



HAL
open science

Grandes et petites mythologies 2 : Mythe et conte, faune et flore

Karin Ueltschi-Courchinoux, Flore Verdon

► To cite this version:

Karin Ueltschi-Courchinoux, Flore Verdon (Dir.). Grandes et petites mythologies 2 : Mythe et conte, faune et flore. Karin Ueltschi; Flore Verdon. Editions et presses universitaires de Reims, Grandes et petites mythologies 2, 285 p., 2022, 9782374961781. 10.34929/t21j-r872 . hal-04742998

HAL Id: hal-04742998

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04742998v1>

Submitted on 18 Oct 2024

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 II

Mythe et conte, faune et flore



sous la direction de
Karin Ueltschi et Flore Verdon

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Ouvrage publié avec le concours du Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires (CRIMEL) et de la Maison des sciences humaines de l'université de Reims Champagne-Ardenne.

Couverture : Mandragore, f° 180 v° du ms. fr. 12322, BnF. Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN (broché) : 978-2-37496-177-4

ISBN (PDF) : 978-2-37496-178-1



Ce document est mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons](#) attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international.

Tous les liens Internet cités dans cet ouvrage ont été consultés pour la dernière fois le 09/11/2022.

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2022
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 II

Mythe et conte,
faune et flore



sous la direction de Karin Ueltschi
et Flore Verdon

l'épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

Sommaire

Préambule.....9

Introduction..... 11

KARIN UELTSCHI & FLORE VERDON

Partie I

Plasticité et variances..... 15

Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?

Réécriture du mythe à l'époque contemporaine 17

SOPHIE CONTE

Le mythe de Pygmalion, d'hier à aujourd'hui.....43

ALAIN TROUVÉ

Fortune, la roue et le meunier 67

MIREN LACASSAGNE

La mythologie dans le conte parodique ou licencieux..... 91

FRANÇOISE GEVREY

Peau d'Âne et ses sœurs 117

ANNA LOBA

Rübezahl, esprit polyvalent : l'étonnante faculté d'adaptation

d'une figure de la petite mythologie d'Europe centrale..... 137

THOMAS NICKLAS

Partie II Mythologies animales, mythologies végétales153

Entre force et fragilité : le lion comme miroir des héros épiques
dans *l'Illiade* et les *Posthomériques*..... 155
AURORE NOIRAULT POTIER

Éphémérité et dégénérescence : l'étude du Narcisse 173
CÉCILE MAURÉ

Des Sirènes et des Ondines..... 191
LAURENCE HÉLIX

La licorne, polyvalence et persistance207
MYRIAM WHITE-LE GOFF

Les sorts sans les plantes : magie rituelle
dans le monde arthurien ?221
ANNE BERTHELOT

Bestiaire populaire et bestiaire savant :
la faune dans l'œuvre médiévaliste de T. H. White237
JUSTINE BRETON

Épilogue255

Traditions et mythes vivants : l'exemple de la fougère.....257
ANNE MARCHAND

Du rempotage de mandragores269
KARIN UELTSCHI

Présentation des auteurs281

Préambule



Nous remercions vivement le CRIMEL et la Maison des SHS de l'université de Reims Champagne-Ardenne pour le soutien apporté aussi bien dans l'organisation des manifestations scientifiques que pour la publication des présents actes.

Un merci tout particulier à Jean-Louis Haquette, pour son indéfectible soutien, sa présence et ses encouragements.

Nos remerciements chaleureux vont également à Stéphanie Hatat, notre chère et très discrète cheville ouvrière, ainsi qu'à Perrine Delettre et Angélique Ranvier pour leur concours bienveillant.

Enfin, ce volume, tout comme le précédent, doit beaucoup à la sollicitude et aux soins d'Agnès Fallier et de Tristan Gabriel-Morozoff.

KARIN UELTSCHI & FLORE VERDON

Introduction

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins.
Paul Verlaine, *Le Faune*.



ICI le second tome des travaux de notre séminaire consacré aux rencontres entre grande et petite mythologie, entre l'univers de l'Olympe et celui des foyers, entre mythe et conte, et à leurs échanges permanents, à leur plasticité, à leur porosité. Quel que soit le sujet traité, il s'agit en effet de mettre en évidence les ponts qui existent entre les deux canaux « savant » et « populaire », ce qui renouvelle l'approche de thématiques parfois déjà amplement traitées. Au fil des travaux proposés depuis le début de nos investigations (cf. tome I^{er}), ce couple des grandes et petites mythologies n'a cessé de s'enrichir de variantes problématiques supplémentaires, et de nouvelles créatures emblématiques, à l'instar de Rübzahl qui s'appelle Krakonoš en Tchéquie, et Liczyrzepa en Pologne. S'il semble émerger tout droit du xvi^e siècle qui a donné un acte de naissance écrit à tant de figures – pensons à Faust, à Till Eulenspiegel, à Guillaume Tell –, il est en réalité beaucoup plus vieux. Il incarne non seulement la persistance tenace de l'imaginaire mythique, mais aussi son infinie aptitude à la métamorphose, à l'adaptation, et même à la « récupération ». Profondément enracinée dans le terroir et d'anciennes strates linguistiques, foncièrement ambivalente avec sa barbe rousse et son bâton, cette figure remonte à l'origine même de l'humanité, à son enfance, à sa mémoire première.

De nouvelles dialectiques ont pu être dégagées, mettant sans cesse en évidence la troublante parenté de nos héritages et leur vitalité toujours perceptible notamment par le biais du calendrier. Des rapports à première vue improbables sont mis en évidence, celui entre chocolat

1 Ueltschi, Karin et Verdon, Flore (dir.), *Grandes et Petites mythologies 1. Monts et abîmes : des dieux et des hommes*, Reims, Épure, 2020 ([doi:10.34929/3rfe-fg36](https://doi.org/10.34929/3rfe-fg36)).

et ambrosie ou entre art et science par exemple. Se pose également la question centrale du passage du silence à la parole ; la parole, si on la suppose d'abord antérieure à l'écrit, peut à l'inverse également constituer l'appropriation de l'écrit par l'oral ; c'est donc une passerelle fondamentale entre la grande et la petite mythologie, transcendant le clivage entre la littérature savante et le conte populaire pour que subsiste le mythe. Par ailleurs, des figures sans nom – quel est celui de la statue de Pygmalion ? – se retrouvent sous des identités enfin cernées, sont devenues Vénus ou Galatée. C'est d'ailleurs là un sujet majeur en mythologie comparée : comment sortir de la *namelessness*, si on nous accorde cet anglicisme, ou comment transformer une figure mythique en personnage littéraire ?

De nouveaux éclairages viennent constamment consolider et multiplier des scénarios pourtant si intimement familiers : *simul vetus et novella, simul senex et puella*, pourrions-nous dire avec Alain de Lille : d'Apulée à La Fontaine, de Merlin à Ambroise Paré, la vitalité des motifs réside sans aucun doute dans leur capacité à nouer des syncrétismes par le biais de l'analogie et de l'inépuisable magie de la *coincidentia oppositorum* ; ainsi, la seule évocation du nom d'Iphigénie proclame son immortalité féconde sur les scènes et dans les livres, et interroge sans fin les notions de sacrifice ou d'héroïsme.



Dans l'univers que nous avons choisi d'explorer, le discours universitaire doit se confronter sans cesse à la voix du conteur et du poète, souvent véhicules plus efficaces de transmission d'une mémoire : un Tolkien ou un T.H. White en savent quelque chose ! Et rien ne saurait remplacer l'investigation sur le terrain pour recueillir encore et encore les traditions orales en vue de les explorer et les inscrire dans la mémoire savante : la mythologie est fondamentalement vivante.

Au cours de nos explorations, nous avons pu saisir certains mécanismes de transformation : l'analogie permet des transferts thématiques à première vue insolites ; le motif de la métamorphose par exemple, sous-jacent aux contes de Peau d'Âne ou de Cendrillon, peut être véhiculé par des thématiques comme la mutilation, le déguisement ou la mascarade, voire le rasage. Une homophonie comme celle entre *mandragore* et *mandegloire* (main de gloire) est

proprement créatrice de syncrétismes mythiques dans l'implacable logique de l'imaginaire, et génère une riche production littéraire. Un motif savant comme celui de la Roue de la Fortune peut nouer des liens avec l'univers populaire des fileuses, elles-mêmes héritières des anciennes Parques ; si les traits de Fortune s'estompent ainsi au gré des mutations, la seule image de la roue peut activer ses significances en migrant dans l'atelier du meunier – la roue du moulin, la meule – et traduire à sa manière les stupéfiantes cohérences d'un réseau de signes souterrains. Bien entendu, ces transformations ne vont pas sans altération de sens ; la sirène ne change pas seulement de morphologie au fil du temps, mais également de nom et d'identité profonde. Notre couple des grandes et petites mythologies interroge, en effet, aussi le rapport d'une époque avec le merveilleux, qu'il convient ou de goûter à la manière des enfants, ou de rationaliser (par l'allégorie par exemple), ou de moraliser, ou de parodier, voire de dégrader en le déstructurant, l'édulcorant aussi parfois. Les problématiques dominantes d'une époque nourrissent les perpétuelles transformations des motifs. Le propre des grands mythes est en effet de pouvoir s'adapter et d'apporter leur éclairage particulier à une « réalité » donnée *pour faire sens* : ce sont autant de maillons qui permettent de raccrocher chaque génération à celles qui ont précédé.

À l'instar de Pygmalion, bien des figures descendent, au fil du temps, de leurs hauteurs olympiennes et deviennent proprement « populaires ». Mais le mouvement inverse se produit tout autant : des motifs « savants » peuvent afficher des traces de « contamination » populaire, pensons au finale sublime de la 4^e *Symphonie* de Gustave Mahler qui a repris *Des Knaben Wunderhorn* d'Achim von Arnim et Clemens Brentano et imaginé une sainte Marthe devenue cuisinière s'activant aux fourneaux célestes – tout comme d'autres héros légendaires, de Lancelot à Haveloc – ainsi que les différentes figures de Peau d'Âne !

Il est vrai que ces *mutations* entraînent parfois quelque mélancolie, des nostalgies, si délicieuses et fécondes au demeurant ; certains savoirs en effet sont voués sinon à l'oubli du moins au secret du silence (souvenons-nous de Merlin !), mais grâce justement à toutes ces traditions, nous continuons à en pressentir l'existence à défaut d'en connaître le contenu précis : nous sommes ici à la source même de l'imaginaire et de la littérature : « un enfant sait très bien que

les licornes n'existent pas, mais il sait aussi qu'un livre qui parle de licornes dit la vérité » (cf. M. White, [p. 211](#)), et presque tout est dit.



Nous reproduisons ici le principe adopté dans le premier tome des actes de notre séminaire : une première partie regroupe les conférences mensuelles données au cours de l'année universitaire (« Plasticité et variances ») et la seconde partie réunit celles qui relèvent de la thématique particulière de la journée d'étude (« Mythologies animales, mythologies végétales »).

Et l'aventure continue² !

KARIN UELTSCHI & FLORE VERDON
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

2 Les informations, en particulier le programme de l'année ainsi que les codes pour assister en visio aux conférences, se trouvent sur le site du CRIMEL (<https://crimel.hypotheses.org>), rubrique Séminaires, ou à l'adresse suivante : karin.ueltschi-courchinoux@univ-reims.fr.

Partie I

Plasticité et variances

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends !
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures,
À leur ombre enlever encore des ceintures :
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*.

Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?

Réécriture du mythe à l'époque contemporaine

Résumé – Prélude à la guerre de Troie, le sacrifice de la fille d'Agamemnon est absent des épopées homériques mais Euripide en fait le sujet d'*Iphigénie à Aulis*. Selon les versions du mythe, depuis l'Antiquité grecque, l'issue du sacrifice – acte difficile à penser et donc à représenter – est remise en question : l'histoire, loin d'être connue d'avance, se rejoue à chaque représentation, à chaque réécriture. Après avoir rappelé les enjeux politiques et religieux de ce mythe dans la société grecque, on s'interrogera sur l'actualité de l'épisode de la baie d'Aulis en étudiant quatre tragédies contemporaines : *Iphigénie ou le péché des dieux* (Michel Azama, 1991), *Iphigénie* (Tiago Rodrigues, 2015), *Iphigénie en trichromie* (Michel Ouellette, 2006) et *Iphigénie* (Jean-René Lemoine, 2012). Ces tragédies reposent, selon des modalités différentes, inlassablement, la même question : le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?



IMPATIENT de conduire l'armée grecque à Troie, Agamemnon doit sacrifier sa propre fille pour apaiser la colère d'Artémis. L'épisode, relaté dans les *Chants Cypriens*¹, a inspiré les trois grands tragiques grecs, mais c'est Euripide qui lui a donné sa forme la plus originale dans une de ses dernières pièces, *Iphigénie à Aulis*². Depuis l'Antiquité, on rejoue inlassablement le scénario de la baie d'Aulis, qu'on apprécie pour lui-même, parce que la geste des Atrides, qui fait partie du patrimoine littéraire occidental, nous est familière. On s'autorise çà et là à en modifier le récit et on l'enrichit de nouvelles significations, au gré des relectures ou des réécritures. Intégrée

1 Cette épopée perdue, du VII^e ou VI^e siècle av. J.-C., relate des faits antérieurs à la guerre de Troie. Iphigénie n'est pas mentionnée par Homère.

2 Voir Jouan, François, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 257-298. L'*Iphigénie* d'Eschyle comme celle de Sophocle sont perdues, mais l'épisode d'Aulis est évoqué dans d'autres tragédies (*Agamemnon* d'Eschyle, *Électre* de Sophocle, *Iphigénie en Tauride* d'Euripide). Nous citerons la traduction de François Jouan : Euripide, *Iphigénie à Aulis*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

à d'autres récits, la référence mythologique sert parfois simplement de révélateur, par analogie.

Le titre de *Iphigénie* de Teresa de la Parra, publiée en 1924, repose sur un jeu étymologique avec le prénom de l'héroïne, Maria Eugenia, qui est « bien née³ ». Cette jeune fille de la bonne société vénézuélienne élevée à Paris dans un pensionnat retourne vivre chez sa grand-mère maternelle à Caracas après le décès de son père. Pas d'Agamemnon pour sacrifier sa fille mais, pire encore, le clan familial et le poids des conventions sociales. Orpheline et ruinée, n'ayant pour capital que sa jeunesse et sa beauté, Maria Eugenia n'a d'autre perspective que le mariage pour retrouver sa place dans la société. Le choix qu'elle doit faire entre un amour idéal, un peu fantasmé, et un mariage de raison avec un notable rétrograde donne à la fin de ce roman d'apprentissage au féminin, écrit sur le mode du journal intime, des accents de tragédie.

Le mystère de l'allusion mythologique est entretenu par la récurrence du mot « sacrifice » et rappelé dans le titre de la troisième partie (« Vers le port d'Aulis »). Il se dévoile à la dernière page, dans une métaphore filée :

Oui, comme dans la tragédie antique, je suis Iphigénie : naviguant, nous sommes en pleins vents contraires, et pour sauver ce bateau du monde qui, piloté par je ne sais qui, avance pour assouvir ses haines je ne sais où, il faut que je livre en holocauste mon corps docile d'esclave marqué par le fer rouge de nombreux siècles d'esclavage⁴.

La jeune fille fait ici référence à la condition féminine soumise aux lois du mariage avant de désigner la « divinité terrible et ancestrale » qui réclame ce sacrifice : « Monstre sacré à huit têtes qui se nomment : société, famille, honneur, religion, morale, devoir, conventions, principes⁵ ». Elle prononce ces mots devant sa robe de mariée, vêtement sacrificiel. Dans tout le roman, les motifs récurrents du soin du corps, du maquillage, de la parure et du parfum caractérisent le personnage dans sa frivolité et son élégance toute parisienne. Cet art de la toilette mis au service de la recherche d'un parti devient de

3 Parra, Teresa de la, *Iphigénie*, Coleman, Yves (trad.), Paris, Indigo (éditions UNESCO), 1995.

4 *Ibid.*, p. 437.

5 *Ibid.*

manière ambivalente l'instrument de l'aliénation qui s'annonce dans le mariage, jusqu'aux apprêts dont s'orne la mariée. L'héroïne de ce roman féministe aspire à la liberté et à l'indépendance auxquelles elle a goûté à Paris, lieu de l'émancipation féminine, mais finit par y renoncer, dans un élan exalté qu'elle ne maîtrise pas elle-même et qui ne fait que cacher sa résignation devant les conventions sociales. Tout en se revendiquant d'Iphigénie, elle renverse quelque peu les perspectives en confondant d'elle-même mariage et sacrifice.

Quelque soixante plus tard, en 1985, Ismail Kadaré donne à *La fille d'Agamemnon* les traits de Suzana. Fille d'un dignitaire du régime albanais pressenti pour succéder au dictateur en place, celle-ci rompt avec le narrateur afin de ne pas nuire à la carrière de son père⁶. Le jeune homme a explicitement recours au mythe d'Iphigénie comme grille de lecture pour comprendre ce qui lui arrive. À sa grande surprise, car il n'est pas un ami du régime, il reçoit une place en tribune officielle pour assister aux fêtes du Premier mai, dont le cérémonial, mise en scène dérisoire et vide de sens, est comparé au sacrifice antique⁷. Le roman accompagne les pensées de cet homme perdu au milieu de la foule en liesse, prétexte pour évoquer, au gré des personnes rencontrées en chemin, des citoyens réellement sacrifiés au nom du régime. La pensée du narrateur se précise à la fin de l'ouvrage quand il comprend que Staline, tel Agamemnon, a sacrifié son fils en l'envoyant à la guerre par un « cynique calcul de tyran », afin de s'autoriser de son exemple pour sacrifier d'autres citoyens⁸. La banalité de la rupture amoureuse cache en définitive un « meurtre symbolique⁹ » : le sacrifice, non pas spectaculaire ni sanglant, mais insidieux, auquel consent Suzana, c'est celui de l'insouciance de la jeunesse sous la dictature, de la liberté de vivre et d'aimer, et le roman se termine

6 Kadaré, Ismail, *La Fille d'Agamemnon*, in *Œuvres*, t. 12, Papavrami, Tedi (trad.), Paris, Fayard, 2004, p. 9-102.

7 « Je ne parvenais pas à oublier les lectures que j'avais faites ces derniers jours à propos du sacrifice de la fille d'Agamemnon. Le brouhaha de fête qui m'entourait, la fanfare, les rouges calicots constellés de slogans, au lieu de m'en éloigner m'y replongeaient un peu plus. » (*Ibid.*, p. 65).

8 « Iakov, paix à son âme, avait été sacrifié non pas afin de subir le même sort que n'importe quel autre soldat russe, ainsi que l'avait prétendu le dictateur, mais afin de conférer à ce dernier le droit d'exiger la mort de n'importe qui. De même qu'Iphigénie avait donné à Agamemnon le droit de déclencher la boucherie... » (*Ibid.*, p. 98-99).

9 Kerviler, Julien de, « Iphigénie à Tirana » (<https://eduscol.education.fr/odysseum/iphigenie-tirana>, 15 oct. 2019).

sur ces mots : « La guerre de Troie a commencé. / Plus rien ne s'oppose au dessèchement de la vie¹⁰ ».

Dans ces deux romans, la quête du sens crée une dynamique car la référence mythologique est une énigme demandant à être explicitée et une clef de lecture par analogie, pour une interprétation sociale ou politique. Dans *Iphigénie à Aulis* comme dans ses réécritures modernes ou contemporaines, il suffit que le nom d'Iphigénie surgisse pour qu'on se demande si elle va mourir et pourquoi elle meurt. Issu d'une double tradition épique et tragique, l'épisode d'Aulis a connu une heureuse fortune dans les arts scéniques, tragédie ou opéra, sans parler des arts visuels¹¹. La survie du mythe au théâtre procède à la fois de la traduction, de la mise en scène et de la création de nouvelles tragédies. La réécriture d'Euripide par Jean Racine¹² en constitue un chaînon essentiel car chaque mise en scène de l'une ou l'autre tragédie est une nouvelle lecture. Le mythe a continué à s'écrire et à se renouveler dans la création dramatique contemporaine des trente dernières années. Ainsi, les formes s'engendrent pour perpétuer le mythe, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, et, toujours, le spectateur est amené à se demander si l'inconcevable – porteur de sens et porteur de dynamique dramaturgique – va advenir. Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?

10 Kadaré, Ismail, *La Fille d'Agamemnon*, *op. cit.*, p. 102.

11 Voir Gliksohn, Jean-Michel, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

12 Racine, Jean, *Iphigénie*, *Œuvres complètes, I, Théâtre, poésie*, Forestier, Georges (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Les enjeux du sacrifice dans *Iphigénie à Aulis*

Un père qui sacrifie son enfant à une divinité : le schéma mythique n'est pas unique, mais il revêt une certaine complexité et des enjeux propres dans l'histoire d'Iphigénie¹³.

Le sacrifice d'Iphigénie et le culte d'Artémis : mythe et religion

Iphigénie serait la figure d'une divinité primitive présente en Grèce avant l'arrivée des Indo-Européens¹⁴. Symboliquement, son sacrifice raconterait le processus selon lequel, dans les temps anciens, cette divinité aurait cédé la place à Artémis qui avait les mêmes attributions de fertilité et de fécondité¹⁵. L'immolation périodique d'un animal sacré à Artémis reproduirait ce scénario.

Du temps d'Euripide, des jeunes filles rendaient un culte à Artémis dans le sanctuaire de Brauron en pratiquant l'*arkteia*, rite initiatique de passage de l'adolescence à l'âge adulte consistant à « faire l'ourse » (*arkteusai*) : « elles miment la mort métaphorique de l'*arktos* (ourse) et se préparent à leur entrée dans la société sous leur nouveau statut de femme, future épouse et mère¹⁶ ». Deux récits étiologiques concurrents expliquent l'origine de ce rite, selon un schéma structurel typique : « meurtre – punition (= miasme) – expiation (= remède) – légitimation d'une pratique rituelle¹⁷ ». L'une de ces versions est le récit d'Aulis, déplacé à Brauron, qui se trouvait au bord de la mer dans les temps anciens. Dans l'autre version, une ourse sacrée du temple de Brauron, qui a blessé une fillette en jouant, est tuée par les frères

13 Voir par exemple dans la Bible Abraham et Isaac (Gn 22, 1-12) et la fille de Jephthé (Jg 11, 29-40).

14 Voir Séchan, Louis, « Le sacrifice d'Iphigénie », *Revue des études grecques*, vol. 44, n° 208, 1931, p. 368-426 ([doi:10.3406/reg.1931.7038](https://doi.org/10.3406/reg.1931.7038)).

15 Cette caractéristique de la déesse est mise en valeur dans le modèle statuaire de l'Artémis d'Éphèse.

16 Viscardi, Giuseppina Paola, « La consécration des jeunes filles à Artémis et le retour d'Iphigénie de la Tauride à Brauron », in Dubel, Sandrine et Montandon, Alain (dir.), *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2012, p. 287-298, ici p. 288. Voir aussi Brulé, Pierre, *La fille d'Athènes, la religion des filles à Athènes à l'époque classique : mythes, cultes et société*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 179-186.

17 Viscardi, Giuseppina Paola, art. cit., p. 288.

de celle-ci. Artémis envoie une épidémie à la communauté. En expiation de la mort de l'ourse, l'oracle prescrit l'*arkteia* qui devient alors rituelle. La tradition suivie par Euripide stipule qu'Iphigénie, sauvée par Artémis à Aulis, devient sa prêtresse en Tauride avant de revenir en Grèce avec son frère Oreste : prêtresse d'Artémis à Brauron, elle doit être l'objet d'un culte héroïque après sa mort, avec l'offrande des vêtements des jeunes femmes mortes en accouchant¹⁸.

Dans *Iphigénie à Aulis*, Euripide joue continuellement sur les similarités entre le sacrifice rituel et la cérémonie de mariage (paniers, guirlandes, musique, autel, fête, procession) et il consacre un chant du Chœur aux noces de Thétis et de Pélée. Le prétexte du mariage avec Achille est donc essentiel. Il fait l'objet de plusieurs variantes dans la tradition : l'union était décidée auparavant ou non, Achille est complice ou non, les deux jeunes gens sont amoureux ou non, le rôle d'Ulysse comme instigateur de la ruse est mis en exergue ou non, Clytemnestre est informée du rôle qu'on lui fait jouer ou le découvre *a posteriori*. Le mariage étant un rite de passage, Euripide entretient la confusion entre ces formes de séparation que sont le mariage, la consécration à une divinité et la mort. Dans la superbe scène des retrouvailles entre Agamemnon et Iphigénie, les mots à double entente disent la séparation à venir¹⁹. Iphigénie elle-même mêle plus tard les deux thèmes : « J'offre ma personne à la Grèce. Immolez-la, allez détruire Ilion. Voilà le monument qui perpétuera ma mémoire, voilà mes enfants, mon hymen et ma gloire²⁰. »

Le sens du sacrifice

Le sacrifice d'Iphigénie est diversement interprété dans la tradition. Intégré dans un récit, sans nécessairement de lien avec le cycle troyen, il peut avoir une valeur expiatoire. Selon le thème populaire du vœu imprudent, Agamemnon a promis d'offrir à la déesse de la fertilité et de la fécondité « le plus beau produit de l'année », sans comprendre que ces beaux fruits désignaient la jeune Iphigénie²¹.

18 Voir Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1462-1467.

19 Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 640-673.

20 *Ibid.*, v. 1398-1399.

21 De même, Atrée avait fait à Artémis le vœu imprudent – non exaucé – de lui offrir le plus bel agneau de son troupeau. Dans la Bible, l'épisode de la fille

Selon un autre scénario, impliquant cette fois-ci Artémis chasseusesse, Agamemnon a fait preuve d'*hybris* en prétendant être plus adroit qu'elle à la chasse (*Chants Cypriens* ; Sophocle, *Électre*) et a en outre commis un sacrilège en tuant une biche dans un bois consacré à la déesse. Dans la perspective de l'expédition contre Troie, le sacrifice d'Iphigénie peut être propitiatoire : la déesse demande une contrepartie pour la ruine de Troie à venir (Eschyle, *Agamemnon*). Les peuples primitifs procédaient en effet à des sacrifices humains de consécration réels ou imaginés pour le succès d'une expédition.

Iphigénie à Aulis a été portée sur la scène en 405, un an après la mort d'Euripide, au sein d'une trilogie qui comportait également *Les Bacchantes*. Le sujet est débattu, mais on interprète ces deux pièces comme une critique de la religion par le vieux poète. Euripide ne donne pas la cause du sacrifice fait à la déesse, se contentant de mentionner le calme qui règne dans la baie d'Aulis²² et l'armée qui presse Agamemnon, impatiente de combattre à Troie. Cela laisse à penser qu'il serait plutôt propitiatoire et le rend aussi plus arbitraire. Euripide met en valeur la dimension politique et donne à sa pièce des accents patriotiques. Le sacrifice à la cause panhellénique auquel consent Iphigénie reçoit un écho évident auprès des contemporains du poète, en pleine guerre du Péloponnèse qui oppose les cités grecques entre elles. L'enjeu politique est au cœur du dilemme moral qui s'empare d'Agamemnon, dont l'orgueil et l'ambition personnelle sont liés à son rôle de chef de la coalition des Grecs.

Le sacrifice en débat

Du point de vue de l'écriture dramatique, le sacrifice d'Iphigénie constitue un point de fuite vers lequel converge l'action théâtrale. L'inéluctable est en marche et pourtant les forces en présence cherchent à l'éviter à tout prix. Le sacrifice s'entend d'abord comme l'acte auquel Agamemnon doit se résoudre, pris dans un dilemme cornélien avant l'heure, entre sentiments personnels et impératifs politiques et militaires. La pièce commence *in medias res* : le roi

de Jephté est encore un cas de vœu imprudent (Jg 11, 29-40).

²² Dans d'autres versions, c'est au contraire une tempête qui empêche la navigation.

a fait venir sa fille à Aulis et pourtant il hésite²³. L'intrigue n'inclut pas l'interprétation de l'oracle : ni le devin Calchas ni l'industriel Ulysse ne sont des personnages de la pièce²⁴. Dans le dialogue entre Agamemnon et un Vieillard qui forme le prologue, le roi confie à ce dernier une lettre pour Clytemnestre annulant sa demande de faire venir Iphigénie à Aulis. Après la *parodos*, le premier épisode confronte Agamemnon et Ménélas, qui a intercepté la lettre. Ce dernier s'emporte contre son frère puis comprend ses raisons, mais c'est alors Agamemnon qui se préoccupe de la réaction de l'armée. Clytemnestre et Iphigénie sont annoncées dans le camp des Grecs. Le deuxième épisode est construit autour de la confrontation entre le père et la fille, en présence de Clytemnestre. Agamemnon est absent du troisième épisode : Achille y apprend les projets de mariage le concernant et accepte de prendre la défense d'Iphigénie. Le roi revient au quatrième épisode où il affronte la colère de Clytemnestre et les supplications d'Iphigénie puis à la toute fin de l'*exodos* après que le messager a fait à Clytemnestre le récit du sacrifice.

La progression de l'intrigue se lit aussi dans les passages du Chœur, formé de jeunes femmes de Chalcis, port d'Aulis. Le Chœur chante les héros grecs présents à Aulis (*parodos*), il dénonce les dangers de l'amour (premier *stasimon*), évoque la guerre de Troie (deuxième *stasimon*) et célèbre les noces de Thétis et Pélée (troisième *stasimon*), s'apitoyant sur le sort d'Iphigénie, dont il chante l'héroïsme dans le *kommos*, où il se joint à elle pour prier Artémis.

Agamemnon se fait dès le prologue un opposant à son propre projet. Les personnages qui lui donnent la réplique (Le Vieillard, Ménélas, Clytemnestre) – notamment dans les scènes d'affrontement (*agôn*) –, servent de révélateurs à son conflit intérieur, par les intérêts qu'ils représentent (sort d'Hélène et parti de la guerre pour Ménélas,

23 Comme toute tragédie grecque, la pièce est construite sur l'alternance de passages parlés entre les acteurs (épisodes) et de passages chantés et dansés par le Chœur (*stasimon*, au pluriel *stasima*), qui se distinguent par le type de vers employés : prologue parlé (v. 1-163) ; *parodos* ou chant d'entrée du Chœur (v. 164-302) ; premier épisode (v. 303-542) ; premier *stasimon* (v. 543-589) ; deuxième épisode (v. 590-750) ; deuxième *stasimon* (v. 751-800) ; troisième épisode (v. 801-1035) ; troisième *stasimon* (v. 1036-1097) ; quatrième épisode (v. 1098-1466) ; *kommos* ou dialogue chanté entre un personnage et le Chœur (v. 1467-1530) ; *exodos*, dernière scène se terminant par la sortie du Chœur proprement dite (v. 1531-1629).

24 Dans la tragédie grecque, il n'y a pas plus de trois acteurs sur scène en même temps, ce qui limite le nombre de personnages.

colère et douleur maternelles de Clytemnestre, double parental du roi), leur fermeté (Clytemnestre) ou leurs hésitations (Ménélas). La touchante complicité du roi avec sa fille permet de mesurer le prix du sacrifice qui lui est demandé. Agamemnon ne rencontre pas sur scène le vaillant Achille, qui se rebelle contre le rôle qu'on veut lui faire jouer et s'oppose à sa décision, même s'il finit par prendre part au sacrifice²⁵. Et finalement rien ne sort de ces débats : c'est hors scène qu'Agamemnon prend sa décision. Plus que jamais, la tragédie est une lutte sans issue de la part de personnages soumis à la volonté implacable de la divinité. Pourtant, il est un personnage qui éprouve sa liberté.

