-le, réapparaîtra dans la plupart des bestiaires du Moyen Âge et s'imprimera durablement dans l'imaginaire occidental.

Roman de Mélusine, en vers français, attribué à Couldrette et à Jean d'Arras, BnF, ms. fr. 12575, f° 89 r. (Gallica, BnF, ark:/12148/btv1b10525469d)

Sur cette enluminure datée du XV^e^ siècle, la queue de sirène est bien visible et accompagne une représentation de Mélusine revenant, après son départ, allaiter ses deux plus jeunes fils.

La mutation de Mélusine en sirène prend en apparence le contrepied du texte médiéval, qui parle bel et bien d'une queue de serpent ; mais si l'on y regarde de plus près, le glissement n'est pas si infidèle et plusieurs éléments, au sein des deux récits, ont pu le favoriser :

– La queue de la fée, écrit Jean d'Arras, est aussi grosse qu'un « tonneau où l'on met les harengs » : la comparaison, étonnante, permet un rapprochement entre la queue de Mélusine et l'élément aquatique.

10 Orchard, Andy, *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*, Toronto, Toronto UP, 2003 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt1287xc6).

- Chez Jean d'Arras encore, lors de la rencontre entre Présine et Élinas, l'auteur compare la voix de Présine à celle d'une sirène.
- Les motifs de l'eau et du bain sont omniprésents dans les deux récits (Présine est surprise par Élinas au moment où elle baigne ses filles, Mélusine se baigne tous les samedis, Raymondin la rencontre près d'une source…).
- Enfin, la sirène est très proche symboliquement du serpent et du dragon et elle traduit, comme eux, la duplicité de la femme. Elle suscite donc chez l'homme une réaction similaire, partagée entre le désir et la crainte, l'attirance et la répulsion : tous les bestiaires du Moyen Âge insistent sur cette dimension et livrent une lecture morale de la sirène comme symbole de luxure et créature du diable. Cela est particulièrement net chez Guillaume le Clerc de Normandie, dans son *Bestiaire divin*[11] :

La sirène chante d'une voix si belle et si douce que ceux qui naviguent sur la mer, dès qu'ils entendent son chant, ne peuvent s'empêcher de l'approcher ; ce chant leur semble si doux qu'ils s'endorment sur le navire ; et quand ils dorment profondément, alors ils sont trompés et trahis car les sirènes les tuent si soudainement qu'ils ne peuvent émettre un son. La sirène, qui chante si bien qu'elle ensorcelle les hommes, donne une leçon à ceux qui doivent naviguer à travers ce monde. Nous, qui traversons ce monde, sommes trompés par le même genre de son, par la gloire, par les plaisirs du monde qui nous tuent. Une fois que nous avons goûté au plaisir, à la luxure, au bien-être du corps, à la gloutonnerie et à l'ivresse, à l'aisance et à la richesse, aux dames et aux chevaux bien nourris, aux étoffes luxueuses, nous sommes sans cesse attirés de ce côté, pressés d'y parvenir, et nous y demeurons si longtemps que nous nous y endormons ; alors, la sirène nous tue. C'est le diable qui nous mène en ces lieux et qui nous fait plonger si profondément dans les vices qu'il nous enferme dans ses filets.

11 Guillaume le Clerc de Normandie, *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère du XIII^e siècle*, Hippeau, C. (préf.), Genève, Slatkine, 1970 (ark:/12148/cb374139353).

De la culture populaire à la culture savante et cléricale, Mélusine est-elle une bonne fée ou une sorcière diabolique ?

Mélusine, qu'elle soit sirène, serpent ou dragon, inspire la fascination mais aussi la crainte ; car il demeure chez elle des traces de la « satanisation » des fées opérée par les clercs du Moyen Âge. Rappelons-nous les ancêtres de Mélusine évoquées dans la première partie, notamment cette épouse rétive à l'eau bénite que faisait fuir un prêtre : les fées des mythes païens, en pénétrant au XII^e^ siècle dans le monde savant des clercs, en ont nécessairement subi les néfastes conséquences ; celles-ci sont peu visibles dans les récits en langue romane, moins marqués par la stricte orthodoxie chrétienne, mais à la fin du Moyen Âge, les reliquats païens de Mélusine se font encore sentir et la rattachent au surnaturel diabolique, c'est-à-dire au « *magicus* ». Trois éléments nous paraissent particulièrement signifiants :

- L'apparence physique de la fée : la queue de serpent ou de sirène, tout comme les ailes de dragon, rattachent Mélusine à la figure du diable.
- La cruauté de Mélusine à l'égard de son père : la jeune femme a pris l'initiative d'enfermer son père vivant à l'intérieur d'une montagne magique ; cet acte fait d'elle une fille parricide.
- Le meurtre d'Horrible : l'épisode est mal connu (et très rarement représenté dans les manuscrits), mais il faut rappeler que Mélusine, avant de quitter Raymondin, l'enjoint de faire périr l'un de leurs fils prénommé Horrible. Ce dernier mérite bien son nom, tant il est cruel et dangereux, mais, quelle que soit la justesse des raisons invoquées par Mélusine, celle-ci est bel et bien une mère infanticide !

Mélusine a partie liée avec le diable, mais d'autres éléments l'assimilent à une figure (guère plus recommandable !) qui monte en puissance au tournant des XIV–XV^e^ siècle : la sorcière. Rappelons que c'est précisément en 1390, à Paris, que se déroula le premier procès en sorcellerie de notre histoire : la femme accusée fut brûlée vive en 1391, juste avant que Jean d'Arras ne s'attelle à son ouvrage. C'est aussi à cette époque que se développa la légende du « sabbat des sorcières » : peut-être n'est-ce pas un hasard si la métamorphose de Mélusine en

serpent a lieu le samedi ! Un autre trait unit Mélusine et les sorcières : la fée s'enfuit en s'envolant par la fenêtre du château ; or, même si le balai est un attribut tardif des sorcières (il n'apparaît pas avant le milieu du XV^e^ siècle), leur capacité à voler, et plus encore à voler sous la forme d'un animal, est une légende qui, elle, a déjà cours. Songeant au discours de Raymondin lorsqu'il s'en prend à Mélusine après avoir appris les horreurs commises par son fils Geoffroy, nous voyons dans cet épisode une véritable scène de *dénonciation publique* : l'épouse, assimilée à une sorcière, est accusée publiquement et ne parvient pas à se défendre ; elle est dès lors obligée de s'enfuir.

Mélusine, si l'on ose dire, « sent le soufre » ; pourtant, les deux auteurs font d'elle l'ancêtre d'une grande famille, les Lusignan ; bien plus, le commanditaire de Coudrette est lui-même un Lusignan ! Dans ces conditions, nous comprenons que Jean d'Arras et Coudrette aient souhaité infléchir l'image de la fée : ils l'ont humanisée et même christianisée par plusieurs moyens :

- Les discours de Mélusine sont saturés de morale chrétienne ; cela est particulièrement visible lorsqu'elle s'adresse à ses fils sur le point de partir outremer.
- Elle est présentée comme la fondatrice de plusieurs abbayes, églises et prieurés.
- Les deux auteurs affirment la sincérité de ses sentiments à l'égard de Raymondin : bien que Mélusine ait voulu se marier pour échapper à sa condition merveilleuse, elle est réellement éprise de son époux et le lui rappelle avec insistance au moment de le quitter.
- Comme pour disculper Mélusine, sa nature diabolique semble parfois déplacée sur d'autres personnes de son entourage : son époux Raymondin, qui l'espionne et trahit sa promesse ; son fils Horrible, qui assassine ses nourrices ; ou encore Geoffroy la Grande Dent, coupable d'incendier un couvent et de provoquer la mort de dizaines de moines.
- Enfin, on notera l'importance accordée à la dimension maternelle de la fée : afin de contrebalancer, peut-être, le meurtre d'Horrible, Mélusine est présentée comme une mère attentionnée et aimante qui revient après sa mort pour allaiter ses deux plus jeunes fils, Thierry et Raymonnet.

Roman de Mélusine, en vers français, attribué à Couldrette et à Jean d'Arras, BnF, ms. fr. 24383, f° 30 r. (Gallica, BnF, ark:/12148/btv1b105258709)

Cette enluminure, empruntée au manuscrit 24383 de la BnF, met en exergue la douceur maternelle de la fée, surprise ici dans une attitude émouvante : celle d'une mère privée de ses enfants qui revient les allaiter. Une fois encore, le contraste est saisissant entre les attributs diaboliques et la blancheur diaphane de Mélusine.

Tous ces éléments favorisent, chez le lecteur, l'éclosion d'un sentiment qui n'a plus rien à voir avec la crainte et la répulsion : la compassion. Au prix d'un étonnant paradoxe, la puissante fée qui édifia tant de forteresses apparaît comme une victime : Mélusine est une épouse aimante mais trahie (et dénoncée) par son mari ; elle est une mère attentionnée privée de ses enfants ; et surtout, elle est une bonne chrétienne privée à tout jamais de paradis ! Car l'épouse surnaturelle, à l'image des ondines qu'elle a inspirées, est un être sans âme. Elle aurait pu en acquérir une grâce à son père humain, mais sa faute l'a fait basculer du côté de la merveille et, comme sa mère Présine, elle a dû s'unir à un homme mortel pour tenter de vivre et – surtout ! – de mourir « normalement ». Ce fol espoir a paru accessible pendant longtemps ; mais hélas, la trahison de Raymondin a condamné Mélusine à tout jamais. Elle le lui dit explicitement juste avant de partir :

> Hélas mon ami, si tu ne m'avais pas trahie, j'aurais été sauvée et libérée de mes peines et de mon tourment. Bien plus, j'aurais vécu selon les lois humaines, comme une femme humaine, et je serais morte comme les humains ; j'aurais reçu les derniers sacrements et j'aurais

> été ensevelie et enterrée dans l'église Notre-Dame de Lusignan. […] Tu m'as à présent rejetée dans l'obscure pénitence où j'étais longtemps restée à cause de mon méfait, et je devrai la supporter et l'endurer jusqu'au jour du Jugement[12].

Par un renversement audacieux, le Moyen Âge chrétien donne la supériorité aux humains sur les êtres surnaturels. Ces derniers sont immortels, capables de tous les prodiges, mais ils souffrent d'une faille terrible : ils sont privés d'âme et ne peuvent aspirer à la félicité éternelle des chrétiens ; leur supériorité n'est donc qu'une illusion. Dans cette perspective, Mélusine est une héroïne pathétique et une nouvelle lecture de l'interdit devient possible : si celui-ci apparaît *a priori* comme le signe de la supériorité de l'épouse merveilleuse (en raison de la contrainte qu'elle impose au mortel), la situation peut rapidement s'inverser. L'épouse surnaturelle s'avère en effet dépendante de son époux dès lors que sa présence sur terre est subordonnée à la fidélité de ce mortel si peu fiable ; Mélusine, trahie par Raymondin et condamnée à l'errance éternelle, en est un terrible exemple.

Conclusion

Mélusine est l'héroïne d'un mythe qui reflète et interroge le rapport ambigu des hommes, et en particulier des clercs, à l'autre monde, à l'autre sexe et à l'autre païen, un autre qui, comme toujours, attire et inquiète à la fois.

Face à l'altérité, deux attitudes sont possibles : rejeter, mettre en évidence la dimension païenne et diabolique pour mieux s'en débarrasser (rappelons-nous le récit de Geoffroy d'Auxerre où la fée est aspergée d'eau bénite) ou bien intégrer, assimiler, en christianisant la fée païenne et en accentuant sa dimension maternelle au détriment de sa dimension séductrice.

Mélusine a bénéficié de ce second traitement, apparaissant comme une bonne épouse et une mère aimante dans les récits de Jean d'Arras et de Coudrette. Son hybridité y devient même une chance, car elle lui permet de faire le lien entre les deux mondes et de civiliser la part la plus sauvage du nôtre : la fée transforme la pierre brute en forteresse

12 Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 694-696.

et défriche les forêts pour y faire apparaître des clairières ; par son sang exceptionnel, elle « régénère » la famille de Raymondin et lui assure une incroyable descendance.

Hélas – ou heureusement ! – la conversion reste imparfaite et il est impossible de gommer totalement les traits païens de la fée : presque malgré elle, la merveille affleure sous le vernis chrétien. Dans le récit de Jean d'Arras, Raymondin le mortel finit ses jours dans un ermitage ; mais Mélusine, éternelle, revient sous sa forme de serpente « chaque fois que la forteresse [de Lusignan] doit changer de seigneur ». Abandonnant pour toujours le temps linéaire et chrétien, la fée s'inscrit désormais dans un temps cyclique et païen dont elle restera prisonnière ; elle échappe ainsi à la mort – ce qui fait son malheur – mais assure la pérennité du récit qui la prend pour héroïne.

Laurence Hélix

Grisélidis, ou le mythe de la femme parfaite

DANS le sillage de la mythologie – la grande comme la petite – on peut trouver des modèles d'exemplarité ; ils sont largement infléchis par l'environnement culturel qui les produit. Le mythe dans sa relation avec l'histoire, la société, enfin le genre littéraire : l'histoire de Grisélidis[1], la bergère épousant un seigneur, en fournit une belle illustration à travers les variantes attestées depuis le Moyen Âge et jusqu'à la Bibliothèque bleue. Conte de fées qui vire au cauchemar, en voici le début dans une édition du tout début du XVIIIe siècle[2] :

> Auprès des Monts à côté de l'Italie est assise la terre de Saluces, laquelle étoit le tems passé mout peuplée de bonnes Villes & Châteaux, en laquelle il y avoit plusieurs jeunes Gentilshommes, entre lesquels jadis étoit un Marquis dudit lieu de Saluces, appelé Gautier, auquel l'apartenoit le Gouvernement & domination d'icelle terre, étant jeune d'âge, de noble lignage, de bonnes mœurs & renommée, fors seulement qui ne vouloit que joüer & passer le tems, & ne pensoit qu'à la chasse où il prenoit grand plaisir, & nullement ne se vouloit marier ; dont sur toutes choses le peuple du païs étoit dolent & marry…

Sur l'insistance de ses sujets, le marquis de Saluces épouse Grisélidis, humble paysanne douée de toutes les perfections, mais en l'épousant il lui fait promettre de se soumettre à toutes ses volontés. Avec une infinie patience, Grisélidis va accepter toutes les épreuves

1 Grisélidis, avec ou sans accent, est le nom de l'héroïne le plus fréquemment employé en France, mais on rencontre aussi Griseldis, Griselde (version francisée de Griselda), Griselide… suivant les textes, leur origine, leur époque et les influences qu'ils ont subies. Nous utiliserons ici Grisélidis, mais nous respecterons, dans les citations, l'orthographe propre à chaque auteur. La même remarque s'applique pour Saluce(s)/Salusse(s).

2 D'après l'édition troyenne de Jacques Oudot, s.d. (vers 1700) qui est fortement inspirée de l'impression troyenne de Guillaume Le Rouge de 1491.

que son mari lui fait subir, même les plus cruelles. C'est ainsi qu'il lui enlève d'abord sa fille puis son fils lorsqu'ils sont en bas âge. Il lui laisse à penser qu'il a donné l'ordre de les faire mourir ; en fait, ils seront élevés par un membre de la famille. Plusieurs années plus tard, il fait annuler son mariage pour prendre une nouvelle épouse très jeune et de haut rang. Il renvoie donc Grisélidis en chemise chez son père, puis la rappelle pour qu'elle serve la future épousée. En réalité, ces noces servent de réhabilitation : au cours de celles-ci, le marquis rend ses enfants à Grisélidis, lui renouvelle sa fidélité et la rétablit dans sa gloire.

Analyse du conte

À partir d'une trame narrative assez simple et, convenons-en, peu crédible, essayons de comprendre comment a pu se construire le mythe de Grisélidis au fil des siècles à travers l'Europe. Grisélidis appartient à la lignée des destinées féminines vouées à la souffrance mais, plus que toute autre, elle fut érigée en modèle. Pourquoi ? Pour tenter de comprendre[3], repartons de l'histoire elle-même et reconsidérons sa structure narrative pour dégager les éléments qui ont pu participer à son élaboration. C'est tout d'abord le portrait idéalisé de la fille de Jaconille (ou Janicole, selon les versions), belle de corps et d'esprit, avec les exceptionnelles qualités de l'innocente bergère. Elle fait preuve d'un grand dévouement envers son père, manifeste de la pudeur, du courage et de la modestie. Lorsque la jeune fille est enlevée à la maison de son père par le marquis, une mise à nu symbolique marque son passage d'un état social à un autre, de bergère à marquise, mais aussi de l'état de vierge à celui d'épouse. Une dénudation symétrique sera exigée plus tard par le marquis lorsqu'il renverra Grisélidis chez son père, mais Grisélidis obtiendra de garder une chemise pour masquer sa virginité perdue. Un retour possible à l'innocence antérieure, après la vie commune et les souffrances endurées, ne semble pas imaginable. La nudité peut être convenable à la jeune fille, mais elle est inconvenante à l'épouse et à la mère.

3 Voir Bray, Bernard, « L'Impatience de Grisélidis : comportements féminins dans le roman français du XVIIIe siècle », *in* Moralito, Raffaele (dir.), *Griselda 2, La Storia di Griselda in Europa*, L'Aquila, Japadre, 1990, p. 59-69.

L'engagement inconditionnel de la jeune fille ensuite envers son nouvel époux a dû faire rêver plus d'un homme misogyne. Si, dans le contexte de l'époque, une femme doit obéissance à son mari, cette obéissance dépasse ici les limites de l'entendement puisqu'elle surpasse même l'aspect maternel de l'héroïne, bafouée comme mère et réduite à un état marital. Même la différence sociale ne saurait tout expliquer, tout excuser, sauf à faire de l'héroïne une idiote.

Les moments de bonheur du couple encadrent les moments de crise pour mieux les exacerber ; les premiers sont brièvement rapportés, les seconds sont largement développés. Grisélidis traverse une série d'épreuves avec une égale soumission. Au départ, qu'un prince épouse une bergère ne paraît pas surprenant pour un conte. Ce qui l'est bien davantage, c'est la soumission absolue que manifeste Grisélidis en toute occasion. On peut alors penser qu'elle l'applique davantage à son seigneur et maître plus qu'à son époux ; elle est en position d'infériorité. La bergère Grisélidis incarne ainsi, par son humble origine, soulignée par l'extrême pauvreté de son père Jaconille, la totalité des contraintes sociales auxquelles les femmes sont soumises. Certes, à la fin du conte, le couple est rétabli dans son égalité, mais ce triomphe final ne saurait constituer une victoire véritable du sexe dit faible. Obtenu à force d'invraisemblables épreuves, il n'est qu'un leurre naïf et utopique.

La conduite inexplicablement cruelle et sadique du marquis de Saluces qui, à plusieurs reprises, veut tenter d'éprouver sa femme, constitue évidemment le point le plus intéressant du conte. D'où lui viennent ces obscures pulsions auxquelles il ne peut résister, mais auxquelles aussi, semble-t-il, il n'obéit que malgré lui et en s'émouvant de la manière dont sa femme accepte les ordres les plus odieux ? Il n'a que défiance vis-à-vis du sexe féminin tout entier. Mais n'est-ce pas le propre de l'homme que d'exercer sa liberté sans contrôle, de se montrer, à sa guise, affranchi de toute loi morale, être jaloux de son indépendance ? Aux yeux d'une femme, les comportements masculins revêtent souvent une allure capricieuse, inexplicable et pourtant, en quelque sorte, souveraine. Par ses ordres adressés tant à Grisélidis qu'à ses courtisans, Gautier préserve son absolue liberté. Il est seigneur et maître de son État comme de son ménage, l'obéissance lui est partout due. Cette suprématie n'est que l'autre face de la dépendance féminine. La cruauté des ordres de Gautier est aussi extraordinaire que les

soumissions de Grisélidis : leur attitude respective est comme le miroir grossissant de la condition masculine et de la condition féminine.

Revenons enfin sur la patience de Grisélidis. On l'a vu, le premier des principes qui dictent sa conduite, c'est la soumission due à son seigneur et maître. Le second principe est l'amour absolu que voue l'héroïne à son mari. Seul cet amour légitime les périodes de bonheur conjugal entre les crises. Enfin, le troisième principe est d'ordre religieux. Selon certaines versions sur lesquelles nous reviendrons, la patience de Grisélidis serait emblématique de celle avec laquelle le chrétien doit supporter les maux que Dieu lui envoie. En d'autres termes, l'homme est à la femme ce que Dieu est aux hommes. Cette grossière hiérarchisation remonte à des conceptions médiévales. Grisélidis subit un vrai martyre et il faudrait lui décerner la palme pour être restée fidèle à son époux malgré les mauvais traitements subis et les étranges exigences de ce dernier. Le paroxysme est atteint lorsqu'il est demandé à Grisélidis de préparer le mariage de sa remplaçante. Elle s'occupe activement de la future épousée, lui prodiguant des conseils, sans savoir qu'il s'agit de sa propre fille et d'une nouvelle épreuve qu'on lui impose. Mais elle prévient néanmoins Gautier qu'il ne devra pas traiter la pucelle aussi inhumainement qu'il l'a traitée elle-même.

Boccace et Pétrarque

Venons-en maintenant aux origines de cette histoire[4]. Il semble impossible d'en découvrir les sources primitives. On a parlé d'origine indienne, de mythe solaire…[5] mais finalement on en revient toujours à Boccace. L'histoire de Grisélidis est la dernière nouvelle du *Décaméron* (composé vers 1350-1360). On ne sait d'où Boccace a tiré cette nouvelle car il puisait aux sources les plus diverses. Aussi hésite-t-on entre une origine littéraire et une tradition orale. En 1373, Pétrarque la traduit d'italien en latin et, dans une formule fort ambiguë, il s'exprime ainsi sur la véracité de l'histoire : « À tous ceux qui me demanderont si ce récit est vrai, c'est-à-dire si c'est une histoire

4 Sur l'histoire de ce texte, voir Golenistcheff-Koutouzopf, Élie, *L'Histoire de Griseldis en France au XIVe et au XVe siècle*, Paris, Droz, 1933.

5 Voir Saintyves, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines*, Lacassin, Francis (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1987, p. 445 *sq*.

ou un conte, je répondrai par ce mot de Salluste – la responsabilité incombe à l'auteur – à savoir mon ami Jean ». Pétrarque, en s'appropriant le texte de son ami, en a profondément transformé l'esprit. La plupart des modifications qu'il apporte vont dans le sens de l'étoffement de certains motifs narratifs ou psychologiques. Mais c'est surtout la révision radicale de l'épilogue qui retient l'attention. Celui de Boccace n'avait rien de très moral ; le conteur Dioneo termine en effet son récit sur cette notation licencieuse : « Quant à celui-ci [le marquis] ce n'aurait peut-être pas été un mal s'il était tombé sur une femme qui, lorsqu'il l'eut chassée en chemise hors de sa maison, se fût avisée de se faire secouer la pelisse par un autre, afin de se procurer une belle robe ». Nous sommes donc en présence d'une sorte de déconstruction, par l'auteur lui-même, de l'aspect édifiant de la nouvelle au travers d'une pirouette narrative, libertine et érotique. Et l'auteur de mettre en garde le lecteur contre la tentation d'imiter le héros dont il dit : « Ne vous attendez pas à des actions grandes et généreuses de sa part, vous n'en verrez que de folles et de brutales, quoique la fin en fût bonne : mais je ne conseille à personne de l'imiter ».

Pétrarque renonce complètement à l'inconduite potentielle de son héroïne et, tout au contraire, invite à la prendre pour modèle :

> En racontant cette histoire dans un autre style, je n'ai pas eu dessein d'inviter les dames de notre époque à imiter la patience de cette épouse, qui me paraît presque inimitable ; j'ai voulu seulement engager mes lecteurs à imiter du moins la fermeté d'une femme, en ayant le courage de se conduire envers Dieu comme elle s'est conduite envers son mari…

Pétrarque déplace ainsi la soumission à la volonté maritale vers la soumission à la volonté divine. Et les manuscrits puis les incunables postérieurs préféreront également s'inspirer de la conclusion de Pétrarque, tout en renforçant même fréquemment la valeur exemplaire de l'héroïne, modèle de comportement envers son mari comme envers Dieu.

Grisélidis comme *exemplum*

Si la plus célèbre version latine de l'histoire de Grisélidis reste celle qu'en a faite François Pétrarque (1373), elle ne fut néanmoins pas la seule version latine. Plusieurs autres sont apparues au XV^e^ siècle et le thème a servi aux chroniqueurs et prédicateurs, principalement à des fins moralisatrices et didactiques et il fut à mettre au rang des *exempla*[6]. Cette réappropriation latine parcourt même les XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Citons simplement deux exemples pour le XVII^e^ siècle. En 1668, le *Caelum empyreum*, paru à Cologne, contient un sermon consacré à l'obéissance, considérée comme la vertu chrétienne primordiale. Le jésuite Henricus Engelgrave (1610-1670) y montre ce que l'obéissance permet d'atteindre et traite de ses différentes espèces : de l'homme à Dieu, de l'homme à l'homme, des sujets à leurs seigneurs, des femmes à leurs maris, des enfants à leurs parents, etc. On voit bien dans quelle catégorie d'obéissance se range l'histoire de Grisélidis. Pour Engelgrave, le destin de l'héroïne devait servir d'exemple aux femmes mariées qui ont l'habitude de se plaindre de la sévérité, de la maussaderie et de la jalousie de leurs maris. Par ce rare exemple d'obéissance, il ne veut pas inciter les maris à mettre leurs femmes à l'épreuve, mais plutôt inciter les femmes à accomplir de bon gré les ordres de leurs maris, ordres moins graves et moins stricts que ceux infligés à Grisélidis.

La version latine la plus longue de *Griselda* est celle du prêtre augustinien Michael Hoyer qui ne s'est pas inspiré de Pétrarque. En 1647, il publia à Cologne ses *Historiae tragicae sacrae et profanae*. Hoyer puisa dans les chroniques d'auteurs anciens et contemporains pour écrire vingt récits sur la destinée d'hommes et femmes qui, dans des conditions adverses, ne perdirent pas leur force morale. Tout comme pour le *Décameron*, *Griselda* constitue la dernière histoire du recueil. Mais la *Griselda* de Hoyer n'a de commun avec celle de Boccace et de Pétrarque que le sujet : le seigneur de Saluzzo a épousé une simple fille. Après le mariage, il lui impose diverses épreuves et, quand elle les a surmontées, il l'aime encore plus. En fait, il ne cherche pas à éprouver l'obéissance de sa femme mais sa force morale et sa noblesse d'esprit. C'est pour ces qualités qu'il l'a épousée ; il les consi-

6 Voir Pospisilova, Zuzana, « Quelques remarques à propos des versions latines de l'histoire de Griselda », in *Griselda 2*, *op. cit.*, p. 241-251.

dère comme la meilleure dot qu'une femme puisse apporter et il les apprécie plus que la richesse et la naissance.

Manuscrits et imprimés

Venons-en maintenant aux traductions françaises en prose qui semblent toutes dériver de la version latine de Pétrarque et non de la nouvelle italienne de Boccace[7]. D'après une quinzaine de manuscrits en prose, il a été établi qu'il existe deux traductions françaises différentes, faites par des traducteurs anonymes. L'une, terminée avant 1385, est attribuée à Philippe de Mézières. L'autre semble avoir été rédigée vers le milieu du XV^e^ siècle. Or, comme en témoignent les nombreux manuscrits, le succès fut considérable.

Ces traductions s'insèrent dans des ouvrages tantôt édifiants, tantôt didactiques, tantôt romanesques. Citons comme exemple *Le Mesnagier de Paris*. Vers 1393, un bourgeois de Paris, riche et vieillissant, écrit pour sa très jeune épouse un ouvrage mêlant instruction religieuse et morale, conseils d'économie ménagère et recettes de cuisine. L'histoire de Grisélidis, inspirée de Pétrarque, se trouve insérée entre les modèles de chasteté féminine, la vie conjugale et les épouses exemplaires (modèles pris dans la Bible) d'une part, et les chapitres intitulés « Prendre soin du mari et de la maison », « La discrétion » et « Recouvrer et garder la fidélité du mari » d'autre part. Et l'auteur de conclure ainsi son récit :

> Chère amie, cette histoire fut traduite par maître François Pétrarque, poète officiel à Rome ; elle fut traduite pour persuader les bonnes dames d'être patientes devant les épreuves que leur font subir leurs maris non point seulement par amour pour eux, mais parce que Dieu, l'Église et la raison exigent qu'elles le supportent avec patience. Pour éviter le pire, il leur est nécessaire de se soumettre entièrement à la volonté du mari et d'endurer patiemment ses exigences, qu'en même temps elles doivent cacher et taire. Malgré tout, elles ne doivent cesser de l'apaiser, de le rappeler ; de savoir se retirer pour ensuite retrouver avec joie sa grâce et son amour. Et

7 Première traduction en français du *Decameron* entre 1411 et 1414 par Laurent de Premierfait.

> puisque ce mari est mortel, à plus forte raison les hommes et les femmes doivent subir avec patience les épreuves que Dieu, qui est immortel et éternel leur envoie […] il faut savoir tout supporter avec patience et retourner à l'amour du Seigneur […] à l'exemple de cette modeste femme née dans la pauvreté parmi les gens simples sans titre ni instruction, qui a tant souffert à cause de son ami mortel[8].

Par la suite vont apparaître de nombreuses versions dérivées par contamination de ces deux traductions initiales. L'histoire de Grisélidis sera citée dans maintes œuvres du XV^e^ siècle et à la fin de ce même siècle, les éditions incunables[9] vont prendre le relais des manuscrits. Deux nous sont connues : l'édition de 1484 de Robin Fouquet et Jean Cres à Brehan Lodeac, et l'édition de Guillaume Le Rouge à Troyes, en 1491.

La pacience de Griselidis marquise de Saluces, Troyes, Guillaume Le Rouge, 1491. Biblioteca nazionale centrale di Firenze (Cliché AR, d'après un microfilm de la Bibliothèque)

8 Brereton, Georgina E. et Ferrier, Jane M. (éd.), Ueltschi, Karin (trad. et notes), *Le Mesnagier de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1994, p. 231-232.

9 Voir Leclerc, Marie-Dominique, « L'histoire de Grisélidis en France. Les éditions anciennes », *Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo*, 144, 2011, p. 211-239.

L'édition troyenne confirme et renforce le caractère moralisant insufflé par Pétrarque :

> Il est à savoir que cette histoire a été écrite à la mémoire des hommes, non seulement afin que les Dames et Matrones de ce tems en puissent ensuivre la patience, laquelle semble quasi impossible à porter. Mais à cette fin que les lecteurs s'efforcent d'avoir loyauté, amour et confiance envers Dieu, ainsi qu'a fait cette noble Grisélidis envers son mari…

Avec les impressions troyennes qui suivront, les deux axes d'exemplarité – marital et divin – seront très nettement privilégiés mais aussi mis sur le même plan : plaire à son mari, c'est aussi plaire à Dieu ; c'est un sens quasi anagogique qui est alors assigné au texte : le lecteur, la lectrice pourront s'inspirer de la constance de Grisélidis dans l'exercice de leur piété religieuse.

Après ces premières éditions en prose, bien d'autres en reproduiront le texte, au XVI^e^ siècle, tant à Paris qu'à Lyon. Dans ces deux villes apparaît, vers la mi-XVI^e^ siècle, un couplage à la fois intéressant et surprenant sous le titre de *Miroir des femmes vertueuses* qui combine *La Patience de Grisélidis* avec *L'Histoire admirable de Jeanne Pucelle*. Une réédition du XIX^e^ siècle, à Paris chez Silvestre, justifie ainsi cette combinaison :

> Les deux opuscules dont il se compose ont chacun un caractère qui leur est propre, et ce n'est certainement pas sans intention qu'ils ont été réunis par le premier éditeur. En effet, si l'*Histoire de Jehanne la Pucelle* a pour objet de rappeler les vertus guerrières et l'énergie virile de la courageuse jeune fille que sa foi, sa valeur et sa fin tragique ont placée au rang des héros, *La Pacience Griselidis*, a pour but de célébrer des vertus d'un ordre différent, mais non pas inférieur, les vertus moins éclatantes et non moins difficiles qui constituent l'héroïsme de la douceur et de l'abnégation, deux qualités plus naturelles au sexe faible et dont elles forment le plus touchant apanage.

É. Golenistcheff-Koutouzoff constate qu' « au cours du XVI^e^ siècle en France, l'histoire de Grisélidis abandonnée par les lettrés descend jusqu'à la petite bourgeoisie et même jusqu'au peuple. Le nombre

considérable des éditions de cette époque prouve qu'elle ne fut pas oubliée et qu'elle avait toujours son public ». En effet, il semble qu'au commencement du XVII^e siècle, l'histoire de Grisélidis est encore de ces livres dont on recommande la lecture aux fils de bourgeois et de marchands (Gustave Reynier). D'ailleurs,

> Charles Sorel atteste dans ses *Remarques sur le berger extravagant* que les gens de village la lisent et les vieilles gens la racontent aux enfants, sans savoir que le sujet de l'histoire provient de Boccace. Un personnage du *Berger extravagant*, Adrian (cousin de Lysis), « honneste homme, mais qui estoit fort simple », cite l'histoire de Grisélidis avec les *Ordonnances royaux* et les *Quatrains de Pibrac* parmi les livres qu'on peut lire pour se réjouir aux jours gras[10].

Sans doute l'œuvre achève-t-elle de se déprécier aux yeux des lettrés avec son entrée dans le corpus bleu dans le courant du XVII^e siècle. Et les éditions « bleues » de ce récit furent vraisemblablement plus nombreuses que ne pourraient le laisser supposer les quelques rares exemplaires du XVII^e siècle connus à ce jour. Ce sont essentiellement, voire exclusivement, des tirages troyens dus aux imprimeurs Febvre, Oudot et Girardon sous le titre *La Patience de Griselidis, jadis femme du Marquis de Saluces. Par laquelle est démontrée la vraie obédience et honnêteté des femmes vertueuses envers leur mari*. Des impressions troyennes furent également diffusées à Paris par Antoine Rafflé.

Dès ces premières éditions bleues, *La Patience de Grisélidis* est complétée par deux pièces annexes : *L'Amour conjugal des femmes illustres* et *La Chasteté des femmes illustres*. La première pièce débute ainsi :

> D'autant plus qu'il ne se peut nier que la grande amour qu'une femme porte à son mari, donne grande assurance de sa chasteté, même qu'elle ne le peut aimer parfaitement si elle n'est chaste. Je poursuivrai mon commencement par celles qui ont montré quelque grand signe d'amour et de fidélité à leurs maris.

Suit alors une dizaine d'exemples, toutes femmes vertueuses s'il en fut : Alceste se sacrifia pour sauver la vie de son mari, Iphyas se jeta sur le bûcher de son époux mort, Hipsieratea suivit le roi Mithridate

10 Cité par Golenistcheff-Koutouzopf, Élie, *op. cit.*, p. 150.

à la guerre pour le secourir, et ainsi de suite… Quant à *La Chasteté des femmes illustres*, elle prend sa vingtaine d'exemples essentiellement dans l'Ancien Testament (Suzanne, Sarah, Anne…) et dans l'Antiquité romaine (Lucrèce, Clelia, Claudia, mais aussi Junon, Vénus, Diane…). La présence de Vénus dans cette cohorte chaste peut laisser perplexe mais elle est justifiée, car « il y avait une Venus chaste que les Romains nommaient Verticorde » au contraire de la « Venus lubrique ». Ce double ancrage dans l'Ancien Testament et dans l'Antiquité romaine nous paraît intéressant par rapport à la *Patience de Grisélidis*. Notre héroïne prend ainsi place parmi les saintes femmes de la Bible, ce qui renforce l'exemplarité divine du personnage telle qu'elle a été initiée avec l'édition troyenne de Guillaume Le Rouge. Mais elle s'inscrit dans le même temps dans la lignée des déesses romaines et s'élève bien ainsi au rang du mythe. Par cette double appartenance, Grisélidis relève de la mythologie de l'Antiquité et de la chrétienté et entre au panthéon des femmes illustres, à la fois chastes et fidèles.

Perrault

É. Golenistcheff-Koutouzoff note que « c'est seulement vers la fin du siècle de Louis XIV que l'histoire de Grisélidis redeviendra thème littéraire. Perrault, la retrouvant dans "le papier bleu", comme il nous le dit lui-même dans la lettre qui précède ses contes en vers, la tira de l'oubli et du mépris[11] ». Étant donné ses affinités familiales avec la région troyenne, il est en effet possible que Perrault ait eu entre les mains des livrets de colportage troyens. C'est le 25 août 1691, lors de l'assemblée de l'Académie française, que le conteur présenta sa nouvelle en vers, *La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis*[12]. La nouvelle de Perrault est en fait à resituer dans une imbrication complexe d'influences à la fois temporellement proches (le papier bleu) et lointaines (Boccace/Pétrarque) tout en même temps que lettrées et populaires. L'académicien dépoussière le texte, le remet au goût du jour et innove à plusieurs niveaux : renouant avec un thème littéraire déprécié, il l'adapte en vers et en modifie certains motifs narratifs.

11 *Idem*.

12 La nouvelle de Perrault fut publiée la même année par Jean-Baptiste Coignard, et deux réimpressions suivirent en 1694 et 1695, dates auxquelles *Griselidis* fut éditée avec deux autres contes en vers, *Peau d'Asnes* et *Les Souhaits ridicules*.

Avec ce texte versifié, Perrault répond surtout au goût du temps et à celui de ses confrères de l'Académie française. Quant aux transformations, elles interviennent en plusieurs endroits dans le cours du récit et s'appliquent à des éléments qui dépassent le simple détail. Signalons les plus importantes[13].

Comme on l'a vu, dans le texte bleu, la soumission de Grisélidis est justifiée par une double distance : maritale d'une part – celle d'une femme à son époux ; et sociale d'autre part – celle d'une fille du peuple à un noble[14]. Par souci de véracité, Perrault effectue un déplacement vers la piété religieuse qu'il légitime ainsi par le truchement de l'un de ses amis :

> Vous aviez besoin de rendre croyable la Patience de votre Héroïne, et quel autre moyen aviez-vous que de lui faire regarder les mauvais traitements de son Époux comme venant de la main de Dieu ? Sans cela, on la prendrait pour la plus stupide des femmes, ce qui ne ferait assurément pas bon effet[15].

La transformation suivante repose à la fois sur une suppression et une adjonction : en effet Grisélidis n'est plus mère que d'un enfant, une fille que le marquis lui fait retirer alors même qu'elle n'est pas sevrée, non pour la faire tuer mais pour la mettre au couvent, tout en la prétendant morte peu de temps après. Or, à cette fille, Perrault attribue un amant en sorte qu'à l'épilogue, des noces ont bien lieu : celles de la fille du marquis et de son soupirant.

Dernière modification d'importance : la suppression de la scène de la chemise. Rappelons que, lors de sa répudiation, Grisélidis demande à reprendre sa chemise, ou qu'on lui laisse une chemise. Le symbolisme de cette chemise diffère quelque peu d'une version à l'autre :

13 Voir Leclerc, Marie-Dominique, « Renaissance d'un thème littéraire aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : la Patience de Grisélidis », *RHLF*, 2, 1991, p. 147-176 (en ligne : http://www.jstor.org/stable/40530229) et Velay-Vallantin, Catherine, « La Marquise de Salusses ou la patience de Griseldis de Charles Perrault », *Griselda 2*, *op. cit.*, p. 71-90.

14 Ce que Saint-Marc Girardin résume ainsi : « Griselidis est une sainte qui a pris son mari pour Dieu », cité par Deulin, Charles, *Les Contes de ma mère l'oye avant Perrault*, Paris, Dentu, 1878, p. 60 (ark:/12148/bpt6k5805750s) ; et ce dernier d'ajouter : « Boccace a évité avec raison de lui donner l'auréole de la sainteté ».

15 À Monsieur *** en lui envoyant Griselidis, cité par Rouger, Gilbert, *Contes de Perrault*, Paris, GF, 1967, p. 47-50.

tantôt elle sert à masquer pudiquement sa nudité, tantôt à récupérer une partie de sa vie conjugale. En remplaçant cette scène par la simple reprise, par Grisélidis, de ses habits de bergère à la demande du marquis, Perrault opte pour une version édulcorée et bienséante. On relève d'ailleurs la même décence de ton dans l'évocation de la scène qui sert de pendant à celle-ci au début de l'œuvre et dont elle est en quelque sorte le miroir inversé : Grisélidis est revêtue de ses habits nuptiaux à l'abri des regards, dans sa cabane, et est assistée dans cette tâche par des dames préposées à cet emploi. Dans les textes antérieurs, ce « parement » prend l'allure d'une véritable cérémonie publique, symbolisant ainsi la transition d'un état à un autre : devant tous, Griselidis est mise à nue de manière à ne rien emporter de son ancienne condition.

Avec sa nouvelle en vers, Perrault ouvre la voie à une nouvelle forme d'écriture qui sera reprise, après lui, tout au long du XVIII^e^ siècle, celle de l'ornementation et de l'amplification : ce ne sont que décors idylliques, personnages pourvus de toutes les vertus et de tous les dons, descriptions volontairement multipliées et appuyées, développements lyriques, voire emphatiques, rusticité gommée et adoucissement des mœurs… De plus, par souci de vraisemblance, Perrault accumule les explications pour motiver la conduite du marquis et celle de Grisélidis. Auteur également d'une *Apologie des femmes*, le conteur conclut sa nouvelle par ces trois vers :

> A qui d'une vertu si belle,
> Si séante au beau sexe, et si rare en tous lieux,
> On doit un si parfait modèle.

Dans sa préface aux contes, Perrault oppose la morale de la *Matrone d'Ephèse* à celle de *Griselidis* : « Il n'en est pas de même de la morale de Griselidis, qui tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris, et à faire voir qu'il n'y en a pas point de si brutal ni de si bizarre, dont la patience d'une honnête femme ne puisse venir à bout. » Toutefois, sa dédicace « A Mademoiselle » montre qu'il ne se fait guère d'illusion sur la vertu exemplaire de son écrit :

> En vous offrant, jeune et sage Beauté,
> Ce modèle de Patience,
> Je ne me suis jamais flatté

Que par vous de tout point il serait imité,
C'en serait trop en conscience. […]
Ce n'est pas que la Patience
Ne soit une vertu des Dames de Paris,
Mais par un long usage elles ont la science
De la faire exercer par leurs propres maris.

En dépit de ses bonnes intentions, Perrault lui-même n'était pas sûr que les femmes trouvent à leur goût cette conception du mariage…

Comédie et tragi-comédie

Les malheurs de notre héroïne appelaient évidemment la scène. On connaît un manuscrit de la fin du XIV^e^ siècle d'un jeu dramatique en vers français, *L'Estoire de Griseldis*, qui sera imprimé, vers 1550, à Paris par Jean Bonfons. Une édition moderne par Marie-Anne Glomeau[16] reproduit les miniatures du manuscrit de 1395. Mais c'est au début du XVIII^e^ siècle que les versions théâtrales prennent le pas sur le genre de la nouvelle. En effet, sont données plusieurs représentations de *Griselde* entre 1714 et 1718. En fait, deux pièces différentes, mais avec un titre et une intrigue très proches, sont jouées simultanément. L'une est l'œuvre de Louise Geneviève Gillot, dite M^me^ de Sainctonge : c'est une comédie en cinq actes et elle s'intitule *Griselde ou la princesse de Saluces*. L'autre, qui a pour titre *La Griselde*, est une tragi-comédie en cinq actes également et émane de la plume de Luigi Riccoboni, dit Lelio[17].

Par rapport à la nouvelle, quelles sont les ruptures introduites par le genre théâtral ? Au moment où le rideau s'ouvre, nous apprenons la répudiation de Griselde et le motif avancé pour cette séparation est le même chez les deux auteurs : le peuple murmure contre cette union. Sa remplaçante est déjà sur place, soit qu'elle fasse son entrée comme

16 Glomeau, Marie-Anne, *Le Mystère de Griselidis*, Paris, Glomeau, 1923.

17 M^me^ de Sainctonge, Louise-Geneviève Gillot (1650-1718) publia sa pièce, *Griselde ou la Princesse de Saluces*, dans *Poésies diverses de Madame de Sainctonge*, t. II, Dijon, Antoine de Fay, 1714. Louis-André Riccoboni (1674-1753) publia sa pièce *La Griselde* dans le t. II du *Nouveau Théâtre italien ou recueil général de toutes les pièces tant italiennes que françaises représentées par les Comédiens Italiens de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans*, Paris, François Flahault, 1723. La première édition de la traduction française semble être, d'après l'approbation, de 1717.

dans la tragi-comédie de Riccoboni, soit qu'elle ait servi de confidente à Griselde, comme dans la comédie de Sainctonge. Ce sont donc ici les tout derniers chapitres de la nouvelle qui sont retenus et amplifiés.

Selon la loi du genre, nous n'apprendrons les événements antérieurs qu'au fil de la pièce. Griselde remémore son passé soit sur ordre (chez Riccoboni), soit par tristesse et nostalgie (chez Sainctonge). Le tempérament de l'époux de Griselde semble diversement apprécié selon les auteurs. Riccoboni, à certains indices qu'il sème dans le texte, laisse à penser qu'il s'agit d'une vaste machination mise en œuvre pour mettre à l'épreuve définitivement Griselde ; en ce sens, il suit la nouvelle dans laquelle peu de doute s'instaure sur l'issue heureuse de l'histoire. En revanche, Sainctonge fait de son héros un être tourmenté par les artifices du sexe féminin et aussi dévoré par une nouvelle passion qui le rend aveugle et cruel vis-à-vis de Griselde. Sa détermination à épouser une autre femme semble si grande que seul un événement extraordinaire peut l'en détourner. Sainctonge rompt ainsi avec une longue tradition d'épreuves croissantes préméditées dont Griselde doit sortir victorieuse pour être réhabilitée dans une gloire encore plus grande. Elle transforme ainsi Griselde en objet soumis au bon vouloir d'un époux encore plus capricieux et tyrannique. Le personnage de Griselde lui-même prend une autre dimension dès lors qu'on la laisse parler. Les paroles de l'épouse docile et obéissante s'émoussent au contact du discours théâtral : l'héroïne devient raisonneuse et volubile dans ses répliques et ses tirades. C'est particulièrement vrai chez Sainctonge : sa Griselde se plaint de la cruauté de son mari, des souffrances qu'il lui inflige ; elle pleure abondamment lorsqu'on lui arrache son enfant et se résigne difficilement à être répudiée ; elle a la vertu ostentatoire en sorte qu'on est loin du stoïcisme, de la résignation muette et de l'abnégation de la Griselda de la nouvelle médiévale. Sans doute la théâtralité s'accommoderait-elle mal d'un personnage si réservé. Il fallait de l'emphase théâtrale, tant dans le discours que dans les gestes.

À côté de la stabilité du motif narratif central, apparaissent quelques innovations autour des deux héros. Ainsi sont introduits de nouveaux éléments sentimentaux qui agissent comme des perturbateurs du récit originel et qui permettent l'irruption d'intrigues nouvelles, génératrices d'action et de rebondissements, tous éléments sentis comme indispensables à une représentation théâtrale. Mais nous n'entrerons pas dans les détails pour ne pas alourdir le propos.

Rappelons enfin qu'en 1701, s'était chantée à Venise *Griselda*, mélodrame d'Apostolo Zeno mis en musique par Antonio Pollarolo. Le livret de Zeno fut ensuite utilisé pour plus d'une trentaine d'opéras parmi lesquels sont encore interprétés de nos jours ceux de Tomaso Albinoni (1703), Alessandro Scarlatti (1721) et Antonio Vivaldi (1735). C'est là que Riccoboni aurait puisé son inspiration, davantage que chez Boccace. En fait, Riccoboni se serait contenté de traduire en prose, sous forme d'un dialogue parlé, le poème de Zeno. Quoi qu'il en soit, le succès de *La Griselde* fut réel et est attesté par les imitations auxquelles elle donna naissance. Lors de sa reprise, en 1717 à Paris, il se trouva des spectateurs pour noter qu'« il n'y a pas de pièces faites pour toucher autant que celle-ci », que les traits qu'on y voit « employés avec gradation » doivent émouvoir « infiniment la sensibilité des spectateurs », et qu'il y a dans ce domaine « une nouvelle carrière à couvrir, loin des fadeurs de la galanterie épuisées déjà depuis longtemps ».

Mademoiselle Allemand de Montmartin

En 1724 est publiée *Griselidis ou la marquise de Saluces* dont l'auteur est inconnu[18]. Selon l'avertissement du libraire, « l'auteur de cette nouvelle Histoire de Griselidis est une jeune personne de quatorze à quinze ans qui a tout l'esprit qu'on peut souhaiter ». Ses sources d'inspiration seraient « la vieille histoire de la patience de Griselidis imprimée en Gothique » et la nouvelle en vers de Perrault. À y regarder de plus près, c'est surtout un plagiat de ce dernier selon une méthode systématique : Allemand de Montmartin prend chacune des strophes du poème de Perrault, la transcrit en prose en ornementant à l'infini. On aboutit alors à de longues descriptions des lieux et des personnages, à une longue digression sur les défauts supposés propres au sexe féminin, et à un long monologue de Grisélidis autour du thème « qui aime bien châtie bien » dans lequel la volonté maritale se confond avec la volonté divine. En fait, par rapport à son modèle, les inventions de son imagination semblent bien résider tout entières

18 *Griselidis, ou la marquise de Saluces par Mademoiselle A. de M****, Paris, Cailleau, 1724 (ark:/12148/bpt6k620193) ; puis La Haye, Meaulme, 1749. En fait, il s'agit d'un faux anonymat dans la mesure où, à la fin de l'œuvre, on peut lire « Sur la Griselidis de M^LE Allemand de Montmartin-Rondeau ».

dans ce travail d'amplification et d'ornementation élaboré à l'extrême. En revanche, la dédicace de Perrault ne fut pas du goût de son imitatrice ; elle la retourna au profit des dames : « Dieu veuille par sa bonté inspirer aux Époux de nôtre siècle le même esprit d'union, et donner surtout aux femmes le don de patience si nécessaire avec les Maris d'aujourd'huy ». C'est une supplique à l'intervention divine pour qu'elle resserre les liens conjugaux et qu'elle aide les femmes à les supporter. Or, ce goût pour le style emphatique va perdurer au XVIII^e siècle dans les réécritures de *Grisélidis*.

Legrand d'Aussy et Imbert

La fin du XVIII^e siècle est marquée par deux nouvelles versions de l'histoire de Grisélidis. En 1779, Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy l'insère dans ses *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle*[19]. La seconde réécriture est le fait de Barthélémy Imbert qui, en 1785, introduit sa *Griselidis, poëme en trois chants* dans son *Choix de fabliaux mis en vers*[20]. Ainsi qu'il l'indique lui-même, Legrand d'Aussy effectue un retour aux sources en s'inspirant des plus anciennes versions en prose du XIV^e siècle. L'originalité de sa narration réside dans son style empreint de dramatisation, pathétisme et emphase. Il s'autorise aussi quelques ajustements dans le récit. Tout comme Perrault, il n'a pas jugé décent que la cérémonie d'habillement en vue du mariage s'effectue en public, seules les matrones sont présentes. Lors de sa répudiation, Grisélidis demande qu'on lui laisse une chemise pour retourner chez son père, mais elle ne l'échange plus contre sa virginité initiale et elle n'évoque pas non plus l'indécence qu'il y aurait à exhiber un ventre qui a porté les enfants de son époux. Imbert, dans son avertissement, dit le « tribut de reconnaissance » qu'il doit à Legrand d'Aussy dont il se démarque en optant pour la versification. Par rapport à son modèle, Imbert procède à un remodelage du double passage initiatique de Grisélidis d'un état à un autre : son élévation de simple bergère à celui de marquise, et son ascension à l'état de femme en

19 Legrand d'Aussy, Pierre Jean-Baptiste (1737-1800), *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Eugène Onfroy, 1779-1781, plusieurs rééditions ensuite (ark:/12148/bpt6k4138b [fac-similé], Genève, Slatkine, 1971).

20 Imbert, Barthélémy, *Choix de fabliaux mis en vers*, Genève/Paris, Prault, 1788, t. 2, p. 219-262.

abandonnant celui de jeune fille. Et Imbert de s'aventurer jusqu'à une allusion à la nuit de noces :

> Cette pudeur, amante du mystère,
> Qui par la crainte irrite le désir,
> Qui semble nuire, et qui sert au plaisir.

Par ailleurs, avec ces deux auteurs, une évolution dans l'attitude du marquis semble se dessiner. Rappelons que dans les versions antérieures, le marquis agissait avec la froideur et la distance de sa noblesse. Chez Legrand d'Aussy, il parle de « sacrifice douloureux qui coûte tant à [son] cœur ». Imbert, pour sa part, le veut compatissant et même éploré :

> Ton triste époux, martyr de sa prudence,
> Vient t'affliger et pleurer avec toi.

dit-il à la fin de sa tirade, lorsqu'il vient annoncer à Grisélidis qu'on va lui retirer sa fille. Mais il n'en reste pas moins qu'Imbert non seulement ne propose pas l'héroïne comme modèle, mais en plus il rejette même son attitude dans le domaine de l'inconcevable :

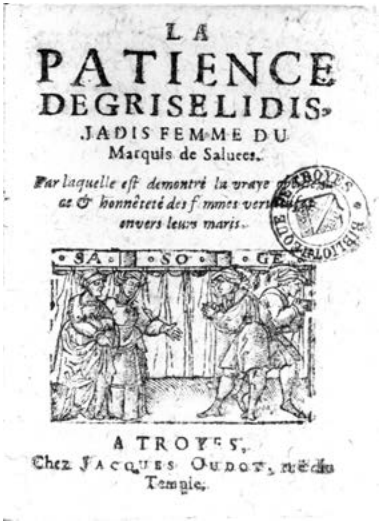
> Vous qui voulez lire au cœur des femmes,
> N'employez pas ce dangereux moyen,
> Sages époux, je ne dis rien aux dames ;
> Leur instinct seul les conseillera bien :
> Griselidis ne pourra les séduire
> Par son exemple, étrange au dernier point ;
> Elles auront le courage de dire :
> Admirons-la, mais ne l'imitons point.

En fait, après Perrault, aucun auteur n'osera proposer Grisélidis comme modèle de vertu aux dames de son temps comme avait pu le faire, jadis, la nouvelle médiévale. Et il en sera ainsi, même pour les remanieurs anonymes des éditions bleues tardives.

Mirabeau ira même plus loin en refusant d'intégrer l'histoire dans sa traduction du *Décaméron* :

> J'omets ici la dernière nouvelle du *Décaméron* de Boccace qui est d'une invraisemblance absurde et repoussante. Il y est question d'un marquis de Saluces, qui, ennemi par goût et par principe du mariage, se décide à prendre une femme pour se délivrer des importunités de ses sujets […] mais tout cela est raconté d'une manière si dépourvue de goût et d'intérêt, et en est si peu susceptible que j'ai cru devoir y renoncer[21]…

Il ne restait, dès lors, plus que la Bibliothèque bleue pour véhiculer l'histoire.


LA
PATIENCE
DE GRISELIDIS,
JADIS FEMME DU
Marquis de Saluces.
Par laquelle eſt demontré la vraye
ce & honnêteté des femmes vertueuſes
envers leurs maris.
SA SO GE
A TROYES,
Chez JACQUES OUDOT, rüe du
Temple.

Bibliothèque bleue – *La Patience de Grisélidis, jadis femme du Marquis de Saluces*, Troyes, Jacques Oudot, s.d. (vers 1700). Médiathèque de Troyes (Cliché AR)

Retour à la Bibliothèque bleue

Parallèlement à tous ces textes émanant de lettrés, les imprimeurs troyens et d'ailleurs continuaient d'écouler des éditions à bon marché, celles de la Bibliothèque bleue. On se souvient que les éditions troyennes de la fin du XVII[e] siècle reproduisaient, à d'infimes variantes près, le texte de l'incunable troyen de Guillaume Le Rouge de 1491. Ce

21 Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti (comte de), *Nouvelles de Jean Boccace*, t. IV, Paris, L. Duprat, Letellier et Cie, 1802, p. 111 (ark:/12148/bpt6k5446207h).

texte sera diffusé tout au long du XVIIIe siècle à Troyes par les Oudot et les Garnier, mais aussi à Bourg par Philippon et à Dôle par Tonnet.

Mais, à la fin du XVIIIe siècle, apparaissent deux nouvelles mises en texte de l'histoire de Grisélidis. La première se rencontre à Limoges chez Chapoulaud, à Troyes à l'Imprimerie des Associés (adresse contrefaite ?), à Toulouse chez Desclassan puis à Tours chez Placé. La seconde est la reprise de la version de Legrand d'Aussy imprimée par Letourmy à Orléans, puis par Jacquin à Besançon. Une troisième version voit le jour au XIXe siècle chez Deckherr à Montbéliard. On constate donc qu'après s'être approprié et avoir diffusé le texte médiéval, la Bibliothèque bleue a pu servir de canevas à des réécritures. Néanmoins, et c'est là une des originalités de ce texte, une version modernisée a été elle-même reprise dans la Bibliothèque bleue où elle semble avoir été diffusée jusqu'à une époque où la version princeps n'était plus produite dans le papier bleu.

Au XIXe siècle, l'histoire de Grisélidis continue de fasciner mais, comme à l'accoutumée, ce sont des témoignages de lettrés qui nous sont parvenus. Charles Nisard, censeur, l'introduit dans la seconde édition de son *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage* :

> On m'a reproché, et avec fondement, de n'avoir pas même fait mention, dans la première édition de cet ouvrage, d'un petit roman délicieux, et le seul peut-être parmi les anciens qui se colporte le plus encore aujourd'hui […]. Ce roman ou plutôt l'édition dont je reproduis le texte, a pour titre : *Le Miroir des dames ou la patience de Griselidis*[22].

Vers la même époque, Nodier, dans l'introduction de sa *Nouvelle Bibliothèque bleue*, rappelle l'exemplarité du sujet :

> […] je le déclare intrépidement à la face de nos savantes académies : la douce résignation de Grisélidis et les courageuses épreuves de Geneviève de Brabant ont rendu populaires plus d'excellentes leçons de morale qu'il n'en sortira jamais de toutes les élucubra-

22 Nisard, Charles, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, Paris, E. Dentu, 1864, t. II (ark:/12148/bpt6k111397c).

> tions politiques, statistiques, esthétiques, philanthropiques et humanitaires […][23].

Toujours dans le même temps, Michelet, pour sa part, semble déplacer cette exemplarité du sujet vers un problème de classe sociale :

> La femme de race inférieure épousée par un seigneur doit craindre les plus dures épreuves. C'est ce que dit l'histoire de Grisélidis, la douce, la belle, la patiente[24].

Plus généralement, on peut noter que l'abondance des réélaborations, réécritures et adaptations prouve tout l'intérêt que continuait de susciter le thème littéraire. On se contentera de signaler ici la version qu'en fit, en 1846, Jacques Collin de Plancy, sous le pseudonyme de Jacques Loyseau[25]. Selon les termes de l'approbation de Monyer de Prilly, évêque de Châlons, figurant en tête de l'ouvrage, « on [y] a écarté assez heureusement les mauvaises doctrines et les choses répréhensibles des poètes du passé ». Et, de fait, n'intervient aucune mise à nu publique dans ce récit. Cet intérêt pour l'histoire se maintiendra d'ailleurs jusqu'à une époque récente, allant de l'étude érudite des manuscrits français au retour au texte de Pétrarque comme le fit Remy de Gourmont[26], en passant par de nouvelles adaptations théâtrales ou lyriques. Citons par exemple l'opéra en un prologue et trois actes de Jules Massenet, en 1894, d'après un livret d'Armand Silvestre et Eugène Morand fondé sur la pièce *Grisélidis* des mêmes auteurs créée à la Comédie française en 1891. Nul doute que l'histoire de Grisélidis a ému de pitié le cœur de bien des générations. Mais son succès ne fut pas uniquement français. Il dépassa nos frontières pour se répandre partout en Europe.

---

23 *Nouvelle Bibliothèque bleue ou Légendes Populaires de la France précédées d'une introduction par M. Ch. Nodier accompagnées de notices littéraires et historiques par M. Leroux de Lincy*, Paris, Colomb de Batines, J. Belin – Le Prieur fils, 1842 (ark:/12148/bpt6k5625648f).

24 Cité par Dévigne, Roger, *Le légendaire des provinces françaises*, Paris, Pygmalion, 1978, p. 101.

25 Loyseau, Jacques, *Les Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Périsse Frères, 1846 (ark:/12148/bpt6k5488440j).

26 Gourmont, Remy (de), *La Patience de Griseledis*, Paris, Le Sagittaire ; Simon Kra, 1920.

Grisélidis : un mythe européen

La vie de la bergère épousée, martyrisée puis faussement répudiée a passionné l'Europe entière pendant plusieurs siècles. On y rencontre un extraordinaire foisonnement de titres sous diverses formes : traductions, paraphrases, adaptations, versions remaniées… et dans divers genres : prose, poésie, drame, roman dans la plupart des langues européennes avec des variations liées à la spécificité de chaque époque et de chaque pays. Un catalogue publié en 1988 comporte 345 numéros répartis sur sept siècles et 22 langues et encore ne mentionne-t-il qu'une partie de la véritable production du conte de *Griselda*. Toute une civilisation semble s'être reconnue dans cette légende et sa morale, comme si les références culturelles et religieuses qu'elle renferme faisaient partie de l'histoire des mentalités européennes. Et l'inégalité sociale entre le marquis et Griselda a sans doute favorisé sa diffusion dans le peuple.

On ne peut rendre compte ici de la diffusion tentaculaire du conte, mais on notera la prédominance du récit dans les langues italienne, latine, française, anglaise, allemande et espagnole. À ces langues dominantes, il faudrait encore ajouter la présence du conte dans la littérature des Pays-Bas, de l'Islande, du Danemark, de la Hongrie, de la Bohême, de la Pologne ; dans l'aire ibérique, on trouve des textes en catalan, en castillan et en portugais. Et cette recension n'est sans doute pas exhaustive[27]. Dans cette longue liste, nous nous intéresserons brièvement à deux pays, l'Angleterre pour ses similitudes avec la France, et l'Italie pour sa diffusion dans les arts.