À la fin de la tragédie il s'opère un transfert de la question vers le consentement de la victime. La tradition grecque la plus ancienne (*Chants Cypriens*, Eschyle, Sophocle) fait d'Iphigénie une victime contrainte. C'est une originalité d'Euripide que de la faire accéder au statut d'héroïne par son libre consentement au destin qu'on lui impose. Iphigénie intervient en trois moments décisifs, qui dessinent les contours de son avènement à l'héroïsme : l'innocence charmante de la jeune fille toute à la joie des retrouvailles avec son père (deuxième épisode, v. 631-685), la supplication d'un être qui ne veut pas mourir (quatrième épisode, v. 1211-1252), la détermination d'une héroïne qui se sacrifie au service de la cause panhellénique (quatrième épisode, v. 1368-1401, suivi du *kommós*, v. 1467-1530). La rapidité de son revirement, qui a semblé invraisemblable à Aristote²⁶, rejoint pourtant la véritable définition de l'héroïsme antique : le sacrifice n'a de prix que si on tient à la vie²⁷. L'acte d'Iphigénie est plein de noblesse, elle console sa mère et ne nourrit pas de ressentiment contre son père. Elle va à la mort avec une dignité exemplaire, ce qui fait d'elle un modèle pour les martyres chrétiennes²⁸.

25 C'est sans doute le même acteur qui jouait les deux rôles.

26 Aristote, *Poétique*, 15, 1454 a.

27 « Mon rameau de suppliante, c'est ce corps que je presse contre ton genou et que ma mère a mis au monde pour toi. Ne me fais pas périr avant l'heure : il est doux de contempler la lumière. Ne me force pas à voir le monde souterrain » (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1216-1219).

28 Freyburger-Galland, Marie-Laure, « Le sacrifice d'Iphigénie : métamorphoses d'un mythe », in Schnyder, Peter (dir.), *Métamorphoses du mythe : réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008, p. 379-391.

L'acte sacrificiel : le récit du messager dans l'*exodos*²⁹

La tradition littéraire et iconographique est divisée sur le consentement d'Iphigénie. Jean-Michel Croisille, en étudiant la fortune du mythe à l'époque romaine, dégage deux modèles : Iphigénie contrainte et Agamemnon sacrificateur, ou Iphigénie consentante et Agamemnon voilé³⁰. Si la victime physique est toujours Iphigénie, la situation s'inverse d'un point de vue moral : quand la jeune fille assume pleinement son sort, le père manifeste sa vulnérabilité.

Cet acte sacrificiel heurte la conscience : il est impossible à concevoir, à dire et donc à représenter. Euripide le met à distance pour le spectateur en ayant recours à un récit de messager, procédé d'écriture qu'il maîtrise admirablement. L'acte a donc lieu hors scène. Agamemnon ne peut regarder ce spectacle insoutenable :

Quand le roi Agamemnon aperçut sa fille qui, marchant au supplice, pénétrait dans le bois, il poussa un gémissement. Détournant la tête, il versait des larmes, le manteau tendu devant les yeux³¹.

Le motif de l'Agamemnon voilé apparaît aussi sur un tableau de Timanthe, peint à la même époque, sans que l'on sache lequel, du peintre ou du dramaturge, a inspiré l'autre. Le peintre a représenté Iphigénie debout, face à Calchas qui porte la main à sa chevelure pour la couronner ou lui couper une boucle de cheveux. Agamemnon, voilé, leur tourne le dos³².

Le dénouement n'est pas fixé par la tradition : dans certaines versions, Iphigénie est réellement sacrifiée ou les Grecs croient qu'il en est ainsi. Euripide fait le choix de sauver son héroïne, en ayant recours au merveilleux.

Soudain un prodige se manifeste à nos yeux : chacun avait entendu distinctement résonner le coup, mais on ne voyait pas en quel endroit de la terre la jeune fille avait disparu. Le prêtre pousse alors

29 L'authenticité de l'*exodos* est remise en question.

30 Croisille, Jean-Michel, « Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine », *Latomus*, vol. 22, n° 2, 1963, p. 209-225 (<https://www.jstor.org/stable/41522540>).

31 Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1547-1550.

32 Le tableau de Timanthe a disparu, mais on peut s'en faire une idée d'après un relief conservé au musée des Offices, copie romaine d'un original du IV^e siècle.

un cri et toute l'armée lui fait écho, à la vue d'un miracle inouï, œuvre de quelque divinité, devant lequel on ne pouvait même en croire ses yeux : une biche palpitante gisait sur le sol, d'une taille immense et d'une admirable beauté. Son sang ruisselait à flots sur l'autel de la déesse³³.

Dans la célèbre fresque de Pompéi qui représente Iphigénie emportée pour le sacrifice³⁴, la biche d'Artémis qui figure en arrière-plan suggère le dénouement heureux d'Euripide : ce qu'Agamemnon voilé refuse de voir n'aura pas lieu.

Comme l'a montré Emmanuelle Hénin, qui interroge les liens entre théâtre et peinture, le motif du voile de Timanthe permet de penser « les limites de la représentation³⁵ ». Comment dire ce qu'on ne peut pas dire, montrer ce qu'on ne peut pas montrer ? La question se conçoit à plusieurs niveaux : technique (capacité de l'artiste à représenter la douleur infinie), moral (légitimité de la représentation d'une douleur indicible), rhétorique (cacher le désarroi du père pour mieux le montrer). Racine, pour éviter le merveilleux tout en sauvant Iphigénie, a puisé dans la tradition mythologique le personnage d'Ériphile, fille d'Hélène et de Thésée, autre Iphigénie dont il fait la rivale amoureuse de la jeune fille.

Le sacrifice aura-t-il lieu ? Représenter *Iphigénie* aujourd'hui

Miracle du spectacle vivant, le suspense du sacrifice se joue à chaque représentation de *l'Iphigénie* d'Euripide, de celle de Racine, ou de quelque autre dramaturge. Chaque soir, un spectateur se demande : le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ? Le drame se répète, et c'est la survie du mythe, mis au goût du jour par le metteur en scène qui fait résonner le texte avec son époque.

33 Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1577-1589.

34 *Le sacrifice d'Iphigénie* (Pompéi, Maison du Poète tragique), Naples, Musée national archéologique.

35 Hénin, Emmanuelle, « Iphigénie ou la représentation voilée », *Studiolo*, n° 3, 2005, p. 95-132.

Mettre en scène *Iphigénie*

À l'automne 1990, Ariane Mnouchkine donnait une actualité aux « Atrides », dans une mise en scène magistrale d'*Iphigénie à Aulis* jointe aux trois pièces constituant l'*Orestie* d'Eschyle³⁶. Elle produisait un spectacle total, étourdissant et envoûtant, qui, sans viser la reconstitution, retrouvait l'esprit du théâtre grec par un travail sur les costumes et les maquillages – proche des masques de tragédie –, la danse, la musique. Hélène Cixous mettait alors en exergue le rôle du Chœur antique et « la communion des douleurs » qui parvient à toucher les spectateurs, au-delà du temps : éternité du mythe³⁷.

Toute mise en scène engage autant l'œuvre elle-même que l'époque qui la reçoit. La pandémie de coronavirus qui s'est propagée à partir de l'automne 2019 a modifié notre réception des textes antiques : les fléaux envoyés par les dieux de la mythologie nous semblent moins abstraits. Stéphane Braunschweig en témoigne, qui a mis en scène la tragédie de Racine au théâtre de l'Odéon à l'automne 2020 :

Alors quand le monde s'est brutalement mis à l'arrêt, une fois passé l'effet de sidération, j'ai repensé à l'armée grecque clouée sur place dans le port d'Aulis parce que les vents sont brutalement tombés. Et quand je sortais dans les rues de Paris désertes, figées dans un silence irréel, c'est une mer d'huile méditerranéenne qui m'apparaissait. Cette vision des grandes puissances de la planète arrêtées dans leur marche toute tracée vers le profit infini et la conquête économique ne cessait de me ramener à la Grèce d'Agamemnon, Ulysse et Ménélas. Les plus puissants chefs du monde antique réduits à l'impuissance³⁸ !

S'il retrouve la situation antique de désarroi face au fléau, il en déplace les enjeux sur le terrain politique et économique, interrogeant

36 *Iphigénie à Aulis* fut créée le 16 novembre 1990 à la Cartoucherie de Vincennes. De nouvelles traductions ont été élaborées à l'occasion de cet événement théâtral par Jean et Mayotte Bollack (*Iphigénie à Aulis*), Ariane Mnouchkine (*Agamemnon* et *Les Choéphores*), et Hélène Cixous (*Les Euménides*).

37 Cixous, Hélène, « La Communion des douleurs », in *Les Atrides I : Iphigénie à Aulis et Agamemnon*, Théâtre du Soleil, 1992 (<https://www.theatre-du-soleil.fr/de/a-lire/la-communion-des-douleurs-4023>).

38 Braunschweig, Stéphane, « Iphigénie ou le monde à l'arrêt » (<https://www.theatre-odeon.eu/fr/iphigenie-ou-le-monde-a-larret>).

la société contemporaine au prisme d'Agamemnon. Il reformule ainsi l'enjeu de la pièce de Racine : « que sommes-nous prêts à sacrifier de plus cher pour assouvir nos désirs ? » et souligne la « contradiction tragique » résidant dans le fait de devoir arbitrer entre les priorités économiques et sanitaires. Il tire enfin du dénouement inventé par Racine une morale pour aujourd'hui :

[...] il semble nous dire que si on arrive à déplacer le sacrifice de ce qui nous est le plus cher vers ce qui nous est le moins cher, l'étrangère de la pièce par exemple, alors tout peut repartir « comme si de rien n'était ». Mais personne n'est dupe³⁹.

Il invite alors les spectateurs et ses contemporains à « l'urgence de repartir autrement », faisant de sa mise en scène un message politique. Si le mythe résonne encore et toujours à notre époque, invitation à mettre en scène les pièces du répertoire pour en renouveler la lecture et en interroger le sens, la création contemporaine s'est elle aussi emparée de l'histoire d'Iphigénie dans des formes d'écriture théâtrale qui s'écartent du modèle antique et du modèle classique.

Une *Iphigénie* pour la jeunesse : Michel Azama (1990)

Dramaturge et écrivain français né en 1947, Michel Azama revendique son originalité : « Je n'ai pas écrit une énième version d'Euripide, mais un texte pour la jeunesse d'aujourd'hui...⁴⁰ ». *Iphigénie ou le péché des dieux* est en effet une pièce de commande composée en 1990 pour des élèves de seconde du lycée Lakanal de Sceaux⁴¹. La tragédie s'ouvre sur une scène parodique qui évoque à la fois Aristophane et Homère : l'assemblée des dieux, présidée par Kronos, débat de la légitimité du sacrifice demandé par Artémis. Dans le contexte de la guerre du Golfe, l'auteur tourne ainsi d'emblée les dieux en dérision et dénonce l'arbitraire de la guerre pour laquelle on sacrifie la jeunesse :

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Azama, Michel, *Iphigénie ou Le péché des dieux*, Paris, Éd. théâtrales, 1991, « introduction » n.p. Le texte a été réimprimé plusieurs fois (1996, 2003, 2011).

⁴¹ Produite pour un atelier artistique, la pièce a été créée au théâtre des Gémeaux par Jean-Claude Gal le 29 mai 1991. Valérie Zipper l'a mise en scène en 2016 avec la compagnie du Chien Jaune à Lyon.

« chaque jour dans un lieu du monde s’accomplit le sacrifice de milliers d’Iphigénie⁴² ». En 2016, Valérie Zipper a trouvé à ce texte d’autres échos dans l’actualité économique (dénonciation des puissances financières) et politique (Printemps arabe et guerre civile syrienne)⁴³.

Héritage de la tragédie grecque, la plupart des scènes – sauf le débat initial – réunissent seulement deux ou trois personnages. Dix-huit scènes se succèdent selon trois mouvements : prélude (sc. 1-3), préparatifs de mariage (sc. 4-12), mort (sc. 13-18). La progression est brisée par les interventions du Chœur, qui passe par toute une gamme d’expressions, attente (sc. 2), joie (*kommos* de la sc. 4), allégresse (sc. 7), lamentation funèbre (sc. 9), chant plaintif (sc. 14), et qui ponctue le dernier monologue d’Iphigénie (sc. 17).

Après l’assemblée des dieux, le devin Tirésias, sous les traits d’un jeune berger, est chargé de porter la nouvelle aux Grecs : « Cette nuit d’été attend une mort innocente⁴⁴ » (sc. 3). La future victime est au premier plan : Iphigénie partage avec le Chœur un chant de joie puis, une fois seule, converse avec son image dans le miroir (sc. 4). Artémis, qui a pris son apparence, la rassure sur sa beauté et sa jeunesse mais la scène se termine sur une didascalie inquiétante : « *La déesse dans le miroir se met à chanter et à danser. / Iphigénie est pétrifiée*⁴⁵. » Troublée (« Un dieu a traversé ma tête en rêve⁴⁶ »), elle se confie alors à sa sœur Électre (sc. 5). Un rêve de Tirésias réunit Achille et le spectre de Patrocle, scène d’anticipation qui laisse présager le coût humain de la guerre (sc. 6). Après les retrouvailles ambiguës du père et de la fille (sc. 8), une « scène d’amour » (*sic*) réunit Achille et Iphigénie, qui se montre plus confiante et résolue que le jeune homme (sc. 10). Clytemnestre surgit pour invectiver Agamemnon (« Assassin ! », sc. 11) puis, au cours d’une scène intimiste entre mère et fille, sur laquelle plane encore l’ambiguïté entre le mariage et le sacrifice, elle finit par lui annoncer : « ils vont t’assassiner sur un autel⁴⁷ » (sc. 12). Quand la voix d’Artémis se fait entendre, Iphigénie est saisie de peur face à l’inconnu et « l’énimé d’être morte⁴⁸ » (sc. 13). Une scène surnaturelle

42 Azama, Michel, *Iphigénie ou Le péché des dieux*, op. cit., « introduction », n.p.

43 Zipper, Valérie, « Note d’intentions » (<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Iphigenie-ou-le-peche-des-Dieux>).

44 Azama, Michel, *Iphigénie ou Le péché des dieux*, op. cit., p. 23.

45 *Ibid.*, p. 28.

46 *Ibid.*, p. 29.

47 *Ibid.*, p. 54.

48 *Ibid.*, p. 55.

réunit Le Trembleur (un dieu déguisé), Iphigénie et Achille, tous trois confrontés à la mort, en raison de l'âge, du sacrifice, du destin (sc. 15). Le projet de fuite des amoureux est empêché par le Chœur, qui rappelle l'inéluctable⁴⁹. Iphigénie se montre alors résignée (sc. 16⁵⁰). La scène du sacrifice prend la forme d'un long monologue de la jeune fille, ponctué par le Chœur, à la fin duquel Calchas intervient pour accomplir l'acte (sc. 17).

IPHIGÉNIE [...] Aucun martyr jamais ne sert à rien.
Ne faites pas de moi
une statue enterrée par les siècles.
Faites de moi
ce que je suis :
morte pour la guerre pour le plaisir des dieux
morte pour rien
Et ma vie fut bien plus et bien moins qu'une vie.
LE CHŒUR Assez.
Assez de paroles.
IPHIGÉNIE Mourir alors que la lumière est si douce⁵¹.

Iphigénie est donc résignée mais pas consentante. Elle ne fait pas preuve d'héroïsme, non plus qu'Achille, qui part combattre à Troie, fou de douleur et désespéré : « Une guerre pour la joie pour la folie pour la beauté du geste⁵². » (sc. 18). L'auteur n'évade pas la mort d'Iphigénie – nulle biche à l'horizon – pour mieux en dénoncer le scandale. Outre les dieux déconsidérés et le détail de l'intrigue, les réactions des personnages diffèrent d'Euripide, surtout Agamemnon, qui semble résigné d'emblée, Clytemnestre et Achille étant plus que jamais révoltés. Ménélas étant absent de la pièce, le parti de la guerre n'a pas de défenseur en titre. L'auteur met en valeur toutes les promesses de la jeunesse, à laquelle il s'adresse, en mettant au centre de l'action Iphigénie et Achille, couple amoureux et soudé.

49 « Les dieux n'ont que faire de tes menaces. / Iphigénie. / Ton malheur est si haut que tu touches le ciel. / Ce qui va survenir est la honte des dieux. », *Ibid.*, p. 63).

50 « Je vois déjà la barque et la rame. / Tout est prêt. / Tout me crie qu'on m'attend de l'autre côté. », *Ibid.*, p. 64.

51 *Ibid.*, p. 67.

52 *Ibid.*, p. 70.

Euripide réinventé par Tiago Rodrigues (2015)

Metteur en scène et dramaturge né en 1977 à Lisbonne, Tiago Rodrigues a adapté la tragédie d'Euripide au Portugal en 2015, dans le cadre d'une trilogie, *Iphigénie*, *Agamemnon*, *Électre*⁵³, en ayant pour projet de faire entendre le propos d'Euripide à ses contemporains :

Que ce langage nous permette aussi de communiquer avec la rue, la cité, le monde. La réécriture de ces trois tragédies grecques sont [*sic*] le résultat de cette recherche d'un vocabulaire commun, sans maître à penser, où les mots d'un autre âge étreignent ceux d'aujourd'hui, où l'attention portée à la parole des défunts est aussi vive que la volonté de s'adresser aux vivants. *Iphigénie*, *Agamemnon* et *Électre* sont écrites à une période de transformation, sur le plan intime et collectif. Notre tentative est celle d'un vivre ensemble, d'un théâtre qui garde ses portes et ses fenêtres ouvertes sur le monde⁵⁴.

S'il donne à sa langue et à son propos des inflexions modernes, il reprend les personnages d'Euripide en y ajoutant Ulysse et réorganise la progression dramatique dans une succession de quinze scènes de longueur variable. Dans un prologue méta-poétique, le Chœur, constitué par les femmes d'Aulis, exhibe les codes du genre tragique : le spectateur va assister à un drame dont il connaît déjà l'issue. Pourtant, comme l'explique Anne Théron, les comédiens-personnages, qui rejouent la pièce en se fondant sur le souvenir qu'ils ont de l'histoire, espèrent – vainement – que le pire va être évité⁵⁵. La question est donc toujours la même : le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?

Vous vous fiez à la tragédie
Vous vous fiez à vos souvenirs de la tragédie
Parce que nous pouvons nous fier à la tragédie
Elle finit toujours mal

53 Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *Agamemnon*, *Électre*, Resendes, Thomas (trad.), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2020. La pièce a été mise en scène par Anne Théron au festival d'Avignon en juillet 2022.

54 Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *op. cit.*, « Avant-propos », non paginé.

55 Théron, Anne, « *Iphigénie*, Entretien », propos recueillis par Francis Cossu (<https://festival-avignon.com/fr/edition-2022/programmation/iphigenie-190898>).

Chaque fois que nous la commençons
Nous savons que la tragédie va finir mal
Et vous vous fiez à cela parce que vous vous souvenez
Que les lumières, les étoffes, les corps, l'espace peuvent changer
Que les détails, les mots, les sourires, les voix peuvent changer
Mais la tragédie s'achève toujours : mal
Ainsi, en confiance, nous commençons⁵⁶.

Tiago Rodrigues associe cette interrogation au travail des personnages sur eux-mêmes⁵⁷. Si le sacrifice est posé comme condition nécessaire au départ de l'armée pour Troie, les dieux et la religion sont mis à distance, ici aussi, comme l'exprime Agamemnon : « Les dieux sont des histoires que l'on raconte aux Grecs pour justifier ce qu'ils ne comprendraient pas autrement⁵⁸. » Le procédé méta-poétique est à l'œuvre dans toute la pièce. Le processus de remémoration des personnages – avec ses oublis partiels – est exhibé. Dans de nombreuses didascalies internes, le Chœur décrit à l'avance les faits et gestes des personnages, à quoi s'ajoutent des interventions pour retarder le processus (« Pas encore »). Il se rappelle ce qu'ils ont dit ou fait, et qui se rejoue inévitablement – ou pas tout à fait –, ce qui incite le spectateur à se prêter lui aussi au jeu du souvenir.

Le monologue de la scène 2 a une fonction d'exposition : le Chœur rappelle l'absence de vent et l'origine de la guerre de Troie, comme le fait Agamemnon dans le premier épisode d'*Iphigénie à Aulis*. Les scènes 3 à 7 correspondent au prologue et au premier épisode d'Euripide, où se noue le revirement d'Agamemnon, avec la lettre d'abord confiée au Vieillard puis interceptée par Ménélas (sc. 3), l'affrontement entre Agamemnon et son frère (sc. 5), que le Chœur décrit par anticipation (sc. 4). L'arrivée de Clytemnestre (sc. 6) qui confie ses impressions au Chœur dans une courte scène remplace l'annonce de sa venue par un messenger. Le leitmotiv « Clytemnestre est arrivée » justifie le revirement de Ménélas dans la scène 7 qui met un terme à l'entretien des deux frères. La scène 8 correspond à l'épisode 2 : Agamemnon

⁵⁶ Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ « Chacun s'appuie sur ses propres souvenirs, à la recherche de soi-même, dans une tentative commune d'échapper à la fiction de la tragédie. En contestant leurs rôles, ils deviennent autres, face au vertige de leur émancipation. » (Théron, Anne, « *Iphigénie*, Entretien », *op. cit.*).

⁵⁸ Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *op. cit.*, p. 26.

retrouve Clytemnestre et Iphigénie. Les scènes 9 à 12 couvrent le spectre de l'épisode 3, autour du personnage d'Achille. S'y insère un entretien entre Agamemnon et Ulysse, qui défend les intérêts de l'armée (sc. 10). Le Chœur danse sa colère dans un bref monologue, ce personnage collectif retrouvant ainsi sa fonction antique (sc. 12). Les scènes 13 et 14 correspondent à l'épisode 4 : après l'affrontement entre les deux époux, au cours duquel Clytemnestre laisse libre cours à sa colère (sc. 13), Iphigénie supplie son père puis se résigne, devant tous les acteurs réunis sur scène (sc. 14). Dans la scène 15, comme dans l'*exodos* d'Euripide, Clytemnestre et Agamemnon sont seuls face au récit du Messager. Iphigénie est sauvée *in extremis* par Artémis, mais l'intervention des dieux n'a plus la même saveur, et Clytemnestre de commenter : « Les dieux sont des fables qu'on nous raconte pour nous souvenir autrement de ce qui s'est réellement passé⁵⁹. »

Si l'issue de la tragédie est la même, le sens de l'épisode d'Aulis est changé, notamment par le caractère des deux figures féminines, qui essaient de lutter contre l'inéluctable, Clytemnestre en incitant Agamemnon à renoncer à tout, à la guerre de Troie comme au pouvoir, Iphigénie en refusant l'héroïsme : « Ne me touchez pas. Ni maintenant, ni après. Ce corps est le mien. Plus rien ni personne ne peut me toucher. Je suis déjà morte. On m'a déjà oubliée. Ne racontez plus jamais mon histoire. Adieu⁶⁰. » La seule façon d'éviter la répétition du tragique consiste à ne pas rejouer l'histoire, car l'issue ne peut en être changée.

Si Tiago Rodrigues revendique la réécriture alors que Michel Azama s'en défend, les deux projets se rejoignent sur plusieurs points, notamment dans le mode d'adaptation : une succession de scènes conduisant au sacrifice. D'autres réécritures innovent plus radicalement par rapport au modèle.

59 *Ibid.*, p. 65.

60 *Ibid.*, p. 63. Cité par Anne Théron, qui commente : « Elle veut mourir en femme libre. »

Michel Ouellette, *Iphigénie en trichromie* (2006)

Dramaturge franco-ontarien né en 1961, Michel Ouellette a d'abord exploré dans son théâtre les questions de la langue et de l'identité⁶¹. *La Colère d'Achille* et *Iphigénie en trichromie*⁶², tragédie créée en 2006 par le théâtre du Nouvel-Ontario, marquent un tournant dans son œuvre, à laquelle il confère un caractère plus universel par la réécriture de mythes grecs. Si la première pièce est ancrée dans le monde moderne, le parti pris est plus radical pour *Iphigénie en trichromie*, qui se déroule à l'époque mycénienne : l'auteur s'est inspiré des légendes relatives au culte de Brauron, après avoir lu l'ouvrage de Pierre Brulé. C'est donc à la fois le même mythe et une autre histoire qui se jouent sur scène, dans une pièce construite en trois tableaux associés à une couleur primaire et appelés « plans », comme au cinéma. L'intrigue est très riche, plusieurs fils se tissant au cours d'un même « épisode », selon le vocabulaire de la tragédie grecque. D'inspiration féministe, la pièce repose sur le rapport de force entre Clytemnestre et Agamemnon, et sur le présupposé que l'on passe d'un schéma matriarcal (Agamemnon est l'époux de la reine) à l'avènement du patriarcat. Le devin Calchas joue un rôle important de conseiller d'Agamemnon, qu'il incite à affirmer son pouvoir face à Clytemnestre. Iphigénie, avec ses deux compagnes, Ériphyle (*sic*) et Halia, assure le culte d'Artémis dans un sanctuaire qui sert de décor aux tableaux rouge et jaune.

Le premier tableau, couleur de sang (« Premier plan : Rouge »), s'ouvre là où se terminait la tragédie de Racine, sur le sacrifice d'Ériphyle. Portant des ornements d'apparat appartenant à Iphigénie (une robe et un collier), celle-ci s'apprête à épouser Achille, mais Calchas lui enjoint de revêtir une peau d'ourse. Agamemnon procède au sacrifice en présence d'Achille et de Clytemnestre, voilée de noir. Il y a là un double détournement du motif du voile de Timanthe : expression du deuil, le voile ne cache pas le spectacle. À Agamemnon, embarrassé par la présence de sa femme, Calchas répond : « Elle doit voir. Tu poses ce geste pour la convaincre de ta suprématie⁶³. » Mais

61 Hotte, Lucie, « Michel Ouellette : de l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », in Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie, op. cit.*, p. 5-18.

62 Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie*, suivi de *La Colère d'Achille*, Ottawa, Prise de parole, 2009.

63 *Ibid.*, p. 26.

Clytemnestre donne une autre valeur au port du voile, à la fin du tableau bleu : « Je porterai le voile pour que le fantôme de ma fille ne voie pas ma honte⁶⁴. » Le lecteur sait d'après les didascalies que la victime est Ériphyle, mais Agamemnon l'ignore, tout comme le spectateur.

Le second tableau (« Arrière-Plan : Bleu ») a la couleur des « froides machinations politiques⁶⁵ ». Il se passe quelques jours auparavant, devant la tente de Clytemnestre. La reine de Mycènes, qui a prévu qu'Iphigénie lui succède, refuse à Agamemnon de la marier à Achille en vue d'une alliance politique (épisode 1). Agamemnon offre malgré tout sa fille en mariage à Achille, qui accepte aussitôt (ép. 2). On apprend qu'un homme a tué une ourse d'Artémis, ce qui explique l'absence de vent. Il faut donc un sacrifice pour apaiser la déesse. La question du choix de la victime se pose : on évoque plusieurs animaux sans se décider. Sans explication, Clytemnestre accepte le mariage d'Iphigénie (ép. 3). Quand on comprend qu'il faut une victime humaine (« le plus beau produit de l'année »), un enfant de sang royal, la reine propose Oreste sans état d'âme et Calchas persuade Agamemnon de sacrifier Iphigénie, acte qui lui permettra de prendre le pouvoir : « Tu seras le premier homme d'un nouveau monde. Tu es la nouvelle loi⁶⁶. » L'épisode 4 se déroule symboliquement devant la tente d'Agamemnon. Achille et Clytemnestre s'opposent en vain à sa décision, Achille se résigne à partir à Troie et Clytemnestre exprime sa douleur de mère.

Le troisième tableau (« Plan intérieur : Jaune »), d'une couleur qui connote « la lumière de la révélation⁶⁷ », marque un léger retour en arrière, dans la matinée. Iphigénie, son arc à la main, raconte à Ériphyle et Halia qu'elle a rêvé qu'elle tuait une ourse, puis prétend avoir inventé cette histoire. Quand survient Clytemnestre, qui annonce que l'ourse a été tuée et qu'il faut expier la faute, Ériphyle lui raconte le rêve d'Iphigénie. Clytemnestre décide alors de marier sa fille pour la mettre sous la protection d'Aphrodite et lui apporte la robe et le collier. Iphigénie reçoit les confidences d'Halia, qui se

64 *Ibid.*, p. 74.

65 Hotte, Lucie, « Michel Ouellette : de l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », art. cit., p. 16.

66 Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie*, op. cit., p. 65.

67 Hotte, Lucie, « Michel Ouellette : de l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », art. cit., p. 17.

révèle être Hélios, jeune homme travesti pour échapper à la guerre⁶⁸. Agamemnon annonce à sa fille qu'elle sera la victime du sacrifice, ce qu'il lui présente comme un honneur.

Ag. Tu devrais être frère.

Iph. Je vais mourir pour du vent.

Ag. Tu seras sacrée. On établira un culte à ta mémoire. Tu seras immortelle comme les déesses.

Iph. Mais je veux vivre !

Ag. Vivre dans l'oubli, c'est mourir pour toujours. Courage, Iphigénie⁶⁹.

Les perspectives offertes à Iphigénie dans la tradition suivie par Euripide ne séduisent pas l'héroïne de Michel Ouellette. Maîtresse de son destin, Iphigénie refuse à la fois le mariage et la mort et s'enfuit dans la forêt avec Hélios, pour vivre « sans déesses et sans dieux, sans lois⁷⁰ ». Elle renie donc à la fois la religion et la société. Entre temps, Ériphyle s'est emparée de ses ornements nuptiaux.

Le dernier tableau, très court, sans indication de couleur (« En plan ») est un retour à la scène initiale du sacrifice d'Ériphyle, que le spectateur est à même de comprendre désormais.

Le texte, écrit dans le cadre d'un travail de doctorat, n'était pas conçu pour la scène. C'est pourtant le plus riche du point de vue de l'écriture dramaturgique (dialogues, personnages, décors, objets théâtraux...). Le traitement de la temporalité est complexe : outre le double mouvement cyclique et rétrospectif, les tableaux bleu et jaune se chevauchent en partie. La confusion entre le mariage et le sacrifice n'existe en définitive que pour Ériphyle, victime secondaire, alors que la pièce a pour cadre le sanctuaire d'Artémis et les rites pré-nuptiaux qu'on y accomplit. Iphigénie est une jeune fille que l'on destine au mariage, mais l'enjeu matrimonial est politique, qu'il s'agisse de la succession de Clytemnestre comme reine ou de l'alliance avec Achille. Un autre élément essentiel de la pièce est le jeu de masques : outre Ériphyle et Iphigénie, la double identité d'Halia derrière laquelle

68 Comme nous l'a fait remarquer Laurence Beck-Chauvard, le personnage d'Halia use du même subterfuge qu'Achille qui se réfugie parmi les filles du roi Lycomède pour échapper à la guerre.

69 Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie*, op. cit., p. 104.

70 *Ibid.*, p. 107.

se cache Hélios est emblématique de tous les enjeux de genre qui sont au cœur de cette tragédie, indéniablement remise au goût du jour.

L'Iphigénie métaphysique de Jean-René Lemoine (2012)

Né en 1959 en Haïti, Jean-René Lemoine vit en France depuis 1989 où il pratique l'écriture dramatique et la mise en scène. Parmi ses sources d'inspiration, l'auteur revendique *Feux* de Marguerite Yourcenar. Le dispositif tragique d'*Iphigénie*⁷¹, pièce publiée en 2012 se résout en effet en un long monologue entrecoupé de silences. La pièce se passe à Mycènes, dans un paysage méditerranéen baigné de soleil. Iphigénie, adolescente tourmentée, laisse sa pensée errer librement au gré de ses souvenirs, la veille de sa mort. Comme le souligne Yan Cîret, « C'est à travers sa subjectivité sauvage, son effrayante omniscience visuelle, temporelle, qui lui donne accès à tous les temps de l'histoire que se déroule ce monologue ; oscillant entre Lamento de détresse et Magnificat du *Gloria Mundi*⁷² ».

Les silences délimitent des séquences plus ou moins brèves au sein du monologue, paragraphes écrits dans une prose inspirée et puissante. Les trois premières séquences, suivies d'un noir indiqué en didascalie, forment un prélude. Suivent trente-sept séquences, jusqu'à une didascalie décisive : « *Elle pousse un cri libérateur, inhumain*⁷³ ». Dans le dernier mouvement, composé de six séquences, Iphigénie rend les armes, jusqu'au dernier mot : « Néant ».

Le prélude décrit le sacrifice, qui semble acquis d'emblée.

IPHIGÉNIE. – Il y aura beaucoup de monde. Je marcherai, droite. Mon père sera à la tribune d'honneur. Figé. Plongé dans ses pensées. Je le regarderai. Lui aussi me regardera. La mère se consumera de douleur dans ses appartements. J'entendrai ses cris pendant que je monterai, muette, au bûcher. Clytemnestre la folle hurlera sa douleur de mère prodigue et mes yeux fixeront pour la dernière fois le père qui

71 Lemoine, Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In memoriam*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012. La pièce a été créée en lecture radiophonique par Nathalie Richard sur France Culture le 21 mai 2012. Elle a reçu le prix Émile-Augier de l'Académie française en 2013.

72 Cîret, Yan, Postface, « Sur quelques héroïnes de gloire et de décombres. Réflexions sur la tragédie », in Lemoine, Jean-René, *Iphigénie*, op. cit., p. 58-59.

73 *Ibid.*, p. 35.

courbera la tête. Un homme fini, courbé dans sa douleur, incapable de dire : « Non. Assez. Arrêtez l'horreur. Le sacrifice. Je ne veux pas. Je refuse. »

Silence.

C'est un rêve, Iphigénie, rien qu'un rêve.

Silence.

Père, père, où es-tu ? Pourquoi m'as-tu abandonnée ?

*Noir*⁷⁴.

Le suspense semble maintenu par l'emploi du futur et la mention du rêve qui annule l'image première, mais la citation biblique désigne la dernière nuit du Christ au jardin des Oliviers. Iphigénie évoque alors, dans le désordre, des souvenirs plus ou moins lointains de la vie familiale.

Chapelet d'images fixes et définitives, que mon père pourra égrener quand il se sentira triste et qu'il aura bu trop de liqueurs ; images qui feront sangloter Clytemnestre la mère et qu'Électre déchirera un jour, sans un mot, abandonnant les morceaux par terre, près de la cheminée sans feu, images lacérées de la petite Iphigénie, Iphigénie, qui volera libre dans l'univers comme les fragments d'une vitre éclatée par un cri⁷⁵.

Réminiscences fragmentées d'une jeune fille en pleine santé (« Mais ils se souviendront de mon corps ? Ils se souviendront des muscles de la petite Iphigénie qui a trop joué, trop nagé dans la grande piscine du palais d'Agamemnon⁷⁶ ? »). Agamemnon alcoolique, Clytemnestre ayant déjà pris Égisthe pour amant (« C'est vers cette époque que l'odeur de soufre a commencé à flotter dans le ciel de Mycènes⁷⁷ »). Complicité avec Électre, adolescente rebelle, figure plus lointaine de Chrysothémis, enfant handicapée placée dans une institution. Oreste reste le petit frère.

De cette écriture poétique où l'antique se mêle au contemporain, toute temporalité abolie, surgissent des images traduisant le

74 *Ibid.*, p. 9.

75 *Ibid.*, p. 25.

76 *Ibid.*, p. 22.

77 *Ibid.*, p. 30.

désarroi de la jeune fille, qui ne tient pas uniquement au sacrifice mythologique :

Les blocs de granit se détachent en moi et tombent comme des montagnes entières tombent dans la mer. Et se désagrègent. Des pans entiers qui vont se briser dans l'écume. Et cela des heures durant. Des nuits. Profondes⁷⁸.

L'enjeu du texte est métaphysique, comme le souligne Yan Ciret : « La pièce va réassembler les morceaux perdus, la désagrégation du moi, pour donner une finalité en point de fuite à cette anomie spirituelle ».

Alors qu'Achille et Patrocle sont partis à Aulis, Iphigénie se sent abandonnée, près de son père qui passe ses journées au téléphone et tient de sinistres conciliabules dans son bureau, dont il sort accablé et Ulysse triomphant. Le dilemme d'Agamemnon, central chez Euripide, est ici évoqué de façon fugace car il l'est du point de vue d'Iphigénie. La jeune fille est prise au sein d'un nouveau triangle amoureux : promise à Achille, elle est amoureuse de Patrocle, sans espoir de retour. Elle ne voit donc que son amour blessé et la tentation de la mort, par dépit amoureux. Le mariage avec Achille, dérisoire à ses yeux, est vite mis de côté (« Journal d'un mariage qui n'a pas eu lieu⁷⁹ »). Ce sont désormais les thématiques de l'amour et du sacrifice qui se mêlent, détournant les enjeux du mythe antique : Iphigénie va mourir, d'amour frustré ou sacrifiée par son père : « De l'impossible fusion de ces deux aimantations, de cette folie des affects, l'un réprimé, impossible, l'autre refusé puis accepté, naît la déflagration intérieure d'Iphigénie⁸⁰. » L'accent de la tragédie s'est déplacé.

Après le « *cri libérateur, inhumain* », le monologue devient plus intense, soutenu par une anaphore. Iphigénie renonce à mourir pour Patrocle (« Maintenant. Maintenant j'ai compris que mon désir de mort était pure chimère⁸¹ ») ; mais elle sait désormais qu'elle va mourir pour que le vent se lève à Aulis (« Maintenant. Maintenant les cieux s'éclaircissent dans ma mémoire⁸² »), tandis que l'image

78 *Ibid.*, p. 14-15.

79 *Ibid.*, p. 9.

80 Ciret, Yan, *Postface, op. cit.*, p. 58.

81 Lemoine, Jean-René, *Iphigénie, op. cit.*, p. 35.

82 *Ibid.*, p. 35.

d'un Agamemnon accablé de douleur dans la cabine de son bateau contraste avec la joie des soldats, pressés de combattre à Troie ; elle évoque ensuite le sacrifice christique, comme au début de la pièce :

Maintenant. Maintenant je voudrais marcher dans le jardin entre les oliviers et attendre que le jour se lève. Électre viendrait à ma rencontre. Nous nous asseyons sans un mot sur le banc en bois, si inconfortable, si délabré. Silence. Lent réveil des choses. Fraîcheur. Nous nous levons, reprenons notre marche. Électre s'arrête. Et moi je continue, je marche, seule, entre les oliviers, à perte de vue, à perte d'âme, vers l'azur déteint d'une cité balnéaire où je pourrai me reposer, où tout sera doux et salé à la fois, où il y aura d'autres oliviers, d'autres sentiers pleins d'ombres, d'autres rumeurs d'oiseaux perdus dans les... Père, père, pourquoi m'as-tu abandonnée⁸³ ?

Mais c'est surtout la défaite et la démission de son père qu'elle dénonce ici : nulle résurrection en perspective. Elle anticipe la mort de Patrocle, celle d'Hector et la douleur des femmes de Troie, puis vient la fin :

L'aube tarde. J'ai bâillé. Je suis prête. [...] Des pas. Le pavé. Les torrents. Piscines en crue. Mère en flammes, père évanoui, Patrocle ! Patrocle ! chiens lâchés, paysages d'hiver, inconscience de la vie, nature morte, axiomes, théorèmes. Moins. Ou plus. Bientôt. Tout est égal... Qu'importe, qu'importe. Moins... moins encore... Néant⁸⁴.

Tout est accompli. Alors que la pièce s'ouvre sur un paragraphe structuré, vision organisée d'un cérémonial annoncé, dans la pure tradition mythologique, où la victime narratrice se met en position d'observation, à la fin, emportée par son monologue, Iphigénie fait jaillir des éclats de voix, fragments d'une pensée sans ordre, où les impressions et les sensations s'imposent à la conscience. Parallèlement au jeu de la réminiscence auquel se prête l'héroïne, le spectateur lui aussi cherche à retrouver le mythe à travers les fragments du texte et c'est parce qu'il connaît l'histoire d'Aulis que l'ensemble fait sens, plaisir de l'allusion, du détournement, de la variation. S'il n'est pas surpris

⁸³ *Ibid.*, p. 36-37.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

de l'issue tragique, le cheminement qui l'y a mené, par des voies de traverse, était moins attendu.



Le sacrifice d'Iphigénie a-t-il eu lieu ? Pour Michel Azama, la cause est entendue dès le départ, le parcours tragique consiste à tirer la jeune fille de son insouciance ; le discours méta-poétique de Tiago Rodrigues ne cesse de commenter le caractère inéluctable de l'issue de la tragédie ; Michel Ouellette déplace la question sur l'identité de la victime (qui doit-on sacrifier ?) ; Jean-René Lemoine envisage pour Iphigénie une autre raison de mourir. Ces Iphigénie contemporaines se rejoignent dans le refus de l'héroïsme : qu'elle se soumette au sacrifice avec noblesse et dignité ou qu'elle parvienne à y échapper, Iphigénie ne veut pas que l'on se réclame de son exemple. La tendance dominante est de marquer une distance vis-à-vis de la religion, plus encore qu'Euripide, de ne pas mettre en avant le patriotisme et de dénoncer les ravages de la guerre. Le dilemme d'Agamemnon occupe dès lors une place moins importante, alors que la colère de Clytemnestre garde toute son intensité. Iphigénie est l'instrument des remises en question, de la société (Teresa de la Parra, Michel Ouellette), de la politique (Ismail Kadaré, Michel Azama, Tiago Rodrigues), de l'économie (Stéphane Braunschweig, Valérie Zipper), et une voie d'exploration du moi, dans un vertige métaphysique interrogeant la mort (Jean-René Lemoine, ou Michel Azama avec la scène du Trembleur). Euripide a dessiné les traits d'une belle héroïne, fille attentionnée qui sacrifiait par patriotisme un avenir aux contours flous. Les Iphigénie contemporaines ont gardé de leur modèle antique la dignité et le refus du pathétique – il n'y a pas de victime contrainte – mais elles ont dans l'ensemble une plus claire conscience de leur destin de femme qu'elles sont moins promptes à sacrifier à un idéal auquel leurs auteurs ne croient plus.

SOPHIE CONTE
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Le mythe de Pygmalion, d'hier à aujourd'hui

Résumé – Le mythe de Pygmalion raconte dans sa version la plus connue l'histoire d'un sculpteur qui s'éprend de la statue de femme qu'il a créée. Il appartient, depuis le récit d'Ovide, au répertoire de la « grande mythologie ». On en examine ici les principales inflexions idéologiques, à l'époque moderne, à travers les arts qu'il a fécondés : peinture et sculpture, musique, roman, théâtre, comédie musicale, cinéma. Si le siècle des Lumières, renouant avec la source antique, remet au premier plan l'image de l'artiste créateur, le vingtième siècle interroge la répartition des rôles, suggérant que la femme, Muse ou inspiratrice de l'œuvre d'art, puisse aussi prendre la parole et accéder au statut de créateur réservé par la tradition aux hommes. Par la comédie musicale et le cinéma, arts de l'oralité conjugue à l'image, le mythe renoue ainsi avec la tradition légendaire et populaire des supposées « petites mythologies ».



LE mythe de Pygmalion appartient à la grande mythologie, relayée par la tradition écrite gréco-latine. Il a connu de nombreux avatars au fil des siècles. Il s'agira ici d'étudier certaines de ces variations, d'hier à aujourd'hui. On risquera à la fin de cette étude et grâce à elle une hypothèse sur le rapport entre grandes et petites mythologies. Cette hypothèse s'articule autour d'une notion complexe et multiforme, la notion de parole.

Le mythe de Pygmalion raconte dans sa version la plus connue l'histoire d'un sculpteur qui s'éprend de la statue de femme qu'il a créée. Il est selon Ovide pris en pitié par Vénus qui donne vie à la statue. Le récit déploie aussi d'autres thématiques longtemps mises en avant comme l'hésitation entre un amour terrestre imparfait et un amour idéalisé. Ce n'est qu'au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles que le motif de l'artiste en créateur réapparaît au premier plan. Enfin le traitement du mythe au vingtième siècle ouvre chez certains artistes sur une question jusqu'alors inaperçue, celle de la répartition des rôles entre l'homme et la femme ; l'un en sujet créateur, l'autre en objet de célébration dont l'image est façonnée par l'artiste.

Je me suis intéressé à ce mythe en tant que vingtiémiste, à partir de l'œuvre de l'écrivaine Elsa Triolet (1897-1970), qui interroge par des références à cette légende la place de la femme au sein d'un couple

d'artistes créateurs. Elsa Triolet fut, de 1928 jusqu'à sa mort en 1970, la compagne de l'écrivain Aragon avec qui elle partagea des idéaux politiques, de la Résistance au communisme, et une volonté d'écriture littéraire, concrétisée par la publication, à partir de 1964, de leurs *Œuvres romanesques croisées*¹. Mais elle est plus souvent connue à travers les poèmes écrits pour elle par Aragon, des *Yeux d'Elsa* (1942) au *Fou d'Elsa* (1963). Aragon serait-il vis-à-vis de sa compagne un Pygmalion moderne ? L'œuvre de la romancière fait un retour à ce mythe dans les années 1960, directement et indirectement, par la référence à deux écrivains : Georges Du Maurier, auteur de *Trilby*, roman populaire (1894), et George Bernard Shaw, dramaturge qui écrit et fit jouer en 1913 un *Pygmalion*. Shaw propose peut-être la première variation satirique attaquant le récit dans ses présupposés idéologiques réservant à l'homme les prérogatives de la création. Sa pièce a donné lieu à des transpositions sous forme de comédie musicale et de films, notamment le *My Fair Lady* de George Cukor (1964), avec Rex Harrison et Audrey Hepburn.

Que l'avatar moderne du mythe renoue avec l'expression orale du fonds légendaire m'amènera à une réflexion sur la notion de parole, comme pont entre grandes et petites mythologies. Cette réflexion se déploiera en trois temps : un survol de l'origine aux siècles suivants, la révision du mythe commencée au xx^e siècle, et le rapport entre mythe et parole.

Pygmalion dans la grande mythologie gréco-latine et au-delà

Versions anciennes

Le *Dictionnaire* de Pierre Grimal² mentionne trois sources, Ovide (43 av. J.-C.-18), Clément d'Alexandrie (150-215) et Arnobe (240-327) : un auteur latin et deux auteurs de la période grecque tardive, Pères de l'Église, engagés dans l'élaboration d'une première synthèse de la philosophie grecque et de la religion chrétienne.

- 1 *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon (ORC)*, Paris, Robert Laffont, 42 vol., 1964-1974.
- 2 Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

Précision importante : le mythe se définit ici par l'association d'un nom et d'un récit. Il existe deux Pygmalions selon Grimal : l'un est roi de Tyr et frère de la Didon chantée par Virgile dans *L'Énéide*. L'autre est roi de Chypre : c'est le Pygmalion dont on va parler.

Ovide écrit *Les Métamorphoses*³ (2-8 ap. J.-C.) sous le règne d'Auguste. Pygmalion est une figure d'artiste. Dans le récit ovidien, Pygmalion, dégoûté par la débauche des femmes de Chypre, entreprend de sculpter une femme en ivoire et s'éprend de sa beauté : « Pygmalion s'émerveille et s'enflamme pour ce simulacre de corps » (p. 260). Il esquisse des gestes amoureux, la pare de vêtements et de bijoux. Il rêve qu'elle puisse être vivante. Lors d'une fête en l'honneur de Vénus, il fait le vœu d'obtenir une femme semblable à la femme sculptée. Vénus touchée par sa demande exauce son vœu en donnant vie à la statue. Quand Pygmalion rentre chez lui et qu'il embrasse la statue, il sent son corps s'animer. Après leur union, la jeune femme « [met] au monde Paphos, de laquelle l'île tient son nom » (p. 261).

Aux thèmes de l'art et de l'amour, idéal ou terrestre, ce récit associe donc le motif fantastique de la statue qui s'anime. *Pygmalion* est l'un des rares récits du recueil dans lequel la métamorphose n'engendre pas de monstre mais produit un effet positif.

Clément d'Alexandrie relate à la fin du II^e siècle, dans *Le Protreptique*⁴, une version en grec sensiblement différente. Ce livre tente de concilier aristotélisme et christianisme. Le Christ est selon Clément le *logos* incarné, au double sens du terme dans la langue grecque, langage et rationalité. L'histoire de Pygmalion, insérée dans ce projet apologétique, se condense en une dizaine de lignes. Pygmalion n'est plus sculpteur mais tout au plus amateur d'art. Il est dit qu'il

s'éprit d'une statue d'ivoire. [...] c'était celle d'Aphrodite et elle était nue ; subjugué par sa beauté, le Chypriote s'unit à la statue, [...] tellement l'art a de force pour tromper, lui qui, pour les hommes épris d'amour, a été le corrupteur entraînant à l'abîme ! (p. 121)

3 Édition de référence : Ovide, *Les Métamorphoses*, Chamonard, Joseph (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 260-261.

4 Clément d'Alexandrie, *Le Protreptique*, [150-215], Mondésert, Claude (trad.), Paris, Cerf, 1949, p. 121.

Les apparences trompeuses de l'art conduisent l'amant de la beauté vers les égarements de l'irrationnel.

Un siècle plus tard, en 297, Arnobe rapporte une version approuvante, peut-être influencée par la lecture de Clément. Arnobe est un intellectuel d'origine berbère qui se convertit au christianisme en 300. Son livre *Contre les gentils*⁵ mène une charge contre la mythologie païenne au nom d'un christianisme rationalisé. Tomber amoureux d'une statue devient un signe d'égarement :

Ce prince insensé, aveuglé dans son esprit et dans son âme, dans la clarté de sa raison et de son jugement, avait coutume, comme si cette statue était sa femme, de mettre la statue dans son lit et de s'unir à elle dans des étreintes et des baisers, et d'accomplir en imagination d'autres actes frustrants pour sa passion inassouvie. (p. 19)

Arnobe et Clément mentionnent deux sources plus anciennes, Philostéphanos (III^e siècle av. J.-C.) et Posidippe (né en 316 av. J.-C.). Clément précise : « le Chypriote s'unit à la statue, [...] à ce que raconte Philostéphanos dans son *Histoire de Chypre* ». Pour appuyer son propos sur la puissance trompeuse de l'art, il évoque la similitude entre l'histoire de Pygmalion et une autre histoire survenue à Cnide selon Posidippe. L'analogie permet de passer du détail anecdotique du récit à l'idée. La référence aux deux mêmes auteurs figure chez Arnobe. Selon nos recherches, le texte de ces sources lointaines est aujourd'hui perdu et n'existe plus qu'à travers la mention qui en est faite. Tout se passe comme si ces Pères de l'Église s'employaient à refondre une matière légendaire ancienne en l'ajustant à leur nouvelle perspective édifiante.

En bref, ces auteurs suppriment le thème d'un Pygmalion artiste. Ils font de ce personnage une victime d'un art poussant l'imitation jusqu'au trompe-l'œil et un amoureux égaré dans l'irrationnel.

On ne saurait clore ce chapitre des premières versions du mythe sans évoquer un Pygmalion africain, de tradition orale, redécouvert au XX^e siècle. Julien d'Huy, qui exhume cette source⁶, rapporte

5 Arnobe, *Contre les gentils* [vers 297], livre VI, Fragu, Bernard (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2010. Les « gentils » sont les païens du point de vue chrétien.

6 D'Huy, Julien, « Le mythe ovidien de Pygmalion trouverait l'une de ses origines dans la Berbérie préhistorique », *Cahiers de l'AARS*, n° 15, 2011, p. 19-25 ([hal-00706301](https://doi.org/10.1017/9781107063010)).

l'existence d'un conte d'origine berbère transmis oralement, puis recueilli et fixé par Frobenius en 1914⁷. Il s'agit d'un récit enchâssé. Selon le récit cadre, un pêcheur sort de l'eau une caisse contenant un singe qui le rend miraculeusement riche. Le singe aide le pêcheur à obtenir la main de la fille du magistrat d'un village, à condition qu'il la sorte de son mutisme. Le singe raconte à la fille l'histoire d'un artiste dont la statue finit par s'animer. De riches marchands l'admirent et la parent de bijoux. Un prophète de passage l'admire à son tour et lui insuffle la vie. Qui est l'auteur de ce miracle ? Les marchands ? Le prophète ? Ou le sculpteur, comme le suggère le conteur ? La jeune fille sort de son mutisme pour attribuer le miracle au prophète.

Le récit enchâssé fait penser au *Pygmalion* d'Ovide, bien que le héros, comme les autres protagonistes, ne soit pas désigné ici par un nom propre. La structure en abîme génère en revanche des effets originaux. Parmi ces effets, on soulignera le rôle attribué à la parole perdue puis retrouvée par la jeune fille. L'auditrice, version scénarisée de la lectrice, acquiert de ce fait une importance remarquable. Enfin, il est intéressant de noter le contexte culturel berbère dans lequel surgit ce conte, celui-là même où vécut Arnobe. Hors de toute référence précise aux deux grandes religions monothéistes, le récit traditionnel, par la valeur positive accordée à l'image, affirme spécialement sa dimension préislamique.

Remarquons que la transmission orale suppose une cohérence narrative susceptible d'être mémorisée et, le moment venu, transcrite. Elle est un « agencement d'actions », un des deux régimes de sens de la fiction, cette catégorie tardive de la théorie littéraire redéfinie en 2009 par Jacques Rancière⁸. Toutefois, cette cohérence narrative n'exclut pas des variations d'accent et de sens, comme en témoignent rétrospectivement les ouvrages généralistes sur le mythe en littérature.

7 Frobenius, Léo, *Contes Kabyles* [1914], Fetta, M. (trad.), t. III : « Le Fabuleux », Aix-en-Provence, Édisud, 1997.

8 Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 156. Si la fiction, *agencement d'actions*, fait signe en direction des histoires inventées (conte ou roman) et s'oppose ainsi au récit factuel, la fiction en tant qu'*agencement de signes et d'images*, selon la leçon de Mallarmé, affecterait tout énoncé en tant que le discours figure le monde, conformément à l'étymologie latine du mot fiction : *figura*.

Plasticité du mythe et glissements métonymiques à l'ère moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)

Du point de vue de sa signification, le mythe de Pygmalion combine plusieurs thématiques. Récapitulons les principales : la création artistique, la fonction mimétique de l'art et le trompe-l'œil, le rapport entre création artistique et érotisme, entre la perfection de la femme idéalisée par l'art et l'image plus ou moins dégradée de la femme réelle, entre le vivant et l'inerte (la statue), ces deux thèmes ouvrant sur celui du Double.

Contrairement à Grimal qui répertorie les mythes principalement à partir du nom du héros éponyme et doit affronter au passage le problème de l'homonymie, Pierre Brunel organise son *Dictionnaire des mythes littéraires*⁹ à partir de rubriques fondées sur l'interprétation. Aussi ce *Dictionnaire* ne comporte-t-il pas d'entrée « Pygmalion ». Grâce à l'index des noms propres, on retrouve Pygmalion dans un sous-ensemble du chapitre consacré au « Double » et qui porte sur « l'union du vivant avec un simulacre technique ». Le conte d'Hoffmann *L'Homme au sable* y tient une grande place. L'écriture explore la dimension narcissique de la relation entre Nathanaël et l'automate Olympia : « Il lui donne vie par son regard, car elle représente son intériorité » (p. 507). Mais le déroulement du récit procède à un démontage de l'aliénation du héros, dépossédé de soi-même. « À l'inverse, *Le Golem*¹⁰ a le pouvoir de faire révéler à soi-même le cœur humain » (p. 507). Le *Dictionnaire des mythes littéraires* englobe dans une vue synchrétique « le mythe platonicien des deux moitiés qui se cherchent, de Pygmalion, de l'hermaphrodite, d'Isis et Osiris » (p. 528).

De son côté, la *Mythologie générale*¹¹ parue en 1935 sous la direction de Félix Guirand fait du mythe de Pygmalion un sous-ensemble de la rubrique « Aphrodite ». Le prodige de la statue qui s'anime n'est dans cette optique « qu'un exemple du pouvoir souverain d'Aphrodite sur toute la création » (p. 128). Guirand écrit dans son introduction : « Le propre de la mythologie est [...] de nous mettre en contact avec l'âme naïve des foules, mais aussi avec les œuvres les plus hautes des poètes de tous les pays » (p. VII). On reconnaît ici, dans la distinction

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

10 Meyrinck, Gustav, *Le Golem*, Meunier, Denise (trad.), [1915], Paris, Stock, 1969.

11 Guirand, Félix (dir.), *Mythologie générale*, Paris, Larousse, 1935.

entre « l'âme naïve des foules » et « les œuvres les plus hautes », un écho de la pensée de Lévy-Bruhl dont le livre *La Pensée primitive* (1931) oppose la mentalité primitive entachée de superstition et la pensée civilisée, supérieure par la rationalité¹². C'est ce même clivage qui inspire la séparation trop radicale entre grandes et petites mythologies.

Si les ouvrages généraux semblent diverger sur la place à accorder au mythe de Pygmalion, une longue tradition en souligne la richesse intrinsèque. Faute de place pour un traitement exhaustif, arrêtons-nous d'abord sur le XVIII^e siècle qui introduit deux mutations remarquables.

Le siècle des Lumières correspond au moment où la statue prend le nom de Galatée. Dans la mythologie gréco-latine, la femme sculptée par Pygmalion n'a pas de nom. Ce qui n'empêche pas Grimal d'évoquer deux figures de Galatée mais il s'agit d'héroïnes associées à d'autres récits légendaires. La plus connue est une divinité marine, fille de Nérée et qu'aime sans réciprocité le cyclope Polyphème. Galatée aime le berger Acis. Polyphème tue Acis mais Galatée change ce dernier en fleuve. S'inspirant de cette histoire sans rapport direct avec notre sujet, Cervantès publia en 1585 un roman pastoral intitulé *Galatée*, roman auquel il accordait, selon les spécialistes, autant d'importance qu'au fameux *Quichotte*. Mais dans ce livre, pas de trace de Pygmalion. Nous ignorons selon quel cheminement le nom de Galatée migra vers l'histoire de Pygmalion, mais nous observons ce glissement encore hésitant chez les peintres de l'époque.

Car, en même temps que le mythe donne un nom à son héroïne, il essaïme vers d'autres arts. Ce déplacement, s'agissant des peintres, est presque naturel car la peinture fut longtemps conçue comme la transposition d'un récit mythologique saisi à son acmé. Si Louis Michel Van Loo intitule encore sa toile *Pygmalion* (1730-1750), Jean-Baptiste Deshayes (1759), puis François Boucher (1767) usent du même titre double, *Pygmalion et Galatée*. Deshayes et Boucher privilégient l'extase amoureuse de Pygmalion devant la figure féminine idéale, dans un même esprit, mais sans le nom de Galatée, Girodet peindra en 1819 un *Pygmalion amoureux de sa statue*. Van Loo figure pour sa part le geste du sculpteur, représenté en bas à gauche de la toile par le bras armé d'un stylet tourné vers le corps féminin en cours

12 Dans *La Pensée sauvage* (1962), Claude Lévi-Strauss critiquera le livre de Lévy-Bruhl, montrant que la pensée dite « sauvage » est régie par une cohérence intuitive qui la dissocie de l'irrationnel et de la superstition.

d'élaboration. Lorsque le sculpteur Falconet s'empare du sujet, le titre de son œuvre, *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime* (1761) reste centré, comme chez Ovide, sur le sujet masculin saisi au moment où le mouvement métamorphose la statue en femme.

Par un autre transfert métonymique, le mythe gagne le domaine de la musique, plus spécialement de l'art lyrique associant la musique et la parole. Rameau compose en 1748 un *Pygmalion*, opéra en un acte, sur un livret de Houdart de La Motte. En 1770, Jean-Jacques Rousseau écrit et compose en association avec Horace Coignet un *Pygmalion*, scène lyrique caractérisée par l'alternance d'un monologue récité et de parties musicales. Au siècle suivant Halévy créera un *Pygmalion* en 1825 ; Victor Massé, un opéra-bouffe, titré *Galatée*, en 1852. La migration du nom de Galatée vers le mythe de Pygmalion reste donc aléatoire durant plus d'un siècle. En témoignent pour les Lettres le poème *Pygmalion* de Goethe (1767) et la *Galatée* de Florian (1783), roman pastoral, imité de Cervantès dans lequel Galatée est une bergère.

En revanche, le XIX^e siècle est le moment où s'affirme vraiment le thème du Pygmalion artiste et créateur, inégalement représenté par les peintres du siècle précédent. Balzac cite en ce sens Girodet dans *Wann Chlore* (1825), œuvre de jeunesse :

Le mythe ingénieux que la Grèce a transmis d'âge en âge, l'histoire de Galatée et de Pygmalion ne se soutient, comme cette charmante mythologie, que par de gracieuses allusions à d'éternelles vérités. Certes, jamais l'aventure de l'amoureux sculpteur n'eut sur la terre une plus belle, une plus fidèle image. Wann Chlore était Galatée. Galatée, statue froide, ignorante, et la foudre du plaisir manqua la consumer comme Danaé jadis¹³.

Nous retrouvons deux fois Pygmalion dans *La Comédie humaine*. Dans *La Peau de chagrin* (1831), Raphaël, « Pygmalion nouveau », veut faire de Pauline « une vierge vivante et colorée sensible et parlante, un marbre¹⁴ ». Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), le peintre Frenhofer déclare à Poussin :

13 Balzac, Honoré de, *Wann Chlore* [1825], in *Premiers romans*, 1822-1825, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 928.

14 Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Le Livre de poche, p. 138.

voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché¹⁵ !

Enfin on lit dans la nouvelle *Sarrasine* (1831), dont le héros éponyme, est lui-même sculpteur, cette allusion plus directe à la forme originelle du mythe : « Sarrasine dévorait des yeux la statue de Pygmalion, pour lui descendue de son piédestal¹⁶. »

Pourquoi après de longs siècles privilégiant la figure de Pygmalion en amoureux transi, égaré par la beauté idéale, cet autre trait du héros se retrouve-t-il seulement alors au premier plan ? Nous avançons l'hypothèse que ce changement est lié au bouleversement socioculturel qui affranchit alors les arts de la tutelle religieuse, spécialement pour le monde occidental, de la religion chrétienne. Le sujet humain n'est plus l'interprète de la beauté garantie par Dieu, il en devient l'artisan. C'est vers la fin du XVIII^e siècle, à la veille de la Révolution française, qu'est recréé à partir de l'étymon grec le mot *esthétique*¹⁷, comme notion correspondant à l'appréciation du beau ; en 1790, Kant publie sa *Critique de la faculté de juger*¹⁸, dont le volet consacré aux questions esthétiques rompt avec l'idée d'un Beau transcendantal. Au même moment, enfin, le mot *littérature* remplace dans le lexique des arts, l'ancienne appellation de *Belles Lettres*¹⁹.

Profondément remanié dans son traitement et ses significations à l'époque moderne, le mythe de Pygmalion connut toutefois au XX^e siècle une nouvelle mutation d'importance s'attaquant à la division genrée des rôles.

15 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 52.

16 Balzac, *Sarrasine*, in *Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, 1831 ; rééd. Paris, Garnier Flammarion, 1989, p. 40.

17 Baumgarten, Alexandre Gottlieb, *Aesthetica*, 1750-1758, Francfort-sur-le-Main, Paris, L'Herne, 1988.

18 Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Renaut, Alain (trad.), Paris, Aubier, 1995.