La plus ancienne version connue en Angleterre est celle de Geoffrey Chaucer, au XIV^e^ siècle. Elle appartient aux *Canterbury Tales* et elle porte le titre de *The Clerk's Tale*. Thomas Dekker en fit une comédie au début du XVII^e^ siècle. Toutefois ce n'est pas sur ces versions lettrées que nous allons nous attarder, mais bien plutôt sur les impressions populaires de ce récit, les équivalents en quelque sorte de celles de la Bibliothèque bleue française.

27 Sur la diffusion européenne de l'histoire, voir les ouvrages déjà cités : R. Morabito, *Griselda 1* et *2*, (cf. note 3) ; Comba, Rinaldo et Piccat, Marco, *Griselda metamorfosi di un mito…*, *op. cit.* ; ainsi que *L'Histoire de Griselda, une femme exemplaire dans les littératures européennes*, t. I prose et poésie, t. II théâtre, Toulouse, PU du Mirail, 2000.

Dans les années 1560, l'histoire de Grisélidis est imprimée en feuille volante ou *broadside ballad*. Elle est ensuite réimprimée plusieurs fois au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle sous différents titres. Le plus fréquent est *An excellent ballad of a noble marquis' and patient Grissel*. Ces feuilles volantes sont souvent illustrées : la figure récurrente est celle de Grisélidis en train de filer avec fuseau, rouet et du marquis en train de chasser.

Dans la première moitié du XVII^e^ siècle, l'histoire est redéployée pour en faire un *chapbook*. Elle devient donc un livret de vingt-quatre pages illustré de sept gravures. Le texte en vers est alors divisé en chapitres avec titres, puis apparaissent les versions en prose. Entre 1640 et 1820, on relève nombre d'éditions, majoritairement à Londres et à Newcastle. Le titre le plus fréquent est alors *The history of the noble Marquis of Salus and Patient Grissel*. Du point de vue du texte, il semble que circulent essentiellement trois versions, l'une inspirée de Boccace, l'autre de Pétrarque et une dernière attribuée à un écrivain de la fin du XVI^e^ siècle, Thomas Deloney. Contrairement aux impressions bleues de la France, les éditions populaires anglaises sont illustrées de petits bois naïfs, la plupart en étroite relation avec le texte. Les scènes privilégiées sont les suivantes :

- en page de titre, le marquis arrive à la demeure de Janicole. Tout comme pour la ballade, l'oiseau de proie qu'il porte au poing dénote son goût pour la chasse et son statut de noble. Grisélidis, en train de filer, incarne ainsi son double statut de femme et d'exemplarité par ses vertus domestiques ;
- Grisélidis, chargée de cruches, se dirige vers sa maison alors que le marquis l'interpelle ;
- les deux héros se rencontrent pour décider du mariage ;
- un serviteur enlève son enfant à Grisélidis ;
- Grisélidis retourne chez son père ;
- Grisélidis accueille sa rivale.

Avec ces petites gravures, on obtient ainsi un redoublement de l'histoire par l'image, en sorte que le lecteur peut en reconstituer mentalement la trame au vu des vignettes qui en même temps l'illustrent.

Nous souhaiterions terminer sur l'iconographie du récit qui a pu contribuer à l'élaboration du mythe grisélidien, voire le renforcer, tout comme les représentations des dieux ou des saints ont participé

à l'entretien des mythes antiques ou religieux. Dès les manuscrits, les miniatures donnent à voir l'infortune de l'héroïne tant en France qu'en Italie et c'est particulièrement le cas pour le XV^e^ siècle. Au tournant du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, ces enluminures seront suivies de nombre de gravures sur bois avec l'arrivée de l'imprimerie.

Mais c'est évidemment dans la peinture que l'on trouve les plus belles représentations de l'histoire. Rappelons tout d'abord que ce récit était offert en cadeau de mariage, soit sous forme livresque – on en a vu un exemple avec le *Mesnagier de Paris* – soit sous forme picturale. Dans ce dernier cas, il figura en particulier sur les *cassoni* ou coffres de mariage en vogue aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, surtout dans la région de Florence. Le *cassone* est un coffre d'apparat que le futur époux fait exécuter pour que la future mariée y range une partie de sa dot et les vêtements qu'il va lui procurer. Et comme les *cassoni* reflétaient le statut social et les goûts de leurs propriétaires, ils étaient souvent luxueusement décorés. La plupart du temps, seuls les panneaux figurés nous sont parvenus car ils ont été séparés de la structure du coffre. Mais leur fonction d'origine se devine à leur format en longueur pouvant aller jusqu'à un mètre soixante-dix. Fréquemment sont représentées des scènes mythologiques, chevaleresques ou bibliques. Or, en choisissant sciemment de faire représenter l'histoire de Grisélidis, le futur mari signifie sans doute de manière explicite à sa future épouse comment il entend qu'elle se comporte à son égard. C'est un message à peine voilé qui lui est délivré, car, en supposant que l'épousée ne connaisse pas l'histoire, on peut penser qu'en découvrant le coffre, elle ne manquera pas de demander ce que représentent ces intrigantes peintures. On connaît quatre exemples de *cassoni* montrant Grisélidis et tous les quatre datent du XV^e^ siècle :

- Appolonio di Giovanni de Florence (conservé à Modène) ;
- Maestro di Griselda de Sienne, peut-être de Lucas Signorelli (conservé à la National Gallery de Londres) ;
- Francesco di Stefano di Pesellino (conservé à l'Académie Carrare) de Bergame ;
- Maestro di Marradi (en collection privée).

Généralement, la forme même de ces panneaux qui peuvent être très longs permettait de représenter successivement plusieurs scènes

de l'histoire. Se déroulaient donc, sous les yeux de l'épouse, quelques scènes clefs, tels des rappels constants à la soumission et à la patience.

Mais cette légende donna lieu également à des œuvres plus ambitieuses. Et il faut signaler là le spectaculaire ensemble de fresques qui se trouvait initialement dans la chambre de la tour sud-est du château de Roccabianca en Émilie (province de Parme).

La Storia di Gualtieri e Griselda, fresque du château de Roccabianca, détail, Milan, Castello Sforzesco (Cliché AR)

Ces fresques ont été transposées dans le musée du Castello Sforzesco à Milan. Sur les quatre parois d'une pièce carrée reconstituée à l'identique se déroule toute la vie de Griselda dans des peintures en grisaille. Et là, la leçon matrimoniale était grandeur nature et ne pouvait être ignorée de l'épouse enfermée dans ces murs ; même si la valeur esthétique est incontestable, quelle terrible leçon permanente pour la dame des lieux !

On voit donc comment, par-delà le texte, l'iconographie livresque et picturale a pu jouer son rôle dans l'élaboration du mythe. L'image ancra cette incommensurable patience dans les esprits féminins comme masculins. Elle contribua à fixer un modèle de femme parfaite. Toutefois, contrairement aux textes, les représentations

grisélidiennes disparurent presque complètement après le XVI^e^ siècle. Le modèle n'était-il plus supportable, plus crédible ? Les jeunes époux n'osaient-ils plus en faire un cadeau de mariage ? Toujours est-il que le mythe de la femme parfaite était définitivement forgé, même si, de nos jours, ce sont essentiellement les études universitaires qui s'y intéressent.

Conclusion : Grisélidis, personnage réel ou romanesque ?

En conclusion, Grisélidis a-t-elle existé ? Certaines chroniques attestent de son existence au XI^e^ siècle, mais sans certitude. En revanche, il est certain que le marquisat de Saluces ne pouvait passer à côté de la récupération d'une telle héroïne. On en trouve trace dès la fin du XIV^e^ siècle dans le *Chevalier errant*, vaste roman en prose française rédigé par Thomas III, marquis de Saluces. Il inséra dans ce roman une version combinant deux traductions. L'héroïne y est considérée comme un personnage historique et elle sert, en tant que marquise de Saluces, à illustrer la famille de l'auteur. Encore à l'heure actuelle, la ville vit dans le souvenir de cette femme parfaite. Il y a une rue Gualtieri et une rue Griselda, et, dans le Palazzo Communale, figurent des représentations de l'histoire dues à Luigi Vacca (1778-1854). On n'oubliera pas non plus ces sucreries vendues sous le nom de *baci di Griselda*, dont la saveur permet de fantasmer sur la suavité des baisers de l'héroïne.

Et si Grisélidis hante encore les lieux, c'est davantage comme archétype de l'imaginaire que comme personnage à l'existence avérée. Pendant bien des siècles, elle représenta le mythe de la femme parfaite. Reste à espérer que ce mythe appartienne définitivement au passé, sauf pour nos propres recherches culturelles.

MARIE-DOMINIQUE LECLERC

Satan, le diable, les esprits des lieux et autres créatures malfaisantes dans les récits étiologiques slaves

Les contes étiologiques ou explicatifs constituent un genre qui suscite aujourd'hui un intérêt grandissant mais qui est longtemps resté méconnu. Cela tient au fait que, dans le passé, les collecteurs, influencés par l'œuvre des frères Grimm, où les récits des origines sont extrêmement rares, n'y prêtaient pas attention. Par conséquent, les récits étiologiques ne représentaient qu'une partie infime des recueils publiés au XIX^e^ et même au XX^e^ siècle. Ainsi, en Russie, le corpus de référence d'Alexandre Afanassiev (*Contes populaires russes*, 1855-1863) ne contient qu'un conte étiologique (« La vieille femme cupide ») sur six cents textes réunis. La même proportion caractérise d'autres recueils de contes du XIX^e^ et du XX^e^ siècle.

Le regain d'intérêt pour les récits d'origine depuis un quart de siècle est nourri également d'une autre démarche scientifique. L'abondance de récits profanes mettant en scène les personnages et motifs sacrés « parabibliques » a incité de nombreux chercheurs à rassembler des Bibles populaires propres à une tradition donnée. Le mouvement a débuté dans les pays latins, en Catalogne, où Joan Castelló i Guasch a publié *Rondaies eivissenques de quan el Bon Jesús anava pel món* (1974) et, quelques années plus tard, en Italie, avec *La Bibbia dei poveri* (1985) de Carlo Lapucci. Ce genre de publications se multiplie ensuite en Europe centrale et orientale. D'abord en Hongrie, où Ilona Nagy et Annamària Lammel, en 1985, réunirent leur *Bible paysanne* avec des textes déjà publiés et des documents issus de leurs propres enquêtes sur le terrain (1985, trad. fr. 2005). En un quart de siècle, d'autres Bibles populaires réunissant des enregistrements récents ou anciens voient le jour dans l'est de l'Europe : en Bulgarie, publiées par Albena Georgieva (1993) et par Florentina Badalanova (2008, 2017) ; en Macédoine, par

Tanas Vrajinovski (2006) ; en Slovénie, par Zmago Šmitek (2010) ; en Ukraine, les textes en provenance des Carpates ukrainiennes furent publiés par Ivan Senko (1993) ; en Biélorussie, la Bible populaire locale fut éditée par Elena Boganeva (2010). À cette liste, il faut ajouter l'importante étude de Magdalena Zowczak sur la Bible populaire en Pologne (2000). La plus complète à ce jour reste celle d'Olga Belova (2004), qui contient mille trois cents textes issus de toutes les traditions slaves orientales.

Mon intérêt pour le récit étiologique est né lors de mes enquêtes de terrain en Ukraine et en Biélorussie. J'ai publié deux anthologies de contes étiologiques dont un certain nombre relève de la Bible populaire : *Contes et légendes d'Ukraine* (1999, 2009) et *Contes et légendes de Russie* (2005, 2018). Avec Olga Belova, nous avons préparé une édition complète de contes et légendes explicatifs russes en version originale parue à Moscou sous le titre *Aux origines du monde. Contes et légendes étiologiques russes* (Belova, Kabakova 2014), qui contient cinq cents textes. Ce travail de collecte, de publication et d'analyse a débouché sur la rédaction du dictionnaire encyclopédique *Contes et légendes étiologiques des Slaves de l'Est* (2019), paru sous ma direction en russe. D'ailleurs, la majorité des exemples étudiés dans cette étude sont cités d'après ces publications.

Ce travail de systématisation s'imposait dans la mesure où le catalogue international d'Aarne-Thompson-Uther (ATU) indique quelques contes-types qui mettent en scène le diable et les démons, mais la conclusion étiologique n'est que rarement mentionnée et pour cause : souvent elle est aléatoire et n'apparaît que dans certaines versions du conte. Parmi les cinquante-six contes-types répertoriés dans ATU et présents dans mon corpus, certains mettent en scène Satan et des démons, notamment :

- ATU 555 « Le pêcheur et sa femme »,
- ATU 758 « Les différents enfants d'Ève »,
- ATU 773 « La confrontation de Dieu et du diable lors de la Création »,
- ATU 803 « Le diable enchaîné »,
- ATU 825 « Le diable dans l'arche de Noé »,
- ATU 1169 « Échange de têtes ».

Et ce sont essentiellement des contes relevant du type ATU 773, qui décrit la Création dualiste et les méfaits du diable.

La création de Satan et sa participation à la Création

Dans le corpus parabiblique, Satan occupe une place de choix. Il y intervient tantôt comme adjoint de Dieu, tantôt comme son adversaire. Comme dans la version publiée par Elpidiphore Barsov de l'apocryphe médiéval *La Mer de Tibériade*, il porte parfois le nom de Satanaïl. Il est systématiquement associé à l'élément aquatique : Dieu le découvre dans une bulle ou une trombe d'eau, dans une vague, il naît du crachat ou du reflet du Seigneur[1]. Les versions soulignent la proximité des deux démiurges, au point que, dans un récit, ils partagent la même izba (maison), où ils s'installent selon leur statut, Dieu en haut, « *Sotona* » à la cave (Russie du Nord)[2]. Si certains textes présentent Satan comme assistant ou même serviteur de Dieu, d'autres, au contraire, le montrent comme presque égal au Seigneur, et les deux sont désignés comme frères de sang ou camarades. Il arrive que Satan soit considéré comme un dieu, le dieu de la terre, par opposition à Dieu, le roi des cieux (Russie centrale)[3].

Dans de nombreuses traditions russes influencées par la mythologie finno-ougrienne, Satan, ainsi que Dieu lui-même, prend une forme ornithomorphe (colombe, bécassine, plongeon, canard, cygne). Sur ordre divin, il plonge dans les eaux initiales à la recherche du limon pour créer la terre ferme. Il en apporte dans sa bouche, dans son nez, dans son poing ou sous son ongle, et ensuite le recrache, le pose sur la surface aquatique, et en cache une partie dans sa bouche

1 Вера Кузнецова, *Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции* [*Légendes dualistes de la création du monde dans la tradition folklorique des Slaves de l'Est*], Novosibirsk, Naouka, 1998, p. 40-41 ; Ольга Белова, *Народная Библия: Восточнославянские этиологические легенды* [*La Bible populaire. Contes et légendes étiologiques des Slaves de l'Est*], Moscou, Indrik, 2004, p. 46 ; Галина Кабакова (dir.), *Восточнославянские этиологические сказки и легенды. Энциклопедический словарь* [*Contes et légendes étiologiques des Slaves de l'Est. Dictionnaire encyclopédique*], Moscou, Neolit, 2019, p. 361.

2 Ольга Белова, *Галина Кабакова, У истоков мира: Русские этиологические сказки и легенды* [*Aux origines du monde. Contes et légendes étiologiques russes*], Moscou, Forum, Neolit, 2014, p. 232-233.

3 Кузнецова, *op. cit.*, p. 141.

ou son nez. Tout comme Dieu, Satan sème la terre apportée, le sable ou des graines. La terre cachée enfle et, en la recrachant, Satan crée des marécages, des fossés et des montagnes. Parfois Satan demande à Dieu de créer des montagnes, des ravins et même des mauvaises routes pour que les gens se souviennent des deux créateurs. Le relief peut aussi apparaître parce que les deux démiurges serrent la terre, engorgée d'eau ou jugée trop étendue, des deux côtés[4].

Le diable est certes un démiurge, mais ses principales motivations sont la jalousie, l'instinct d'imitation et l'envie de nuire. Il tente de détruire la terre et fabrique deux soleils pour la brûler. Le Seigneur arrose l'un des soleils et le transforme ainsi en lune, mais, à la fin du monde, celle-ci se réchauffera et détruira la terre et ses habitants (région de Smolensk). Ou bien lorsque la terre ferme est créée, l'adversaire supplie le démiurge de lui réserver un lopin de terre. Le Seigneur lui accorde l'espace suffisant pour ficher un pieu. Satan s'en saisit pour faire sortir des entrailles de la terre des créatures nuisibles : serpents, grenouilles, insectes et autres maux, comme des maladies (Sibérie occidentale). La compétition est tout aussi rude lorsqu'il s'agit de peupler la terre. Quand Dieu crée l'homme, Satan n'arrive qu'à produire le chien. Lorsque Dieu fait la brebis ou la vache, le diable ne fait que le bouc ou la chèvre, lorsque Dieu fait l'abeille, Satan fabrique le bourdon. Dans ce système manichéen, Dieu crée les plantes utiles et son adversaire les mauvaises herbes ; Dieu fait les pommes et Satan les pommes de terre ; le Seigneur les maudit et elles s'enfoncent dans la terre ; depuis on les appelle *pommes du diable*. L'échec de Satan peut s'expliquer par le manque de savoir-faire : il arrive à créer mais ne sait pas profiter de ses créations. Satan ne sait ni animer la chèvre, ni nommer l'écrevisse et l'orge. Alors, c'est le Seigneur qui s'en charge et ces créatures ambiguës, issues d'un double effort, sont alors considérées comme propres à la consommation[5].

La confrontation entre Dieu et Satan est à son comble lorsqu'il est question de créer le premier homme. La première version de cet acte fondateur apparaît dans le plus ancien texte russe, *Le Dit des temps passés* (début du XII^e^ siècle), où elle est exposée par des magiciens :

4 Белова, *op. cit.*, p. 48 ; Белова, Кабакова, *op. cit.*, p. 22-43, 50-56.
5 Кабакова, *op. cit.*, p. 162, 396.

> Satan se disputa avec Dieu au sujet de qui devait créer l'homme. Et Satan créa l'homme et Dieu inséra l'âme. C'est pourquoi, lorsque l'homme meurt, son corps va dans la terre et l'âme vers Dieu.

Mais la version la plus commune reste celle de la Genèse : l'homme est créé avec une poignée de glaise, de poussière, de sable ou de terre. Plus rare est le motif de l'homme tracé sur du sable que Dieu anime avec son souffle (régions de Nijni-Novgorod et d'Arkhangelsk). Dans la plupart des versions, Dieu s'absente pour aller chercher l'âme, ou de la matière première qui lui manque ou encore pour se laver les mains, faire ses besoins (régions d'Arkhangelsk et de Smolensk)[6]. L'absence du démiurge permet à son adversaire d'approcher la création divine, ce qui introduit l'important thème de la perte de la perfection originelle du corps, inspiré probablement par le *Récit comment Dieu créa Adam*. Jaloux d'une créature aussi parfaite, le diable soudoie le chien en faction devant l'homme inanimé et le spolie en crachant dessus, en le couvrant de sa morve, de sa salive, et de boue (région de Kazan). Pour réparer l'irréparable, Dieu retourne le corps humain, ou bien c'est Satan lui-même qui le fait pour dissimuler son délit. Le récit vise à expliquer l'origine de la toux et des substances « étrangères » (salive, glaires, crachats) dans le corps humain. En plus, la profanation du diable a rendu l'homme vulnérable. Dorénavant, n'importe quel sorcier peut lui jeter un mauvais sort (région de Tver)[7].

Dans certaines traditions, notamment dans le Nord russe, on voit se former toute une chaîne créative : l'émulation entre deux démiurges donne naissance à une série de créatures qui sont des ripostes à une invention précédente. Dieu crée le bétail, Satan des insectes nuisibles, Dieu des oiseaux pour les manger, Satan, la chevêche et des serpents, etc. Lorsque Satan abîme le corps d'Adam en y perçant soixante-dix-sept trous et y faisant entrer soixante-dix-sept maux, Dieu crée soixante-dix-sept plantes médicinales pour remédier à la spoliation[8]. Cette émulation peut aussi déboucher sur la différenciation sexuelle des hommes, qui, à l'origine, étaient asexués. Satan, par ruse, les fit sortir de la maison :

6 Белова, Кабакова, *op. cit.*, p. 38-39, 128-129, 229-230, 233-235.
7 Кабакова, *op. cit.*, p. 15-16.
8 Белова, Кабакова, *op. cit.*, p. 228.

> Dès qu'un humain passait à sa portée, il lui donnait des coups de hache entre les jambes. Il se tourna vers les humains ainsi abîmés et leur déclara :
> – Vous serez les femmes, et vous ferez tout pour embêter les hommes.
> Quand Dieu se leva, il fut mécontent, soupira, mais vit qu'il n'y avait rien à faire. Alors il colla une pomme de pin aux hommes et leur ordonna :
> – Bouchez les trous des femmes, engendrez de nouveaux humains[9].

Anges ou démons

Après la fabrication de la terre ferme et de son relief, Dieu procède à la création des anges. Il les crée en frappant le rocher avec son sceptre ou son bâton, ce qui produit des étincelles. L'adversaire, qui agit comme imitateur du Créateur, se fabrique, à son tour, une légion d'adjoints, en frappant une pierre ou en égouttant les mains. Il est également à même de les produire rien qu'en sifflant[10].

L'origine des anges sataniques peut être liée au motif de la terre cachée. Le démiurge ordonne à Satan de recracher la terre dissimulée, et les démons s'envolent de la terre profanée par Satan et les anges de la terre « propre ». Parfois Satan est présenté comme le seul créateur des anges et démons, et, donc, la nature des nouvelles créatures dépend de la façon dont il les fabrique. En effet, dans les récits de la Russie du Nord, en suivant l'ordre divin, Satan produit avec sa main droite des étincelles qui deviennent des anges, ensuite, il prend l'initiative de créer de la main gauche des démons pour son usage personnel. Notons en passant que dans le récit de la Création, l'opposition droite/gauche se traduit de manière prévisible comme divin *vs* diabolique, bon/mauvais. Dieu prend la terre avec sa main droite de la main droite de Satan et la sème pour créer la « terre russe » ; avec sa main gauche il prend la terre de la main gauche de Satan, et il en sort la « terre impie », des marécages, des montagnes et autre « relief incommode » (légende russe de Carélie)[11].

9 Kabakova, Galina, *Contes et légendes de Russie*, Paris, 2018, p. 34-35.
10 Кузнецова, *op. cit.*, p. 80-82, 151-153 ; Белова, *op. cit.*, p. 58-59.
11 Белова, Кабакова, *op. cit.*, p. 31.

Le couple de démiurges peut être également constitué de saint Michel, futur vainqueur de l'adversaire, et de Satan : à tour de rôle, ils frappent le silex et les étincelles se transforment en anges ou en démons.

La parution des démons est racontée souvent selon la tradition biblique. L'Ancien Testament n'évoque qu'une seule fois la rébellion satanique.

> Te voilà tombé du ciel, Astre brillant, fils de l'aurore ! Tu es abattu à terre, Toi, le vainqueur des nations ! Tu disais en ton cœur : « Je monterai au ciel, j'élèverai mon trône au-dessus des étoiles de Dieu ; je m'assiérai sur la montagne de l'assemblée, à l'extrémité du septentrion ; je monterai sur le sommet des nues, je serai semblable au Très-Haut. » Mais tu as été précipité dans le séjour des morts, dans les profondeurs de la fosse […] (Ésaïe 14, 12-15).

L'épisode est mentionné à plusieurs reprises dans le Nouveau Testament et notamment dans l'Apocalypse :

> Et il y eut guerre dans le ciel. Michel et ses anges combattirent contre le dragon. Et le dragon et ses anges combattirent, mais ils ne furent pas les plus forts, et leur place ne fut plus trouvée dans le ciel. Et il fut précipité, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui […] (12, 7-9).

Le récit apocryphe *De Satanaïl*, faisant partie de *Tolkovaïa Paleïa* (ou *Paleïa commentée*, XIV^e^ siècle), décrit cette nouvelle compétition entre deux démiurges. Dieu pose sur le ciel son trône, et le Malin construit son propre ciel, au-dessus du ciel divin pour y instaurer son trône ; d'ailleurs, cette séquence peut être multipliée. L'objectif de l'adversaire est de détrôner Dieu. Des versions orales mettent en scène les anges, qui escaladent trois, sept, huit, neuf ou douze cieux pour prendre le dessus sur Dieu.

Dans la tradition orale, la version de l'anabase empruntée à *Tolkovaïa Paleïa* est concurrencée par une version très originale racontée par les cosaques de Kouban. Les démons dirigés par Satan cherchent à s'élever au ciel en construisant des ponts avec du sable originel trouvé au fond de l'océan. Dieu s'en aperçut et sema le sable

tout autour qui devint la terre ferme. Le sable qui couvrit les ponts inachevés provoqua l'apparition des eaux : marécages, lacs, mers et océans. Cette version reste unique, car elle ne commente que le changement du relief mais ne mentionne pas le sort réservé à Satan et à ses démons, qui avaient défié le Créateur[12].

Dans *Tolkovaïa Paleïa*, dans *La Mer de Tibériade* et le *Récit des sept planètes*, Dieu expulse Satan du ciel, « pour l'orgueil de son dessein ». Dans la plupart des récits, c'est le désir de Satan de prendre la place du Créateur – voire de le noyer – ou la volonté satanique de spolier les créations divines, la terre et le premier homme qui provoquent l'ire du Seigneur. Dans une version de la région de Tambov, on découvre le motif du défi propre aux contes merveilleux : Dieu met Satan au défi pour savoir qui est le plus fort et le plus malin. Satan échoue à tous les coups : il n'arrive ni à renverser le trône divin, ni à créer un homme à l'image de Dieu[13].

L'épisode de la chute est essentiel dans le discours étiologique sur la transformation de Satan et de ses troupes, l'origine des génies des lieux, du relief, de phénomènes météorologiques (foudre, orage) et de plantes.

Dans de nombreux récits, Dieu essaie lui-même de foudroyer son adversaire. Dans d'autres, il confie la foudre, une arme redoutable, à l'archange Michel ou au prophète Élie. D'ailleurs, l'explication la plus connue donnée au phénomène de l'orage évoque le prophète Élie (rarement saint Michel), qui, installé sur son char, poursuit Satan et le frappe par la foudre.

Lorsque la tâche de combattre Satan est confiée à saint Michel, les récits sont plus variés et riches en rebondissements. Ils expliquent notamment la forme définitive du relief terrestre : les ravins sont les traces des cornes de Satan déchu (région de Viatka). Les textes étiologiques peuvent également évoquer la « corporalité » des personnages sacrés. Satan fut blessé lors de sa chute, son sang coula et donna naissance à la première ortie du monde (région de Briansk)[14].

La chute de Satan cause la transformation de la forme linguistique de son nom. Tout comme dans la *Mer de Tibériade*, dans la tradition

12 Кабакова, *op. cit.*, p. 235.

13 А.П. Звонков, « Очерк верований крестьян Елатомского уезда Тамбовской губернии » [L'aperçu des croyances des paysans du district d'Elatoma du gouvernement de Tambov], *Этнографическое обозрение*, 2, 1889, p. 64-65.

14 Кабакова, *op. cit.*, p. 363.

orale, la rébellion de *Satanaïl* lui vaut l'ablation du nom : dépossédé par le Seigneur de sa particule sacrée *–il*, il devient *Satana*. En revanche, l'archange qui s'appelait initialement *Mikha*, la reçoit comme récompense et devient *Mikhaïl* (Michel). À côté de cette version, répandue assez largement, une autre, enregistrée en Sibérie occidentale, affirme le contraire : c'est après avoir atterri dans la vase (*il*) du marais qu'il récupéra sa particule finale et devint *Satanaïl*. Parfois il est précisé que ce fut Dieu qui remplit un ravin d'eau et de boue pour y exiler son adversaire[15].

Les métamorphoses les plus importantes concernent le physique de l'adversaire, d'ailleurs elles sont probablement dictées par l'iconographie de Satan. Pendant la bataille, saint Michel avec son épée lui coupe les ailes. Les cornes, les griffes et la queue commencent à lui pousser, et il devient noir. La même transformation attend tous les anges qui avaient pris son parti.

La chute change également le statut de Satan : il devient diable, créature certes maléfique mais pas omnipotente. Si Satan est seul et unique, les diables sont multiples, et peuvent vivre en famille, comme les humains. Ils sont même mortels. Le diable, la version banale de Satan, continue à nuire au genre humain avec ses créations nuisibles qui relèvent de la nature et de la culture. Dans le folklore des vieux-croyants, l'origine des plantes qui ruinent l'âme plus que le corps, jugées amorales, telles que le tabac, le thé ou encore le houblon est systématiquement attribuée au diable. Ainsi, le tabac peut naître des excréments du diable et les pommes de terre de son crachat. Une légende de la région de Saratov raconte que Satan donna l'ordre à ses ouailles d'aller le chercher au fond de l'enfer. Et il ouvrit des bureaux de tabac dans chaque village pour damner ses habitants. Dans un récit de la région de Tver, le diable convainc un paysan de cultiver le tabac à la place de l'avoine, car il conquerra le monde. Le plus connu est le conte où le diable inventa le tabac pour faire pleurer les gens venus à l'enterrement de sa mère ou de sa belle-mère[16]. De même, le diable apparaît comme l'inventeur de la distillation d'alcool, qu'il fait goûter à un moujik ou à un saint. Ce conte-type apparaît dans l'*Index des contes-types des Slaves orientaux* sous le numéro SUS-828, « Les saints et Dieu dans la distillerie du diable ». Dans la plupart des

15 *Ibid.*, p. 56 ; Кузнецова, *op. cit.*, p. 157 ; Белова, Кабакова, *op. cit.*, p. 28.
16 Кабакова, *op. cit.*, p. 401.

versions du conte, le diable obtient le pouvoir éternel sur les âmes des ivrognes. Très souvent dans les contes, les inventions permettent au diable de racheter sa liberté. Ainsi, dans le conte-type ATU 810A, « Le diable fait pénitence », il invente la vodka ou bien la machine textile, dans le conte-type ATU 1061, « Mordre dans la pierre » il offre à une femme le miroir, etc.[17]

La naissance des esprits des lieux

Revenons à l'épisode de la chute, essentiel dans la généalogie de la force impure. La chute peut provoquer la dislocation de Satan et la naissance d'autres personnages. En touchant la terre, nous raconte une légende sibérienne, il se casse en quatre parties qui se transforment en dragon de feu, esprit de la forêt, des eaux et des bains[18].

Pourtant cette légende reste unique. Beaucoup plus fréquente est la version expliquant la transformation des anges déchus en esprits des lieux où ils atterrirent. Voici un exemple caractéristique des environs du lac Baïkal :

> Les anges vivaient au ciel, près de Dieu. Ils étaient nombreux et vivaient en parfaite harmonie les uns avec les autres. Mais une dispute finit par éclater entre Dieu et les anges. Dieu les chassa alors du ciel. En tombant sur terre, chacun d'eux prit une forme différente, laquelle dépendait de leurs nouvelles demeures.
> L'un tomba dans une forêt et devint un esprit des bois. Un autre dégringola dans un bain et se transforma en esprit du bain. Un autre encore atterrit sur une maison et devint un esprit domestique. Dans les moulins apparurent les esprits meuniers, tandis que les granges et les greniers furent peuplés d'esprits des granges. Dans l'eau se multiplièrent les diables d'eau. Enfin, l'un d'entre eux tomba dans un tonneau de bière préparée par une bonne femme et devint l'esprit de la bière[19].

Par ailleurs, la liste des lieux qui accueillirent les démons est assez longue, et, par conséquent, la spécialisation des esprits est très variée.

17 Kabakova, *op. cit.*, p. 167-172.
18 Кабакова, *op. cit.*, p. 363.
19 Kabakova, *op. cit.*, p. 186

Elle mentionne souvent les esprits des marais (ou des roseaux), des eaux, des champs et des montagnes. D'aucuns n'atterrirent pas mais restèrent suspendus dans l'air et devinrent ainsi les esprits de l'air, du ciel ou « volants ». D'autres tombèrent très bas et se retrouvèrent en enfer. Ainsi tous les espaces, naturels et habités, devinrent animés, ce qui impliqua également des conséquences pour l'homme. Dorénavant il doit les respecter où qu'il aille, au risque de s'attirer des ennuis[20].

La paternité des démons peut faire l'objet d'autres explications. Dans une version de Russie centrale, c'est Caïn qui apparaît comme le père des diables, moins méchants que ceux qui étaient des anges déchus (région de Tver). Ailleurs, on racontait que Satan épousa la fille de Caïn, qui donna naissance à des démons (régions de Viatka et Novgorod). La paternité des esprits domestiques peut également être attribuée à Cham, le fils irrespectueux de Noé, maudit par son père (région de Kalouga)[21].

L'origine des esprits locaux est quelquefois exposée dans le conte-type ATU 758, « Différents enfants d'Ève » (elle correspond également aux motifs A1650.1, « Différents enfants d'Ève » et F251.4, « Peuple souterrain descendant des enfants d'Ève cachés à Dieu » d'après *Motif-Index of Folk-Literature* de Thompson)[22].

Le conte, largement diffusé sur tout le continent européen, apparaît sous deux versions, qu'on peut définir comme « sociologique » et « démonologique ». Résumons-les. Ève était à la tête d'une famille si nombreuse qu'au moment où Dieu vint lui rendre visite, elle eut honte de lui présenter toute sa descendance. Elle lui en montre une partie qui reçoit la bénédiction. Le destin de ces enfants est enviable, tandis que les autres, dissimulés, deviennent des classes exploitées dans la première version du conte ou des esprits invisibles dans la seconde. La première version est attestée depuis le XV^e^ siècle, d'abord en Italie, ensuite dans l'espace germanique, où elle est largement utilisée dans les prêches protestants en vue d'expliquer l'origine de l'inégalité

20 Кабакова, *op. cit.*, p. 251.

21 Кабакова, *op. cit.*, p. 441 ; Kabakova, *op. cit.*, p. 187.

22 Le conte a fait l'objet de nombreuses études, à commencer par les « Commentaires des contes des frères Grimm », de Johannes Bolte et Jiří Polivka, et jusqu'à la thèse universitaire consacrée à ce conte par Virginia Geddes (Bolte, Johannes et Polivka, Jiří, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm*, vol. 3, Leipzig, Dieterischsche, 1918, p. 308-321 ; Geddes, Virginia, « *Various children of Eve* » *(AT 758): cultural variants and antifeminine images*, Stockholm, Etnologiska institutionen, 1986).

sociale. Cette version est diffusée à Malte, en Italie du Sud et en Catalogne, en Espagne, dans les Balkans, en Macédoine, Bulgarie et Serbie, plusieurs fois en Allemagne, Hongrie, Flandre, Pologne, Lituanie et Lettonie. La seconde version, « démonologique », est connue dans les Balkans (Slavonie, Dalmatie, Herzégovine, et Monténégro), en Allemagne du Nord, au Pays de Galles et surtout dans les pays nordiques, qui sont considérés comme le foyer de ce motif. Il importe de préciser que dans la plupart des cas, ce conte est raconté en parallèle de la légende, qui explique l'origine des esprits locaux par la chute des anges de Lucifer[23].

Chez les Slaves de l'Est, les versions de « Différents enfants d'Ève » sont attestées dans la région frontalière russo-biélorusse, dans le Nord (Carélie) et le Nord-Est russe (régions de Kostroma et de Kirov) et auprès de la population russe indigène de Yakoutie.

Dans ces traditions locales, les enfants cachés et donc non bénis deviennent des esprits forestiers, champêtres, aquatiques et domestiques. La « spécialité » de l'esprit résulte souvent de l'endroit où chaque enfant fut caché. Dans la région frontalière russo-biélorusse, on évoque également l'apparition des « invisibles », dont le nombre est égal à celui des « vrais » hommes, visibles. Le conte-type englobe des versions variées : par exemple, les génies des bois tirent leur origine du couple qui rechigna à baptiser toute sa progéniture et en cacha la moitié (région de Briansk). Dans le Nord, la transformation des enfants provoque l'apparition des esprits de la maison mais également des bêtes « sylvestres, terrestres, aquatiques » : la grenouille, la souris, la taupe, le loup et le bétail.

La variante la plus orientale parmi celles dont on dispose vient d'un village russe de Yakoutie. Le motif de la descendance trop nombreuse y est absent et le responsable de l'apparition des esprits est Adam, qui avait produit trop d'humains, de poissons et d'oiseaux. Il décide de caser les hommes surnuméraires par-ci par-là : dans la toundra, dans le feu, dans l'eau, « au tournant ». Le Christ, qui arriva peu après, distribua à ces personnes leur destin démonologique. Ils sont devenus l'esprit de la toundra, celui du feu et celui des eaux ainsi que le génie du foyer[24].

23 Kabakova, Galina, *D'un conte l'autre*, Paris, Flies, 2018, p. 130-131.
24 *Ibid.*, p. 134-137.

Si ces esprits et leurs légendes sont largement connus sur tout le territoire russe, d'autres sont plus circonscrits. C'est le cas notamment des esprits de maladie. Parmi les incantations largement utilisées par la médecine traditionnelle, un certain nombre est consacré au traitement de la « fièvre », ou plus exactement de la malaria. Elles citent fréquemment les incarnations de la maladie, *triassovitsy*, littéralement « qui font tressaillir ». Les légendes orales font remonter l'origine de ces esprits aux filles d'Hérode. Elles racontent que les jeunes filles ont été maudites par Dieu parce qu'elles ne s'arrêtaient pas de danser. Ou bien, selon les cosaques du Nord-Caucase, ce fut saint Jean-Baptiste qui maudit soixante-dix-sept filles d'Hérode croisées sur la route parce qu'elles se moquèrent de son habit grossier. Il fit entrer en elles la fièvre qu'elles répandent depuis sur la terre[25]. Une autre version indique que la punition sanctionna la fille qui exigea de son père, Hérode, la décollation de saint Jean-Baptiste. La tête coupée prononça la malédiction et transforma la fille et ses sœurs en fièvres. L'oralité peut également écorcher le nom d'Hérode et il devient le roi Irlous, qui maudit ses douze filles désobéissantes, lesquelles devinrent les démons de la fièvre[26].

À côté de ces explications qui renvoient aux sources bibliques et parabibliques, il en existe d'autres, qui mentionnent les « mauvais morts » qui continuent de grossir les hordes démoniaques : les enfants morts sans baptême, les suicidaires, les hommes décédés de mort violente.

Personnages d'origine livresque

On connaît les sources livresques de certains personnages démoniaques. C'est le cas des « pharaons » qui tirent leur origine du texte médiéval *Le Récit de la traversée de la mer Rouge*, largement diffusé et qui passa de l'écrit dans l'oralité. Moïse conduisait le peuple hébreu hors d'Égypte et jeta la malédiction sur les Égyptiens qui les

25 Белова, Кабакова, *op. cit.*, p. 257-258.

26 Андрей Топорков, « Сисиниева легенда и заговоры от лихорадки у восточных славян » [La légende de Sisinius et les incantations contre la fièvre chez les Slaves de l'Est], in *Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы* [*La légende de Sisinius dans les sources folkloriques et manuscrites du Proche Orient, des Balkans et de l'Europe de l'Est*], Moscou, Indrik, 2017, p. 663, 682.

poursuivaient ou bien fit le signe de croix et, pris par des eaux, ils devinrent « pharaons ». On attribue à ces esprits la forme composite de mi-hommes, mi-poissons, ou bien celle d'ogres-cyclopes, de petits bonshommes, de chats ou de poissons. Ils sont communément associés à l'élément aquatique (mer, océan, rarement rivières), et on les appelle « hommes maritimes ou aquatiques », esprits des eaux, parfois on les identifie aux personnages féminins tout aussi largement connus – ondines (*roussalki*). Comme ils sont condamnés à garder leur aspect ichtyen jusqu'au jugement dernier, ils ne cessent de demander à leur « roi-pharaon » ou à des marins qu'ils croisent si la fin du monde est proche[27].

Un autre personnage de la « petite mythologie » a une origine littéraire. Il s'agit du personnage récurrent des contes merveilleux, la sorcière Baba Yaga. Un seul récit d'origine, enregistré dans la vallée de Kama, lui est consacré mais *L'Index comparatif des sujets. Le conte slave oriental* créa sur sa base un conte-type (СУС–1169*).

> Un diable eut envie de fabriquer Baba Yaga. Il rassembla les douze bonnes femmes les plus méchantes et les mit à cuire dans un chaudron. Il goûta, puis fit cuire encore un jour. Il goûta de nouveau et éternua si fort que les portes s'ouvrirent. Il mangea une cuillerée de la préparation et cracha. Du chaudron sortit alors Baba Yaga[28].

À la recherche des sources du récit, très isolé dans le corpus étiologique, j'ai découvert une planche de *loubok* (sorte d'image d'Épinal russe), composée de huit images, huit séquences qui racontent la création de Baba Yaga[29]. Le conte cité représente la version abrégée du début du récit figurant sur le *loubok*. Il détaille par ailleurs les calculs alchimiques faits par le diable pour réussir sa création. Le *loubok* explique en détail comment Baba Yaga ainsi cuite obtint son aspect définitif et ses attributs :

> *Origine et formation de Baba Yaga*
> Le diable en chef ou le chef de tous les diables, tout en étant grand chimiste, eut envie d'inventer le mal qui le dépasserait par sa puis-

27 Кабакова, *op. cit.*, p. 413-414, Белова, Кабакова, *op. cit.*, p. 74-76, 348-350.
28 Kabakova, *Contes et légendes de Russie*, *op. cit.*, p. 188.
29 Il est reproduit dans : Claudon-Adhémar, Catherine, *Imagerie populaire russe*, Milano, Electa/Weber, 1977.

> sance. Dans ce but, il cuisit douze femmes méchantes, car la physique lui avait appris que c'était la meilleure et la plus profitable des matières. Et d'après les calculs mathématiques chaque femme méchante contient du mauvais alcool en considérant un diable normal dans la proportion de sept contre douze et contre lui en personne une septième. En faisant cuire ces particules du mauvais alcool qui se dégageaient avec la vapeur en l'absence de la cornue, il les attrapait avec la bouche et les avalait. En fin de cuisson, il ne restait dans le chaudron que la matière brûlée ; il cracha dans le chaudron, et l'alcool du mal de femmes mêlé à la salive du diable tombée sur les cendres, en fusionnant, forma Baba Yaga.
> Le diable la considéra comme le mal absolu et la plaça dans un bocal dans l'idée de fabriquer par la suite une dizaine de Baba Yaga comme celle-ci, et d'en fabriquer ensuite le mal encore plus parfait. Mais en pesant le mal qu'elle contenait et le comparant au mal propre aux femmes du monde, il constata, désappointé, que ces dames, même sans cuisson, ne lui cèdent pas une once. Cela le fâcha au point que, par dépit, il jeta le bocal par terre ; il se brisa en mille morceaux, comme les jambes de Baba Yaga qui, arrachées, s'étaient cassées. Cela dégrisa le diable, qui, conscient qu'il libérerait ainsi le monde du grand mal, donna à Baba Yaga des jambes en os, lui inspira la connaissance de la sorcellerie et, pour qu'elle quitte l'enfer, lui offrit en guise de voiture un vieux mortier en fer qui traînait dans son laboratoire, et un pilon en fer pour aiguillonner le mortier qui lui sert toujours à parcourir le monde en faisant le mal[30].

C'est un texte assurément satirique qui insiste sur le caractère « scientifique » de la fabrication de Baba Yaga. Mais il est clair que le message de cette planche vise avant tout la méchanceté des femmes. Cependant, pour une fois la satire ne vise pas toutes les femmes méchantes, comme cela se faisait depuis le Moyen Âge, mais seules les femmes de la haute société.

Cette satire peut se nourrir des modèles occidentaux : rappelons la célèbre série française de Lustucru où ce forgeron cherche à remodeler les femmes précieuses et même l'alambic miraculeux qui permet de refaire les femmes. Le thème de la fabrication n'est pas sans rappeler le motif de l'homoncule créé par un alchimiste moyenâgeux. Le motif

30 Kabakova, Galina, *D'un conte l'autre*, *op. cit.*, p. 189-190.

de la pesée de Baba Yaga et d'une mondaine fait référence à un thème traité par les icônes : « Saint Michel et Satan qui pèsent les âmes de pécheurs ». En même temps, on reconnaît quelques motifs propres aux récits étiologiques, comme la salive qui aide à fabriquer un personnage humain (en général, c'est la salive divine qui permet de fabriquer des figurines en argile qui deviendront les premiers hommes). Même si ce récit est prétendument étiologique, on y trouve cependant la caractéristique permanente du diable : c'est un créateur malheureux ; il essaie de créer l'homme mais il échoue ; dans d'autres cas, il cherche à imiter l'œuvre divine et il crée tout autre chose. Et dans notre cas, il essaie de fabriquer quelque chose d'inédit qui dépasserait par sa nuisance tous les êtres existants et finalement, il ne fait que reproduire les méchantes femmes du monde.

Or, le *loubok*, qui servait souvent à largement diffuser des œuvres folkloriques, cette fois-ci reprit presque mot à mot un passage d'une œuvre littéraire, le « Conte du gentilhomme Zaolechanine, preux au service de prince Vladimir », qui fait partie des *Contes russes* en dix volumes de Vassili Levchine (1780)[31].

Pour conclure, je me permets deux remarques. L'omniprésence des esprits impose un grand respect à leur égard, comparable parfois à celui inspiré par Dieu et les saints. D'ailleurs, dans la « pensée sauvage » de la paysannerie russe, la frontière entre les deux groupes de personnages sacrés est poreuse. Ainsi dans certaines localités, au début du repas, les convives se plaçaient sous la protection conjointe du Seigneur, des saints et de l'esprit de la maison[32].

La « petite » mythologie, foisonnante, ne se décline pas que dans des récits plus ou moins divertissants, elle a également des incidences concrètes sur la vie de tous les jours. L'influence du récit étiologique peut se résumer à l'appréciation globale d'une création, ou se réaliser à travers le traitement qui lui sera accordé. L'implication divine ou diabolique constitue un critère en soi de l'appréciation. Elle est censée

31 *Ibid.*, p. 193-194 ; Василий Левшин, *Русские сказки* [*Contes russes*], livre 1, Saint-Pétersbourg, Tropa Troïanova, 2008.

32 Kabakova, Galina, *L'hospitalité, le repas, le mangeur dans la civilisation russe*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 195.

expliquer pourquoi un animal ou une plante sont considérés comme utiles ou, au contraire, nocifs. Parmi ces incidences concrètes figure la comestibilité : le fait d'être propre à la consommation est présenté comme une récompense et vice versa, l'interdit de consommer apparaît comme une lourde sanction contre un animal ou une plante, sanction visant leur créateur.

Galina Kabakova

Bibliographie complémentaire

Афанасьев, Александр, *Народные русские сказки* [*Contes populaires russes*], Moscou, K.Soldatenkov, N.Chtchepkine, 1855-1863, 8 t.

Бадаланова Геллер, *Флорентина, Книга сущая в устах: Фольклорная Библия бессарабских и таврических болгар* [*La Bible folklorique des Bulgares de Bessarabie et de Tauride*], Moscou, Universitet Dmitria Pojarskogo, 2017.

Боганева А.М., *Беларуская « народная Біблія » ў сучасных запісах* [*La Bible populaire biélorusse dans les versions contemporaines*], Minsk, 2010.

Вражиновски, Танас, *Македонска народна Библија* [*La Bible populaire macédonienne*], Skopje, Matica, 2006.

Георгиева, Албена, *Когата Господ ходеше по земята. 77 фолклорни легенди с тълкувания* [*Lorsque Dieu marchait sur terre. 77 légendes folkloriques avec interprétations*], Sofia, Naouka i izkustvo, 1993.

Звонков, А.П., « Очерк верований крестьян Елатомского уезда Тамбовской губернии » [L'aperçu des croyances des paysans du district d'Elatoma du gouvernement de Tambov], in *Этнографическое обозрение*, 2, 1889, p. 63-80.

Сенько, Іван, Коли Христос по землі ходив. Народні оповіді [*Lorsque le Christ marchait sur terre. Récits populaires*], Oujgorod, Karpaty, 1993.

[СУС] – Бараг, Лев *et al.*, *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка* [*L'Index comparatif des sujets. Le conte slave oriental*], Leningrad, Naouka, 1979.

[ATU] Uther, Hans-Jorg, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, 2004 (*FF communications*, n° 284-286).

Badalanova, Florentina, « The Bible in the Making: Slavonic Myths of Creation », *in* Geller, M. J., Schipper M. (dir.), *Imagining Creation*, Leiden/Boston, 2008, p. 161-365.

Castelló i Guasch, Joan, *Rondaies eivissenques de quan el Bon Jesús anava pel món*, Palma, Alfa, 1974.
Kabakova, Galina, *Contes et légendes d'Ukraine*, Paris, Flies, 1999 (2e éd. 2009).
Kabakova, Galina (dir.), *Contes et légendes étiologiques dans l'espace européen*, Paris, Pippa, Flies, 2013.
Lammel, Annamaria et Nagy, Ilona, *Parasztbiblia*, Budapest, Gondolat, 1985.
Lammel, Annamaria et Nagy, Ilona, *La Bible paysanne*, Paris, Bayard, 2006.
Lapucci, Carlo, *La bibbia dei poveri. Storia popolare del mondo*, Milano, Mondadori, 1985.
Šmitek, Zmago, *Ko so svetniki gostovali. Slovenske ljudske legende*, Radovljica, Didakta, 2010.
Thompson, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths... romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1932-1936, 6 vol. (*FF Communications*, n° 106-109, 116-117).
Zowczak, Magdalena, *Biblia ludowa: interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław, FUNNA, 2000.

Grande et petite mythologies : le centaure au miroir du Grand Siècle

Le mythe du centaure, dont l'origine remonte à l'Antiquité grecque, bénéficia tout au long de l'histoire d'un succès de postérité impressionnant, et sa renommée s'accrut à l'âge classique, du fait notamment de l'importance donnée à l'éducation royale et à ses représentations. Mais avant d'envisager les modalités d'inscription de cette fable dans la France du Grand Siècle, opérons un excursus dans les périodes précédentes afin d'exhumer quelques-unes des lectures auxquelles la légende donna lieu.

Conformément à une tradition antique opposant tant sur le plan des mœurs que des pratiques Nessos à Chiron[1], le Moyen Âge et la Renaissance interprètent volontiers la figure du centaure dans une perspective morale : la créature réunissant un buste d'homme à la croupe d'un cheval offre ainsi aux mythographes la possibilité de penser la nature humaine dans son rapport au bien et au mal.

Dans le cadre d'une christianisation du mythe païen, le centaure illustre par exemple la propension de l'homme à céder à la bestialité. Deux écarts sont principalement incriminés, au premier chef desquels la luxure. En 1556, Valeriano allègue l'autorité du néo-platonicien Maxime de Tyr et celle d'Hésychius de Jérusalem. La sexuation équestre et la pratique qu'elle induit le conduit à dénoncer les impudeurs lubriques et les salacités compulsives :

> Maximus Tyrius n'entend […] par le Centaure autre chose que la conjonction de volupté […]. Et d'autant que la saincte escriture compare les estats et vacations immondes aux jumens et […] Hesychius Hierosolymitain appelle promptement les paillards estalons de chevaux […]. Le mesme est au Pseaume XXXI,

1 Gourmelen, Laurent, « Le centaure et les ambivalences du conseiller : Nessos et Chiron », *Dialogues d'histoire ancienne*, supplément 17, 2017, p. 59-74 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2017_sup_17_1_4430).

> « Ne ressemblez pas au cheval ni au mulet », ce que les interpretes exposent, « Ne soyez enflammez de l'amour des femmes, comme chevaux effrenez[2] ».

Mais l'impureté ontologique liée au centaure ne s'arrête pas au seul désir de fornication. Lui sont également imputés d'autres vices, parmi lesquels l'orgueil et l'envie. Dans le *Policratus*, Jean de Salisbury revient sur l'enseignement cynégétique prodigué à Achille pour en proposer une lecture à charge :

> Dans la caverne du demi-homme Chiron […], Achille […] fut emmené dans les bois pour massacrer les bêtes sauvages. S'accoutumant au meurtre […], il abandonna toute révérence pour la nature et [toute] peur de la mort. […] Certes, ceux qui s'adonnent à de telles pratiques […] progressent de la frivolité à la lascivité, de la lascivité aux plaisirs sensuels et s'étant endurcis, passent de là à […] toutes sortes de choses qui vont à l'encontre de la loi[3].

Sous la plume du secrétaire de Thomas Becket, Chiron est à la fois un piètre enseignant et un perfide. Par son truchement, Achille perd la mesure des choses et renonce au sentiment de charité. Ses séjours dans la « caverne » du mont Pélion et dans les forêts de Thessalie le transforment en bête brute, avide de chair et de sang. Aussi en vient-il à symboliser le « puissant de la terre ». Il est, écrit Salisbury, ce « violent chasseur devant le Seigneur » (Genèse 10, 9[4]). En somme, le disciple de Chiron incarne l'économie du mal, à la fois moralement et politiquement – « toutes [les] sortes de [pratiques scandaleuses] qui vont à l'encontre de la loi » lui sont imputées.

---

2 *Commentaires hiéroglyphiques ou images des choses de Jan Pierius Valerian […], mis en françois par Gabriel Chappuys*, Lyon, B. Honorat, 1576, 2 vol., t. I, p. 85-86.

3 Traduction française de Philippe Buc : « Pouvoir royal et commentaires de la Bible (1150-1350) », *Annales*, 44(3), 1989, p. 698 (DOI : 10.3406/ahess.1989.283616). Pour la référence exacte au *Policratus* I, 4, voir n. 26.

4 Ph. Buc, art. cit., p. 698. Dans son *Parergon juris* (livre IX, ch. XIII), Alciat se fait l'écho d'une tradition mythographique faisant de Chiron un maître tyrannique : « […] chez les auteurs grecs […] on a imaginé qu'Achille et d'autres fils de rois auraient été éduqués par le centaure Chiron parce que les savants et les conseillers des princes, d'ordinaire, sont un peu sauvages de nature, qu'ils ont, un esprit enclin à la dureté », cité par Valérie Hayaert, Mens emblematica *et humanisme juridique. Le cas du* Pegma cum narrationibus philosophicis *de Pierre Coustau, 1555*, Genève, Droz, 2008, p. 169.

Mais la littérature didactique et édifiante que charrie le temps long du passé ne se réduit pas à ces lectures de réprobation. À la Renaissance, la fable du centaure est aussi l'occasion d'envisager la nature humaine dans une perspective plus favorable. Blaise de Vigenère reprend à son compte l'opposition entre corps et esprit pour célébrer la volonté de rachat d'une humanité blessée. Ainsi la double nature du centaure témoigne-t-elle des deux perspectives d'existence qui s'offrent à l'homme libre – se grandir ou périr :

> Il semble que ces deux natures jointes en un seul corps […] demonstrent cest univers : assavoir celle de l'homme, le ciel ; et du cheval, la terre. Car le chef de l'homme convient fort bien au ciel […] là où tout ainsi que dedans une citadelle reside l'intellect et portion de la divinité qui est en nous[5].

Comme d'autres avant lui, Vigenère suggère qu'il est de la dignité du sage de faire triompher l'esprit[6]. *Mutatis mutandis*, on rejoint là l'un des enjeux que la philosophie antique assigne à l'éducation. Comme le soutient après Platon Épictète, la nature humaine est imparfaite[7]. Alors que l'animal est assigné à des tâches précises du fait d'une nature prédéterminée, l'homme doit prendre en charge son propre achèvement. Or, la morale aristocratique qui fonde la légende du centaure promeut l'idée que la vie humaine n'a de valeur que si elle comporte un certain nombre de risques qu'il convient d'assumer pour la transcender[8]. Chiron comprend qu'il ne peut se grandir qu'en s'appuyant sur la droite vertu, tant il est vrai qu'il ne saurait y avoir d'homme véritable que vertueux. Le projet dont « le plus juste des centaures[9] » devient le symbole s'inscrit ainsi dans une éthique et

5 « Les Centaurelles. Annotation », *in* Philostrate, *Les Images ou tableaux de Platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, Graziani, Françoise (éd.), Paris, Champion, 1995, 2 vol., t. II, p. 517.

6 Charles de Bovelles, *Le Livre du sage*, Magnard, Pierre (trad.), *in* Sozzi, Lionello, *« Un désir ardent ». Études sur la « dignité de l'homme » à la Renaissance. Textes*, Torino, Il Segnalibro, 1998, p. 181.

7 [Arrien], *Manuel d'Épictète*, Cattin, Emmanuel (trad.), Paris, GF, 1997, « Introduction » de Laurent Jaffro, p. 7-58.

8 Janssens, Émile, « Le Pélion, le centaure Chiron et la sagesse archaïque », in *Le Monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, textes éd. Jean Bingen, Guy Cambrier, Georges Nachtergael, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 336-337.

9 *Iliade*, XI, 832.

une esthétique de la prouesse. Si Chiron le *pedagogus*, le conducteur d'enfant, incarne dès la plus Haute Antiquité la maîtrise d'un savoir universel, c'est qu'il a su réaliser sur les autres ce qu'il avait préalablement expérimenté sur lui-même : chez lui, le désir d'humanité et de culture fut tel qu'il domestiqua sa nature sauvage avant d'exercer sur la jeunesse ses propres talents[10]. En cela, Chiron est bien le centaure philanthrope : comme l'affirme Pindare, il aime les hommes à la hauteur de leur désir d'humanité[11].

Or à la Renaissance, ces lectures moralisées sont elles-mêmes revisitées par Machiavel pour qui la légende du centaure n'a plus forcément vocation à penser la nature humaine dans son rapport au vice ou à la vertu. Pour le Florentin, cette fable est d'abord politique : elle affirme la nécessité de l'usage de la force et de la prudence non seulement dans le cadre de l'exercice du pouvoir mais dans l'optique de sa conservation et de sa perpétuation.

Dès lors, la nature mixte du centaure[12] ne doit plus s'envisager en termes d'opposition ou de tension mais de complémentarité. Au chapitre XVIII du *Prince*, Machiavel célèbre les mérites d'un précepteur « mi-bête mi-homme », prêt à s'appuyer sur les lois – en individu réfléchi et respectueux – mais à recourir si besoin à la ruse de manière à « circonvenir les cervelles des hommes ». Afin de dire la nécessité d'agir en fonction des aléas et non plus des préceptes, Machiavel opère un rapprochement insolite entre le sauvage Nessos et le sage Chiron[13] :

> Étant donc dans la nécessité de savoir bien user de la bête, un prince doit […] prendre le renard et le lion, parce que le lion ne sait pas se défendre des rets, et le renard ne peut se défendre contre les loups. Il faut donc être renard pour découvrir les rets, et lion pour effrayer les loups : ceux qui se contentent simplement d'être lions n'y entendent rien[14].

10 Mauduit, Christine, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 58-59.

11 *Ibid.*, p. 273.

12 Douchet, Sébastien, « La peau du centaure à la frontière de l'humanité et de l'animalité », *Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies*, XIII, 2005 (hal-01638006).

13 Ingman, Heather, « Machiavelli and the interpretation of the Chyron myth in France », *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, p. 217-225.

14 *Il Principe* [*Le Prince*], Martelli, Mario (éd.), Larivaille, Paul (trad. et intr.), Marchand, Jean-Jacques (notes), Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 55.

Machiavel privilégie l'idée d'un prince-centaure maître de ses apparences. De la parabole évangélique, il retient surtout les premiers termes : la prudence du serpent doit primer sur la simplicité de la colombe (Matthieu 10, 16). Ce faisant, l'Italien octroie au mot *prudence* des sens nouveaux : point n'est besoin d'être universellement instruit pour être prudent, mieux vaut savoir s'adapter aux circonstances quitte, si la situation l'exige, à mentir[15].

Savoir « changer du tout au tout » lit-on d'ailleurs dans le *Prince*, de manière à pouvoir « doser les remèdes pour soigner les maladies qui frappent l'État[16] ». Pour le secrétaire florentin, de fait, l'art politique s'apparente à une « thérapie » (un « rimedio ») permettant de « se défendre contre la désagrégation et la ruine[17] ». Double thérapie en réalité, qui passe par « la maîtrise des forces animales et végétales […] compos[a]nt [la] nature sauvage [du mont Pélion][18] ». Pour Machiavel, en somme, le centaure est par nature humain et inhumain, et c'est bien « ce "mélange" que doit méditer » l'homme de pouvoir tout autant que le conseiller qui pourvoit à son instruction. Alors que les grands humanistes « tracent pour le prince des programmes d'éducation, qui cherchent à s'adapter au réel, mais restent pour la plupart tributaires de postulats idéalistes », Machiavel « tente de trouver une troisième voie entre l'idéalisme et le réalisme politique[19] ».

La richesse et la variété de ces lectures furent-elles jugées suffisantes par les beaux esprits et philosophes du Grand Siècle pour qu'aucune grille interprétative vraiment originale ne vînt conforter la fertilité de ce mythe en amplifiant sa postérité ? En réalité, la « France classique » fit grand usage de cette fable d'hybridation. Mais sans doute la nouveauté qui accompagna sa réalisation fut-elle moins idéologique que générique. Pour nous en persuader, replaçons la question de l'éducation royale dans le contexte spécifique de l'époque.

15 Selon Thierry Ménissier, « l'ethos de la férocité » théorisé et légitimé par Machiavel à travers la figure du centaure emprunte à l'enseignement des premiers sophistes tout en introduisant une rupture radicale par rapport aux valeurs éthiques qui sont celles de l'humanisme chrétien. Nous renvoyons à l'essai de T. Ménissier : *Machiavel ou la politique du centaure*, Paris, Hermann, 2010.