19 Dans *Politique de la littérature* (Paris, Galilée, 2007), Jacques Rancière définit la littérature au sens moderne comme « régime historique d'identification de l'art d'écrire » (p. 17).

Avatars contemporains : Shaw, Cukor, Triolet, Du Maurier

Shaw, précurseur de la critique genrée ?

George Bernard Shaw (1856-1950) est un des dramaturges majeurs du vingtième siècle, irlandais d'origine. Très joué en France dans l'entre-deux-guerres, il reçut le prix Nobel en 1925. Sa pièce *Pygmalion*²⁰ (1913) remanie le mythe par transposition, fusion avec le schéma du conte (*Cendrillon*) et critique du sens hérité de la tradition.

Le professeur Higgins, savant en phonétique, fait le pari de transformer Eliza Doolittle, marchande de fleurs londonienne, en duchesse. À cette fin, il lui fait perdre son accent des faubourgs et lui inculque l'anglais académique, l'éduque aux bonnes manières et la rhabille comme il convient. Le pari semble tenu : par la magie de son savoir-faire, Eliza/Cendrillon a réussi à faire illusion dans la haute société anglaise. Mais elle esquisse une rébellion et forme un double projet conté dans un épilogue narratif : épouser Freddy, un homme proche de sa condition qui l'aime, et adopter le métier de Higgins tout en dévoilant au public la supercherie. « Galatée n'aime jamais vraiment Pygmalion : sa relation avec elle est trop céleste pour être plaisante en quelque façon que ce soit²¹ ».

Ici, le héros n'est plus un artiste mais un « homme de science ». Cette science lui confère le pouvoir supérieur de transformer une femme de basse condition en une dame de la haute société. La pièce tourne à la satire sociale : le beau parler et les bonnes manières de la classe supérieure sont des clichés qui ne collent pas à la réalité ; d'ailleurs, la parole de Higgins est constamment ponctuée de jurons. Eliza-Galatée est prise en charge, le temps de l'expérience, dans la maison du professeur, avec le double statut d'apprentie duchesse et de bonne à tout faire. Son attitude finale traduit la rébellion contre le mépris qui entache les attentions de son mentor à son égard. Sans aller jusqu'à un parti-pris ouvertement féministe, la pièce souligne l'ambivalence des sentiments de l'un et de l'autre sur fond de pessimisme. L'égalité des sexes et des conditions reste un mirage.

20 Shaw, George Bernard, *Pygmalion*, 1913, Laporte, Stéphane (adaptation), Paris, L'Arche, 2015.

21 *Ibid.*, p. 141.

La fin du film de George Cukor, *My Fair Lady*²² (1964), atténue la satire sociale tout en respectant l'ambivalence de la relation entre les deux protagonistes. Cette comédie musicale filmée répond aux canons d'un nouveau genre²³. L'interprétation par un couple de stars hollywoodiennes, Audrey Hepburn et Rex Harrison, n'est sans doute pas étrangère à l'accentuation de la romance sentimentale. Elle met en scène une Eliza partagée entre révolte et attirance. Après une séquence de séparation montrant les deux protagonistes malheureux, la séquence ultime présente Eliza de retour chez Higgins ; mais si elle réintègre sa maison, c'est pour lui apporter ses pantoufles...

Triolet, Du Maurier, Shaw : le roman et la place de la femme dans les arts

Sur ce mythe en partie renouvelé, la romancière Elsa Triolet va opérer un traitement combiné, croisant des références à Ovide, à Shaw et à d'autres œuvres apparentées. Elsa Kagan (1896-1970), née en Russie, conserve d'un premier mariage son nom d'auteur. Sœur de Lili Brik, qui fut la compagne de Maïakovski, Triolet est aussi l'amie d'enfance du linguiste Roman Jakobson. Elle fréquente les milieux de l'avant-garde futuriste, traduit en français les œuvres du poète et mathématicien Khlebnikov, ainsi que le théâtre de Tchekhov. Elle s'installe en France après 1928, moment de sa rencontre avec Aragon. Le couple effectue de fréquents voyages en Russie devenue Union soviétique. Il éprouve avec une acuité croissante la tension entre les espoirs engendrés par la révolution soviétique et la réalité de terrain, entrevue à l'occasion d'échanges avec la famille restée sur place.

Elsa Triolet écrit une vingtaine de romans, en français à partir de 1938, dans une veine croisant le réalisme et le fantastique. Il faut attendre ses œuvres de la maturité pour voir se déployer les références au mythe de Pygmalion. *L'Âme*, dernier volet de la trilogie *L'Âge de nylon* (1963), a pour héroïne une artiste. Nathalie Petracchi,

22 À noter, entre autres, avant ce film, l'adaptation britannique pour le cinéma en noir et blanc réalisée en 1938, sous le titre *Pygmalion*, par Anthony Asquith et Leslie Howard, à partir d'une version remaniée de la pièce supervisée par Shaw lui-même.

23 Avant le film de Cukor, il y eut aussi aux États-Unis, sous le titre *My Fair Lady*, une comédie musicale théâtrale adaptée de Shaw, paroles et livret d'Alan Jay Lerner et musique de Frederick Loewe, créée au théâtre de Broadway en 1956.

ancienne déportée qui vit recluse dans un appartement parisien mais reçoit beaucoup de visites, s'adonne à la création de bandes dessinées inspirées par des histoires fantastiques, *Le Joueur d'échecs*, d'après Edgar Poe, puis *Le Golem*, d'après Gustav Meyrinck. Son mari, Luigi Petracchi, fabrique des automates grâce à la cybernétique. Dans le chapitre XXXI, elle raconte à Christo, enfant prodige et ami de la famille, le mythe de Pygmalion dont elle donne sa propre version :

« Aurais-tu aimé être Pygmalion ? » Christo ne répondit pas, aussitôt parti dans un monde où le pouvoir lui était donné d'animer toute statue, tout tableau de son choix. [...]

– Ce n'est pas une histoire scientifique. Je vis parmi des scientifiques, rien que des scientifiques, j'en ai assez de la science. Ça, c'était une histoire spirituelle, Pygmalion était voué à l'art, c'était sa seule passion. [...] Il ne voulait pas, en plus de l'art, aimer les femmes ou, ce qui aurait été plus grave encore, une femme. Il vivait comme un moine. C'était un fanatique. Alors Aphrodite décida de punir cet homme qui refusait l'amour, qui ne voulait aimer aucune femme vivante ! Tu comprends la cruauté d'Aphrodite ? Et Pygmalion aima cette statue qui s'appelait Galatée. [...] La vengeance d'Aphrodite était terrible, mais comme c'était la déesse de l'amour elle eut pitié de Pygmalion, et elle anima Galatée²⁴.

La romancière brode sur le canevas ancien en introduisant deux temps : la punition infligée par Aphrodite, puis la pitié qui entraîne la métamorphose de la statue en femme. On aura remarqué au passage la pleine intégration du nom de Galatée au mythe. Mieux, c'est Galatée qui prend ici le dessus, comme l'annonce le titre du chapitre, « Galatée et les insomnies ». Certes, le récit paraît privilégier la signification amoureuse du mythe : « le seul mécanisme de Galatée, c'est l'amour, c'est l'amour qui a vaincu l'indifférence de la matière²⁵ ». L'amour est supérieur à l'art porté au fanatisme. Mais lorsque la narratrice dit à l'enfant : « Je vis parmi des scientifiques, rien que des scientifiques, j'en ai assez de la science », elle oppose deux formes de création : scientifique, celle qui permet de fabriquer

24 *L'Âme, ORC*, t. 32, p. 197.

25 *Ibid.*, p. 197.

des robots, et artistique, par allusion à sa propre pratique. Galatée, dans le monde moderne, pourrait devenir la figure de la femme artiste refusant, contrairement au fanatique, de dissocier son art du réel, autrement dit, un double rêvé de l'écrivaine explorant ce réel par son écriture romanesque. La question posée à l'enfant – « Aurais-tu aimé être Pygmalion ? » – est aussi une invitation à dépasser le héros mythique pour inventer une autre voie qui ferait l'équilibre entre la science et l'art, deux modes de connaissance. Le tableau que Christo prépare pour l'anniversaire de Nathalie, atteinte d'un mal incurable, en est la préfiguration : tableau animé grâce à la cybernétique de Luigi et œuvre d'art figurant la maîtresse des lieux au centre du réseau relationnel qu'elle entretient avec tous ses proches. Il mérite en ce sens le titre « *L'Âme* » que lui donne l'enfant. La perspective christique fusionne ici avec la référence marxiste : Marx n'a-t-il pas affirmé dans la VI^e *Thèse sur Feuerbach* que l'essence humaine était identifiable à « l'ensemble des rapports sociaux » ?

Le fantastique donne de la profondeur à cette écriture. Le thème des automates amène la référence à *L'Homme au sable* (1817). Chez Hoffmann, l'automate Olympia dont tombe amoureux Nathanaël est la créature du savant Spalanzani et de son associé, l'inquiétant Coppélius. Le registre fantastique révèle l'ambivalence de la science. *L'Âme* joue encore de ce ressort. Un des visiteurs surnomme Luigi Petracchi « Coppélius²⁶ ». Le thème narratif du double, apparenté au mythe, met en lumière l'ambivalence de tout être humain. Luigi – projection de Louis (Aragon) ? – n'échappe pas à la règle en dépit des intentions progressistes qui l'animent.

Cet effet s'amplifie avec une autre référence intertextuelle. Après *Le Joueur d'échecs* de Poe, la dessinatrice s'attaque à la transposition du roman de Meyrinck, *Le Golem* (1915). Issu du fonds ancestral de la culture juive, le Golem représente dans les légendes rabbiniques d'Europe orientale une espèce de robot ou d'homonculus auquel on donnait momentanément la vie en fixant sur son front le texte d'un verset biblique. Dans son récit Meyrinck insiste sur l'aspect maléfique de cet être dont la présence hante le ghetto de Prague. *L'Âme* joue sur une autre ligne de sens :

26 *Ibid.*, IV, p. 26.

Nathalie avait jadis lu *Le Golem* de Meyrink pour qui le Golem était un automate animé non pas de l'intérieur, mais par les forces qu'il rencontrait ; un semi-être sans pensée avec une existence d'automate²⁷.

Les personnages du roman seraient-ils des automates, animés par les lecteurs qui les réinventent en projetant sur eux leurs propres fantasmes ? La réécriture du mythe de Pygmalion dans *L'Âme* suggère un triple partage de créativité, entre l'art et la science, entre l'homme et la femme, entre l'auteur et ses lecteurs.

Luna-Park, tome II, de *L'Âge de nylon*, renvoie pour sa part au mythe de façon indirecte. Le héros, Justin Merlin, est un cinéaste. Il s'installe dans une maison louée avec ses meubles au nom de son ancienne propriétaire, une certaine Blanche Hauteville. Le bien-nommé Merlin, très attaché à l'univers de son enfance, lit par effraction les lettres d'amour reçues par Blanche et feuillette des livres trouvés dans sa bibliothèque. Parmi eux, le roman de George Du Maurier, *Trilby* (1894), que lui lisait sa mère et dont il garde un vif souvenir au point de vouloir en faire le scénario de son prochain film. *Trilby* fut un roman populaire à succès, très apprécié des surréalistes pour le mélange de réalisme et de fantastique. L'histoire se déroule au Quartier latin à Paris. La blanchisseuse Trilby se prend d'amitié pour trois artistes anglais et pose de temps à autre comme modèle dans leur atelier jusqu'à ce qu'elle soit repérée par l'inquiétant Svengali. Ce musicien de génie va faire d'elle, par la force de son regard, une cantatrice adulée et sa femme, la Svengali. Jusqu'au jour où, découvrant que sa femme aime en réalité un des trois Anglais, le dénommé Little Billy, Svengali meurt, dans un accès de rage au cours d'une représentation, rendant la diva à son inaptitude première pour le bel canto.

On aura remarqué les similitudes par anticipation avec le scénario de Shaw : conversion du rapport entre le créateur et l'objet créé du domaine visuel (la sculpture) à celui de la voix, chantée ou parlée. Pouvoir quasi surnaturel de l'homme de science ou de l'homme de l'art sur le sujet féminin qui devient littéralement sa créature. Croisement avec le conte de *Cendrillon* revu négativement jusqu'à la dissipation amère de l'illusion de métamorphose. Merlin se projette dans cette histoire avant de lui substituer un autre scénario inspiré des lettres

²⁷ *Ibid.*, p. 247.

de Blanche dans lesquelles il a découvert le goût de cette dernière pour l'aviation et son rêve de devenir cosmonaute²⁸. Il en résulte l'inversion d'un autre grand mythe : « N'avait-il pas pensé qu'aujourd'hui Icare était femme²⁹ ? » Un progrès relatif dans le sens de l'émancipation marque le passage du volet II de la trilogie au volet III : on passe du créateur homme au créateur femme. L'un, plongé dans l'identification hallucinatoire à son personnage, se contente de rêver l'œuvre à venir, l'autre en réalise l'accomplissement.

On ne saurait enfin clore cette rubrique sur le traitement romanesque du mythe de Pygmalion dans l'œuvre d'Elsa Triolet sans évoquer son essai, *La Mise en mots* (1969). On y retrouve la rivalité entre le scientifique et l'artiste (écrivain) dans la compréhension du mécanisme de création.

*La Mise en mots*³⁰ est le premier des vingt-six volumes de la collection « Les sentiers de la création », publiée chez Albert Skira à Genève, de 1969 à 1976, collection qui invitait des artistes à s'expliquer, par l'écriture et par l'image, sur les ressorts de leur art. Elsa Triolet, parmi les vingt-six, est la seule femme. L'écriture répond à un double défi, se faire reconnaître comme artiste créateur quand on est connu du grand public comme la Muse du poète, et, de surcroît, formuler une pensée de la création à défaut d'une théorie. Cela passera par une forme d'intuition poétique et par un mot-notion : l'arrière-texte³¹. Annonçant ce projet de publication dans une lettre à sa sœur, elle tempère par l'autodérision le pari fou d'être à la hauteur de la tâche :

Pour la première fois de ma vie, j'ai signé un contrat pour un livre non écrit et j'ai reçu une avance [...]. C'est une collection qui sort chez Skira, à Genève, et qui s'appelle Les Sentiers de la création. Des noms tous célèbres et honorés, je ne sais pas comment je pourrai

28 1959, année de parution du roman, précède de quatre ans le premier vol spatial habité féminin par Valentina Terechkova.

29 *ORC*, t. 31, p. 365.

30 Triolet, Elsa, *La Mise en mots*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », n° 1, 1969 ; rééd. *ORC*, t. 40. Les citations renvoient à l'édition Skira.

31 L'arrière-texte a fait l'objet de près de dix années de recherche au sein du séminaire *Approches interdisciplinaires de la lecture* que nous avons coanimé à l'université de Reims, de 2009 à 2018. Voir à ce sujet le volume de synthèse coécrit avec Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, *L'Arrière-texte, Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

me glisser, avec mon groin de cochon, dans une conversation théorique... j'essaierai³².

Comme le suggère le titre, *La Mise en mots* traite de l'accès vital à l'écriture pour une russophone passée en 1938 à l'écriture en français. Il comporte deux mentions de Pygmalion.

1/ Est-ce parce que j'envie leur érudition aux linguistes, aux spécialistes en littérature, d'une vilaine jalousie de celui qui ne possède rien envers celui qui possède ? Ils sont mes Doolittle, ils se croient mes Pygmalion : je suis celle qui parle mal en toute innocence. Je me défends, je me dis qu'il n'y a pas que la manière d'articuler les mots, qu'il y a ce qui se passe entre le créateur et la parole muette de l'Écriture, domaine où les scientifiques sont bien capables de se mettre le doigt dans l'œil, malgré ce qui unit science et romance. (p. 72-73)

La réunion dans la même phrase des noms « Doolittle » et « Pygmalion » est un cas d'intertextualité allusive renvoyant à la pièce de Bernard Shaw. Si le nom de ce dernier n'est pas cité ici, la lecture de *la Correspondance* entre les deux sœurs³³ montre qu'il est bien connu et souvent évoqué durant la même période. On relève au moins huit mentions entre 1961 et 1963. Lili Brik, veuve de Maïakovski restée dans sa ville alors nommée Leningrad, évoque pour sa sœur les représentations de *Pygmalion*, qui a été traduit en russe.

« Ils sont mes Dr Doolittle, ils se croient mes Pygmalion » : la phrase inverse les rôles. Le savant, rival de l'écrivain dans la connaissance humaine, peut à son tour être objet de la pensée de ce dernier. Mais l'appellation « Dr Doolittle » surprend et paraît relever de la confusion d'attribution. À moins qu'on y voie un processus de condensation, car le docteur Doolittle renvoie aussi à un titre bien connu des enfants³⁴, la série *Dr Dolittle* de Hugh Lofting, publiée à partir de 1920.

32 Lettre à Lili Brik du 16 juillet 1968, *Correspondance Lili Brik-Elsa Triolet*, 1921-1970, Robel, Léon (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 1420.

33 Aucune mention, en revanche du film de Cukor sorti quatre ans plus tôt. Si la romancière l'a vu, elle n'en parle pas, elle qui assiste à de nombreux spectacles et en rend compte, ordinairement.

34 Elsa Triolet affirme dans ce même livre son goût pour l'art naïf, illustrant son propos par le tableau d'un peintre anglais du XIX^e siècle, Edward Hicks, intitulé *Le Royaume paisible*. La légende manuscrite placée en face de ce tableau dit :

Le héros de ces histoires est un médecin qui découvre son pouvoir magique de converser avec son perroquet, puis avec d'autres animaux sauvages, dès qu'il se frappe sur le front. « Doolittle » avec un seul « o » – ce qui n'empêche pas l'équivalence sonore –, laisse entendre également « do-little ». D'où la deuxième mention :

2/ Je ne saurais être le Docteur Doolittle, je ne suis qu'un exemple entre autres, à étudier comme d'autres, le cas échéant. Je parle création, forte de ma seule ignorance, de mon expérience seule. Si je dis juste des scientifiques reconnaîtront la chose, la nommeront, l'expliqueront. N'empêche que celui qui romance aura peut-être été le premier à découvrir cette chose, avant la science. (p. 121)

Comprenons : la romancière ne dispose pas d'un pouvoir magique la dispensant de tout effort, comme le héros de Lofting, mais son intuition d'artiste la rend capable d'anticiper sur la science. On peut lire ici un échange indirect avec Jakobson, l'ami d'enfance.

L'année 1969 marque en effet l'âge d'or d'une certaine théorie de la littérature avec pour modèle la linguistique et le structuralisme. Jakobson est cité dans la dernière page manuscrite du livre qui évoque une conversation entre linguistes suivie à la télévision, avec la participation de ce dernier. La romancière exprime son admiration pour l'homme de science mais revendique un autre mode de compréhension :

Bien entendu, ce qui venait de l'écran, pour moi se romançait à ma manière. Les savants eux-mêmes m'étaient des cerveaux décortiqués, des moteurs ronds et gros comme des têtes de choux pommés. Je leur voyais la structure des feuilles avec veines, veinules, rides et le chevelu des racines curieusement tourné vers le ciel³⁵.

Les savants, acteurs de la science, peuvent à leur tour devenir objets de compréhension poétique. Dans cette ultime réécriture du

« Jardin zoologique ! Tu n'es pas un royaume paisible, même si tes bêtes encagées, amorphes comme des fous tranquilisés d'un asile, ne peuvent s'entre-tuer. Que veulent ces bêtes ? Rester ? Partir ? Pour nous qui ne comprenons pas leurs langues étrangères, elles auront beau crier... O l'infirmité des animaux muets ! »

35 Citation extraite de la dernière page manuscrite du livre.

mythe de Pygmalion, la romancière refuse l'hégémonie totale d'un sujet et semble plaider pour une sorte de réciprocité ou de complémentarité. À l'inverse, le cauchemar serait d'être privé de voix ou de parole.

Mythe et parole

Ambivalence et polysémie de la parole

La notion de parole suppose selon les linguistes une interaction : pas de parole sans contre-parole. Si, dès l'origine, Saussure s'est attaché à distinguer langue et parole³⁶, il revient à la linguistique des actes de parole (Austin) et de l'énonciation (Benveniste, Maingueneau, entre autres) d'en avoir analysé, dans le discours, les modalités interactives.

Figée négativement dans la reproduction mécanique de stéréotypes, la parole a néanmoins partie liée avec l'innovation créatrice. Saussure précise déjà en ce sens : « C'est la parole qui fait évoluer la langue³⁷ ». Le mot parole qui évoque spontanément un usage oral du langage s'applique aussi à l'écrit.

À l'oral, la parole correspond à différentes pratiques. Il peut s'agir de la profération à voix haute d'un texte écrit par soi-même ou par un tiers, lecture neutre sur le mode du déchiffrement ou expressive, correspondant à l'interprétation du locuteur. La profération d'un énoncé mémorisé peut s'effectuer avec des variantes, volontaires ou non. Mais la parole se déploie le plus souvent sans lien direct avec un texte à lire et correspond pour le locuteur à la production d'un énoncé personnel, en situation. C'est ici que l'on distinguera les formes banalisées de la parole, reproduisant des clichés ou des éléments du discours ambiant, et les formes inventives.

Un énoncé écrit peut à son tour être envisagé comme la trace d'une parole. Cette parole correspond aux marques d'énonciation détectables dans le texte ou de façon plus large à un agencement du discours susceptible de singulariser la voix de l'auteur. Ce que la tradition nommait le style correspond à cette forme élaborée de parole écrite.

36 Le chapitre IV de l'Introduction au *Cours de linguistique générale* (CLG, Mauro, Tullio de (éd.), Paris, Payot, 1972) s'intitule « Linguistique de la langue et linguistique de la parole ».

37 CLG, p. 37.

L'essai de Laurent Jenny, *La Parole singulière*³⁸, en a récemment donné une approche renouvelée, articulant autour de la notion de *figural* le lien entre le texte écrit et l'acte de l'énonciateur.

Mais on a montré, au cours de deux années de séminaire³⁹, que, face à cette parole singulière d'auteur, la lecture comme interprétation pouvait s'envisager à son tour comme une sorte de réplique au texte d'écrivain, dès lors qu'elle donnait lieu à une verbalisation ou contre-texte⁴⁰.

Ainsi comprise, la parole transcende tous les clivages, entre l'écrit et l'oral, entre le noble et le commun, entre petite et grande mythologie. Or il se trouve que l'évolution du mythe de Pygmalion met de façon assez surprenante en évidence ce rôle crucial de la parole.

Émergence dans le traitement moderne du mythe

De la sculpture – un temps relayée par la peinture – à la musique, au chant, au théâtre, à la comédie musicale, au cinéma, on passe des arts visuels à des arts de l'audition impliquant le plus souvent la parole et son support sonore, la voix.

Higgins fabrique la voix d'Eliza Doolittle comme Svengali métamorphosait celle de Trilby. Le charme de la comédie de Shaw tient pour une part à la profération des paroles et des accents mettant en contrepoint l'anglais altéré des bas quartiers et l'anglais guindé prêté aux classes supérieures. La représentation théâtrale de la pièce procède, grâce à la prestation des acteurs, à une multiplication des voix. La comédie musicale, jouée sur scène ou filmée, diversifie, avec ses moyens propres, les effets de la voix parlée ou chantée, en lien avec la vision des corps en mouvement.

Dans un sens métaphorique, on peut aussi nommer « voix d'auteur » la manière d'écrire ou le style. Pour ses romans en français, Elsa Triolet revendique dans *La Mise en mots* une poésie de l'écriture romanesque :

38 Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1995.

39 « Paroles de lecteurs I et II », actes du séminaire *Approches interdisciplinaires de la lecture*, Reims, Épure, 2019 et 2020.

40 Voir aussi à ce sujet, Trouvé, Alain (dir.), *La Lecture littéraire*, n° 12, « Le contre-texte », 2014.

La poésie du roman est [...] le courant chaud qui passe dans ses profondeurs, change sa température, sa faune et sa flore, elle est fondue dans sa masse, sel et sucre et rêve du créateur⁴¹.

Se mettre à l'écoute de cette poésie, pour une oreille française, serait sans doute accueillir l'ouverture de la phrase à l'incongruité suggestive :

J'écris avec mon authentique accent, il est dans le caractère de mon écriture, dans mon style, dans ma folie elle-même ; la folie aussi a une nationalité⁴².

On ne peut s'empêcher de rapprocher ce propos du livre de Jakobson, *Russie, folie, poésie* (1986), dans lequel le linguiste déclare au sujet de la poésie russe qu'« on peut [la] comparer [...], dans ses manifestations typiques, aux cocktails où se mêlent ingénieusement des ingrédients divers⁴³ ».

Entendre cette voix poétique permet de la saisir comme contrepoint à la voix lyrique du poète Aragon célébrant sa Muse. La beauté du chant amoureux ne saurait laisser indifférent(e) et l'amour a sa grandeur intrinsèque, mais l'idéalisation de la figure féminine présente un revers qui laisse entrevoir cette lettre de 1961 :

Arago a écrit pour moi, à ses moments perdus, deux magnifiques poèmes.

Léo Ferré a un succès fou dans le grand théâtre où il se produit seul chaque soir (deux mille cinq cents places), c'est toujours plein... Il chante aussi Aragon ; à la générale, j'ai détesté la façon nouvelle dont il interprétait les chansons : j'aurais voulu disparaître dans mon fauteuil tant j'avais honte. Il a maintenant un tel succès qu'on le bisse !... C'est affreux⁴⁴.

41 Triolet, Elsa, *La Mise en mots*, op. cit., p. 60.

42 *Ibid.*, p. 56.

43 Jakobson, Roman, *Russie, folie, poésie*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 97. Rappelons qu'à défaut de pratiquer le vers en français, Elsa Triolet cultivait un lien profond avec les poètes russes. En atteste la publication, sous sa direction, d'une anthologie : *La Poésie russe*, édition bilingue, Paris, Seghers, 1965, rééd. 1971.

44 *Correspondance Lili Brik-Elsa Triolet*, op. cit., p. 927.

On trouve dans la *Correspondance* entre les deux sœurs l'évocation récurrente de cette autre pièce de Shaw, *Cher menteur*⁴⁵, traduite par Cocteau, sorte d'intertexte caché qui pousse dans ses ultimes conséquences la rêverie sur le mythe de Pygmalion appliqué par l'écrivaine à son couple. Triolet cherche le compromis dans l'oxymore ; au titre « Cher Menteur » fait écho cette phrase de Khlebnikov, autre poète de prédilection, reproduite sur la couverture de *La Mise en mots* : « Il ment divinement. Il ment comme le rossignol la nuit ».

Galatée a pris définitivement la parole au ^{xx}e siècle. Si l'époque nouvelle explique largement ce glissement de la perspective, on n'en sera que plus admiratif devant l'anticipation proposée dans la version berbère : une jeune fille à marier tirée de son mutisme par l'audition de l'histoire du sculpteur et de sa statue.

Le chaînon manquant entre grandes et petites mythologies ?

Les deux modalités de la parole, écrite et proférée, permettent de faire le lien entre grandes et petites mythologies. Nous élargissons ainsi le sens du mot *littérature* en l'étendant rétrospectivement aux temps anciens, alors que le terme apparaît à l'époque moderne, ainsi qu'on l'a dit. Le critère de cette littérature au sens élargi serait la créativité de la parole.

Dans les littératures orales, régies par la mémorisation, la parole jouerait, par inversion ou interpolation d'un élément au sein de l'histoire, sur *l'agencement d'actions*, constitutif de la fiction au sens fort du terme. On peut remarquer que les littératures orales sont choisies par Lévi-Strauss comme emblème du processus de création en général dans son essai *La Voie des masques*, antépénultième volume de la collection « Les Sentiers de la création » qui paraîtra en 1975⁴⁶.

45 Dans la lettre du 10 janvier 1961, Elsa écrit à Lili : « J'ai écrit à Lioubov Orlova à propos de la pièce *Cher menteur*, adaptée de la correspondance entre Shaw et l'actrice Pat Campbell : tous les dialogues sont tirés de leurs lettres, dont on a repris le texte. On la donne ici dans une traduction de Cocteau, la mise en scène est éblouissante. On ne voit que lui et elle, les décors sont très sobres. Si Lioubov Orlova et Tcherkassov, par exemple, voulaient jouer cette pièce, je me ferais un plaisir de la traduire... » (*Ibid.*, p. 825).

46 Lévi-Strauss, Claude, *La Voie des masques*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », n° 24, 1975.

Ce principe demeure dans les œuvres narratives écrites. Mais s'y ajoute un jeu sur *l'agencement de signes et d'images*, pour reprendre l'autre modalité de la fiction littéraire selon Rancière. Le façonnement par l'écriture donne à la fiction un sens plus ténu et plus large, applicable à tout type d'écrit et propice au prolongement herméneutique⁴⁷. On en trouve un exemple au début de la pièce de Shaw, quand ce dernier, partant du choc entre l'anglais académique et l'anglais oral altéré, en explore les attendus culturels, physiologiques, idiosyncrasiques. La science phonologique de Higgins, armé de son magnétophone, première version, tient toujours de la magie. Une science de la parole est un leurre si elle prétend s'assurer la maîtrise de son objet : elle se heurte aux zones d'ombre du sujet. La partition littéraire écrite fait apercevoir cette complexité que pourra rendre à son tour, avec toutes ses nuances, la verbalisation orale.

Cette parole créatrice, au sens de l'écriture inventive, prend sens à partir de deux des dimensions de l'arrière-texte dans sa nouvelle formulation théorique⁴⁸ : *le corps* (équivalent du style⁴⁹) et *l'intertexte latent* ou inconscient. L'arrière-texte, corollaire de l'intertexte, est aussi l'autre face, à demi-cachée, de la parole.



Le parcours historique du mythe de Pygmalion dans ses états successifs s'avère riche d'enseignements, en dépit du traitement non

47 Nous faisons allusion au débat entre Paul Ricoeur et Claude Lévi-Strauss, à propos de la parution de *La Pensée sauvage*. S'il salue la puissance de l'essai de l'anthropologue, Ricoeur suggère que les procédés d'écriture ajoutent aux mécanismes de connaissance décrits par Lévi-Strauss à propos des formes de culture orales une complexité supplémentaire liée au parcours non exclusif linéaire du texte, propice à l'interprétation. Voir à ce sujet son article « Structure et herméneutique », *Esprit*, novembre 1963, p. 597 (<http://www.jstor.org/stable/24268723>). Texte repris dans *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 31-63.

48 Voir par exemple à ce sujet notre essai, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Épure, 2018.

49 L'équivalence entre le corps et le style a été remarquée par Barthes dès 1953 : « Ainsi sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence ». (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 12).

exhaustif auquel on a dû se résoudre. Ce mythe permet d'aborder plusieurs questions décisives pour la compréhension de l'art et de la culture.

Les mutations spectaculaires observées dans son réemploi manifestent la vitalité de la matière mentale liée à ce mythe. On peut en retenir quatre.

Peu présent pendant la longue période d'hégémonie des grandes religions monothéistes, spécialement du christianisme, le trait originel d'un Pygmalion artiste rapporté par Ovide dans un contexte culturel païen ne resurgit pleinement qu'à l'époque moderne, en lien avec une nouvelle représentation des arts affranchissant le sujet humain de la tutelle divine.

L'intégration à la même époque du nom de Galatée dans le canevas narratif du mythe est également riche de sens. Elle est l'indice de la reconnaissance d'un sujet féminin, susceptible d'occuper un jour la position du sujet créateur.

Il faut néanmoins attendre deux siècles pour que les présupposés genrés de la tradition soient à leur tour formellement interrogés.

Cette reconnaissance met en lumière le rôle de la parole comme acte créateur extensible à tous. L'émergence de la parole dans les avatars modernes du mythe oriente la réflexion en ce sens. Contre la dimension élitaire de l'art qui fonderait le clivage radical entre petites et grandes mythologies, la parole dans les arts du verbe marque l'avènement ou la restauration d'une circulation généralisée des imaginaires. Elle est alors le critère d'une littérature étendue à toutes les époques.

ALAIN TROUVÉ
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Fortune, la roue et le meunier

Résumé – Lorsqu'on s'intéresse à Fortune sur le plan de la représentation, on ne peut manquer sa roue, devenue à elle seule un synonyme de chance aléatoire. Or la roue est présente dans bien des contextes de contes, que l'on applique ce terme au genre littéraire ou de manière générique au récit. Agrémentée d'un fuseau, elle est rouet ; figurant l'âme du moulin, elle est alors meule ; représentée sur le bouclier d'un dieu, Taranis en l'occurrence, sous la forme d'une roue de char, elle devient cosmique. Un corpus déterminé permettra d'analyser la relation de synecdoque de ces objets, symboles et contextes avec la déesse.



L'IMAGINAIRE s'ancre-t-il dans un territoire ou construit-il ses légendes sur la mémoire ? À l'origine était le verbe, nous dit-on, et le ^{xii}^e siècle de notre ère a entériné l'idée selon laquelle nous étions des maillons dans une chaîne de savoir. La *translatio studii*, avatar d'une décision fondant le pouvoir politique sur l'héritage des empires, la *translatio imperii*, assortit le christianisme à la sagesse antique et puise dans son fonds des récits qui reconfortent la détresse de l'homme face à sa finitude et aux *alea* qui l'y conduisent. Devant l'insondable question du temps, des relais cognitifs érigés comme des défenses rendent supportable l'inexorable progression vers la seule certitude qui commande la vie, son terme, car, malgré le message de la Révélation et la promesse d'une vie par-delà la mort, il faut en passer par l'existence.

Cette acculturation de deux épistémès dissemblables, antique et chrétienne, s'appuie, entre autres dans le monde laïque, sur la construction de représentations intelligibles qui vont concourir à briser des idoles ou à en recueillir les fragments permettant une meilleure assise à la gestion publique des sociétés gagnées par l'évangélisation. Au sein des panthéons gréco-romains et des gestes héroïques, certaines figures résistent au recul du paganisme et, parce qu'elles prennent place dans la fiction littéraire ou dans la poésie, deviennent la trace plaisante d'un autre temps et d'un ailleurs acceptés comme tels dont les distorsions rencontrent l'horizon d'attente des

« Moyen Âge¹ » roman, gothique et préhumaniste. Les traces de cette resémantisation sont plus ou moins perceptibles selon qu'elles sont incarnées par des personnages ou qu'elles résistent à l'érosion en tant que notion principielle. Une de ces figures recueille la double caractérisation d'actant et de lexème ; elle traverse les époques car on lui fait crédit de ce qu'on ne peut mettre sur le compte d'un dieu vrai, bon et beau, Fortune.

Si les auteurs de la période médiévale tardive s'en saisissent pour déplorer les vicissitudes historiques auxquelles ils sont confrontés, son usage laïque remonte aux premiers textes en langue romane de la deuxième moitié du ^{XII}^e siècle après l'actualisation de sa roue par la culture cléricale. Ainsi, identifiant figurativement le défilement du temps à la rotation du cycle solaire dont le mouvement imprime une période d'essor, une acmé, un déclin et un terrassement, la généalogie de Fortune et de sa roue, leur assemblage, participent d'une érosion du sacré selon le processus décrit par Jean-Jacques Wunenburger :

Au plus fort de son expression, le sacré vient pénétrer dans la totalité de la sphère psychique et sociale, marquant sa présence dans la vie quotidienne, dans les rites alimentaires, dans les formes architecturales, dans les temps forts du calendrier social. Le sacré devient alors un vecteur de structuration de l'être-au-monde, pouvant atteindre des degrés de saturation. Le sacré finit même parfois par perdre sa dimension symbolique pour devenir un appareil de normalisation dogmatique de la vie, soit pour des communautés restreintes et spécialisées dans sa gestion (monastères, confréries), soit pour la population entière qui en active la vitalité dans les travaux et les jours².

Le passage du sacré au profane repose sur l'usage banalisé d'invariants qui, transmis par la culture écrite, forgent une identité culturelle attestée par sa pérennité. Et les motifs qui installent ces

-
- 1 Nous choisissons l'accord au singulier malgré la périodisation affichée dans le corps de notre texte qui renverrait grammaticalement à la pluralité. À cet effet, voir l'article de Sophie Duval, « Une œuvre-kasthédralch », in Duval, Sophie et Lacassagne, Miren (dir.), *Proust et les « Moyen Âge »*, Paris, Hermann, 2015, note 8, p. 16.
 - 2 « Le sacré : invariants et variations », in Lhermitte, Agnès et Magne, Élisabeth (dir.), *L'Imaginaire du sacré*, Pessac, PU de Bordeaux, 2016, p. 9-16 ([doi:10.4000/books.pub.15048](https://doi.org/10.4000/books.pub.15048)).

résurgences archaïques s'impriment par l'image et par le texte dans notre imaginaire.

Deux textes du xvii^e siècle, apparemment fort étrangers l'un à l'autre, vont chacun à sa façon nous permettre d'embarquer sur la nef de Fortune sans pour autant prendre la mer et nous conduire au point de rencontre de leurs traditions littéraires. Nous en rappelons brièvement les diégèses.

Une belle princesse monte des marches, guidée par une voix qui répète son nom de manière mélodieuse mais étrange. Elle chemine en transe, happée par cet appel envoûtant, plus encore, inquiétant. Elle ne sait pas que son éclatante jeunesse et l'innocence qui en est la vertu vont se figer en un destin funeste. Sa montée la conduira non pas vers des contrées solaires et bienfaitantes que le mouvement ascensionnel pouvait laisser présager mais bien au contraire au seuil d'un long sommeil car, dans la pénombre d'une soupente, se dresse l'appareillage qui l'y fera basculer.

Sur la route du marché, un bonhomme flanqué de son fils et de son baudet chemine lui aussi mais vers la foire villageoise. Plein d'espoir, il entend y vendre sa bête. Rien de très compliqué en somme, il suffit de marcher et d'atteindre son but. Rien n'augure d'un quelconque tracas, d'un obstacle, d'une aventure. Il lui faudra pourtant régler sa conduite selon les circonstances et sa course en devient désordonnée. Il lui faudra garder sa contenance face aux blâmes et aux risées.

Entre le drame du conte de la *Belle au bois dormant* – dont je retraçais la version bien connue des studios Disney – et la farce de la fable du *Meunier son fils et l'âne*, deux points communs : celui de la réécriture, un procédé littéraire qui inscrit une narration dans le temps en réactualisant son contenu et pérennisant sa mémoire, celui du motif qui nous occupe, le mouvement symbolique ou réel qu'imprime à la narration le principe de la roue. Cette roue, lorsqu'on s'intéresse à Fortune sur le plan iconographique, on ne peut l'ignorer tant elle signifie à elle seule chance et aléatoire. Or dans le contexte de ces contes, que l'on applique ce terme au genre littéraire ou de manière générique au récit, l'attirail de la fileuse de Perrault et la ronde meunière de La Fontaine nous invitent à examiner l'impression et la *senefiance* subreptice mais tenace de Fortune, la déesse aux yeux bandés.



La *roue de Fortune* a une histoire. Ce syntagme nominal signifiant l'association d'une roue et de la déesse apparaît dans un texte de Cicéron (*In Pisonem*, 22) datant de 55 av. J.-C., sous forme de métaphore : *ne tum quidem Fortunae rotam pertimescebat* (« il ne craignait même pas la roue de Fortune »). Au deuxième siècle de notre ère, le *Dialogus de oratoribus* de Tacite (v. 102) nous éclaire déjà sur le goût prononcé de son usage rhétorique, et on la retrouve frappée sur des pièces romaines à partir du III^e siècle. La roue a dès lors rejoint les autres artefacts de la déesse : le timon reposant sur un globe et la corne d'abondance. Bien que les mythes gréco-latins fussent réfutés, délestés de leur charge sacrée et rationalisés par les apologistes des IV^e et V^e siècles, qui rendent leur contenu doctrinal caduque, les clercs trouvent dans la mythologie un « répertoire d'histoires admirables, étonnantes ou sublimes », des récits³ qui survivent sous la double forme de l'évhémérisme⁴ et de l'allégorie. Culturellement active à l'ère chrétienne, la déesse païenne gagne la littérature profane à partir du XII^e siècle, d'abord la matière de Rome puis celle de Bretagne. Les premières occurrences sont repérées dans le *Roman de Thèbes* (1150), dans l'*Énéas* (1160), puis dans les romans de Chrétien de Troyes où elle est décrite pour la première fois dans *Le Conte du Graal* (1182-1190) comme « chauve/Derrièrs et devant chevelue⁵ ».

À première vue, deux champs d'étude s'offrent donc au chercheur pour aborder le motif : celui de l'iconologie, d'une part, celui de la linguistique et de la littérature, de l'autre. Les deux approches coïncideront à la fin du Moyen Âge, par exemple dans un texte de Marin Le Franc, *L'Estrif de Fortune et de Vertu* (1447-1448), dans lequel Fortune sous une apparence anthropomorphique et dotée de la parole fait figure de pis-aller linguistique lors du débat qui l'oppose à Vertu, de lexème pratique pour blâmer ou conjurer les chaos de l'existence humaine individuelle et collective⁶. Notre intention n'est

3 Tilliette, Jean-Yves, « Le retour du grand Pan : remarques sur une adaptation en vers des *Mitologiae* de Fulgence à la fin du XI^e siècle (Baudri de Bourgueil, c. 154)* », *Studi Medievali*, vol. 38, 1996, p. 65-93 (<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:80687>), p. 26.

4 Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993.

5 Dufournet, J. (trad. et prés.), Paris, Garnier-Flammarion, 1999, v. 4646-4647, p. 270.

6 Lacassagne, Miren, « *L'Estrif de Fortune et Vertu* de Martin Le Franc. De l'exemplum boécien au miroir de Fortune », in Conte, Sophie, Oïffer-Bomsel, Alicia et

pas de retracer l'étude de Fortune et de sa roue dans la littérature médiévale, l'ouvrage fameux d'Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*⁷, et les innombrables travaux sur la figure littéraire de Fortune au Moyen Âge qui l'ont suivi les ont repérées dans toutes sortes de corpus, formels, matériels ou thématiques. Les occurrences du siècle classique qui nous intéressent remontent toutefois à des représentations auxquelles il nous semble utile de revenir.

Dans le domaine iconographique, tout d'abord, la double dotation, temporelle et fatale, apparaît au Moyen Âge dans un manuscrit de la fin du XI^e siècle conservé au Mont-Cassin (ms. 189, 1060-1070). Le manuscrit du Mont-Cassin, qu'Olga Vassilieva a étudié⁸, révèle la première association de la roue de Fortune à la figuration de personnages accrochés à sa circonférence. Une scène inconnue de l'Antiquité, selon l'historienne des arts. Cette figure composite ne fit florès qu'un siècle plus tard en littérature, on l'a dit plus haut. Le regain pour la science et la fable antiques de la fin du XI^e siècle permet de comprendre l'exploitation de la mythologie gréco-latine par les poètes. Dans son étude de la transposition, en distiques élégiaques, des *Mitologiae* de Fulgence le Mythographe (V^e ou VI^e siècle) par Baudri de Bourgueil (1045-1130), Jean-Yves Tilliette (1996) écrit : « Au sortir d'une époque qui n'a connu de narration que biblique ou hagiographique, dont il serait sacrilège de mettre en doute la véracité, le XI^e siècle finissant voit la redécouverte émerveillée de la fiction. » Il ne faut pas limiter ce phénomène à un « vague "humanisme chrétien", au sens d'intégration des valeurs culturelles de l'Antiquité à une vision du monde orientée par la Révélation⁹ », mais plutôt envisager la transformation des textes de mythographes tels que Fulgence en poésie.

Le manuscrit du Mont-Cassin nous intéresse en premier lieu pour le dédoublement/la dualité qu'il présente dans l'utilisation de la roue

Cantarino-Suñer, María Elena (dir.), *Boèce au fil du temps. Son influence sur les lettres européennes du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Classiques-Garnier, 2019, p. 382-396.

7 Cambridge, Harvard UP, 1927.

8 « La Roue de Fortune et la *Consolation philosophiae*. Antécédents et postérité d'un motif iconographique médiéval », in *Boèce au fil du temps*, op. cit., p. 397-417.

9 Tilliette, Jean-Yves, « Le retour du grand Pan... », art. cit., p. 22 et 27. « En ce sens, le poème de Baudri, ainsi que quelques autres textes contemporains, moins systématiques, témoigneraient de l'attention toute neuve que l'on recommence à porter à la *fabula*, au sens où l'entend, après Macrobe, Peter Dronke », p. 22

à personnages, qui correspond à sa génétique mythologique. Sur un premier folio (fig. 1), un personnage âgé tient dans sa main trois fleurs à des états de floraison contrastés : en bouton, épanouie, enfin fanée ; en quelque sorte, les trois états de la vie qui renvoient à une figuration du Temps. Trois personnages accompagnent et illustrent de manière anthropomorphique cette temporalité : l'un monte, le deuxième descend, le troisième gît sous la roue. Et l'opulence matérielle n'est pas un gage de salut : à preuve, l'homme le plus apprêté de tous est celui qui se trouve au plus bas de l'image. La leçon est que le temps a raison de tous, quel que soit son statut social. Ici, le mouvement de cette *Roue du temps* qui ne repose sur aucun échelas, comme en suspens, flottant dans l'espace de la page, est suggéré par l'agitation des vêtements des quatre figures qui rattache aussi ce dessin à la plume au registre allégorique en virtualisant l'existence même des personnages.



Fig. 1 – *Roue du Temps*, Mont-Cassin, archives de l'abbaye, ms. 189, f° 145 (vers 1060-1070).

Ce choix iconique était déjà celui de l'artiste de l'*Évangélaire d'Ebbon* (Épernay, Bibliothèque municipale, ms. 1, fig. a¹⁰) pour figurer le frémissant agitant les portraits des évangélistes rédigeant leurs textes sous le coup de l'inspiration divine. L'ondoiement des textiles est d'une facture similaire et a valeur de déréalisation de la scène presque de sa virtualisation. Sur un second folio du manuscrit du Mont-Cassin (fig. 2), une roue similaire à la roue solaire tourne, comme la précédente, dans le sens de la lecture.

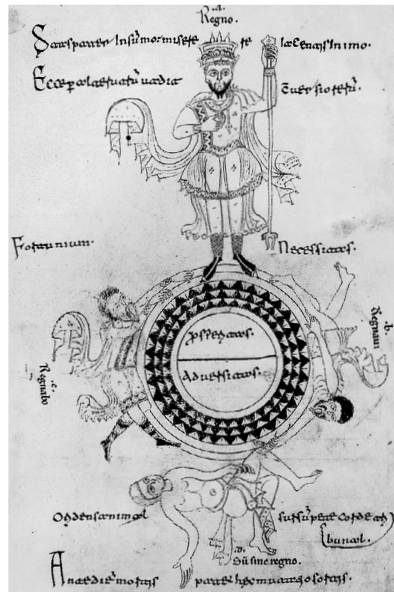


Fig. 2 – *Roue du Temps*, Mont-Cassin, archives de l'abbaye, ms. 189, f° 146r (vers 1060-1070).

Quatre personnages s'y présentent, accompagnés de la formule latine, *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno*, tirée de la *Cité de Dieu* de saint Augustin (354-430), formule écartelée en quatre stations et ajoutée en caroline, ainsi que, de droite à gauche dans le sens de la rotation, des termes : *Fortunium, Prosperitas, Necessitas* et *Adversitas* dont Pierre Courcelle identifia la source en la *Consolatio philosophiae* de Boèce. L'on ne présentera pas ce dialogue philosophique bien connu, écrit vers 524, où Philosophie apparaît au prisonnier Boèce

10 Les figures numérotées par des chiffres sont présentes dans l'ouvrage ; celles indiquées par des lettres sont consultables sur le site du CRIMEL (<https://crimel.hypotheses.org/files/2022/03/SITE-CRIMEL-Lacassagne-Iconographie.pdf>).

pour l'inviter à « une maïeutique de la sérénité » contre les coups de la Fortune, selon la formule de Jean-Yves Tilliette¹¹. Je ne cite que quelques propos de Philosophie adoptant, pour convaincre Boèce, *Fortunae ipsius verbis*, « les mots mêmes de la Fortune » :

Haec nostra vis est, hunc continuum ludum ludimus : rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infinis mutare gaudemus.

Ascende, si placet, sed ea lege, ne uti ludicri mei ratio poscet descendere iniuriam putes.

Telle est ma puissance, tel est le jeu auquel je joue continuellement : je fais tourner ma roue volage, je m'amuse à faire passer l'infime au sublime et le sublime à l'infime. Monte si tu en as envie, mais à la condition de ne pas tenir pour une injustice que la règle de mon jeu exige que tu descendes¹².

La relation entre la seconde image du manuscrit du Mont-Cassin et les textes de saint Augustin et de Boèce ne laisse aucun doute, d'autant que la *Consolatio* fut le texte le plus lu au Moyen Âge après la Bible, et peut-être avant le *Roman de la Rose*. Quant à la formule augustinienne, elle s'est inscrite dans toute la tradition des représentations iconographiques de la roue de Fortune sur manuscrits jusqu'au ^{xvi}^e siècle et au-delà. Nous en avons un exemple monumental dans la Marne.

L'église Saint-Memmie de Corfélix dans le sud du département, près de Montmirail, possède une peinture murale, datant du ^{xiv}^e siècle (fig. b-f). Le cliché, pris lors d'excursions de collecte d'images du patrimoine religieux champenois, n'a encore reçu aucune attention scientifique particulière. Située sur le mur ouest du croisillon nord, la peinture se dresse dans sa singularité, mutilée par les badigeons qui l'avaient recouverte avant qu'elle ne fût partiellement remise à jour et nettoyée.

Toute confusion avec la roue de sainte Catherine, que l'on attendrait plutôt dans un tel lieu, est hors de question. En effet, des

11 Boèce, *La Consolation de Philosophie*, Moersch, C. (éd.), Vanpeteghem, É. (trad. et notes), Tilliette, J.-Y. (intr.), Paris, Librairie générale française, « Lettres Gothiques », 2005, p. 9.

12 *Ibid.*, Livre II, 9-10, p. 90 et 91.

fragments de la formule augustinienne *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno* s'y retrouvent sur le côté gauche, très incomplets mais suffisamment éloquent.

Et l'examen attentif de la peinture murale révèle des détails qui corroborent notre lecture. En effet, un personnage central à la robe jaune et flanqué de deux autres vêtus de violet se tient derrière la roue dont on ne voit que la moitié inférieure. L'on peut raisonnablement penser que celui du milieu représente Fortune. Les deux autres sont-ils les commanditaires de la peinture ? Nous ne disposons d'aucune information à ce sujet. À gauche, dans le sens de la rotation traditionnelle, on voit sur le bord de la roue le bas d'un vêtement pourpre et blanc, et un pied appuyé sur la circonférence du cercle. À droite, seule une main, les doigts posés sur la roue, et un avant-bras sont perceptibles, peut-être une épaule... Au-dessous de la roue, une chevelure brune signale un personnage complètement effacé, le visage tourné vers le sol toutefois. On aperçoit comme un sourcil.

Il s'agit donc bien d'une roue de Fortune à douze rayons comme celle des transepts nord de Saint-Étienne de Beauvais (1130-1140, fig. g) dont l'oculus central de la rosace romane prend la forme d'un moyeu de roue sur lequel s'ancrent les douze colonnettes à chapiteaux qui en forment les rayons, ou encore celle de la cathédrale de Bâle (vers 1190-1210), au-dessus de la *Galluspforte*. À Corfélix, Beauvais et Bâle, les trois représentations se situent curieusement dans ou sur le transept nord, un positionnement cardinal qui symboliquement se trouve en dehors de la lumière divine¹³.

La tradition iconologique de la roue à personnages est employée dans d'autres ouvrages monacaux du ^{xii}e siècle. Deux d'entre eux permettent de poursuivre l'instruction de notre étude. Tout d'abord, le *Hortus deliciarum*, de Herrade de Landsberg, produit entre 1159 et 1175 au couvent de Hohenbourg, sur le mont Sainte-Odile dont l'original a été détruit dans l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg en 1870. La Bibliothèque nationale de France en propose une copie réalisée par Christian Moritz Engelhardt au début du ^{xix}e siècle.

13 Le motif iconographique de la Roue de Fortune était en effet très répandu et à l'époque gothique des cartons circulaient. Le folio 74r du manuscrit 04 de l'*Ovide moralisé* conservé à la Bibliothèque municipale de Rouen et datant du ^{xiv}e siècle renferme une miniature très similaire à la peinture de Corfélix, si l'on excepte les deux personnages vêtus de violet qui se tiennent de part et d'autre de la figure centrale de Fortune dans l'église.

Cette première encyclopédie réalisée par une femme résume les connaissances théologiques et profanes de l'époque pour l'instruction des nonnes du couvent augustinien. Sur l'image (fig. h), on reconnaît bien l'agencement mécanique précédemment évoqué, à quelques variantes près, toutefois : d'abord, la rotation est emmenée par un bras sous l'action d'une femme identifiée par le terme *Fortuna*, ensuite le nombre des personnages en mouvement. Nonobstant ces détails iconographiques, la leçon du dessin s'aligne sur celles du Mont-Cassin.

Un autre dessin du *Hortus deliciarum* mérite d'être évoqué à cette étape. Il s'agit du mécanisme d'un moulin hydraulique (fig. i). Peut-être l'Ehn, canalisée, coule-t-elle sous la roue. On notera que les moniales postées en sécurité ne sont pas affectées par le mouvement de la roue qui entraîne l'action de la meule. Toutefois, deux siècles plus tard, l'on retrouve curieusement des engrenages similaires pour représenter la roue de Fortune de Guillaume de Machaut dans le *Remede de Fortune*.



Fig. 3 – Guillaume de Machaut, *Poésies* [...] *Remède de Fortune* (23-58v) [...], BnF, Gallica, Français 1586, f° 30v (ark:/12148/cc461038).

La scène constitue le registre médian d'un folio tripartite. Le registre supérieur est une image narrative concomitante au contenu du texte, Guillaume rédige sa *Complainte de Fortune*, le registre médian, celui de Fortune, est une image qui présente de manière

synthétique le contenu textuel de la complainte. Enfin, sous l'enluminure se trouve le texte de la complainte copié à l'encre brune. La dimension allégorique, irréaliste, du personnage est encore identifiée par les frissonnements des extrémités de son bandeau. Le Maître aux Boqueteaux, auteur de l'illustration du folio qui combine les rouages hydrauliques à la manutention en une même image, nous invite à associer une activité humaine particulière au registre de Fortune, la minoterie.

Mais fermons la discussion sur le manuscrit du Mont-Cassin où deux concepts sont illustrés : celui du Temps, sur la Roue du temps, et celui de la Fortune bonne et mauvaise, sur l'autre Roue. Un amalgame se dessine entre l'horizontalité axiale de l'un et la frénésie rotative de l'autre.

Le deuxième manuscrit qui constitue un autre jalon iconographique dans la figuration de la roue est le *De rota verae et falsae religionis*, d'Hugues de Fouilloy, composé de deux livres, au XII^e siècle (après 1132), et dont les premiers chapitres présentent schématiquement, avant d'en proposer la glose, l'opposition que l'on trouvait dans l'Antiquité chez Tacite où Fortune pouvait être comprise comme Chance ou Adversité. Elle est ici transposée dans le contexte monacal à la dualité de la bonne et de la mauvaise conduite des religieux ainsi que leurs conséquences heureuse ou malheureuse.

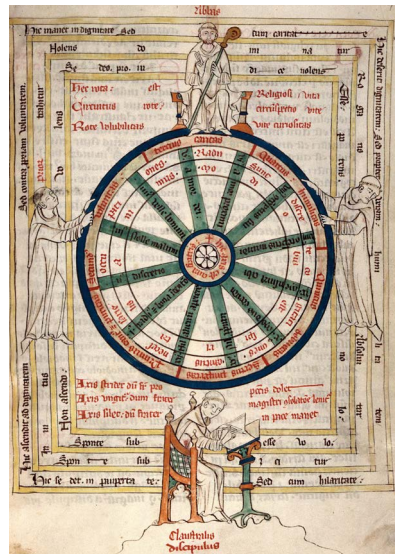


Fig. 4 – « Roue de la vie du bon religieux », Hugues de Fouilloy (11..-1173?), *De rota religionis et rota simulationis*, Charleville-Mézières, Bibliothèque municipale, ms. 47, f^o 178.

La disposition des personnages est la suivante : l'abbé se trouve en haut de chacune des roues, « le prieur se trouve à droite de la roue, le sous-prieur à gauche ; au-dessous de la roue, on voit l'abbé qui a abandonné sa fonction et est redevenu simple moine, le bon abbé passe son temps utilement dans la lecture, le mauvais ne fait que geindre¹⁴ ». Les bons moines (fig. 4) sont sereins à toute station de la roue et celui à la base étudie tranquillement le texte sacré. Les mauvais moines (fig. j) sont pris dans la rotation, l'un s'accroche à la roue ; au sommet, l'abbé trône en tenant un objet dans sa main gauche ; le suivant dégringole en s'agrippant, tandis qu'à terre, l'abbé terrassé désormais, se lamente. Traduction en icône didactique du parcours de vie aride du chrétien pécheur sur la voie du salut, ou du comportement idoine du moine, ces roues repoétisent les leçons du texte par l'expérience sensorielle de la vue. Ainsi, la roue sert à métaphoriser des conflits éthiques et à préfigurer le sort des mauvais et des bons.

C'est à l'attitude des deux personnages culminants qu'il faut prêter attention : le bon abbé est assis modestement, sa crosse ramenée à lui et la main ouverte ; lors de la course de la roue qui le conduit à l'étude, il est accompagné latéralement par les deux prieurs dont celui de droite se tient sur ses pieds et non sur sa tête, ce qui signale une révolution propice de la roue. Tandis que plantant fermement sa crosse dans le sol, les bras ouverts à l'oblique, la silhouette du mauvais abbé, associée à celle du faldistoire – son siège –, dessine les rayons d'une roue. Elle redouble la figuration de celle sur laquelle les pieds du religieux reposent tout en s'y imbriquant. Cette imbrication suggère, là encore, un engrenage qui ne manquera pas de l'entraîner dans sa révolution.



L'examen ciblé de quelques figurations de la roue dans des manuscrits doctrinaux, l'aptitude qu'elle y a à représenter la succession d'états existentiels différenciés dans un temps qu'elle pérennise à inscrire dans un mouvement circulaire, et celui de l'association du thème

14 Clercq, Carlo de, « Le *Liber de rota verae religionis* d'Hugues de Fouilloi », *Archivum latinitatis medii aevi (Bulletin du Cange)*, n° 29, 1959, p. 219-228, p. 223 (<https://core.ac.uk/outputs/15487085>).

de l'engrenage à Fortune dans l'illustration du *Remede* de Guillaume de Machaut nous invitent à basculer de l'iconographie au texte.

Fortune (*Fortuna, ae* en latin) est une divinité italique allégorique de la chance. Son nom dérive du latin « *fors* » qui signifie « sort ». On l'identifie à la Tyché grecque et elle était peut-être à l'origine « porteuse de fertilité » d'où la corne d'abondance évoquée plus haut. Hésiode en fait la fille d'Océan et de Téthys alors que, chez Pindare, c'est Jupiter et l'une des Parques qui lui auraient donné le jour. Elle entre donc dans la filiation gréco-romaine du trio des fileuses du temps, et sœurs des Heures, qui mesurent la vie des hommes et tranchent le destin¹⁵. Or, dans le conte de Perrault, c'est auprès d'une fileuse que la Belle s'endort pour cent ans.

Cette parenté est reprise dans le *Jeu de la feuillée* (1275-1276) d'Adam de la Halle qui présente le premier modèle littéraire du « repas des fées » repris par une lignée de textes qui nous conduiront à la belle endormie. Dans le *Jeu de la feuillée*, Morgue, Maglore et Arsine, trois fées proches de la Mesnie Hellequin, se rendent à Arras pour dispenser des dons à certains habitants de la ville. On dresse une table et prépare un repas en leur honneur. Le motif du « repas des fées » est mentionné de longue date à l'occasion du festin du jour de l'an au chapitre XIX du *Corrector sive medicus*, un pénitentiel¹⁶ de Burchard de Worms datant du premier quart du XI^e siècle. Voici ce que Philippe Walter extrait du bilan d'une confession :

Tu as fait ce que certaines femmes ont coutume de faire à certaines périodes de l'année : dans ta demeure, tu prépares une table et tu y disposes les mets que tu as confectionnés et la boisson avec trois couteaux afin de permettre de se rafraîchir, si elles venaient,

15 Chez les Grecs les Moires sont Clothon (Klôthô, « la Fileuse ») qui tisse le fil de la vie, Lachésis (Lákthesis, « la Répartitrice ») qui le déroule et Atropos (Átropos, « l'Implacable ») qui le coupe. Elles prennent à Rome la figure des Parques : Nona, la plus jeune, fabrique et tient le fil des destinées humaines, Decima déroule le fil et le met sur le fuseau, Morta, la plus âgée, coupe le fil qui mesure la durée de la vie de chaque mortel.

16 Pénitentiels ou manuels de confesseur « contiennent les questions à poser aux fidèles lorsqu'ils viennent se confesser et qu'ils se sont adonnés à des rites païens. Ces livres indiquent le « tarif » de la pénitence à infliger aux pécheurs. » (Walter, Philippe, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes de Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003, p. 18).

à ces trois sœurs qu'une antique sottise qui ne cesse de se perpétuer a nommées les Parques¹⁷.

Ce discours édifiant contre des actions marquées par un substrat de paganisme celtique, et hautement répréhensibles par la doctrine chrétienne, décrit assez bien le fond imaginaire de la scène du *Jeu de la Feuillée*. Comme le note Laurence Harf-Lancner, dans *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*¹⁸, avec ce « repas des fées », le mythe, le conte, l'oralité pénètrent la littérature. Il sera exploité en particulier dans des chansons de geste remaniées ou en étant transformé et perverti comme ici, où « Adam de la Halle se moque de ces divinités devenues des piliers de taverne », raille plaisamment Bernard Ribémont¹⁹.

Les fées en quête de nourriture sont mentionnées par Gervais de Tilbury, folkloriste du XIII^e siècle dans *Otia imperialia*. Traduit et cité par Claude Lecouteux, il offre, lui aussi, sa vision des choses :

[L'esprit] sous l'apparence d'une femme, visite la nuit, en compagnie d'autres femmes, dit-on, les demeures et les offices, et qu'on nomme Satia, de satiété, et aussi dame Abonde, à cause de l'abondance qu'on dit qu'elle confère aux demeures qu'elle aura visitées [...].

[Les vieilles femmes disent] que les dames usent de la nourriture et des boissons qu'elles trouvent dans les demeures [...]. Mais si elles les trouvent couverts, fermés ou bouchés, elles abandonnent ces maisons au malheur et à l'infortune, sans leur conférer satiété non plus qu'abondance²⁰.

Guillaume d'Aurillac fait de même à la même époque, et dame Abonde apparaît également dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meung qui la range parmi les superstitions, nous dit Philippe Walter :

17 *Ibid.*, p. 62.

18 Paris, Hachette, 2003, p. 240.

19 Ribémont, Bernard, « Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2008 ([doi:10.4000/crm.229](https://doi.org/10.4000/crm.229)).

20 Lecouteux, Claude, « Le repas des fées », *Bulletin du Comité du folklore champenois*, n° 149, 1988, p. 49 et n° 150, 1988, p. 3-9.