16 Ordine, Nuccio, *Trois Couronnes pour un roi. La devise d'Henri III et ses mystères*, Hersant, Luc (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 25.

17 *Ibid*., p. 25-26.

18 Ch. Mauduit, *op. cit*., p. 277.

19 Ménager, Daniel, *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 152.

En octroyant à l'institution du prince une forme inédite de publicité, notamment par le biais de l'édition, les gouvernements monarchiques successifs étaient parvenus à créer un climat d'émulation propice à l'invention. Pour autant, « l'affermissement de l'absolutisme[20] » avait entraîné un certain nombre de changements dans l'ordre des représentations. Ainsi l'image du maître, et plus encore du maître chargé d'instruire le futur souverain, enregistre-t-elle une certaine érosion par rapport aux siècles précédents : elle n'est plus superposable, par exemple, à celle du philosophe à bonnet, du clerc de cabinet muni de sa férule, comme en témoigne encore l'une des vignettes des *Heures de Jeanne de Navarre*[21].

Horæ Johannæ reginæ Navarræ [Les Heures de Jeanne de Navarre], vers 1330-1340, BnF, Manuscrit 1145. Enluminure sur parchemin : en présence de sa mère Blanche de Castille, le jeune Louis IX, futur saint Louis, reçoit un enseignement littéraire sous l'autorité d'un clerc

Autre changement : le prince lui-même, fût-il en âge d'être instruit, ne peut plus vraiment apparaître sous les traits du parfait disciple, de l'*apprentif* docile et perfectible. « Il est né tout instruit, l'Art ne treuve

20 Mousnier, Roland, *L'Assassinat d'Henri IV. 14 mai 1610*, Paris, Gallimard, 1964, p. 237.

21 *Horæ Johannæ reginæ Navarræ*, f. 85v°, BnF, cote NAL 3145 (ark:/12148/btv1b10025448r).

rien à faire en sa personne, il a de sa naissance ce que tous les hommes n'ont que de leur Estude[22] », écrit Gilbert du Bois-Hus en 1644, à propos de Louis XIV. Cette allégation contredit toute la tradition littéraire des « miroirs » et des institutions du prince puisqu'elle sous-entend que les rois, quel que soit leur âge, échappent à l'humanité commune du fait d'un savoir infus.

Or telle que filtrée par le temps, la légende du centaure s'avère parfaitement adaptée pour traduire ces diverses inflexions. D'abord parce qu'elle alimente le discours d'éloge. Pour les thuriféraires de la Couronne, Chiron représente tout à la fois le pédagogue d'excellence, l'enseignement d'exception et le pouvoir d'omniscience. Sa double nature est le signe d'une compétence démultipliée, d'une extension des champs des savoirs et des pouvoirs. Sur ce point particulier, un véritable consensus se fait jour à l'époque. Tous les pédagogues du Grand Siècle en conviennent peu ou prou : l'enseignement royal ne peut plus se payer de mots, il doit être en prise avec la vie. Ainsi la seule formation d'élite qui vaille pour le prince des Lys doit-elle subordonner la théorie à la pratique.

Ce cadre général étant posé, les modalités d'inscription de la légende varient en fonction des sensibilités et des ambitions. Porte-voix de la tradition lettrée, Guillaume du Peyrat soutient que les œuvres morales de Plutarque constituent la vraie « nourriture » des princes. Ces écrits portent en eux des vérités imprescriptibles qui, gravées dans les cœurs des princes, leur serviront d'utiles viatiques :

> On dit que Chiron […] appâta [Achille] de sang et de moelle de lions […], cette moelle de lions n'est autre chose que la moelle d'une philosophie vraiment royale […] qui […] consistait toute, comme a remarqué Plutarque, en graves sentences et dits moraux[23].

Thomas Pelletier reprend peu ou prou la même antienne. Repoussant toute velléité d'*effeminatio* et de mignotise, il fait fond sur les valeurs morales de l'ancien Portique pour valoriser un enseignement vivifiant et généreux :

---

22 Bois-Hus, Gilbert (du), *Le Prince savant. A la Reyne Regente*, Paris, P. Rocollet, 1644, p. 5.

23 *La Philosophie royale du jeu des échecs […] par G. du Peyrat*, Paris, P. Mettayer, 1608, p. 6-7.

> Ce grand Chiron précepteur d'Achille, pour luy faire l'estomach robuste, l'appasta de sang et de moüelles de Lyons. Ce n'est point aussi de ceste peau tendre et délicate qui reluiy extérieurement en nos livres, qu'on doit nourrir un Gentilhomme. […] il luy faut […] la moüelle d'une vraye Philosophie, qui le rende un grand homme de bien, […] car estre fort docte, et avoir les œuvres mauvaises, ce n'est qu'estre homme à demy[24].

La référence à la morale du Portique, en écho à la légende d'Hercule, tient bien entendu au primat donné à la volonté, véritable aiguillon de vertu. Mais si l'école de Zénon, comme celle de Chiron, fait l'objet de tant d'éloge, c'est aussi parce que les leçons professées le sont à l'air libre : l'espace ouvert de la galerie (*stoa*) et celui du mont Pélion garantissent la qualité d'un enseignement profitable parce que concret[25].

Dans ces conditions, les héritiers d'une culture du livre sont eux-mêmes conduits à s'adapter. En 1607, David Rivault plaide pour l'alliance des lettres et des armes dans un ouvrage mettant en scène Phénix, le second éducateur d'Achille après Chiron. Tout aussi sévère que du Peyrat et Pelletier à l'encontre d'une pratique du livre dévolue à l'ostentation et au repli sur soi[26], il tente de justifier la nécessité d'une instruction qui, pour être savante, n'en serait pas moins civile et agréable :

> D'où méprise-t-on aujourd'hui le collège et les lieux publics bien qu'ils soient les plus propres à l'instruction tant pour la variété des esprits qui s'y trouvent et s'aiguisent les uns les autres que pour l'émulation qui y est entre compagnons ? Aussi Achille y fut envoyé sous Chiron qui tenait école ouverte […]. Et d'où vient qu'on rejette la doctrine pédantesque (comme porte le nom vulgaire) qui néanmoins est la plus solide ? Sinon de la façon grossière, rude et revêche dont elle est là baillée […]. Or la façon et l'air requis principalement à personnes de qualité ne s'apprennent point en ne maniant que

24 Pelletier, Thomas, *La Nourriture de la noblesse*, [1604], Paris, J. Sara, 1610, f. 27 r°.

25 Sur la galerie espace d'éducation et de déambulation au XVII^e^ siècle, voir notre *Morale par l'image.* La Doctrine des mœurs *dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, Champion, p. 373-426.

26 Critiques qui empruntent très largement à Sénèque : Chatelain, Jean-Marc, « L'excès des livres et le savoir bibliographique », *Littératures classiques*, 66, 2008, p. 145-160 (DOI : 10.3917/licla.066.0143).

> des livres. […] Il n'y a livre qui enseigne ce qu'a de persuasion une entière générosité, pour faire aller le pied et fortifier la main au combat […]. Il faut s'y être trouvé pour en bien parler[27].

Dans un esprit d'accommodement, le futur précepteur de Louis XIII soutient la nécessité d'un apprentissage royal adossé à une culture livresque elle-même en prise sur le monde et ses pratiques.

On serait d'abord tenté de croire que Vauquelin des Yveteaux, qui fut le premier précepteur de Louis XIII avant que Marie de Médicis ne mette fin à sa charge en 1611, partage la même opinion dans le texte de commande destiné à instruire le jeune Louis XIV. Mais l'hostilité que le poète voue à ses collègues demeurés en cour après son éviction fracassante l'amène à porter le fer à l'encontre d'une profession qu'il méjuge et méprise, celle des pédagogues et des régents. Le « collège », écrit-il, sans doute en songeant à ceux qui lui ont succédé auprès de Louis XIII (Souvré, Héroard, Le Fèvre, puis Rivault lui-même), est une école de la « pedanterie solitaire et abstraite[28] ». Fustigeant la tristesse des hommes de bibliothèques, des Yveteaux se fait le chantre d'un enseignement roboratif, plus apollinien que saturnien :

> […] il semble qu'il faille parmy [les princes] un docteur portatif, et qu'il soit, comme ils disent en Espagne, *hombre corriente*, pour ce qu'il ne faut pas s'ennuyer de rebattre les choses[29].

La référence à peine voilée à l'éducateur d'Achille (« un docteur portatif ») résonne comme une adhésion au principe de ce style équestre vanté par Montaigne dans *Les Essais* – ouvrage dont des Yveteaux recommande d'ailleurs la lecture dans son traité.

Dans le cadre spécifique des représentations liées à l'éducation royale au Grand Siècle, les exemples de ce genre sont légion. Le succès remporté par le maître centaure se manifeste d'ailleurs à l'époque à travers les livres d'emblèmes, formidables relais des lectures charriées par la mythographie. L'épigramme des *Emblematum ethico-politicorum* de Zincgref (1619) fait ainsi écho aux propos de du Peyrat, de Pelletier,

27 Rivault, David Flurance (de), *Le Phœnix d'Achilles en la personne duquel est dépeint le précepteur d'un grand prince*, Paris, D. Le Clerc, 1607, p. 18-19.
28 *Institution du prince*, in *Œuvres complètes de Nicolas Vauquelin*, Mongrédien, Georges (éd.), Paris, A. Picard, 1921, p. 168.
29 *Ibid.*, p. 162.

de Rivault et même de des Yveteaux sur la nécessité d'allier la pratique à la théorie :

Julius Wilhelm Zincgref, *Emblematum ethico-politicorum,* 1619, « Exercet utrumque », emblème LXVIII, collection privée. Médaillon gravé sur cuivre de Matthäus Merian représentant le centaure Chiron

> Le livre d'une main la massue de l'autre
> Cette cy est du corps, cestuy-là de l'esprit,
> Chiron par son exemple à son Achille apprit
> Que pour bien vivre il faut exercer l'un et l'autre[30].

Matthäus Merian figure Chiron absorbé par la lecture d'un livre, mais la cognée du centaure lecteur indique qu'à tout moment la pratique peut prendre le pas sur la théorie.

Changement de perspective avec le *Nucleus emblematum* (1611)[31] de Gabriel Rollenhagen. L'atelier des Van de Passe représente un centaure chasseur empoignant un serpent. Dans la lignée d'Alciat qui avait consacré à la fable une étude spécifique (« Consiliarii principum », *Emblemata*, éd. 1546), le commentaire

30 Emblème LXVIII, « Exercet utrumque », non pag., dans *Emblematum ethico-politicorum centuria Julii Guilielmi Zincgrefii*, [Frankfurt am Main], J. T. de Bry, 1619 (urn:oclc:record:1044628565).

31 V. Hayaert, Mens emblematica *et humanisme juridique*, *op. cit.*, p. 167 *sq*.

épigrammatique associé au médaillon revêt une portée clairement politique :

Les Emblemes de Maistre Gabriel Rollenhague, mis en françois, 1611, « Viribus iungenda sapientia », emblème XCI, collection privée. Médaillon gravé sur cuivre de l'atelier des Van de Passe représentant un centaure tenant en main un arc et un serpent

> Peu sert au Centaure ces membres vigoureux,
> S'il n'a la prudence du serpent cauteleux :
> Si tu veux d'onc vaincre, il faut que la prudence
> Tousjours face à ta force, une seure assistence[32].

La ruse serpentine prêtant « assistence » à la force, l'archer *prudent* dispose désormais d'une arme redoutable. On reconnaît là, même s'il n'y est fait aucunement référence, le pragmatisme de Machiavel.

En réalité, rien de surprenant au fait que le nom de l'Italien soit passé sous silence. Le rejet massif dont fut victime l'auteur du *Prince*, notamment en France après la parution de son traité, explique le peu d'empressement des contemporains à s'y référer, sinon pour en contester le bien-fondé[33]. En 1576, Innocent Gentillet avait consacré

32 *Les Emblemes de Maistre Gabriel Rollenhague…*, Köln, J. Jansonium, 1611, Emblème 91, « Viribus iungenda sapientia », non pag. (ark:/12148/bpt6k318349r).

33 Balsamo, Jean, « "Un livre écrit du doigt de Satan". La découverte de Machiavel et l'invention du machiavélisme en France au XVI^e siècle », *in* Courcelles, Dominique (de) (dir.), *Le Pouvoir des livres à la Renaissance*,

quelques lignes au célèbre chapitre XVIII, jugeant l'interprétation de Machiavel non seulement controuvée, mais « indigne d'un prince magnanime bien nourri et instruit[34] ». Dans son commentaire des *Emblemata* d'Alciat (1574), Barthélemy Aneau avait fait fi de cette lecture politique, au risque de contredire Alciat lui-même[35]. Certes, en 1577, Claude Mignault révélait au grand jour la source véritable de l'emblème d'Alciat[36], mais ce geste de restitution reste exceptionnel. Le plus souvent en effet c'est en masquant leur larcin que les littérateurs d'Ancien Régime assurent au mythe du centaure machiavélien une forme de postérité.

Contentons-nous ici de quelques exemples. Le diagnostic porté sur l'état humoral du futur Louis XIII en 1609 par Jean Héroard, son premier médecin – sa complexion est « sanguine, meslee de cholere, le sang surmontant celle-cy[37] » –, fait vraisemblablement écho à cette dualité constitutive du tempérament princier que Machiavel, et à sa suite Alciat et Ronsard[38], associent au centaure. Dans son traité, l'auteur du *Prince* voyait dans cette créature hybride la possibilité de combattre de « deux manières[39] » – « l'une avec les lois, l'autre avec la force[40] ». Dans son *Institution du prince*, c'est conformément à la nature mixte de celui auquel il dédie son livre qu'Héroard célèbre l'union bénéfique du *furor* et de la modération :

> De telle sorte qu'ayant jugé Monseigneur le Dauphin estre sanguin, cholere de sa temperature, j'ay voulu dire que le sang proprement dict, surmonte en quantité les autres, et la cholere apres : et entendre par la cholere, la partie [qui] donne de sa nature la promptitude, et aiguise le sang, tout ainsi que le sang sert de frein et de bride pour retenir […] ceste briefve et ardante furie[41].

Paris, École des Chartes, 1998, p. 77-92 (DOI : 10.4000/books.enc.1024).

34 *Discours contre N. Machiavel*, d'Andrea, A. et Stewart, P. D. (éd.), Firenze, Casalini, 1974, III, max. XII, p. 329. Cité par V. Hayaert, *op. cit.*, p. 171.

35 *Emblemes d'Alciat, en latin et françois, vers pour vers*, Paris, H. de Marnef et G. Cavellat, 1574, p. 218.

36 *Omnia Andrea Alciati V.C. Emblemata*, Antwerpen, C. Plantin, 1577 : V. Hayaert, *op. cit.*, p. 171, n. 64.

37 Jean Héroard, *De l'institution du prince* [1609], Teyssandier, Bernard (éd.),Paris, Hermann, 2013, p. 63.

38 « L'Orphée », [1563], v. 32-38, cité par D. Ménager, *op. cit.*, p. 150.

39 « Exercet utrumque », emblème LXVIII du recueil de Zincgref, voir *supra*.

40 *Il Principe* [Le Prince], éd. M. Martelli, *op. cit.*, p. 54.

41 J. Héroard, *op. cit.*, p. 65-66.

Alors que la vertu d'obéissance et de patience est généralement célébrée par les théoriciens de l'éducation, la colère, souvent méjugée par la tradition morale, n'est plus assimilée à un vice par Héroard, étant même perçue comme un signe de princerie.

Cet attachement aux bienfaits d'une sauvagerie contenue dans le cadre d'une équanimité humorale se retrouve encore sous la plume de Rodolphe Le Maistre, premier médecin de Gaston d'Orléans : « Les Ames genereuses, déclare-t-il, sont ordinairement subettes par intervalles, à tels bouillons choleriques, que lon doit plustost observer, que se roidir au contraire […] jusques à ce que l'Esprit rendu à soy, se puisse trouver capable des remonstrances necessaires : en quoy il gist beaucoup de prudence[42] ». On retrouve l'image du maître thérapeute que Nuccio Ordine associe volontiers au centaure machiavélien. L'idée que la fonction d'instituteur du prince revienne de facto à son médecin est ainsi fréquemment mise en avant par les hommes de l'art. En 1609, Jacques Guillemeau, archiatre d'Henri III et Henri IV, loue en ces termes son collègue Héroard :

> Vous ne méritez pas moins de gloire que Chiron, puisque vous ne le lui cédez point soit pour l'instruction, soit pour la médecine. […] Et comme le même Chiron rendit à seize ans son Achille si fort et si gaillard, vous (comme connaissant son naturel mieux qu'aucun autre) le rendrez tel [qu'] il désirera en cet âge de nouveaux mondes, comme Alexandre, et bornera son empire des limites de l'univers[43].

On le constate, au XVII^e^ siècle, en référer à Chiron, c'est le plus souvent conférer à l'enseignement, à la mise en signes du monde, une dimension de gloire. À l'époque d'ailleurs, le bon centaure ne sert pas seulement de faire-valoir aux maîtres d'éducation, il assure aussi la promotion de l'impétrant, en l'occurrence le souverain ou futur souverain, que la monarchie bourbonienne assimile volontiers à un dieu vivant. Certes, ce geste de reconnaissance n'est pas nouveau. La mythologie rapporte que Chiron compta parmi ses disciples des noms prestigieux – Jason, Hercule, Esculape, Actéon, Pélée et

42 Rodolphe Le Maistre, *La Santé du prince, ou le soign qu'on y doibt observer*, s. l., 1616, p. 122.

43 J. Guillemeau, *De la nourriture et gouvernement des enfants dès le commencement de leur naissance…*, Paris, N. Buon, 1609, « À Monseigneur Héroard », texte non paginé.

bien entendu Achille. Des sources autorisées rapportent même que les « dieux [auraient bénéficié] de » l'enseignement du bon centaure, « notamment Apollon et Dionysos[44] ». Et sur ce point, la propagande absolutiste emboîta sans surprise le pas à la tradition antique. Un an tout juste après la déclaration de majorité royale, Florentin du Ruau s'exalte à l'évocation des années d'apprentissage de Louis XIII. Faute de pouvoir innover sur la question, il s'évertue à susciter l'adhésion en sacrifiant aux mannes du centaure. Ce faisant, du Ruau célèbre tout à trac Marie de Médicis sa protectrice, le gouverneur et le précepteur nommés par elle, et bien entendu le jeune monarque qu'une instruction choisie et adaptée rend déjà, tel le fringuant Hercule, prompt à exercer l'empire :

> Achille a eu Chiron et Phoenix […] qui le nourrissoient de moëlle de Lyons, nostre petit Achille François ayant pour son Nestor ce bon viellard Mareschal de Souvray, ce vray Caton François : il a desja si bien policé ses jeunes actions, qu'elles sont toutes Royalles, rien d'enfantin, toutes actions d'un fils de Jupiter […]. La Royne grande ouvrière de bonnes mœurs […] lui a donné un précepteur lequel […] le sçait nourrir de moëlle de lyons[45].

Bel exemple d'irénisme historiographique, surtout quand on met en parallèle cette prose d'encensement avec les libelles composés à la même époque par les plumes stipendiées hostiles au pouvoir en place, ces écrits sulfureux se saisissant de la question éducative pour porter atteinte à l'image de la Couronne, quitte parfois à déprécier celle du souverain[46].

Il est vrai que la campagne de communication fut parfois difficile pour les gouvernements en exercice, notamment durant les périodes de régence où les opposants au régime (princes du sang, parlementaires, protestants, radicaux…) cherchaient à déstabiliser l'État. Afin de répondre aux attaques relayées par la presse d'opposition, le pouvoir s'engagea alors dans une véritable politique de l'image. En 1443, Jean Valdor est sollicité par Anne d'Autriche

44 E. Janssens, art. cit., p. 333.
45 *Le Tableau de la régence de Blanche Marie de Médicis*, Poitiers, A. Mesnier, 1615, p. 339 et 514.
46 Voir le collectif *Le Roi hors de pages et autres textes. Une anthologie*, Reims, Épure, 2012.

pour mettre en images les victoires militaires du feu roi à travers un livre-galerie destiné à justifier l'éducation du jeune Louis XIV[47]. Et les commandes d'État de ce type ne sont pas une exception. Véronique Meyer a montré par exemple qu'après la Fronde, Jean Frosne avait travaillé pour Sébastien de Beaulieu, lui-même chargé par le gouvernement de Mazarin d'assurer la promotion des actions militaires royales. Des passe-partout sur cuivre à même de recevoir des portraits au naturel ou des titulatures furent ainsi réalisés sous l'autorité de Beaulieu. Plusieurs planches complètes dont on a gardé trace permettent d'avancer qu'ont notamment bénéficié de ces commandes des princes du sang ou des hauts dignitaires d'État : Henri de Bourbon-Condé, Louis II de Bourbon-Condé, le cardinal de Richelieu, Vauban, ou encore Gaston d'Orléans[48]. Or parmi les planches conservées au musée des Beaux-Arts de Nancy, deux empruntent au même motif, en l'occurrence celui du centaure.

47 L'ouvrage fut édité cinq ans plus tard : *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. (ark:/12148/btv1b85565483).

48 Planche, Marie-Claire, « Le livre et ses figures », *Textimage*, varia 4, 2014 (en ligne : https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/planche1.html).

ILLUSTRATION SOUS LICENCE

La licence de cette illustration ne nous permet pas de la reproduire dans cette version électronique.

Illustration consultable en ligne sur https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/planche_popup11.html

À gauche : Composition passe-partout [Inv.TH.99.15.3266]

À droite : Titulature du roi de France, Louis XIII (1610–1643), présentée dans une composition passe-partout [Inv.TH.99.15.3265.(2)]

Compositions extraites de l'ouvrage de l'ingénieur-militaire Sébastien Pontaut de Beaulieu (mort en 1674) intitulé *Les Glorieuses Conquêtes de Louis le Grand*, Paris, Chez l'auteur, 1643-1694, découpées et remontées sur une feuille vierge complétée au lavis. Estampes sur cuivre signées de Jean Frosne, Nancy, musée des Beaux-arts, Donation Jacques et Guy Thuillier (Cliché : Ville de Nancy, P. Buren)

L'une est un passe-partout couronné des armes de France (page de droite). L'autre (ci-dessus), plus séduisante sans doute dans le cadre de cet article, est un portrait de Louis XIII dont on peut penser qu'il est postérieur à 1642, date à laquelle Beaulieu met ses compétences au service du Royaume[49].

L'idée d'associer la personne de Louis XIII à Chiron, le maître centaure, est intéressante à plusieurs titres. D'abord parce qu'elle conforte le mythe d'un monarque né sous le signe de l'éducation[50]. Mais aussi parce que ce décor mythologique affecte le portait royal lui-même. Pour nous en persuader, observons les éléments visuels séparément avant d'envisager leur réunion. Disposée au centre du tableau, en prolongement des armes de France qui la couronnent, la titulature inscrite dans le cuivre dessine, du fait de sa dimension épigraphique, l'image d'un roi maître de sa personne, résistant au temps et aux aléas, conformément à l'idéal stoïcien du sage, vainqueur de la Fortune.

49 Meyer, Véronique, « Sébastien Pontault de Beaulieu et la levée du siège d'Arras », *Nouvelles de l'estampe*, 2001, p. 8.

50 Voir notre article : « *Les Roys ne sont jamais enfants*. L'éducation royale au Grand Siècle : avanie ou aventure ? », *Littératures classiques*, 100, 2020, p. 199-207.

ILLUSTRATION SOUS LICENCE

La licence de cette illustration ne nous permet pas de la reproduire dans cette version électronique.

Illustration consultable en ligne sur
https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/planche_popup12.html

La peau du lion de Némée, qui sert de support à cet écriteau, établit par ailleurs un lien de parenté entre Louis XIII et Hercule, manière somme toute convenue de célébrer à la fois la dimension martiale d'un prince de guerre et celle d'un roi de justice, dans sa lutte contre l'adversité. Largement exhibé, ce trophée qui s'écartèle à la vue des spectateurs, introduit d'ailleurs une certaine dynamique dans l'économie générale du tableau, créant un effet conjoint de présence et de fulgurance. Mais le génie de Frosne tient surtout ici à la manière dont il exploite le motif du centaure. En référence à un prince né sous le signe de la balance, le graveur s'ingénie à figurer l'équilibre en disposant harmonieusement le corps de Chiron de part et d'autre de la titulature : avers et buste à gauche, revers et arrière-train à droite. Puis vient le coup de maître, qui tient principalement à l'effet de contraste accompagnant cette réalisation : le centaure tournoie et virevolte autour du titre royal, ce qui confère à un portrait somme toute abstrait (le visage du monarque n'est pas représenté au naturel) une puissance de fascination. De ce parti-pris graphique résulte une image ouverte, vouée au déchiffrement. Une fois encore Louis XIII apparaît

en roi d'émotion[51] non pas parce qu'il prend part à l'action (il s'en abstrait en réalité), mais parce qu'il l'inspire. Aussi les spectateurs sont-ils tout à la fois invités à comprendre et à s'émerveiller[52]. Si Chiron armé de la cognée d'Hercule illustre bien ici le *Rex christianissimus* contempteur des vices, la présence du centaure éducateur dont la légende rapporte qu'il initiait ses disciples à l'art de régner dans l'antre d'une caverne suggère l'idée d'une maestria transmise par infusion, d'une mystagogie, dont seuls les effets sont perceptibles à la raison. L'image offre d'ailleurs à la fois le spectacle d'une domination et d'une *terribilità* : le visage royal, à l'instar de la face divine, n'est pas observable en face à face, seule la vue en miroir est susceptible d'en suggérer l'idée.

Ce tableau de contemplation vient d'ailleurs conforter l'hypothèse d'un imaginaire du centaure dont le XVII^e siècle se serait nourri pour brosser des récits, tisser des intrigues ou encore inventer des figures. Dans l'espace restreint de cette étude, bornons-nous une fois encore à quelques exemples. Le premier emprunte à nouveau au genre emblématique. En 1607, Otto Vænius met en images la poésie d'Horace en associant le *motto Naturam Minerva perficit* à l'une de ses compositions gravées.

Otto Vænius, *Quinti Horatii Flacci Emblemata* [1607], 1612, BnF. « Naturam, Minerva perficit», Emblème III. Gravure sur cuivre d'O. Vænius ou de son atelier : l'Inclination vertueuse, agenouillée et soutenue par la déesse Nature, supplie Minerve.

51 Voir notre article, « Louis le Juste, prince d'émotion. Images d'un règne et portraits d'un roi », *XVII^e siècle*, 276, 2017, p. 477-506.

52 Pastoureau, Michel, « L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? », *in* Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVI^e siècle*, Paris, Fayard/Promodis, 1983, p. 602-625.

Le peintre anversois représente l'Inclination vertueuse à genoux, soutenue par la Mère Nature : la jeune Vertu, encore adolescente, supplie Minerve de la hisser au rang d'une humanité supérieure. Conformément au lemme latin, le commentaire de cette image réalisé par Gomberville, qui dédie en 1646 à Louis XIV une *Doctrine des mœurs* démarquée des *Emblèmes d'Horace* de Vænius, recourt à la métaphore du jardin[53] afin de rappeler au prince qu'un travail de *culture* est nécessaire quelles que soient les prédispositions *naturelles* dont on hérite :

> Ne te promets pas tout des soins de la Nature,
> Il faut que ton travail accompagne le sien :
> Le champ le plus fertile a besoin de culture
> Et si le laboureur ne l'ensemence bien,
> Il n'y recueille rien.

Nature et *Culture* : on retrouve là, en écho amoindri, l'une des lectures moralisées afférentes au mythe du centaure. Autant dire qu'en relayant ce topos moral, Gomberville ne trahit pas Vænius, bien au contraire. D'autant que le peintre s'est à l'évidence lui-même inspiré de la légende antique. Son tableau d'invention rassemble en effet des figures d'hybridation, il illustre l'opposition entre vice et vertu, met en évidence la lubricité animale – se succèdent un couple de perdrix, de taureaux et de chevaux hennissants en passe de s'accoupler –, et plaide, au nom de dignité humaine, pour la nécessité d'une instruction. Ajoutons un dernier détail : la proximité physique des personnages et des coursiers, telle que figurée à droite de l'image, offre aux spectateurs la possibilité d'une réminiscence mythologique, d'une reconstitution mentale par croisement et association.

Le deuxième exemple en faveur d'une mythologie virtuelle du centaure nous entraîne vers les chemins du conte. Prudence, discrétion et efficacité : on serait tenté d'établir des rapprochements entre « Le Chat botté » de Perrault et le *Prince* de Machiavel. Et si l'animal hybride du conte constituait un avatar du centaure auquel Henri Jeanmaire associe la figure de Merlin l'enchanteur[54] ? Ce

53 La métaphore horticole est à la fois d'origine biblique (Barclay, Jean, *Le Tableau des esprits*, Choné, Paulette et Taussig, Sylvie (éd.), Turnout, Brepols, 2010, p. 101 et n. 2) et antique (Quintilien, *Institution oratoire*).

54 Jeanmaire, Henri, « Chiron », in *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire*

récit fantaisiste, qui emprunte ses sources à l'Italie (Straparole, Basile), illustre en tout cas quelques-unes des leçons prodiguées par le Florentin au chapitre XVIII de son traité. Contre toute attente, le maître-chat fait mentir le destin, et assure en moins de deux la fortune de son maître nécessiteux en le mariant à la fille d'un roi. Ce faisant, le conseiller conforte sa propre position d'enseignant : lui qui devait finir en « manchon » sauve sa peau, et surtout gagne en crédibilité. Par la maîtrise intellectuelle qu'il exerce sur lui-même, par son « industrie », par son aptitude à savoir jouer des représentations, par son « savoir-faire » qui consiste à faire croire ou à laisser croire, l'animal à *métis*[55], qui conjugue la ruse de Nessos et la dextérité de Chiron, conduit son maître sur les chemins du monde et l'initie à l'art de régner. Non seulement avec rigueur, application, mais avec la « vitesse » qu'autorise son puissant arrière-train. Ajoutons à cela qu'à l'instar du centaure, le chat de Perrault est aussi habile thérapeute. Il guérit le fils du meunier de sa sotte mélancolie. Il lui enseigne l'art de la conjecture en ne se souscrivant ni aux impulsions ni à l'émotion. Chasseur redoutable, il lui apprend enfin que nécessité fait loi, et qu'en la matière, on peut « tuer sans miséricorde » ou menacer sans vergogne. À ce titre, l'enseignement du grippeminaud est assurément plus pratique que théorique, leçons d'amour et de pouvoir constituant le double volet de cette initiation menée au pas de charge. Aussi ce conte grivois et facétieux peut-il se lire comme un pastiche fin de siècle, comme une parodie galante du genre moralisé des miroirs : pour réussir et pour parvenir, pour asseoir son autorité, point n'est besoin de pratiquer la vertu, mieux vaut savoir, le cas échéant, disposer des apparences en faisant montre de discernement :

> C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,
> Pour inspirer de la tendresse,
> N'en sont pas des moyens toujours indifférents.

Dernier exemple plaidant en faveur d'un imaginaire du centaure : *Les Aventures de Télémaque*. Certes, aucune référence à Chiron dans

orientales et slaves, t. IX, Mélanges Henri Grégoire, Bruxelles, Secrétariat des éditions de l'Institut, 1949, p. 263-265.

55 Detienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La* métis *des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

cette « narration fabuleuse en forme de poème héroïque[56] ». Quant à l'allusion à Nessos, « ce perfide[57] », elle est accessoire. Pourtant, cette fiction édifiante n'est sans doute pas étrangère à la légende antique. D'abord parce qu'une section des *Dialogues des morts* réunit Chiron et Achille. À travers ce texte dédié au duc de Bourgogne et composé sensiblement au même moment que le *Télémaque*, Fénelon soutient, en écho probable à Dion Chrysostome[58], que l'éducation prodiguée sur le mont Pélion fut un échec, le maître n'étant pas parvenu à dompter la sauvagerie du disciple. Or le dialogue aux Enfers entre les deux protagonistes se conclut sur cette étrange prédiction : « Tu renaîtras, soutient Chiron, après une longue suite de siècles avec du génie, de l'élévation, du courage, du goût pour les Muses, mais avec un naturel impatient et impétueux. Tu auras Chiron à tes côtés. Nous verrons l'usage que tu en feras[59] ». Par cette allusion à la fable antique, Fénelon évoque sans doute sa propre situation : on sait que Bourgogne était un prince opiniâtre. Mais on peut lire aussi cette prophétie en songeant aux *Aventures de Télémaque*, récit initiatique réunissant un héros fougueux et une créature d'hybridation (Mentor-Minerve). Car cette figure composite, à la fois humaine et divine, paternelle et amicale[60], masculine et féminine, engagée dans l'action et constamment en retrait, dispose de quelques-unes des qualités traditionnellement associées au bon centaure[61]. Comme Chiron, Mentor joue de la lyre, dispose d'un savoir livresque et en même temps sait manier les armes. Son visage est orné d'une barbe, son action est à la fois morale et politique. Le maître de Télémaque s'emploie à faire du fils d'Ulysse un vertueux, il sauve le jeune prince de ses désirs égoïstes (luxure, vanité, orgueil, froideur, ambition), enfin, il l'initie à l'art de gouverner.

56 Fénelon, *Œuvres complètes*, Gosselin, Jean-Edme-Auguste (éd.), t. VII, Paris, Leroux et Jouby, 1852, p. 665.

57 *Les Aventures de Télémaque*, Le Brun, Jacques (éd.), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 260.

58 Gangloff, Anne, *Dion Chrysostome et les mythes. Hellénisme, communication et philosophie politique*, Brisson, Luc (préf.), Grenoble, Millon, 2006, p. 108-118.

59 *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince*, *in* Fénelon, *Œuvres*, Le Brun, Jacques (éd.), Paris, Gallimard, 1983, t. I, p. 285.

60 Grosperrin, Jean-Philippe, « Le maître, le père, l'ami. Pédagogie et fantasme dans les fictions de Fénelon », *in* Noacco, Cristina, Bonnet, Corinne, Marot, Patrick et Orfanos, Charalampos (dir.) *Figures du maître. De l'autorité à l'autonomie*, Rennes, PU Rennes, 2013, p. 185-198 (DOI : 10.4000/books.pur.56025).

61 Voir notre article : « De quoi Mentor est-il l'image ? », *Cahiers du GADGES*, 14, 2016, p. 129-165.

Rappelons encore qu'à l'instar de Chiron, lui-même « translaté » dans les airs à la fin de sa vie du fait de sa condition d'immortel, Mentor-Minerve s'évapore dans les nues une fois le périple achevé.

Ajoutons à cela une pratique pédagogique fondée sur la bienveillance. Bien entendu, Fénelon était à même de transposer ses propres principes éducatifs sans en référer à la légende du maître centaure. Reste que pour mener à bien son entreprise de continuation du récit homérique, il disposait avec la science mythologique de sources particulièrement utiles. L'auteur du *Télémaque* connaissait par exemple les *Images de platte peinture* traduites en français par Blaise de Vigenère[62], sans doute par le biais de son édition illustrée. Or l'ecphrasis consacrée à « La nourriture d'Achille », associée à une gravure sur cuivre à pleine page, célébrait les avantages d'une attention à l'autre, d'une sensibilité éducative dans le cadre d'une formation héroïsée.

Les Images, ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates…mis en françois par Blaise de Vigenère…enrichis d'arguments et d'annotations…, avec des épigrammes sur chacun d'iceux par Artus Thomas, sieur d'Embry, Paris, Vve A. L'Angelier, 1614, BnF. Gravure à pleine page, gravée sur cuivre et non signée représentant la nourriture d'Achille par le centaure Chiron.

62 La fin du livre XVII constitue une réécriture moralisée de l'*ecphrasis* « La chasse des bestes noires ».

Les « façons de faire en Chiron, écrit Philostrate, paroissent […] benignes et courtoises ». Le centaure « raddoucist [la] fierté courageuse » de l'enfant, il lui dispense « de petites caresses [et] s'abaisse à pair du garçon auquel il tire de belles et odorantes pommes de son sein ; […] il lui tend outre plus un gros rayon de miel distillant goute à goute, pour l'abondante pasture que les abeilles trouvent en contour[63] ». *Mutatis mutandis*, on retrouve là quelques-uns des fondements de la pédagogie féneloniennne : primauté accordée au lien affectif, économie de la condescendance. Et de fait, même s'il peut faire preuve parfois de sévérité voire de brutalité, Mentor n'exerce jamais sur son disciple la violence du méchant ; même s'il disparaît de sa vue, il demeure à ses côtés.

Aussi ces croisements, ces rapprochements, ces rapports de connivence entre le maître de Télémaque et le maître centaure confèrent-ils aux scènes équestres du *Télémaque* une saveur particulière. Citons-en deux :

> Pendant que Télémaque était avec [Mentor], [s]es défauts […] se diminuaient tous les jours. Semblable seulement à un coursier fougueux qui bondit dans les vastes prairies, que ni les rochers escarpés, ni les précipices, ni les torrents n'arrêtent, qui ne connaît que la voix et la main d'un seul homme capable de le dompter, Télémaque, plein d'une noble ardeur, ne pouvait être retenu que par le seul Mentor[64].

> Nous nous conduisions nous-mêmes sur ce mât flottant. C'était un grand secours pour nous, car nous pouvions nous asseoir dessus. […] Mais souvent la tempête faisait tourner cette grande pièce de bois, et nous nous trouvions enfoncés dans la mer : alors nous buvions l'onde amère […]. Quelquefois aussi une vague haute comme une montagne venait à passer sur nous, et nous nous tenions fermes […] de peur que […] le mât […] ne nous échappât[65].

Ces deux interludes introduisent le lecteur dans des univers qui, pour être réunis sous le même vocable (il s'agit toujours d'aventures), n'en témoignent pas moins d'inclinations et d'inflexions nouvelles.

63 *Les Images, ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates* [1614], Paris, S. Cramoisy, 1637, p. 291-292.
64 *Les Aventures de Télémaque*, éd. citée, p. 275.
65 *Ibid*., p. 119.

Le premier reste, du fait de son orientation morale et même martiale, largement adossé à l'univers épique. On demeure dans ce que Daniel Roche appelle « l'héroïsation équestre […] des gestes et des idéologies cavaliers[66] ». Le second, qui succède à l'épisode de Cythère, est plus mystérieux, plus opaque. De cette embardée périlleuse, de cette chevauchée fantastique résulte, chez le narrateur Télémaque, un sentiment mêlé où la jouissance – « nous nous conduisions nous-mêmes » – côtoie le trouble[67]. Preuve sans doute de la dimension religieuse voire mystique de ce récit d'initiation et d'expiation. Preuve aussi que la figure du bon centaure, du moins telle que transmise par la tradition mythographique, ne suffit plus à définir les liens unissant Mentor à son disciple. C'est le Fénelon chrétien, le maître spirituel, en effet, qui manifeste ici sa présence. Télémaque est non seulement puni par où il a péché, (ses sens sont attaqués : il est privé de lumière, boit « l'onde amère », tremble de froid et de peur), mais l'expérience de l'autorité providentielle dont il mesure sans pouvoir l'évaluer l'intensité à travers ce qu'il faut bien appeler une mortification passe aussi par l'exténuation de sa raison : « J'écoutais et j'admirais [le] discours [de Mentor], qui me consolait un peu. Mais je n'avais pas l'esprit assez libre pour lui répondre »[68]. La volonté s'en est allée, désormais l'esprit est en proie à l'Inconnu du pâtir. Pour peu que l'imaginaire du centaure soit encore à l'œuvre, il y a bien là matière penser la mythologie à l'aune de la théologie et même de la christologie[69].

Malgré la tradition évhémériste qui s'est attachée, dès les premiers siècles, à rationnaliser l'histoire du centaure, on demeure frappé par la résistance du mythe tout autant que par la richesse des interprétations qu'il a occasionnées. Sans doute l'apport de la France du Grand Siècle

66 Roche, Daniel, *La Culture équestre de l'Occident, XVIe-XIXe siècle. Connaissance et passion*, Paris, Fayard, t. III, 2015, p. 200.

67 Le Brun, Jacques, *La Jouissance et le Trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, 2004.

68 *Les Aventures de Télémaque*, éd. citée, p. 120.

69 Le Brun, Jacques, *Le Christ imaginaire au XVIIe siècle*, à paraître. Nous empruntons et renvoyons ici à l'article de François Trémolières, à paraître dans *XVIIe siècle* : « Jacques Le Brun (1931-2020). Critique textuelle et histoire de la spiritualité ».

à ce monument mythographique demeure-t-il mineur : pour l'essentiel, l'époque recycle une topique. Reste que l'importance que revêt la légende, notamment dans les discours afférents à l'éducation royale, n'en est pas moins remarquable. Du fait de sa coloration héroïque, la figure du centaure sert d'abord à construire l'éloge. Mais sa richesse se déploie aussi dans l'expression d'un imaginaire. Tout au long du siècle s'opère ainsi un glissement : l'approche poétique accompagne désormais l'orientation éthico-politique, qu'il s'agisse d'adosser la perspective héroïque à un exercice iconographique d'application mémorielle (Vænius expliqué par Gomberville), de la soumettre à une autre esthétique[70] (« Le Chat botté ») ou d'en réduire l'éclat par infléchissement (*Télémaque*[71]). Autant dire que cette fable fragilise le postulat d'une séparation nette entre grande et petite mythologie, les liens qu'elle établit entre l'une et l'autre se fondant au contraire sur le principe d'une circulation.

Bernard Teyssandier

70 En 1676, Isaac Bensérade dédie au Dauphin, fils du Roi-Soleil, des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* (Paris, Imprimerie royale, in-4°). Conformément à l'orientation parodique du livre, la légende des « Lapithes et centaures » est parodiée à des fins plaisantes : p. 374-375.

71 Grosperrin, Jean-Philippe, « L'épique mitigé. De l'art d'accommoder les fureurs d'Achille sous le règne de Louis XIV », *in* Boutet, Dominique et Esmein-Sarrazin, Camille (dir.), *Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques*, Paris, PUPS, 2006, p. 45-61.

Partie II :

Au carrefour de l'espace et du temps

Confluences géographiques et démonologiques en Germanie : Johannes Praetorius (1630-1680) et l'imaginaire topique de la « Nuit de Walpurgis »

De la petite à la grande mythologie : les métamorphoses du magicien Faust

En 1807, le Saint-Empire venait juste d'être éliminé par le pouvoir napoléonien, Joseph Goerres publia un ouvrage dédié à Clemens Brentano, l'écrivain romantique et propriétaire d'une importante bibliothèque, installé temporairement à Heidelberg[1]. Dans cette publication, Goerres se proposa de présenter quarante-neuf écrits, repérés parmi les volumes appartenant à son ami Brentano, datant du Moyen Âge, ainsi que de la Première Modernité, et à partir desquels il inventa la catégorie du « vieux livre populaire allemand[2] ». Le jeune enseignant à l'université de Heidelberg Goerres créa ainsi le terme controversé de *Volksbuch*, objet de l'irritation de la germanistique depuis de longues années, laquelle rejette la catégorisation « romantique » élaborée par Goerres, qui plus est, à partir de textes qu'il avait trouvés fortuitement dans la bibliothèque de Clemens Brentano[3]. En effet, l'hétérogénéité des

1 Pour Goerres et les romantiques à Heidelberg, voir : Fink-Lang, Monika, *Joseph Görres : die Biographie*, Paderborn, Schöningh, 2013, p. 89-122 ; Häntzschel, Günter, « Aufklärung und Heidelberger Romantik », in *Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700-1848)*, Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 381-397.

2 Görres, Joseph, *Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneibüchlein, welche teils innerer Wert, teils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat*, Görres, Joseph, *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, Frühwald, Wolfgang (éd.), vol. I, Freiburg im Breisgau, Herder, 1978, p. 143-202.

3 Voir Classen, Albrecht, « Das deutsche "Volksbuch" als Irritationsobjekt der

textes décrits par Goerres saute aux yeux, puisqu'il réunissait dans son corpus des manuels d'herborisation et de médecine pratique, mêlés à des textes narratifs ou romanesques. Convaincus que les livres populaires ne sont pas seulement écrits pour, mais aussi par le peuple, les romantiques de Heidelberg, inféodés aux idées de Herder, voyaient la force créatrice de la nation à l'œuvre dans ces textes dont ils entendaient s'inspirer pour leur propre travail littéraire[4].

Didactique, le *Volksbuch* goerresien véhicule une morale *ad usum populi*, mais pour être lu et s'enraciner dans l'imaginaire, il ne recule pas devant le comique et les éléments facétieux pour transporter plus aisément son message éthique et afin de le transmettre au plus grand nombre. En poussant plus loin son argumentation, Goerres se référa, entre autres, à un écrit anonyme de 1587, paru à Francfort chez l'éditeur Johann Spies(s), l'histoire du « docteur » Johann Faust, célèbre magicien et nécromancien de l'époque de Martin Luther, qui joua plus d'un tour à ses contemporains, lesquels l'avaient d'ailleurs bien mérité, avant d'être emporté par le diable, fruit affreux du pacte diabolique, conclu par un savant à la dérive, sans cesse en quête de nouvelles satisfactions intellectuelles et corporelles. Ces magiciens, contemporains de l'humanisme et de la Réforme protestante et dont Faust représente l'idéal-type, sont associés par Goerres à un culte religieux immanent, dont la vérité partielle consisterait à donner forme aux forces telluriques et anti-spirituelles. Incarnant une sorte d'anti-Luther, aux yeux de l'auteur résolument luthérien du livre de 1587, Faust s'engage sur la voie opposée à celle du Réformateur ; il s'éloigne du salut et du savoir, pour finir dans la plus grande misère spirituelle et intellectuelle[5]. La classification du texte faustien dans la catégorie du *Volksbuch*, opérée par Goerres, précéda de peu la publication de la première partie de la pièce de Goethe, du *Faust I*, paraissant en 1808, et qui marqua définitivement le passage du personnage et de son com-

Germanistik. Forschungsgeschichte einer literarischen Gattung als Anlaß zur Nabelschau », *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, 46, 1996, p. 1-20.

4 Lefebvre, Joël, « Les "Volksbücher" (livres populaires) au XVI^e siècle d'*Eulenspiegel* à *Faust* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 11, 1980, p. 180-187 (DOI : 10.3406/rhren.1980.1183).

5 Pour les transformations du mythe faustien voir Bauer, Manuel, *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 2018.

pagnon diabolique dans la grande mythologie littéraire et culturelle dans un contexte véritablement européen[6].

Cette transformation s'insérait dans le cadre des courants romantiques, dont la ville de Heidelberg fut l'un des épicentres germaniques, autour de 1807, et elle se nourrissait de ce que le philosophe hégélien Karl Rosenkranz appellera « l'esthétique de la laideur », dans un ouvrage paru en 1853[7]. Le laid se situe, selon Rosenkranz, à mi-chemin entre le beau et le comique, il pousse un « cri de nature » contre les expressions artistiques conventionnelles. Cette anti-esthétique du cri de la nature et de la distorsion trouve son expression dans la « Nuit de Walpurgis », épisode important du glissement du sulfureux docteur vers les plus déconcertantes diableries. La grande mythologie goethéenne reprend les petites mythologies populaires qui portent sur le sabbat diabolique autour du Brocken alias *Blocksberg* dans le Harz. Ces croyances populaires firent l'objet d'une documentation savante au XVII^e^ siècle, et cette « rationalisation » par l'érudition de l'époque moderne fit l'objet de l'interprétation poétique de Goethe, laquelle met en scène l'embarrassante beauté de la laideur.

Une géographie faustienne : entre Schierke et Elend

La scène de la Nuit de Walpurgis fut localisée par Goethe dans la contrée de Schierke et Elend, dans le Harz (indication scénique : « *Harzgebirg. Gegend von Schierke und Elend* »)[8]. Ces deux hameaux étaient situés tout au long du seul chemin qui mène de la vaste plaine germano-polonaise au sommet du Brocken, montagne la plus élevée du Harz culminant à 1141 mètres, et qui avait la réputation d'être un lieu de rencontre du diable et des sorcières originaires de toutes les régions de l'Allemagne du Nord. Selon la tradition allemande, la nuit du 1^er^ mai, fête de Sainte-Walburge (ou Walpurgis), était propice à ce

6 Voir surtout : Paul, Claude, *Les métamorphoses du diable. Méphistophélès dans les œuvres faustiennes de Goethe, Lenau, Delacroix et Berlioz. Le Faust de Goethe : étude et réception intermédiale comparée du personnage diabolique (Méphistophélès) dans les aires culturelles germanophone et francophone (1775-1870)*, Paris, Champion, 2015.

7 Waszek, Norbert, « L'Esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz », *Germanica*, 37, 2005, p. 17-28 (DOI : 10.4000/germanica.466).

8 *Goethes Werke, vol. III: Dramatische Dichtungen I*, Trunz, Erich (éd.), München, Beck, p. 121.

sabbat diabolique qui descendrait donc directement des rites païens des fêtes du printemps[9]. Goethe a très bien connu ces lieux, depuis ses trois voyages dans le Harz effectués en 1777, 1783 et 1784. Ces visites dans le Harz étaient d'abord liées aux responsabilités ministérielles de Goethe, proche collaborateur du duc de Saxe-Weimar-Eisenach. Le gouvernement à Weimar avait l'ambition de reprendre l'activité minière à Ilmenau dans la forêt de Thuringe, et Goethe profitait de ses séjours dans le Harz pour visiter les mines, comme la célèbre mine d'argent du Rammelsberg près de Goslar, exploitée depuis le Moyen Âge[10]. En 1783 et 1784, il fut investi d'une mission officielle pour mener des recherches géognostiques, en étudiant les gîtes minéraux et métallifères de la région, et rédigeait un rapport à ce sujet. Dans le domaine littéraire, le résultat le plus remarquable de ces excursions dans la montagne fut la scène du *Faust I*, rédigée entre 1799 et 1805, au cours d'un long processus d'écriture[11].

Il est à noter que la première Nuit de Walpurgis (la deuxième fera partie du *Faust II*, publié à titre posthume en 1832) fut aussi le fruit d'un important travail de recherche en bibliothèque, présentant une synthèse des démonologies de l'époque moderne. Goethe empruntait plusieurs ouvrages démonologiques à la bibliothèque ducale de Weimar, dont celui de Johannes Praetorius sur les transactions du *Blocksberg*, paru en 1668[12]. Cet ouvrage se présente comme un traité de géographie avant de se consacrer entièrement aux réflexions de démonologie. Par conséquent, il comporte d'abord le récit d'une excursion dans le Harz qui eut lieu à l'été 1653. On y voit les voyageurs grimper sur les ruines de l'ancien château-fort de Reinstein, avant d'escalader la montagne et d'arriver au sommet du Brocken,

9 Van Dülmen, Richard, « Imaginationen des Teuflischen. Nächtliche Zusammenkünfte, Hexentänze, Teufelssabbate », *in* Van Dülmen, Richard (dir.), *Hexenwelten. Magie und Imagination vom 16.-20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Fischer, 1987, p. 94-130.

10 Denecke, Rolf, *Goethes Harzreisen*, Hildesheim, Lax, 1991 ; Juraner, Christian (dir.), *Abenteuer, Natur, Spekulation. Goethe und der Harz*, Halle, Stenkovics, 1999, surtout p. 143-150.

11 Voir notamment Höffgen, Thomas, *Goethes Walpurgisnacht-Trilogie. Heidentum, Teufeltum, Dichtertum*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015, p. 29-54 ; Scheibe, Siegfried, « Zur Entstehungsgeschichte der Walpurgisnacht im *Faust I* », *in* Scheibe, Siegfried, *Goethestudien*, Berlin, Akademie, 1965, p. 7-61.

12 Johannes Praetorius, *Blockes-Berges Verrichtung. Oder: Ausführlicher Geographischer Bericht/ von den hohen trefflich alt- und berühmten Blockes-Berge: ingleichen von der Hexenfahrt/ und Zauber-Sabbathe (…)*, Leipzig, Scheibe/ Frankfurt am Main, Arnst, 1668.

plongé dans les nuages. Sur le chemin du retour, le groupe d'excursionnistes visite la « grotte de Baumann », à la fin d'une journée riche en expériences et en découvertes[13]. Ce récit qui s'inscrit dans la géographie de la région montagnarde doit authentifier la présentation suivante du carnaval diabolique du sabbat des sorcières localisé autour du sommet du Brocken. Il est possible que l'auteur de l'ouvrage, le maître Praetorius de Leipzig, ait été l'un des compagnons de voyage lors de cette excursion du 5 juillet 1653 dans le Harz.

Un maître polygraphe et un érudit passionné sans ressources : Johannes Praetorius

On peut qualifier Johannes Praetorius (de son vrai nom Hans Schultze) de pur produit de l'université allemande à l'âge baroque. Né en 1630 dans le Brandebourg, ayant grandi pendant les troubles de la guerre de Trente Ans, il a été formé aux lycées de Salzwedel et de Halle (Saale), avant de s'inscrire à l'université de Leipzig, où il fut promu *Magister Artium*, en 1655. Par ailleurs, c'est dans cette même ville qu'il mourra de la peste, en 1680[14]. Marié depuis 1659, il passa toute sa vie au collège universitaire de Leipzig, le *Paulinum*, entouré de sa femme et de ses deux filles, tout en profitant d'un accès libre à la bibliothèque de l'institution, ce qui lui permit de devenir un grand polygraphe de son époque, étroitement lié à l'imprimerie florissante de la ville universitaire, et travaillant sur des matières assez diverses et variées. Praetorius n'a pas pu s'établir comme enseignant à la faculté, où il proposait aux étudiants des cours sur des pseudosciences, disciplines qui pouvaient bel et bien trouver leur place au sein de l'univers du savoir de l'âge baroque, comme la chirologie ou l'astrologie. Pour nourrir sa famille, il publia donc beaucoup et devint un « compilateur de matières curieuses », selon la classification de l'un

13 *Ibid*., *Appendix summaria*, p. XIII-XXIV. Voir aussi Rost, Alexander, *Hexenversammlung und Walpurgisnacht in der deutschen Dichtung*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015, p. 184-201 (ici p. 189).

14 Pour la biographie : Waibler, Helmut, *M. Johannes Praetorius, P.L.C. Bio-bibliographische Studien zu einem Kompilator curieuser Materien im 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1979 ; Dünnhaupt, Gerhard, « Chronogramme und Kryptonyme. Geheime Schlüssel zu Datierung und Autorschaft des Polyhistors Johannes Praetorius », *Philobiblon*, 21, 1977, p. 130-135.

de ses biographes récents. Faisant preuve d'assez peu d'esprit critique, Praetorius se passionna surtout pour les légendes et les histoires ayant trait à l'imaginaire et aux croyances populaires. En 1662 sortit la première édition de sa « *Daemonologia Rubenzalii Silesii* », une anthologie des légendes qu'on se racontait au sujet de *Rübezahl*, cet esprit des montagnes silésiennes[15].

Dans la même veine, liant la démonologie à la topographie, l'érudit leipzigois traita du sabbat diabolique localisé autour du Brocken, dans son ouvrage *Blockes-Berges Verrichtung*, de 1668. Tout comme les montagnes silésiennes de Rübezahl, cette région riche en minéraux, en sources thermales et en herbes médicinales, le Harz pouvait également se transformer en un théâtre du surnaturel, offrant une scène aux apparitions, aux esprits et aux fantômes. Il s'agit là aussi d'un pays ensorcelant, d'un « paysage sorcier[16] », comme on en trouve beaucoup dans le monde entier. Et Praetorius de dresser une sorte d'inventaire, quoique très peu systématique, de ces endroits ensorcelés : Chine, Afrique et Nouveau Monde compris, où l'on rencontre de très nombreux fantômes[17]. Après avoir traité de la géographie démonologique des lieux occultes, Praetorius s'attarde sur les pratiques des sorcières en général et leurs rassemblements en particulier. Compilateur avisé, il construit à sa manière une montagne, un « *Blocksberg* » textuel, à partir de sources antiques et modernes qui se penchent sur les pratiques des sorciers. Il cite abondamment Jean Bodin (1530-1596), reconnu dans les Allemagnes du XVII^e^ siècle comme éminente autorité en matière de démonologie, ainsi que des théoriciens allemands de la sorcellerie, à l'instar du juriste saxon Benedikt Carpzov (1595-1666) ou du théologien luthérien David Meder (1548-1616), grand auteur de prédications dirigées contre les sorcières. Sans prendre vraiment position, il se réfère aussi aux textes des savants qui avaient critiqué les procès en sorcellerie et les constructions juridiques légitimant ces persécutions. Notamment Jean Wier (1515-1588), médecin brabançon

15 Cette publication a effectivement permis la « redécouverte », à l'époque du romantisme, de la figure mythologique du « géant des montagnes silésiennes » : Wyl, Karl (de), *Rübezahl-Forschungen. Die Schriften des M. Joh. Praetorius*, Thèse de l'université de Breslau, 1909.

16 Scholz Williams, Gerhild, *Ways of Knowing in Early Modern Germany. Johannes Praetorius as a Witness to his Time*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 85-97 (« structuring witchscapes » : p. 88-91).

17 *Blockes-Berges Verrichtung*, *op. cit.*, p. 1-30, n. 12. Il y est surtout question des endroits fantomatiques en Allemagne, en Suisse, en Italie et en Grèce.

installé à la cour du duc de Clèves, auteur d'un traité érudit mettant en cause le concept même de sorcellerie[18], est une importante référence pour le compilateur leipzigois. De même, il renvoie aux explications rationnelles pour les intempéries en montagne, où le temps peut changer subitement, au grand dam des voyageurs. On n'est pas obligé, précise-t-il, d'en attribuer la responsabilité aux pratiques magiques des sorcières, étant donné que le grand savant jésuite Athanase Kircher (1602-1680) avait démontré que la physique permettrait d'expliquer autrement ces données météorologiques[19].

Johannes Praetorius rend le lecteur capable de se faire une idée lui-même, mais il veut surtout attirer la curiosité et divertir. Même si des stratégies de *marketing* ne sont pas absentes du calcul d'un écrivain qui doit vivre de sa plume, il fait de remarquables efforts pour disséminer des connaissances et favoriser la vulgarisation du savoir, suggérant plusieurs manières de juger de ces phénomènes surnaturels dont il parle. Notons seulement, pour mieux situer la pensée du polygraphe de Leipzig dans son contexte, que le sabbat diabolique faisait toujours partie, dans les Allemagnes des années 1660, d'un canon du savoir approuvé par les autorités académiques. À l'université de Wittenberg, l'établissement dans lequel avait enseigné Martin Luther, des thèses furent consacrées au sabbat des sorcières et à leur néfaste commerce avec le diable, en 1667 et en 1682 respectivement[20]. Le Réformateur avait contribué à populariser le diabolisme et à créer une atmosphère apocalyptique que les événements traumatisants liés aux guerres du XVII^e siècle ont maintenue et entretenue dans les pays germaniques. Praetorius, figure de l'entre-deux, se situa en quelque sorte entre les constructions superstitieuses de la Première Modernité et le rationalisme de l'époque suivante, incarné dans cette partie de l'Allemagne par Christian Thomasius (1655-1728). Ce fils d'un professeur leipzigois, qui étudiait le droit à la faculté de sa ville natale à l'époque même où le maître des petites mythologies mettait ses nombreuses publications sous les presses des imprimeurs, se fera bientôt un renom comme savant critique des procès en

18 Une édition commentée de l'ouvrage : Wier, Johannes, *DE PRAESTIGIIS DAEMONUM. On Witchcraft: An abridged translation of Johann Weyer's De praestigiis daemonum*, Kohl, Benjamin G. (dir.), Asheville (NC), Pegasus, 1998.

19 À ce sujet voir les précisions dans Scholz Williams, *Ways of Knowing*, *op. cit.*, p. 95, n. 16.

20 Pott, Martin, *Aufklärung und Aberglaube. Die deutsche Frühaufklärung im Spiegel ihrer Aberglaubenskritik*, Tübingen, Niemeyer, 1992, p. 196, n. 14.

sorcellerie[21]. Praetorius nagea donc à contre-courant et il se singularisa par son grand intérêt porté aux légendes et aux croyances populaires. Ses recueils de textes transmettront l'essentiel des discours sur ces *topoï* de la culture populaire à la postérité, et Goethe s'en inspirera largement au moment de la composition de la « Nuit de Walpurgis » de *Faust I*. On pourrait aussi avancer l'idée que la critique sociale et la satire, inhérentes aux *Volksbücher*, si l'on retient la terminologie datée de Goerres, sont l'un des éléments les plus caractéristiques de son œuvre.

De Praetorius à Goethe et Karl Kraus : aspects carnavalesques de la Nuit de Walpurgis

Praetorius sut aussi distiller le message irrévérencieux et carnavalesque des récits populaires mettant en cause les autorités et les couches dominantes de son époque. Le sabbat des sorcières, tout comme les saturnales romaines et le carnaval du monde chrétien, brouillait l'ordre hiérarchique de la société. D'après Praetorius, dès la veille de la Sainte-Walpurgis, les princes, les ministres et les gens de haute extraction se pressaient sur le chemin d'Elend et de Schierke pour accéder au sommet où trônait leur maître, le Malin, à qui ils voulaient rendre hommage. Il s'agissait là, selon Praetorius, d'une véritable migration des élites, puisqu'on rencontrait sur le chemin

> […] *auch hohes Stands Personen, Kaiser, Fürsten, Freiherrn, Edelleute und dergleichen* […], *auch gelehrte und berühmte Doctores*[22].

Cette collision politique avec le siècle se trouve aussi dans la scène de la Nuit de Walpurgis du *Faust I* goethéen, quoique quelque peu atténuée, puisque Faust et Méphistophélès, qui empruntent le chemin de Schierke à Elend pour monter au sommet, y croisent un général, un ministre, un parvenu et un écrivain, en quête de soutien pour redy-

21 Pour Thomasius, futur opposant aux procès en sorcellerie, et l'évolution de sa pensée voir entre autres : Wilde, Manfred, « Christian Thomasius im Spannungsfeld der späten Hexenprozesse in Kursachsen und Brandenburg », *in* Lück, Heiner (dir.), *Christian Thomasius (1655-1728). Gelehrter Bürger in Leipzig und Halle*, Stuttgart, Hirzel, 2008, p. 141-154.