Dont maintes gent par leur folies
Cuident estre par nuit estries,
Erranz avoecques dame abonde. (v. 18429-18431²¹)

Comment ne pas voir en dame Abonde une figure de *cornucopia* antique, cette corne d'abondance attribuée à la Fortune, mais aussi comme le signale Armand Strubel en note de son édition du *Roman de la Rose*, une variante féminine de la chasse sauvage, dont la version la plus connue est la *Maisnie Hellequin*²² ?

Ainsi, chez Adam de la Halle, la trame entrecroisée des fictions celtiques et antiques fascine l'imagination, et le jeu ludique et théâtral s'empare de cette matrice pour en faire une lecture poétique et non allégorique. Une fois Maglore atablée, elle constate avec dépit qu'on ne lui a pas donné de couteau. Or Jean Dufournet précise : « Ne pas donner de couteau à un convive lui interdisait en somme de participer au repas²³ ». Elle décide donc qu'au lieu de couvrir les Arrageois de bienfaits comme ses deux compagnes, elle leur lancera des sorts, en premier lieu à ceux qui ont dressé la table :

Je décide que Riquier perde ses poils et tous ses cheveux sur le devant. Quant à l'autre [Adam] qui se vante sans cesse d'aller étudier à Paris, je veux qu'il s'encanaille tellement parmi les gens d'Arras et qu'il s'oublie dans les bras de sa femme qui est voluptueuse et tendre, au point qu'il déteste et haïsse l'étude, et qu'il ajourne son voyage²⁴.

Surgit alors Croquesot, le coursier d'Hellequin qui demande à Morgue :

CROQUESOT Madame, que vois je là-bas sur cette roue ? Est-ce des personnes ?

21 Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, Strubel, A. (éd.), Paris, Librairie générale française, « Lettres gothiques », 1992, p. 958.

22 Sur ce thème voir Ueltschi, Karin, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, H. Champion, 2008.

23 Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la feuillée, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974, p. 164.

24 *Le Jeu de la feuillée*, Dufournet, J. (trad.), Paris, Garnier Flammarion, 1989, p. 34.

MORGUE Non, non, mais de belles allégories. Celle qui tient la roue dépend de chacun de nous. Elle est, depuis sa naissance, muette, sourde et aveugle.

CROQUESOT Quel est son nom ?

MORGUE Fortune. Tout dépend d'elle, elle tient le monde entier dans sa main. Un tel, elle l'appauvrit aujourd'hui et l'enrichit demain, demain riche, ignorant tout de celui qu'elle favorise. Aussi ne doit-on pas avoir confiance en elle, même monté au faite des honneurs ; car, si elle met en branle sa roue, il faut redescendre²⁵.

En l'absence de didascalie, on est surpris de la présence de cette roue et Croquesot veut connaître l'identité des personnages qui y sont figurés. Il les décrit : l'un, « grand seigneur, cet autre-là qui dégringole, cet autre nu comme un ver et sans chausse ». Les fées les désignent comme des Arrageois, exécutent leurs portraits et expliquent leur actualité. Ces fées, parentes de Fortune, substituées aux Parques, siègent ici aussi à la destinée des hommes qu'elles douent ou pénalisent²⁶.

Notre trio de dames de la *Feuillée*, dont l'une est offusquée, prend place dans une autre forme littéraire, un roman monumental, le *Perceforest* (composé après 1313 et terminé entre 1337 et 1344). Lors d'un épisode, ou « nouvelle » selon Christine Ferlampin-Acher²⁷, dit par la critique de la « Belle endormie », Thémis, qui n'a pas trouvé de couteau à la table du repas qui fête la naissance de Zelandine, condamne celle-ci à être victime d'un enchantement : elle se piquera le doigt d'une écharde la première fois qu'elle filera et s'endormira. Ce qui advient, et Zelandine est déposée dans une tour où Troïlus la violera. De ce viol naît un enfant qui, tétant le doigt de sa mère, en fait sortir l'écharde et Zelandine revient à la vie.

25 *Ibid.*, p. 109.

26 Pour la genèse de la fée, nous renvoyons à l'ouvrage cité de Laurence Harf-Lancier et à Gouguenheim, Sylvain, « Claude Lecouteux, *Au-delà du merveilleux. Des croyances du Moyen Âge...* », *Annales*, vol. 53, n° 6, 1998, p. 1304-1309. L'on pourra également consulter : Hennard Dutheil de la Rochère, Martine et Dasen, Véronique, « Des *Fata* aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours », *Études de lettres*, n° 3-4, 2011, p. 15-34 ([doi:10.4000/edl.136](https://doi.org/10.4000/edl.136)).

27 « *Perceforest* et le roman. "Or oyez fable, non fable mais hystoire vraye selon la cronique" », *Études françaises. De l'usage des vieux romans*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 39-61, p. 45 ([doi:10.7202/012923ar](https://doi.org/10.7202/012923ar)).

Or dans les textes de prédication que nous avons mentionnés précédemment, le repas des fées se situe entre Noël et le jour des Rois, période à laquelle surgit un interdit si l'on en croit Burchard :

As-tu fait comme certains aux calendes de janvier, le jour octave de la Nativité ? Durant cette sainte nuit, ils filent, tissent, cousent, commencent toutes sortes de travaux – sous l'instigation du diable – à l'occasion de la nouvelle année ? Si oui quarante jours de jeûne, au pain et à l'eau. (chap. 104²⁸)

L'interdit de filer ou d'approcher le métier à tisser entre en résonance avec la malédiction qui accable de nombreuses princesses tout au long de la généalogie textuelle de la Belle endormie ou celle au bois dormant. Un dernier pas est franchi par les fées arrageoises d'Adam de la Halle en direction de la postérité du banquet. Morgue est la bonne amie d'Hellequin mais elle lui en préfère un autre qui sera vite disqualifié par les propos de Maglore et Arsine. Or ce brave homme se nomme Robert... Sommeillon. Ainsi, avec l'irruption du champ sémantique de l'assoupissement, plusieurs croyances mythologiques se constituent en fuseaux dont les lecteurs sont les auteurs eux-mêmes. Car Zellandine, dans le *Perceforest*, se pique le doigt d'une écharde quand elle atteint un âge raisonnable, l'épisode se déroule sans doute aux environs de son anniversaire, et elle succombe à la malédiction qui interdit le tissage.

Les motifs du viol et de la succion propitiatoire de l'enfant se retrouvent dans l'histoire de « Soleil, Lune et Thalie », un conte du recueil *Le Conte des contes* de Giambattista Basile, l'auteur-source de *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, publié de manière posthume en deux volumes en 1634 et 1636. Similaire au destin de Zellandine, le sort qui touche Thalie, l'héroïne, est une prédiction des maîtres du temps de l'époque – les astrologues et les mages. Alors qu'elle est absorbée dans le « spectacle du jour mis en scène par le soleil²⁹ », elle aperçoit une vieille filant sur les escaliers du palais de son père. Elle la fait monter dans sa chambre et, en saisissant la

28 Philippe Walter citant Georges Dumézil, *Idées romaines*, Paris, Gallimard, 1969, p. 253-271, p. 18. Voir aussi Saintyves, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles. Leurs origines (coutumes primitives et liturgie populaires)*, Paris, Nourry, 1923.

29 *Le Conte des contes*, Tanant, Myriam (trad.), Paris, Libretto, 2012, p. 103.

quenouille, étend le fil de lin, se pique avec une écharde qui s'est glissée sous son ongle et tombe « aussitôt comme morte à terre ». Un roi la viole dans le château déserté où elle repose. Deux enfants naissent qui têtent le doigt de leur mère, en font sortir l'écharde et Thalie se réveille. Ils seront dotés de noms cosmiques, Soleil et Lune. Le roi retrouve ce charmant trio : « [I]l renoua avec elle les fils de l'amitié, qui leur permirent de tisser de nouveaux liens plus serrés³⁰ ». De la quenouille au couple, la filature s'impose à notre imaginaire. Mais il y a plus. L'épouse légitime du roi, en véritable Médée, décide les servir en souper à son mari. Le cuisinier fait échouer son projet, alors le roi récompense ce « tourne-broche » en faisant de lui un membre important de sa *maïsnie* : « S'il est vrai que tu as sauvé mes enfants, sois certain que tu ne tourneras plus les broches et que je te placerai dans la cuisine de mon cœur pour tourner à ta guise mes désirs ! ». Improvisé en roue de Fortune, l'homme a détourné le sort accablant de Thalie jusqu'à l'issue du conte et inversé la trajectoire du destin de tous dans le sens d'un bonheur exprimé par des « moulinets de baisers » distribués aux enfants et l'adage sibyllin : « Qui tient bonne chance aille dormir³¹ ». À ce stade, la fileuse, la piqûre, la léthargie, la roue, le temps (en la figure de Soleil et celle de Lune) et le destin, prennent tous place dans le décor du conte.

Chez Charles Perrault, la quenouille, le haut donjon, la vieille, la piqûre sont aussi constitués en rite d'initiation couronné par un simulacre de mort, et rappellent le tabou du filage au début de la nouvelle année. Là encore, l'ogresse belle-mère tente de dévorer sa descendance et leur génitrice. La reine est sauvée ainsi que ses enfants aux noms couleur du Temps : Aurore et Jour. Chez Grimm, c'est un étroit escalier en colimaçon, comme le fil autour d'un fuseau, qui conduit la princesse vers la vieille fileuse. L'histoire recommence, mais là tous les habitants du château s'endorment comme dans le dessin animé de Walt Disney de 1949, et le prince, plus civilisé cette fois, conjure le sort général en embrassant la Belle. C'est donc Perrault qui introduit le contre-sort allégeant le destin de la princesse en un profond sommeil de cent ans, comme si en plus de présager une issue heureuse à l'histoire, cette parole performative faisait bouclier contre les ardeurs prédatrices d'un sauveur, qui ne l'était dans les contes que par

³⁰ *Ibid.*, p. 105.

³¹ *Ibid.*, p. 108.

sa progéniture. Après cette version-là, le viol disparaît de l'histoire, et le conte des frères Grimm, qui ont gommé l'ogresse, devient la pierre angulaire de la tradition jusqu'à nous. On pourrait aussi mentionner un conte d'Alexandre Pouchkine, *Le Conte du tsar Saltan, de son fils, glorieux et puissant preux, le prince Gvidon Saltanovitch et de la très-belle princesse cygne* (1831). Trois sœurs dont une tisserande, et une vieille Malicière, trois vœux. Une sœur épousée par le tsar Saltan et jalou-sée par les deux autres qui se liguent contre elle avec la Malicière, la jettent à la mer dans un tonneau (la nef de Fortune) avec son fils. Tout finit bien et les époux sont réunis après maintes aventures dont la piqûre infligée à chacune des méchantes par un moustique et un bourdon en lesquels Gvidone, le fils de la jeune sœur et du tsar, a été transformé par un cygne merveilleux.

On le voit, le visage des Parques et de leur commère, ou fille, Fortune s'estompe au fil des récritures. Mais à qui sait voir et comprendre, ces plus ou moins charmants récits s'affichent comme des palimpsestes. Selon Laurence Harf-Lancner, les déesses ont perdu leur attribut de Parques pour devenir fées et acquièrent de nouvelles aptitudes par l'écriture fictionnelle et l'imagination des auteurs. Par ailleurs, l'invention littéraire et artistique de Fortune puisée dans le grand réservoir de motifs mythologiques antiques d'abord accultu-rée aux conflits éthiques, puis métaphore des désordres du temps chez les auteurs du Moyen Âge, renoue au xvii^e siècle avec l'hybri-dation de la petite et de la grande mythologie du *Jeu de la Feuillée*. À travers des rites obsolètes au xiii^e siècle mais encore attestés par les textes doctrinaux. La trace littéraire persiste enfouie sous le masque du merveilleux.



À l'époque de Perrault, l'imprégnation culturelle de Fortune per-siste également dans un autre registre, un autre lignage et une autre forme, celle de la fable du *Meunier, son fils et l'âne*, premier texte du livre III du premier recueil des *Fables* de Jean de La Fontaine, édité en 1668. La Fontaine a puisé sa source chez François de Malherbe

(1555-1628) ou chez Gabriel Faërne (1510-1561³²), qui l'avaient eux-mêmes tiré d'un conte connu dès le Moyen Âge en Europe et au Moyen-Orient. On le retrouve, en effet, dans divers recueils de contes et d'*exempla* : l'œuvre du géographe andalous Ibn Saïd (1213-1286), le *Liber de similitudinibus et exemplis* (entre 1225 et 1240) de Jacques de Vitry (né vers 1160/1170, mort en 1240), *Kalila et Dimna*, traduit en 1251 à la demande d'Alphonse X le Sage (1221-1284), roi de Castille et Léon, et le *Comte Lucanor* (1330-1335) de l'infant de Castille Don Juan Manuel, entre autres. Ce dernier texte acculture les leçons des sources orientales à l'instruction du prince car, bien avant les remaniements européens, le conte remonte au *Panchatantra* (IV^e siècle av. J.-C.), un recueil en sanscrit, traduit en arabe par l'iranien Ibn al-Muqaffa, en moyen-persan, puis en syriaque en 570. Dans l'aire antique, on en retrouve une version dans la compilation des fables d'Ésope par Demetrios de Phalère (c. 325 av. J.-C.). On sait également que Jacques de Vitry a été l'un des principaux canaux d'accès des récits asiatiques en Europe notamment pour Ulrich Boner, poète suisse du XIV^e siècle auteur d'une collection de fables, *La Gemme* (*Der Edelstein*, c. 1349, publié en 1461). C'est Boner qui introduit le projet de vendre l'âne et qui fait intervenir la leçon quand on moque les deux hommes parce qu'ils le portent. Jacques de Vitry, encore, est à la source de la version de Le Pogge (1380-1459) qui s'inspira toutefois de la trame de Boner pour sa propre version de l'anecdote (*Facétie* 100³³).

Cette généalogie enfanta donc du *Meunier, son fils et l'âne* de Jean de La Fontaine. Que l'histoire ne nous rappelle en rien le repas des fées, la malédiction jetée sur la princesse et la prégnance cosmologique du temps, il n'en reste pas moins que l'imagination du fabuliste a noué des fils intéressants pour ce rapprochement. D'une part, trois trios, des « bons marchands », des « filles », et « au bout de trente pas une troisième troupe » imposent leurs commentaires et lancent des défis comme les Parques déroulent le destin des hommes. Le chiffre trois est répliqué à deux reprises dans la leçon d'abord par

32 *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno Cremonensi carminibus explicatae*, traduit en vers par Charles Perrault (1628-1703) : *Traduction des fables de Faërne*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1699, Livre V, XX. La fable qui nous intéresse s'y intitule *Un père, un fils et un asne*, p. 154-157. Au XV^e siècle, on peut aussi citer un sermon de Bernardin de Sienne (1426) et, au XVI^e, *Schimpf und Ernst* (1519) de Johannes Pauli.

33 *Les Facéties de Pogge florentin*, Brandes, Pierre des (trad.), Paris, Garnier Frères, 1919, p. 131-133.

l'énumération de figures tutélaires, « Mars, Amour ou le Prince », ensuite par des verbes de mouvement désordonnés, « allez, venez, courez ». Pourtant la facétie du Pogge, la fable de Faërne et précédemment le texte d'Ésope ne dénombrent pas les intervenants, et le chœur villageois de ces avant-textes se réduit à un « quidam » dans le *Meunier, son fils et l'âne*. L'on peut penser que la féerie médiévale fut plus prégnante dans la culture française. D'autre part, la succession des montes qui fait passer chacun des trois personnages de la meilleure station à la moins confortable illustre le mouvement de la roue de Fortune qui remplace l'un par l'autre au fil de la marche.

La ronde meunière, comme nous l'avons qualifiée au début de notre étude, renoue également avec le motif de la carole magique et la féerie qui arrêtent le chevalier dans sa quête. Certes un grand pas est franchi de la quête nobiliaire romanesque à la marche paysanne vers la foire du village. Mais la vente de l'âne, monture dévalorisée du chevalier, s'apparente de manière comique à une quête mercantile dont le graal désacralisé est la somme acquise en fin de transaction. Plusieurs éléments invitent à considérer la ronde sus-citée à la lumière de la carole. Elena Muzzolon définit la carole magique comme « une danse féérique » qui prend le chevalier « au piège et le retient, jusqu'au moment de sa libération, cette libération peut advenir par hasard ou grâce à la rupture de l'enchantement par le héros lui-même³⁴ ». Or, visant l'édification d'un jeune par son père contre le blâme, chez Ibn Saïd, la soustraction à la vie mondaine pour la même raison, chez Jacques de Vitry, l'impossible unanimité de l'opinion publique, chez Ésope ou dans le *Comte Lucanor*, la leçon est infléchie dans la fable classique de La Fontaine. Il ne retient pas la solution de Faërne, également auteur d'un *De varietate Fortunae* (1447-1448), dont le meunier irrité jette son âne à l'eau, comme Le Pogge avant lui, et ni celle d'Ésope où les cordes suspendant l'âne à la perche cèdent sous son poids. Rompant avec la temporalité figée de la carole en un éternel présent, ou la durée d'un long sommeil, dans laquelle l'action est réitérée mécaniquement, notre meunier, comme le Robin médiéval armé de son Franc Vouloir³⁵, personnage du *Lai de Franchise* d'Eustache Deschamps (1340-1406), s'en remet à son libre-arbitre

34 Muzzolon, Elena, « Nostalgie des origines. La carole magique et la résistance du merveilleux », *Medioevi*, n° 5, 2019, p. 169-203, p. 169.

35 Ce lai d'Eustache Deschamps reprend le chronotope du *Dit de Franc Gontier*, mis à l'honneur par Philippe de Vitry (1291-1361), dont il affuble les

et conclut en ces mots : « J'en veux faire à ma tête ! » La volonté humaine met à mal la fatalité et prend la relève des accidents attribués à Fortune.



« Le conte, comme la fable, se prête à d'infinies variations qui semblent même constituer l'une des caractéristiques essentielles de leur transmission, car le genre est assimilé à un folklore universel et à une création collective et anonyme qui entre en tension avec les notions d'auteur et d'œuvre originale³⁶. » Aussi, la carte heuristique de la *Belle au bois dormant* et celle du *Meunier, son fils et l'âne* possèdent des convergences au-delà de leur attribution respective à des auteurs d'une même époque et du sujet qu'ils traitent. Les contes de Perrault ont été conçus, à la fin du xvii^e siècle, dans les derniers soubresauts de la querelle des Anciens et des Modernes qui inspirèrent à l'auteur la promotion d'une source supérieure, à ses yeux, aux modèles anciens. La Fontaine, de l'autre parti, n'en recueille pas moins dans sa fable une mise en scène de traditions populaires, proche du fabliau ou de la farce bourgeoise. Les deux auteurs, dans l'univers du conte et de la fable classiques aux vieilles sources médiévales, conservent à bas mots les traces de l'antique et sublime mythologie et celles de la petite, mais non moins attrayante, aujourd'hui réévaluée pour sa fécondité. Le rouet n'apparaît pas dans cette étude. Inventé au xiii^e siècle, il n'a pas occupé, jusqu'à Walt Disney, l'espace de l'invention ni de la réécriture. Son analogie avec la roue de Fortune se résout en une figure unique celle de la fileuse qui mérite d'autres développements.

De la fée acariâtre du conte qui assemble la fileuse et la piqûre en un obstacle à la félicité, à la rotation des postures dans la fable, une figure persiste à marquer l'imaginaire : celle de Fortune qui enferme dans le sommeil et dans le doute. La roue à personnages des manuscrits médiévaux, les engrenages du moulin à eau et ceux de la plainte de Fortune conservent une relation privilégiée avec le destin de la princesse et l'aventure du meunier. Il en reste encore la

personnages des noms de ceux du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle (1270-1280).

36 François, Cyrille et Hennard Dutheil de la Rochère, Martine, « Introduction », *Études de Lettres*, n° 310, « La nouvelle jeunesse des contes », 2019, p. 7-20 ([doi:10.4000/edl.1553](https://doi.org/10.4000/edl.1553)).


trace dans la comptine populaire *Meunier, tu dors* composée au début du ^{xx}^e siècle. On peut s'interroger sur le moment de convergence des deux narrèmes. Nous n'en proposerons qu'une étape dans un dernier manuscrit du ^{xv}^e siècle, *l'Histoire naturelle* de Frère Gheraert (fig. h), dont l'enlumineur a représenté la traction asine pluriséculaire en tout autre chose que le moteur d'une meule, celui de la roue de Fortune « chauve/Derriers et devant chevelue ».

La mutation de Fortune, pour emprunter à Christine de Pizan le titre d'un de ses ouvrages, est en gestation.

MIREN LACASSAGNE
Université de Bordeaux-Montaigne

La mythologie dans le conte parodique ou licencieux

Résumé – En se fondant sur trois contes de fées publiés entre 1698 et 1749, on examine la relation entre la mythologie gréco-latine et le merveilleux. Dans *Serpentin vert* M^{me} d'Aulnoy utilise le mythe de Psyché d'une manière déjà érotique et subversive. Cette tendance se confirme dans *L'Amour magot*, un conte anonyme où la métamorphose en singe permet d'insister sur la bestialité, tout en utilisant les figurines des décors rocaille. Avec *Le B[idet]*, Bret emploie des accessoires pornographiques et s'autorise une satire enracinée dans l'actualité, comme le prouvent la métamorphose d'un collectionneur en rhinocéros, animal à la mode, et le dénouement très sceptique à l'égard de la morale. Ainsi dans la première moitié du XVIII^e siècle la mythologie, bien que dévaluée, rencontre les goûts et les valeurs du temps.

 L peut paraître incongru de s'intéresser à la mythologie par le biais de contes ambigus, voire licencieux, qu'on associe parfois plus spontanément à la veine orientale... Néanmoins, dans les débats qui ont eu lieu à propos des fables et plus précisément de la mythologie grecque, on a souvent souligné à quel point elles relevaient, selon l'expression de Marcel Detienne, « d'une étrange attirance pour le grotesque ou pour l'obscène¹ » et qu'elles étaient faites d'« histoires indécentes ». La critique de Fontenelle dans *De l'origine de la fable* porte plus sur la fausseté et l'absurdité de ces histoires qui prétendent « expliquer les effets de la nature² » en donnant du plaisir, mais elle ne suggère pas moins ce reproche. La question se pose donc du lien éventuel entre l'indécence de la fable et l'immoralité de contes écrits dans la première moitié du XVIII^e siècle.

En effet, dans le contexte critique du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles³, on pourrait penser que l'essor du conte de fées littéraire correspond à une exclusion de la mythologie dont les partisans

- 1 Detienne, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, « Tel », 1981, p. 18.
- 2 Fontenelle, *De l'origine des fables*, in *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1818, t. II, p. 398.
- 3 Voir à ce sujet Starobinski, Jean, « Le Mythe au XVIII^e siècle », *Critique*, n° 366, 1977, p. 91-96, et « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989, p. 233-262 ; Boch, Julie, « De la théologie

des Anciens soutenaient la supériorité esthétique et morale. A-t-on alors liquidé le fabuleux, au moins sous la forme de la grande fable allégorique que Bayle, Perrault et Fontenelle dénonçaient⁴ au profit d'une petite fable laïcisée, ou même, comme l'a écrit Julie Boch, veut-on alors penser « le merveilleux sans la fable⁵ » ? On relève pourtant dans les contes de cette époque beaucoup de références à une culture antique prégnante, même sous forme de traces dans les noms ou les comparaisons. On y emploie la mythologie en la confrontant aux sources dites folkloriques (c'est le mélange du chocolat et de l'ambrosie pour reprendre l'image d'un article de Bernard Magné qui a fait date sur le sujet⁶). Depuis l'Antiquité cette confrontation a existé, puisque dans ses *Métamorphoses* Apulée inscrit des fables milésiennes indécentes à côté de l'histoire d'Éros et de Psyché désignée par le mot *fabella* et qu'on tient pour un conte. Le conte merveilleux va ensuite annexer la fable, en gardant un univers culturel, un inconscient collectif, tout en imaginant des actions conjointes des fées et des dieux comme on le verra chez M^{me} d'Aulnoy. Mais cette annexion n'est pas sans conséquences⁷. Au fil du temps, bien des contes ne présentent qu'une mythologie pour laquelle ils n'ont plus aucun respect ; il s'agit alors seulement pour eux de rechercher l'agrément, la complicité dans le jeu, en laissant de côté la morale et la métaphysique.

Le contexte

Cette évolution s'explique par la contestation de la valeur allégorique de la mythologie. En bon partisan des Modernes qui veulent privilégier la culture nationale (les « fables gauloises »), Perrault, dans sa préface aux *Contes en vers* (1695), évoque les « Fables milésiennes

à l'anthropologie : le mythe au tournant des xvii^e et xviii^e siècles en France », in *Approches de la pensée des Lumières*, Reims, Épure, 2012, p. 21-40.

- 4 Voir Gaillard, Aurélia, « La clé et le puits : à propos du déchiffrement des contes et des fables », *Féeries*, n° 7, 2010, p. 179-192.
- 5 Boch, Julie, « Le merveilleux sans la fable : sur les conceptions esthétiques de Fontenelle », *Féeries*, 7, 2010, p. 123 ([doi:10.4000/feeries.767](https://doi.org/10.4000/feeries.767)).
- 6 Voir Magné, Bernard, « Le chocolat et l'ambrosie : le statut de la mythologie dans le conte de fées », *Cahiers de littérature du xviii^e siècle*, n° 2, 1980, p. 95-146 ([doi:10.3406/licla.1980.912](https://doi.org/10.3406/licla.1980.912)).
- 7 Jean-Paul Sermain souligne que ce processus « l'englobe dans une logique qui finit par l'exténuer » (« Fables, contes, nouvelles. Liaisons poétiques », *Féeries*, 7, 2010, p. 18, [doi:10.4000/feeries.752](https://doi.org/10.4000/feeries.752)).

si célèbres parmi les Grecs, et qui ont fait les délices d'Athènes et de Rome⁸ » pour affirmer qu'elles « n'étaient pas d'une autre espèce que les fables de ce recueil ». Il ajoute :

La fable de Psyché écrite par Lucien et Apulée est une fiction toute pure et un conte de vieille comme celui de Peau d'Âne. Aussi voyons-nous qu'Apulée le fait raconter par une vieille femme à une jeune fille que des voleurs avaient enlevée, de même que celui de Peau d'Âne est conté tous les jours à des enfants par leurs gouvernantes, et par leurs grands-mères⁹.

Il insiste sur le fait que la morale de ses propres contes est bien supérieure à celle des fables anciennes :

À l'égard de la morale cachée dans la fable de Psyché, fable en elle-même très agréable et très ingénieuse, je la comparerai avec celle de Peau d'Âne quand je la saurai, mais jusqu'ici je n'ai pu la deviner. Je sais bien que Psyché signifie l'âme ; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché [...]. Tout ce qu'on peut dire, c'est que cette fable, de même que la plupart de celles qui nous restent des Anciens, n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes mœurs qu'ils négligeaient beaucoup¹⁰.

Du reste, l'auteur des contes prétend n'avoir rien ajouté « qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance¹¹ », ce qui ne sera pas, comme nous le verrons, le cas des auteurs des années 1740. Un peu plus tard, en 1711, Dufresny dans son *Parallèle d'Homère et de Rabelais*, donné comme « burlesque », établit une filiation entre la grande mythologie et celle des contes : « Les Euripides et les Sénèques ont pris dans

8 Perrault, Charles, Préface des *Contes en vers*, in *Contes*, Zuber, Roger (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 1987, p. 80.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 81-82. Voir aussi les déclarations de l'abbé dans le *Parallèle* de Perrault, citées par Julie Boch dans *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique*, Paris, H. Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 5, 2007, p. 330.

11 Perrault, Ch., Préface des *Contes en vers*, *op. cit.*, p. 84.

Homère le sublime de leur poésie ; et les nourrices lui doivent leurs contes de peau d'âne¹² ».

Cette prise de distance à l'égard de la mythologie est perceptible même chez ceux qui, en composant des ouvrages pédagogiques pour les jeunes lecteurs du XVIII^e siècle, relativisent l'importance de la matière dont ils traitent. Ainsi Pierre Chompré dans son *Dictionnaire abrégé de la fable pour l'intelligence des poètes, des tableaux, et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* (1727) écrit dans l'avant-propos :

On sait que la mythologie est un tissu d'imaginations bizarres, un amas confus de faits, quelquefois vrais dans le fond, mais sans chronologie, sans ordre, souvent même répétés sous différents noms ; qu'enfin c'est un assemblage de contes misérables, la plupart destitués de vraisemblance, et dignes de mépris. [...] On entend par la fable les contes que le paganisme a fait des dieux, des demi-dieux et des héros que les poètes ont chantés, avec les fêtes et cérémonies de la religion qu'on y observait¹³.

Il semble alors que ce soit surtout l'iconologie qui fasse la différence entre la mythologie et les fables d'Ésope ou les pagodes de la Chine. Aussi pour justifier la contamination entre la mythologie et le merveilleux on imagina une filiation : un conte de Catherine Durand, intitulé *L'Origine des fées* et enchâssé dans *Les Petits soupers de l'été de l'année 1699*¹⁴, remplit ce programme. Pour chercher la « majestueuse origine de ces admirables femmes¹⁵ » (en fait les conteuses, non pas seulement les fées), le conte imagine l'amour que Jupiter éprouva pour la nymphe Ogilire ; leur enfant est une fée, « nom qui sera honoré pendant plusieurs siècles, et qui ne tombera dans quelque sorte d'avilissement que parce que tout a une période, après quoi vient la

12 Dufresny, Charles, *Parallèle d'Homère et de Rabelais* [1711], in *Œuvres*, Paris, Briasson, 1731, t. V, p. 315. Nous remercions Marc André Bernier de nous avoir suggéré ce rapprochement.

13 Chompré, Pierre, *Dictionnaire abrégé de la fable* [1727], 9^e éd., Paris, Desaint & Saillant, 1760, Avertissement, p. III.

14 *Les Petits Soupers de l'été de l'année 1699*, Paris, J. Musier et J. Rollin, 1702, t. II, p. 133 sq. On peut lire ce conte dans *L'Âge d'or du conte de fées*, op. cit., p. 407-420.

15 *Ibid.*, p. 132.

décadence¹⁶ » ; le conseil des fées est alors foudroyé par Jupiter. On s'est ensuite moqué de ces personnages juste bons pour les enfants, mais fort heureusement des conteuses viennent embellir les histoires : ce récit est donc une allégorie du présent qui valorise la mode du conte de fées et la société qui l'apprécie.

Pour rendre compte de ce que sont alors les rapports entre la mythologie et le merveilleux, et voir ce que recouvre cette évolution du point de vue esthétique et moral, on s'appuiera sur trois contes publiés en 1697, 1738 et 1749, en insistant d'abord sur l'histoire de Psyché qui paraît le meilleur exemple de la contamination voulue par les Modernes et dont l'article de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* rend compte : « La fable de Psyché, inventée par Apulée, est un charmant conte de fées, qui a peut-être servi de modèle aux ouvrages de ce genre, si communs dans notre langue¹⁷ ». On verra comment la dimension parodique caractérise le genre, et comment l'érotisme, la satire, voire la science trouvent leur place dans cette « petite mythologie ».

Serpentin vert de M^{me} d'Aulnoy¹⁸

Ce conte de fées s'appuie sur le mythe de Psyché qu'il suit encore dans ses grandes lignes tout en l'infléchissant considérablement, ne serait-ce qu'en semblant vouloir mettre par le titre la lumière uniquement sur le héros masculin¹⁹. On connaît le travail fondateur de Véronique Gély sur l'évolution de ce mythe, de Platon à La Fontaine²⁰. Le xvii^e siècle, tout en utilisant l'histoire et ses personnages, a souvent considéré que Psyché n'était pas un grand mythe, quelles que soient ses interprétations allégoriques. La Fontaine lui-même dans sa préface en 1669 insiste sur son désir de plaire en respectant « le goût du siècle », en composant un conte plein d'un « merveilleux

16 *Ibid.*, p. 158.