22 *Blockes-Berges Verrichtung*, *op. cit.*, p. 129, n. 12.

namiser leurs carrières respectives[23]. Suprême paradoxe de Schierke et Elend, nos randonneurs s'engagent sur le chemin qui mène au sommet où trône le diable, mais ils n'y arrivent jamais, étant absorbés par le spectacle des petites diableries de seconde zone qu'ils trouvent sur leur chemin, assiégés par des esprits, des sorcières, des démons, des apparitions, des fantômes et des animaux enchantés. Comme on se retrouve à la confluence des fables littéraires, des légendes populaires, de la mythologie et de l'histoire, le temps est suspendu et on vit dans la contemporanéité de tous les temps, illustrée par la figure de la sorcière brocanteuse que rencontrent Faust et Méphistophélès sur leur chemin : *die Trödelhexe*. Elle cherche à vendre dans sa boutique d'occasion des objets ayant servi dans des crimes du passé. Sa clientèle peut choisir entre un poignard sanglant, un calice empoisonné, un bijou compromettant et un glaive de lâche utilisé pour un meurtre. Cette triste collection témoigne à sa manière de l'anarchique chaos de l'Histoire[24].

Entre Schierke et Elend, on est plongé dans une turbulente navigation et une chaotique cartographie de la mémoire des hommes. Cet imaginaire sociogéographique populaire indique aussi un endroit hautement subversif qui révèle l'inanité des puissants, des empereurs, des princes, des généraux et des ministres engagés sur le sentier qui les dirige vers le diable, vendant leur âme, pour ramasser quelques petits morceaux de gloire. Goethe, qui avait commencé à rédiger les premières ébauches des scènes qui se jouent sur le sommet du Blocksberg[25], a finalement compris qu'il était *impossible* de faire figurer cette provocation anthropologique dans sa pièce[26]. Par conséquent, l'auteur s'est soumis à l'« autocensure », anticipant ainsi le « contrôle social » des lecteurs ou des spectateurs[27]. De ce

23 *Goethes Werke III*, p. 128, n. 8.

24 Peslier, Julia, « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann », *Littérature*, 148, 2007, p. 77-97 (ici p. 86) (DOI : 10.3917/litt.148.0077).

25 Voir l'édition de ces premières esquisses : Bohnenkamp, Anne, « *…das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend* » : *Die Paralipomena zu Goethes* Faust, Frankfurt am Main, Insel, 1994.

26 La germanistique du XIXe siècle a beaucoup insisté sur cette « impossibilité », liée à la morale de l'époque goethéenne : Witkowski, Georg, *Die Walpurgisnacht im ersten Teile von Goethes* Faust, Leipzig, Biedermann, 1894, p. 26.

27 Schöne, Albrecht, « Satanskult : Walpurgisnacht », in *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München, Beck, 1982, p. 107-230 (ici p. 210).

point de vue, il était préférable que Faust et son compagnon restassent dans la seconde zone des petites diableries, entre Schierke et Elend, pour ne pas pousser plus loin cette mise en cause carnavalesque du pouvoir et de la turpitude des gouvernants. Cette omission par le poète de Weimar d'une pièce à charge héritée des traditions populaires et véhiculée par le livre de Praetorius de 1668 en dit long sur son potentiel subversif et troublant.

Puisqu'il est normal de naviguer entre les siècles, lorsqu'on est au carrefour de l'espace et du temps, on peut même tracer une ligne qui descend au XX^e^ siècle. La pièce à charge anthropologique, que le prudent ministre Goethe avait laissée de côté, sera enfin utilisée par le grand critique autrichien Karl Kraus, lorsqu'il s'attaque au Troisième Reich qui vient juste de sortir de son œuf pourri, en préparant son réquisitoire appelé « Troisième Nuit de Walpurgis », achevé en septembre 1933, mais dont il ne publia de son vivant que quelques extraits, par crainte de représailles dirigées contre ses proches vivant en Allemagne ou contre l'État autrichien[28]. Le texte intégral de la « Troisième Nuit de Walpurgis » ne sera publié qu'en 1952. Il s'agit là d'un montage de citations, tirées de la propagande nazie ou de la presse clandestine d'opposition, laquelle existe toujours courant 1933, citations qui s'éclairent et s'expliquent mutuellement. Pour structurer cet ensemble, reflétant l'infini chaos du réel, d'un carnaval sanguinaire qui s'est installé en Allemagne, Kraus place au centre des différents chapitres des fragments de textes empruntés aux deux « Nuits de Walpurgis » de Goethe. Après avoir présenté des exemples accablants de la brutalité et de l'infamie du nouveau régime, Kraus montre les étoiles du cinéma allemand de l'époque présentant leurs hommages aux hommes forts du régime et tournant autour du Führer et de son propagandiste en chef :

> On voit Willy Fritsch obtenir enfin ce qu'il voulait en serrant une main, Maria Paudler […] se rallier au Troisième Reich : on entend Liane Haid s'exclamer : « Fabuleux ce que vous avez fait là,

28 Mengard, Frédérique, « Le discours prophétique et ses expressions temporelles dans "Troisième Nuit de Walpurgis" de Karl Kraus », *in* Banks, David (dir.), *L'expression de temps et formes verbales dans le texte de spécialité*, Paris, Harmattan, 2009, p. 136-148 ; Le Rider, Jacques, *Karl Kraus. Phare et brûlot de la modernité viennoise*, Paris, Le Seuil, 2018, p. 457-472.

> Herr Hitler. Continuez comme ça. Bonne chance ! » et Goebbels toujours en train de rire parmi les Lamies.
> Telles qu'elles plaisent aux satyres ;
> Un pied de bouc peut là tout oser[29].

Toutes ces célébrités des années 1930 ont emprunté le chemin de Schierke et d'Elend pour trouver leur place au sein du Troisième Reich. Fritsch, Paudler et Haid font les yeux doux au chancelier allemand et à son sulfureux ministre boiteux. Ces « Lamies », à la fois croquemitaines et séductrices de jeunes gens, contribuent à asseoir le pouvoir du national-socialisme auprès de la jeunesse passionnée pour le cinéma. Cette faune carnavalesque fait partie d'un immense mouvement localisé en direction du Brocken où trône le Malin, selon la tradition allemande. Et qu'on pourrait remplacer, si l'on veut, par une autre montagne emblématique, l'Obersalzberg dans les Alpes bavaroises.

En guise de conclusion : un sabbat diabolique localisé, puis brisé ?

Depuis bien longtemps, la recherche ethnographique allemande a souligné le fait qu'initialement, chaque localité du monde germanique avait son *Blocksberg* régional où l'imaginaire collectif situait le carnaval diabolique qu'on appelait parfois aussi la « Diète des sorcières » (*Hexenreichstag*), allusion faite aux Diètes du Saint-Empire, grandes assemblées politiques de l'empereur et des princes ecclésiastiques et séculiers[30]. En Allemagne du Nord, le mot désignait tout endroit élevé par rapport à son environnement et servant de lieu aux sabbats diaboliques, selon les croyances populaires. Par contre, le livre de Praetorius est explicite, en ce qui concerne la localisation de ces rassemblements. Il identifie le *Blocksberg* au Brocken dans le Harz, en unifiant ainsi les contenus de cet imaginaire populaire dans l'aire culturelle germanophone. Cette localisation géographique du sabbat ouvre une porte d'entrée à la critique raisonnée des concepts autour

29 Kraus, Karl, *Troisième Nuit de Walpurgis*, Deshusse, Pierre (trad.), Marseille, Agone, 2005, p. 232.

30 Peukert, Will-Erich et Bertau, Karl-Heinrich, « Der Blocksberg », *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 75, 1956, p. 347-356.

du pacte diabolique des sorcières, acte juridique hautement punissable selon les critères de l'époque, un néfaste accord qui serait renouvelé lors des rencontres avec le diable en habit de bouc dans une sorte d'anti-liturgie blasphématoire. Le juriste Christian Thomasius qui commença à enseigner à l'université de Leipzig en 1680, année de la mort de Johannes Praetorius, emporté par la peste ravageant la Saxe cette année-là, allait entrer par la porte laissée mi-ouverte par l'infatigable polygraphe fauché par l'épidémie. En 1712, lorsqu'il exerçait comme professeur de droit à Halle (Saale), Thomasius fit publier un traité qui met systématiquement en cause les procès en sorcellerie (*De origine ac progressu processus inquisitorii contra sagas*). Il y expliqua avec force arguments que le concept du pacte diabolique, notion juridique avant d'être théologique, et l'idée du sabbat se déroulant sur le *Blocksberg* n'étaient qu'une invention conceptuelle erronée du XVI^e^ siècle (« 150 ans en arrière ») et que les poursuites judiciaires contre les prétendues « sorcières » n'avaient plus lieu d'être dans un État fondé sur le droit et la raison[31]. En effet, la Prusse, dont l'université de Halle faisait partie, supprima ces procédures *de facto*, à partir de 1714. Il en allait autrement dans le monde de la création artistique où les bizarres élucubrations du *Blocksberg* allaient inspirer une importante activité culturelle, à la suite de la mise en texte des croyances populaires par le maître des petites mythologies, Johannes Praetorius.

Désormais, Schierke et Elend trouvent leur place dans une géographie enchantée, voire ensorcelée. Situés sur le flanc du Brocken dans le Harz, ces deux hameaux sont au carrefour du temps et de l'espace, références pourtant négligeables en temps de sabbat diabolique. Dans cet imaginaire géographique, on rencontre toute sorte de syncrétisme et de temps mêlés. Entre fables littéraires, légendes populaires avec leur côté subversif, mythologies et Histoire, le sabbat orchestre une échappée de la civilisation occidentale, avec son élément constitutif d'après Max Weber – la rationalité –, ainsi qu'une sorte de fuite dans la fiction et l'esthétique de la diablerie. Esthétique de la distorsion et de la laideur, dirait-on, inhérente au roman faustien depuis la parution du « *Volksbuch* » de 1587, illustrant la beauté du laid étudiée par Karl Rosenkranz au XIX^e^ siècle. Et le plus inquiétant dans cette histoire, le *topos* intemporel peut réinvestir l'Histoire, s'inscrivant dans le

31 Pott, Martin, *Aufklärung und Aberglaube*, *op. cit.*, p. 241, n. 20.

temps présent, comme le montre l'expérience intellectuelle très osée de Karl Kraus qui conçoit les débuts rocambolesques et sanguinaires du Troisième Reich de 1933 sous forme d'une esthétique de la diabolie, une danse des lamies du moment autour d'un ministre boiteux.

Thomas Nicklas

La Montagne Noire des Carpates d'Ukraine

Guilelmus Le Vasseur de Beauplan était un ingénieur français au service de Ladislas IV (Vasa), souverain de la République des Deux Nations polono-lituaniennes, roi de Pologne et grand-duc de Lituanie. Entre 1630 et 1647, à la suite d'une commande de la couronne, ce fils de cartographe (d'un autre Guillaume[1]) réalise l'une des premières cartes d'Ukraine. Elle constituait pour l'époque un document précieux qui permettait enfin d'avoir une idée assez précise des territoires du *Regnum Poloniæ Magnusque Ducatus Lithuaniæ* dont l'Ukraine faisait partie. Mais Le Vasseur de Beauplan ne se limite pas au seul travail de cartographe et écrit la *Description d'Ukraine*, publiée pour la première fois, à Rouen en 1651[2]. En 1660, son édition augmentée sort chez Jacques Cailloué. Ce livre est surtout destiné au lectorat français auquel l'auteur veut faire découvrir le pays des Cosaques tout comme à d'autres visiteurs étrangers potentiels[3] pour lesquels ces guerriers redoutables incarnaient souvent le rempart contre l'expansion des Turcs en Europe[4]. Mais l'Ukraine de Beauplan est peuplée aussi par des paysans dont il décrit les us et coutumes au gré des régions qu'il étudie pour ses cartes. Ainsi pour Iaroslav Lebedynsky, auteur

1 Voir Peycéré, Lucile, *Fonds Boivin-Colombel 49Z (1504-1958) Répertoire numérique détaillé*, mémoire de master de l'université d'Angers, Archives municipales du Havre, 2010, p. 18.

2 Titre complet : *Description d'Ukraine qui sont plusieurs provinces du royaume de Pologne, contenues depuis les confins de la Moscovie jusqu'aux limites de la Transylvanie, ensemble leurs mœurs, façons de vivre et de faire la guerre*.

3 Voir Wełykyj, Athanasiy G., (éd.), *Litterae nuntioru mapostolicorum historiam Ucrainae illustrantes* (1550-1850), vol. 1 (1550-1593), Roma, OSBM, 1959 ; Yakovenko, Natalia, « A "Portrait" and "Self Portrait" of the Borderlands: The Cultural and Geographic Image of "Ukraine" in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries », *Journal of Ukrainian Studies*, 33-34, 2008-2009, p. 487-502.

4 Skrypnyk, Hanna, « La recherche ethnologique dans le contexte historique de l'Ukraine », *Ethnologie française*, 2004, 34(2), p. 207-216 (DOI : 10.3917/ethn.042.0207).

des annotations et de l'introduction pour la réédition la plus récente de ce livre qui date de 2002, Le Vasseur de Beauplan est :

> […] un observateur résolument contemporain, un homme qui rapporte ce qu'il voit. Mais dans son rôle, il excelle. Ses descriptions topographiques sont claires. Il a, pour les détails l'œil de l'ingénieur, et les tableaux qu'il nous peint des mœurs cosaques et ukrainiennes en général, tatares ou polonaises, sont vivants et relativement fiables[5].

Au sujet des cartes d'Ukraine de l'ingénieur français, Iaroslav Lebedynsky, cet éminent spécialiste de l'Ukraine et en particulier de la question cosaque[6], précise que la première série se compose des cartes « générales[7] » et portera divers titres suivant les éditions[8]. La seconde série, quant à elle, est constituée des cartes « spéciales » ou « particulières », c'est-à-dire détaillées de l'Ukraine, connue sous le titre *Delineation specialis et accurata Ukraine cum suis palatinatibus*[9]. C'est justement sur l'une de ces cartes « *specialis* » de Beauplan que se trouve indiqué le point géographique auquel notre étude sera consacrée. Cette carte retrace la topographie des Carpates avec deux régions frontalières : la Pocutie et la Transylvanie[10]. Entre les deux, au sommet de la chaîne de montagnes, le cartographe a situé le village de Jaczinow et juste un petit peu plus bas, il a consigné une autre localité, nommée Czare Hory[11].

---

5 Beauplan, Guillaume Le Vasseur (sieur de), *Description d'Ukraine*, Paris, L'Harmattan, « Présence ukrainienne », 2002, p. 15.

6 Voir Lebedynsky, Iaroslav, *Histoire des Cosaques*, Paris, Terre Noire, 1995.

7 Beauplan, *op. cit.*, p. 15.

8 Exemple d'un titre de la carte générale de Beauplan : *Delineatio generalis CAMPORUM DESERTORUM vulgo UKRAINA*.

9 Beauplan, *op. cit.*, p. 15.

10 Actuellement, la consultation de cette carte est disponible sur le site de Gallica (ark:/12148/btv1b53040327j). Son titre complet est : *Delineatio specialis adiacentibus bono publico erecta per incisa opera et studio Wilhelmi Hondy et accurata Ukrainae Guilhelmum le Vasseur de Beauplan … / Guilhelmus le Vasseur de Beauplan mensuravit et delineavit ; Wilhelmus Hondius sculpsit*. Elle fut gravée par Wilhelmi Hondy et éditée par Gedani en 1650.

11 Slutskyj, Stepan, « La trace ukrainienne de Guilelmus de Beauplan » (Степан Слуцький "Українськиї слід Ґійома де Боплана"), *Almanac of the Ukrainian National Association*, Parsippany (NJ), Svoboda, 2010, p. 232-241, p. 234.

BnF, département Cartes et plans, GE DD-2987 (3149,1-9)
(Gallica, BnF, ark:/12148/btv1b53040327j)

Quand l'imaginaire investit l'espace : pour comprendre ce toponyme Czare hory, gravé sur la carte de Beauplan, dans sa version polonaise, essayons de le traduire : le substantif *hory* signifie « montagnes » ; si l'on ajoute la lettre *n* à l'adjectif qui le précède, nous obtiendrons *czarne* : « noires ». Il s'agirait donc d'un village dont le nom serait, dans sa traduction française, « Les Montagnes Noires ». Mais celui-ci n'a apparemment jamais existé. En revanche si l'on passe du pluriel au singulier, « La Montagne Noire », *Czarnohora* en polonais et *Tchornohora* (Чорногора) en ukrainien, on se retrouvera avec un nom propre qui renvoie bel et bien à un lieu géographique réel et qui se situe de plus dans la même zone que le village fantôme de Beauplan. En fait la Tchornohora est la plus haute chaîne de montagnes de l'Ukraine. Son point culminant est le mont Hoverla (2061 m). Les parties inférieures de la Tchornohora sont habitées par les Houtsouls, ces montagnards ukrainiens dont les traditions riches et pittoresques attirent les ethnographes depuis la fin du XVIII[e] siècle[12]. Cependant, c'est, seulement à partir du XIX[e] siècle

12 Voir Hacquet, Balthasar, *Neueste physikalisch-politische Reisen In den Jahren*

que l'ethnonyme « Houtsouls[13]» désigne ce peuple des bergers carpatiques[14] et en particulier dans les travaux des ethnographes[15]. On parle même du pays des Houtsouls nommé Houtsoulchyna (Гуцу́льщина) en ukrainien et Huculszczyzna en polonais, comme étant la partie carpatique de la Pocutie[16]. En ce qui concerne cette région, les rivières semblent en délimiter les frontières naturelles, entre Prut et Tcheremoch, au pied des Carpates de l'Est, pour s'étendre de Prut vers le fleuve Dniestr au nord[17].

Ainsi, les ethnographes friands d'artéfacts n'avaient de cesse de parcourir ces régions de l'Ukraine carpatique et subcarpatique. Une des principales investigations sur le pays houtsoul est celle de l'ethnographe ukrainien Volodymyr Choukhevytch, membre de la Société scientifique de Chevtchenko de Lviv, qui lui consacre cinq volumes publiés entre 1899 et 1908, sous le titre *Le pays Houtsoul*[18]. C'est surtout dans la dernière partie de son ouvrage, consacrée aux croyances populaires des Houtsouls, que nous trouvons les histoires qui mettent en scène la Tchornohora, lieu hanté, demeure du diable et des pécheurs

---

1788 und 1789 Durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpathen Erster und zweyter Theil, Nürnberg, Raspische, 1791 et Hacquet, Balthasar, *Neueste physikalisch-politische Reisen In der Jahren, 1791, 92 und 93 Durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpathen Dritter und vierter Theil*, Nürnberg, Raspische, 1794.

13 Dans les textes français, l'ethnonyme « Houtsoules » (ukr. Гуцу́ли) connaît une transcription variable comme par exemple : Houts[z]oule, Goutzoule, Huzule, Utsul. Voir Briner, Caroline, Dallais, Philippe, Liengme, Joël et Weber, Stephane, « La guimbarde chez les Hutsuls : investigations ethnomusicologiques sur la drymba dans les Carpates ukrainiennes », *ethnographiques.org*, 2, 2002, (en ligne : https://www.ethnographiques.org/2002/Dallais,et-al).

14 Voir Vincenz, André (de), *Traité d'Anthroponymie houtzoule*, München, Wilhelm Fink, 1970.

15 Voir Kaindl, Raimund Friedrich, *Die Huzulen. Ihr Leben, ihre Sitten, und ihre Volksüberlieferung*, Wien, A. Hölder, 1894.

16 *Ibid.*

17 Voir Gudowski, Janusz, Olszanski Marek, Ruszczak, Andrzej Tur-Marciszuk, Katarzyna et Witkowski, Wlodzimierz (dir.), *Dawne Pokucie i Huculszczyzna w opisach cudzoziemskich podróżników. Wybór tekstów z lat 1795-1939*, [*L'ancienne Pocutie et le pays houtsoul dans les récits des voyageurs étrangers. Le choix des textes datant entre 1795 et 1939*], Warszawa, Wydawnictwo Academickie Dialog, 2014.

18 Choukhevytch, Volodymyr, *Le pays Houtsoul en 5 volumes*, (en fait il s'agit de quatre volumes dont le dernier fut partagé en deux parties publiées séparément), (Володимир Шухевич, Гуцульщина), Lviv, Société scientifique de Chevtchenko, 1899-1908.

morts travaillant à son service[19]. Sous cet éclairage ethnographique, le *Czare hory* (village fantôme) de Beauplan se transforme en village *des fantômes*, autrement dit des âmes damnées. On pourrait ainsi imaginer que le cartographe français partageait les croyances du peuple dont il traçait la carte ; rien n'est moins sûr. Il semblerait même que Guilelmus Le Vasseur de Beauplan ne se soit pas rendu lui-même dans « ces contrées perdues » des Carpates[20], contrairement aux autres régions d'Ukraine qu'il a bien visitées[21], et qu'il ne les connût que par des témoignages épars et indirects. Finalement, cette petite zone d'ombre sur une carte d'Ukraine, très « éclairée » pour le XVII^e^ siècle, contribue à nourrir le mythe incarné par *Czare hory*.

Nous chercherons à établir comment les traditions populaires et savantes se rencontrent en ce lieu, et comment la mémoire mythique l'investit pour le transfigurer et en faire tantôt un monde intermédiaire du culte des ancêtres morts, tantôt un enfer sur terre.

Un monde intermédiaire et le culte des ancêtres morts

« La moindre colline, pour qui prend ses rêves dans la nature est inspirée[22] », écrit Gaston Bachelard dans son livre *Terre et rêveries de la volonté*. Nous sommes nombreux à l'être. Alors il n'est pas étonnant que la montagne, cette hyperbole de la colline, féconde ainsi la littérature orale et écrite mais aussi les arts où elle est davantage un *topos* qu'un lieu[23]. La symbolique de la montagne est donc très riche. Cependant, dans l'imaginaire populaire et savant, elle représente avant tout un monde intermédiaire comme le signale Claude Lecouteux :

> Dès les textes les plus anciens, la montagne apparaît comme un monde intermédiaire entre l'homme et les dieux, les démons et leurs

19 Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t. 5, LVIV, p. 223-224.
20 *Ibid*.
21 Beauplan, *op. cit.*
22 Bachelard, Gaston, *La Terre et rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, p. 384.
23 Coste, Didier, « Montagne chez Charles-Ferdinand Ramuz », *in* Battistine, Olivier *et al.* (dir.), *Dictionnaire des Lieux et pays mythiques*, Paris, Laffont, p. 810.

> formes sécularisées : sa tête au ciel est voisine et sa base touche à l'empire des morts[24].

À partir de ce constat, le médiéviste souligne « l'ambigüité foncière » de l'image de la montagne « puisqu'elle participe à deux mondes différents en tant que frontière[25] ».

Frontière et marge

« Monde intermédiaire » et « frontière », ces deux notions sont chères à Arnold Van Gennep. Selon ce spécialiste des rites de passage, plus la société est archaïque plus la présence du sacré est importante[26]. Alors, pour passer d'un monde à l'autre, il faut traverser la frontière qui devient sacrée à son tour. Parfois, il suffit d'une borne ou d'une pierre debout pour la désigner. Mais il arrive que « la borne naturelle soit un rocher ou un arbre, une rivière ou un lac sacrés, qu'il est interdit de franchir ou de dépasser sous peine de sanctions surnaturelles[27]. » Le savant décrit ce monde interdit de la marge et définit ses contours :

> Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus au moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de marge[28].

La marge, tout comme le passage, est une notion capitale. Van Gennep insiste sur son double aspect « idéal » et « matériel » puisque la marge « se retrouve dans toutes les cérémonies qui accompagnent le passage d'une situation magico-religieuse ou sociale à une autre[29] ». Au niveau territorial, elle correspond à des zones non

24 Lecouteux, Claude, « Aspects mythiques de la montagne au Moyen Âge », *Le Monde alpin et rhodanien*, 1-4, 1982, p. 43-54, p. 47 (DOI : 10.3406/mar.1982.1140).
25 *Ibid.*
26 Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981 (réimpr. de l'éd. 1909 Emile Nourry), p. 2.
27 *Ibid.*, p. 20.
28 *Ibid.*, p. 24.
29 *Ibid.*

habitées, non cultivées, autrement dit non civilisées : « un désert, un marécage et surtout la forêt vierge, où chacun peut voyager et chasser de plein droit[30] ». Alors la marge se confond avec la borne naturelle, la frontière, le seuil d'une maison qui la protège du monde extérieur. À ce sujet, l'ethnologue suisse Pierre Centlivres écrit :

> Le seuil, à la fois ligne et marge, *border* et *fronder* en anglais, sillon et confins, est profondément ambigu ; il représente aussi bien une strie sans épaisseur, une valeur minimale à partir de laquelle se manifeste une propriété ou un phénomène, qu'un obstacle ou une zone neutre, un *no man's land*, un « désert », ou un « marécage » où l'on flotte entre deux mondes[31].

Confin et obstacle, dans les croyances des Houtsouls des Carpates d'Ukraine, la Tchornohora (La Montagne Noire) peut être considérée comme la « borne naturelle » et la « marge » sacrée, frappée d'interdits. On dit par exemple qu'il ne faut pas jeter de pierres dans son lac, sinon le nuage à grêle surgira pour déverser son fléau sur le profanateur et son village. Cette croyance est attestée par le travail ethnographique de Volodymyr Choukhevytch[32], au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. En fait, la Tchornohora abrite six lacs. Nessamovyte (ukr. Несамови́те) est l'un de ces lacs. Il gît au centre d'un grand cirque glaciaire à l'altitude de 1743 mètres. Sa longueur et sa largeur à peu près égales avoisinent les 90 mètres. En ce qui concerne sa profondeur, l'*Encyclopédie géographique de l'Ukraine*, publiée entre 1989 et 1993, indique 1,5 mètre[33] tandis que Choukhevytch, à la fin du XIX^e^ siècle, parlait de 3 mètres et plus[34]. Une chose est certaine : son nom, *Nessamovyte*, est imprégné d'imaginaire populaire, car il peut être traduit comme « celui qui ne mesure pas sa force ». Ce qualificatif peut s'employer pour désigner le déchaînement des forces de la nature comme celles qui se manifestent lors d'une tempête ou tout simplement lors de grands froids. Lors de nos

30 *Ibid.*, p. 23.
31 Centlivres, Pierre, « Rites, seuils, passages », *Communications*, 70, 2000, p. 33-44, p. 38 (DOI : 10.3406/comm.2000.2061).
32 Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t.5, LVIV, p. 223.
33 Marynytch, O. M. (dir.), Encyclopédie géographique de l'Ukraine en 3 volumes, (Маринич, О. М., редкол, *Географічна енциклопедія України : в 3-х томах*), Kiev, Encyclopédie de l'Ukraine soviétique, t. 2, 1990, p. 411.
34 Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t. 1, LVIV, 1899, p. 8.

enquêtes de terrain, réalisées entre 2008 et 2011, dans le cadre de notre étude doctorale[35], les habitants de cette région carpatique nous incitaient, en ne plaisantant qu'à demi, à jeter des pierres dans ce lac, pour vérifier son pouvoir magique. Ce qui prouve la vitalité de cette croyance !

Lac de serpent

Pourtant on ne peut pas la cantonner uniquement au lac *Nessamovyte*. Ce serait limiter l'imaginaire populaire qui préfère parler d'un lac de serpent sans clairement l'identifier avec l'un des lacs existants, comme l'atteste la croyance recueillie par Volodymyr Choukhevytch à Kosmacz (ukr. Косма́ч), l'un des plus anciens villages de la région houtsoule :

> Dans la Montagne Noire il y a un lac qu'on appelle le « lac du serpent » ; il est d'un bleu noir. Dans ce lac vit celui qu'on nomme *Planeta*. Maudit soit-il. Qu'il disparaisse. On y extrait de la grêle. Dans ce lac, les bergers jettent des pierres et le provoquent, Lui. Qu'il disparaisse[36].

Le lac est donc le centre de la Montagne Noire, la condensation de tout son univers merveilleux. Le froid éternel qui évoque la mort règne sur son eau, et dont provient la pureté glaciale qui fait de lui un miroir naturel. Dans l'imaginaire populaire, il devient la porte d'entrée dans le royaume de la mort, caché dans ses profondeurs abyssales. Ce sont surtout les bergers qui ont l'habitude de fréquenter ce lieu de hauts pâturages avec leurs bêtes ; le berger qui plonge son regard dans l'eau du lac de la Montagne Noire y est irrésistiblement attiré. Gilbert Durand écrit : « se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres[37] ».

35 Voir Berezovka Picciocchi, Olena, *Mazzeru corse et Molfar des Carpates. Antiques personnages des légendes européennes*, Paris, Riveneuve, 2019.

36 У Чорногорі є таке озеро, що називают єго змиєне або плесо зинєве. В тім озері є планета ; пек му! щезби! Там товчут град. В тото озеро мечут вівчьирі каміньи і дражньи єго, щезби. Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t. 5, LVIV, p. 223. Nous traduisons.

37 Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1969), p. 109.

Or, les ombres font partie de la nuit. D'un bleu noir, l'eau du « lac du serpent » est en effet une eau nocturne qui incarne le temps : « elle est l'élément minéral qui s'anime avec le plus de facilité. Par là, elle est constitutive de cet univers archétype, à la fois thériomorphe et aquatique qu'est le *Dragon*[38] ». Justement, dans la langue ukrainienne aussi bien qu'en russe, le mot *zmij* (змій) désigne à la fois le serpent et le dragon. Dans beaucoup de contes populaires, son épithète récurrente est « *gorynytch* » qui signifie « de montagne ». *Zmij*[39] *Gorynytch* (ukr. Змій Гори́нич), le « Serpent de la Montagne » en français, ce dragon des contes populaires slaves, nous renvoie résolument au lac du serpent de la Montagne Noire. Au niveau linguistique, cette correspondance n'a rien d'étonnant. Elle existait déjà dans la Grèce antique comme le démontre Pierre Mbid Hamoudi Diouf, qui note que, contrairement au terme ὄφις qui « renvoie à l'espèce naturelle du serpent en général[40] », δράκων « relèverait de la fable, de la mythologie d'où le mot dérivé "dragon[41]" ». Le dragon serait aussi, selon ce chercheur, la signification première de δράκων, puisque Homère l'utilise « pour parler du serpent terrifiant[42] ». Dans les contes russes, *Zmij Gorynytch* est le serpent terrifiant aussi bien par sa nature maléfique que par son apparence, possédant, en vrai monstre, plusieurs têtes : 3, 6, 9 ou 12. Pour les couper, il faut accomplir des exploits héroïques car elles ont tendance à repousser. Il est difficile de ne pas voir ici une analogie avec l'Hydre de Lerne. Tout comme elle, *Zmij Gorynytch* peut être lié à l'eau, logeant au fond d'une rivière. C'est le monde d'en bas, le monde des morts qui peut être aussi représenté par un terrier ou une grotte qu'habite *Zmij Gorynytch* avec ses trésors cachés. Son vol provoque la pluie et le tonnerre[43]. Donc, comme la montagne à laquelle il est intimement relié par son nom, il appartient au monde intermédiaire, volant dans le ciel et vivant dans les profondeurs souterraines. Plus

38 *Ibid*.
39 Version russe : *Zmej*.
40 Diouf, Pierre Mbid Hamoudi, *Asclépios ou Esculape, le Dieu par excellence de la médecine gréco-romaine: Mythe, cultes et survivances*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016, p. 112.
41 *Ibid*.
42 *Ibid*. p. 113.
43 Ivanov,Vassilij et Toporov, Vladimir, « Zmej Gorynytch », *in* Meletinsky, Yeleazar (dir.), *Dictionnaire des mythes* (Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н., « Змей Горыныч » in *Мифологический словарь,* ред. Е. М. Мелетинский), Moscou, Encyclopédie soviétique, 1990, p. 672.

précisément, c'est un être de passage[44] qui relie les deux mondes : celui d'en haut avec celui d'en bas. Dans la mythologie populaire roumaine, on trouve son équivalent, le dragon Balaur. Si on parvient à l'apprivoiser, alors on acquiert le pouvoir sur les intempéries[45]. Les représentants du magico-religieux houtsouls quant à eux peuvent détourner la grêle de leurs villages à l'aide du bâton avec lequel ils ont séparé la vipère du crapaud ; le pouvoir des maîtres de la grêle est intimement lié au lac de la Montagne Noire[46]. Ce lien du serpent-dragon avec la pluie se retrouve dans de nombreux mythes, aux quatre coins du monde :

> Des mythes innombrables représentent des serpents ou des Dragons contrôlant les nuages, habitant les étangs et alimentant le monde des eaux fécondantes « tant la liaison serpent – pluie – féminité – fécondité est fréquente[47] ».

La langue russe comme la langue ukrainienne démontrent parfaitement cette féminité fécondante du serpent car le terme courant « *zmeïa* » (змея) reste dans la majorité des langues slaves toujours au féminin contrairement au *zmij* des contes, dont le nom est au masculin. Cette « plasticité sexuelle » du serpent est, selon Gilbert Durand, « la marque de l'androgynat lunaire » ; il le lie aussi au symbolisme de la transformation temporelle :

> [Le serpent est] à la fois animal qui mue, qui change de peau tout en restant lui-même et se rattache par là aux différents symboles thériomorphes du bestiaire lunaire, mais également le serpent est pour la conscience mythique le grand symbole du cycle temporel, l'*ouroboros*[48].

De cette façon l'ouroboros, ce serpent qui se mord la queue, peut incarner le retour éternel de l'ancêtre mythique[49]. Or, dans les

---

44 Voir Christinger, Raymond, *Mythologie de la Suisse ancienne*, t. II, Genève, Georg, 1965, p. 105-107.

45 Talos, Ion, *Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine*, Lecouteux, Anneliese et Lecouteux, Claude (trad.), Grenoble, ELLUG, 2002, p. 177.

46 Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t. 5, LVIV, p. 223.

47 Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 367. Voir aussi Eliade, Mircéa, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 184.

48 Durand, Gilbert, *ibid*.

49 Voir Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'*éternel retour *: archétypes et répétition*, Paris,

croyances des Houtsouls comme dans celles des Roumains voisins, quand un serpent traverse la maison, on dit que c'est l'ancêtre mort qui rend visite à sa famille. Nous pouvons donc dire que cette circularité du serpent et du dragon, parfaitement exprimée par l'anneau d'ouroboros qui répète celui de la Lune, se retrouve dans la forme ronde du lac. La boucle du serpent de la Tchornohora se ferme ; d'une manière universelle en effet, « le serpent est le triple symbole de la transformation temporelle, de la fécondité, et enfin de la pérennité ancestrale[50]. »

Dans d'autres versions de cette croyance au sujet le lac de la Montagne Noire, le serpent peut disparaître au profit d'un cavalier à la chevelure grise qui évoque l'image de l'ancêtre. Son destrier, cet animal psychopompe, brise à coup de sabot la glace du lac et la transforme en grêle ; les bergers disent alors que les esprits de la forêt hantent le lieu[51]. La langue houtsoule les regroupe sous le terme générique de « *planeta*[52] ». Or, *Planeta* vit dans « le lac du serpent[53] » et rappelle sémantiquement son côté lunaire et astral. De toute évidence, ces êtres de marge appartiennent, tout comme le serpent, à la couche la plus archaïque des croyances des Houtsouls. En l'occurrence, il s'agit des survivances du culte des ancêtres morts et de la nature, culte très présent, d'une manière générale, dans la culture slave[54].

La Montagne Noire a donc absorbé toutes ces croyances pour donner naissance aux histoires dont la première fonction est de conjurer le mal et la peur de la mort. Et cette peur ne disparaît pas avec la christianisation. Alors la Montagne Noire se diabolise ; elle devient une représentation de l'enfer.

Gallimard, 1989 (1949).

50 Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 364.

51 Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t. 5, LVIV, p. 223.

52 Voir Khobzey, Natalia, *La mythologie houtsoule. Le dictionnaire ethnolinguistique*, (Хобзей, Наталія, *Гуцульська міфологія. Етнолінгвістичний словник*), Lviv, Université de la philologie ukrainienne d'I. Krypiakevytcha, 2002, p. 136-141.

53 Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t. 5, LVIV, p. 223.

54 Voir Unbegaun, Boris-Ottokar, « L'ancienne religion des Slaves de la Baltique », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 26 (3-4), 1946, p. 211-234 (DOI : 10.3406/rhpr.1946.3182).

Enfer sur Terre

C'est à partir du XII[e] siècle que la montagne, nous renseigne Claude Lecouteux, devient « le séjour des fées et des démons, juste conséquence de son caractère païen, et plus tard les sorcières y tiennent leur sabbat ». Aussi écrit-il :

> L'aspect démoniaque de la montagne se retrouve dans le fait que les dragons et les géants, les forces du désordre, y séjournent. Dans Seyfrid-à-la-Peau-de-Corne le dragon volant est même un démon. Cet aspect transparaît aussi dans la légende de Tannhäuser où la fée du *Venusberg* (*mons Veneris*) est démonisée par la culture chrétienne[55].

L'endroit diabolique

Le serpent dragon du lac de la Tchornohora acquiert, avec son plumage chrétien, un statut de démon et de diable. Mais le nom de ce maître de la Montagne Noire est tabou. Le berger, l'initié par excellence de ce monde en marge, utilise une stratégie linguistique pour contourner l'interdit. Tout d'abord il l'évoque sous le terme générique de *planeta*, qui a une signification assez large, comme nous l'avons vu. Puis il utilise une conjuration pronominale pour l'éloigner : « Maudit soit-il. Qu'il disparaisse ! » C'est une double négation, procédé qui « réside essentiellement en ce que par du négatif on reconstitue du positif, par une négation ou un acte négatif on détruit l'effet d'une première négativité[56] ».

Dans un autre récit relatif à la Montagne Noire, le maître de son lac, *alias* le diable, porte le nom de Tryjuda, c'est-à-dire « trois fois puissant[57] ». Cependant Natalia Khobzey, linguiste ukrainienne et spécialiste de la mythologie houtsoule, souligne un lien syncrétique évident de ce terme avec le biblique Judas Iscariote[58]. L'imaginaire populaire

55 Lecouteux, Claude, art. cit., p. 47.
56 Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 220.
57 Ce nom Juda (ukr. Юда) signifie tout à la fois le démon, le diable, l'esprit néfaste : Volodymyr Choukhevytch, *op. cit.*, t. 5, LVIV, p. 296.
58 Natalia Khobzey, *La mythologie houtsoule. Le dictionnaire ethnolinguistique*, *op. cit.*, p. 196.

s'approprie ainsi les personnages de la Bible et établit un transfert sur ses histoires empreintes d'antiques croyances préchrétiennes. Ce croisement syncrétique entre l'ancien et le nouveau est particulièrement clair dans la description du lac de Tryjuda :

> Les âmes de tous ceux qui se sont tués ou qui ont pris la vie d'autrui, vont dans le lac dans la Tchornohora. Ce lac gît à l'intérieur d'un grand rocher. C'est un endroit où règne le froid éternel. Même en été, tout reste couvert de glace. Les âmes damnées poussent cette glace ou la piochent à coups de pics et en remplissent leurs besaces. Alors Tryjuda sort de ce lac et guide ses troupes de damnés avec leurs besaces remplies de grêle, là où il décide de frapper[59].

Ce tableau renvoie à l'enfer sur Terre, marqué de sa couleur locale mais qui ressemble étrangement à celui que nous retrouvons dans le chapitre CXXXII des *Gesta Romanorum*, intitulé, « Des choses qu'on doit éviter en prédication ». Il s'ouvre sur la description d'un endroit en tout point semblable :

> Une chose non acoustumée, mais plaine de sain conseil, racompte Gervaise de Vergense, descrivant à l'empereur des Rommains Octo qu'en Cathaloigne, sus l'evesché de Gironde, gist et est une grande montaigne scituée qui est inaccessible pour la monter, en la summite de laquelle si est ung lac d'eaue noire, quant à sa parfondité imperscrutable. Là est une maison de dyable à la manière d'ung palais large. Là est la porte fermée. Toutesfois celle maison est invisible comme la face des dyables. Si on gecte quelque pierre dedans ce lac, ou autre matiere qui soit ferme, des aussitost sourd une tempeste, comme si les dyables estoient offencez et courroucez. En l'une des parties de la montaigne la neige toujours y est perpétuelle, le glas continuel, et y est habondance de cristal, et jamais la presence du soleil là ne frequente[60].

---

59 Душі усих людей, що стратьи себе, або кого другого, идут у озеро, у Чорногору. Там є великий камінь а в тім каменї озеро. Там дуже зимно. Серед лїта стає лїд. Душі грішників піхають той лїд, або розбивают єго клевчиками, наберут у міхи, тогди віходит Триюда з того озера, иде наперед попід облаки, а за ним тоти душі з міхами; вони сипльи з міхів град там, де Триюда хоче бити. Choukhevytch, Volodymyr, *op. cit.*, t. 5, LVIV, p. 223-224. Nous traduisons.

60 Hope, G. (éd.), *Le Violier des Histoires Rommaines*, Genève, Droz, 2002, p. 404.

Ce lieu fabuleux en Catalogne offre ainsi bien des traits en commun avec la Montagne Noire des Carpates : les coïncidences sont remarquables et témoignent peut-être de ce qu'on a parfois appelé la migration des motifs à travers les canaux aussi bien savants que populaires ; ces courants en effet ne cessent de se nourrir mutuellement.

L'invité du diable

Force est de constater que l'enfer du lac catalan est décrit comme un riche palais :

> […] ung palais estre pres de ce lieu en une basse fosse plaine de obscurité et y avoit une porte merveilleusement obfusquée là où les diables qui venoient de tempter par le monde anonçoient aux autres tout ce que ilz avoient faict[61].

Il devient le séjour d'une petite fille qui, à force de crier, a été maudite par son père. Elle y passe sept ans jusqu'à ce que son père accepte de la reprendre. Son corps est profondément marqué par cette expérience. Son visage enlaidi est érigé en exemple vivant – la petite a réchappé à la damnation éternelle – pour enseigner aux autres chrétiens qu'on ne doit ni crier, ni parjurer.

Nous retrouvons le motif de l'invité voire du prisonnier du diable dans la légende du lac *Nessamovyte*[62]. C'est l'histoire d'un Houtsoul qui, en rentrant d'un voyage, recru de fatigue, décide de passer la nuit à côté de ce lac de la Montagne Noire. Au moment où il s'apprête à préparer son repas avec l'eau du lac, un seigneur apparaît et l'invite à venir festoyer dans son palais avec ses autres hôtes. Il accepte. Mais à minuit, le charme se dissipe. Il aperçoit alors les âmes damnées s'adonner à leur tâche infernale qui consiste à extraire la grêle de la glace du lac. Sur le champ, le malheureux se rend compte de l'endroit où il se trouve réellement et se fait éjecter par l'eau du lac qui se met à

61 *Ibid*., p. 405.

62 Voir Berezovska, Picciocchi, Olena, « Les génies de l'eau dans l'imaginaire populaire de Corse et de l'Ukraine carpatique », *Studii si cercetari filologice – seria limbi straine aplicate*, [*Études et recherches scientifiques – Série langues étrangères appliquées*], 2013, p. 261-272 (en ligne : http://scf-lsa.info/wp-content/uploads/2017/04/30-PICCIOCCHI-BEREZOVSKA-Olena.pdf).

bouillir comme le chaudron d'enfer. Il est difficile d'identifier l'origine et la source de cette légende qui fait parfois surface dans des variantes contemporaines de notre motif[63] ; parfois, des parallèles apparaissent en particulier avec le texte des *Gesta Romanorum*[64] que nous venons d'évoquer. En dehors de leurs similitudes descriptives, les deux légendes mettent en évidence la croyance qu'on ne doit pas badiner avec un lieu sacré, et soulignent ce faisant la pérennité d'anciennes traditions et leurs syncrétismes.

D'autres légendes recueillies dans la Galicie ukrainienne, dont la région de la Pocutie fait partie, évoquent le motif de l'invité dans l'enfer du lac et les appartements luxueux de son seigneur[65]. Mais plus on s'éloigne des Carpates, plus la montagne se fait rare ; elle finit par disparaître tout à fait. On peut véritablement parler d'un *topos* gigogne qui se répète et se multiple en changeant d'apparence et qui est attesté dans un très vaste périmètre géographique, voire qui est doté d'une certaine universalité. À ce propos Gilbert Durand écrit :

> L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des « centres » et sur l'ubiquité absolue du sacré : « La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant. » L'homme affirme par là son pouvoir d'éternel recommencement, l'espace sacré devient prototype du temps sacré. La dramatisation du temps et les processus cycliques de l'imagination temporelle ne viennent, semble-t-il, qu'après ce primordial exercice de redoublement spatial[66].

Nous venons donc de suivre les traces de la Montagne Noire, *Czare hory*, mentionnée sur la carte de Le Vasseur de Beauplan ; nous sommes passés à la *Tchornohora* et les croyances houtsoules pour arriver aux Carpates d'Ukraine et à la Catalogne. À la fin de la trajectoire, cette montagne a disparu, elle qui semblait si centrale pour dire les

63 Berdnik, Gromovitsa (éd.), *Les signes de la magie carpatique*, (Бердник Громовиця, *Знаки карпатської магії*), Kharkov, Zelenyj pes, 2006, p. 121. Voir aussi https://kamendvir.com.ua/articles/168499.

64 Voir http://gesta-romanorum-ua.blogspot.com/2012/09/gesta-romanorum_7.html.

65 Voir Hnatuk, Volodymyr, *Éléments pour une démonologie de la Ros' de la Galicie*, (Гнатюк, Володимир, *Знадоби до галицько-руської демонології*), t. 1, LVIV, Recueil ethnographique de la Société scientifique de Chevtchenko, 1904.

66 Durand, Gilbert, *op. cit*., p. 284.

histoires de l'enfer sur Terre. La question de savoir ce qui est plus important, la géographie réelle ou le voyage littéraire, où se croisent l'imaginaire populaire et l'imaginaire savant, cette « perfection des formes imprécises[67] » comme le dit Olga Tokarczuk, écrivaine polonaise, dans son œuvre *Les livres de Jacob*, Prix Nobel 2018, cette question reste ouverte.

Olena Berezovka Picciochi

67 Tokarczuk, Olga, *Les livres de Jacob*, Laurent, Maryla (trad.), Paris, Noir sur Blanc, 2018.

Le ciel sous la terre : traditions savantes et populaires dans le *Purgatoire de saint Patrick*[1]

La légende du Purgatoire de saint Patrick s'ancre dans un paysage imaginaire, à la fois héritier d'anciennes mémoires et créateur de syncrétismes nouveaux. La légende telle qu'elle est rapportée au Moyen Âge s'élabore dans un texte latin : le *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* du moine H. de Saltrey, dans les années 1170-1185. Le texte est conservé dans un très grand nombre de manuscrits[2]. Il raconte la révélation d'un accès terrestre au Purgatoire, par l'entrée dans une grotte située sur une île du Lough Dergh, en Ulster, au Nord de l'Irlande. Le cœur du récit est consacré au voyage d'un chevalier du XII^e^ siècle nommé Owein qui, du temps du roi Étienne, pénètre dans cette grotte, découvre le Purgatoire, le parcourt jusqu'à voyager au Paradis terrestre, après s'être tenu au seuil de l'Enfer et jusqu'à contempler la porte du Paradis céleste. Comme bien des traditions antérieures, il s'agit d'ancrer le séjour des morts dans une géographie concrète. L'Autre Monde présenté ici est ainsi quadripartite, non pas seulement tripartite, comme on le dit souvent. Ensuite, le chevalier ne demeure pas dans l'au-delà : à l'issue de son voyage, il regagne le monde contemporain et témoigne de son expérience, avant de consulter son roi, dans le but de savoir dans quel état il devrait terminer ses jours – laïc ou religieux – afin de mériter le salut de son âme. Ce premier texte latin est très rapidement repris en langue vulgaire et le récit qu'il rapporte se répand

1 Une grande partie des idées qui constituent ce propos sont développées dans l'introduction de notre livre *Le Purgatoire de saint Patrick accompagné des autres versions françaises en vers et du* Tractatus de Purgatorio sancti Patricii *de H. de Saltrey*, Paris, Champion, 2019.

2 *Le Purgatoire de saint Patrice, Origines et naissance d'un genre littéraire au XII^e^ siècle*, Antwerpen, 2000, p. 178-190 ; cette thèse n'est pas publiée, elle est centrée sur l'édition et l'analyse de la version anglo-normande du manuscrit Cotton Domitianus A iv et donne une étude de la tradition manuscrite de la légende en latin et en langue vulgaire en France et à l'étranger.

dans toute l'Europe. La réécriture la plus connue est sans doute *L'Espurgatoire seint Patriz* de Marie de France, composé après 1189, dans lequel l'auteur affirme avoir voulu s'adresser à un public laïc auquel l'œuvre latine était inaccessible (v. 2297-2300).

Mais cette *translatio* n'est pas qu'une question de langue ; le récit latin a un succès retentissant car il comporte des traits qui permettent de l'adresser à des publics diversifiés et d'en faire des lectures contrastées. Le récit, qui participe de ce que Jacques Le Goff a appelé « la naissance du Purgatoire[3] », s'édifie à partir de différentes composantes de la culture contemporaine : à la fois antique, populaire, païenne et très ouvertement chrétienne. Jacques Le Goff souligne que « le siècle de la naissance du Purgatoire est aussi celui où la pression du folklore sur la culture savante est la plus vive[4] ». L'entrée au Purgatoire se situe en Irlande et, dans ce contexte, les aventures d'Owein sont parfois rapprochées des *immrama*, récits de voyages dans l'Autre Monde caractéristiques de la culture irlandaise, ou des *echtrai*, les « aventures » de héros, notamment lors de voyages corporels dans l'Autre Monde. Mais d'autres influences sont décelables. Dans le but de comprendre la façon dont se mêlent ces tonalités et comment elles informent le devenir de l'œuvre, nous présenterons les influences littéraires contrastées qui nourrissent le récit latin, puis nous mettrons en lumière les échos du paganisme et du christianisme dans son élaboration, avant d'évoquer sa réception, entre littérature savante et populaire.

Influences littéraires contrastées

Le Purgatoire apparaît le plus souvent comme un lieu de souffrance *post-mortem* qui, à la différence de l'Enfer, est transitoire et souvent compris comme de moindre intensité. Ce serait le lieu réservé à ceux qui ne sont ni tout à fait bons, ni tout à fait mauvais, selon la pensée de saint Augustin. De fait, à en croire l'Apocalypse de Jean (20, 12-15), dans le livre de la vie figurent les noms des hommes qui sont sauvés et qui vont aller au Paradis, dans les autres livres, ceux des pécheurs impénitents qui vont en Enfer. Quelle serait la destination de ceux qui ne

3 Le Goff, Jacques, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
4 *Ibid.*, p. 27.

correspondent ni à l'une, ni à l'autre description ? Le Purgatoire est ce lieu intermédiaire. Il est considéré comme un lieu de purification rendant possible, *in fine*, l'accès au Paradis. Les idées de certains pères de l'Église, comme Ambroise, Jérôme ou Augustin, préparent la croyance au Purgatoire qui commence à se diffuser au IVe siècle, en s'appuyant sur des passages comme 2 Macchabées 12, 41-46, la descente de Jésus aux enfers évoquée dans Matthieu 12, 40, 2 Corinthiens 3, 13-15 ou l'*Évangile de Nicodème* (apocryphe), même si le lieu Purgatoire ne se trouve pas explicitement dans la Bible.

La rédemption s'opère par la souffrance de l'âme et du corps. Au Purgatoire de saint Patrick, il existe différents espaces, des champs, dans lesquels le chevalier observe et subit une dizaine de peines. L'espace même peut devenir source de souffrance comme une large vallée traversée par le héros, faisant un écho lointain à la célèbre vallée des ombres de la mort de la Bible (Psaumes 46, 4). Les tourments sont souvent d'inspiration biblique. Le feu, essentiel dans l'imaginaire biblique[5], tient ainsi une place de choix. En outre, l'idée de passage est très présente par le motif même du voyage, du parcours, de la traversée du Purgatoire et de la contemplation des seuils de l'Enfer et du Paradis céleste, mais aussi par le franchissement d'un fleuve grâce à un pont qui n'est pas sans rappeler le fleuve de feu dont il est question dans le livre biblique de Daniel 7, 10. On trouve un vent qui évoque celui du Psaume 11, 6, châtiment des impies, associé au feu et au soufre qui interviennent en Genèse 19, 24, Ezéchiel ou dans l'Apocalypse, par exemple. Le vent dans la Bible ou dans la légende est tempétueux et destiné à châtier la désobéissance à Dieu et l'errance en matière de foi. Cependant dans la Bible, c'est Dieu qui inspire ce souffle purificateur, tandis que, dans la légende, ce sont les démons qui semblent présider aux différents éléments.

Pour survivre aux tourments et progresser lors du voyage, le chevalier invoque le nom de Dieu, ce qui assure son salut. Cette foi dans la puissance du nom de Dieu est le message de la Bible dans son ensemble mais notamment celui du Psaume 8. Ainsi, les allusions bibliques sont nombreuses et aisément discernables, bien que souvent implicites. La réécriture versifiée en langue vulgaire de Berol, au XIIIe siècle, en ajoute même très explicitement d'autres dès

5 Minois, Georges, *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991, p. 40. Voir également J. Le Goff, *op. cit.*, p. 19.

son prologue, ce qui souligne combien la légende s'inscrit dans un intertexte religieux, à la fois populaire et savant, tant il est connu, comme

> le prophete David le dit en son souter ;
> per mi fu et per eve nos estuet toz passer,
> si nos volons enprés en refrigere entrer (v. 18-20).

Ces vers font référence au verset 12 du Psaume 45-46.

Cette même inspiration biblique explique l'apparition très progressive du Purgatoire qui n'est d'ailleurs d'abord pas considéré comme un lieu. Le terme « Purgatoire » n'est pas initialement un substantif. Augustin, un des pères du Purgatoire, utilise le terme avant tout comme adjectif dans la *Cité de Dieu* (XXI, XIII et XVI) et dans *L'Enchiridion* (69) : peines purgatoires, tourments purgatoires ou feu purgatoire. Divers récits de visions, comme la *Vision de Drythelm*, peuvent ainsi être considérés comme pré-purgatoires car ils évoquent des peines purificatrices ou un séjour pénal… Il s'agit d'abord donc d'un temps purgatoire. De fait, Jacques Le Goff montre combien l'émergence d'un purgatoire comme lieu est liée la « spatialisation de la pensée » des Pères de l'Église. Il date l'emploi du substantif du XII^e^ siècle. Pierre le Mangeur semble être l'un des premiers à l'utiliser, vers 1170-1180. Pour le mot « purgatoire », le témoignage de son émergence est inévitablement savant, donc.

En vertu de la nature à la fois temporelle et spatiale du Purgatoire, la littérature visionnaire, qui déplace la conscience dans un autre espace et un autre temps, influence grandement l'élaboration de la légende. Parmi les œuvres proches, on trouve en particulier la *Vision de Tondale*[6] écrite en latin en 1149, par Marcus, un Irlandais, qui raconte la vision qu'a eue l'impie Tondale, lors d'une maladie, où il fut comme mort du mercredi soir au samedi à la même heure. Il aurait rencontré son ange gardien qui l'aurait guidé dans l'Autre Monde, afin d'expier dans des tourments les péchés précis qu'il avait commis. À son réveil tout le monde aurait été frappé par ses aspirations pieuses et l'altération radicale de sa conduite. La légende présente aussi des

6 Micha, Alexandre, *Voyages dans l'au-delà*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 117 *sq.* et Cavagna, Mattia (dir.), *La Vision de Tondale : les versions françaises de Jean de Vignay, David Aubert, Regnaud le Queux*, Paris, Champion, 2008.

points communs avec la *Vision de saint Paul*[7], la *Vision d'Albéric*[8], ou encore l'*Elucidarium* d'Honorius Augustodunensis[9]. De plus, *La Vision de Turchill* (vraisemblablement 1206) fait explicitement référence au Purgatoire de saint Patrick[10]. L'intertextualité savante est donc aux sources des textes. Toutefois, on ne peut s'en tenir à cette appréciation car la légende ne se plie pas aux caractéristiques du genre visionnaire. Le *Tractatus* se définit précisément comme le récit d'un voyage réel, *in corpore*, du chevalier Owein dans l'Autre Monde, ce qui le rend tout à fait singulier par rapport aux textes de visions. D'autre part, l'idée qu'il s'agit d'un voyage, non plus d'une vision mystique conduit à rendre accessible la découverte de l'Autre Monde puisqu'Owein n'est pas un élu qui recevrait une révélation mystique par des moyens surnaturels mais un candidat emblématique à une expérience permise à tous. Tout le monde est invité à voir de ses yeux de chair et à en tirer les conséquences nécessaires dans son existence. En ce sens, l'expérience « savante » s'ouvre à une appropriation plus populaire, liée à l'incarnation même du public.

D'ailleurs, dans le but de préparer et d'appuyer le récit central, la version la plus longue du texte latin et un certain nombre des réécritures ultérieures font appel à des récits secondaires qui prennent l'allure d'*exempla*. Ils constituent un point de rencontre entre les traditions savantes et populaires : populaires au service du savant, c'est-à-dire donnant l'impression de s'inspirer d'anecdotes du quotidien ou encore imprégnées de folklore pour asseoir un discours plus complexe, ou faussement populaires, c'est-à-dire maquillant des sources savantes sous des apparences triviales… Dans la légende, ces récits secondaires sont destinés à renforcer l'idée d'une interaction entre notre monde et l'autre, ainsi que la nécessité d'amender sa vie pour accéder au salut. Ils évoquent en miniature les mêmes problématiques que l'ensemble de la légende, comme autant de mises en abyme. Ainsi Gilbert, un compagnon du chevalier Owein, lors de son retour dans le monde, à la suite de son voyage dans l'au-delà, raconte qu'il a connu un moine qui a été enlevé par les démons puis est revenu

7 Voir Micha, Alexandre, *op. cit.*, p. 21 *sq*.
8 *Ibid*. p. 95 *sq*.
9 Lefèvre, Yves (dir.), *L'Elucidarium et les Lucidaires. Contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au Moyen Âge*, Paris, E. de Boccard, 1954.
10 Trad. Micha, Alexandre, *op. cit.*, p. 170

dans notre monde, porteur de plaies qui jamais ne guérirent et qu'il put lui-même voir et toucher. Même si le lecteur a le sentiment que le moine de Saltrey fait allusion à des histoires connues, je n'ai pu identifier avec précision quelles pouvaient être ses sources. Toutefois les thèmes des récits sont présents dans différents *exempla* répertoriés[11]. Il semble que le moine de Saltrey ait abordé des motifs connus dans un cadre irlandais, afin d'accroître l'effet de réel, de renforcer l'ancrage qui donne l'impression d'une histoire vraie, et de masquer le caractère purement édifiant de la narration. En outre, des allusions bibliques ajoutées dans certaines réécritures en langue vulgaires[12] étaient également le sujet d'*exempla*, si bien que le cheminement entre savant et populaire se complexifie et s'intensifie : du savant au populaire pour revenir vers le savant, dans un grand brouillage de pistes. Le statut d'un même récit varie implicitement suivant sa contextualisation.

Paganisme et christianisme

Dans le récit que propose la source latine, l'auteur rapporte la révélation de l'entrée au Purgatoire à Patrick. Or, ce grand saint irlandais a œuvré dans l'articulation du christianisme et du paganisme et, dans une certaine mesure, du savant et du populaire, même si l'on ne peut superposer les choses terme à terme[13]. Le *Tractatus* nous rappelle la nature sauvage des Irlandais[14] corroborée par Giraud de Barri[15]. Patrick évangélise donc des populations non seulement païennes mais barbares.

---

11 Voir le *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* du GAHOM. Des *exempla* dont la matière est assez proche de la légende peuvent être identifiés, voir Thomas de Cantimpré, *Les Exemples du Livre des abeilles : une vision médiévale*, Platelle, Henri (éd.), Turnhout, Brepols, 1997, p. 237, 251-252 et 278 ; *Ci nous dit*, Blangez, Gérard (éd.), Paris, SATF, 1970 ; Stephani de Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, Berlioz, Jacques et Eichenlaub, Jean-Luc (éd.), Turnhout, Brepols, 2002, p. 360.

12 Comme l'histoire de Dina, présente dans la version du manuscrit de Cotton.

13 Giraud de Barri, *Topographia Hibernica,* Boivin, Jeanne-Marie (trad.), in *L'Irlande au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, p. 249-250.

14 Voir mon article « L'originalité de la figure de l'Irlandais dans la légende du Purgatoire de saint Patrick », *in* Gaullier-Bougassas, Catherine (dir.), *Un exotisme littéraire médiéval ?*, Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, « Bien dire et bien aprandre », 26, 2008.

15 *Op. cit*., p. 244.

Il n'est pas innocent que le lieu où Dieu est réputé avoir révélé l'entrée de l'Autre Monde au saint soit également un lieu important dans les croyances païennes contemporaines. La rencontre des deux traditions est marquée par cette superposition, qui apparaît comme une forme d'approfondissement de l'espace et des croyances. Il ne s'agit pas de nier ou d'ignorer, il s'agit de supplanter, au sens fort, de s'implanter à la fois au-dessus et dans les racines des croyances et coutumes existantes. Pour ce faire, on s'appuie sur des sources irlandaises variées. L'entrée du Purgatoire de saint Patrick se situe sur l'« île de Saint Davoc, au milieu du lac Derg, dans le comté de Donegal[16] ». Le Lough Dergh est le lieu d'une légende qui y rapporte l'existence d'une race d'immortels, nommée « *Uamh Treibh O'in* », habitant une grotte. Le sanctuaire est situé à l'extrême ouest de l'Irlande, au cœur du légendaire Ulster, « dernier refuge du paganisme et de l'indépendance irlandaise », selon Philippe de Félice[17]. Les environs du lac Rouge rappellent par leurs noms le peuple mystérieux et divin des Tûatha Dê Danann[18]. Selon la *Vie de saint Patrick* de Muirchu, dans la deuxième partie du VII^e^ siècle, saint Patrick aurait tué dans le Lough Dergh un grand reptile, un dragon, incarnant les druides et le paganisme. Cela symbolise l'action missionnaire de Patrick. On raconte encore que lors de la retraite de Patrick sur Croagh Patrick, il est confronté à des oiseaux-démons qui tentent de l'empêcher de prier. Le saint se défend et effraie les animaux, qui, pris de panique, s'enfuient dans Log na nDeamhan, une grotte dans la partie nord de la montagne. La mère des démons, Corra, s'échappe et vole jusqu'à un lac, situé au sud de Croagh Patrick. Le saint la poursuit, elle s'en va alors à Lough Dergh, mais il finit par la tuer[19]. Le lac, initialement appelé Fionnloch aurait été nommé Lough Dergh, Lac Rouge, parce qu'elle l'aurait coloré de son sang. Il existait déjà un petit pèlerinage

16 Notes de Léo Rouanet sur le *Purgatoire de S. Patrice*, *in* Calderon, *Drames religieux*, Paris, A. Charles, 1898 (ark:/12148/bpt6k55449153). En réalité, cette localisation n'est pas précisée par H. de Saltrey, mais par Giraud de Barri et Pierre de Cornouailles (voir Easting, Robert, « Peter of Cornwall's account of St. Patrick's Purgatory », *Analecta Bollandiana*, 97, 1979, DOI : 10.1484/J.ABOL.4.01427).

17 Félice, Philippe de, *L'Autre Monde, Mythes et Légendes. Le Purgatoire de Saint Patrice*, Paris, Champion, 1906, p. 82-83.

18 *Ibid*., p. 82-83.

19 Haren, Michael et Pontfarcy, Yolande de, *The Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory. Lough Derg and the European Tradition*, Enniskillen, Clogher Historical Society, 1988, p. 37.

à Croagh Patrick, initié par saint Patrick lui-même[20]. Lough Dergh est ainsi au centre de diverses légendes et croyances. L'Irlande de la légende est déjà un véritable autre monde.

De surcroît, les grottes étaient régulièrement l'objet de récits fabuleux. Ainsi, aux XII^e^-XIII^e^ siècles, Guillaume de Newburgh puis Raoul de Coggeshall[21] rapportent que deux enfants verts ont été trouvés dans le Suffolk. L'un d'entre, une petite fille, explique que le peuple auquel elle appartient est chrétien et que là d'où elle vient, il existe, par delà un large fleuve, un autre pays, beaucoup plus lumineux et resplendissant que le sien. Elle ne se souvient plus où est situé son pays mais elle se rappelle être entrée dans une caverne et avoir entendu un son lui évoquant les cloches d'une église. Elle a suivi ce son merveilleux jusqu'à l'autre extrémité de la caverne, où elle a perdu conscience en raison de la très puissante luminosité et de la température inhabituelle. Elle a ensuite repris connaissance quand des paysans l'ont trouvée. L'entrée de la caverne n'était alors plus visible[22]. Ajoutons que la fosse du Purgatoire est ronde, ce qui n'est pas sans rappeler le cercle magique mythique ou les *clochan*, où s'installaient les ascètes, et les constructions des salles de *tumulus*, en Irlande[23]. On trouve d'ailleurs souvent une caverne comme accès à l'Autre Monde dans les mythes celtiques[24]. La familiarité de cette idée est encore lisible dans le texte de *Yonec* issu des *Lais* de Marie de France, auteur d'une réécriture de la légende. L'héroïne doit s'enfoncer par un étroit boyau et traverser une colline pour accéder à l'Autre Monde féerique auquel appartient son bien aimé. Toutefois, le voyage du chevalier Owein dans l'Autre Monde ne lui révèle pas un monde féerique, il est avant tout une découverte et une justification de l'existence du Purgatoire.

---

20 *Ibid*., p. 36.

21 Guillaume de Newburgh, *Historia Rerum Anglicarum* (William of Newburgh, *The History of English Affairs*, Walsh, P. G. et Kennedy, M. J., Aris et Phillips (trad. et éd.), 1988, t. 1, p. 115-117) ; Raoul de Coggeshall, *Chronicum anglicanum*, Stevenson, J. (éd.), London, 1875, p. 118-119 et 120-121, cité par Brouland, Marie-Thérèse, *Sir Orfeo : le substrat celtique de lai breton anglais*, Paris, Didier, 1990, p. 102-103 ; voir également Harf-Lancner, Laurence, *Le Monde des Fées*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 151 *sq*.

22 Wright, Thomas, *St Patrick's Purgatory. An Essay on the Legend of Purgatory, Hell and Paradise, current during the Middle Ages*, London, J. R. Smith, 1844, p. 83-84.

23 Cf. Pomel, Fabienne, *Les Voies de l'au-delà*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2000.

24 Harf-Lancner, Laurence, *op. cit.*, p. 103 *sq*.

Ces sources diversifiées, à la fois bibliques et celtiques, chrétiennes et païennes, se vérifient dans le placement du Purgatoire de saint Patrick au point de convergence entre horizontalité et verticalité. Le premier axe qui pourrait définir l'essence du Purgatoire de saint Patrick est horizontal, puisqu'on passe d'un monde à l'autre, sur le mode de l'immanence. Il s'agit bien d'une communication directe entre ici-bas et au-delà. Mais cette pure horizontalité peut être dépassée si l'on considère que deux mythologies se mêlent dans la légende : le christianisme qui propose une structure verticale et le monde celtique dont la structure serait horizontale, « l'une où les morts […] s'envolent vers Dieu, l'autre où ils passent, en quelque sorte à fleur de terre, du monde des hommes à celui des fées[25] ». Le Purgatoire est par essence un lieu intermédiaire dans une perspective à la fois temporelle et morale : on n'y reste pas éternellement et l'on s'y purge de péchés qui ne sont pas capitaux. De la même façon, le Paradis terrestre est un lieu intermédiaire entre le Purgatoire et le Paradis céleste.

Dans la légende, cette structuration spatiale demeure plutôt implicite, mais on la trouve plus explicitement dans la ballade « Thomas and the Elf-Queen » (milieu du XIV^e^ siècle), par exemple : Thomas s'éprend de la reine des elfes qui lui propose de passer un an avec elle dans son royaume. Elle explique à Thomas ce qu'il voit à son entrée dans l'Autre Monde : le château de la reine surplombe un carrefour entre quatre routes qui s'élancent dans différents paysages. La première mène au paradis céleste, la deuxième au paradis terrestre, la troisième à un lieu non nommé qui semble être le purgatoire et la quatrième à l'enfer, en sorte que l'Autre Monde féerique est le point de départ pour se rendre dans les différents lieux de l'au-delà chrétien. On n'a plus seulement croisement de l'horizontalité et de la verticalité, mais véritablement mise en abyme d'un monde dans l'autre, dans une logique d'accès au monde chrétien dans un cadre imaginaire païen. Lequel de ces mondes faudrait-il qualifier de savant ou de populaire ? La réponse demeure complexe, quoi qu'il en soit, on comprend que les sources savantes et populaires dialoguent, se mêlent, se complètent, se superposent, sans que l'on puisse toujours démêler la part de chacune.

25 Martineau-Génieys, Christine, *Le Thème de la Mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 1978, p. 43.

Réception de la légende

On ne s'étonnera donc pas que ce récit par essence en tension entre les deux pôles ait une postérité également contrastée. Le héros, Owein, est désigné à l'aide de l'expression biblique de « soldat du Christ » dans la légende : soldat dans le monde terrestre contre les hommes, soldat dans l'Autre Monde contre les démons. Un certain parallélisme est esquissé entre l'Autre Monde et le monde terrestre. Le premier est comme métaphorique du second : les mêmes compétences et les mêmes vertus y sont nécessaires, mais extrêmement exaltées, ce qui explique que la postérité d'Owein ait pu lui assigner un rôle de chevalier dont le voyage dans l'au-delà serait une aventure merveilleuse, une prouesse. Cela permet à Herman Braet d'affirmer :

> Le personnage, lui, tend à devenir, dans la version française, un héros romanesque affrontant diverses « aventures » ; à travers ses victoires répétées sur les démons, il prend, chez Marie, l'allure d'un combattant – « li chevaliers Jhesucrist » - faisant « novele et forte chevalerie[26] ».

Jacques Le Goff quant à lui écrit qu'Owein « considère au fond son entreprise comme une aventure chevaleresque qu'il affronte intrépidement seul[27] ».

On peut comprendre comment la matière de la légende a pu être reprise et insérée dans un contexte romanesque plus large. L'une des réappropriations les plus remarquables est celle du roman *Guerino Mesquino*, paru en 1530. L'œuvre fait référence à la légende du Purgatoire de saint Patrick dans lequel le héros pénètre au cours de ses nombreuses mésaventures. Il s'agit d'une réécriture de la légende par croisement avec le récit plus vaste des aventures du personnage. C'est la façon dont vont procéder la majorité des réécritures tardives indirectes, comme la tradition écrite espagnole qui sera ensuite importante pour l'expansion de la légende[28].

---

26 Braet, Herman, « Les Visions de l'invisible (VI-XIII[e] siècles) », *in* Kappler, Claude-Claire (dir.), *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, Cerf, 1987, p. 405-419.

27 Le Goff, Jacques, *op. cit*, p. 262. Pour un rapprochement avec Perceval, voir Bloch, Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago, Chicago U.P., 2003, ch. VII, p. 215 *sq*.

28 *Vida y Purgatorio de San Patricio*, Profeti, Maria Grazia (éd.), Pisa, 1972 ;

Cette insertion dans un cadre plus vaste s'accompagne le plus souvent d'un noircissement du personnage, bandit repenti, qui a pu être préparé par exemple par la version de la légende du manuscrit BnF. fr. 25545 :

> Mout tres forment crueuz estoit :
> maus a faire mout li plaisoit,
> et toujors en toute sa vie
> avoit esté en grant envie
> de faire touste et larrecins,
> de desheriter orphenins,
> veves honnir et laidengier.
> Vers toute gent fu advercier ;
> en mal faire se delitoit ;
> mal a faire mout li plaisoit.
> De cuer, de cors, de tous ses sens
> en touz mauz faire mit son temps.
> Ne envers Deu fit proiere ;
> ne n'ot onques Esglise chiere ;
> ne onques par commenïon
> n'en ot participacïon
> au vrai cors de Nostre Signor
> qui por nos souffri grant dolor ;
> ne confessïon n'ot requise ;
> volentiers roboit Sainte Esglize. (v. 33-52)

Le voyage dans l'au-delà élève l'âme et rend l'homme meilleur. Le monde s'entrouvre pour lui offrir l'espace nécessaire à l'adoption volontaire d'une identité nouvelle.

L'idée même d'une entrée terrestre à l'au-delà fournit un motif pour des romans merveilleux. Pourtant ce trait fondateur de la légende, d'abord incontournable, s'affaiblit très nettement au fil des réécritures. Néanmoins, certaines le développent. La réécriture romanesque de François Bouillon[29], dans le cadre de la Bibliothèque bleue,

---

Relacion El Purgatorio de San Patricio Cueva de San Patricio imprimée à Cordoue en 1850, réécriture de Montalvan, et *Drames religieux* de Calderon, Paris, A. Charles, 1898.

29 *Histoire de la vie et du purgatoire de S. Patrice, Archevesque et primat d'Hibernie*, mise en françois, par le R. P. François Bouillon de l'Ordre de S. François et

en 1643, par exemple, s'intéresse particulièrement aux présupposés et aux implications théologiques de sa source. Mais il s'écarte curieusement de la légende médiévale dans son chapitre IV, par sa théorie des deux ou des trois purgatoires[30]. Il explique dans le détail que les peines endurées au purgatoire de saint Patrick sont à la fois « satisfactoires » et « méritoires » : elles purgent des fautes passées et elles accroissent la valeur morale de l'homme tout à la fois. Cela a avant tout une portée littéraire, car la nature des peines permet la suite de la narration et notamment le retournement du caractère du héros. De plus, l'auteur rappelle la possibilité d'un voyage corporel dans l'Autre Monde et de l'aspect physique des tourments, en dissociant un purgatoire où l'on va après la mort et le purgatoire de saint Patrick, où l'on voyage « tout vivant et en parfaite santé », c'est-à-dire où l'on endure les tourments dans sa chair. Ces raffinements théologiques et moraux peuvent paraître surprenants dans le cadre d'une littérature à diffusion relativement large : en réalité, on met en avant un enjeu spirituel, afin de mieux sacrifier ensuite à l'histoire plus romanesque qui tient l'essentiel de l'œuvre ou, autrement dit, on convoque des sources savantes ou d'apparence savantes, afin de déployer un récit destiné à devenir populaire.

Dans la réécriture espagnole tardive, *Relacion El Purgatorio de San Patricio*, la fosse revêt un aspect inquiétant qui conduit le narrateur à penser qu'il entre de lui-même dans sa tombe, située dans le ventre d'une terre vivante et avide d'engloutir les humains. La réécriture inscrit la légende dans un imaginaire mythique vaste, peuplé de sirènes effrayantes, dans une eau d'une transparence de cristal, faisant oublier sans regret le fleuve puant de la légende, sans pour autant nous priver des couleuvres et autres serpents qui l'habitent. Le matériau médiéval semble être senti comme particulièrement propice au déploiement de l'imagination. Les rives du fleuve qui charrie du soufre et des monstres resplendissent de fleurs de feu. La légende ne revêt plus de tonalité religieuse mais son mystère et la fascination qu'elle suscite sont ceux de la mythologie. La croyance médiévale

bachelier en théologie, nouvelle édition revüe et corrigée, deux vignettes opposées, à Troyes, chez Jean Oudot, imprimeur libraire, rue du Temple, 1730, avec approbation et permission in-12° de 5 f° et 182 pages, approbation de Paris, 7 décembre 1642, permission à Jean Oudot, 4 juin 1728, Bibl. de Troyes, dons et achats, II, 169 (Bibl. bleue 456) l, traduction et adaptation de Montalvan.

30 *Ibid.*, p. 76-78.

rejoint les sirènes et les hydres dans le royaume de l'imagination, productions savantes du passé devenues matière populaire du présent, ou plus justement, matériau religieux devenu matière littéraire, à la fois savante dans son mode d'expression et populaire dans les modalités d'adresse et de réception.

La légende a connu des réécritures directes ou indirectes au moins jusqu'au XIX^e^ siècle, Walter Scott la considère comme un matériau populaire de référence et on y fait encore allusion dans la littérature contemporaine, notamment irlandaise. À partir du XIX^e^ siècle, on observe une convergence entre médiéval et populaire, notamment par la collecte de contes, le développement de la curiosité pour le folklore… Tout fonctionne comme si le simple passage du temps provoquait un effet de popularisation ou, au contraire, donnait une coloration savante à un matériau, par le simple fait de sa rareté et d'un manque de familiarité. Pour la légende de saint Patrick, ces effets croisés sont accentués par d'autres impressions de distance : distance temporelle, nous l'avons vu, mais aussi sociale, entre le public et le protagoniste, distance dans les croyances et dans l'image du monde convoquée. Dans le recueil *Station Island*[31], nom actuel de l'île de la légende, publié en 1984, le poète irlandais Seamus Heaney, alors en exil aux États-Unis, exprime combien un lieu peut héberger l'âme non seulement de l'artiste mais de l'Irlande. La légende permet également au poète d'établir sa propre identité et sa filiation littéraire personnelle. Sur Station Island, on peut rencontrer des disparus qui habitent l'Autre Monde, nos pères en esprit : Seamus Heaney rencontre James Joyce ou William Carleton, par exemple. C'est l'ascendance singulière et subjective dont il est question ici, à la fois savante et profondément populaire.

Ainsi, ce cheminement a montré que la légende du Purgatoire de saint Patrick, qui entre dans le grand réservoir de motifs de notre imaginaire, avait des sources tant savantes que populaires, et même qu'il était souvent difficile de les démêler, ce qui a profondément conditionné sa réception. Ces observations sont très symptomatiques

31 Heaney, Seamus, *Station Island*, London, Faber and Faber, 1984.

du fonctionnement du fait littéraire, notamment quand il voisine avec la croyance, le mythe, la légende et remonte à des époques un peu éloignées. Néanmoins, on ne peut en rester là. Le processus se complexifie, pour la légende de saint Patrick, parce que le monde littéraire n'y est pas clos, il est ouvert sur le réel. Le Lough Dergh et sa fosse existent bel et bien et sont un lieu de pèlerinage. « C'est, de façon soudaine, après 1350 que la vogue de ce pèlerinage se répand sur l'Europe, séduisant surtout, semble-t-il, les chevaliers d'Angleterre, de France, de Hongrie[32] ». Si l'on n'est pas certain de l'existence du chevalier Owein du *Tractatus*, il n'en demeure pas moins que d'autres ont suivi ce personnage[33]. De nombreuses personnalités parlent du Purgatoire de saint Patrick comme d'un lieu réel et sacré, non point seulement fictif[34].

Les œuvres qui convoquent le lieu intermédiaire du Purgatoire apparaissent également frontalières entre religion et fiction, entre croyance et imagination, enfin, entre littérature et réalité. Ce caractère médian rappelle que ce que nous avons coutume d'opposer n'est pas toujours si dissemblable qu'il paraît. Nous tendons à dissocier ce qui est bien souvent indissociable ou profondément complémentaire. La dualité n'est ainsi qu'apparente et la non-contradiction demande à être dépassée. La légende le prouve à chaque instant : on voit le ciel sous la terre, on perçoit ce qui n'existe pas par ses sens physiques, on voit dans l'obscurité, on amende l'âme en purifiant le corps, c'est par le voyage matériel qu'on parvient à la révélation spirituelle, la pensée se nourrit de l'imaginaire, la littérature de la foi. La légende présuppose la prise en compte de l'être humain dans sa totalité, dans sa complexité, à la fois dans sa finitude et dans son affinité avec l'absolu. En ce sens, elle est un matériau privilégié pour approcher la façon dont

32 Zumthor, Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 190.

33 Par exemple, Delehaye, Hippolyte, « Le pèlerinage de Laurent de Pasztho au Purgatoire de s. Patrice », *Analecta Bollandiana* xxvii, 1908, 35-60, Froissart, *Chroniques*, Livre IV, éd. Kervyn de Lettenhove, tome XV ; Jeanroy, Alfred, et Vignaux, Alphonse, *Textes languedociens du xv^e siècle*, Toulouse, Picard et fils Bibliothèque méridionale, 1903.

34 Roger de Wendover (*Chronica ; sive Flores Historiarum*, éd. H. O. Coxe, Londres, 1841-2, 5 vols.), Jacques de Voragine (*La légende dorée*, trad. Boureau, Alain, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2003), Vincent de Beauvais (*Speculum Historiale*, tome IV, Akademische Druck. U. Verlagsanstalt., Graz, Austria, *fac. simile* de l'éd. de Douai de 1524, 1964), Étienne de Bourbon (*Tractatus de diversis materiis praedicabilibus, Prologus, prima pars, de dono timoris*, Berlioz, Jacques et Eichenlaub, Jean-Luc, (dir.), *op. cit*.), par exemple.

toute matière, aussi savante soit-elle, devient populaire au moment où elle s'adresse à une conscience, singulière, incarnée, contextualisée, humaine, et, *a fortiori*, quand cette matière rencontre un public vaste et diversifié sur la longue durée. Il n'y a guère que l'oubli, l'ignorance et l'incurie qui puissent rendre une forme de distance et d'inaccessibilité à ce qui a, un temps, touché sans médiation des cœurs et des esprits. Ainsi, concernant la légende, on pourra qualifier tantôt de savants ou de populaires des éléments variables, en fonction de notre culture, de notre histoire, de notre rapport au temps. De fait, un objet de croyance, s'il est pris en charge par des textes, des dogmes, des autorités, n'en est pas moins valide uniquement s'il a d'abord reflété des angoisses, des inquiétudes, des interrogations populaires, c'est-à-dire propres à chacun, spontanément, sans apprentissage ou sans bagage particulier. Or qui ne s'est jamais interrogé sur le mal, sur la mort, sur notre rapport au corps, sur les mystères que recèle notre monde ? Autant de sujets qui sont au cœur de la légende, et qui forment la quintessence de toutes les mythologies.

Myriam White-Le Goff

Une utopie sexuelle et politique : les îles Mâle et Femelle chez Marco Polo ou l'autre Amazonie

À L'IMAGE de bien des textes du Moyen Âge, le *Devisement du monde* peine à trouver son achèvement : l'on assiste bien au départ de Marco Polo de Venise avec son père et son oncle, mais on ne le voit pour ainsi dire jamais y revenir. La partie du long voyage retour qui conduit le Vénitien de la Chine jusqu'au Moyen Orient par la voie maritime, donc par le Vietnam, l'Indonésie, les côtes de l'Inde, Ceylan, le Pakistan, le détroit d'Ormuz, trouve son unité autour de l'horizon marin, insulaire et surtout indien au sens large du terme (bien des rubriques parlent du *Livre d'Inde* au début de ce parcours[1]), mais l'on perd ensuite le fil clair de son trajet d'Ormuz jusqu'à Constantinople, d'où il rejoindra Venise, retour que l'on ne peut qu'imaginer et qui figurera dans les *Viaggi* bien tardifs de Ramusio. Le *Livre d'Inde* vient de s'achever par le royaume du Mekran – région côtière partagée actuellement entre Iran et Pakistan – et Marco Polo se livre dans les chapitres suivants à une digression vers le sud de la péninsule Arabique et l'Afrique orientale avec l'île de Socotra, l'île de Mogadiscio/*Madeigascar*[2] et Zanzibar. Tous les spécialistes reconnaissent que l'on n'a plus ici à faire à un récit autoptique ; Marco Polo se contente de compiler des fiches descriptives sur différents territoires qu'il n'a de fait jamais parcourus, il parle par ouï-dire ou à partir d'une documentation de seconde main qu'il a pu réunir lors de sa traversée d'Ormuz vers la Méditerranée. Ce

1 Marco Polo, *Le Devisement du monde*, éd. sous la dir. de Philippe Ménard, t. VI, Genève, Droz, 2009, p. 1 : « Ci dit le .VII^XX^. et .XVII. chapitre le commencement du livre d'Ynde et devisera toutes les merveilles qui y sont et les manieres des gens ».

2 Voir Marco Polo, éd. Ménard, t. VI, p. 54. Marco Polo décrit en fait la Somalie qu'il prend pour une île, non Madagascar ; quand les Portugais découvriront cette dernière île, ils lui attribueront le terme du *Devisement*.

pas de côté est aussi l'occasion d'un écart vers l'utopie : entre Mekran et Socotra, prend place le fameux chapitre des îles Mâle et Femelle, que le texte situe à proximité de Socotra, tout en les considérant comme des îles d'Inde[3].

La digression s'ouvre donc par la description d'un espace utopique que nous citons intégralement dans la version française :

> § 1. Quant l'en se part de ce royaume de Quesmacuram (= *le Mekran*), qui est a terre ferme, et l'en va encore par mer .v^c^. milles vers midi, adonc trueve l'en ces .ii. ylles Maale et Fumele, et l'une est pres de l'autre entour .xxx. milles. Il sont tuit crestien baptiziez et se maintiennent a l'usage du Viel Testament, quar quant leurs femmes sont grosses, [il n'habitent plus a elles, et ensement quant elles ont filles], si ne les touchent jusques a .xl. jours.
> § 2. En l'ylle que l'en dit Maale si demeurent touz les hommes. Et quant vient au mois de mars, si se partent tuit et vont a l'autre que l'en appele Fumele [*var. :* Femenie], la ou demeurent trestoutes les femmes. Li homme sont .iii. mois avecques leurs femmes, c'est mars, avril et may. Et en ces .iii. mois se soulacent avecques leurs femmes et, au chief de ces .iii. mois, s'en tournent en leur isle et font leurs marcheandises les autres .ix. mois.
> § 3. Il ont en ceste ille l'ambre moult fin et assez. Il vivent de char et de lait et de ris. Il sont bons peescheurs et prennent en celle mer moult de bons poissons et granz, et tant que il en font sechier grant quantité, dont il en ont tout l'an assez a mengier et pour vendre aus marcheans qui vont la. Il n'ont nul seignor, mais ont un leur evesque, et est soupost a l'archevesque d'une autre ille qui a non Scoira.
> § 4. Les enfans que il engendrent avecques leurs femmes qui sont en l'autre ylle, s'elle est fumelle, si la tient la mere, et se il est maale, si le nourrit la mere .xiiii. anz, et puis l'envoie a son pere, et ce est leur coustume. Les femmes ne font autre chose que nourrir leurs enfans et cueillir aucun fruit que il ont en leur ylle, car les hommes les fournissent de ce que besoing leur est. Autre chose n'y a, si vous dirons d'une autre ylle qui a non Scoira[4].

3 Marco Polo, t. VI, p. 52 : « Si vous dirons des auquantes illes qui encore sont d'Ynde, qui sont apelees Maales et Fumeles ».
4 Marco Polo, *op. cit.*, t. VI, p. 52-53.

Nous ne reviendrons pas sur la localisation possible de ces deux îles au large de l'Arabie, cela n'a guère d'intérêt pour notre propos. Il faut d'abord voir dans ce texte une utopie, un non-lieu au sens géographique du terme, une construction imaginaire et littéraire à partir de mythes universels, présents aussi bien en Orient qu'en Occident. Le volet oriental, indien, tibétain ou chinois, a été exploré de manière exemplaire, sinon définitive, par Paul Pelliot[5]. Pour le versant occidental, on a depuis longtemps mis en rapport la notice de Marco Polo avec la légende des Amazones et le royaume de *Femenie*, dont parlent abondamment les romans d'Antiquité, et notamment les *Romans d'Alexandre*. Cette intertextualité est relevée par la critique depuis le XIX^e^ siècle[6], et elle est en fait explicite dès les copies médiévales du texte de Marco Polo, nous y reviendrons.

Mais ce rapport avec les Amazones trouve assez vite ses limites : à y regarder de plus près, les femmes de cette île-gynécée n'ont rien d'Amazones, elles ne sont pas des guerrières, elles n'existent pas indépendamment des hommes. L'île des femmes n'a de sens que par rapport à celle des hommes et inversement, alors que les Amazones vivaient dans une forme d'autonomie et d'autarcie. On peut même opposer les deux mythes : le mythe des Amazones brouille les frontières entre genres (les femmes s'approprient la fonction guerrière), mythe *transgenre*, pourrait-on dire. L'utopie des îles sexuées accentue au contraire l'opposition et la complémentarité entre les deux sexes, et cela jusqu'à la caricature : les hommes travaillent, les femmes enfantent ; dans l'enluminure du fameux *Livre des Merveilles*, le peintre représente les femmes en train d'allaiter, loin de l'image des Amazones qui se mutilent la poitrine pour les besoins de la guerre, alors que les hommes sont aux affaires, manient de l'argent ou portent de lourdes charges[7]. Les uns ne peuvent pas exister sans les autres, mais chacun *a* une place et doit la garder.

---

5 Pelliot, Paul, *Notes on Marco Polo*, Paris, Imprimerie Nationale, 3 vol., 1959-1973, t. II (1963), p. 671-725 ; P. Pelliot analyse de nombreuses légendes sur des *royaumes de femmes* en Chine, Mongolie, Japon, Tibet…, ainsi que dans le monde musulman (voir notamment, sur ce dernier point, l'intéressante légende citée p. 720).

6 Voir James-Raoul, Danièle, « Les Amazones au Moyen Âge », *in* James-Raoul, D. et Thomasset, Claude (dir.), *En quête d'utopies*, Paris, PUPS, 2005, p. 195-230.

7 BNF fr. 2810, f° 87 r° ; voir https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f179.image.

L'objet de cet exposé ne sera donc pas de revenir sur l'origine de cette utopie et sur les précédents occidentaux ou orientaux, mais de proposer une micro-lecture de la courte notice de Marco Polo et de sa construction et surtout de voir sa variance dans la très riche tradition textuelle du *Devisement du monde* (plus de cent quarante manuscrits et de nombreuses éditions anciennes, latines comme vernaculaires), remarquablement analysée par Christine Gadrat-Ouerfelli[8]. Nous reprenons les grandes lignes de son arborescence (en faisant suivre d'un astérisque les versions que l'on n'a pas mises à contribution) :

Tradition A

1. Version franco-italienne (F, 2 ms.), éd. Luigi Foscolo Benedetto, Florence, 1928, reprise dans *Marco Polo. Milione, Le Divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, éd. Gabriella Ronchi et Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1996, p. 589-591 (ch. 189).
2. Version Française (Fr, 17 ms.), éd. sous la dir. de Philippe Ménard, *Le Devisement du monde*, 6 vol., Genève, Droz, 2001-2009, t. VI, p. 52-53 (ch. 183).
3. Groupe K (recension avignonnaise ?)
   - version catalane (Kc, 1 ms.) : éd. Annamaria Gallina, *Viatges de Marco Polo. Versio catalana del segle xiv*, Barcelona, Barcino, 1958, p. 190-191 (ch. 93) ;
   - version aragonaise (Ka, 1 ms.) : éd. John J. Nitti, *Juan Fernández de Heredia's Aragonese Version of the Libro de Marco Polo*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980, p. 55 (ch. 59).
   - version française (Kf, 1 ms.) : inédit ; ms. Vat. Ottob. lat. 2207, f° 23 r°.
4. Version toscane (TA, 5 ms.), éd. Valeria Bertolluci Pizzorusso, *Milione. Versione toscana del Trecento*, Milano, Adelphi, 1975, p. 284-285 (ch. 184) ;
   - version latine (LT, 1 ms), éd. Jean-Baptiste Roux de Rochelle, *Voyages de Marco Polo*, dans *Recueil de voyages et de mémoires publié par la Société de Géographie*, t. I, Paris, 1824, p. 467-468 (ch. 38)[9].

8 Gadrat-Ouerfelli, Christine, *Lire Marco Polo au Moyen Âge : traduction, diffusion et réception du* Devisement du monde, Turnhout, Brepols, 2015 (voir l'arborescence simplifiée, p. 17).

9 Une déchirure dans le parchemin a abîmé en partie ce passage.

5. Version vénitienne (VA, 10 ms.), éd. Alvaro Barbieri et Alvise Andreose, *Il « Milione » veneto*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 239-240 (ch. 147) ;
   - traduction castillane de Rodrigo de Santaella, autour de 1500 (VA cast., impr. Séville, 1503), éd. Juan Gil (reprise de l'imprimé), *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón. El libro de Marco Polo versión de Rodrigo de Santaella*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 259 (ch. 126) ;
   - adaptation toscane* (TB, 7 ms.), inédit ;
   - traduction allemande de TB (VA alld[1], 3 ms), éd. Nürnberg, Friedrich Creussner, 1477 (*Buch des edlen Ritters und Landfahrers Marco Polo*), f° 52 v° - 53 r° ;
   - traduction latine de TB* (LA, 9 ms.), inédit ; traduction allemande de LA (VA alld[2], 1 ms), éd. Horst von Tscharner, *Der mitteldeutsche Marco Polo nach der Admonter Handschrift*, Berlin, Weidmann, 1935, p. 67-68.
6. Traduction latine de Pipino (entre 1310 et 1322, P, 60 manuscrit), à partir de la version vénitienne (VA), éd. Justin V. Prášek, *Marka Pavlova z Benátek Milion*, Praha, Nákladem České Akademie Císaře Františka Josefa, 1902, p. 182-183 (livre III, ch. 37) ;
   - traduction portugaise (impr. Lisbonne, 1502) ; nous citons cet imprimé *O livro de Marco Paulo*, Lisboa, Valentim Fernandes, 1502, f° 71 (III, 37) ;
   - traduction tchèque (1 ms.), éd. Prášek, *Marka Pavlova z Benátek Milion*, p. 182-183[10] ;
   - abrégé gaélique (1 ms.), éd. Whitley Stokes, « The Gaelic abridgment of the Book of Ser Marco Polo », *Zeitschrift für celtische Philologie*, 1, 1897, p. 420-423.

Tradition B

7. Latin Z (manuscrit de Tolède), éd. Alvaro Barbieri, *Milione : redazione latina del manoscrito Z ; versione italiana a fronte*, Parma, Ugo Guanda, 1998, p. 402-407 (ch. 122).
8. Giovanni Battista Ramusio (*I Viaggi di Marco Polo*, éd. Venezia, 1559), éd. Marica Milanesi, *Ramusio. Navigazioni e Viaggi*, Torino, Einaudi, 1980, t. III, p. 284 (III, 33).

10 Nous remercions Alena Kotšmídová pour l'aide à la compréhension de cette version éditée par Prášek en synopsis avec la version latine de Pipino.

Les presque cent cinquante manuscrits ne se distribuent pas de manière homogène, on le voit immédiatement ; la tradition B est très minoritaire et un bon tiers est occupé par la version latine de Pipino (60 manuscrits), qui servira d'interface entre les langues vernaculaires et qui passera ensuite à l'imprimé (princeps de 1483-1484, Gouda). Les différentes langues vernaculaires sont bien représentées à l'exception notable de l'anglais, où ce sont les *Voyages* de Jean de Mandeville qui occupent l'espace[11].

Reprenons les différentes composantes de ce chapitre aussi concis que dense et voyons leur remodelage dans les 18 versions que nous avons pu analyser et que nous présentons sous forme synoptique dans deux tableaux en appendice. Une remarque initiale s'impose : la relative stabilité de la notice au cours des multiples transferts linguistiques ; l'on remarque peu d'ajouts ou de gloses, aucune des versions du voyage de Marco Polo ne semble écarter ce chapitre, alors même que la fin du texte est, on l'a vu, hasardeuse, sinon erratique[12]. Même des rédactions très abrégées comme le texte gaélique maintiennent le développement.

Onomastique et géographie (tableau I, colonne 1)

Le nom de ce couple d'îles – île mâle / île femelle, ou île des hommes / île des femmes – apparaît stable dans toutes les recensions. Seuls certains manuscrits de la version française (Fr) rompent l'effet de symétrie et parlent de *Femenie*[13], clin d'œil au mythe des Amazones. De fait, dans certaines rédactions latines, le jeu intertextuel est explicite ; ainsi dans un manuscrit de la version LA, la rubrique du chapitre est *De regno Amazonum*, comme si la notice se résumait à l'île des femmes et à une Amazonie[14] ; l'intertextualité aboutit à un gommage de la gémellité au profit du seul gynécée. Quant aux distances, données particulièrement fragiles dans la copie manuscrite, elles sont

11 La première traduction anglaise de Marco Polo est celle de John Frampton en 1579 (sur cette concurrence Marco Polo / Mandeville, voir Gadrat-Ouerfelli, *op. cit.*, p. 124-126).

12 On peut noter qu'un certain nombre de manuscrits se terminent, sans doute par suite d'un modèle déjà incomplet, sur ce chapitre de l'île des femmes et l'île des hommes (voir Gadrat-Ouerfelli, *op. cit.*, p. 43-44).

13 Voir Marco Polo, *La Description du Monde*, Badel, Pierre-Yves (éd.), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1998, p. 446 (ms. B4).

14 Voir Vatican, Barb. lat. 2687, f° 47 r°.

remarquablement préservées d'une recension à l'autre : 500 miles vers le midi et 30 miles entre les deux îles ; seule la version avignonnaise passe de (5 x 100) à (500 + 100), donc de 500 à 600 par suite d'une mélecture facile à expliquer paléographiquement. Leur situation au midi fait l'unanimité, on se situe dans les confins méridionaux de l'œcumène, dans une zone où, selon la vision du monde antique et médiévale, la terre ferme se dissout en chapelets d'îles avant de laisser place à l'Océan.

Religion (I, colonne 2)

Les îles sont sans exception présentées comme christianisées et il faut sans doute y voir le souvenir de la présence précoce de chrétiens nestoriens dans le sud de l'Arabie et notamment dans l'île de Socotra, et cela jusqu'à la fin du Moyen Âge, même après l'expansion de l'islam[15], mais seules certaines recensions font mention de leur observance de l'Ancienne loi et de la croyance que la femme enceinte ou qui vient d'accoucher est impure quarante jours, conformément aux règles de Lévitique, ch. 12. La référence à l'*usage du Viel Testament*, conjuguée à celle de l'impureté de la femme enceinte et en couches, constitue une ligne de fracture nette dans la tradition ; elle est attestée dans les versions anciennes, soit F, Fr, K, la recension toscane et le manuscrit Z, mais disparaît de la filiation vénitienne et donc de Pipino, et aussi de Ramusio. La version primitive est sans doute celle d'une sorte d'œcuménisme étrange et insolite : les habitants de ces îles parviennent à concilier le Vieux et le Nouveau Testament, ils sont comme en deçà ou au-delà de ce clivage central pour les clercs médiévaux. Ils sont baptisés, tout en suivant les mœurs, les lois, les habitudes (*mores et consuetudinem* dans Z) des Juifs. Ce syncrétisme n'est plus de mise par la suite ; la tendance est à la clarification. On normalise.

Sexualité (I, colonne 3)

La marque essentielle de cette société est la régulation rigoureuse de la sexualité et c'est bien du *genre* que ces îles tirent leur nom. Les hommes se rendent trois mois par an dans l'île des femmes pour

15 Voir Marco Polo, éd. Ménard, t. VI, p. 176-177.

les féconder, puis passent les neuf mois restants dans la leur pour travailler et commercer, comme le met en image la miniature du *Livre des merveilles*. L'on assiste donc à une rationalisation et limitation de la sexualité, celle-ci vise d'abord à la procréation et se limite à un trimestre face à neuf mois de chasteté. Cette durée représente aussi le temps de la gestation. Au bout de ces neuf mois de séparation, les femmes ont accouché, elles peuvent à nouveau enfanter dans un cycle idéal, mais aussi infernal. À bien y réfléchir, l'utopie touche souvent de près à une forme d'enfer. Le rythme de la procréation s'inscrit dans celui de la nature, il est celui de l'animal : hommes et femmes se retrouvent un trimestre dans l'année pour procréer et perpétuer l'espèce.

Cette saison est assez naturellement le printemps dans F, Fr ou Z, mais la plupart des versions (ultérieures ?) ne prennent pas la peine de préciser, se contentant d'insister sur la continuité (trois mois continus), ce que l'on peut expliquer comme une réaction à cette *naturalisation* de la sexualité et par la volonté d'introduire un écart par rapport à l'ordre de la nature ; l'homme n'est pas un animal. Si Rodrigo de Santaella (VA cast.) cherche autour de 1500 à réintroduire un calendrier précis alors même que son hypotexte vénitien (VA) l'ignorait, il ne choisit significativement pas le printemps, mais un insolite trimestre entre été et automne (août, septembre, octobre), ce qui est aussi une manière de tourner le dos à la nature[16]. On peut imaginer un rythme différent, ou par allongement, comme certains manuscrits de Pipino qui ont la leçon *tribus annis* au lieu de *tribus mensibus*[17], ou par resserrement, comme l'abrégé gaélique du même Pipino, qui parle de trois jours par mois, au lieu de trois mois par an, ce qui peut aussi s'interpréter comme une prise de distance par rapport à la sexualité animale et donc bestiale, à moins que ce déplacement ne résulte d'une mauvaise compréhension de l'hypotexte latin[18]. Enfin ajoutons que

16 « Los hombres no van a las mugeres ni ellas vienen a ellos sino tres meses del año, es a saber, agosto, setiembre e octubre » (Rodrigo de Santaella, *El libro de Marco Polo*, éd. Gil, p. 259). Ce déplacement vers l'été est peut-être un souvenir de la *Lettre sur les Brahmanes* de Palladius dont nous reparlerons plus bas, où la rencontre entre les hommes et les femmes est fixée en juillet et août.

17 Telle est la leçon du manuscrit de Prague, Knihovna Metropolitni Kapituli, G 21 : voir apparat critique de l'éd. Prášek, p. 183.

18 Remarquons que trois jours par mois, soit trente-six jours par an, est au bout du compte un calendrier bien plus restrictif que les trois mois du scénario canonique.

seules les recensions française, franco-vénitienne et avignonnaise (K), ainsi que le manuscrit latin Z, parlent de plaisir : les hommes prennent un trimestre de vacances dans l'île voisine et *se soulacent avecques leurs femmes* (Fr) ou *demeurent avecques les femmes en grant deduit et en grant joye* (Kf). Toutes les versions ultérieures gommeront ce trait qui cadrait mal avec cette ambiance austère, se contenant de noter que les hommes restent trois mois auprès de *leur* femme, dans *leur* maison. En tout cas, il est bien question de monogamie, chacun rejoint *sa* femme, on est loin de la communauté des femmes.

Ainsi la binarité de l'espace et du genre se double d'une stricte alternance temporelle : saison des amours d'un trimestre, saison du travail les neuf mois restants ; et d'un contraste spatial : stricte sédentarité des femmes, migration saisonnière des hommes vers l'île des femmes. L'on fait par là même alterner deux types de commerce : commerce sexuel au printemps, commerce tout court après, puisque les hommes sont présentés comme de grands pêcheurs qui vivent de la vente de leurs poissons.

Économie et nourriture (tableau II, colonne 1)

Car la principale richesse de cet espace maritime – on est bien *en haute mer* (F, K…[19]) – est sans surprise la pêche. Pêche particulièrement prolifique, pêche de gros poissons, notamment des baleines, que les insulaires font sécher avec soin, dont ils se nourrissent toute l'année et qu'ils vendent avec grand profit. L'île des hommes est ouverte sur l'extérieur, l'on ne se situe pas dans le cadre habituel de l'utopie : une île isolée du dehors, où l'on vivrait en autarcie. Le plus original dans ce registre halieutique est la mention de l'ambre, l'ambre gris en l'occurrence, qui provient de l'intestin de certains cétacés et qui constitue une des richesses de l'île comme de la voisine Socotra (Christophe Colomb l'a noté en marge de son édition latine de Pipino de 1485[20]). Le lien ne va pas de soi et la provenance exacte de l'ambre gris n'est pas connue au Moyen Âge, mais certaines versions font bien le rapprochement entre l'ambre et l'abondance des baleines, notamment la tradition vénitienne et Pipino ; le chapitre suivant sur Socotra

19 « Le ysle que est appellé masle est *en aut mer* » (F, éd. Ronchi/Segre, p. 589), « *En haute mer* a .ii. yles vers midy quant on se part de Cosmecuda » (Kf, ms. Vat. Ottob. lat. 2207, f° 23 r°).

20 Voir Juan Gil, *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón…*, *op. cit.*, p. 156.

revient sur cette matière et la rédaction Z se montre particulièrement prolixe sur la pêche à la baleine et la récupération de l'ambre[21].

Leur nourriture est à base de poissons, elle est donc maigre et cela redouble d'une certaine manière leur abstinence sexuelle. Mais la notice de Marco Polo brouille quelque peu cette redondance : dans toutes les recensions, ils mangent aussi du riz, de la viande, du lait, ce qui suppose de l'élevage et de l'agriculture sur l'île des hommes[22] ou alors des échanges (viande contre poisson ?). L'île des femmes possède il est vrai aussi des ressources, qui ne relèvent toutefois pas de la culture, mais de la cueillette ; dans un certain nombre de versions (F, Fr, VA, Z), les femmes cueillent en effet des fruits, ce qui apparente cette île-gynécée aux îles enchantées ou fortunées, à l'île des pommiers ou l'Avalon des récits bretons. On insiste souvent sur l'oisiveté des femmes : elles n'ont pas à travailler ou à se soucier de leur approvisionnement, si ce n'est à cueillir ces fruits et à nourrir et élever les enfants, les hommes les ravitaillent en tout point[23]. Lointain avatar du service courtois, les hommes sont au service des femmes et les libèrent de toutes les tâches matérielles autres que la *nourriture* (au sens médiéval du terme) des enfants. Le manuscrit Z, dont on retrouve la trace comme souvent chez Ramusio, nous offre ici un curieux complément qui est aussi une infraction à cette oisiveté féminine : les hommes viennent dans l'île des femmes pour semer du blé dont elles s'occupent ensuite avant de le récolter ; geste de l'ensemencement qui double celui de l'insémination ? Les hommes ensemencent les terres et ensemencent les femmes ; et les femmes doivent tout à la fois soigner leurs champs de blé et élever leur progéniture[24].

21 Voir Barbieri, Alvari (éd.), *Milione : redazione latina del manoscrito Z ; versione italiana a fronte*, Parma, Ugo Guanda, 1998, p. 406-409 (ch. 123).

22 Voir la miniature du manuscrit Arsenal 5219, f° 149 v° (version Fr), où se font face des femmes qui allaitent et des hommes qui manient la houe et la faux (voir https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005891m/f304.item). L'on peut noter que lait, viande et riz forment déjà l'ordinaire des Brahmanes de l'Inde, ce qui est contradictoire avec le début du chapitre où ils étaient présentés comme végétariens (voir Marco Polo, éd. Ménard, t. VI, p. 40-41, l. 5 et 44).

23 « Les femmes ne font autre chose que nourrir leurs enfans et cueillir aucun fruit que il ont en leur ylle, car les hommes les fournissent de ce que besoing leur est » (*Le Devisement du monde*, éd. Ménard, t. VI, p. 53).

24 « Verum est quod quando homines veniunt ad insulas mulierum, ipsi serunt blada, et tunc mulieres ipsa laborant et coligunt. Colligunt etiam mulieres fructus qui de multis maneriebus ibi nascuntur » (*Milione : redazione latina del manoscrito Z*, éd. Barbieri, p. 404-406). Nous traduisons : « Il est vrai que quand les hommes viennent aux îles (*sic*) des femmes, ils y sèment du blé et alors les

Éducation et culture (II, colonne 2)

La question de la langue n'apparaît que dans une partie de la tradition (F, certains témoins Fr, K, Pipino) et sous la forme du stéréotype comme dans la plupart des notices du *Devisement* : *ils ont langage por elz*, ils ont une langue qui leur est propre, manière de souligner leur singularité. L'essentiel est ailleurs, dans la question de l'éducation des enfants. Comment et quand opérer le partage entre filles et garçons ? On ne peut pas imaginer une ségrégation immédiatement après le sevrage ; il est difficile aussi de concevoir que garçons et filles restent dans un gynécée jusqu'à l'âge adulte. La notice envisage une séparation à l'âge de la puberté, autour de 14 ans ; auparavant, les enfants, filles ou garçons, restent dans l'île des femmes, et c'est la tâche des mères de les nourrir et de les éduquer. À 14 ans, au moment où s'opère la différenciation sexuelle, les garçons sont envoyés chez leurs pères. La famille est donc toujours monoparentale : après la puberté le garçon grandit avec son père, la fille avec sa mère. Cet âge de la séparation ne varie guère d'une version à l'autre (entre 12 et 14 ans) ; seule la version castillane de Rodrigo de Santaella propose un âge particulièrement précoce : 7 ans. La version gaélique, conservée dans un unique manuscrit du XV^e^ siècle destiné à des membres de l'aristocratie irlandaise, développe une glose intéressante alors même qu'il abrège Pipino : les mères éduquent les filles à la couture et aux travaux manuels, les garçons sont envoyés chez leurs pères pour qu'ils soient initiés aux travaux virils. Le mariage n'est jamais envisagé, sauf bien tardivement par Ramusio selon qui les filles restent chez leur mère jusqu'à ce qu'elles soient mariées à un homme de l'île, solution assez bancale, puisque les mariés sont bien condamnés à vivre séparés, chacun dans son île.

Politique (II, colonne 3)

La notice aborde enfin assez rapidement la question du pouvoir. Qui assure le gouvernement dans ces deux îles, les hommes ou les femmes ? S'agit-il d'un patriarcat ou d'un matriarcat ? Curieusement il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre, mais d'une nation dirigée par un

femmes s'en occupent et le récoltent. Les femmes récoltent aussi des fruits qui poussent là-bas sous de multiples formes ».

évêque, lui-même soumis à l'archevêque de l'île voisine de Socotra ; seules les trois manuscrits K de la version dite avignonnaise remplacent ce dernier par un grand prélat de Bagdad, celui dont il est fait mention dans toutes les versions au chapitre suivant sur Socotra. Comment interpréter ce pouvoir épiscopal, cette *hiérarchie* au sens étymologique du terme, qui semble ici bien incongrue ? Et ce refus de la monarchie sur laquelle insiste Pipino[25] ?

Plusieurs arguments peuvent être avancés :

- cette mention de l'évêque et de l'archevêque est le souvenir, on l'a dit, d'une réalité historique : la présente de communautés chrétiennes très anciennes, dans le sud de l'Arabie comme le long de la route de la soie ; dans le chapitre suivant sur Socotra, Marco Polo note explicitement que l'archevêque de cette île *n'a que faire a l'Apostoile de Romme, mais est soupost au grand arcevesque de Baudas* (Bagdad[26]) ;
- cette soumission de l'évêque des deux îles Mâle et Femelle à l'archevêque de Socotra permet habilement d'établir un lien entre les deux notices et d'éviter l'impression de catalogue et de parataxe ;
- surtout, l'évêque est d'une certaine manière au-dessus de la mêlée : il est hors-jeu ; il ne saurait se rendre trois mois par an dans l'île des femmes ; on peut imaginer qu'il garde l'île masculine pendant le trimestre que les hommes consacrent à la procréation. Et il gouverne un double peuple qui est un modèle de sobriété et de tempérance : il mange du poisson toute l'année et observe une période d'abstinence sexuelle de neuf mois consécutifs ; ce carême démesuré fait des hommes et des femmes de ces deux îles de curieux hercules de la chasteté, tout en n'entravant pas la perpétuation de l'espèce. Ces hommes ne sont pas sans lien avec les Brahmanes, dont les mœurs et coutumes austères avaient fait l'objet d'une *Lettre* de Palladius (fin du IVe siècle) et que l'on retrouvera dans les *Romans d'Alexandre*. Marco Polo lui-même en a parlé dans un chapitre précédent et avait insisté sur leur ascétisme et

25 « Viri insule illius regem non habent, sed episcopum suum pro domino recognoscunt » (éd. Prášek, p. 183). Trad. : « Les hommes de cette île n'ont pas de roi, mais ils reconnaissent leur évêque comme seigneur ».

26 Voir Marco Polo, éd. Ménard, t. VI, p. 54.

> leur tempérance, notamment vestimentaire, alimentaire et sexuelle, ainsi que sur leur idolâtrie[27]. Selon Palladius, les Brahmanes traversent le Gange tous les ans et rejoignent leur épouse pour quarante jours (soit la durée d'un carême) en juillet et août (mois plus frais et plus propices à la procréation), puis retournent après la naissance de leur enfant dans leur pays, et cela définitivement ; si au bout de cinq ans leur épouse reste stérile, leur relation est interrompue[28]. Les hommes de l'île Mâle sont par certains côtés des Brahmanes christianisés, des hyper-Brahmanes.

En tout cas, comme dans toute utopie, les conflits semblent absents : nulle rivalité autour de la possession des femmes, nul conflit de générations (ces îles semblent ignorer le temps qui passe et la vieillesse), nulle guerre entre les hommes, pas plus qu'avec le monde extérieur ; la seule relation avec le dehors est celle, pacifique, du commerce. Cette société tourne résolument le dos aux trois ordres de la société médiévale : pas de chevalerie en l'absence de guerre, pas de clergé (à l'exception du seul prince-évêque ?), les *laboratores* sont seuls en scène. Les femmes enfantent, les hommes travaillent. Le jeu est simplement binaire. Société de genres en lieu et place d'une société d'ordres.

Cet espace des îles Mâle et Femelle est, on le voit, bien différent du royaume des Amazones, tel que l'évoque par exemple Alexandre de Paris dans son *Roman d'Alexandre*. Le conquérant macédonien a tout conquis, il vient de s'emparer de Babel ; un seul royaume lui résiste, celui des Amazones ; un survivant de Babel, Samson, le lui décrit ainsi :

> Une fois par an elles se rassemblent et franchissent la Méothédie, un fleuve qui fait le tour de leur terre. Le jour qui tous les ans est fixé pour cette fête, les chevaliers les rejoignent, chacun a son amie. Ils parlent d'amour et de chevalerie, puis tous se livrent aux plaisirs de

27 Voir Marco Polo, éd. Ménard, t. VI, p. 40-43, ch. 172.

28 Voir la traduction latine attribuée à saint Ambroise de cette lettre, le *De moribus Brachmanorum*, éd. Migne, *Patr. Lat.*, t. 17, c. 1171 B-C ; des chapitres de Palladius sont également interpolés dans certaines recensions du *Roman grec d'Alexandre* : voir Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, trad. Gilles Bounoure et Blandine Serret, p. 199-200.

> l'amour (*druerie*). Quand l'une d'elles est enceinte et accouche d'un enfant, s'il s'agit d'un garçon, elle le remet sans retard à son père, qui le garde en tutelle ; mais les filles restent avec leurs mères.
> – Au nom de Dieu, dit Alexandre, quel prodige ! Si je ne puis m'emparer de cette terre et affirmer mon pouvoir sur ces femmes (*avoir sor eles segnorie*), ma prouesse ne vaut rien ! Je m'y rendrai demain, dès le lever du jour !
> – Seigneur, lui dit Samson, c'est un pays sauvage […]. La reine de cette terre est pleine de prouesse et toutes les jeunes filles sont de haute naissance : elles savent porter les armes et se battent vaillamment […]. Elles ne veulent pas se marier mais, une fois par an, l'instinct (*rage*) les pousse à s'unir aux hommes[29].

L'Amazonie est bien une terre insulaire, mais entourée d'un curieux fleuve circulaire, non de la mer[30]. Une fois par an, les Amazones traversent le fleuve et rencontrent des chevaliers, scène décrite sous les traits d'une rencontre courtoise, non sans se rappeler la tradition de la *Lettre sur les mœurs des Brahmanes*. En cas de naissance, les garçons sont remis à leur père, les filles restent avec leur mère. Mais les Amazones sont bien des guerrières, ce sont elles qui se rendent dans le monde des hommes (et non l'inverse), animées d'une sorte de pulsion (*rage* en ancien français, qui s'oppose à la rime à *mariage*), loin de la sexualité maîtrisée et régulée des insulaires du *Devisement*. Et le rapport avec les hommes est un rapport de force, rapport de guerre, Alexandre veut les soumettre à son pouvoir. En face de l'île des Amazones, on ne trouve pas un espace jumeau et complémentaire, l'île des hommes, mais la *libido dominandi* d'un homme, Alexandre.

29 Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1994, p. 705-707 (III, l. 426-427).

30 La Méothédie dont parle Alexandre de Paris serait une altération du *Palus Méotide*, ancien nom de la mer d'Azof ; voir Henry, Albert, « Étude sur les sources du *Roman d'Alexandre* de Lambert li Tors et Alexandre de Bernay ; importance de l'*Historia de preliis* », *Romania*, 1936, 62, p. 433-480 (p. 465-466, DOI : 10.3406/roma.1936.3814).

Cette île des femmes se retrouve chez Christophe Colomb, qui avait lu et annoté, on l'a dit, Marco Polo ; le modèle qu'il reprend n'est toutefois pas celui des deux îles Mâle et Femelle, mais celui des Amazones guerrières :

> Ils (*les habitants d'Hispana*, Haïti) ne diffèrent en rien des autres, ci ce n'est qu'ils portent, à la mode des femmes, les cheveux longs. Ils se servent d'arcs et de flèches faites de roseaux […]. Ils ne sont considérés comme féroces que grâce à l'inépuisable pusillanimité dont est atteint le reste des Indiens : pour nous, nous n'en fîmes pas plus de cas que des autres. Ils viennent s'unir avec des femmes qui habitent, seules, l'île de Mateunin [*la Martinique ?*], la première quand on va d'Espagne en Inde. Ces femmes ne se livrent à aucune des activités de leur sexe : comme je l'ai dit à propos de leurs époux, elles se servent d'arcs et de flèches, et se protègent avec des plaques de cuivre, qu'on trouve en grande quantité chez elles[31].

La réalité semble ici rejoindre et confirmer le vieux mythe antique. On est loin de l'utopie des îles Mâle et Femelle, héritage oriental, qui doit d'abord se lire comme une réécriture inversée et décalée du mythe des Amazones, une Amazonie pacifiée, où les femmes tout comme les hommes ne font plus la guerre, mais se contentent d'enfanter et d'élever leurs enfants pour les premières et de commercer pour les seconds. Les femmes y sont des Amazones désarmées et maternelles, les hommes des hyper-Brahmanes qui conjuguent l'Ancien et le Nouveau Testament, l'austérité des riverains du Gange et le sens du commerce. On peut y voir la griffe de Rusticien de Pise qui recueille, d'après la tradition, les propos de Marco Polo dans la prison de Gênes. Rusticien fait de ce couple d'îles une anti-Amazonie. Le *Devisement du monde* se plaît bien souvent à déconstruire les stéréotypes occidentaux de la merveille : ainsi de la licorne qui, nous dit Marco Polo du côté de Java, a peu à voir avec celle dont on parle en Occident[32], ou du griffon ; dans le chapitre suivant sur Madagascar qui évoque l'oiseau Ruk à partir de traditions indiennes et orientales,

31 Christophe Colomb, *De insulis inventis* (1493), in *Le Nouveau Monde. Récits de Amerigo Vespucci, Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera*, Boriaud, Jean-Yves (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 11 ; voir aussi le texte de Pierre Martyr d'Anghiera, *ibid.*, p. 37.

32 Voir Marco Polo, éd. Ménard, t. VI, p. 17. Il s'agit en fait de rhinocéros.

le Vénitien nous explique qu'il est bien différent de notre griffon (« il n'ont pas la fourme tele comme nous disons »), car cet oiseau est capable de soulever un éléphant[33] !

Jean-Marie Fritz

Appendice

Tableau I[34]

	Onomastique / Géographie	Religion	Sexualité
F (franco-vénitien)	*isles Masles / Femes* ou *Femeles* A. situées *.v^c. miles ver midi* B. îles distantes de *.xxx. miles*	A. *cristiens baticés* B. *se maintient a la foy et as costumes dou Viel Testament*	A. Ils ne touchent plus leur femme jusqu'à l'accouchement, et 40 jours après. B. Les hommes se rendent dans l'île des femmes pour 3 mois (*mars et avril et may*), et *prennent seulas con elz*, C, puis retour et *font lor profit* (= commerce) les 9 mois restants. D. Les hommes ne pourraient pas vivre s'ils restaient toute l'année auprès de leurs femmes.
Fr (français)	*ylles Maale / Fumele* (var. B3 et B4, *Femenie*) A. *.v^c. milles vers midi* B. *.xxx. milles*	A. *crestien baptiziez* B. *se maintiennent a l'usage du Viel Testament*	**A'.** Les hommes ne touchent plus leurs femmes quand elles sont grosses **et, quand elles ont des filles, attendent 40 jours pour les toucher.** B. Les hommes se rendent dans l'île des femmes pour 3 mois (mars, avril, mai), et *se soulacent* avec elles, C. puis retournent dans leur île pour leurs affaires (= *marcheandises*) les 9 mois restants. D. Ø

33 Voir Marco Polo, éd. Ménard, t. VI, p. 56.

34 Nous mettons en gras les innovations intervenues au cours des translations ; Ø signifie que le trait est absent de la notice.