17 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neufchâtel, S. Faulche et C^{ie}, t. XIII, 1765.

18 M^{me} d'Aulnoy, *Serpentin vert* [publié sous le nom de Mme D...1697], in *Contes des fées suivis de Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Jasmin, Nadine (éd.), Paris, H. Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 1, 2004, p. 575-604.

19 Le titre d'Apulée était *Le Conte d'Amour et de Psyché*.

20 Gély, Véronique, *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, H. Champion, 2006. Voir aussi Graziani, Françoise, « Psyché » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Brunel, P. (dir.), Paris, Le Rocher, 1988, p. 1201-1209.

accompagné de badineries, [...]. Il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin : il a fallu du galant et de la plaisanterie²¹ ». Il va donc s'en tenir au modèle des *Métamorphoses* d'Apulée en l'infléchissant, pour s'accommoder au goût du jour – qui veut « du solide autant que de l'agréable » –, et en ignorant l'interprétation néoplatonicienne de Plotin ou l'exégèse chrétienne de Fulgence. L'article de Chompré rappelle à propos de Psyché :

C'est un mot grec, qui signifie *âme*. Les païens en avaient fait une divinité, dont on a raconté bien des fables. Cupidon l'aima et la fit transporter par Zéphire dans un lieu de délices, où elle demeura longtemps avec lui sans le connaître. Enfin s'étant fait connaître, après avoir été longtemps sollicité pour dire qui il était, il disparut. Vénus jalouse de ce qu'elle avait séduit son fils, la persécuta tant qu'elle la fit mourir. Jupiter lui rendit la vie, et lui donna l'immortalité en faveur de Cupidon²².

De son côté le jésuite François-Xavier Rigord, dans la *Connaissance de la mythologie par demandes et réponses*, écrit en 1739 :

Psyché, dont le nom signifie cœur ou âme en grec, fut chez les Anciens la déesse de la volupté ; on la représente avec un papillon voltigeant autour d'elle. Vénus fut si jalouse de sa beauté, et de ce qu'elle avait charmé son fils, qu'elle la persécuta jusqu'à la faire mourir. Jupiter lui rendit la vie, et lui donna l'immortalité en faveur de l'Amour. Apulée a fait une histoire de cette princesse, et le célèbre La Fontaine en a fait un petit roman rempli de délicatesse²³.

Est donc consacrée jusque dans les manuels une différence entre la Psyché de la fable et l'âme du mythe d'Er de Platon (*République*, livre X), repris par le néoplatonisme et l'art du Quattrocento²⁴ (fig. 1). Durant

21 La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Charpentier, F. (éd.), Paris, GF Flammarion, 1990, p. 38.

22 Chompré, Pierre, *Dictionnaire abrégé de la fable*, op. cit., p. 326.

23 Rigord, François-Xavier, *Connaissance de la mythologie par demandes et réponses*, Paris, E.-F. Savoye, 2^e éd., 1748, p. 123.

24 Voir l'exposition « Le Corps et l'âme » au musée du Louvre : dans la frise de la villa médicéenne de Poggio a Cainao apparaît « L'âme juste récompensée après la mort », terre cuite émaillée par Bertoldo di Giovanni, élève de Donatello.



Fig. 1 – Bertoldo di Giovanni (vers 1440-1491), *L'Âme juste récompensée après la mort*, vers 1490, élément de frise (terre cuite émaillée), Poggio a Caiano (cliché de l'auteur).

le XVIII^e siècle, c'est plutôt le mythe d'Apulée relu par La Fontaine qui jouit d'un intérêt iconologique constant, comme le prouvent les cartons de François Boucher pour les tapisseries de Beauvais représentant l'« Histoire de Psyché » ; Natoire a aussi illustré le mythe pour le salon de l'hôtel de Soubise (1737-1739) et Coypel a représenté « Psyché abandonnée par l'Amour » (1747).

On dispose de trois réécritures essentielles, que séparent près de trente ans d'écart, de ce qu'on nomme alors une « fable milésienne » : celle de La Fontaine, plutôt galante et mondaine mais assez fidèle au schéma général de l'action, celle de Perrault dans *Barbe Bleue*, beaucoup plus libre²⁵, et celle de M^{me} d'Aulnoy à laquelle nous allons nous intéresser. Il apparaît d'emblée que dans *Serpentin vert* la conteuse mêle la source antique et celle du folklore classifié par la méthode d'Arne et Thompson²⁶ reprise par Delarue et Tenèze²⁷, qui pourrait rattacher ce conte au sous-type A du type 425, soit la « Recherche de l'époux disparu »²⁸. D'emblée M^{me} d'Aulnoy entretient avec le

25 Voir à ce sujet Heidmann, Ute, « Comment faire un conte moderne avec un conte ancien ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine », *Littérature*, n° 153, 2009, p. 19-35 ([doi:10.3917/litt.153.0019](https://doi.org/10.3917/litt.153.0019)).

26 Arne, Antti et Thompson, Stith, *The types of the folktale*, Helsinki, FFC, 1928 ; éd. revue et augmentée, 1961.

27 *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, t. II.

28 Voir Gély, Véronique, *L'Invention d'un mythe*, op. cit., p. 286-287.

mythe de Psyché une relation ambiguë ; certes elle met en scène Cupidon, Proserpine, des nymphes, mais elle inverse souvent le sens de la fable en insistant très librement sur l'importance de la laideur dans le couple. Nous nous inscrirons donc dans la ligne de Marie-Agnès Thirard qui évoque une « écriture de subversion²⁹ », et de Sylvie Ballestra-Puech qui insiste également sur les infléchissements du mythe³⁰.

Le conte est inséré dans le cadre romanesque d'une nouvelle espagnole : le narrateur Don Fernand de Tolède (qui n'est pas une vieille femme ivre comme chez Apulée) s'adresse à des jeunes filles enlevées qui cherchent à rejoindre leurs amants, ce qui suggère un contexte beaucoup plus libre et mondain que celui de la geôlière s'adressant à Charité et à Lucius. Certes son récit commence par « Il était une fois une grande reine », ce qui le rapproche de la source antique : « *Erant in quadam civitate rex et regina* » (Apulée³¹), mais en fait le merveilleux annoncé tend à se rapprocher de plus en plus de la réalité contemporaine. Le pouvoir des fées est d'emblée mis à distance lors de la scène des dons. La conteuse écrit : c'est une « coutume très commode, car le pouvoir des fées recommandait presque toujours ce que la nature avait gâté ; mais quelquefois aussi, il gâtait bien ce que la nature avait le mieux fait³² ».

Des personnages venus de la grande mythologie disparaissent : ainsi, Vénus est remplacée par la fée Magotine (un nom sur lequel nous reviendrons dans le deuxième conte), une femme laide, qui sert des serpents fricassés à la place des viandes et qui donne la laideur à la jeune enfant nommée non pas Psyché mais Laideronnette ; c'est elle aussi qui envoie Serpentin aux Enfers, Jupiter étant remplacé par la fée Protectrice. Certes Cupidon intervient dans le conte de fées, mais comme adjuvant, il n'est pas le mari de la jeune princesse : au moment de descendre aux Enfers, Laideronnette reconnaît l'Amour

29 Thirard, Marie-Agnès, *Les Contes de fées de M^{me} d'Aulnoy : une écriture de subversion*, thèse, Lille, 1994 ; « Un nouvel art du conte à la fin du xviii^e siècle en France, ou l'histoire d'un imbroglio narratif dans *Le Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy », *Il Confronto letterario*, n° 37, 2002, p. 91-104.

30 Ballestra-Puech, Sylvie, « Du fil des Parques au fil des fées : la fabrique du conte dans *Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy », *Études de lettres*, n° 3-4, 2011, p. 221-242 ([doi:10.4000/edl.204](https://doi.org/10.4000/edl.204)).

31 On tient maintenant cette formule pour une référence antique plutôt que folklorique.

32 *Serpentin vert*, dans M^{me} d'Aulnoy, *Contes des Fées*, op. cit., p. 575.

qui n'est pas son époux, c'est celui qui va rappeler Serpentin ; il s'agit d'un Amour caché dans le cœur des jeunes gens, cet « Amour qui parle rarement en prose » (p. 603) d'où l'usage du prosimètre comme chez La Fontaine pour insister sur l'Amour qui « vous blesse » (p. 580) ; c'est un Amour « qui se trouvait en tiers avec eux » (p. 603) pour préparer une fin opératique. En revanche la conteuse respecte le rôle du personnage de Proserpine : en effet Magotine envoie Serpentin en pénitence aux Enfers chez la déesse qu'elle présente comme sa meilleure amie (p. 594).

Se greffe dans le conte un merveilleux ovidien, surtout dans les épreuves, notamment lors de la rencontre d'un serin, dans le bois de la montagne : il s'agit de la métamorphose du fils d'un Grand d'Espagne (p. 597) qui protège les femmes à Paris et en Italie, et qui raconte de manière satirique l'histoire de couples mal assortis pour divertir ceux qui l'écoutent. On peut étendre cette remarque à la multiplication d'hommes-animaux comme Serpentin ou une femme guenuche ; on peut voir aussi l'influence d'Ovide dans les épreuves imposées par Magotine (filer la toile d'araignée – les Parques –). Se greffe sur ce modèle encore antique une autre source plus proche de l'actualité : en effet le royaume où Laideronnette est transportée n'est plus une luxueuse villa romaine mais un palais moderne habité par des pagodes qui sont décrites dans leur beauté ou leur laideur ridicule, ce qui renvoie à une mode de décoration chinoise, avec des personnages en porcelaine de petite taille, p. 581). Ces pagodes incarnent le rire face aux sottises du monde : « [...] l'envie d'en railler est si forte que nous en enflons, et c'est proprement une hydropisie de rire, dont nous guérissons dès que nous sommes ici » (p. 585) ; ainsi s'impose la place de la satire dans le conte. Les pagodes servent aussi à confirmer l'idée que le mari de la jeune fille est un monstre, puisqu'il est servi par des personnages qui « sont de vrais magots » (p. 859) selon la sœur qui veut montrer à la princesse que son destin n'est pas celui de Psyché.

Car l'homme aimé est bien devenu un monstre, sans qu'on connaisse son passé, ce qui impose le mythe du fiancé animal qui mêle le folklore et la mythologie antique. Ce monstre n'apparaissait que dans un oracle chez Apulée ou chez La Fontaine qui craignait



Fig. 2 – M^{me} d'Aulnoy, *Serpentin vert*, ill. de J. Lamsvelt, *Nouveaux Contes de fées*, Amsterdam, 1708, Bayerische Staatsbibliothek München, P.O.gall. 172 d, S. 373 ([urn:nbn:de:bvb:12-bsb10087883-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10087883-2)).

l'« indignation du lecteur³³ ». Dans les illustrations de l'époque, Laideronnette est présentée sur la barque face au serpent pour le premier *Cabinet des fées* (fig. 2), tandis que Marillier choisira la scène de la lampe pour le *Cabinet des fées* de 1785-1789³⁴ : plutôt qu'un serpent, le monstre est un dragon de petite taille³⁵. La princesse rencontre donc un animal qui parle ; c'est la voix d'un être invisible qui la séduit. M^{me} d'Aulnoy insiste sur la description du monstre : « un gros serpent vert », puis « un pauvre Serpentin Vert³⁶ » (le vert étant la couleur du secret, voire du diable), qui fait un « long sifflement » plutôt qu'un soupir. Lorsqu'elle le voit, elle est terrorisée : « Quel horrible monstre ! disait la princesse en elle-même, il a des ailes verdâtres, son corps est de mille couleurs, ses griffes d'ivoire, ses yeux de feu et sa tête hérissée de longs crins. » (p. 579). Lors du naufrage de sa barque, elle croit saisir des morceaux de bois, mais elle voit qu'elle embrasse Serpentin Vert, ce qui lui cause une « frayeur épouvantable » (p. 580). La surprise est encore plus grande quand, comme le personnage antique, elle transgresse l'interdit à la lumière de sa lampe : « au lieu du tendre Amour blond, blanc, jeune et tout aimable, elle vit l'affreux Serpentin Vert aux longs crins hérissés » (p. 590). La peur s'exprime alors par un « cri épouvantable » ; elle est cependant suivie de reproches : « Elle l'aimait tendrement, mais elle abhorrait sa figure, et

33 La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Charpentier, F. (éd.), Paris, GF Flammarion, 1990, p. 55.

34 Cf. <https://utpictura18.univ-amu.fr>, notice 4557.

35 Voir Bloch, Jeanne, « Le héros animal dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy. *Le Prince Marcassin, Serpentin Vert, La Chatte blanche, La Biche au bois* », *Dix-huitième siècle*, n° 42, 2010, p. 111-138 ([doi:10.3917/dhs.042.0119](https://doi.org/10.3917/dhs.042.0119)) ; et Paradis, Swann, « Signifier ou suggérer ? Sobriété d'une faune fabuleuse », in A. Zygel-Basso (dir.), *Imager la Romancie*, Paris, Hermann, 2013, p. 345-372.

36 *Serpentin Vert*, dans M^{me} d'Aulnoy, *Contes des Fées*, op. cit., p. 579.

elle aurait voulu pour la moitié de sa vie ne l'avoir pas vu. » (p. 590). C'est bien, comme l'a souligné Raymonde Robert en parlant de potentiel « érotico-sadique³⁷ », un jeu érotique qui s'impose dans le texte moderne, autrement plus inquiétant que la scène d'Apulée où Zéphir, dans un souffle caressant, entraînait Psyché vers un palais magnifique. Cet érotisme n'est encore que suggéré, mais bien présent avec la répétition du participe « hérissé » qui renvoie à l'érection : les contemporains de M^{me} d'Aulnoy ne pouvaient pas douter que la sexualité fût impliquée dans l'image du serpent qui, de la tradition judéo-chrétienne à Freud, est un symbole phallique.

Malgré son rôle salvateur, Psyché elle-même est dégradée : elle reçoit la laideur comme don, ce qui fait d'elle le contraire de la beauté de l'âme. Si son parcours ressemble à celui du conte d'Apulée, les références métatextuelles ne disent pas une allégeance, mais au contraire une prise de distance. D'ailleurs la source antique vient assez tard dans le conte quand Laideronnette lit La Fontaine grâce à un pagode qui veut la divertir : « [...] il y en eut un qui lui apporta l'histoire de Psyché, qu'un auteur des plus à la mode venait de mettre en beau langage³⁸ ». Peut-être l'amuse-t-il, mais ce livre ne lui sert pas de leçon, au contraire il la pousse à revoir sa famille, d'où l'inefficacité de la morale allégorique attachée à la mythologie ; elle lit et relit l'histoire en vain, ce que confirme le poème de la fin qui réunit les modèles de Pandore et de Psyché.

Comme chez La Fontaine – qui était cependant plus acerbe à l'égard des femmes –, l'accent est mis sur la curiosité de la jeune fille : « Ah ! curiosité fatale, dont mille affreux exemples ne peuvent nous corriger, que tu vas coûter cher à cette malheureuse princesse ! » (p. 590) C'est l'eau de Discretion qui rend sa beauté à Laideronnette appelée à devenir la reine Discrète. M^{me} d'Aulnoy ne mentionne pas la naissance d'une fille nommée Volupté, même si dans son conte on assiste à une valorisation des plaisirs. Le bonheur des amants n'intervient que par la prise de distance à l'égard du mythe, et pour la conteuse c'est la femme qui sauve Serpentin, elle le « déserpentine », ce qui correspond à un échange des rôles transmis par la tradition. Le fait que ce conte soit placé à la fin du recueil de 1697 fait sens, comme pour avertir le lecteur de l'inefficacité

37 Robert, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du xvii^e à la fin du xviii^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002, p. 149-151.

38 *Serpentin Vert*, dans M^{me} d'Aulnoy, *Contes des Fées*, op. cit., p. 588.

morale de la fable qu'il faudrait remplacer par une prudence raisonnable :

L'exemple de Psyché ne peut la rendre sage,
Hélas ! de leurs malheurs passés,
La plupart des mortels, curieux insensés,
N'en fait pas un meilleur usage. (p. 604)

Nous avons donc ici une première utilisation, déjà subversive, de la mythologie contaminée par l'actualité et les préoccupations féministes de l'auteur. Il est à noter que ce conte sera souvent réédité et connu au XIX^e et au XX^e siècles. Flaubert a colorié un exemplaire conservé à Croisset, et Ravel a composé en 1908 une suite, *Ma Mère l'Oye*, comprenant un morceau intitulé « Laideronnette, impératrice des pagodes » qui deviendra un ballet en 1912 avec comme sous-titre un passage du conte : « Elle se déshabilla, et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments : tels avaient des théorbes, faits d'une coquille de noix, tels avaient des violes, faites d'une coquille d'amande, car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille. » (p. 584). Le fait que le compositeur, pour une œuvre destinée d'abord à des enfants, retienne précisément cet épisode ajouté par M^{me} d'Aulnoy, prouve que le jeu esthétique avec un merveilleux mêlé d'actualité l'a bien emporté sur les images du mythe antique.

*L'Amour magot. Histoire merveilleuse*³⁹

Cette remise en question de la mythologie se confirme dans *L'Amour magot*, un conte anonyme publié en 1738, et écarté par Mayer du *Cabinet des fées* à la fin du siècle en raison de son caractère licencieux. Il est intéressant de le mettre en parallèle avec celui de M^{me} d'Aulnoy dans la mesure où il montre que les mythes se transmettent en se faisant écho. La fable de Psyché sert aussi de source, mais c'est un modèle suivi moins régulièrement pour faire place à d'autres références. Malgré le sous-titre d'« histoire merveilleuse »,

39 *L'Amour magot. Histoire merveilleuse*, [anonyme], Londres [Paris], 1738. L'anonymat était déjà une forme de masque chez M^{me} d'Aulnoy.

il apparaît que l'auteur (très probablement un homme et non une autrice tenant salon) prend encore plus ses distances par rapport à la matière qu'il traite ; dans des épisodes parfois discontinus, il cherche moins à gagner la croyance du lecteur que sa complicité dans le jeu. En outre, comme le titre l'indique (c'est cette fois-ci l'amour qui devient magot), il accentue la part de la bestialité et de la sexualité qui n'étaient que suggérées par M^{me} d'Aulnoy. On perçoit du reste une hésitation générique avec l'emploi du mot « histoire », et dans l'Avant-propos l'auteur se réfère à la fois au « roman », aux « fables », aux « fictions romanesques » avant de privilégier le mot de « fable »⁴⁰. Certes il maintient l'usage de vers intercalés, mais de manière ironique sans tirer parti sérieusement du prosimètre. Surtout il revendique paradoxalement un objectif moral : dénoncer les effets de la passion dérégulée et montrer les conséquences de la fidélité du héros, comme si son merveilleux, plus syncrétique que celui de M^{me} d'Aulnoy, pouvait assumer la fonction morale de la fable à la manière de Perrault. Pour cela il commence le conte par un développement mythologique sur « le dieu de Cythère » aux yeux bandés : « Ce dieu se plaît à joindre le sceptre à la houlette, à donner des lunettes à Hébé, à faire enfin soupirer des beautés pour des magots⁴¹ » : rappelons que le terme magot désigne un gros singe, mais se dit aussi pour des hommes laids et difformes. On connaît la signification allégorique de cet animal depuis l'Antiquité et dans la fable en général : M^{me} d'Aulnoy avait mis des singes en scène dans le conte intitulé « Babiolo » ; mais les magots étaient aussi des figures en porcelaine censées représenter des Chinois et nombreuses dans les salons comme les pagodes⁴².

Le début du conte accumule les références mythologiques, comme pour mieux s'autoriser ensuite ses écarts érotiques, voire grossiers. On reste dans le champ du mythe puisque l'héroïne est présentée comme une « nymphe » pleine d'appas (le contraire de Laideronnette) et pleine d'imagination quand elle soupire dans un bocage. Elle va aller confier son malheur à « une fameuse Circé, je veux dire à une de ces graves matrones et de ces subtiles duègnes qui sont toute la

40 *L'Amour magot*, dans *Contes*, Gevrey, Françoise (éd.), Paris, H. Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 18, 2007, p. 49.

41 *Ibid.*, p. 51.

42 Voir Boulerie, Florence et Bartha-Kovács, Katalin (dir.), *Le Singe aux xvii^e et xviii^e siècles, figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019.

ressource des filles possédées par l'amoureuse obsession⁴³ », laquelle se révélera dotée des pouvoirs d'une magicienne pour la métamorphoser ; on pense alors à l'*Odyssée*. La nymphe est aussi comparée à Didon, et courtisée sous le nom de Cybèle. Il est fait ensuite mention du « ministre d'Hécate » (p. 59) qui a magotté ses appas par ses charmes magiques. Comme Psyché elle est victime de sa curiosité. À la fin du conte le lecteur apprendra que le héros était originellement un homme ensuite métamorphosé en singe. Le mythe de Psyché est donc réécrit de manière à la fois burlesque – on songe au terme employé par Dufresny – et transgressive jusque dans le dénouement puisque l'auteur annonce la mort de ses personnages juste après le couronnement de leur amour ainsi que la mort de leur enfant qui n'est pas Volupté.

La rencontre de la nymphe avec le héros se fait aussi dans un contexte de peur, puisque, comme Laideronnette, la jeune fille n'entend qu'une voix ; ce héros soupirant qui la courtise en vers galants est invisible grâce à un anneau donné par la fée Biscaroux. La voix se présente d'emblée avec ses contradictions, celles de Serpentin (Capricieux/ cependant Sociable, ou Hideux/ cependant Aimable, Crasseux/ cependant Domptable) qui sont alors données pour un « galimatias » et une « énigme » – c'est le mot qu'employait Perrault dans sa préface à propos de Psyché, « énigme impénétrable » – à laquelle la nymphe ne comprend rien. Comme Laideronnette, mais avec plus de violence, la nymphe se sent agressée par le monstre quand elle aperçoit à travers son drap « un gros singe qui pour être amoureux n'en était pas moins effroyable » (p. 58), « sa mine magote annonçait des charmes ridés sur une peau de maroquin » (rappelons que les singes étaient dans la mythologie associés aux satyres et soupçonnés de lascivité⁴⁴). D'où la « frayeur de la nymphe⁴⁵ », son indignation quand elle soupire « pour un monstre, un magot, un singe enfin » (p. 57). L'idylle se transforme en un viol quand le magot trop sensible veut obtenir « les dernières faveurs » sans être marié ; certes il dit que c'est l'Amour qui lui a donné ces sentiments, mais la jeune fille n'éprouve que du

43 *L'Amour magot*, *op. cit.*, p. 58

44 Voir Mothu, Alain, « Rêves de singes au XVIII^e siècle », in *Tintinnabulum naturae : rêveries d'un individu semi homme semi bête engendré d'une négresse et d'un orang-outang* ; suivi de *Pensées métaphysiques lancées dans le tourbillon ; et de quelques poésies et pièces fugitives / par un solitaire de Champagne*, Matton, Sylvain (éd.), Paris, SÉHA ; Milano, Arché, 2002, p. 46-102 (hal-02276114).

45 *L'Amour magot*, *op. cit.*, p. 57.

dépit, elle se sent abusée, et elle « croit toujours sentir les griffes de l'amoureux magot serrer la blancheur de son col, pour coller un minois de chagrin sur ses lèvres de rose et son teint de lys » (p. 57).

C'est alors que le conte s'écarte de la fable, quand la fée matrone prétend bien faire en transformant la nymphe en guenon (l'équivalent de Laideronnette), puisque « l'amour égale tout » (p. 58). L'amour sexuel est alors évoqué par le verbe « magotter » (p. 59). De son côté le singe vexé a disparu, mais dans un contexte trivial ; sa prière à l'Amour en rimes burlesques est en effet précédée de remarques bestiales : « après avoir mordu ses ongles, arraché son poil, léché ses fesses » (p. 59). Pourtant la guenon a gardé quelque chose de Psyché puisqu'elle revient à la tendresse et qu'elle a le souci de retrouver le magot. Mais elle n'est pas enlevée par Zéphir, c'est un marchand qui lui a tendu des filets, ce qui la menace d'être traitée « comme un vil animal » (p. 61).

Dans un contexte actualisé en tenant compte de la mode d'un temps où une certaine société adoptait des chimpanzés, la guenon est vendue à une dame de condition « qui aimait éperdument ces sortes d'animaux » (p. 61). Sous le nom de Guenuche, qui symbolise un esclavage moderne, elle est gâtée comme Psyché dans le palais ; puis c'est le départ vers l'Amérique, terre fertile en monstres avec ses climats sauvages, où Guenuche va être en quelque sorte dressée et apprivoisée. Les épreuves sont donc d'abord des séparations, mais celles-ci ne durent pas puisqu'un serviteur du gouverneur venu en France capture le singe endormi et que le magot est envoyé lui aussi en Amérique pour être offert à la dame, ce qui lui permet de retrouver sa guenuche. Alors la dame, poussée par une curiosité malsaine, prodigue ses caresses au magot, puis cherche à observer l'accouplement des animaux : « [...] ayant joint le couple amoureux, elle eut le plaisir d'en examiner tous les mouvements » (p. 64). La nuit qui suit rapproche peu à peu les deux singes et permet de rappeler le mythe dans quelques vers ironiques :

Là par dessein, ou par hasard,
Elle caressa ce beau camard.
Ce héros de notre fable :
Mais le trouvant froid et rampant,
Elle crut que c'était le diable,
Sous la figure d'un serpent (p. 64)

Une seconde épreuve de séparation survient quand la dame se lasse : Guenuche est donnée au capitaine d'un vaisseau qui partait pour le Canada. Les deux amants réussissent à se rejoindre et abordent sur une île peuplée de singes ; après un combat contre les pygmées, Magot devient leur roi, et la fée Biscaroux lui déclare : « je vais te rendre ta forme humaine à la grandeur près » (p. 69) pour ressembler aux pygmées (on peut penser alors au modèle de Swift qui date de 1722). Il en ira de même pour Guenuche, ainsi les deux personnages subissent la miniaturisation du goût rocaille. La mythologie est alors confrontée à d'autres savoirs, quand un député mirmidon se réjouit de cette dernière métamorphose : « Nous n'avons jamais douté [...] que vous ne fussiez plus qu'un ridicule singe. Quoique une ancienne chronique nous fasse descendre de ces animaux grotesques, nous les avons en horreur » (p. 70). Le règne de Magotin, troisième roi des Mirmidons, ne durera guère : Guenuche meurt de son premier enfant, devant de peu son époux. Le conte s'achève sur l'inscription de leur mausolée, « ICI GÎT L'AMOUR MAGOT », qui est comme une allégorie du conte lui-même.

On peut évoquer aussi dans cette dernière partie l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide avec les Éginètes (des fourmis transformées en hommes VII) et les Cercopes transformés en singes par Jupiter (XIV). En tout état de cause cet amour magot s'inscrit dans un contexte qui prisait les singeries (Watteau peint le singe sculpteur, on aime les cabinets des singes à l'hôtel de Rohan et à Chantilly), ce que confirment les figurines grotesques des animaux qu'on collectionnait. On peut aussi voir là une forme d'actualité puisqu'en 1740 on exposa un chimpanzé à Paris⁴⁶. Cet intérêt tend à relativiser la place de l'homme occidental quand on découvre les grands singes anthropomorphes amenés en Europe : la curiosité scientifique se développe en anticipant un évolutionnisme. Le mythe est donc ici encore bien présent, mais son érotisme est plus assumé que chez M^{me} d'Aulnoy qui préservait un masque de naïveté, et il est contaminé par le goût esthétique du rocaille et par la curiosité scientifique.

46 Voir Boitard, Clotilde, « Les animaux imitateurs au XVIII^e siècle : miroir d'une animalité humaine ou d'une humanité conquérante ? », in Besseyre, Marianne, Le Pogam, Pierre-Yves et Meunier, Florian (dir.), *L'Animal symbole*, Paris, Éd. Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019 ([doi:10.4000/books.cths.5167](https://doi.org/10.4000/books.cths.5167)).

*Le B****, histoire bavarde*⁴⁷

Ce conte est publié dix ans plus tard, lui aussi sous l'anonymat et avec la fausse adresse de Londres. Antoine Bret était un auteur dilettante, surtout dramaturge ; il eut l'estime de Diderot, mais fut conduit au fort de Vincennes après la publication du *Bidet* à cause de la satire de l'abbé Leblanc, protégé de M^{me} de Pompadour. Il avait déjà publié en 1743 *Cythéride histoire galante traduite du grec, imprimée à Paphos*, une prétendue traduction, un ouvrage « libertin et rococo⁴⁸ ». Avec ce conte auquel Raymonde Robert attribue la « palme de l'obscénité⁴⁹ », l'auteur ne songeait pas à écrire, même de manière déguisée, une fable morale ; il visait clairement un public mondain et libertin. Même s'il garde des éléments de la mythologie, ce conte très licencieux est moins directement calqué sur l'histoire de Psyché que ceux que nous venons d'évoquer puisqu'il rejoint d'autres sources, dont notamment un conte de Catherine Durand, *Le Prodiges d'amour*⁵⁰, dont Marivaux s'est inspiré pour écrire *Arlequin poli par l'amour*.

Si *L'Amour magot* faisait place au goût rocaille dans les salons de l'époque, on va voir que la métamorphose relève ici d'une actualité plus intime et volontairement choquante. En effet le titre se révèle faussement pudique en laissant deviner le mot *bidet* derrière les astérisques (un mot qui ne prend son sens d'objet sanitaire dans la langue que vers 1739, donc tout récemment)⁵¹ ; cet objet servant à la toilette des femmes, souvent orné de faïence et de porcelaine, est rattaché aux idées d'intimité et de volupté⁵². L'auteur du conte laisse ainsi entendre par le titre qu'il va donner libre cours à sa complaisance pour l'érotisme, par exemple en décrivant l'initiation des vierges à l'usage du bidet, ou en montrant le protégé de M^{me} de Pompadour qui devient le brocanteur de l'objet. Un chapitre de *Thérèse philosophe*

47 Antoine Bret, *Le B****, histoire bavarde*, Londres [Paris], 1749, in *Contes*, BGF 18, *op. cit.*, p. 853-895.

48 Sur ces fausses traductions, voir Moureau, François, *La Plume et le plomb*, Paris, PUPS, 2006, p. 99.

49 Raymonde Robert, *Contes parodiques et licencieux du XVIII^e siècle*, PU de Nancy, 1987, p. 15.

50 Inclus dans *Les Petits Soupers de l'été 1699* de Catherine Durand, Paris, 1702, t. I, p. 161 sq.

51 Dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 on lit la définition suivante : « [...] un meuble de garde-robe qui sert à la propreté ».

52 Voir à ce sujet Beaupré, F. et Guerrand, R.-H., *Le Confident des dames : le bidet du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 1997.

attribué à Boyer d'Argens (1748), roman sulfureux s'il en est, s'intitulait « Utilité des bidets », avec dans la quatrième édition une gravure montrant Thérèse sur son bidet⁵³ : c'est la Bois-Laurier, une ancienne prostituée, qui recommande à la jeune fille l'achat de ce meuble dans un roman qui défend un matérialisme mécanique et qui insiste sur le rôle des sensations : « l'âme n'est maîtresse de rien⁵⁴ ». Nous sommes donc loin de Psyché, et la Thérèse de Boyer d'Argens préfère rêver devant un tableau représentant Mars et Vénus. Baret a sans doute été inspiré par ce roman pornographique qui venait de faire grand bruit et de rencontrer le succès ; il s'est emparé de l'accessoire nouveau – un « meuble » comme dans *Le Sopha* de Crébillon – pour se moquer du merveilleux et de certains mythes.