Version avignonnaise (?)			
Kc (catalan)	*illes dels homes / de les femnes* **A'.** *.dc.* ***leugues*** *a migjorn* B. *.xxx. leugues*	A. *crestians betejatz* B. *tenen la manera del Vel Testament*	**= A** B. *marchtz, abril, mag / a gran solàs*, C. retour dans leur île. D Ø
Ka (aragonais)	*islas de los honbres / de las fembras* **A'.** *.dc.* ***leguas*** *enta mig iour* B. *.xxx. leguas*	A. *cristianos bateyados* B. *tienen la ley del Viello Testament*	= A B. *março, abril et mayo / en grant solaz*, C. retour dans leur île. D Ø
Kf (français)	*ille des hommes / des femmes* **A.** *.vc. lieues* B. *.xxx. lieues*	A. *chrestiens baptisés* B. *tiennent la fourme du Viez Testament*	= A B. *tous les mois de mars et avril et de may / en grant deduit et en grant joye*, C. retour dans leur île. D Ø
Recension toscane et dérivés			
TA (toscan)	*isola Malle / Femele* A. *.vc. miglia verso mezzodie* B. *.xxx. miglia*	A. *cristiani battezzati* B. *tengon legge del Vecchio Testamento*	= A **B'.** ***.iii. mesi*** **sans précision** C. *fanno loro uttulità* D. comme dans la version F.
LT (T en latin)	*insula […] / Femelle* A. *quin[gentis miliaribus versus] meridiem* B. *tr[iginta mi]liaria*	A. *[christiani bapti]zati* B. *tenent legem T[estamenti antiqui]*	= A B'. *tribus mensibus* dans la maison de leur femme C. *[complent] facta sua novem mensibus* D Ø
Recension vénitienne et dérivés			
VA (vénitien)	*ixola Maschia / Femena* A. *zinquezento mia verso mezod*ì B. *trenta mia*	A. *sono cristiani.* B Ø	A Ø B'. *tre mexi dell'ano chontinui* dans la maison de leur femme C. retour chez eux *i altri nuove mexi dell'ano.* D Ø
VA cast. (adapt. de VA en castillan par R. de Santaella)	*isla Masculina / Femenina* **A".** *hazia mediodía* ***.xxv. millas*** B. *xxx. millas*	A. *dos islas de christianos* B Ø	A Ø **B".** Les hommes viennent *tres meses del años, es a saber,* ***agosto, setiembre e octubre***, C. puis retour : *fazen sus faziendas.* D Ø

VA alld[1] (Creussner)	*zweyen insellen : manne / weyber* A. *fünffhundert lampartischer meylen* **B'. *sex unser meylen***	A. *seynn cristen* B Ø	A Ø **B'**. *drey menet*, C. puis reviennent dans leur île les 9 mois restants D Ø
VA alld[2] (Tscharner)	*insuln Femynina / Masculina* **A'''**. *kegin dem mittage* ***obir v myle*** B. *xxx mylin*	A. *sint cristin* B Ø	A Ø B'. chaque homme reste *dry mone in synys wibis huse*, C. puis reprend sa route (*sinen wek*). D Ø
Version latine de Pipino et dérivés			
Pipino (entre 1310 et 1322)	*insula masculina / feminina* A. *quinquaginta* (var. *quingenta*) *miliaria versus meridiem* B. *.xxx. miliaria*	A. s*unt christiani* B Ø	A Ø B'. *continuis tribus mensibus* (**var. *annis***) dans la maison de leur épouse, C. puis passent le reste de l'année dans leur île. D Ø
Pipino port. trad. portugaise	*ylha masculina / feminina* A. *quinhentas milhas contra ho meo dia* B. *.xxx. milhas*	A. *som todos juntamente christianos* B Ø	A Ø B'. *moram com ellas tres dias et tres meses continuos (…) em sua casa*, C, puis rentrent chez eux pour le reste de l'année. D Ø
Pipino tch. trad. tchèque	*ostrow muzsky / zenskij* A. 500 *myl* vers le midi (*poledny*) B. 30 *mylech*	A. *krzestiane* B Ø	A Ø B'. *plne trzi miesiecze vstawiczne* («trois mois entiers d'affilée»), dans la maison avec sa femme, C, puis rentrent chez eux pour le reste de l'année. D Ø
Pipino gaél. abrégé en gaélique	«île des hommes / île des femmes» AB Ø	A. «adorent Jésus» B Ø	A Ø **B'''. les hommes passent chaque mois 3 jours et 3 nuits chez leur épouse,** C. puis les hommes rentrent dans leur île **jusqu'au mois suivant**. D Ø

Tradition B			
Lat. Z (ms. de Tolède)	*insula Mascula / Feminina* A. *quingenta miliaria versus meridiem* B. *circa .xxx. miliaria*	A. *sunt christiani baptizati* B. *observant mores et consuetudinem Veteris Testamenti*	= A **B.** 3 mois (mars, avril et mai) + idée de plaisir (*de ipsis solatium capiunt*) C. puis retournent chez eux *profectum suum procurantes* les 9 mois restants. D. Les hommes ne pourraient pas vivre s'ils restaient toute l'année auprès de leurs femmes.
Ramusio (1559)	*isola Mascolina / Feminina* A. *cinquecento miglia verso mezodí* B. *trenta miglia*	A. *sono cristiani battezzati* B Ø	A Ø **B.** *tre mesi continui, cioè marzo, aprile e maggio, e ciascuno abita in casa con la sua moglie*, C, puis retournent dans leur île *facendo le loro arti.* D Ø

Tableau II

	Economie / nourriture	Education / culture	Politique
F (franco-vénitien)	A. *ambre mout fin et bone et biele* B. *vivent de ris e de lait e de chars* C. Grands pêcheurs, ils font sécher le poisson, s'en nourrissent toute l'année et le vendent. D. Les femmes cueillent *aucun fruit* dans leur île ; elles ne font que *norir lor filz.*	A. Les filles restent dans l'île des femmes, les garçons sont renvoyés à **14 ans** chez leur père dans l'île des hommes. B. *Il ont langajes por elz.*	A. Leur seul seigneur est un évêque soumis à l'archevêque de l'île de Socotra.
Fr (français)	A. *ambre moult fin et assez* B. *vivent de char et de lait et de ris* C. Grands pêcheurs, ils font sécher le poisson, s'en nourrissent toute l'année et le vendent. D. Les femmes cueillent *aucun fruit* dans leur île ; elles ne font que *nourrir leurs enfans*, **E. et elles sont approvisionnées par les hommes.**	= A (garçons renvoyés à ***.xiiii. anz*** dans l'île des hommes) B Ø, sauf dans A1, A2, A3, A4, C et D (*Et si ont langage par eus*).	= A

Version avignonnaise (?)			
Kc (catalan)	A Ø **B'.** Les **femmes** *viven d'aròs* (= riz) *e de carn e de peys e de let e de fruytes* C. pêche de grands poissons, dont ils font le commerce DE Ø	= A (à ***.xiiii. anys***) B. *an lengatge per si mateys*	A'. Leur seigneur est un évêque soumis au ***gran prelat qui sta em Baudac*** (Bagdad).
Ka (aragonais)	A Ø B'. Les **femmes** *biuen de arroz, de carne et de pex, de leche et de fruytas* C. pêche importante + commerce DE Ø	= A (à ***.xiiii. anyos***) B. *han lenguage de si mismos*	A'. … évêque soumis au ***grant perlado qui sta en Baldach***
Kf (français)	A Ø B'. Les **femmes** *vivent de ris, de poisson, de char et de let et de fruis* C. pêche importante + commerce DE Ø	= A (à ***.xiiii. ans***) B. *aussi ont il langaige par eulz mesmes*	A'. … évêque soumis au **grant prelat qui demeure en Baudach**
Recension toscane et dérivés			
TA (toscan)	A. *ambra molta fina e bella* B. Ils vivent *di riso e di carne e di latte* C. grande pêche, poissons séchés, mais pas de référence au commerce DE Ø	= A (à ***.xiiii. anni***) B Ø	A. évêque soumis à l'évêque de Socotra
LT (T en latin)	**A'.** ***ambra pulcra et bona*, liée à la présence de baleines dans ces eaux** B. *vivunt de carnibus, lacte et riso* C. avec mention du commerce DE Ø	**A'.** *Filii masculi stant cum patribus et filiae feminae stant cum matribus* (**absence d'âge**) B Ø	= A
Recension vénitienne et dérivés			
VA (vénitien)	**A'.** *anbro*, en raison de baleines B. *viveno de charne et de llate et de rixo* C. baleines abondantes, poissons séchés et commerce = D (*zerti fruti*) = E	A. Les *fantolini maschi* sont rendus à leur père à **14 ans**. B Ø	= A

VA cast.	A. ámbar, car nombreuses baleines B. *biven de carne, leche e de pescado e de arroz* (= riz) C. poisson séché en grande quantité + commerce DE Ø	A. Les *niños machos* restent jusqu'à **7 ans** chez leur mère, puis on les renvoie chez leur père. B Ø	= A
VA alld[1]	A. *ambra* B. *lebet von reyß und fleysch* C Ø = D (*frücht*) E Ø	A. Les enfants (*kinder* **sans précision sur le sexe**) envoyés à **14 ans** chez leur père. B Ø	= A
VA alld[2]	A. ambre, car baleines (*walvische*) B. *lebin der milch und des rys und essin vleysch* C. *walvische*, poisson séché et vendu = D (*vrucht*) E Ø	A. les garçons envoyés à **13 ans** dans l'île des hommes B. *Si han eyne sundirliche geczunge*	A''. ont pour seigneur un évêque soumis à un archevêque étranger (*vremde erczebischove*).
Version latine de Pipino et dérivés			
Pipino (entre 1310 et 1322)	A. ambre, car abondance de baleines B. lait, viande, poisson, riz C. poisson séché, commerce très lucratif D. Les femmes s'occupent des enfants et de certains fruits (*quorundam fructuum*) de leur île, E. et les hommes les ravitaillent (*de victu provident*).	A. garçons envoyés à **14 ans** B. *habent proprium ydeoma*	**A'''**. Ils n'ont pas de roi, mais reconnaissent leur évêque comme seigneur (*pro domino*) ; il est soumis à l'évêque de Socotra.
Pipino port. trad. portugaise	A. *ambra*, car *baleas* en nombre B. *leyte, carnes, pescados, arroz* C. poisson séché, grand commerce. D. Les femmes s'occupent des enfants et des fruits (*certos fruytos*) de leur île, E. les hommes les ravitaillent en nourriture	A. *meninos machos* envoyés chez leur père à **14 ans** B. *E tem proprio lingoagem*	= A'''

Pipino tch. trad. tchèque	A. *ambra* (*rybeho pyzma*), car baleines (*welrybow*) en nombre B. lait, viande, poisson, riz C. poisson séché, grand commerce, D. les femmes s'occupent des enfants et des fruits (*owocze*) de leur île. E. Les hommes les ravitaillent en nourriture	A. garçons envoyés à **14 ans** chez leur père. B. Ils ont leur propre langue (*magi zwlassczi rzieč*z)	**=** A'''
Pipino gaél. abrégé en gaélique	A Ø B. lait, viande, fruits de la terre et de la mer C. grands pêcheurs, mais aussi chasseurs d'animaux terrestres D Ø E Ø	**A'**. Elles éduquent les filles à la couture et autres travaux manuels, elles renvoient les garçons (**absence d'**âge) chez leur père pour qu'ils les initient aux travaux des hommes. B Ø	A''''. dirigé par un évêque sans allusion à Socotra
Tradition B			
Lat. Z (ms. de Tolède)	A. *ambrum pulcrum et bonum* B. lait, riz, viande C. poisson séché, le consomment et en font commerce D. Les femmes récoltent les fruits (*fructus*) de leur île. **E'. A leur arrivée, les hommes sèment du blé dans l'**île des femmes et celles-ci le cultivent et le moissonnent.	A. garçons envoyés à **12 ans** chez leur père B. *et loquelam per se habent*	= A
Ramusio (1559)	A = sans lien avec la baleine B. *latte, carne, risi e pesci* C. grands pêcheurs + commerce D**E'. Les femmes récoltent le blé *e molti altri frutti che nascono di diverse sorti.***	A'. garçons envoyés à **12 ans** chez leur père, **les filles restent chez leur mère jusqu'**à ce qu'**elles soient mariées à un homme de l'**île B Ø	= A

Pérégrinations calendaires et géographiques du Juif errant

En l'an 1633, dans une petite ville d'Allemagne, pendant le sermon, « l'évêque aperçut un homme, avec une grande barbe, fort vieux, qui n'était pas loin de lui, lequel avait une telle attention à la Prédication, qu'à chaque fois qu'il entendait le nom de Jésus ; il frappait sur sa poitrine avec de grands gémissements ». Interrogé par l'évêque, « cet homme faisant un grand soupir répondit ce qui suit : Je suis un Bourgeois de Jérusalem, & qui ne fait que marcher par tout le monde, & voilà mille années passées que je ne fais que me promener sans voir la fin de mes souffrances, j'ai été en plusieurs occasions périlleuses, sans pouvoir trouver la mort ». L'évêque, ayant entendu cela, lui dit : « N'êtes-vous pas peut-être cet homme de qui on a tant écrit ? Cet homme dit : Oui, & quand vous voudrez, Messieurs, je vous conterai l'histoire de ma vie[1] ».

Issu de l'héritage savant (le personnage s'insère dans la matière biblique), le cas du Juif errant est exemplaire pour montrer comment l'imaginaire « populaire » s'empare d'une tradition pour concevoir une trame nouvelle, en l'occurrence en interrogeant l'espace et le temps tout en cherchant à ancrer les événements dans l'Histoire : l'histoire de sa vie est un douloureux cheminement de pays en pays, de siècle en siècle. Il traverse les lieux et les temps sans jamais mourir, et comme tel, il inspire tantôt méfiance, tantôt apitoiement. Son singulier destin relève d'une aberration du cours de la vie humaine ; il est d'ici et de nulle part, de maintenant mais aussi d'hier et de demain. C'est un homme très vieux ou sans âge et au fil du temps, sa représentation évolue des manuscrits à l'imprimé, de l'estampe parisienne aux images populaires. Et d'ailleurs il ne fut pas toujours juif, ni même errant…

1 Version de l'édition de Baudot à Troyes, XIXe siècle. Toutes les citations de livrets bleus ont été uniformisées dans une graphie contemporaine.

Une éternelle attente

La légende du Juif errant semble être apparue, tant dans le texte que dans l'image, au XIIIe siècle. En effet, dans certains manuscrits, il est question d'un témoin de la Passion qui, après avoir offensé le Christ, fut condamné à ne plus connaître de repos jusqu'à la fin des temps. Les sources médiévales de ce récit sont essentiellement italiennes et anglaises. En 1223, on peut lire, dans une chronique cistercienne italienne anonyme, *Ignoti Monachi Cisterciensis Santae Mariae de Ferrari Chronica*[2], que des pèlerins venus de Terre sainte disent avoir vu en « Arménie » un Juif condamné par le Christ à attendre son retour parce qu'il l'avait frappé. Il ne peut donc mourir et chaque fois qu'il atteint l'âge de cent ans, il retrouve les trente ans qu'il avait au moment de la Crucifixion. Ce Juif n'a pas de nom et il subit son châtiment sans fin en Terre sainte.

En 1228, c'est un chroniqueur bénédictin anglais, Roger de Wendover, qui raconte une histoire similaire. Un archevêque arménien, qui lui rendit visite à son abbaye de Saint-Albans, affirme qu'avant de quitter l'Arménie, il a partagé son repas avec Cartaphile, ancien portier du prétoire de Pilate. Les faits sont les mêmes et la sentence est la même : « *Ego vado, et tu expectabis donec redeam* » ; dans cet *exemplum*, ce témoin de la Passion porte un nom qui fut changé en Joseph au moment de son baptême.

Quelques années plus tard, un autre chroniqueur de Saint-Albans, Mathieu Paris, reprend ce récit dans sa *Chronica majora* et dans d'autres écrits. Les points communs de ces récits bénédictins anglais sont les suivants : le héros est un converti au christianisme, qui vit dans l'attente en Arménie et se repent de sa faute.

Les plus anciennes représentations visuelles du Juif errant restent difficiles à interpréter. Les plus probantes montrent la ren-

2 Sur ces anciennes versions manuscrites, imprimées et iconographiques, voir le catalogue de l'exposition *Le Juif errant, un témoin du temps*, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2001, plus particulièrement les contributions de Jean-Claude Schmitt, « La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant », p. 55 *sq.* ; de Maurice Kriegel, « Le lancement de la légende ou la "Courte description et histoire d'un Juif nommé Ahasvérus" », p. 77 *sq.* M. Kriegel est également l'auteur de « La légende du Juif errant » *in* Bornavi, Élie (dir.), *Histoire universelle des Juifs*, Paris, Hachette, 1992. Voir aussi Knecht, Edgar, « Le mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée (1600-1844) » *Romantisme*, 4(8), 1974, p. 103-116 (DOI : 10.3406/roman.1974.5020) ainsi que *Le mythe du juif errant*, Grenoble, PU Grenoble, 1977.

contre des deux protagonistes comme dans cet exemplaire de la *Chronica majora* (1240-1251) où un curieux dessin à la plume, accompagné de phylactères, confirme le texte. On y voit, à gauche, un Cartaphile voûté, appuyé sur une houe et le Christ de trois quarts, tourné vers lui et maintenant des deux mains la croix. Le dialogue entre les deux hommes est reproduit dans les phylactères : « *Vade, Jhesu, ad judicium tibi preparatum. Vado sicut scriptum est de me. Tu vero expectabis donec veniam* ». D'autres représentations donnent à voir un personnage avec un bâton de marcheur au moment du Portement de croix ou de la Crucifixion, mais s'agit-il du Juif errant ? Quoi qu'il en soit, dans ces images, la mobilité est du côté du Christ et non de celui du blasphémateur. C'est l'événement originel de la légende qui est donné à voir et non l'errance du Juif. Une narration assez similaire à celle que l'on peut lire dans la *Chronica majora* se rencontre chez Philippe Mousquès dans sa *Chronique rimée*. Et toujours pour le XIII^e^ siècle, un ensemble de textes d'origine italienne évoque le Juif errant sous le nom de Johannes Buttadeus, soit en français Jehan Boutedieu, forme attestée par Philippe de Novare vers 1250 dans son *Livre de forme de plait*. Et la même histoire se perpétue jusqu'au XV^e^ siècle en terres italiennes. De toutes ces versions médiévales, on notera que le nom du personnage est variable, qu'il est rarement désigné comme Juif, qu'il est dans l'attente et non dans l'errance. De ce fait, la reconnaissance de ce témoin christique ne vient pas d'une rencontre fortuite, mais d'un récit oral dû à un intermédiaire venu d'Orient et affirmant l'avoir vu.

Une éternelle errance

Avec le XVII^e^ siècle intervient un changement de perception après l'apparition, au siècle précédent, de plusieurs faux Juifs errants tentant de profiter de la crédulité de ceux qui les écoutaient. En 1602 paraît un livret allemand intitulé *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahasverus*. L'ancien pèlerin, maintenant juif (et ce, dès le titre de l'ouvrage) et cordonnier[3], est condamné à errer sans fin : « *Lors Iesus Christ le regarda ferme, et luy dist ces mots, Ie m'arresteray*

3 Voir Millin, Gaël, *Le Cordonnier de Jérusalem. La véritable histoire du Juif Errant*, Rennes, PU Rennes, 1997, p. 68-70 (DOI : 10.4000/books.pur.17101).

et reposeray et tu chemineras ». Le récit du Juif errant est alors traduit partout en Europe et diffusé sur le marché populaire de l'imprimé.

En 1609 est imprimée une traduction française de ce récit sous le titre *Discours veritable d'un Juif errant, lequel maintient avec parolles probables avoir esté present à voir crucifier Iesus-Christ, & est demeuré en vie iusques à present. Avec plusieurs beaux discours de diverses personnes sur ce mesme subiect*. Contrairement au titre allemand, la version française insiste d'emblée sur la longévité du personnage. C'est cette édition imprimée à Bordeaux[4] qui allait donner sa forme au texte, à savoir un récit suivi d'une complainte. Sous le long titre, s'immisce une gravure montrant la Crucifixion ; de chaque côté de la croix, la Vierge et saint Jean. Une telle représentation renvoie implicitement au registre de l'hagiographie et de l'histoire sainte, si présentes dans les livrets populaires. Dans cet ouvrage, en quelque sorte *princeps* de ceux qui suivront, la rencontre se déroule en 1542. La description physique est plus développée que celle qui se fixera dans la Bibliothèque bleue :

> [C'est] un grand homme ayant de longs cheveux qui luy pendoient sur les espaules & pieds nus, lequel oyoit le Sermon avec une telle devotion qu'on ne le voyoit pas remuer le moins du monde, sinon lorsque le Predicateur nommoit Jesus Christ, qu'il s'inclinoit & frapoit sa poictrine & soupiroit fort : il n'avoit d'autres habits en ce temps là d'Hyver que des chausses à la marine qui luy alloient jusques sur les pieds, une iuppe qui luy alloit sur les genoux, & un manteau long iusqu'aux pieds : il sembloit à le voir aagé de cinquante ans.

L'histoire ne saurait être contestée puisque c'est un évêque qui la rapporte et d'ailleurs le titre lui-même redouble ses assertions en insistant avec l'adjectif « véritable ».

4 L'édition de Bordeaux est dite « *Iouxte la coppie Imprimée en Allemagne* » et elle reprend le texte de la traduction française donnée, en 1605, par Pierre-Victor Cayet et qui s'ouvrait ainsi : « Au commencement de ceste année, il courut un bruict par la France que deux gentilshommes avoient rencontré en Champagne un homme qui se disoit Juif, lequel estoit encores du temps de la passion de Nostre Seigneur Jesus Christ… ». On notera que les premiers mots sont bien commodes pour n'avoir pas à citer de date et donc permettre un réemploi ultérieur. D'autres éditions sont signalées pour la même époque, voir G. Millin, *op. cit.*, p. 77.

La version donnée par cette édition est la suivante : Ahasverus dit qu'il était juif de nation et cordonnier à Jérusalem au temps de Jésus. Il tenait ce dernier pour un « abuseur », et fit tout pour le conduire à sa perte : il fut donc de ceux qui le menèrent au Grand Prêtre, de ceux qui l'accusèrent et de ceux qui crièrent pour qu'il soit crucifié, tant et si bien que Jésus fut condamné à mort. Alors, il courut chez lui pour inviter toute sa famille à voir passer le Christ et prit dans ses bras l'un de ses enfants, pour lui montrer la scène :

> Nostre Seigneur Iesus Christ passant chargé de sa croix, s'appuya contre la maison du Juif, lequel pour monstrer son zele courut à luy, & le repoussa avec iniures, luy monstrant le lieu du supplice ou il devoit aller : Lors Iesus Christ le regarda ferme, & lui dist ces mots : Ie m'arresteray & reposeray, & tu chemineras. Aussi tost le Juif mit son enfant à terre, & ne peut arrester en sa maison…

On notera que, dans cette condamnation, le terme de la punition n'est pas fixé et c'est le Juif errant lui-même qui s'interroge sur sa singulière destinée :

> Il ne sçavoit ce que Dieu vouloit faire de luy, de le retenir si longtemps en ceste miserable vie, & s'il le vouloit peut estre reserver iusques au iour du iugement, pour servir de tesmoin de la mort & passion de Iesus Christ, pour tousiours d'avantage convaincre les Infideles & Ateystes. De sa part il desiroit qu'il pleust à Dieu de l'appeler.

Le récit initial est ensuite confirmé par la relation de deux autres rencontres, l'une en 1575 à Malduit, l'autre, non datée, à Strasbourg, ville dans laquelle le pèlerin dit être déjà passé deux cents ans auparavant. Et d'ajouter « qu'il n'avoit plus qu'à parachever les parties occidentales […] pour estre à bout de son pelerinage, et que lors le jugement viendra », ce qui contredit quelque peu son interrogation précédente sur sa destinée.

On retiendra encore, de ce court récit, les interrogations que suscite cet étrange personnage :

> Plusieurs ont disputé de cest homme, & de son histoire pro & contra, les uns afferment qu'il est un vray homme naturel, les autres nient

> cela, & que c'est un spectre mauvais, comme il est rapporté par leurs raisons : ceux de l'affirmative disent que la vie des hommes n'est pas si expressement déterminée, que les uns ne vivent plus que les autres : iusques à cent & six vingt ans (*sic*) sous un mesme climat…

Suit alors une multitude d'exemples de longévité. Mais, ce qu'il faut surtout retenir, c'est que l'auteur, en cet endroit, s'interroge sur la véracité de ce *Discours véritable*[5].

Apparaît ensuite la première complainte connue accompagnant le récit, sous le titre fort développé de *Complainte en forme et maniere de chanson, d'un Juif encore vivant, errant par le monde, qui dit avoir assisté & estre l'un de ceux qui mirent à mort & crucifierent nostre Seigneur Iesus-Christ*. Elle se chante sur l'air des *Dames d'honneur*[6], et elle décline tous les pays – au sens large du terme – que le vagabond a déjà parcourus : l'Arabie, la Libye, la Chine, l'Afrique, le mont Liban, le Royaume persique, le pays du Levant, la Haute Allemagne, la Saxonie (*sic*), l'Espagne, l'Angleterre, la France ; elle annonce également ceux qu'il doit encore parcourir en les globalisant, soit un tiers de l'Occident et quelques îles.

Parallèlement aux brochures, commencent à se répandre des estampes narrant son histoire. C'est ainsi qu'en 1616 est imprimée à Paris une gravure titrée *Le portrait au naturel d'un Juif nommé Ahasverius, qui vit et erre par le Monde, depuis que Iesus-Christ, fut crucifié iusques à present*, d'après une estampe gravée par Adrian Collaert

---

5 Il y eut des sceptiques… Voir M. Kriegel, *op. cit.*, p. 83. Pierre de l'Estoile raconte dans son *Journal* qu'il acheta au prix de deux sous « une fadaise curieuse ». Ladite fadaise n'était autre que la légende imprimée à Bordeaux en 1609. Les érudits raillent la crédulité populaire et montrent leur dédain pour cette légende. Quand ils l'enregistrent, c'est à titre de « curiosité ». Mais rien n'empêche la propagation de cette *Histoire* et la croyance fortement enracinée et tenace en l'existence du Juif errant. Comme l'écrit Champfleury dans son *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1886, p. 16 : « Mais que peuvent les esprits sensés sur les imaginations affamées de merveilleux ! » Même constat chez Paul Lacroix : « …le peuple préféra s'en tenir à ce qu'il savait du Juif-errant, et ne voulut rien changer à la légende qu'il avait faite, dans son ignorante et pieuse ferveur. » Cité par Nisard, Charles, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, New York, Burt Franklin, s.d., p. 478 (éd. originale : Paris, Dentu, 1864, ark:/12148/bpt6k1113960).

6 À propos des *Dames d'honneur*, Charles Nisard, *op. cit.*, p. 483, parle d'un « vieil air » sans autre précision. Claude Duneton, quant à lui, ne parle pas de ce timbre dans son *Histoire de la chanson française*, Paris, Le Seuil, 1998, t. II, p. 838 *sq.*, lorsqu'il aborde le sujet. Il ne figure pas non plus dans *La Clef du caveau*.

à Anvers[7]. Cette image est importante car elle permet de voir l'instauration des trois temps iconographiques retenus tels qu'ils seront repris dans l'imagerie populaire française. Au premier plan, de trois quarts dans une attitude de marcheur aux pieds nus, le Juif errant adresse son regard à celui qui l'observe. Sa main gauche désigne une destination inconnue, un chemin à parcourir. Sur sa cape figure une rouelle, marque de sa judéité. En arrière-plan, des villes fortifiées et deux scènes : à gauche, un attroupement, le Christ portant sa croix et le Juif errant tenant son enfant et repoussant le condamné, c'est la séquence initiale de l'histoire ; à droite, le Juif, dans son errance, rencontre deux gentilshommes à cheval qui deviendront des bourgeois dans l'une des complaintes ; ils sont les auditeurs de son parcours sans fin et ceux qui attestent de son existence. Le texte imprimé sous la gravure raconte son histoire jusqu'à 1613, date de cet instantané :

> Il estoit en Hongrie, en 1608. on le veid en Gastinois & près de Fontaine-bleau, en l'an 1614. vers la fin de Decembre, deux Gentilshommes François le rencontrerent aupres de Chaalons, ausquels il conta plusieurs choses dignes d'estre sceuës, qu'il avoit veuës en son voyage des parties Orientales & leur dit qu'il avoit volonté de veoir les Occidentales, iceux prindrent un grand contentement en ses discours. […] Quelques-uns disent l'avoir veu à Strasbourg, & qu'il raconta aux Seigneurs d'icelle ville qu'il y avoit deux cents ans qu'il y estoit venu, & qu'on regardast dans leurs registres, & qu'on y trouverroit un acte dequand il y avoit esté, cela fut trouvé veritable, dequoy plusieurs demeurerent étonnez[8]. On tient qu'il est maintenant en Irlande…

Le Juif errant dans la Bibliothèque bleue

Si l'édition de 1609 est déjà d'aspect populaire et bon marché, elle ne relève pourtant pas de la Bibliothèque bleue. Et il semble, en l'état actuel de nos connaissances, que ce soit Rouen[9] et non pas Troyes qui

7 Voir la gravure et l'explication aux pages 76 et 177 dans *Le Juif errant un témoin…*, *op. cit.*

8 Ce dernier point sur son passage par Strasbourg semble emprunté à l'édition de 1609 où l'anecdote figurait déjà.

9 Voir Helot, René, *La Bibliothèque bleue en Normandie*, Rouen, Lainé, 1928, p. 48-49.

ait eu la primeur du titre. Il est en effet possible que ce soit l'imprimeur rouennais Jean-François Behourt, qui ait, le premier, mis sous presse cette *Histoire admirable du Juif errant, Lequel depuis l'An 33, jusqu'à l'heure présente ne fait que marcher. Contenant sa Tribu, sa punition, les aventures admirables qu'il a eues en tous les endroits du monde ; l'Histoire et les merveilles arrivées avant son tems*. L'histoire éditoriale de ce livret est fort curieuse, mais comme tel n'est pas notre propos, nous la passerons sous silence ici[10]. On peut situer cette impression de J. F. Behourt vers la moitié du XVIII[e] siècle. La brochure renferme maintenant plus de quarante pages et est une version amplifiée du texte antérieur avec, à la fin, la *Complainte nouvelle du Juif errant*, dite aussi *Complainte brabançonne*[11]. C'est l'imagerie qui assura le succès de cette complainte comme nous le verrons plus loin. Une autre édition de Jean-François Behourt insère une troisième version de la complainte, non en fin de livret, mais au milieu du texte, juste avant que le pèlerin ne raconte ses voyages.

Après Jean-François Behourt, d'autres imprimeurs rouennais mirent sous presse l'*Histoire du Juif errant*, suivis en cela par leurs confrères troyens[12]. Au vu des éditions de Rouen au XVIII[e] siècle, on peut penser que la vente était d'avance assurée. Il en fut de même au XIX[e] siècle où ce récit gagna la plupart des ateliers, que ce soit à Lille, Montbéliard, Limoges, Toulouse, Avignon… et tant d'autres, dont Épinal qui assura le succès définitif de cette légende. Et s'il y a un certain consensus sur son périple et sur les dates de son histoire, on relève néanmoins d'un livret à l'autre, quelques variantes que nous allons maintenant présenter.

L'errance temporelle

Dans chaque édition, quatre dates sont généralement mentionnées : celle du titre précisant que le Juif errant marche depuis l'an 33, date de la Crucifixion du Christ, celle de la rencontre entre l'évêque

10 Voir notre article, « L'Histoire du Juif errant dans les livrets bleus », Troyes, *Société académique de l'Aube*, t. CXXXVI, 2012, p. 131-143.

11 Cette complainte tire son nom du lieu de l'entrevue du Juif errant et des bourgeois de Bruxelles qui voulaient le retenir en Brabant.

12 Voir Morin, Alfred, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes*, Genève, Droz, 1974, n° 454-455, mais il a existé davantage d'éditions troyennes que ne le laissent supposer ces deux références.

de Sleswick et le marcheur, celle de la naissance de ce Juif et celle où l'on abattit les arbres sur le Golgotha, lieu de la Passion. Tout le reste s'organise par rapport à la vie du Juif errant ; par exemple il avait neuf à dix ans lors de l'arrivée des Rois mages, donc lors de la naissance du Christ.

La stratégie éditoriale varia selon les imprimeurs qui cependant s'accordèrent sur l'an 33, date trop « officielle » et symbolique pour subir des modifications.

Considérons donc la seconde date. L'évêque de Sleswick voyage par le pays de Wittenberg pour aller à Hambourg, puis arrive dans une petite ville nommée Salem (Suède) où il rend visite à l'un de ses amis. C'est lors du sermon prononcé par cet ami que l'évêque remarque un vieil homme barbu qui, « à chaque fois qu'il entendait le nom de Jésus, frappait sur sa poitrine avec de grands gémissements ». On se souvient que cette rencontre a lieu en 1542 dans l'édition de Bordeaux (1609). Elle est déplacée en 1633 pour les éditions troyennes (Garnier, Femme Garnier, Baudot), celles de Montbéliard (frères Deckherr), d'Épinal (Pellerin), de Lille (J. Fourray). Elle intervient plus d'un siècle après, en 1745, pour les imprimeurs de Rouen (Jean-François Behourt) et encore quelques années plus tard, en 1753, pour ceux de Limoges (D. Corre, les Associés), d'Avignon (Étienne Chaillot aîné, mais 1752 pour son fils) et de Toulouse (J. M. Corne). On peut penser à une réactualisation de la date pour que l'événement ne se situe pas dans un passé trop lointain, cette réactualisation étant différemment appréciée selon les lieux.

La troisième date est celle de la naissance du Juif errant : « Je suis né hors de la Tribu de Naphtali, et mon nom est Ahasvérus, après la création du monde 3992 ». 3992 est la date la plus fréquemment mentionnée ; elle relève du comput hébraïque et correspond à l'an 232 de l'ère chrétienne ; c'est donc une date fantaisiste puisqu'avec une naissance en 232, Ahasvérus n'aurait pu être le contemporain du Christ. Mais l'on rencontre aussi les dates de 1992, 3392 ou encore 3962 qui peuvent correspondre à des erreurs de copie au moment de la composition dans l'atelier. On voit donc qu'il ne s'agit pas d'une recherche d'authenticité mais plutôt d'emmener le lecteur dans un passé lointain, un peu fantastique et mystérieux, un passé mythique.

Et il en est de même pour la date à laquelle les arbres furent abattus. Ces arbres sont nés des pépins du fruit de l'arbre

défendu et doivent servir au rachat du péché originel. Placés par Seth, troisième fils d'Adam, sous la langue du père défunt, ils donnèrent naissance à trois arbres que fit abattre le père du roi Hérode et « ce sont ces mêmes Arbres qui ont servi à faire la croix où Notre-Seigneur Jésus-Christ a été crucifié ». Là encore, nous sommes dans un temps fantasmé, sans commune mesure avec la réalité. La date la plus fréquente pour l'abattage de ces arbres est celle de 3939, mais l'on rencontre aussi 3739 et même 3030, comme si seul importait le fait de rejeter ces événements dans une lointaine antériorité, rendue d'autant plus lointaine et impressionnante par l'utilisation du comput hébraïque.

Enfin, une durée semble stable au fil des éditions. Se présentant, Ahasvérus dit à l'évêque : « Je suis un Bourgeois de Jérusalem, et qui ne fait que marcher partout le monde, et voilà mille années passées que je ne fais que me promener sans voir la fin de mes souffrances… ». Une telle durée de vie relève de l'extraordinaire et du merveilleux : le Juif errant est un mythe vivant dont l'authenticité est attestée par l'évêque, et pourtant mise à mal par des sceptiques dans l'édition de 1609 comme dit plus haut.

Dans la *Complainte brabançonne* (version la plus fréquente) qui suit le récit du marcheur, on trouve d'autres précisions. Le Juif errant dit s'appeler Isaac Laquedem et quand ses interlocuteurs l'interrogent sur son âge, il se plaint de sa longévité ici amplifiée :

> La vieillesse me gêne :
> J'ai bien dix-sept cents ans ;
> Chose sure et certaine,
> Je passe encor' trente ans ;
> J'avais douze ans passés,
> Quand Jésus-Christ est né.

Et trois strophes plus loin, il ajoute : « Je fais le tour du monde / Pour la cinquième fois ».

L'errance géographique

Beaucoup plus intéressant est justement le périple sur Terre du Juif errant. Il apparaît comme une amplification des étapes men-

tionnées dans le texte et la complainte de l'édition de 1609 mais, là aussi, quelques variantes existent ; on retiendra donc le trajet le plus fréquent. Sitôt le Christ crucifié, Ahasverus est obligé de partir selon la condamnation dictée par Jésus. Commence alors un long périple qui va le mener de pays en pays et lui faire rencontrer des peuplades étranges. De Judée, il passe en Égypte, puis en Amérique ou en Afrique selon les éditions. Le thème de cette errance se prête particulièrement à un récit où l'auteur peut donner libre cours à son imagination pour décrire peuples et pays non visités et dont la description répond à des stéréotypes :

> Dans l'Isle de Candie les gens vont tous nuds, hormis qu'ils se couvrent la partie d'une peau de bête sauvage. De là je m'en allai à Malhado, là je vis un pere qui écarteloit sa fille, & en jettoit les pieces et morceaux sur les campagnes, que les oiseaux venoient manger, & cela étoit un Sacrifice pour leurs Dieux. De là je m'en allai au Mexique, les gens de ce païs adorent Dieu & le Diable […]. Ils prennent un homme tout en vie, & lui ouvre le ventre avec un couteau, & lui arrache le cœur, & le sang qui en découle, le mettent dans un pot, & de cela en font un pâté qu'ils brûlent : voilà le Sacrifice des Mexicains. De là je m'en allai au Japon ; là je vis une mere qui tua ses deux enfans, parce qu'elle ne leur pouvoit pas donner la subsistance…

Puis il traverse Cuba, toute l'Amérique, l'Afrique, la Lybie où il rencontre les Amazones qui manifestement le plongent dans l'étonnement. Ses étapes suivantes le mènent aux îles Canaries, puis au royaume de Barqua, et dans le désert du Sahara. Ailleurs, il croise des cannibales, les Hottentots en Aziatanus. Il se rend ensuite en Afrique australe, en Inde, en Perse, puis en Éthiopie où sévissent des serpents gros comme la jambe et tout velus. Il parcourt ensuite l'Asie, arrive en Europe et là encore il voit des choses qui lui paraissent bien étranges, extraordinaires ou merveilleuses. Il devient ainsi l'archétype du voyageur infatigable. Son périple européen s'achève à Marseille où il embarque pour l'Asie avant de revenir en Judée.

Que retenir de ce long périple ? Tout d'abord la difficulté à reconnaître les lieux. Certains noms sont écorchés ou correspondent à d'anciennes appellations, d'où des approximations. Des pays ont changé, des frontières ont bougé, mais est-ce si important ? C'est le symbole

même de ce voyage sans fin et sans but réel qui importe. On notera toutefois une certaine corrélation avec les grandes découvertes du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, que ce soient celles des navigateurs du côté de l'Amérique ou les expéditions terrestres des Jésuites, par exemple en Extrême-Orient et en Amérique du Sud. Toutes ces relations de lointains voyages, souvent agrémentées de détails plus ou moins exacts, frappaient l'imagination et faisaient entrer ces récits dans la légende des contrées éloignées où tout est possible, le meilleur comme le pire. Et, en même temps que récits de voyages et descriptions se multiplient, l'exotisme contamine les arts et devient une porte vers l'imagination, le rêve et l'évasion. Manifestement, l'auteur de l'*Histoire admirable du Juif errant* avait parcouru quelques-uns de ces récits et en avait retenu les éléments les plus frappants, les plus étranges et les plus sanglants. Le voyage du Juif errant semble se transformer en découverte des mœurs et des curiosités des contrées traversées. Beaucoup de faits décrits sont avérés, mais tous ne le sont pas, certains relèvent d'une mauvaise interprétation à remettre dans le contexte du XVII^e^ siècle ; par exemple les Hottentots n'étaient pas cannibales.

Toutefois, au-delà même des faits attestés et des faits fantasmés, c'est l'idée qui sous-tend cette pérégrination qui doit être retenue. Le Juif errant parcourt tous les continents sauf l'Océanie. C'est un homme universel qui comprend la langue du pays ou de la peuplade dès qu'il y arrive. Il n'a pas non plus de soucis d'argent, ayant toujours en poche quelques pièces. Mais surtout il s'inscrit dans un temps cyclique, comme c'est le cas pour bien des mythes, passant et repassant par les mêmes endroits. Ainsi, à propos de l'Asie où il se rend après l'Éthiopie, il précise : « j'avais déjà bien voyagé des années alors, car j'y trouvai bien du changement ». Plus loin, il interrompt son récit sur la Judée : « je ne trouvai plus ni parents ni amis ; car il y avait déjà cent ans passés, que je ne faisais que me promener ; par ainsi, j'avais un chagrin mortel de vivre si longtemps ; je quittai encore une fois Jérusalem, puisqu'il n'y avait plus personne de ma connaissance, avec intention de me mettre dans tous les périls imaginables pour y perdre la vie »… mais ce fut peine perdue. La mort ne voulut de lui ni dans les batailles, ni dans les naufrages, ni même par la maladie et il n'a aucun besoin de vêtements, ni de boire, ni de manger. Et il conclut : « j'ai déjà parcouru le monde quatre fois, et j'ai vu de grands changements partout, des pays ruinés, des villes bouleversées, et je serais trop long à vous raconter ». Et le livret se clôt sur la phrase

Histoire admirable du Juif errant, Montbéliard, frères Deckherr, 1819, p. 2 (à gauche) et p. 15 (à droite), Coll. part. (Cliché AR)

suivante : « il se mit en marche pour la cinquième fois » et l'on serait tenté d'ajouter : et sans doute pas la dernière. La Judée, lieu de son péché, est à la fois point de départ et point d'arrivée de ce cycle auquel il ne peut échapper : « puisque je dois me promener tant que le monde sera monde, je m'en vais encore me mettre en marche selon que la fantaisie m'en prendra ». Seule la fin du monde pourra mettre fin à son calvaire. Ce cheminement est-il relayé par l'image ? La plupart des éditions de colportage de ce texte sont sans illustration. Toutefois, au XIX^e^ siècle, apparaissent quelques gravures montrant cet infatigable promeneur. À Troyes, Baudot illustre la couverture de son impression par le réemploi d'un bois gravé des pèlerins de Compostelle et établit un parallèle avec, en page de titre, une vignette montrant Jésus marchant sur les flots. Au cours de ses pérégrinations, le Juif errant traverse, lui aussi, les mers sans crainte de sombrer dans les eaux. À Montbéliard, les frères Deckherr introduisent deux gravures en pleine page : l'une représente le cordonnier invectivant le Christ ; sur la seconde, gravure d'ouverture et de fermeture, le pèlerin s'adresse à

deux bourgeois vêtus selon la mode Empire (actualisation visuelle des faits) ; à la main droite, il a un bâton de marcheur et de la gauche, il désigne le ciel. Ces deux petites scènes se retrouvent dans l'imagerie populaire.

Dans une édition anonyme, apparaît non un marcheur, mais un personnage statique qui se tient de face ; ses pieds, chaussés de sandales lacées haut sur la cheville, adoptent un angle particulier puisqu'ils reposent à 180° sur le sol ; seul son bâton de marcheur à la main droite rappelle son cheminement. Mais c'est l'édition de Pellerin à Épinal qui devait assurer le succès définitif de la légende.

Histoire admirable du Juif errant, Épinal, Pellerin, s.d., 4e de couverture, Coll. part. (Cliché AR)

En quatrième de couverture, le vagabond en position frontale, bottes aux pieds, bâton à la main, semble regarder un interlocuteur hors champ à sa droite ; tout comme chez Deckherr, il désigne le ciel de sa main gauche, comme pour indiquer d'où lui vient sa malédiction. En arrière-plan, deux bateaux voguent sur la mer : c'est l'image du voyage toujours recommencé, du départ toujours imminent qui est ici représenté ; c'est aussi celle d'un exil permanent.

L'errance par l'image

On peut penser que la littérature de colportage avait préparé de longue date la réception de l'image populaire du Juif errant. Elle avait rendu le personnage familier, favorisant ainsi la réception et une production massive d'estampes en feuilles. On estime à plusieurs millions le volume éditorial pour ce thème au XIX^e^ siècle. Selon Frédéric Maguet[13], on remarque trois types canoniques de compositions. Un type présente le Juif errant immobile et de face, avec, en arrière-plan, trois scénettes renvoyant aux épisodes marquants de la légende. Les deux autres types le montrent en pleine marche et de profil, et l'idée d'errance y est nettement renforcée. Les scènes en arrière-plan sont supprimées et remplacées par un paysage de bord de mer avec bateau au loin. Et l'exotisme du voyage est parfois évoqué par la représentation symbolique d'une végétation lointaine ; ainsi en est-il des palmiers. L'exemple le plus représentatif en est sans doute la gravure de François Georgin pour Pellerin à Épinal. Dans les gravures antérieures, le marcheur en action tient son bâton d'une main alors que l'autre bras est en mouvement vers l'avant. Georgin va plus loin : le bras gauche est relevé parallèlement à l'océan, index pointé vers l'avant, ce qui renforce la dynamique de la représentation et désigne un ailleurs toujours à atteindre. La complainte elle-même est rejetée sous l'image, laissant toute la place à la représentation, alors qu'elle se déroule latéralement dans la plupart des autres gravures.

Les titres de ces estampes sont intéressants ; beaucoup s'intitulent *Le vrai portrait du Juif errant*, ou bien *Le véritable portrait du Juif errant*. S'y ajoute, assez souvent, un complément de titre précisant où et quand

13 Maguet, Frédéric, « Le développement du thème du Juif errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe », *Le Juif errant un témoin…*, *op. cit.*, p. 91-107.

ce singulier personnage a été vu ou aperçu. Comme dans les livrets, il s'agit d'authentifier cette rencontre. Les dates les plus fréquemment mentionnées sont le 22 avril 1774 ou le 22 avril 1784. À la première date, il est vu à Bruxelles en Brabant ; à la seconde à Avignon. Mais il peut être rencontré également à Dijon ou à Arras. Deux remarques : son apparition a lieu au moins une cinquantaine d'années auparavant par rapport à la date d'impression de l'estampe, et il ne traverse pas les villes d'édition des images[14]. Il s'agit de tenir l'événement à distance, à la fois temporelle et géographique, pour ne pas entamer la crédibilité de l'histoire. Ainsi, lorsque le Juif errant passe à Bruxelles, ce sont les images de Paris, Lille, Amiens qui rapportent cette arrivée.

Le Juif errant, Épinal, Pellerin, image n° 113, Coll. part. (Cliché AR)

Le vrai Portrait du Juif errant, Amiens, Lefèvre-Corbinière, Coll. part. (Cliché AR)

14 Une exception toutefois : une image populaire parisienne de la fin du XVIII^e siècle le fait passer par Paris le 1^er janvier 1773.

Lorsqu'il va à Avignon, c'est au tour des images de Nantes, Le Mans et Orléans de narrer cette venue. Une anecdote, à ce sujet, est révélatrice ; elle concerne Pellerin à Épinal :

> M. de Flégny, préfet d'Épinal en 1810, sachant que Pellerin préparait une image qui devait raconter la rencontre du Juif errant à Saint-Dié, le fit venir et lui donna l'ordre d'avoir à modifier l'itinéraire d'Isaac Laquedem. « Qu'il passe n'importe où, conclut-il, mais pas sur le territoire de mon département. Ah ! Non pas sur mon territoire ! Surtout pas d'histoires ! ».

Rappelons que la présence du Juif errant était parfois perçue comme annonciatrice de catastrophes[15]. Et nous suivons Frédéric Maguet lorsqu'il écrit :

> Pellerin a tort, faire passer le Juif errant trop près affaiblirait le message ; il est essentiel qu'il rencontre les bourgeois d'une ville contemporaine mais hors de la sphère de familiarité qui donnerait une réalité trop immédiate à un récit qui ne peut absolument pas être traité sur le registre du fait divers. La figure du Juif errant procède à la fois de l'utopie et du mythe.

Plus étonnantes sont les images qui apparaissent essentiellement à Paris et qui indiquent que le marcheur souhaite s'établir à Paris. Ainsi, Bonneville, à Paris rue Saint-Jacques, propose le *Véritable portrait du Juif Errant, Âgé de plus dix-huit cents ans, Arrive à Paris à dessein de s'y établir : détails de ses Aventures, avec ses Prédictions générales et remarquables*[16].

Au lendemain des temps agités et inquiétants de la Révolution, puis de la Terreur, la France devient une terre d'asile, « la terre promise » et « Paris est le séjour des dieux ». Rappelons aussi que la France a été la première à attribuer la pleine égalité de droits aux Juifs par le vote de l'assemblée constituante en 1791. Non seulement le Juif errant envisage de s'installer à Paris, mais il espère même s'y marier ; toutefois :

15 Voir G. Millin, *op. cit.*, p. 118.

16 Image reproduite et analysée dans *Le Juif errant un témoin…*, p. 180-181. Bonneville ne fut pas le seul à faire s'établir le Juif errant à Paris. Il en fut de même pour Basset (Paris) et plus singulièrement pour Louis Abadie Cadet (Toulouse).

« Qui voudra de ma mine antique ? » s'exclame-t-il. Cette image parodie les autres représentations puisqu'on y retrouve le marcheur en position frontale, et les petites scènes en arrière-plan ; et la dernière a pour légende : « Le Juif errant parle aux Habitants de Paris ». Avec cette gravure, le marcheur ne marche plus : il s'ancre dans le lieu et dans le présent ; il devient une antithèse tout comme sur l'image de *La Mort du Juif errant* chez Pellerin à Épinal qui fait se rencontrer Laquedem et la Mort, puis le même et le Christ qui pardonne enfin et achève son martyre. Le Juif errant n'erre plus, il meurt. Pellerin a tué la légende mais nous sommes à la toute fin du XIX^e^ siècle. Le XX^e^ siècle approche et qui croit encore au Juif errant ? Sans doute est-il temps de le faire disparaître ou de n'en garder que le symbole[17].

Le Juif errant, un mythe ?

L'histoire du Juif errant est d'abord une légende. Toutefois, par bien des aspects, cette légende relève du mythe qu'elle rejoint par l'ampleur de son succès populaire. Ce Juif, participant du crime fondateur (la mort du Christ), haï partout puisqu'il n'est de nulle part, devient ainsi le symbole même de toutes les calamités du monde. Il est un témoin du temps qui passe et des lieux qu'il traverse et son trajet cyclique l'inscrit dans le rythme d'un recommencement perpétuel, cosmologique et calendaire : les phases de la Lune, les saisons, la course du Soleil, mais aussi et surtout les années, les siècles qui passent et les vies qui s'effacent.

L'éternel retour marque bien d'autres mythes, à commencer par celui de Caïn, premier homme meurtrier chassé du paradis et condamné à errer sur la Terre. Tout comme le Juif errant, il souhaite mourir après sa faute mais Dieu le condamne à être « errant et fugitif par le monde » avec impossibilité d'être occis, car l'Éternel le marque d'un signe pour que personne ne le tue. Dès lors, le parallélisme peut s'établir : le Juif errant est déicide et condamné à l'errance tout comme Caïn ; ils sont tous deux frappés de malédiction. Même si ce rapprochement peut paraître inepte, il favorisa néan-

17 À la toute fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, la légende du Juif errant fut soit tournée en dérision dans des représentations publicitaires, soit détournée en ce que nous appellerions aujourd'hui des produits dérivés : assiettes en porcelaine, terres cuites, plaques de lanterne magique, impressions sur tissu…

moins une certaine approche mythique par l'idée de la récurrence : le Juif errant était un nouveau Caïn, un nouveau maudit s'inscrivant dans le mythe biblique.

On peut aussi rapprocher l'histoire du Juif errant d'une autre légende, celle du Hollandais volant. Selon certaines versions, le capitaine d'un bateau aurait appareillé vers les Indes un Vendredi saint malgré une terrible tempête. Il proclame alors qu'il naviguera tempête ou pas, Vendredi saint ou pas, quitte à naviguer pour l'éternité, ce qui lui vaudra cette damnation éternelle. Dans d'autres versions, le navire est maudit à la suite d'une insulte proférée contre le ciel par le capitaine et l'apparition du bateau apporte l'infortune à ceux qui le voient.

C'est ainsi que se forge un mythe, par la répétition de mêmes schémas narratifs, ici une malédiction à la suite d'une parole ou d'un geste impie, la malédiction valant jusqu'à une fin du monde espérée mais impossible à atteindre puisqu'il y a éternel recommencement. Cet anathème nous amène au mythe eschatologique. Cette fin des temps, prophétisée dans de nombreuses religions, redoutée par l'humain, est à l'inverse ardemment souhaitée aussi bien par le Juif errant que par le Hollandais qui verraient ainsi s'arrêter la malédiction dont ils sont frappés. Dans la conception chrétienne, au Jugement dernier, ils verront leur sort modifié : un repos éternel remplacera une errance sans fin.

Enfin, on peut rapprocher le Juif errant du mythe de Chronos, ce dévoreur de temps, qui peut se déplacer dans l'espace-temps et savoir ce qui va se produire. Or, le Juif errant parcourt lui aussi le temps et, sur certaines représentations, il se fait devin. Cette idée d'un vagabond omniscient traverse les textes, mais son art de la divination est surtout explicite lors de son arrivée à Paris pour s'y établir. Les images populaires précisent alors dans le titre « détail de ses Aventures, avec ses Prédictions générales et remarquables », et la complainte qui accompagne la gravure ajoute « Et j'ai le don de prophétie, Dans l'orient et l'occident ». Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'un texte militant qui prévoit un avenir meilleur, pour le Juif errant lui-même qui peut enfin s'arrêter, mais aussi pour tous les juifs à la suite de leur émancipation. Plus généralement, rappelons, à ce sujet, combien l'iconographie prend part aux mythes et contribuent à leur succès et à leur pérennité. Pont entre passé et présent, cette figure de marcheur marque le temps qui passe. On n'arrête pas sa marche, on n'arrête pas

le temps. Le Juif errant symbolise le cours linéaire, continu et irréversible du temps et, témoin de l'histoire divine et humaine, il en devient une figure mythique, transcendant le particulier et le singulier. Ce mythe tire sa force du fait que le peuple a pu se reconnaître dans cet individu misérable.

Et cette reconnaissance s'est exprimée dans le succès de la littérature et de l'imagerie populaires, toutes deux colportant, au fil des siècles, l'histoire de ses merveilleuses pérégrinations spatiales et temporelles. Dès lors, on ne peut que souscrire à la conclusion de Richard I. Cohen : « Dans ces réinterprétations, le Juif errant pouvait être doté d'une physionomie et de vêtements nouveaux, affirmant sa capacité à continuer d'exister et à se manifester dans des circonstances et des lieux inattendus. Compte tenu de la multiplicité de ses identités passées, il est peu probable qu'il cesse un jour d'apparaître dans des situations étonnantes, conventionnelles ou non conventionnelles[18]. » Ainsi va le mythe !

Marie-Dominique Leclerc

18 Cohen, Richard I., « Entre errance et histoire, interprétations juives du mythe de Gottlieb à Kitaj », *Le Juif errant un témoin…*, *op. cit.*, p. 171. Seule a été étudiée ici la veine française, mais il conviendrait de compléter cette étude avec celles d'autres pays, notamment l'Angleterre, les Flandres…

De l'enfondrement

Pour Bernard Derivry, en toute amitié

LORSQUE Karin Ueltschi m'a sollicité pour venir parler dans cette journée d'études, je venais de reprendre certaines pages de l'*Estoire del Saint Graal*, où un personnage est englouti dans l'eau, alors que tous ses compagnons – qui eux sont vertueux – marchent sereinement sur le manteau de Josephé qui leur permettra de traverser la mer et d'arriver en Grande-Bretagne. Cet épisode fait écho à d'autres séquences dans le récit, et m'a amené à cette enquête, qui n'en est qu'à ses débuts.

Ce qui m'a intéressé, c'est effectivement le motif d'un ou plusieurs personnages s'engloutissant dans la terre, ou plus rarement la mer, qui s'est ouverte sous leurs pas. Si cette descente est parfois – mais rarement – volontaire, elle ne se déroule jamais suivant un itinéraire connu ; c'est sans doute ce qui distingue ce motif de la catabase habituelle, où les héros descendent dans une grotte éventuellement secrète, mais qui ne s'ouvre pas sous leurs pieds, ne les engloutit pas. Ici, la terre s'ouvre ou non et souvent se referme sur le personnage qui s'y précipite, volontairement. Après quelques secondes de perplexité, de nombreux exemples viennent en tête : le plus classique est sans doute celui de Dom Juan périssant englouti dans les flammes de l'enfer ; le plus récent celui où Indiana Jones, dans *La Dernière Croisade*, apprend à renoncer au Graal. Le symétrique le plus évident – et improbable – de cet *enfondrement*, c'est par exemple la sortie catapultée d'Axel et du professeur Lidenbrock dans *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, dans une expulsion éjaculatoire qui les fait arriver dans une sorte d'Éden originel. Je n'aurai pas le temps de m'aventurer jusque-là, mais ces exemples montrent que le motif n'est pas qu'un motif médiéval et qu'à la différence du don contraignant ou des *beheading games*, il participe d'un substrat anthropologique essentiel qui se poursuit jusqu'à nos jours, dans des sociétés très diverses.

Le plus difficile, dans l'histoire, c'est de rassembler et de trier la matière ; la pénurie d'attestations n'est qu'apparente, et après quelques recherches, on découvre un foisonnement inattendu d'occurrences du motif, qui invite à des interprétations diverses, dont je ne suis pas sûr qu'elles soient divergentes, mais qui réclameraient des analyses détaillées à chaque fois. À vrai dire, je me trouve au début de cette enquête un peu comme au début des *Mythologiques* de C. Lévi-Strauss, qui à partir d'un simple conte amazonien reconstruit l'imaginaire de la civilisation : je n'ai pas son talent. La chose est d'autant plus complexe que, si l'on fait l'archéologie du motif, on le trouve aussi bien dans l'histoire romaine que dans la Bible, aussi bien dans les récits hagiographiques que dans la légende arthurienne. Il est donc stérile de chercher à retrouver la fable-mère d'où jailliraient tous les récits ; bien plus utile sans doute est de montrer comment chacun de ces récits accentue une facette esquissée ailleurs.

Puisqu'il faut commencer, partons d'une première attestation, la plus évidente et la plus ancienne dans le cycle arthurien, qui se trouve dans la Table Ronde. On connaît le texte de Robert de Boron, qui raconte comment, après la bataille de Salesbières, Merlin accomplit une première merveille sous la forme de Stone Henge, les *Pierres pendues*, la Carole des géants comme l'appelle également Wace : construction circulaire, qui tout à la fois commémore la victoire et sert de tombeau aux héros tombés. « Einsi fist Merlins les pierres drecier qui encor sont au cimentire de Salesbires et i seront tant come crestientez durra[1] » Un deuxième projet lui tient à cœur, qu'il va annoncer sous le sceau du secret à Uterpendragon. Après la Table de la Cène, il lui apprend qu'a été instaurée la Table du Graal ; « et se vos me voulez croire, nos establirons la tierce ou non de la Trinité, car la Trinité senefie toz jorz par trois[2] ». La décision est prise, et Uterpendragon décide donc de suivre les conseils de Merlin, et d'instaurer la Table, qui sera prête pour la Pentecôte, à Carduel. Deux traits caractérisent cette présentation de la troisième table : le premier, inattendu, est qu'elle n'est pas

1 Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII^e siècle*, Micha, Alexandre (éd.), Genève, Droz, 1979, § 47, l 73 *sq.*, p. 181.
2 *Ibid.*, § 48, l. 75 *sq.*, p. 185.

ronde. Rien dans le texte de Robert de Boron ne le mentionne, même si nous le savons depuis Wace. Le second est que c'est une place vide qui caractérisera aussi bien la Table du Graal que celle que projette Merlin :

> Et a cele table qui est tiels qu'il puet seoir si a acomplissement de son cuer en toutes manieres ; et en cele table a toz jorz un leu voit qui senefie le leu ou Judas seoit a la Cene, quant il sot que nostre Sires le dist por lui ; et einsis fut partiz de la compaignie Jhesus Crist et son leu fut voiz fors tant que nostre Sire et li apostres eslirent un autre qui fu en son lue por parfaire le conte des .XII. : et cil lues resenefie celui[3].

De même, quand la table est réalisée, et les chevaliers réunis, Merlin insiste à nouveau sur le siège vacant :

> Et Merlins qui molt estoit pleins de fors art ala entor els, quant il furent assis, et apela le roi et li monstra le lieu voit et maint autre le virent, mais il ne savoient que il senefioit ne por quoi il estoit voit[4].

C'est la seule mention *entor els* qui peut nous renvoyer à la rotondité de la Table ; mais ce n'est pas sa forme, mais bien l'absence d'un convive qui va la caractériser, alors même que le narrateur insiste sur l'*art* de Merlin. Au cœur de cette *Table reonde / qui tornoie come le monde* se trouve une place vide, comme une absence, un manque à remplir, une question sans réponse. À la fin de la rencontre de Carduel, tous les convives de la Table décident de rester, tant ils sont liés par un amour inattendu :

> Or nos entramons autant ou plus com filz doit amer pere ne jamais ne nos departirons se morz ne nos depart[5].

On notera au passage combien ces sièges installés en rond constituent un écho de Stone Henge, le mémorial des héros de la bataille de Salesbieres, également vaillants et réunis pour toujours. Ce n'est pourtant pas cet amour soudain qui étonne Uterpendragon, même s'il

3 § 48, l. 65 *sq.*, p. 185.
4 § 49, l. 40 *sq.*, p. 188.
5 § 49, l. 60 *sq.*, p. 189.

établit la Table et instaure cette compagnie, mais bien le lieu vide : *molt me mervoil du leu voit*. Résumons la suite ; après avoir instauré la Table, Merlin s'en va, pour qu'on ne puisse pas lui imputer les merveilles qui vont arriver. Vers Noël, des barons l'interrogent sur cette place vide et évidemment désirable ; ils concluent que si Merlin ne se manifeste pas d'ici la Pentecôte, ils essaieront le siège. Celui-ci ne se montre pas, préférant que ce soit un mauvais qui fasse l'épreuve du Siège Vide.

> Einsis fu li rois la veille de Pentecoste et demanda a ces qui devoient cel leu essaier li quiels s'i asserroit. Et cil respont qui mielz estoit dou roi et qui tout ce porchaça, si dist : « je voil bien que vos sachoiz, et tuit cil autre, que je n'i ferai ja home asseoir se moi non[6]. »

Le personnage, orgueilleux et proche du roi, revendique de s'asseoir. Le narrateur précise qu'il avait fait venir des notables des trois états, au cas où Merlin l'aurait voulu – on retrouve ici un trait particulier de Robert de Boron, toujours sensible à l'organisation du corps de l'état. Ici, la prise de possession du siège vacant par un *bellator* se fait publiquement, comme une revendication assumée de la supériorité du prétendant ; on notera cependant que les convives de la Table ont d'autres valeurs et sont liés d'un *entramour* qui est d'une autre nature que la solidarité de classe – ils sont interloqués de la façon dont le seigneur prétend *parfaire* la compagnie :

> Lors vint a la table ou li cinquante prodome seoient, si lor dist : « je vieng o vos seoir por parfaire vostre compoignie. » Cil ne dirent onques mot, ainz se continrent molt simplement et esgarderent que il vouloit faire. Et li rois et molt de pueple fu iqui assamblez ; et il ala avant et vit le leu voit, si passa entre les .II. prodomes, si s'asist et si tost com il mist les cuisses sor le siege, si fondi ausis com feist une ploumee de plom qui fust mise seur une grant iaue. Einsis fondi devant touz que nus ne sot qu'il fu devenuz. Et quant li rois le vit et li autre, si furent molt espoanté ne ne sot onques nus que dire. Et cil estoit de grant lignaige[7].

6 § 50, l. 59 *sq.*, p. 193.
7 § 50, l. 72 *sq.*, p. 194.

Ainsi, face à l'arrogance du chevalier qui prétend accomplir, achever une compagnie dont il ne comprend pas la nature, la compagnie de la Table Ronde le regarde *molt simplement*, et avec elle le roi et le peuple assemblé. On attend toujours d'une transgression qu'elle soit punie de façon spectaculaire, et la tentation est grande de susciter les flammes du tonnerre et le fracas de la foudre pour terrasser le fautif. Ici, la simple disparition du personnage qui *coule* littéralement et disparaît du regard est d'autant plus effrayante qu'elle ne s'accompagne d'aucun prodige ; mieux, elle semble ne susciter aucun commentaire tant l'assistance est bouche bée ; Robert de Boron rappelle incidemment, en conclusion, le rang aristocratique du personnage : devant tous les corps de l'état, est rappelée une loi incompréhensible au commun, qui montre que le rang social n'est rien au regard du projet divin, et que l'orgueilleux est l'artisan de sa propre chute. Le motif a, on le voit, dès sa première occurrence arthurienne, une grande richesse, en ce qu'il est rattaché à l'établissement de la table ronde : on y voit associer la valeur guerrière, le choix humain, la constitution d'un groupe étroitement lié où n'entrera pas n'importe qui, la richesse des repas partagés : la convocation des trois états montre à quel point la merveille touche aussi bien au sacré et au guerrier qu'à la simple opulence alimentaire.

L'instauration de la Table Ronde dans la *Suite du Roman de Merlin* joue avec d'autres éléments, mais rappelle les mêmes choses : d'une part le grand amour des chevaliers ; Merlin dit aux quarante-huit chevaliers qu'il réunit tout d'abord :

> Car pour l'amour et pour la douchour de cele table ou vous serés assis vous naistera es cuers une si grant joie et une si grant amistiés que vous en lairés vos femes et vos enfans pour estre l'un avoec l'autre et pour user ensamble vos joveneches[8].

Il précise ensuite que la table ne sera pas « parfaite » de son vivant : entendons par là qu'elle ne sera pas remplie, puisqu'il mène ensuite chevaliers et dames, avec le roi Arthur, devant la table autour de laquelle sont cent cinquante sièges.

8 *La suite du roman de Merlin*, Roussineau, Gilles (éd.), Genève, Droz, « TLF », 2006, § 248, l. 10-15.

> Si vint au siege d'en mi lieu et le moustra au roi Artus et a tous les autres qui laiens estoient, chevaliers et dames, et lour dist « Veschi le Siege Perilleus ; aiiéz le bien en mémoire apriés ma mort que je ensi l'ai apielé[9]. »

On pourra s'interroger sur ce siège *au milieu* d'une table ronde, et qui n'est certainement pas en son centre. Il appelle alors les quarante-huit chevaliers, puis une centaine d'autres, et fait ensuite bénir le lieu, et les sièges :

> Lors fist les chevaliers asseoir cascun en son lieu et fist metre devant eus la Table Ronde.

On peut s'interroger sur le sens de cette dernière formule : les sièges « de fust » semblent avoir été installés à l'avance, et l'on dispose devant eux une table sur tréteaux – que l'on dresse le couvert après que les chevaliers se sont installés devant une table nue me semble à écarter.

Une fois le lieu béni et consacré, Merlin fait prêter hommage solennel au roi Arthur : lorsque les chevaliers se lèvent, on voit sur les sièges des inscriptions indiquant qui doit s'y asseoir, en dehors de deux sièges (il y a pour le moment cent quarante-huit chevaliers) *ne mais chis d'en mi lieu et li darrainniers*[10].

Arthur semble faire partie des cent chevaliers, puisqu'après l'instauration de la Table Ronde on verra survenir un nouveau chevalier, Ares, le *filz* Tor, qui occupera la 149e place. L'irruption de ce fils de paysan dans la compagnie de la Table Ronde apparaît comme une réponse, à un roman d'écart, à l'arrogance du chevalier du *Merlin* de Robert de Boron. En revanche, personne ne cherche à s'y asseoir, et Anne Berthelot, interrogée, a confirmé mon sentiment ; le siège est si périlleux que rares sont ceux qui ont eu l'audace de s'y asseoir.

Il n'y a pas à ma connaissance de chevalier assez audacieux pour s'asseoir sur ce siège dans la suite du Merlin ; c'est dans le *Didot Perceval* que Perceval veut prendre la place. Le dialogue est intéressant, car il semble s'inscrire en écho de l'épisode de Robert de Boron :

9 *Ibid.*, § 248, l. 21-25.
10 *Ibid.*, § 250, l. 14-15.

> Li rois li dist : « Biaus amis, il senefie grant cose, car il i doit seoir li mieldres cevaliers de monde ». Et Percevaus pensa en son cuer que il s'i asserroit, et le dist le roi : « Sire, donés moi le don que je m'i assiece. » Et li rois respondi que il ne s'i asserroit mie, ca il l'en poroit bien meschaïr, car el liu vuit s'asist ja uns faus deciples, qui maintenant que il fu assis fu fondus en terre[11].

La première chose qui apparaît, c'est bien l'orgueil de Perceval, qui pense être le meilleur chevalier, ou qui tout au moins ne rechigne pas à ce titre ; il ne fait pas encore partie de la Table Ronde, et sa place y est semble-t-il légitime. La seconde, c'est la prudence d'Arthur, qui lui interdit la place, et évoque l'épisode précédent en utilisant trois termes révélateurs ; le siège n'est pas périlleux, il est le *liu vuit*, et c'est sa vacuité qui le caractérisera. L'audacieux qui s'y est assis était un *faus deciples*, et l'on voit par ce mot que la compagnie de la Table Ronde n'est pas qu'une compagnie militaire, et que la Table du Graal comme celle de la Cène s'y surimposent évidemment. Le troisième terme révélateur est le *fondus en terre* qui caractérise la disparition du seigneur arrogant. Le verbe *fondre* est repris de Robert de Boron ; il est peu probable que le rédacteur du *Didot Perceval* ait eu le texte sous les yeux ; bien davantage, il est marquant de voir que la force de l'image invite à la reprise du mot, mais aussi à la formulation brute du paradoxe : on *fond en terre* comme on coulerait dans l'eau. C'est la perturbation des propriétés des éléments qui est à l'œuvre ici. Revenons à Perceval :

> Et tant tost com il il fu assis li piere fendi dessous lui et braist si angoisseusement que il sambla a tous çaus qui la estoient que li siecles fondist en abisme. Et del brait que li terre jeta si issi une si grans tenebror que il ne se porent entreveïr en plus d'une liuee[12].

Dans la *Suite du Merlin*, on s'en souvient, les sièges étaient *de fust* ; ici, c'est la pierre qui se fend – cela nous inscrit encore dans l'écho de Stone Henge. Le verbe *fondre* qui semble lié au siège est déplacé pour renvoyer au *siecle*, le monde actuel. C'est une petite fin du monde

11 *The Didot Perceval, according to the manuscripts of Modena and Paris*, Roach, William (éd.), Philadelphia, Pennsylvania U.P., 1941, p. 149, l. 178 *sq.* (DOI : 10.9783/9781512805727).

12 *Ibid.*, l. 193 *sq.*

qui nous est proposée avec le *brait* de la terre, une petite apocalypse. Certes, Perceval ne s'y engloutit pas, mais un certain nombre d'éléments surgissent autour de l'épisode. Le mot de *brait* nous renvoie bien sûr au plus connu, celui de Merlin, et au *Laikibrait* remarquablement analysé par Christine Ferlampin-Acher[13]. Il s'agit d'un brait de la terre, distinct de l'air qui brait habituellement ; la terre s'est fendue et ouvre une bouche d'où sort le cri. L'obscurité associée à l'épisode correspond évidemment à celle du moment de la mort du Christ, au moment où se fend le grand rideau du Temple de Jérusalem. Mais plutôt que de s'attacher à la mort du Christ, il semble que c'est à sa descente aux enfers que cherche à renvoyer le passage, l'ouverture de la terre en est la preuve. Christine Ferlampin-Acher a pu montrer comment à diverses reprises l'évangile de Nicodème était associé au *Brait* – on sait qu'il est le seul à rapporter la descente aux enfers.

L'intérêt de notre passage est qu'il offre, outre le *brait*, une voix qui commente la situation ; le premier à essuyer des reproches est Arthur, qui a accepté que Perceval s'asseye. Le second est évidemment Perceval, dont on condamne *le plus grant hardement que onques mais nus hom fesist*, qui entraînera une grande expiation, pour lui et tous les chevaliers de la Table Ronde. C'est la valeur de son lignage qui l'a sauvé :

> Et bien saces que se ne fust por la bonté Alain le Gros son père […] qu'il fust fondus en abisme et morust de la dolereuse mort dont Moÿs morut quant il s'asist fausement el liu que Joseph li avoit defendu[14]

C'est donc comme en creux que l'enfondrement est présent dans le texte : Perceval reste sur le sol en même temps que la terre s'ouvre ; on évoque l'enfondrement auquel il a échappé, et on renvoie à la mort de Moÿs, un des épisodes de l'*Estoire* présent dès le *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron.

Ce texte est malheureusement lacunaire précisément à cet endroit, mais utilise les mêmes motifs que ce que l'on a vu pour le siège périlleux de la Table Ronde : le personnage de Moÿs met en avant des

13 Ferlampin-Acher, Christine, « Pour qui sonne le glat ? Propositions autour du *laikibrait* et des romans arthuriens en prose », *Pris-Ma : Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Âge*, 21, « La Voix dans l'écrit », 2005, p. 17-34 (hal-01846058).

14 *Ibid.*, p. 150, l. 203 *sq.*

vertus qu'il n'a sans doute pas, et les siens revendiquent pour lui le droit de s'asseoir à la table du Graal. Après la lacune et la disparition de Moÿs, le texte dit simplement :

> Quant si compeignun s'en alerent
> Et ci avec vous le leissierent,
> Ce que il tous seus demoura
> Qu'o les autres ne s'en ala,
> Ce fist-il pour toi engignier ;
> Or en ha reçut sen louier.
> Ne povoit croire ne savoir
> Que tes gens péussent avoir,
> Ki aveques toi demeuroient,
> Si grant grace comme il avoient ;
> Et sans doute ne remest mie,
> Fors pour honnir ta compeignie.
> Saches de voir qu'il est funduz
> Dusqu'en abysme et est perduz ;
> De lui plus ne pallera-on
> Ne en fable ne en chançon,
> Devant ce que cil revenra
> Qui le liu vuit raemplira[15].

De cette béance du manuscrit, on ne retiendra que la disparition du personnage, sans en savoir les détails, mais en ayant en conscience sa dimension négative. Dès sa première occurrence, il est *funduz dusqu'en abysme*.

Dans l'*Estoire del Saint Graal*, qui est on le sait une version développée du même récit, inscrite dans la tradition *Vulgate*, le personnage de Moÿs interviendra à deux reprises, comme s'il était nécessaire de le faire couler plusieurs fois, tant l'épisode était spectaculaire. Nous avons étudié ailleurs ce premier enfondrement[16], lorsque Simeu et son fils Moÿs s'apprêtent à suivre Josephé sur la chemise étendue sur l'eau :

15 Robert de Boron, *Le Roman du Saint-Graal*, texte établi par Michel, Francisque, Imprimerie de Prosper Faye, 1861, p. 141-142

16 « La traversée vers l'Angleterre dans l'*Estoire del saint Graal*, déclinaison d'un motif », *De la pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Douchet, Sébastien *et al.* (dir.), Paris, Champion, 2019, p. 514-529.

> Qant cil dui durent metre lor piez sor le giron, si entrerent en l'eve et afonderent autresi legierement come une piece de plon feïst. Et Josephés, qui bien les conoissoit de veüe, qant il les vit afonder, si lor dit : « mal faisiez qui nos alez decevant ![17]

Si l'épisode n'a somme toute rien que de normal – rares sont ceux parmi nous qui marchent sur l'eau – on notera malgré tout non seulement le verbe *afonder*, mais le comparant, qui nous rapproche de la formule du *Merlin* de Robert de Boron (*si fondi ausis com feist une ploumee de plom qui fust mise seur une grant iaue*). Nous nous trouvons en face non seulement d'un motif, mais aussi d'une formulation topique.

L'arrogance de Moÿs est mise à rude épreuve et c'est en barbotant qu'il rejoint le rivage. Il recommencera malgré tout à prétendre à un honneur qui ne lui est pas dû en revendiquant une place à la table du Graal. Nous pourrions nous attendre à un nouvel enfondrement, mais il n'en sera rien :

> Lors vint Moÿs avant et s'asiet entre Josephés et Bron. Mais il n'y ot pas longuement sis, qant cil de la table virent apertement que de vers le ciel vindrent jusqu'à set mains, totes ardanz et enflambees, mes des cors dont les mains estoient ne virent il nul ; mais sanz faille il virent qe il geterent feu et flambe desuz Moÿs, si qu'il comença a esprendre et a ardoir cler autresi come se ce fust une busche seche, et encor virent il que, quant il fust ainsi espris qu'il flamboit durement, que les mains le pristrent et le leverent de la ou il seoit et l'emporterent parmi l'air en une grant forest merveilleuse qui pres d'iluec estoit[18].

Retenons de ce passage qu'il n'y a pas d'enfondrement pour le personnage, mais cette fois-ci un enlèvement au milieu des flammes.

Après avoir été plongé dans l'eau, le pécheur pourrait s'enfoncer dans la terre et subir le châtiment attendu, mais il est enveloppé par les flammes infernales et emmené dans les airs ; en fait, le motif de l'enfondrement que l'on aurait imaginé purement terrestre se trouve ainsi décliné dans les quatre éléments

17 *Estoire del saint Graal*, Ponceau, Jean-Paul (éd.), Paris, Champion, « CFMA » 121, 1997, § 657, l. 5-70.
18 *Ibid.*, § 770, l. 1-10.

Le lieu dans lequel est emmené Moÿs constitue clairement une pierre d'attente pour la *Queste*, et on le retrouve un peu plus loin, sauvé de justesse de l'enfer par l'intercession d'un ermite ; les héros de l'*Estoire* le voient en effet, au milieu des flammes, attendant la venue du bon chevalier qui mettra fin à ses épreuves. Les flammes infernales se sont transformées en feu purgatoire, et l'intercession de Josephé, priant pour Moÿs, diminuera sensiblement ses douleurs : illustration bienvenue au moment où naissent le Purgatoire et surtout la Communion des Saints. On comprend mieux en même temps, dans l'organisation du récit, pourquoi Moÿs n'est pas enfondré ; on n'aurait pas pu alors mettre en scène un espoir de rédemption. La suite de la démonstration se trouvera dans l'épisode qui concerne le père de Moÿs, Simeu.

Simeu a poussé Chanaan à tuer ses douze frères, car ils sont responsables à ses yeux des tribulations dans lesquelles ils se débattent[19], et il est pris au moment où il s'apprête à tuer son propre cousin, Perron. Les voici condamnés, et le châtiment qui leur est destiné est justement d'être enterrés vivants : on creuse pour cela deux « fosses, granz et merveilleuses, ou l'en les metra[20] ». Simeu, comme son fils, est enlevé par deux hommes « tuit embrasé de feu et enflambé », qui l'emmènent dans les airs. Chanaan, pour lui, est presque complètement enseveli dans la terre quand il arrive à fléchir ses bourreaux ; il accepte de mourir, mais délié, et on le met vivant dans une tombe au milieu de ses frères, posant sur lui une pierre tombale. Je n'étudierai pas la façon dont ces pierres d'attente sont résolues dans la *Queste*, dans la mesure où si la matière arthurienne est riche, elle n'est pas la seule, et ce dernier roman est globalement mieux connu que l'*Estoire*.

Nous aimerions cependant retenir de ce motif, tel qu'il est traité ici, un certain nombre d'éléments. Le premier, on l'a souligné, est celui de la récurrence du mot ou de l'expression : *afonderent*, *fondu*, et toujours cette image du plomb s'engloutissant dans l'eau, sans une ride semble-t-il. Le deuxième est celui de la sodalité, de la solidarité d'un groupe : c'est pour faire partie de ce groupe que les personnages malheureux tentent l'aventure, au risque de leur vie. Le troisième est l'association avec la richesse, la profusion, la nourriture de la table, globalement ce qui relève de la troisième fonction dumézilienne. Ajoutons

19 « Et ce sai je bien qe par mon meffet n'est pas Nostre Sires corrociez a moi. » (*Ibid.*, § 811, l. 10)

20 *Ibid.*, § 819, l. 19-20.

à cela que le motif est suffisamment fort pour être décliné sur chacun des quatre éléments, et que cette façon d'effacer un personnage a une dimension manifestement fascinante.

C'est que nous sommes face à un événement non seulement surnaturel, mais dont la dimension sacrée est évidente, et qui comme les symboles forts peut avoir une dimension positive ou négative : au bout du compte, et ni Merlin ni Josephé ne sont clairs, il est difficile de savoir si le siège vacant est celui du Christ ou celui de Judas : il y a démesure à s'asseoir dans le siège du Christ comme à prendre la place du damné par excellence.

On ne sera pas étonné de voir réapparaître ce motif loin de la tradition arthurienne, dans le vaste corpus des *exempla*, et avant ces textes mêmes, dans la Bible. Dans l'*Estoire*, le personnage de Moÿs est un écho de Moïse bien sûr, comme par aphérèse ; il est celui qui est resté à l'ancienne loi et n'a pas su revêtir l'homme nouveau. Mais dans le livre de l'*Exode* où Moïse est le héros positif, nous le voyons en butte à la rébellion de trois personnes, Coré, Dathan et Abiram :

> Ils se soulevèrent contre Moïse, avec deux cent cinquante hommes des enfants d'Israël, des principaux de l'assemblée, de ceux que l'on convoquait à l'assemblée, et qui étaient des gens de renom. Ils s'assemblèrent contre Moïse et Aaron, et leur dirent : C'en est assez ! Car toute l'assemblée, tous sont saints, et l'Éternel est au milieu d'eux. Pourquoi vous élevez-vous au-dessus de l'assemblée de l'Éternel[21] ?

Le courant d'opposition à l'égard de Moïse est inhabituel, car il s'inscrit sur un plan quasi-politique : pour Coré, qui est de la tribu de Lévi, et par conséquent fait partie des prêtres, c'est de fait la légitimité du pouvoir exercé par Moïse et Aaron qui est mise en cause ; elle s'exprime en français comme en latin et en hébreu par l'idée qu'ils dominent, s'élèvent, s'érigent et prétendent être plus haut[22]. De même, pour Dathan et Abiram, la rébellion se manifeste à nouveau par le refus de cette verticalité :

> Moïse envoya appeler Dathan et Abiram, fils d'Éliab. Mais ils dirent : Nous ne monterons pas. N'est-ce pas assez que tu nous aies fait sor-

21 Nb 16, 2. Trad. L. Segond

22 Le mot latin dans la Vulgate est *elevamini* ; la traduction massorétique propose « vous érigez-vous ».

> tir d'un pays où coulent le lait et le miel pour nous faire mourir au désert, sans que tu continues à dominer sur nous ? Et ce n'est pas dans un pays où coulent le lait et le miel que tu nous as menés, ce ne sont pas des champs et des vignes que tu nous as donnés en possession. […] Nous ne monterons pas[23].

À cette double rébellion, deux réponses distinctes ; Yahwé se manifeste à la famille de Coré, qui a dressé des encensoirs :

> Ils prirent chacun leur encensoir, y mirent du feu et y jetèrent du parfum, et ils se tinrent à l'entrée de la tente de réunion, avec Moïse et Aaron. Coré avait convoqué toute l'assemblée contre Moïse et Aaron, à l'entrée de la tente de réunion. Alors la gloire de Yahweh apparut à toute l'assemblée. Et Yahweh parla à Moïse et à Aaron, en disant : « Séparez-vous du milieu de cette assemblée, et je les consumerai en un instant[24]. »

Le repentir immédiat des Lévites permet leur salut ; mais il n'en est pas de même pour le campement de Coré, Dathan et Abiram, qui ne se sont pas rendus à l'invitation d'Abraham. Moïse prononce une prière :

> Si ces gens meurent comme tous les hommes meurent, s'ils subissent le sort commun à tous les hommes, ce n'est pas l'Éternel qui m'a envoyé ; mais si l'Éternel fait une chose inouïe, si la terre ouvre sa bouche pour les engloutir avec tout ce qui leur appartient, et qu'ils descendent vivants dans le séjour des morts, vous saurez alors que ces gens ont méprisé l'Éternel.
> Comme il achevait de prononcer toutes ces paroles, la terre qui était sous eux se fendit. La terre ouvrit sa bouche, et les engloutit, eux et leurs maisons, avec tous les gens de Koré et tous leurs biens. Ils descendirent vivants dans le séjour des morts, eux et tout ce qui leur appartenait ; la terre les recouvrit, et ils disparurent au milieu de l'assemblée. Tout Israël, qui était autour d'eux, s'enfuit à leur cri ; car ils disaient : Fuyons, de peur que la terre ne nous

23 Nb 16, 12.
24 Nb 16, 18-21.

> engloutisse ! Un feu sortit d'auprès de l'Éternel, et consuma les deux cent cinquante hommes qui offraient le parfum[25].

L'épisode ne fait pas partie des plus connus, pourtant il semble aussi spectaculaire que la traversée de la mer Rouge et l'engloutissement des troupes de Pharaon. C'est sans doute parce qu'il dévoile les dissensions des Lévites et de Moïse ; à la suite de la disparition des rebelles en effet, le peuple se rebelle contre Moïse, qui a fait périr des membres du peuple élu. La nuée du Seigneur s'abat sur le campement et la plaie commence, une cruelle épidémie. Il faudra les sacrifices de Moïse et Aaron pour détourner l'ire du Seigneur : il est difficile pour la classe sacerdotale de se voir dénier le contact avec Dieu.

> Et voici, la plaie avait commencé parmi le peuple. Il [Moÿse] offrit le parfum, et il fit l'expiation pour le peuple. Il se plaça entre les morts et les vivants, et la plaie fut arrêtée. Il y eut quatorze mille sept cents personnes qui moururent de cette plaie, outre ceux qui étaient morts à cause de Koré. Aaron retourna auprès de Moïse, à l'entrée de la tente d'assignation. La plaie était arrêtée[26].

Trois éléments sont à retenir de cette version de l'enfondrement ; d'une part, il s'agit pour la première fois d'un châtiment collectif ; ce n'est pas la démesure d'un individu mais celle d'un groupe poussé par ses meneurs qui entraîne l'engloutissement. Ce qui était aventure individuelle prend ainsi une signification collective. L'autre élément est le champ sémantique de la verticalité qui semble dominer tout le récit, entre l'élévation jugée excessive de Moïse et Aaron et l'enfondrement des prêtres rebelles ; enfin, notons l'association de l'enfondrement non seulement aux flammes – on avait vu cela auparavant – mais également à la plaie, la peste, la lèpre, l'épidémie. Si le passage n'est pas forcément mis en avant, il est évidemment pris en charge par les commentaires sur toute la Bible ; mais on ne s'y attarde pas forcément : Ainsi Pierre le Mangeur se contente de rapporter l'épisode, mais ne le commente pas particulièrement, sauf à développer la figure de la bouche dévoratrice de la terre. Plus intéressant est le commentaire qu'en fait Pierre Bersuire, qui rappelle que le châtiment est assorti à

25 Nb 16, 29-35.
26 Nb 16, 47-50.

la faute. Être puni par là où on a péché, rien de très nouveau, sinon le fait que l'épisode est censé donner du sens : l'enfondrement est une peine adaptée, qui fait retourner à la terre l'individu trop attaché aux biens matériels qui jalouse l'élévation d'autrui.

Cette association qui n'est pas même esquissée dans le monde arthurien devient en revanche prégnante dans la tradition chrétienne. Une recherche exploratoire dans la base de données du *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* mise en place par le Gahom a été particulièrement fructueuse : l'engloutissement présente plus d'une vingtaine d'*exempla*, tous intéressants, mais dont on ne retiendra que quelques occurrences.

On trouve tout d'abord quelques variations autour de l'histoire de Dathan, d'abord évoquée telle quelle[27], mais parfois recomposée chez Ranulphe de la Houblonnière qui renverse le côté embarrassant de l'épisode :

> Un conflit oppose des laïcs aux prêtres lévites, qui se voient contester leur droit exclusif de s'approcher de l'autel afin d'offrir l'encens à Dieu. Les laïcs révoltés s'emparent des encensoirs. Dieu les punit aussitôt en les engloutissant en terre[28].

On voit également des voleurs punis après avoir volé le trésor de saint Thomas[29], les persécuteurs de saint Georges à la fois frappés par la foudre et engloutis en terre[30], un pèlerin au Mont Saint-Michel perdu faute d'avoir tenu parole[31]. Bernardin de Sienne évoque à deux reprises un épisode un peu plus métaphysique :

---

27 *Liber exemplorum ad usum praedicantium* [Little, 1908], 168 : la terre engloutit Coré, Dathan et Abiron, qui étaient envieux de Moïse et d'Aaron. (Résumés du *ThEMA*, http://thema.huma-num.fr)

28 Ranulphus de Homblonaria (Ranulphe de la Houblonnière), *Sermones*, Bériou, Nicole (éd.), Paris, Études augustiniennes, 1987.

29 *Liber exemplorum ad usum praedicantium* [A. G. Little, British Society of Franciscan Studies, 1908] 146 : ni propriétaire ni locataire du terrain ne veut accepter le trésor trouvé ; des pèlerins de saint Thomas le volent ; la terre les engloutit.

30 Stephanus de Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus. De dono timoris* (CCCM, 124, Berlioz, Jacques et Eichenlaub, Jean-Luc (éd.), Turnhout, Brepols, 2002, 331). Les persécuteurs de saint Georges furent frappés par la foudre et engloutis par la terre. Dacien et ses complices, qui revenaient de la décollation du saint, furent dévorés par le feu céleste.

31 Humbertus de Romanis, *De dono timoris* (CCCM, 218, Boyer, C. (éd.), Turnhout, Brepols, 2008, 23). Un paysan se rendait au Mont Saint-Michel avec

> Un joueur, après avoir été battu et ayant perdu son argent, se met en colère contre Dieu et tire en l'air une flèche, comme pour frapper la divinité ; la flèche reste suspendue toute la journée et le lendemain, elle retombe touchant à mort le joueur qui est englouti par la terre[32].

On voit certes se recombiner un châtiment céleste avec un engloutissement, c'est ici la flèche du révolté qui prend le rôle du feu céleste : mais si le motif initial paraît simplement financier, la rébellion du joueur l'inscrit dans un autre registre : on reviendra sur ce point.

Un autre type d'enfondrement apparaît à deux reprises, dans deux *exempla* également attachants :

> Des moines étaient dans une église, le jour de Pâques, et la messe commençait, quand eut lieu un tremblement de terre. La terre les engloutit avec le monastère. Un an plus tard, alors que leurs amis s'étaient réunis à cet endroit pour honorer leur mémoire, ils réapparurent avec leur église et reprirent leurs prières comme au sortir d'un léger sommeil[33].

Ce récit s'inscrit dans la continuité par exemple de ce que l'on sait de l'incendie de la cathédrale de Chartres : alors que la cathédrale effondrée est encore fumante, on voit ressortir de la crypte, en procession, les chanoines portant la relique du voile de la Vierge. Il ne s'agit pas, il est vrai, au moins pour Chartres, d'enfondrement, mais plutôt de catabase, les chanoines s'étant réfugiés dans la crypte au moment de l'incendie. On voit cependant comment ce motif, avec le délai d'un an, l'engloutissement d'un tremblement de terre, prend une résonance particulière au moment où l'on célèbre la descente du Christ aux enfers et sa résurrection.

---

sa vache et son veau. Menacé par l'avancée de la mer, il promit à saint Michel son veau, puis sa vache et son veau. Il fut finalement englouti, ayant renoncé à sa promesse.

32 Bernardus Senensis, *Le prediche volgari: Predicazione della quaresima* 1424 (Firenze, S. Croce, 8 marzo-3 maggio), XXVI, 2. Cf. également *Prediche della primavera 1425* (Siena, chiesa di S. Francesco e Piazza del Campo, 20 aprile-10 giugno), X, 4.

33 Stephanus de Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, t. III, *De dono scientie* (CCCM, 124B, Berlioz, Jacques (éd.), Turnhout, Brepols, 2006, 1297).

Ressortir de terre relève ainsi d'une forme de résurrection, et est évidemment rarissime ; on s'attachera ainsi à l'épisode présent dans la *Collectio exemplorum cisterciensis* :

> Près de Grenoble, à Ferrières, en cherchant du fer, un paysan fut englouti dans la terre. Le croyant mort, sa femme fit dire chaque semaine une messe offrant au prêtre un pain et une chandelle ; elle n'y manqua qu'une seule fois. Libéré au bout d'un an, l'homme raconta qu'il avait vécu nourri tous les sept ou huit jours par un pain et éclairé de même par une chandelle à l'exception d'une semaine[34].

On retrouve ici une partie du récit des *Mines de Falun* d'Hoffmann : le jeune héros part seul dans les mines à la recherche d'un filon le jour de ses noces, et s'y engloutit ; il en est ressorti cinquante ans après, et son corps jeune est reconnu par sa veuve inconsolable et vieillie qui meurt sur le corps, lequel se décompose peu après. Dans l'*exemplum* qui nous retient, il est certain au contraire que le souci de ceux qui sont disparus suffit à assurer leur survie : il nous propose une illustration du principe de la communion des saints. On notera malgré tout que c'est par désir du gain que le paysan risque sa vie, et l'ambiguïté de l'*exemplum* est de montrer que sa quête n'est pas en soi damnable, ou tout au moins qu'elle est susceptible de rachat. On concédera que s'il y a engloutissement dans ce récit, on n'est pas dans l'enfondrement à proprement parler, dans la mesure où la descente est volontaire, même si le retour devient impossible. Mais il semblait intéressant d'évoquer ce motif, dans la mesure où il rejoint le motif voisin où l'audace – ou la démesure – du héros qui s'enfonce dans la terre mû par désir, désir de richesse pour le mineur ou Ali-Baba, désir de savoir, aussi bien dans la catabase virgilienne que dans celle du *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne.

On le sait, les recueils d'*exempla* médiévaux se contentent souvent de rapporter une anecdote sans en donner de commentaire ou de signification ; tout se passe comme si leur interprétation était évidente au prédicateur qui saurait ce qu'il faut en tirer ; ou peut-être qu'il reste dans ces récits une polysémie qu'il faut préserver. Nous avons

34 Anon, *Collectio exemplorum cisterciensis* (CCCM, 243, Berlioz, Jacques et Polo de Beaulieu, Marie-Anne, Turnhout, Brepols, 2012, LV, 19, 602).

la chance de conserver un recueil de contes moraux qui présente des commentaires, le *Tombel de Chartrose*, dont le conte 10 nous retiendra :

> Saint Ambroise, évêque de Milan, en allant à Rome avec sa suite, loge en Toscane, chez un homme riche et orgueilleux, qui se vante sans cesse de vivre en « deduiz et en festes ». Lorsqu'il apprend que cet homme n'a de toute sa vie connu aucune adversité, Ambroise s'empresse de quitter la maison, prévoyant que Dieu châtierait l'impie et que celui-ci subirait le même sort que le mauvais riche dont parle l'évangile (Luc, XVI, 19 *sq.*). En effet, après son départ, la terre s'ouvre et engloutit le riche homme et sa maison.

Tel est le résumé que nous propose le site du ThEMA ; mais le récit s'inscrit dans un développement plus nourri qu'il convient peut-être de détailler ; l'ouverture morale développe l'idée que les épreuves subies sur cette terre doivent être perçues comme une bénédiction, car Dieu aime à éprouver ceux qu'il a choisis, et ceux qui sont heureux en ce monde souffriront les peines éternelles :

> Kalendre chante plus en cage
> Qu' el ne feroit au vert boscage.
> Aussi sert plus Dieu et honoure
> Cil qui en la cage demoure
> D'aucune temporel destreice
> Que qui par mundaine leesce
> Au desir de son cuer foloye[35]…

L'idée développée est qu'il est donc suspect d'être heureux sur terre, et que toute épreuve est une bénédiction. Après l'exposition de l'idée générale, diverses références sont données, certaines elliptiquement :

> Et si voion nous clerement
> Que temptacion exercite
> Pour acroissement de merite
> Plusors qui sunt de saincte vie,
> Comme Job, comme Jeremie,

35 *Le Tombel de Chartrose*, Sulpice, Audrey (éd.), Paris, Champion, 2014, p. 323, v. 1-7.

Comme touz les sains et les sainctes.
Filz batu, lesse donc tes plaintes
Et rent graces a Dieu ton pere,
Qui ne veult que la mort amere
D'enfer par foulx esbaz devales[36].

D'autres, de façon plus détaillée, en évoquant la parabole de Lazare et du mauvais riche : tout se passe comme si l'affirmation était doublement avérée : non seulement le pauvre malheureux aura la vie éternelle, mais le riche sera mécaniquement damné, sa fortune étant la marque de sa damnation.

L'*exemplum* à proprement parler montre comment au temps de saint Ambroise – il luttait alors contre les arianistes – vivait un homme particulièrement riche.

Cest homme merveille vivoit
De touz les biens du monde a ese
Et n'estoit nul temps en malaese
Ne par pertes ne par malages.
Grant terre avoit et grans mesnages
Moult richement edifiez
Et planté d'enfans mariez
Qui ja filz et filles avoient.
Ses coffres touz temps plains estoient
D'or et d'argent et de deniers,
Et ses celiers et ses greniers
Aussi plains de toutes delices.
Nul ne trouvast dedens ses lices
Fors que deduit et vaine gloire[37].

Il accueille saint Ambroise en déplacement, lequel est impressionné par sa richesse princière :

Si fu forment esmerveillié, .
Que l'ostel vit appereillié
Com se ce fust pour l' emperiere :

36 *Ibid.*, v. 22-31.
37 *Ibid.*, p. 326, v. 102-114.

N'y ot varlet ne chamberiere
Qui ne fust vestu richement,
Et touz par grant envoisement
Com a neuces se deduisoient.
Le sire et les enfans estoient
Vestuz de pourpres et d'ermines.
Il vit que moult estoient fines
Les peintures de la maison[38].

Celui-ci l'interroge alors sur l'origine de ses richesses, qu'il énumère avec complaisance.

Mon estat est moult gracieux,
Beneüré et glorieux,
Quer je suy bien emparenté,
J'ay de bons amis grant plenté
Et belle femme, riche et sage,
Qui aussi est de grant parage.
J'ay filz et filles grandement,
Neveuz et niepces ensement,
Et sunt touz beaulx, riches et fors.
Je n'en scey nul de leur effors
Ne si vaillans ne si honnetes.
Je vif en deduiz et en festes,
Quer de touz les grans biens habonde
Que l'en peut trouver en cest monde.
Si faiz maintenant attirer
Quanque mon cuer sceit desirer,
Quer j'ay de mesgnie a plenté
Qui me servent a volenté.
Unques a nul jour de ma vie
Ne jeu en lit par maladie.
Unques de nul plait ne chay,
Unques personne ne hay
Dont je n'eüsse vengement
Tout a mon gré hastivement.
Unques en marchié ne en faire

38 *Ibid.*, p. 327, v. 121-131.

Ne perdi vaillant une paire,
Mais de quanque j'ay couvoitié
A mon desir ay exploitié.
Unques d'aventure contraire
Ou qui me deüst triste faire
Ne fu par fortune bouté[39]. »

Cette complaisance dans le luxe et les richesses permet l'énumération à trois reprises et chaque fois amplifiée des richesses du seigneur. On est ici dans un procédé qui nous rapproche des récits folkloriques, dans une démultiplication qui prend toute la valeur par la répétition et l'*augmentatio*. Mais ce qui, dans *Jean de Paris* par exemple, est là pour exalter la valeur du seigneur devient ici une cause supplémentaire de malédiction.

Le détail de l'énumération reprend à peu près la description de la fortune de Job avant sa mise à l'épreuve : famille abondante, biens en excès, fêtes… tout ce qui est marque de bénédiction divine est présent, à cela près qu'à aucun moment l'hôte d'Ambroise ne remercie le Seigneur. C'est cette carence, ce manque qui distingue cet homme fortuné. Dès lors, l'opinion d'Ambroise est faite :

A ses gens dist tantost : « Ahi !
Levez de ci, n'y arrestez,
De tost fuir vous apprestez !
Fuion nous en isnellement,
Quer Nostre Seignour vraiement
En cest lieu ci pas ne demeure.
Hastez vous, n'y faictes demeure[40] ! »

Dès son départ en effet, la terre engloutit l'homme heureux :

Quant un petit esloignez furent,
La terre soudement s' ouvri,
Qui enz en abisme couvri
Cel riche homme et toutes ses choses.
Unque puis ne furent descloses

39 *Ibid.*, v. 150-171.
40 *Ibid.*, p. 328, v. 174-180.

Ne veüe neis une estrace,
Fors qu'une grant fosse en la place,
Parfonde et hideuse : encor dure
En tesmoing de ceste aventure !
Ce scevent ceulx qui vont par la[41].

Nous avons presque terminé cette enquête, et une première récapitulation s'impose. Le motif, bien que rare, n'est pas exceptionnel ; et les témoignages des *exempla* confortent ce que nous avait appris l'étude du siège périlleux ; l'enfondrement est lié pour l'essentiel à la démesure ; celle-ci se manifeste aussi bien dans un excès de richesse sociale – c'est le cas du grand seigneur qui s'engloutit dans le *Merlin* de Robert de Boron – que dans une trop grande confiance en soi, le cas de Perceval ou de Moÿs. On le voit également prendre une dimension métaphysique, qu'il s'agisse de Choré qui aspire à l'exclusivité du sacerdoce ou de ce joueur qui lance une flèche dans le ciel. Dans le conte du *Tombel de Chartrose*, la richesse devient d'elle-même blasphématoire, et pose une sorte de symétrique de l'aventure de Job : la dimension métaphysique du conte n'en est que plus éclatante.

Si l'enfondrement est par excellence le châtiment divin – de très rares fois une mise à l'épreuve – il s'intègre aussi dans la société : de façon pas trop inattendue, on retrouve régulièrement un écho des trois fonctions qui apparaissaient dans la première occurrence arthurienne, et cela se poursuivra jusque dans le *Dom Juan* de Molière.

Châtiment de la démesure et de l'excès, l'enfondrement entre ainsi en relation avec une chute bien connue, celle de *Superbia* dans la *Psychomachie* de Prudence. On se souvient de l'épisode, et Émile Mâle a montré combien il est essentiel dans l'iconographie de l'Orgueil. Je n'en retiendrai qu'une image, celle qui se retrouve dans le ms BnF fr 9220, celle de l'Orgueil, présenté dans l'enluminure comme racine de tous les vices – il s'agit d'un cavalier en pleine chute, les pieds hors des étriers, en train de s'engloutir dans la gueule de l'enfer : enfondrement au milieu des flammes, la chute reprend ainsi les caractéristiques que l'on avait montrées[42].

41 *Ibid.*, p. 329, v. 186-195.

42 Nous avions travaillé sur ce manuscrit dans « L'orgueil du Cheval », colloque d'Aix-en-Provence, *Le Cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance* 32, 1992, p. 257-276.

On pourrait s'arrêter ici, mais un dernier élément mérite sans doute notre attention : l'enfondrement est présent aussi dans l'histoire romaine avec le récit de la mort de Marcus Curtius. Le texte de Tite-Live le montre se jetant tout armé dans le gouffre qui s'est ouvert sur le forum, et qui souffle sur la ville une épidémie mortelle, c'est la survie de la ville qui est en jeu :

> On s'occupa de chercher ce qui faisait la principale force du peuple romain ; car c'était là ce qu'il fallait sacrifier en ce lieu, au dire des devins, si on avait à cœur l'éternelle durée de la république romaine. Alors M. Curtius, jeune guerrier renommé, s'indigna, dit-on, qu'on pût hésiter un instant que le plus grand bien pour Rome fût la vaillance et les armes[43].

Le voici donc qui s'élance, et fait volontairement ce que Superbia faisait malgré elle. Le héros se sacrifie, pour assurer la survie et la prospérité de la ville : Bernard Sergent a rigoureusement analysé l'épisode en montrant comment il s'articule dans une tradition trifonctionnelle[44]. J'en retiendrai pour ma part deux aspects : le premier est la dimension presque fécondatrice du sacrifice, qui assure à Rome sa prééminence de façon durable. Nous sommes dans la logique qui faisait qu'au moment des semailles les hommes versaient leur semence dans un trou creusé dans le champ, pour assurer la fécondité de la terre. Le second est qu'un tel engloutissement a une fonction mémorielle en même temps qu'étiologique ; le *lacus Curtius* se voit encore sur le forum, et il commémore un moment de l'histoire romaine. Quant au cavalier, il sera rappelé chez de nombreux exégètes et commentateurs comme une figure du Christ : sa mort, sa descente aux enfers étant le sacrifice volontaire qui permet le salut. On comprend mieux pourquoi les moines qui étaient engloutis lors d'une messe pascale ressortent des profondeurs, dans une démarche de résurrection[45].

---

43 Tite-Live, *Histoire romaine* VII, 6, Corpet-Verger et Pessonneaux (trad.), Paris, Garnier, 1904.

44 Sergent, Bernard, « L'Or et la mauvaise femme », *L'Homme*, 30(113), 1990, p. 13-42 ; p. 23 (DOI : 10.3406/hom.1990.369202).

45 Pour plus de détails, consulter par exemple notre « Tradition et moralisation chez Pierre Bersuire », *Encyclopédire, Formes de l'ambition encyclopédique de l'Antiquité au Moyen Âge*, Zucker, Arnaud (dir.), Turnhout, Brepols, 2013, p. 349-363.

Comme tout motif symbolique fort, l'enfondrement a une valeur positive autant que négative ; il est châtiment autant que sacrifice, et il faudrait pouvoir poursuivre l'étude bien au-delà du Moyen Âge : dans la chanson du roi Renaud par exemple, la terre s'ouvre pour accueillir la veuve éplorée :

> — Ah ! disez-moi, maman, ma mie,
> Qu'ai-je donc à pleurer ici ?
> – Ma fille, je n'puis plus vous l'cacher :
> Renaud est mort et enterré,
> – Terre, ouvre-toi, terre, fends-toi,
> Que je rejoign' Renaud mon roi ! »
> Terre s'ouvrit, terr' se fendit,
> Et la belle fut engloutie[46].

Un autre récit, plus tardif, est le conte d'Andersen, « La Petite Fille qui marche sur le pain ». On se souvient du début, où l'enfant gâtée est chargée d'apporter un pain de gruau à sa mère :

> Inger mit ses plus beaux habits et des souliers neufs. Elle releva sa robe par précaution pour ne pas se salir, et personne ne peut lui en faire un reproche. Mais arrivée à un endroit où le sentier traversait un marais plein d'eau et de boue, Inger, ne voulant pas crotter ses souliers, jeta le pain dans la boue, afin de pouvoir enjamber, en mettant le pied dessus. Mais au moment où, l'un de ses pieds posant sur le pain, elle levait l'autre pour s'élancer, le pain s'enfonça tout à coup et disparut avec la jeune fille, sans qu'ils laissassent après eux d'autres traces que quelques globules à la surface du bourbier, ici notre histoire commence[47].

L'essentiel du conte tourne en effet autour de la difficile rédemption d'Inger descendue dans l'antichambre de l'enfer et longtemps incapable de repentir. Mais dans sa mise en œuvre, on retrouvera de façon étonnante une chute qui se fait à petit bruit, alors que tous

46 Paris, Gaston, « Versions inédites de la chanson de *Jean Renaud* », *Romania*, 11(41), 1882, p. 97-108 ; p. 99 (DOI : 10.3406/roma.1882.6195).
47 Hans Christian Andersen, *Nouveaux contes*, par Andersen, traduits par Soldi, revus par de Grammont, Paris, J. Hetzel, 1882, p. 244.

ensuite la connaîtront[48], le péché d'orgueil et de rébellion ainsi que le motif de la part auxiliatrice de la famille.

On retrouvera un motif comparable dans la pièce de Claudel *Le Repos du septième jour*, dont nous ne conseillerons pas la lecture ; mais également dans la pièce de Segalen, inachevée, *Le Combat pour le sol*[49], où le prince s'enfonce dans les ténèbres au lieu d'aller sous terre. Dans ces derniers cas, la fécondité de l'homme, du prince, de la terre elle-même est un des enjeux. Châtiment ou sacrifice, volontaire ou involontaire, figure défiant toujours l'entendement, métaphysique mais également trivialement matériel – on est puni pour ses richesses, ou pour celles qu'on recherche sous terre – l'enfondrement est toujours lié à la fécondité, au renouvellement des choses, au lignage comme à l'héritage. Il recouvre en quelque sorte les motifs habituels de l'inhumation et ceux plus profanes de la procréation, il inscrit entre le sous-terre et le sur-terre une dialectique qui est celle du temps et du lignage : ce sont les parents de Perceval qui le sauvent quand il s'assied sur le siège périlleux, c'est le père d'Indiana Jones qui le retient alors qu'il risque de s'engloutir dans le désir du Graal[50].

Denis Hüe

48 « Elle savait que sa fille avait marché sur le pain, et tout le monde le savait. Le berger qui gardait les vaches sur la montagne l'avait vue s'enfoncer dans le marais. » (*Ibid.*, p. 248)

49 Merci à Benoît Conort de me l'avoir signalée.

50 En effectuant une recherche sur la formule « Terre, ouvre-toi », nous sommes tombé sur un conte haoussa du Niger, *L'Éléphantelle et le prince* qui emploie cette formule et mêle de façon étonnante les motifs que nous avons relevés ici : un personnage est englouti dans un puits, son père ne peut se cacher dans la terre, mais est transformé en vautour. Les enjeux sont comme de juste le pouvoir, la richesse et la femme, fille d'une éléphante plusieurs fois avalée et régurgitée pour avoir une beauté sans pareille : on retrouve ici bien des enjeux qui montrent combien le motif s'inscrit dans un dense réseau interculturel (*Contes Haoussa du Niger*, Pucheu, Jacques (trad. et éd.), Paris, Karthala 1982, p. 11-21).

L'imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes

Temps et espace mythique au carrefour de l'*eutopie* narrative

DANS le récit breton du XII^e^ siècle, le royaume d'Arthur appartient à ce qu'on nomme couramment le folklore, les traditions orales ou encore la petite mythologie, par opposition à la grande mythologie (classique et souvent érigée en modèle). Malgré la condescendance régulièrement appliquée à cette mémoire orale et « populaire », des ponts existent entre les deux formes de mythologie. L'étude des lieux permet de mettre en évidence cette confluence, objet de ce volume.

Dans les romans de Chrétien de Troyes, le royaume arthurien renvoie à la fois au territoire royal et à la communauté qui y est réunie. Il est un élément fondamental, voire central du récit ; il apparaît dès le seuil de l'action, où il est représenté par la réunion des barons du roi autour de la Table Ronde. Il est aussi sillonné par le héros en quête d'aventures et de reconnaissance. Il est encore malmené par des personnages malintentionnés, avides du pouvoir du roi Arthur, à l'image de Méléagant, figure emblématique du mal dans *Le Chevalier de la Charrette*.

Premier des romans écrits par Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* présente le parcours de son héros éponyme Érec, depuis sa première rencontre avec Énide lors de la chasse au Blanc Cerf, jusqu'à sa reconnaissance finale comme roi légitime à l'issue de sa réussite dans l'aventure périlleuse du verger de la Joie de la Cour. *Cligès* est construit en deux parties. La première conte le voyage de l'empereur Alexandre de la Grèce jusqu'au royaume d'Arthur, où il rencontre Soredamor. De leur union naît Cligès, héros auquel la suite de l'action est consacrée. Après la mort de ses parents, le trône qui lui reviendrait est pris par un empereur félon, Alis, dont la femme Fénice va tomber

amoureuse de Cligès. L'histoire de cet amour adultère constitue la deuxième partie du roman jusqu'à la reconnaissance légitime du héros comme digne empereur de son pays. *Le Chevalier de la Charrette* a comme nœud l'amour secret entre Lancelot et Guenièvre. Celle-ci est enlevée en pleine cour royale par Méléagant. Il revient alors comme tâche à Gauvain, ainsi qu'à Lancelot, d'aller la rechercher dans le royaume de Gorre, royaume d'où l'on ne revient pas. L'aventure se met alors véritablement en route, avec deux chevaliers qui ont pour même but de retrouver la reine, l'un par devoir et sens de la justice en bon neveu du roi, l'autre animé par la plus ardente des passions amoureuses. *Le Chevalier au Lion* présente les aventures d'Yvain, depuis sa décision de tenter l'aventure de la fontaine merveilleuse de Barenton, jusqu'à ce qu'il réussisse à trouver l'équilibre entre l'amour et la prouesse. *Le Conte du Graal*, enfin, propose le parcours et l'éducation, chevaleresque et amoureuse, de Perceval, héros pris dans la plus tendre immaturité, jusqu'à ce qu'il devienne un chevalier accompli, digne de tenter l'épreuve du château du Graal proposée par le Roi Pêcheur.

Ces récits sont tous construits selon le même schéma narratif, schéma dont j'aimerais montrer toute la portée mythique : au cœur du récit breton, le parcours du héros dans le royaume arthurien le conduit de la cour d'Arthur à un Autre Monde merveilleux, avant de le ramener à la cour d'Arthur. Ce retour final coïncide, non avec un retour au point de départ, mais avec la création d'un nouvel espace, à la tête duquel le héros, érigé à la dimension royale, régnera en faisant primer le bien-être de sa communauté. Ce troisième lieu discerné est donc distinct de la cour d'origine. Il propose surtout un modèle de régénérescence à cette première cour, devenue fragile à cause de la défaillance d'un roi, qui s'endort ou qui n'est plus digne de son statut sacré. Émanant en effet de la dialectique des deux domaines, principalement de leurs limites, il sera admis que cet ultime espace se situe quelque part en marge du monde arthurien et de ses deux pôles avec des caractéristiques qui lui sont propres. Nous appellerons ce troisième territoire le royaume *eutopique*, où *eu*, racine que l'on retrouve dans le mot « bonheur », renvoie à l'ambition globale de bonheur et, où *topos*, le lieu, désigne le chemin parcouru par le héros pour y parvenir.

La mythocritique nous apportera de précieux éléments pour étayer cette hypothèse : de la guérison royale au mythe de l'abon-

dance[1], tous les mythes sous-jacents du discours arthurien visent en effet à créer une cité heureuse et humaine. Nous chercherons à montrer que le récit breton, plus qu'une simple facétie merveilleuse, met aussi en place les prémices de ce qu'on peut appeler légitimement l'utopie médiévale.

Dans un premier temps, la toponymie arthurienne sera présentée en lien avec la mémoire mythique dont elle est investie. Une seconde partie sera consacrée au potentiel mythique de ce que nous nommons la parabole royale arthurienne. Ce scénario mythique met en regard un monde arthurien, toujours marqué par l'incomplétude ou le déséquilibre, avec la reconquête de l'équilibre par le héros qui, par cette action, s'assure une royauté légitime.

Toponymes arthuriens et effervescence mythique

Les toponymes dans le récit breton

Plus que par des substantifs désignant une portion d'espace (*rëaume*, *terre* ou *contrée*), le royaume arthurien est construit dans et par les noms de lieu : *carlion*, *Logres*, *Avalon* ou encore *Bretaigne*. L'étude lexicale, notamment de la toponymie, constitue une bonne approche des contours du royaume. Avant d'expliquer la confluence mythique que les noms de lieu instaurent, rappelons leur fonctionnement dans le récit breton.

En identifiant les composants du cadre romanesque, les noms propres contribuent à la définition du chronotope de l'intrigue, c'est-à-dire à la construction de son décor comme de ses temporalités. Ils forment de véritables repères[2] de l'intrigue, puisqu'ils indiquent les contours de l'univers décrit, et par le dévoilement successif des lieux

1 Nous considérons le mythe ici comme un discours construit associant divers « mythèmes », dont certains sont reconnaissables par leur résonance et leur prégnance au sein de la narration, comme de l'univers mental ; voir notamment Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique* à la *mythanalyse*, Paris, Berg, 1979 ; Brunel, Pierre, *Mythocritique, Théorie et Parcours*, Paris, PUF, 1992 (ark:/12148/cb35502172j) ; Gallais, Pierre, *La Dialectique du récit médiéval*, Amsterdam, Rodopi, 1982 ; Vincensini, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 41 et 32.

2 Voir Baudelle, Yves, *Sémantiques de l'onomastique-romanesque*, thèse soutenue à la Sorbonne nouvelle, sous la direction de Henri Mitterrand, 1989.

parcourus, prennent part à la cadence du récit. Ils ont donc aussi un enjeu temporel et instaurent par conséquent une certaine confluence entre le décor et les temporalités de la diégèse. Tant pour l'auditeur (ou lecteur) que pour le personnage, leur référentialité participe bien d'un effet de réel[3], dont le fonctionnement est toutefois très ambigu[4]. Le cas du nom *Bretaigne* est à ce titre caractéristique : s'il existe bien une région de « Bretagne » au XII^e^ siècle, elle ne coïncide pas avec celui des récits bretons. Le nom littéraire fonctionne davantage comme un marqueur topique du pays des merveilles. La Bretagne, dans la littérature médiévale, est donc un lieu essentiellement fictif calqué sur une entité géographique réelle. Plus que d'un élément du cadre spatio-temporel, il s'agit d'un *topos*[5] et même d'un espace mythique qui fait appel aux souvenirs littéraires de l'auditoire. Fonctionnant comme un « cliché[6] », il évoque à l'esprit de l'auditeur ou du lecteur, la référence arthurienne définie par Geoffroi de Monmouth, puis reprise par Wace. Ainsi donc, « le monde arthurien est donc surtout un univers fictionnel imaginaire[7] ».

Rappelons ici son système spatial qui détermine l'ancrage du royaume. Son principal ressort narratif repose sur l'errance d'un chevalier dans le royaume arthurien, évoluant entre les deux mondes : la cour – dont l'édification fictive se nourrit de réalités historiques – et

3 Adeline Latimier-Ionoff rappelle que ce pouvoir réaliste est commun à l'ensemble des noms propres : « Tout nom propre, qu'il soit inventé ou non, suscite une impression de vérité », *Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers (Les Merveilles de Rigomer, Claris et Laris, Floriant et Florete, Cristal et Clarie, Melyador)*, thèse soutenue à Rennes 2, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, 2016, p. 191 (tel-02883668). Elle insiste aussi sur le rôle prépondérant des toponymes dans l'établissement de l'effet de réel, p. 56.

4 D'où la nécessité d'une étude en contexte, ainsi que l'explique Roger Dragonnetti : « Les mots ne "signifient" rien par eux-mêmes, mais ne commencent véritablement à parler qu'au moment où, intégrés au *verbum* de la période, leur sens est accueilli comme effet de résonance du rythme dont la lettre propage les vibrations. », in « *La Musique et les lettres » : Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986, p. 87.

5 Selon la définition donnée par Ernst Robert Curtius dans son ouvrage, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin,* Paris, PUF, 1991, p. 131-134 ; voir également Walter, Philippe, « Introduction », in *Lais du Moyen Âge*, *Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e^-XIII^e^* siècle), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. XXXI-XXXII.

6 Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, *op. cit.*, p. 134.

7 Latimier-Ionoff, Adeline, *Lire le nom propre dans le roman médiéval…*, *op. cit.*, p. 22.

l'Autre Monde « merveilleux ». Or, si l'on ne peut pas proprement parler de libre circulation entre ces deux mondes, il est communément admis que leur frontière n'est pas hermétique. La plupart du temps, la peinture de l'espace opère un brouillage topographique où le réel, dans un souci de vraisemblance, côtoie les contrées imaginaires, littéraires et mythiques afin de concourir au développement de toutes les pistes fictionnelles possibles.

Les toponymes mixent les données réelles et fictives. Par ce savant brouillage[8], les noms de lieux permettent à mon sens d'accéder aux autres strates de sens de la fiction arthurienne et apparaissent par conséquent comme un point de convergence entre les signifiances possibles et notamment mythiques de la fiction. Certains toponymes, réutilisés d'un texte à un autre, tissent aussi des liens intertextuels. Par exemple, *Carlïon*, qui désigne l'une des résidences d'Arthur, et qui revient fréquemment dans les romans, renvoie à tout l'univers arthurien, et véhicule aussi une mémoire intertextuelle par le biais des références aux œuvres de Geoffroi de Monmouth et de Wace. Les toponymes oscillent donc constamment entre un fonctionnement intratextuel et les charges mythiques extratextuelles dont ils sont investis[9]. Afin d'illustrer la confluence mythique dont les toponymes sont investis dans les romans de Chrétien, nous allons développer l'exemple de Logres et Gorre.

Logres et Gorres : de l'espace au temps

Logres et Gorre renvoient à toute une histoire symbolique et légendaire qui dote le roman d'une profondeur mythique. À notre sens, ces deux lieux sont les plus emblématiques du royaume arthurien. Ils reviennent d'ailleurs très souvent d'un roman à l'autre et sont les seuls dont le narrateur élucide le mode de formation, ainsi que leur histoire légendaire au cœur même du texte.

8 Danièle James-Raoul analyse l'enjeu fondamental des toponymes dans *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 371.

9 Ueltschi, Karin, *La Main coupée, Métonymie et mémoire mythique*, Paris, Champion, 2010, p. 15-16.

Logres[10] d'abord, qui désigne le royaume d'Arthur dans *Le Chevalier de la Charrette*[11] et dans *Le Conte du Graal*, est défini comme « qui jadis fu la terre as ogres[12] ». L'adverbe temporel *jadis* ainsi que la mention des ogres renvoient à tout un passé légendaire, celui plus particulièrement de la tripartition traditionnelle distinguant les trois îles de la Grande Bretagne : Chymry (Pays de Galles), Alban (Écosse) et enfin Lloegr (Angleterre), qui nous intéresse ici et dont le sens est « plat pays ». Le jeu homonymique ferait ainsi référence aux ogres tués par Arthur pour conquérir son royaume. Tout un passé mythique est de fait convoqué par la simple mention de ce toponyme. D'ailleurs, il est fréquent de voir le roi Arthur désigné comme « roi Arthur de Logres ». Geoffroi de Monmouth le premier a donné des précisions concernant le détenteur de ce royaume, puisqu'il s'agirait d'un certain Locrinus, nom dans lequel on reconnaît à nouveau la forme de Logres. Pour Wace, le domaine renverrait à la résidence habituelle des géants. Quoi qu'il en soit, dire « Logres » fait jaillir un passé légendaire et mythique qui nourrit à la fois la diégèse et sa symbolique[13]. La langue s'en empare et la décline d'analogie en analogie, au niveau onomastique.

De même, son opposé, Gorre[14], anagramme d'Ogre, convoque tout un jeu de références légendaires. Dans *Lancelot*, si Logres renvoie à la terre d'Arthur, sa cour, Gorre (outre sa figuration de l'Autre Monde) est bien sûr la terre de son rival, Baudemagu, mais surtout de son fils Méléagant, qui incarne l'image du mal puisqu'il ravit Guenièvre à Arthur. Le toponyme évoque bien un espace parallèle, et particulièrement effrayant :

10 Toutes les précisions symboliques sont tirées de Walter, Philippe, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014, p. 245-246 et Bruce, Christopher, W., *The Arthurian Name Dictionary*, New York/London, Garland, 1999, p. 324.

11 Première mention : *Lancelot*, in *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Poirion, Daniel *et al.* (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 1307.

12 *Perceval*, v. 6170.

13 Voir Walter, Philippe, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, *op. cit.*, p. 245-246. Voir aussi Bromwitch, Rachel, *The Welsh Triads*, Cardiff, Wales U.P., 1961, p. CXXV ; Huet, Gédéon, « Ogre dans le *Conte du Graal* », *Romania*, 37, 1908, p. 301-305 (DOI : 10.3406/roma.1908.5018) et Bruce, Christopher, W., *The Arthurian Name Dictionary*, *op. cit.*, p. 229.

14 Au sujet de l'origine du nom, il pourrait s'agir d'une corruption de *Voirre*, ce qui ferait de ce lieu le royaume de Verre. Voir Lot, Ferdinand, « Études sur la provenance du cycle arthurien », *Romania*, 24, 1895, p. 497-528 (DOI : 10.3406/roma.1895.5899) ; voir aussi Lecouteux, Claude, *La Mort, l'au-delà et les autres mondes*, Paris, Imago, 2019, p. 93.

> […] le nom de Gorre appartient à la même famille indo-européenne que le latin *gurges* avec le sens de « gouffre, abîme » et celui, plus populaire, de « gosier ». C'est une sorte de gueule d'enfer […][15].

Pourtant, les deux noms Logres et Gorre ne renvoient pas exclusivement à un espace fictif, puisque le royaume de Logres pourrait aussi recouvrir les îles bretonnes et le sud de l'Angleterre, tandis que le pays de Gorre pourrait se situer, d'après le réalisme de certaines descriptions, dans les environs de Bath (*Bade*), aussi au sud de l'Angleterre[16]. Ces deux toponymes arthuriens révèlent ainsi une véritable hybridité géographique. Ils fondent de ce fait un brouillage topographique destiné à rassurer le public, tout en l'embarquant dans une autre strate de signifiance, merveilleuse et imaginaire.

Par ailleurs, utiliser *Logres* plutôt qu'*Engleterre* contribue à situer l'histoire dans le temps légendaire et mythique du règne du roi Arthur. Les toponymes étudiés instaurent donc une dialectique entre l'espace et le temps en vertu de l'émergence d'un décor singulier, arthurien. En effet, situer l'action au temps légendaire d'Arthur inscrit celle-ci dans l'espace particulier de la fiction arthurienne : étudier l'imaginaire du royaume d'Arthur revient à s'interroger certes sur l'espace dans lequel il se déploie, mais aussi sur son paradigme temporel.

Passer la frontière vers l'Autre Monde se fait à certains moments précis. Si le seuil est certes spatial, il est surtout temporel. Le système temporel du récit breton est en effet lui aussi singulier. Il oscille entre une restructuration mythique d'un substrat celtique et une organisation qui lui est propre :

> Entre l'imitation pure et simple d'une chronologie réelle et l'expression servile d'un temps mythique hérité, le roman médiéval invente une voie originale. Il tente de concilier le cadre ancien du temps mythique (atemporel) avec la vision nouvelle d'un temps reconstruit et évolutif[17].