Dans ce qu'il nomme une « Façon de préface », donc une préface parodique, l'auteur se drape paradoxalement dans la morale : il loue Perrault en raison du but que celui-ci a fixé pour la fable et il dévalorise les récits actuels « bien secs » et chargés de « guipures ». Il prend aussi ses distances par rapport au genre qu'il va pratiquer par l'emploi de l'adjectif « bavarde⁵⁵ » (on trouve plus loin « persiflage » comme titre du chapitre VI). Certes en règle générale la mythologie se rattachait à une culture de la parole, mais ici cette parole est dévaluée, le discours des mies qui racontaient les histoires n'est plus qu'un bavardage, soit le fait de parler longuement pour ne rien dire. Baret rappelle que le conte n'est pas comme la grande mythologie soumis aux règles qui « dirigent le génie d'un grand poète ou d'un grand peintre ». Il condamne les productions de son temps, en particulier la « stérilité d'imagination des auteurs et le peu de décence des lecteurs⁵⁶ ». Sans doute faut-il voir aussi de l'ironie dans la citation en latin de Bacon qui montre l'esprit humain s'usant aux futilités. Au-delà de la curiosité de Psyché et des femmes en général, le conte va s'attacher à l'indiscrétion des fées, sinon à celle des déesses, en sachant que la tradition liait parole et sexualité.

53 *Thérèse philosophe*, in Wald-Lasowski, Patrick (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 927-928.

54 *Ibid.*, p. 961.

55 Voir notre article « Les termes bavard et babillard dans le conte merveilleux », in Defrance, A. et Perrin, J.-F. (dir.), *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 78-89.

56 *Le B*****, *op. cit.*, p. 854.

Le conte met en scène quatre fées dont les noms font sens : Urgande la narratrice (nom venu des *Amadis* où apparaît « la bonne fée Urgande, “La Descogneuë”, ainsi nommée parce qu’elle change à volonté de visage⁵⁷ », ce qui renvoie à l’origine médiévale de certains contes), puis Circé (nom que nous avons déjà rencontré) et Agine (la mère d’Éaque⁵⁸ aimée de Jupiter), la quatrième ayant un nom arabe, Fatine – qui signifie « séduisante ». On peut voir dans cette configuration narrative un rappel ironique des *Amours de Psyché* de La Fontaine qui rassemblait quatre amis parmi lesquels le narrateur Poliphile dont la fée Urgande serait l’équivalent. Les fées, qui appartiennent au même monde merveilleux, vont conter, commenter, interrompre l’histoire : les coupures jettent le doute plus encore que chez La Fontaine⁵⁹. Ces fées procèdent à la déstabilisation du sens et des valeurs, notamment en affirmant l’importance de la nature dans le récit sous l’influence de Locke, puis du sensualisme : elles sont toutes soumises à l’instinct et au désir, ce qui n’était pas à l’origine d’un mythe comme celui de Psyché.

Le cadre fait apparaître le Destin, une divinité allégorique, « le dieu qui foule à ses pieds le globe de la terre et qui tient dans ses mains l’urne dans laquelle est le sort des mortels⁶⁰ ». Cependant ce ne sont pas les dieux importants qu’il rassemble dans son chapitre, mais les « divinités subalternes », « sylphes, gnomes, génies de toute espèce, fées et farfadets⁶¹ » : il remplace donc Jupiter à sa manière. La querelle des fées sur laquelle s’ouvrait le conte de M^{me} d’Aulnoy est remplacée par une fête débridée qui a lieu dans un salon superbe « soutenu par quatre génies ailés et robustes, dans l’attitude d’Atlas⁶² » ; cette fête permet de se moquer de la pratique étymologique, puisqu’elle serait à l’origine du raffinement et de certains maux. C’est Urgande,

57 *Amadis de Gaule*, par Alphonse Pagès, Paris, Académie des Bibliophiles, 1868, p. 39. Du Bellay voyait dans l’auteur des *Amadis* (Montalvo) traduit par Herberay des Essarts, « l’Homère français ». M^{lle} de Lubert publie en 1750 un *Amadis de Gaule* en 4 volumes.

58 Éaque, fils de Jupiter et d’Égine. La peste ayant ravagé ses États, il obtint de son père que les fourmis fussent changées en hommes, et les appela myrmidons ; il aide aux jugements des Enfers.

59 Voir à ce sujet Caravecchia, E. S., *Au-delà des fées. La métalepse dans le conte de fées parodique du XVIII^e siècle français*, [s.l.], Éditions universitaires européennes, 2018.

60 *Le B*****, *op. cit.*, p. 855.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 856.

« fée babillarde », qui va raconter son histoire avec des parenthèses ou des réflexions à la manière de Marivaux et de Crébillon. On a donc un décalage par rapport à la tradition de la fable : au lieu d'une femme ou d'un homme narrateurs, c'est le personnage merveilleux lui-même – avouant être « tendre » – qui fait part de son aventure à d'autres fées aussi expérimentées qu'elle.

À l'origine de l'histoire on retrouve la colère d'une fée : Magotine, la fée de M^{me} d'Aulnoy, se nomme ici Grossopède ; face à elle Urgande aime à plaire. Celle-ci s'éprend dans une campagne d'un jeune berger nommé Cyparide, ce qui renvoie au personnage ovidien de Cyparisse, amant d'Apollon⁶³. La fée tombe amoureuse comme la nymphe de *L'Amour magot*. Elle voit pourtant que sa rivale prodigue ses caresses au jeune berger : en effet Grossopède, vieille fée avec « les rides de dix siècles », laide comme Magotine, est aussi amoureuse du beau jeune homme qui, soumis par une poudre magique, « s'endormit à côté du monstre⁶⁴ ». Le conte s'appuie donc bien sur le scénario de la relation du monstre, cette fois féminin, et de la belle créature. Mais très vite le récit s'interrompt pour faire place à des raileries : la mythologie sert ainsi de support à ce que l'auteur nomme un « intérêt d'esprit » (p. 861) : on ne raconte pas pour s'attendrir. Urgande enlève le berger, comme Zéphir l'avait fait pour Psyché, le porte dans une grotte charmante « qui pouvait le disputer aux petits appartements de la volupté même » (p. 861). Elle encourage le jeune homme à jouir de cette volupté et tout en critiquant le comportement des femmes, elle affirme que « ce sont nos droits d'être faibles et nous en usons » (p. 862), ce qui marque un écart par rapport à La Fontaine. Le berger connaît très vite la volupté, qui n'est que la fin du mythe de Psyché : on le voit alors sur un sofa, comparable à un « petit-maître », sa première métamorphose venant exclusivement de la nature et non de quelque magie.

Vient alors la séquence merveilleuse obscène annoncée et soulignée par des précautions vite écartées : « N'est-on pas convenu de ne rougir que des mots ? » (p. 863), il suffit de garder une « honnêteté qui voile tout » : la référence aux contes licencieux de Crébillon

63 Cyparisse éleve un faon qu'il tua par mégarde, Apollon le métamorphosa en cyprès pour qu'il ne se donne pas la mort ; il est représenté en sculpture dans les jardins de Versailles, un décor orné de mythologie et utilisé par La Fontaine.

64 *Le B*****, *op. cit.*, p. 859.



Fig. 3 – *Le B*****, Londres [Paris], 1749, page de titre (coll. part.).

et de Voisenon est claire. La mauvaise fée vole d'abord le sexe de Cyparide qui devient eunuque, puis métamorphose ce dernier non en animal mais en meuble, un bidet (fig. 3). Ce choix est en soi monstrueux, mais il permet de jouer de l'érotisme quand une des auditrices, qui ne recule pas devant l'obscénité, suggère que ce pourrait être une consolation pour la fée amoureuse ; du reste Urgande a bien essayé de se servir du bidet à cette fin, mais cela provoque du fracas et des cris de douleur de la part de Cyparide.

C'est pourquoi elle va consulter un génie protecteur. C'est à lui de prononcer les oracles comme dans le mythe de Psyché (le chapitre IV est intitulé « Oracle »). Comment désenchanter le berger ? Ce sera par l'innocence la plus pure... D'où les épreuves imposées en vain aux jeunes filles d'un couvent qui ne sont plus vierges. En désespoir de cause Urgande se tourne vers une fille nommée Hespérie (Ovide, *Métamorphoses* XI⁶⁵). Il faut deux chapitres pour montrer qu'elle

65 Nymphé aimée d'Ésaque le fils de Priam, elle fut piquée à mort par un serpent tandis qu'elle fuyait le Troyen.

jouait la vertu ; la « fausse Agnès » (p. 875), autre trace de contamination de la mythologie du conte par le théâtre, fait une cavalcade ridicule sur le bidet et les prudes sont ainsi démasquées. D'où un autre oracle : la fée amoureuse sera envoyée dans un pays utopique, l'île Telutie ; elle doit prendre un étui (on pense cette fois au mythe de Psyché, avec la boîte contenant le fard de Proserpine, mais ici l'étui contiendra une lorgnette et il faudra au contraire s'en servir) pour pouvoir observer ce qu'elle ne voit d'abord que comme des corps sans têtes. C'est alors que se développe une réflexion philosophique matérialiste pour montrer l'importance de l'instinct, « il n'y a que lui de sûr pour les hommes » (p. 882), et de l'esprit « il est permis d'en avoir assez pour s'en moquer » (p. 882). Grâce à sa lorgnette la fée en quête de son amant observe le processus de séduction ; dans un chapitre intitulé « Longueurs » (ch. XI), elle confirme le principe des passions « *éphémères* » (p. 886) ; alors qu'un conte moral devrait vanter la constance, la fée Circé philosophe en défendant la raison : « [...] descendez à la nature, aux vrais principes des choses » (p. 887). Un conseil qu'Urgande suit volontiers puisque, à la différence de Psyché qui reste éprise de son époux, elle avoue ne pas vouloir servir de modèle à son sexe et désirer rejoindre Cyparide plus pour se venger de Grossopède que par passion.

La satire, déjà présente dans les autres contes, se renforce ici avec des attaques *ad hominem*. Les célébrités du temps entrent alors dans le conte merveilleux. D'abord avec le portrait de Voltaire, qui se veut plutôt nuancé (Bret souligne son goût de la gloire et son manque de sang-froid, mais retient des traits positifs, « l'humanité, l'honneur, l'amitié gravés dans ses écrits », p. 884). Alors que les portraits satiriques étaient juste ébauchés et généraux chez M^{me} d'Aulnoy, ils sont ici développés pour confirmer les principes défendus par Urgande qui se révèle être une moraliste cynique. Ce que confirme le portrait caustique de l'abbé Leblanc, dijonnais comme Bret : « [...] homme de néant et sans fortune, il cherchait à en imposer par la réputation d'un talent assez peu décidé. Dur, caustique et peu sociable » (p. 889), ce dernier, dans la réalité historiographe et collectionneur d'objets d'art, est peint comme un brocanteur qui va pouvoir récupérer le bidet au dernier chapitre ; quand il fréquente la société de la fée, il remarque le meuble qui lui plaît comme un trésor et déclare : c'est « le plus beau Japon que je connaisse » (p. 891).



Fig. 4 – Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), *Clara le rhinocéros à Paris*, huile sur toile (310 x 456 cm), 1749, Staatliches Museum Schwerin.

Le bidet est ensuite cédé à Grossopède, mais sans le sexe ambré que le brocanteur a cru bon de garder pour son usage. Cyparide est désenchanté par la vieille fée qui reste insatisfaite, mais c'est sans doute le Destin, qui, pour accomplir l'oracle, intervient alors : « Grossopède tomba aux pieds de Cyparide changée en horrible crapaud » (p. 892) – c'étaient les princes charmants qui étaient métamorphosés en crapauds dans les contes –, alors que le jeune homme a repris sa « forme imparfaite » (p. 892) : cette métamorphose repoussante ne fait que confirmer l'aspect monstrueux de la fée. De son côté l'amoureuse Urgande ne cache pas sa frustration érotique quand elle retrouve le jeune homme désenchanté : « C'était Cyparide que je tenais entre mes bras, et ce n'était point lui » (p. 892). Le brocanteur, ridiculement confronté à une chose qui lui échappe des mains, est alors changé en rhinocéros pour être puni. Comme pour les singes, le choix de la métamorphose est dicté par l'actualité, il s'agit d'un animal dont on parle parce qu'il est exposé en 1748 à Reims et en 1749 à la ménagerie de Versailles ; la femelle, qui se nommait Clara, a été peinte par Oudry en 1749 (fig. 4), et on a pu parler de « rhinomania »

à la cour de Lunéville⁶⁶) ; le merveilleux est donc investi par les curiosités de la nature et par la mode. Le conte s'achève sur un dernier écart par rapport à la tradition. Alors que les deux magots se mariaient et mouraient très vite, ici les deux amants pourtant réunis vont se quitter en raison des « maux que nous nous faisons nous-mêmes par nos légèretés et par nos propres vices » (p. 894). La fée s'explique ainsi : « Les dégoûts, la fatuité, l'inconstance, voilà nos plus cruels ennemis ; le Destin courroucé nuit moins à nos plaisirs » (p. 894) ; point n'est besoin de la vengeance de Vénus pour rendre compte de la conduite des personnages. L'histoire s'interrompt lorsque le besoin de conter disparaît, ce qui doit provoquer chez le lecteur une forme de frustration.

Conclusion

Ce parcours, d'un conte de fées encore assez proche de la fable antique à un autre qui veut juste servir de miroir à son époque dans la provocation, confirme-t-il la pensée de Fontenelle sur l'évolution des fables ? Sans doute s'il s'agit d'abandonner le « respect aveugle de l'Antiquité⁶⁷ » et d'insister sur la valeur esthétique des mythes qui plaisent à l'imagination. L'écart qu'on avait voulu maintenir entre le mythe antique et la fable, que Perrault dénonçait, tend à se réduire complètement dans cette contamination des mythes par un merveilleux hétérogène et même burlesque qui les exténue. Certes l'érotisme n'était pas absent des grands mythes, mais ces trois contes, chacun dans son registre, insistent sur une relation amoureuse ambiguë, frustrante, monstrueuse avec des dénouements différents. Pour arriver à ces fins, ils ne sauraient se passer de références à la fable antique, connue des lecteurs dans les noms, les situations ou les sous-entendus, qu'ils utilisent de manière de plus en plus ironique. Du reste le conte de Bret, clairement parodique, paraît dans un temps où le conte merveilleux s'épuise ; la renaissance du genre à la fin du siècle s'accompagnera d'objectifs différents : préserver un patrimoine autour

66 Voir aussi la représentation de Clara dans « Rhinocéros avec un oriental monté en pendule » vers 1750, modèle de Johann Joachim Kändler, porcelaine de Meissen, exposition « La fabrique de l'extravagance. Porcelaines de Meissen et de Chantilly », 2020.

67 Fontenelle, *De l'origine des fables*, op. cit., p. 394.

du *Cabinet des fées*, allégoriser la politique, revenir à la morale et même aux enfants.


Dans ce contexte il n'y a plus de frontières entre le merveilleux et la réalité contemporaine. La Psyché-Laideronnette de M^{me} d'Aulnoy lit encore sa propre histoire revue par La Fontaine, mais la Guenuche rencontre les créatures de Swift ou le monde des sauvages d'Amérique, et les fées de Bret ont comme référence *Tanzaï* de Crébillon et *Zulmis* de Voisenon : les mœurs du temps se sont imposées dans une littérature à la fois libertine et rococo à la manière de Boucher. Plus significatif encore, les sciences de la nature et la rationalité matérialiste⁶⁸ trouvent leur place dans des métamorphoses animales influencées par l'actualité ; le merveilleux s'épuise tandis qu'il n'est plus question de le voir illustrer par l'allégorie une morale contraignante. Pour autant peut-on se passer des fables ? Il semble qu'on ait alors gardé du goût pour ce qu'on avait le projet de dénoncer. Chaque époque reprend des fables pour les adapter à ses valeurs. C'est sans doute la force de la mythologie, même réduite à l'état de meuble ou de mirmidon, que d'être toujours répétée et transformée.

FRANÇOISE GEVREY
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

68 Sur les frontières poreuses entre le conte et la science voir *Féeries*, n° 6, « Le conte, les savoirs », 2009, et en particulier notre article « Fées cartésiennes ou fées newtoniennes. Science et merveilleux dans les contes de deux librettistes de Rameau », p. 87-105 ([doi:10.4000/feeries.702](https://doi.org/10.4000/feeries.702)).

Peau d'Âne et ses sœurs

Résumé – Les origines du conte de la jeune fille qui fuit le désir incestueux de son père et voit sa vertu récompensée par un beau mariage semblent remonter au Moyen Âge. De nombreux textes médiévaux contiennent certains éléments caractéristiques de ce récit, même si le thème de la peau d'animal servant de déguisement à la fugitive n'apparaît qu'au ^{xvi}^e siècle. Un siècle plus tard ce motif a trouvé sa plus célèbre expression chez Charles Perrault dans le conte de « Peau d'Âne ». Cependant, il s'avère que l'héroïne du conteur français a de nombreuses sœurs et le manteau de peau d'âne n'est pas le seul costume animal qu'elles endossent. Cette contribution revient sur l'histoire du conte de Perrault et propose une réflexion sur ses variantes présentes dans le recueil des frères Grimm et dans le folklore polonais.

TOUT le monde connaît l'histoire d'un roi veuf qui voulait épouser sa fille. À côté de la version française de Charles Perrault ou celle rendue populaire par les frères Grimm, il existe un nombre de variantes dans d'autres langues et dans d'autres cultures. Dans cet article, il s'agira de rappeler les transpositions polonaises d'un thème inquiétant de l'inceste. Dans la version française, pour défier son père et éviter le mariage, la fille étant une princesse, suivant le conseil de sa marraine, une fée, demande trois robes merveilleuses, et enfin la peau d'un âne magique, qui miraculeusement fournit au royaume des pièces d'or au lieu du fumier. « L'amour extrême » dont brûle le roi le pousse à sacrifier l'animal qui est une source de la richesse du royaume. À son tour, la résistance de la jeune fille s'épuise peu à peu. Amadouée par les cadeaux du roi – trois robes merveilleuses, couleur du temps, couleur de la lune et couleur du soleil – elle serait même encline à accepter la proposition de mariage, si à la fin la fée ne lui conseillait pas de s'évader déguisée. C'est à ce moment-là que la protagoniste prend le surnom de « Peau d'Âne » et devient servante dans une ferme appartenant à un autre roi, occupant la position la plus basse dans la hiérarchie sociale. Par un heureux concours de circonstances, le beau prince, fils du roi, aperçoit la princesse alors qu'elle essaie en secret ses robes enchantées. Le jeune homme tombe amoureux de cette belle inconnue, mais tout le monde lui dit qu'il ne s'agit que de Peau d'Âne. Alors, le jeune homme tombe gravement malade et ne demande qu'une

chose : un gâteau fait par Peau d'Âne. Celle-ci laisse sa bague glisser dans la pâte qu'elle prépare. À partir de ce moment, le prince essaie de retrouver la jeune fille dont le doigt serait à la mesure de l'anneau. Les demoiselles de toutes les classes sociales essaient la bague et c'est ainsi que le prince finit par reconnaître sa bien-aimée déguisée en Peau d'Âne et décide de l'épouser.

À l'instar de tous les héritages traditionnels plongeant leurs racines dans les limbes du mythe, notre conte connaît un grand nombre de variantes, particulièrement significatives de la migration et adaptation constantes d'un motif. La version la plus populaire de « Peau d'Âne » est sans aucun doute celle de Charles Perrault. C'est en même temps un des contes les plus connus – et les plus aimés – de l'académicien. Il faudrait pourtant rappeler que ce récit composé en vers ne fait pas partie du célèbre recueil des *Histoires ou contes du temps passé* paru en 1697, car le volume contenant les contes en vers intitulé *Grisélidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*, fut publié trois ans plus tôt, en 1694. Mais, comme le souligne Cyrille François, déjà du vivant de Perrault, il existe plusieurs éditions de « Peau d'Âne » : trois diffusées en 1694 et une en 1695¹. Après la mort du conteur, le texte continue de bouger, subissant changements et modifications, mais l'édition qui a considérablement contribué à la propagation des « contes en vers » – dont « Peau d'Âne » – est celle de Lamy de 1781². Pour la première fois, les contes en vers et ceux en prose sont rassemblés dans le même volume. Cette édition est importante, car c'est elle qui contient, à côté du texte versifié de « Peau d'Âne », une version en prose anonyme. Progressivement, ce texte apocryphe en prose se substitue à son modèle jusqu'à constituer le neuvième texte des contes en prose de Perrault. Les simplifications formelles s'accompagnent ici des modifications qui concernent avant tout les références historiques et littéraires. Marc Soriano admet que cette édition ne manque pas d'intérêt, surtout du point de vue des éditeurs qui peuvent, grâce à elle, offrir à leurs lecteurs un texte plus facile³. En effet, Pierre-Jules Hetzel l'insère dans son influente édition

1 François, Cyrille, « Quand un conte fait peau neuve : l'histoire éditoriale de "Peau d'âne" », in Calas, F. (dir.), *Peau d'âne et peaux de bêtes. Variations et reconfigurations d'un motif dans les mythes, les fables et les contes*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2021, p. 75.

2 Perrault, Charles, *Contes des fées*, Paris, Lamy, 1781.

3 Soriano, Marc, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, p. 124.

des *Contes de Perrault*, illustrée par Gustave Doré⁴. Cette édition de luxe destinée aux enfants marque une nouvelle étape dans l'histoire du conte de « Peau d'âne » en prose. Cependant, les fameuses gravures de Doré s'attachent à des épisodes du récit étrangers à l'œuvre de Perrault, tandis que l'éditeur, dans les notices situées à la fin du volume, suggère que l'adaptation en prose de « Peau d'Âne » est due à Perrault lui-même⁵.

Un des aspects souvent commentés de la version en prose concerne l'atténuation de la portée de l'inceste : ce sont les conseillers qui poussent le roi à se remarier, alors qu'il tente de résister. Il s'agit également de la réaction de la princesse face aux avances de son père. Dans la version en vers, la princesse avait été tentée par l'inceste : « La princesse admirant ce merveilleux habit [la robe couleur de la lune] / Était à consentir presque délibérée⁶ ». Dans la version en prose, la princesse offre une plus grande résistance et ne cède jamais devant les avances insistantes de son père. François Cyrille se demande : « Cette atténuation de l'inceste a-t-elle pour unique but de rendre le texte plus acceptable au lecteur de la fin du xviii^e siècle ou l'adaptateur va-t-il plus loin en réorientant le conte vers un plus jeune public⁷ ? » Il reste incontestable que c'est la version de « Peau d'âne » en prose qui ouvre la voie au texte des Grimm et aux versions modernes du conte.

Les folkloristes contemporains rangent « Peau d'Âne » parmi les contes types de la tradition populaire aux côtés de « Cendrillon ». Dans la classification internationale Aarne-Thompson-Uther, « Peau d'Âne » porte le numéro 510B et il est combiné avec « Cendrillon » numéro 510A⁸. Dans ce conte au dénouement heureux, il est surtout question de fuite, d'exil et de persécution. Comme le rappelle Laurence Harf, ce classement est basé sur les cinq séquences suivantes : l'héroïne persécutée, l'aide magique, la rencontre avec le prince, la révélation de

4 Perrault, Charles, *Les Contes*, Paris, Jules Hetzel, 1862.

5 Gheeraert, Tony, « De Doré à Perrault », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 19, 2008, p. 97 ([doi:10.3406/lefab.2008.1163](https://doi.org/10.3406/lefab.2008.1163)).

6 Perrault, Charles, « Peau d'Âne », in Gheeraert, Tony (éd.), *Contes merveilleux de Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes*, Paris, H. Champion, 2005, p. 154.

7 François, Cyrille, *op. cit.*, p. 84.

8 ATU 510A « Cendrillon » et ATU 510B « La robe d'or, d'argent et d'étoiles (Peau d'Âne) ». Cf. Henky, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur : de Perrault à Demy, des réécritures inspirées », *Féeries*, n° 17, 2021 ([doi:10.4000/feeries.3817](https://doi.org/10.4000/feeries.3817)).

l'identité de l'héroïne, le mariage⁹. Toutefois, ce schéma ne prend pas en compte le déguisement qui constitue le pivot et le cœur de l'histoire et lui donne son titre. Aussi le début de l'histoire est différent : dans « Peau d'Âne » la persécution de l'héroïne prend une forme singulière, car il s'agit de l'inceste. Ces deux éléments, la menace d'inceste et le costume en peau de bête, décident de l'originalité de ce conte.

L'insistance sur le thème de l'inceste permet d'établir un parallèle avec des textes du Moyen Âge liés à un autre schéma folklorique, répertorié par Aarne et Thompson sous le numéro 706 : « la fille aux mains coupées ». Dans la littérature romanesque médiévale, ce scénario narratif a suscité une véritable fascination. Mais si l'ouverture de ces récits reprend la même situation que « Peau d'Âne » – la promesse du roi faite à la reine mourante, la vaine quête d'une nouvelle épouse et la décision du roi d'épouser sa fille –, la suite en diffère radicalement : pour échapper au mariage incestueux, l'héroïne ne recourt pas au déguisement mais elle se coupe une main. Le dénouement est heureux car, après de nombreuses aventures et mésaventures, la princesse retrouve l'intégrité corporelle, il est vrai non sans l'intervention du merveilleux.

La littérature médiévale, comme le rappelle Didier Lett, présente le plus souvent des rêves d'inceste ou un climat incestueux, mais plus rarement des incestes consommés¹⁰. Il est parfois question des relations ambiguës entre un père veuf et sa fille unique qui s'aiment d'un amour excessif. C'est le cas d'un des lais de Marie de France, *Les Deux amants*, où un père possessif impose aux prétendants de sa fille des épreuves impossibles à réussir dans l'espoir de la garder auprès de lui pour toujours. Cette situation anormale est presque toujours justifiée par l'absence de la mère, souvent morte, car le père traite sa fille comme substitut de sa femme, son reflet, voire sa réduplication. Il ne faut toutefois pas oublier que, dans le contexte médiéval, l'inceste renvoie à la morale chrétienne puisqu'il est explicitement associé à la souillure sexuelle. En tant qu'acte contre nature, il met, certes, en danger l'âme du coupable, mais il est davantage une manifestation

9 Harf, Laurence, « Le conte de Peau d'Ane dans la littérature du Moyen Age et du xvi^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 11, n° 1, 1980, p. 35 ([doi:10.3406/rhren.1980.1164](https://doi.org/10.3406/rhren.1980.1164)).

10 Lett, Didier, « L'inceste père-fille à la fin du Moyen Âge : un crime, un péché de luxure ou un acte consenti ? », *Sociétés & Représentations*, n° 42, 2016, p. 26 ([doi:10.3917/sr.042.0015](https://doi.org/10.3917/sr.042.0015)).

extrême de l'inclination de l'homme et surtout de la femme à la luxure. Dans le cas d'inceste avec le père, la fille est souvent perçue à l'instar des filles de Loth comme consentante et active¹¹.

Comme l'exemple le plus célèbre des récits prototypes de « Peau d'Âne » on peut citer *Le Roman de la Manekine*, composé au XIII^e siècle par Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir. L'héroïne de cette histoire, une jeune beauté du nom de Joie, est la fille du roi de Hongrie. Comme dans le conte de Perrault, son père veut l'épouser, car il a promis à son épouse mourante de ne se remarier qu'à une femme qui lui ressemblerait. Pour éviter le mariage, Joie se coupe le poing et s'enfuit. Cette mutilation la rend incapable de devenir reine : son corps n'est plus intègre et elle ne ressemble plus à sa mère. On pourrait donc traiter cette automutilation comme l'acceptation de la faute du père et une forme de pénitence en même temps. L'amputation d'une main est une marque d'infamie qui efface l'identité de la princesse et entraîne son exclusion de la société. D'autres récits romanesques médiévaux reproduisent des canevas analogues en remplaçant la mutilation par d'autres formes d'autopersécution¹².

Ces exemples invitent à rapprocher le thème de l'inceste de ceux de la mutilation, de la défiguration et du déguisement « effroyable », moyens de protection contre l'inceste et instruments de pénitence en même temps. Pourtant, dans ces récits médiévaux il n'est pas question de déguisement animal. Le motif de la peau d'animal qui donne à l'héroïne une apparence repoussante, pour éviter un mariage problématique, apparaît seulement, avant Perrault, dans les textes de la Renaissance puis, après Perrault, dans nombre de versions littéraires et populaires. Dans ses *Propos rustiques* (1547) rapportant les conversations de vieux villageois du pays breton, Noël du Fail se souvient du « bon homme Robin », qui après avoir imposé le silence « commençoit un beau conte du temps que les bestes parloient¹³ ». Là, parmi des

11 Cet inceste « père-fille » fondateur, raconté dans le livre de la Genèse 19, 30-38, montre clairement que ce sont les deux filles de Loth qui prennent l'initiative face au père endormi. Voir Lett, Didier, art. cit., p. 21.

12 L'héroïne de *La Fille du comte d'Anjou* de Jean Maillart, afin d'échapper aux désirs incestueux de son père s'enfuit avec sa gouvernante. On peut évoquer aussi le roman de *La Belle Hélène de Constantinople* dont l'héroïne éponyme, convoitée par son père, choisit l'exil et aura, elle aussi, la main coupée. Dans une chronique viennoise l'héroïne se coupe les cheveux et se griffe le visage pour ressembler à une lépreuse. Voir Harf, Laurence, *op. cit.*, p. 38.

13 Noël du Fail, « De Robin Chevet », in *Propos rustiques*, Pérouse, Gabriel-André et Dubuis, Roger (éd.), Genève, Droz, 1994, p. 72.

épisodes du *Roman de Renard*, des fables d'Ésope et des légendes folkloriques on fait mention de *Cuir d'Asnette*. Ce conte, « ne serait-il pas la même chose que Peau d'Âne ? », se demande, non sans raison, Charles Deulin¹⁴. Outre cette brève mention, deux textes du xvi^e siècle offrent deux versions du conte¹⁵. En 1555, la quatrième fable des *Nuits facétieuses* (*Le piacevoli notti*) de Giovanni Francesco Straparola présente « une Peau d'Âne à l'état d'ébauche et sans la peau traditionnelle¹⁶ ». C'est l'histoire de Thibaud, prince de Salerne qui promet à son épouse de ne se remarier qu'avec la femme au doigt de laquelle ira son anneau. Il s'avère que seule sa fille Doralice répond à cette exigence. Pour éviter le mariage funeste, celle-ci, aidée par sa fidèle nourrice, s'enfuit dans un coffre¹⁷. Le 129^e récit des *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure des Perriers – le dernier des contes apocryphes ajoutés au recueil – confirme la parenté de « Peau d'Âne » avec « Cendrillon ». Dans cette histoire, le fils d'un gentilhomme aime Pernelle, la fille cadette d'un marchand et obtient la promesse de sa main. Mais face à la jalousie et l'hostilité de sa femme et de ses autres filles, le père se voit contraint de faire revêtir à Pernelle une peau d'âne pour rendre le mariage impossible. La jeune fille finit par épouser son amoureux, mais : « Vrai est que, tant que tant qu'elle véquit, le sobriquet Peau d'Âne lui demeura¹⁸ ». Pour la première fois, le motif du déguisement animal est intégré à un schème narratif voisin de « Peau d'Âne ».

Déguisement éprouvant et épouvantable mais finalement sauveur, la peau de bête appartient à une catégorie plus vaste, celle des métamorphoses et des camouflages. Selon Dominique Peyrache-Leborgne, la variante fondée sur une métamorphose animale et non sur un costume de peau indique assez clairement que ce type

14 Deulin, Charles, *Les Contes de ma mère l'Oye, avant Perrault*, Paris, E. Dentu, 1878