Cette temporalité pourra se traduire par le biais de différentes tonalités, être merveilleuse ou emprunter ses références au

15 Walter, Philippe, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, *op. cit.*, p. 191.
16 Poirion, Daniel, *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1239.
17 Walter, Philippe, *Canicule, essai de mythologie sur* Yvain *de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.

christianisme. Nous pouvons rapidement rappeler que la nuit, le moment de midi, la Saint-Jean, ou encore la Pentecôte, grâce à leur charge référentielle très riche, sont autant d'instants privilégiés pour suggérer un passage dans l'Autre Monde.

Cette première partie consacrée à l'étude du décor arthurien a donc mis en évidence un savant entrelacement entre temps et espace, tantôt réaliste, tantôt fictif dans les romans de Chrétien de Troyes. Il s'agit à présent de déceler sa fonction.

Eutopie arthurienne et perspective mythique

Qu'est-ce que l'eutopie ?

Qu'entend-on par eutopie ? Plus que l'initiation d'un héros, les romans de Chrétien de Troyes mettent en valeur un projet visant le bonheur des hommes sur terre. Certes, cette ambition est portée par un chevalier élu qui en acquiert la légitimité pour devenir le roi, mais l'enjeu collectif transcende le destin individuel et royal du héros. Les scènes finales des romans étudiés le montrent bien.

La dernière scène du *Chevalier au Lion* constitue un bon exemple de réconciliation entre toutes les dynamiques arthuriennes en vertu de l'équilibre et de l'harmonie. En effet, Yvain rétablit la paix entre les deux sœurs de la Noire Épine[18], qui se battaient pour leur terre depuis le décès de leur père. Notre héros concourt donc à établir une forme de justice au niveau social et collectif. Ensuite, il revient auprès de Laudine, son épouse, qui l'a repoussé depuis qu'il a préféré courir les tournois plutôt que de rester à ses côtés. Après bien des péripéties, la réconciliation amoureuse a enfin lieu, reflet de la pacification opérée au niveau social :

> Or a messsire Yvains sa pes ;
> Et pöez croire c'onques mes
> Ne fu de nule rien si liez,
> Comant qu'il ait esté iriez[19].

18 *Yvain*, v. 6384-85 ; 6406.
19 *Ibid.*, v. 6801-6804 ; 6811-6815.

Ainsi donc, l'idéal de paix apparaît directement corrélé à l'amour. Exemple comparable dans *Érec et Énide*, où la fin est également marquée par une réconciliation conjugale, en lien avec l'abolition de la *masle coutume* par le héros-royal Érec. De même, *Cligès* se clôt sur une réconciliation amoureuse et territoriale entre Orient et Occident, comme le signifie le mariage final des deux héros que favorisé par l'entreprise du roi Arthur.

Plus qu'initiatique, le cheminement du héros viserait donc à la construction d'un royaume heureux. Le bilan de la quête du héros associe en effet son accomplissement individuel et royal au bien-être de l'ensemble de la communauté. Surtout, son sacre apporte l'espoir même de l'avènement d'un nouveau royaume répondant aux attentes de la collectivité. Par conséquent, ce nouveau royaume, simplement rêvé et esquissé dans la fiction, se présenterait aussi comme le reflet des principaux rêves d'une société.

Nous proposons donc une approche originale du récit breton, lequel tendrait vers la conception et définition d'un idéal d'harmonie, de plénitude et de paix. Ce rêve culminerait dans la création d'un *royaume* que nous nommons *eutopique*, à savoir « lieu heureux ». On peut d'ailleurs rappeler ici que la notion d' « utopie » bâtie sur la même base implique toujours une quête dans l'espace. Dans les romans de Chrétien, le parcours du héros à travers l'espace vise surtout à restaurer les conditions d'un bonheur durable entre les hommes. L'*eutopie* arthurienne en effet associe le cheminement du héros royal – Érec, Yvain, Cligès, Perceval ou Lancelot – à l'équilibre de l'ensemble du royaume et des hommes ; elle s'appuie aussi sur des traditions légendaires aux fortes implications mythiques : rappelons que l'ensemble des mythes existant autour de la cité idéale ou des pays imaginaires entretient des liens avec le lieu ou plutôt la notion de paradis. En effet, dans l'ensemble de ces pays imaginaires mythiques, quelle que soit leur forme, le projet est idéal, c'est-à-dire incompatible avec l'expérience : le temps ne les atteint pas et ils sont impossibles à localiser, d'où leur qualificatif de non-lieu, c'est-à-dire d'*u*– (« non » en grec) –*topos* (« lieu »).

Ces pays imaginaires sont aussi et surtout des lieux du bonheur, au sens moderne du terme. Ils renvoient en effet à un état d'harmonie et de béatitude d'une humanité totalement débarrassée de toute source de souffrance. La cité idéale renvoie donc surtout à un lieu parfait de délice, en un mot : *eutopique*. Ce projet de construction d'un territoire

harmonisé, unifié et pacifié, c'est-à-dire sans guerre, sans faim, ni autre fléau social, est aussi au cœur des préoccupations médiévales autour du royaume.

Une parabole royale mythique

Dans les romans de Chrétien de Troyes, la relation mythique liant la recherche de bonheur à un pouvoir royal fort subsume toutes les autres caractéristiques de l'utopie, c'est du moins ce que nous essayons de démontrer à présent. Notre attention se portera donc sur le roi, qui est chargé d'instaurer cet état providentiel en veillant notamment à ce que l'abondance perdure dans son royaume. L'auteur champenois a tout particulièrement formalisé la problématique royale autour du personnage d'Arthur[20]. En effet, il nous peint un roi affaibli, inefficace, qui aura besoin de guérison, voire de rédemption. À titre d'exemple, citons le début du *Chevalier de la Charrette*, où la défaillance royale prend la forme d'une totale inertie face à un défi majeur : le rapt de la reine. Méléagant s'introduit en effet en plein cœur de la cour pour enlever la reine Guenièvre. Or, le roi Arthur ne réagit pas. Le royaume est ébranlé dans ses fondations mêmes. La passivité du roi face à ce grand danger apparaît à travers son attitude résignée :

> Li roi respont qu'il li estuet
> Sofrir, s'amander ne le puet,
> Mes molt l'an poise durement[21].

L'affaiblissement de la figure royale est encore accentué dans *Le Chevalier au Lion*, puisqu'au début du roman le roi part en plein repas pour aller se reposer, « por dormir ne por reposer[22] ». Cette faiblesse royale est reprise dans *Le Conte du Graal* : elle s'impose d'emblée au héros lorsqu'il aperçoit Arthur pour la première fois : « Cist

20 Danièle James-Raoul rappelle l'enjeu essentiel que la royauté d'Arthur représente au sein de l'œuvre de Chrétien : « C'est véritablement un modèle rhétorique topique, articulé sur la conjonction de composantes prédéterminées, qui est ici mis au point. La cour du roi Arthur en est le creuset, qui est un lieu défini spatialement, actantiellement, et culturellement ou idéologiquement. », *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, *op. cit.*, p. 267.

21 *Lancelot*, v. 61-63.

22 *Yvain*, *ibid.*, v. 48.

rois ne fist chevalier onques[23]. » Il fait écho, dans ce même roman, à un autre roi, le roi *méhaigné*, le Roi Pêcheur « blessé entre les deux hanches » et dont le problème de stérilité est matérialisé par cette blessure. Le roi breton apparaît donc investi d'une tare au fort potentiel mythique, puisque de ce déséquilibre royal découle le mythe de la nécessaire régénération de la royauté au cœur même du système royal. Or, comment restaurer ou maintenir l'équilibre et la croissance du monde quand le roi lui-même est stérile ?

Il s'agit là de la « parabole royale », c'est-à-dire du scénario mythique qui associe le retour à l'équilibre du monde à l'action du *bon roi* et que nous pouvons résumer ainsi : le roi *méhaignié*, c'est-à-dire blessé, doit être guéri, la terre *gaste*, stérile, doit être restaurée par la chaleur et la lumière de la *reverdie*. La notion de souveraineté est en ce sens profondément liée à celle de la fécondité et de l'éternel retour du cycle saisonnier. L'image du *bon roi* est donc aussi empreinte de réminiscences mythiques, en lien même avec le principe de l'abondance. Cette fonction nourricière du *bon roi* est aussi profondément liée au cycle cosmique, dont rendent compte toutes les histoires relatives au retour d'Arthur qui disent cette chose inconcevable qu'est la mort du roi[24]. Rappelons que, selon la légende initiée par les premiers auteurs, à la fin de sa vie, Arthur ne meurt pas mais est emporté sur l'île merveilleuse d'Avalon où il doit rester un temps indéterminé puis *revenir*. La figure d'Arthur semble donc douée d'éternité. Le mythe nous donne ainsi l'image la plus poétique, la plus profonde d'un idéal basé sur cette idée que la bonne marche du cosmos est subordonnée à la présence d'un *bon roi*. Ce mythe de l'abondance, au cœur même de la parabole royale et des romans de Chrétien de Troyes, innerve tout particulièrement les scènes de banquet qui fonctionnent comme des nœuds au regard de ces enjeux mythiques et aussi utopiques.

23 *Perceval*, *ibid*., v. 928.

24 Sur le plan historique, le principe même des « deux corps du roi » étaye cette impossibilité de la mort du souverain ; voir Kantorowicz, Ernst, *Les Deux Corps du Roi, essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Genet, Jean-Philippe et Nicole (trad.), Paris, Gallimard, 1989 [1e éd. 1957], p. 21 *sq*.

Les scènes de banquet

La scène de banquet constitue un moment stratégique tant d'un point de vue littéraire que mythique, voire historique. Sur le plan narratif en effet, elle marque soit l'introduction de l'élément perturbateur, soit la résolution de l'intrigue, qui sont les deux temps les plus forts de l'action. Sur le plan historique, cette exaltation du pouvoir royal dans ces textes coïncide avec une période où la royauté se renforce dans toute l'Europe. Louis VII en France, comme Henri II en Angleterre s'attellent à cette tâche. Sur le plan mythique enfin, leur inscription dans un présent éternel exalte la jouissance des sens et dévoile par là même un rapport utopique au temps. Il s'agit en effet de célébrer le présent pour mieux envisager l'avenir. Chez Chrétien, les scènes de banquet marquent la réunion du roi avec ses sujets et matérialisent le bien-être du royaume par une référence au registre alimentaire et à la fête, comme en témoigne ce vers issu d'*Érec et Énide*, au moment des noces des héros : « Mout fu granz la joie el palés[25] ».

Depuis le repas sacré antique, en passant par *Le Banquet* de Platon, la Cène chrétienne ou encore le mythe médiéval de Cocagne, les scènes de repas collectifs ont toujours constitué des moments au fort potentiel symbolique. Cette dimension rituelle s'observe dans les pratiques religieuses – notamment les sacrifices ou l'eucharistie dans la religion chrétienne –, qui impliquent un repas, ou encore les cérémonies de funérailles ou de noces. Particulièrement emblématiques, les festins d'immortalité[26] réunissent des divinités autour de nourritures célestes, qui sont la condition même de leur immortalité. Fonctionnant en effet comme un chaînon entre les dieux et les hommes, le festin mythique est aussi un *topos* des plus intéressants au regard de notre problématique. En le convoquant, le récit breton insiste sur le statut nécessairement intermédiaire du roi, véritable *pontifex* entre terre et ciel ; il est vrai que cette résurgence mythique participe également d'une volonté de promotion de la figure royale.

Le banquet du Roi Pêcheur auquel est convié Perceval apparaît comme une variante médiévale du festin d'immortalité, avec toute l'ambivalence du motif qu'il contient. Dans cette scène, le Roi Pêcheur apparaît comme un être immuable, puisqu'il est en quelque sorte

25 *Érec*, v. 2029.

26 Dumézil, Georges, *Le festin d'immortalité. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, Paul Geuthner, 1924.

condamné à attendre qu'on lui pose une question sur sa condition. Il invite notre héros à partager sa condition éternelle si ce dernier répond favorablement au test de la question. Bien que le jeune homme échoue à l'épreuve – il omet de poser la question salvatrice – le repas en lui-même possède de nombreuses résonances mythiques :

> Un graal antre ses deus mains
> Une dameisele tenoit […]
> Li sires as vaslez comande
> L'eve doner et napes traire. […]
> Et dui vaslet ont aportee
> Une lee table d'ivoire. […]
> Li fuz en ot deus bones graces,
> Don les eschaces fetes furent,
> Que les pieces toz jorz an durent.
> Car furent eles d'ebenus :
> De celui fust ne dot ja nus
> Que il porrisse ne qu'il arde,
> De ces deus choses n'a il garde.
> Sor ces eschaces fu asise
> La table, et la nape sus mise.
> Mes que diroie de la nape ?
> Legaz ne chardonax ne pape
> Ne manja onques sor si blanche. […]
> Et li vaslet aparellierent
> Les liz et le fruit au colchier,
> Que il en i ot de mout chier,
> Dates, figues et noiz muscades
> Giroffle, pumes de grenades […][27].

Du bois d'ébène indestructible formant la table, en passant par la blancheur merveilleuse de la nappe, la scène du repas oscille clairement entre le réel et la merveille, voire la mise en scène religieuse : les grenades évoquent le fruit défendu du jardin d'Éden, qui a d'abord pu être assimilé à ce fruit oriental, avant d'être une pomme. Le Graal même, qui est encore un simple, bien que précieux, *vaissel* dans ce

27 *Perceval*, v. 3220-3221 ; 3254-3255 ; 3260-3261 ; 3268-3279 ; 3322-3326.

passage, sera interprété par les continuateurs et la critique comme le calice originel de la Cène ou une corne d'abondance.

Profondément nourrie de ces réminiscences mythiques, la métaphore alimentaire innerve de part en part ce récit. En effet, les références à la nourriture sont omniprésentes dans le roman breton. Leurs résonances renvoient à l'imaginaire de l'abondance, expliquant toutes les problématiques liées à la fertilité et à la stérilité du royaume arthurien. Associant l'opulence à une perpétuelle jouissance des sens, ces scènes de repas contiennent donc en creux la volonté d'un éternel présent humain, et dévoilent par là même la perspective utopique du récit breton. Mais cette métaphorisation du bonheur par l'orgie alimentaire contient aussi une référence au ventre maternel, « c'est-à-dire au rêve que l'homme jeté dans le monde caresse de revenir à la paix profonde de sa gestation[28] ». Sur le plan mythique, l'abondance est en effet toujours et d'abord liée à la femme, à commencer par sa fonction nourricière, et que le roman arthurien a repris à sa façon.

L'étude des toponymes arthuriens a montré que, plus qu'un rapport à l'espace, la problématique royale définit surtout un rapport particulier au temps. La quête, chevaleresque comme royale, vise une pérennité de l'état du monde, c'est-à-dire un temps immuable. En somme, il est possible d'affirmer que, dans la dialectique constante entre les dimensions spatiales et temporelles du royaume arthurien, se loge une fonction mythique à l'importance capitale : son objectif avant tout utopique et *eutopique*, au carrefour de la petite et de la grande mythologie.

Flore Verdon

28 Tristan, Frédérick, *Le monde à l'envers, Étude et anthologie. La représentation du mythe, essai d'iconologie par Maurice Lever*, Paris, Hachette, 1980, p. 39.

Épilogue

Autour de la Saint-Nicolas

Notre ambition est de faire de ce séminaire non seulement un lieu d'échanges scientifiques, mais également d'amitié : cela favorise, dit-on, les activités cérébrales tout comme la rêverie poétique. Savants et étudiants, professeurs, bibliothécaires et habitants de la ville, enfin, toute l'*université* au sens noblement ancien du terme, se côtoient ainsi tout d'abord dans la concentration studieuse puis au cours des échanges *tous azimuts* à l'occasion du petit pot qui clôt toujours la séance.

La première année, le premier jeudi du mois de décembre tombait le 6. Je n'ai pas résisté à la tentation de présenter un sujet en lien avec cette date, carrefour de tant de traditions savantes et populaires et auquel j'ai consacré par le passé bien des heures d'*otium*. Mais ce qui a rendu ce moment particulièrement *heureux*, c'est que de nombreux participants sont venus qui avec des friandises, qui avec des décorations, qui avec des trésors de culture. Nous reproduisons ici quelques-uns de ces *dons* en guise de clôture savoureuse du volume, avec beaucoup de gratitude pour ces grands moments de science et d'amitié partagés, et qui seront, je l'espère, suivis de bien d'autres.

Karin Ueltschi,
septembre 2020

La barbe !

La barbe, la cape et tous ses avatars ou variantes – coule, capuche, chapeau, masque – constituent une métaphore de l'invisibilité et de la métamorphose perpétuelle d'une identité à jamais fuyante. *Qui* se cache sous la barbe, qui se cache sous le capuchon de saint Nicolas et de tous ses avatars ? « Qui es-tu qui te caches sous cette grande barbe blanche, dans cette noire nuit ? D'où viens-tu, et de quelle étoffe es-tu fait ? Oui, *qui es-tu ?* » Cette interrogation fait écho à une très ancienne question et dit la surprise inquiète face à un être étrange qui se présente à nous. « *What art thou, that usurp'st this time of night ?* » (*Hamlet*, I,1), demande un gardien au spectre du roi du Danemark qui lui apparaît, qui es-tu, ou plutôt *quelle chose* es-tu, toi, qui oses hanter cette heure de la nuit ? « *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind* ? » du *Erlkönig* de Goethe en est un écho terrifiant. Cette question angoissée face à l'être masqué devant nous est posée avec une stupéfiante récurrence, en particulier dans la littérature médiévale, chaque fois qu'un être singulier surgit.

Mais cette question se pose avec une acuité particulière à propos de la *Figure* que nous fêtons aujourd'hui, qu'elle apparaisse en rouge ou en noir, avec une mitre ou une capuche, ne serait-ce qu'à cause de la multiplicité des noms qui peuvent la désigner et des innombrables variantes à propos des circonstances de ses apparitions, qui sont autant de masques supplémentaires. Ajoutons donc, en guise de fin mot de l'histoire, cette autre question qui découle de la première, et qui ne cesse de nous turlupiner : le Père Noël existe-t-il ? À défaut d'une réponse bien ferme, nous pouvons au moins affirmer que cette question est beaucoup plus sérieuse et *existentielle* qu'on ne le pense parfois.

Conclusion de la conférence[1] de Karin Ueltschi

1 L'intégralité de la conférence « Saint Nicolas et Père Noël: du rouge et du noir » est en ligne : https://crimel.hypotheses.org/2270. Voir aussi K. Ueltschi, *Histoire véridique du Père Noël. Du traîneau à la hotte*, Paris, Imago, 2012.

Der Struwwelpeter, Heinrich Hoffmann, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt Rütten & Loening (Universitätsbibliotek Braunschweig)

Der Struwwelpeter
Die Geschichte von den schwarzen Buben

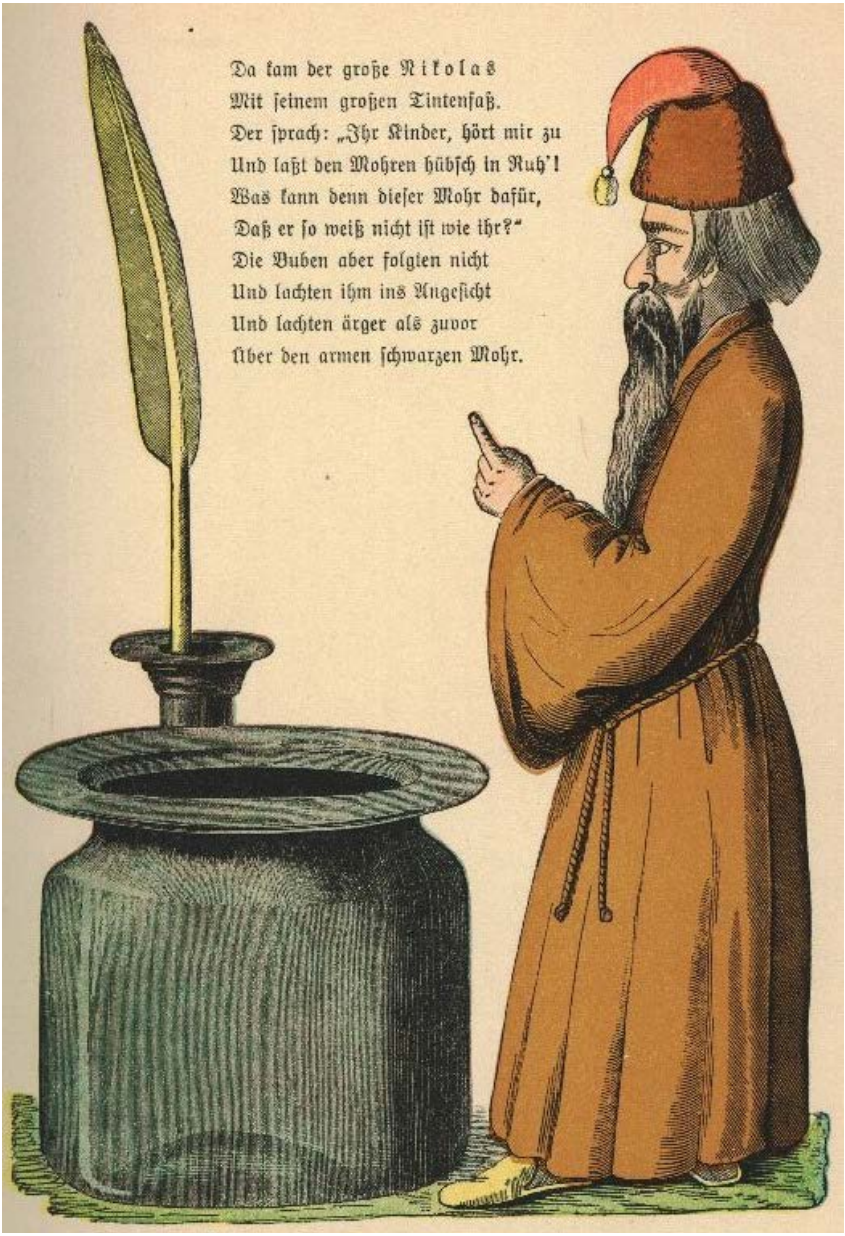
La figure de saint Nicolas occupe une place éminente dans ce qu'on considère comme le premier livre allemand illustré pour enfants, le *Struwwelpeter* qui date de 1847[2] ; ce *bestseller* du docteur Heinrich Hoffmann, directeur de la clinique municipale pour aliénés de Francfort-sur-le-Main, est peut-être notre première bande dessinée.

Conçu comme cadeau de Noël pour son fils, ou son petit-fils (selon les sources) de quatre ans, le livre réunit tous les éléments de la figure mythologique dans l'épisode consacré à Nicolas, patron des écoliers, en particulier toute la cascade d'oppositions déclinées autour du rouge et du noir. Cette saisissante illustration montre un immense Nicolas – aucun autre personnage dans tout le livre n'est d'une taille comparable – en train de punir trois garçons qui, malgré ses remontrances, s'étaient amusés à se moquer d'un garçon « noir comme l'encre » (« *Weil es so schwarz wie Tinte sei* ») ! Et voici la punition : Nicolas plonge les trois énergumènes dans un immense encrier noir, terrifiante métaphore de l'enfer. Quand ils en ressortent, ils sont bien plus noirs que le garçon dont ils avaient fait leur souffre-douleur : « S'ils ne s'étaient pas tant moqués, alors Nicolas ne les aurait pas teints en noir (« *Und hätten sie nicht so gelacht, / Hätt' Niklas sie nicht schwarz gemacht* »). Une dernière image montre le jeune homme continuer tranquillement sa promenade, suivi par les trois garçons devenus semblables à des ombres chinoises, ce qui laisse songeur concernant leur véritable sort…

Le « code » mythique est ici mis au service d'un moralisme ambiant ; en valorisant le noir par opposition au blanc, saint Nicolas érige l'amitié pour l'étranger et la tolérance face à l'altérité en préceptes absolus.

Helga Meise
Professeur de littérature allemande et d'histoire
des idées des pays germaniques, URCA

2 Les deux premières éditions, publiées à partir de 1845, avaient pour titre *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3-6 Jahren*. Le titre *Der Struwwelpeter* n'apparut qu'à la 3e édition en 1847.



Der Struwwelpeter, Heinrich Hoffmann, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt Rütten & Loening (Universitätsbibliotek Braunschweig)

Der Struwwelpeter, Heinrich Hoffmann, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt Rütten & Loening (Universitätsbibliotek Braunschweig)

Der Struwwelpeter, Heinrich Hoffmann, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt Rütten & Loening (Universitätsbibliotek Braunschweig)

Noël en Belgique

QUAND j'étais petite, mes grands-parents me mettaient en garde contre mon mauvais comportement, sous peine de me faire réprimander par saint Nicolas, l'homme d'Église qui aurait sauvé trois enfants d'un boucher cannibale. Les enfants s'étaient perdus dans la forêt et auraient demandé l'hospitalité pour la nuit en frappant à la porte du boucher. Saint Nicolas avait trouvé les enfants découpés dans un tonneau de sel (normalement destiné à la conservation de la viande) et les avait ramenés à la vie pour les reconduire à leurs parents. Quant au boucher, il prit la fuite et rencontra dans la forêt un homme noir réellement cannibale qui l'attrapa pour le manger. En le suivant, saint Nicolas trouva cet homme noir en train de fouetter le boucher – il s'agit d'attendrir la viande –, et l'empêcha de le manger, Dieu seul étant censé le punir. Cet homme noir, aux grosses lèvres rouges et habillé en vert par saint Nicolas deviendra le Père Fouettard (car il garde à sa ceinture un fouet).

Saint Nicolas choisirait alors de parcourir le monde accompagné de son nouvel ami pour sauver les enfants en danger, récompenser ceux qui ont été sages par une orange (et un morceau de chocolat pour les très sages) et un morceau de charbon pour ceux qui ne l'étaient pas. Rien qu'en voyant l'enfant, l'homme de foi pouvait savoir précisément comment il s'était conduit durant l'année.

En ce qui concerne le Père Fouettard, puisqu'il venait d'un autre continent et n'avait pas la même religion, il pouvait se transformer en un monstre ressemblant au diable (similaire à la représentation du bouc), portant de grandes cornes, un bouc sur le menton et des yeux rouges. Du 6 décembre, jour de la Saint-Nicolas et date anniversaire du sauvetage des trois enfants chez le boucher, au 20 décembre, le Père Fouettard se transformait la nuit en cette bête diabolique surnommée Krampus. Elle capturait les enfants coupables de méfaits (vols, arnaques, vie impie ou autres) dans un gros sac circulaire (comme une hotte), pour les emmener et les suspendre en haut du plus grand arbre de la ville. Il laissait un gros morceau de charbon sur le lieu de l'enlèvement, souvent dans le lit de l'enfant.

Durant ces deux semaines, un enfant était enlevé chaque nuit pour être suspendu dans l'arbre et engraissé de force la nuit d'après. La nuit

du 20 au 21 décembre (au solstice d'hiver) tous ces enfants étaient descendus de l'arbre pour être jetés après leurs repas copieux dans une énorme marmite afin être mangés par Krampus. Puis à minuit, la transformation du Père Fouettard prenait fin pour un an.

Je me souviens que j'avais toujours peur d'aller sur les genoux du saint Nicolas étant petite car je craignais que le Père Fouettard m'emmène dans sa hotte, donc je faisais très attention toute l'année à ne pas faire de bêtises.

Aujourd'hui, en Belgique, et surtout dans ma province wallonne, nous fêtons la Saint-Nicolas partout, plus intensément que la France ne fête le Père Noël. Les enfants montent sur les genoux du saint, lui racontent ce qu'ils ont fait dans l'année tandis que saint Nicolas pose une seule question : « As-tu fait des bêtises cette année ? » Si l'enfant répond honnêtement, il reçoit des bonbons de la main de saint Nicolas, et dans le cas contraire du charbon de celle du Père Fouettard. Maintenant, les oranges sont remplacées par des bonbons et du chocolat, puis par de petits cadeaux, qui sont souvent des cadeaux dits « utiles », comme des vêtements.

Bien sûr les décorations de Noël, comme les chaussons sur la cheminée, l'arbre de Noël, le goûter laissé au Père Noël, la veillée jusqu'à l'arrivée du gros bonhomme rouge et la réception des cadeaux sont toujours d'actualité, mais le rapport n'est pas le même. Ma grand-mère pensait que la figure du saint Nicolas était un moyen efficace pour convaincre les enfants de croire en Dieu, surtout avec la « menace » de se faire dévorer par Krampus s'ils n'étaient pas sages. Le rapport aux hommes en rouge n'est donc pas le même.

Julie Hervieu
Étudiante, L2 Lettres Modernes, URCA

Saint Nicolas et Noël chez des Polonaises

Le 6 janvier, saint Nicolas déposait de petits cadeaux sous les oreillers des enfants. Cette coutume tend à disparaître. Le 24 décembre se nomme *Wigilia* (Veillée), *Gwiazdka* (Étoile) ou *BożeNarodzenie* (Naissance de Dieu). Voici quelques coutumes que nous avons connues, enfants, et qui persistent aujourd'hui. On guette l'apparition de la première étoile de la nuit qui donne le signal de départ aux rituels.

*Le rituel de l'*Opłatek

Chaque personne tient une sorte d'hostie rectangulaire. Chacun va vers toutes les personnes présentes, les unes après les autres. On casse un petit bout de l'*opłatek* de l'autre. On le mange ; on s'embrasse puis on échange des vœux pour l'année à venir.

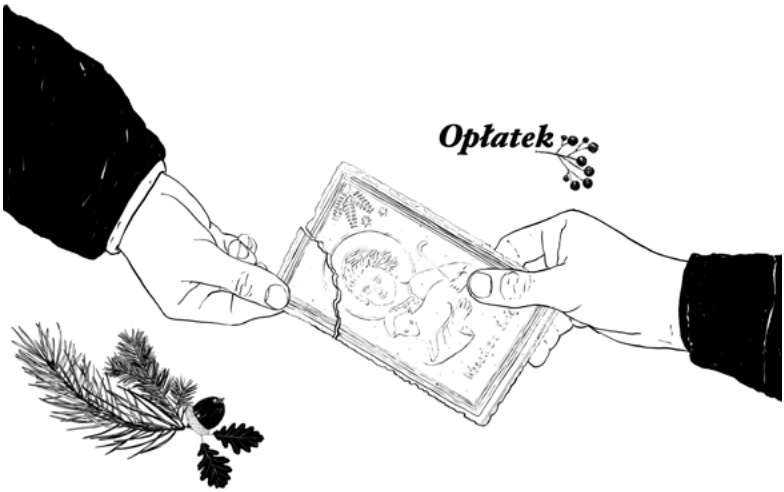


Illustration : Jérémie Lamart

La table et le repas

La table est couverte d'une nappe blanche sous laquelle il y a un peu de foin (rappel de la naissance de Jésus dans une étable ; qui exprime aussi l'espoir de bénéficier de bonnes récoltes l'année à venir). Une place vide, avec le couvert, est prévue pour un éventuel visiteur, plus particulièrement la venue d'un ancêtre. Le repas est maigre et à base de champignons, betteraves, choux, céréales, poisson, graines de pavot et de fruits secs.

Kolędy

On chante les nombreux chants de Noël très populaires, près du sapin, décoré de bougies, de noix peintes, d'étoiles et de guirlandes de papiers colorés confectionnées à la maison.

Le Père Noël, qui s'appelle *Święty Mikołaj* (saint Nicolas), a déposé des cadeaux au pied du sapin.

Ces coutumes du 24 décembre, qui étaient en cours avant la christianisation, correspondent à celles des anciens Slaves. Ce jour-là, ils célébraient une grande fête des morts. À la place de l'*opłatek*, ils partageaient le pain, et à la place du sapin, ils présentaient la dernière gerbe de blé de la moisson, décorée de noix et de pommes. On trouve aussi, un peu plus tardivement, la cime d'un sapin accrochée au plafond la tête en bas mais décorée de la même manière. Les ingrédients du repas favorisaient le lien avec les ancêtres et l'au-delà.

Alice Lusina et Élisabeth Fascio-Lusina
Reims

Paroles du chant à saint Nicolas

Ce chant accompagne la procession aux flambeaux de la basilique Saint-Nicolas-de-Port, en Meurthe-et-Moselle. La fête de la Saint-Nicolas y est célébrée le soir du samedi le plus proche du 6 décembre.

Refrain :

Saint Nicolas, ton crédit d'âge en âge,
a fait pleuvoir tes bienfaits souverains.
Viens, couvre encor' de ton doux patronage
tes vieux amis les enfants des Lorrains.

Couplets :

1 ..... De tes bienfaits, célébrant la mémoire,
nous voulons tous à jamais te bénir.
Ce sanctuaire est empreint de ta gloire,
il en redit l'immortel souvenir,

2 ..... Ô Saint Patron, en tous lieux on t'honore,
tu sais du ciel apaiser le courroux.
Sur l'océan, le matelot t'implore,
et le captif te supplie à genoux.
[…]

7 ..... Les vieux Lorrains, très fiers de la relique,
t'ont demandé de veiller sur leur sort.
Ils ont jadis construit ta Basilique,
et nous aimons « Saint-Nicolas-de-Port ».

8 ..... D'un saint prélat que vit naître l'Asie,
chantons la gloire, implorons la bonté.
Pour bouclier, celui qui l'a choisi,
sur le Seigneur n'a pas en vain compté.

9 ..... Docile à Dieu dès sa première enfance,
qu'il faisait honte à nos coupables cœurs !
Des lois du Christ, il acceptait d'avance,
il devinait les pieuses rigueurs.
10 ..... De force immense, investi par Dieu lui-même,
il dissipait les ombres de la mort,
ou sur les mers, dans le péril suprême,
par un seul mot, poussait la nef au port.
11 ..... Sûrs qu'un tel père est demeuré pour l'homme
propice et tendre, et sensible au malheur,
nos bons aïeux ont érigé dans Rome
un monument à son nom comme au leur.
12 ..... Chez nous, ici : car des bords de la Meuse
quand sortit Jeanne, effroi du léopard,
dans nos parvis la guerrière fameuse
vint à genoux s'inspirer au départ.
13 ..... Plus tard, l'Europe, où la foi s'est tarie,
cherche l'eau vive aux sources du Carmel,
et c'est ici, pour l'humble Acarie,
descend Thérèse, en oracle du ciel.
14 ..... Oh ! Puisses-tu, protecteur secourable,
faisant l'aumône à notre aride orgueil,
oindre nos cœurs de ce baume admirable qui,
dans Bari, mouille encor' ton cercueil !
[…]
23 ..... De la tempête et des fureurs de l'onde,
si tu sauvas de pauvres naufragés,
jetés hélas ! sur l'océan du monde,
arrache-nous à ses flots courroucés.
24 ..... Guide nos pas vers la sainte patrie,
du pur amour, allume en nous les feux,
afin qu'après l'exil de cette vie,
par ton secours, nous volions dans les cieux.
25 ..... Ah ! protégez notre chère patrie
et que ses fils égalent leurs aïeux,
chrétiens de cœur, regardant cette vie,
comme un combat dont la palme est aux cieux.

26.....Saint Nicolas, protège notre marche ;
puisqu'à la mort tout finit ici-bas,
aide nos fils, sublime patriarche,
à soutenir le dernier des combats.
27.....Saint Nicolas, daigne agréer l'hommage
que nous t'offrons avec joie et fierté,
car nous venons au pied de ton image
chanter en chœur ta gloire et ta bonté.
28.....Puisqu'ici-bas nous sommes à la peine,
de nos labeurs, dans la paix, souviens-toi !
Puissions-nous, tous, vrais fils de la Lorraine
rester aussi les fils du Christ, vrai roi.
29.....Pour que jamais la peur de la famine
ne fasse un jour déserter nos sillons,
Préserve-nous du vice et de la ruine
en répandant la manne des moissons.
30.....Entends l'appel des âmes en détresse,
toi qui sauvas des marins en danger ;
le flot surgit, l'écueil au loin se dresse,
si tu le veux, tu peux nous protéger.
31.....Personne ici n'éloigne ta puissance
nos chers aïeux ont redit tes bienfaits.
À notre tour, avec reconnaissance,
nous te voulons louer à tout jamais.
32.....Nous promettons de suivre enfin tes traces
et d'imiter, sans faillir, tes vertus ;
du ciel, par toi, nous obtiendrons les grâces
qui nous vaudront la palme des élus.

Communiqué par Jean-Louis Haquette
Professeur en littérature comparée, URCA

Résumés

Olena Berezovka Picciochi, *La Montagne Noire des Carpates d'Ukraine*
Cette étude a pour objet la genèse des légendes des Carpates d'Ukraine qui plantent leur décor dans la Montagne Noire, à la fois toponyme et lieu imaginaire. Là se rencontrent la grande et la petite mythologie, les traditions savantes et populaires depuis *Gesta Romanorum* jusqu'aux récits oraux recueillis au XIX^e^ siècle, dont le personnage principal, seigneur de la grêle, prend tout à la fois des allures de serpent du culte des ancêtres morts et de la nature ainsi que du diable de la Bible.

Christine Ferlampin-Acher, *Zéphir et Proserpine dans* Perceforest *et* Artus de Bretagne *: donner aux créatures de la « petite mythologie » des noms de la « grande mythologie »*
L'enquête s'intéresse à la façon de nommer ces êtres de la petite mythologie que sont les fées et les *luitons* dans quelques romans arthuriens tardifs, analyses à partir desquelles on pourra évaluer deux dénominations particulières, *Zéphir* et *Proserpine*. L'examen détaillé de ces deux cas conduira à mettre en évidence comment les auteurs, en nouant les mythologies, ont élaboré deux personnages complexes, qui témoignent d'un syncrétisme productif sur le plan poétique en même temps que d'une compréhension fine des systèmes de croyances, qui invite à voir en eux des mythologues ou des folkloristes avant la lettre.

Jean-Marie Fritz, *Une utopie sexuelle et politique : les îles Mâle et Femelle chez Marco Polo ou l'autre Amazonie*
Cette contribution propose l'analyse d'un chapitre du *Devisement du monde* de Marco Polo qui évoque au large de l'Arabie les îles Mâle et Femelle ; les enjeux ne sont pas simplement sexuels (ségrégation spatiale entre hommes et femmes à l'exception d'un trimestre), ils sont aussi religieux et politiques : les habitants sont non seulement contre toute attente chrétiens, mais l'Île mâle est même dirigée par un évêque en lieu et place d'un roi. Il s'agit moins de prendre en compte les origines ou « sources » de cette notice (souvenir des Amazones des *Romans d'Alexandre* entre autres) que les variantes plus ou moins importantes offertes par les différentes versions et traductions du texte de Marco Polo dans les langues européennes de la fin

du Moyen Âge. Dans tous les cas, cette notice doit se lire comme une image inversée de l'Amazonie, comme une subversion de la subversion.

Laurence Hélix, *Autour de Mélusine, fille de la littérature et du folklore*
Au tournant des XIV^e^ et XV^e^ siècles, la fée Mélusine est l'héroïne de deux romans – l'un en vers, l'autre en prose - qui font entrer dans la culture savante cette figure fascinante de la culture folklorique et populaire. À la fois « défricheuse et bâtisseuse », pour reprendre ici les mots de Jacques Le Goff, la jeune épouse du chevalier Raymondin incarne les idéaux de l'âge féodal et le rêve de tout chevalier : régner sur un territoire prospère et donner naissance à une nombreuse descendance.
Mais Mélusine dépasse et transcende les limites du Moyen Âge occidental : incarnant un schéma récurrent et mythique, celui de l'épouse merveilleuse qui s'unit à un simple mortel, elle interroge le rapport complexe entre l'Autre Monde et l'ici-bas et traduit l'étrange perméabilité de la frontière séparant les vivants et les morts. Tour à tour adulée et rejetée, Mélusine illustre aussi l'ambivalence d'une littérature portant sur la femme un regard où se mêlent la crainte et la fascination. Enfin, plus fondamentalement peut-être, Mélusine soulève l'épineuse question du lien entre culture savante et culture populaire : quand le folklore païen devient matériau littéraire, sous les traits rassurants de la bonne fée surgissent parfois ceux de l'effrayante sorcière !

Denis Hüe, *De l'enfondrement*
Il y a des trous et des béances dans la littérature médiévale, des endroits où s'enfoncent les personnages, glissant dans la terre sans jamais ou presque en ressortir. L'exemple le plus connu est le siège périlleux de la Table Ronde, mais il est loin d'être le seul. Le motif, présent dans la littérature arthurienne comme dans les *exempla*, témoigne d'une grande ancienneté et d'une rare complexité symbolique. On cherchera à en dégager les facettes principales.

Galina Kabakova, *Satan, le diable, les esprits des lieux et autres créatures malfaisantes dans les récits étiologiques slaves*
Satan tient une place très importante dans le corpus de contes étiologiques. La thématique nous est transmise par les sources apocryphes ; elle est bien identifiée grâce au répertoire d'Aarne-Thomson-Uther (ATU). Ce sont les contes relevant du type 773, « confrontation de Dieu et du diable lors de la Création », qui font l'objet de l'analyse présentée. Satan se trouve en effet

au cœur d'un dualisme fécond décliné à travers de multiples variantes originales, surtout dans l'univers slave, et qui a une explication pour presque tous les maux et autres tabous à observer absolument si on veut traverser cette vie en toute sécurité. Dieu a créé tout ce qui est bien : la terre ferme, les bonnes routes, la terre russe, les bons animaux, le cheval par exemple. Satan oppose à ces créations les montagnes, ravins et autres marais, les mauvaises routes, etc. Les créations de Satan, bien entendu, attaquent la création de Dieu. Dieu crée, Satan spolie, se multipliant pour ainsi dire à travers un grand nombre de figures malfaisantes, dont la Baba Yaga.
Le corpus étiologique explique l'existence des bonnes et des mauvaises choses dans l'univers et prodigue ainsi de véritables « recettes » ou modes d'emploi pour bien vivre, en évitant, en toute connaissance de cause, les choses, créatures et nourritures marquées du sceau de Satan, et en respectant au contraire celles qui sont l'œuvre de Dieu

Marie-Dominique Leclerc, *Grisélidis, ou le mythe de la femme parfaite*
La Bibliothèque bleue a joué un rôle très important dans la transmission de la mémoire culturelle aussi bien « savante » que populaire. De nombreuses figures ont même acquis leur statut littéraire à partir d'un livre de colportage. La terrible histoire de Grisélidis en est un exemple. Au carrefour des traditions savantes et populaires, son histoire épouse le canevas de la bergère et du prince. Après Boccace, *Grisélidis* est repris par Pétrarque qui la moralise. Et c'est cette interprétation qui sert de base au *Mesnagier de Paris* (fin du XIV^e^ siècle) – Grisélidis y figure entre la romaine Lucrèce et la biblique Susanne –, mais également à des prédicateurs latins : l'histoire de Grisélidis est devenue un *exemplum* que les XVI^e^ et XVII^e^ vont développer. Des amalgames originaux sont pratiqués notamment avec Jeanne d'Arc, tandis que la tradition, essentiellement bourgeoise à l'origine, va investir progressivement la sphère du peuple : les éditions bleues jouent certainement un rôle important dans cette évolution. Grisélidis, relevant à la fois de la mythologie romaine et chrétienne, va prendre place parmi les « femmes illustres ».

Marie-Dominique Leclerc, *Pérégrinations calendaires et géographiques du Juif errant*
Passant perpétuel, le Juif errant est un témoin du temps et des lieux. Ce mythe religieux s'est transmis par les cultures orale et écrite (manuscrits puis imprimés) et par ses représentations picturales et xylographiques. Différemment apprécié au cours des siècles, il est un personnage emblématique de ce que l'imaginaire collectif peut engendrer sous des formes variées

(littéraires, artistiques) mais aussi dans des strates sociales et culturelles variables, allant du savant au populaire.
Nous nous attacherons plus particulièrement aux aspects populaires de cette légende, au travers des livrets de colportage et de l'imagerie, pour mettre en évidence l'errance géographique et temporelle du personnage, tout en limitant notre étude à l'ère française de production.

Ásdís Rósa Magnúsdóttir, *Géants, revenants et angoisse : les monstres de la nuit dans la* Saga de Grettir
Cette contribution s'intéresse à la *Saga de Grettir*, qui daterait de la première moitié du XIV^e^ siècle. Ce roman original retrace la vie et la mort du personnage éponyme qui aurait vécu en Islande dans les premières décennies après la conversion du peuple islandais au christianisme. Grettir est l'homme le plus fort du pays et sera toute sa vie en confrontation avec le monde extérieur, aussi bien avec les hommes qu'avec les créatures surnaturelles. Orgueilleux et impulsif, il se distingue aussi par sa grande faiblesse : la peur du noir qu'il est incapable de surmonter. C'est dans la solitude et l'obscurité de la longue nuit hivernale que ce personnage rencontre ses ennemis les plus dangereux. Le temps et l'espace jouent un rôle important dans l'articulation de ce roman qui comporte de nombreux motifs folkloriques appartenant à la petite mythologie.

Thomas Nicklas, *Confluences géographiques et démonologiques en Germanie : Johannes Praetorius (1630-1680) et l'imaginaire topique de la « Nuit de Walpurgis ». De la petite à la grande mythologie : les métamorphoses du magicien Faust*
Cette contribution est consacrée au polygraphe saxon Praetorius et sa petite mythologie du Blocksberg, liée à la grande mythologie allemande du Docteur Faust. Le carnaval diabolique du sabbat faustien se déroule « entre Schierke et Elend », dans un mouvement localisé en direction du Brocken, lieu de rencontre légendaire des sorcières et du diable en habit de bouc, lors d'une fête du printemps orgiastique (*Faust I*, 1808). C'est un endroit, assez loin du sommet et excentré par rapport au centre de la diablerie, où se retrouvent les fantômes, les esprits et les apparitions de seconde zone. Confluence syncrétique au carrefour de l'espace et du temps, des superstitions populaires et de leurs représentations érudites, la toponymie hercynienne d'Elend et de Schierke articule une confusion de fables, de légendes et de mythologies. La présentation vise à replacer cet imaginaire

géographique goethéen, folklorique et chaotique, dans ses contextes historiques, littéraires et culturels.

Bernard Teyssandier, ***Grande et petite mythologies : le centaure au miroir du Grand Siècle***
Du fait des interprétations qu'il a pu générer sur le thème de la nature et de la culture, du fait aussi des liens qu'il a entretenus dès l'Antiquité avec l'idée d'éducation, le mythe du centaure bénéficie tout au long de l'histoire d'un succès de postérité impressionnant. Au XVII[e] siècle, en France, le pouvoir royal contribue même à asseoir sa réputation, notamment dans le cadre dévolu à une parole d'éloge. Pour autant, on ne saurait réduire l'usage de cette légende d'hybridation au recyclage d'une topique héritée : le Grand Siècle excelle aussi dans l'exploration et dans l'expression d'un imaginaire du centaure, au point de favoriser le passage d'une approche éthico-politique du mythe à une approche poétique. Dans son aptitude à envisager l'héroïsation, cette fable en vient ainsi à fragiliser le postulat d'une séparation trop nette entre grande et petite mythologies.

Flore Verdon, ***L'imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes : temps et espace mythique au carrefour de l'*eutopie *narrative***
Cette contribution examine la dimension à la fois utopique et eutopique de la dialectique existant entre les lieux et les « temps » mythiques composant le royaume arthurien des romans de Chrétien de Troyes. La prise en compte de ces feuilletés à la fois spatiaux et temporels aboutit à la perspective d'un monde idéal, projeté dans un futur réalisable, en un mot, eutopique.

Philippe Walter, ***Le nain tricoteur et fouettard du* Chevalier au Lion *(Chrétien de Troyes)***
Chez Chrétien de Troyes, le nain tricoteur et fouettard du *Chevalier au Lion* relève-t-il de la grande ou de la petite mythologie ? En fait, cette hiérarchie artificielle doit être repensée : après l'établissement du récit de base associé à ce nain, il convient d'explorer le personnage sous plusieurs facettes : onomastique et philologique, ethnologique et comparatiste, narratologique et mythologique. Il apparaît alors que les deux actions illustrées par le nain (tricoter et fouetter) relèvent d'un complexe mythico-rituel qui doit être analysé en tant que tel et interrogé sous l'angle de plusieurs disciplines (histoire des religions, mythologie indo-européenne, folklore français et européen). Sous cet éclairage, l'épisode apparemment isolé du géant Harpin et de son

nain apparaît étroitement lié à la trame principale du roman de Chrétien ainsi qu'à la grande divinité qui apparaît dès le début de l'œuvre : le bouvier géant et hirsute. Son nom de code (mythique) est révélé à l'issue de la démonstration.

Myriam White-Le Goff*, Le ciel sous la terre : traditions savantes et populaires dans le* Purgatoire de saint Patrick
La légende du *Purgatoire de saint Patrick* se diffuse très largement au Moyen Âge, dans toute l'Europe. On partira à la fois de la source latine et des inspirations plus implicites bibliques ou celtiques pour observer comment ce texte chrétien se nourrit d'un matériau imaginaire païen. On replacera le récit médiéval entre les genres proches et on observera comment sa réception a été conditionnée par ces multiples filiations.

Présentation des auteurs

Olena Berezovka Picciochi est née en Ukraine, qu'elle a quittée à 21 ans pour suivre ses études à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et à l'université de Corte Pascal-Paoli. Docteur en littérature comparée, elle poursuit ses recherches dans l'UMR LISA 6240 et est chargée de cours à l'université de Corse depuis 2014. En 2019, elle a obtenu le CAPES interne de lettres modernes.
Auteur de plusieurs articles, elle vient de publier la version remaniée de sa thèse de doctorat, Mazzeru *corse et* Molfar *des Carpates. Antiques personnages des légendes européennes*, Paris, Riveneuve, 2019.

Christine Ferlampin-Acher, ancienne élève de l'ENS et agrégée de lettres, est professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge à l'université de Rennes, où elle dirige le CELLAM (Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes). Ses recherches portent sur le roman et le merveilleux, sur la littérature arthurienne, en particulier tardive, en France et en Europe, et elle s'est particulièrement intéressée à *Perceforest* et *Artus de Bretagne*.
Elle a notamment publié : *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e^-XIV^e^ siècles)*, Paris, PUPS, 2002 ; *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003 ; *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010. Éditions et traductions de textes : *Tristan en prose, Alexandre en prose, Guillaume d'Angleterre, Guillaume de Palerne,* et surtout *Artus de Bretagne*, dont elle a donné la première édition scientifique, 2 t., Paris, Champion, 2017. En 2020 sont parus le volume encyclopédique issu du projet qu'elle a mené dans le cadre d'une délégation à l'Institut universitaire de France, *LATE (1270-1530) : La matière arthurienne tardive en Europe (Late Arthurian Tradition in Europe)*, Rennes, PUR, 2020, ainsi que les actes du colloque de clôture de ce projet : *Arthur en Europe à la fin du Moyen Âge. Approches comparées (1270-1530)* (Classiques Garnier).

Jean-Marie Fritz est professeur de littérature médiévale à l'université de Bourgogne depuis 1997. Après une thèse consacrée à une approche comparée des discours médiévaux sur la folie (*Le discours du fou au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, PUF, 1992), il a orienté ses recherches vers la question du paysage sonore au Moyen Âge (*Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant*

épistémologique, Paris, Champion, 2000 ; *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011).

Laurence Hélix, maître de conférences en langue et littérature du Moyen Âge à l'université de Reims Champagne-Ardenne, est ancienne élève de l'école normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée de lettres classiques et auteure d'une thèse sur la poésie mariale. Elle a publié de nombreux livres sur la langue française, spécialement l'ancien français, ainsi que des ouvrages qui cherchent à établir un lien entre mythe, histoire et littérature : *Mélusine* (2016) ; *Richard Cœur de Lion* (2018) ; *Les Templiers* (2019) ; *Jeanne d'Arc* (à paraître).

Denis Hüe, professeur émérite de langue et littérature du Moyen Âge à l'université Rennes-2, est un spécialiste de la poésie lyrique de la fin du Moyen Âge. Il a travaillé également sur le théâtre médiéval et sur les encyclopédies médiévales.
Auteur d'un très grand nombre d'articles, il a notamment publié *La Poésie palinodique à Rouen, 1486-1550* (Champion, 2002) ; *Rémanences, mémoire de la forme dans la littérature médiévale* (Champion, 2010) et édité et traduit, avec Christine Ferlampin-Acher, *Amadas et Ydoine* (Champion, 2020).

Galina Kabakova est maître de conférences HDR en civilisation russe à Sorbonne Université et titulaire d'une habilitation à diriger des recherches soutenue à l'université Paris IV-Sorbonne (2009). Directrice des publications à la maison d'édition qu'elle a fondée, Flies France, de 1994 à 1998, elle est directrice de collections chez le même éditeur depuis 1998. Depuis vingt ans, elle traduit, publie et étudie les contes du monde entier.
Elle a notamment publié *Contes et légendes tziganes* (2e éd.), Paris, Flies, 2019 ; *D'un conte à l'autre*, Paris, Flies, 2018 ; *Anthropologie du corps féminin dans le monde slave*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; « Le corps dans la culture russe » (direction), *Cahiers slaves*, 9, 2008 ; *L'hospitalité, le repas, le mangeur dans la civilisation russe*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; *Contes et légendes étiologiques dans l'espace européen* (direction), Paris, Flies, 2015.

Marie-Dominique Leclerc était maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Docteur en histoire et civilisations de l'EHESS à Paris, elle a publié de nombreuses études sur la Bibliothèque bleue, les filiations textuelles de romans issus de la littérature médiévale, et sur l'imagerie populaire. Elle s'intéresse plus généralement à la culture populaire

dans toutes ses formes d'expression (livrets, images, marionnettes, théâtre rural, lanterne magique, enseignes…). Elle est directrice de la revue d'histoire régionale *La Vie en Champagne* et présidente de l'association Les Amis de la médiathèque de Troyes Champagne métropole.
Dernières publications : *Mort suit l'homme pas à pas. Représentations iconographiques, variations littéraires, diffusion des thèmes* (dir. A. Benucci, M.-D. Leclerc, A. Robert), Reims, Épure, 2016 ; « Les Pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle dans la Bibliothèque bleue », *Compostelle- Cahiers d'Études de Recherche et d'Histoire Compostellanes*, 19, 2016, p. 93-107 ; « La Bibliothèque bleue dans la cité », *La Vie en Champagne*, 90, avril 2017, p. 1-64 (en collab. avec Alain Robert) ; « Pierre de Provence et la belle Maguelonne dans la Bibliothèque bleue troyenne », *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, CXLII, 2018, p. 151-156 ; « Trois p'tits tours et puis s'en vont : spectacles contemporains avec marionnettes macabres », *in* Hans-Collas, Ilona *et al.* (dir.), *Mort n'espargne ne petit ne grant. Études autour de la mort et de ses représentations*, Vendôme, Le Cherche-Lune, 2019, p. 478-495 ; « Quatre siècles d'impressions troyennes de la Danse macabre », in *Le Livre & la Mort*, Paris, Cendres/Bibliothèque Sainte-Geneviève/ Bibliothèque Mazarine, 2019, p. 79-111 (en collab. avec Alain Robert).

Ásdís Rósa Magnúsdóttir est une universitaire islandaise, spécialiste des littératures française et islandaise médiévales. En 1997, elle a obtenu un doctorat en recherches sur l'imaginaire (littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance). En 2000, elle a été nommée maître de conférence à l'université d'Islande.
Elle a notamment traduit en français *La Géante dans la barque de pierre et autres contes d'Islande* (Corti, 2003) et elle a collaboré à l'édition des *Lais du Moyen Âge* sous la direction de Philippe Walter dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 2018).

Thomas Nicklas dirige un centre de recherche à l'université de Reims Champagne-Ardenne (CIRLEP), où il exerce comme professeur de civilisation des pays germanophones. Titulaire d'un doctorat en histoire moderne obtenu à l'université d'Erlangen-Nuremberg (1994) et d'une HDR en histoire moderne et contemporaine (2001), il s'intéresse à l'histoire des idées, à la première modernité, au Saint-Empire, à la civilisation des pays germanophones (Allemagne, Suisse, Autriche) ainsi qu'à l'interculturalité dans un contexte régional (Europe centrale) et à l'histoire régionale (Allemagne du Sud).

Dernières publications : *Un prélat français de la Renaissance : le cardinal de Lorraine entre Reims et l'Europe*, avec Jean Balsamo, Bruno Restif, Genève, Droz, 2015 ; *Soldats et civils au XVIIIe siècle : échanges épistolaires et culturels*, avec François Genton, Reims, Épure, 2016 ; *Hybridisierungen, Hybridations. Actes du 49e Congrès de l'AGES (Reims 2016)*, avec Helga Meise et Christian Roques, Reims, Épure, 2017 ; *L'émigration politique en Suisse au XXe siècle (1930-1990). Pratiques, réseaux, résonances*, avec Rémi Baudouï et Landry Charrier, Reims, Épure, 2017.

Bernard Teyssandier, spécialiste de littérature française du XVIIe siècle, est professeur à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Il enseigne principalement l'histoire du livre, l'histoire de la gravure et l'histoire des bibliothèques. Depuis la parution de sa thèse (2008), ses travaux l'ont notamment conduit à interroger les rapports du texte et de l'image dans la perspective de l'éducation du prince au Grand Siècle et de ses représentations.
Il a notamment publié Gabriel Naudé, *Avis pour dresser une bibliothèque*, édition annotée et établie par B. Teyssandier, Paris, Klincksieck, 2008 ; *La Morale par l'image.* La Doctrine des mœurs *dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, Champion, 2008 ; « L'idée des bibliothèques à l'âge classique », numéro spécial dirigé par Jean-Marc Chatelain et B. Teyssandier, *Littératures classiques*, 66, 2008 ; Jean Ballesdens, *Les Fables d'Ésope Phrygien* (1645), édition établie sous la direction de B. Teyssandier, Reims, Épure, 2011 ; *Le Roi hors de page et autres textes. Une anthologie*, édition critique établie sous la direction de B. Teyssandier, Reims, Épure, 2012 ; Jean Héroard, *De l'institution du prince* (1609), édition annotée et établie par B. Teyssandier, Paris, Hermann, 2013. « 1617 : le coup d'État de Louis XIII », numéro spécial dirigé par Delphine Amstutz et B. Teyssandier, *XVIIe siècle*, 2017, n° 276.

Karin Ueltschi est professeur de langue et littérature du Moyen Âge à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ses travaux portent sur l'histoire de la langue française, l'articulation entre héritages chrétiens et préchrétiens, la mythologie comparée, enfin, le rapport entre traditions orales et savantes. Elle a notamment publié *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Champion, Paris, 2008 ; *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Champion, Paris, 2010 ; *Le Pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Champion, Paris, 2011 ; *Histoire véridique du Père Noël. Du traîneau à la hotte*, Imago, Paris, 2012 ; *Petite Histoire de la*

langue française ou le chagrin du cancre, Imago, Paris, 2015 ; *Mythologie des Boiteux et du Pied fabuleux. Œdipe, Jacob, Mélusine et C^ie^*, Imago, 2019.
Elle a collaboré à l'édition des *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XI^e^-XIII^e^ siècle),* sous la direction de Philippe Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2018.

Flore Verdon est titulaire d'un doctorat soutenu en octobre 2019 à l'université de Reims Champagne-Ardenne : *La création d'un royaume eutopique arthurien au XII^e^ siècle : géographies mythiques et itinéraires arthuriens pour un monde idéal*. Titulaire du Capes, elle enseigne et assure, avec Karin Ueltschi, l'organisation du séminaire « Grandes et Petites Mythologies ».

Philippe Walter est professeur émérite à l'université de Grenoble-Alpes, directeur émérite du Centre de recherche sur l'imaginaire (Grenoble), co-fondateur du Centre de recherches internationales sur l'imaginaire (CRI2i) et membre de l'Académie nationale de Metz.
Il a publié un grand nombre d'ouvrages, dont voici une petite sélection : *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes,* Paris, SEDES, 1988 ; *La Mémoire du Temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*, Paris, Champion, 1989 ; *Le Gant de verre. Le Mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus, 1990 ; *Le bel inconnu de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996 ; *Saint Antoine, entre mythe et légende* (dir.), Grenoble, ELLUG, 1996 ; *Merlin ou le savoir du monde,* Paris, Imago, 2000 ; *Arthur, l'Ours et le Roi*, Paris, Imago, 2002 ; *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, 2^e^ éd., Paris, Imago, 2003 ; *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Paris, Imago, 2004 ; *Galaad, le pommier et le Graal*, Paris, Imago, 2004 ; *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Paris, Imago, 2006 ; *La fée Mélusine. Le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008 ; *Gauvain, le chevalier solaire*, Paris, Imago, 2013 ; *Ma mère l'Oie. Mythologie et folklore dans les contes de fées*, Paris, Imago, 2017. Il a dirigé, aux éditions de la Pléiade, l'édition des trois volumes du *Livre du Graal* (2001, 2003 et 2009) ainsi que des *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XI^e^-XIII^e^ siècle)* en 2018.

Myriam White-Le Goff est maître de conférences HDR en langue et littérature médiévales à l'université d'Artois (Arras). Elle s'intéresse aux questions de merveilleux et de spiritualité, ainsi qu'à la réception du Moyen Âge dans la littérature et les arts des XX^e^-XXI^e^ siècles.

Elle a notamment publié *Changer le monde, réécritures d'une légende, Le Purgatoire de saint Patrick*, Paris, Champion, 2004 ; *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck, 2008 et Le Purgatoire de saint Patrick*, accompagné des autres versions françaises en vers et du* Tractatus de Purgatorio sancti Patricii *de H. de Saltrey*, Paris, Champion, 2019. Deux des huit ouvrages collectifs qu'elle a dirigés portent sur des questions en lien direct avec le présent sujet : *Les géants : entre mythe et littérature* (avec M. Closson), PU Artois, 2007 et *Les entre-mondes. Les vivants et les morts* (avec K. Ueltschi), Paris, Klincksieck, 2009.

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS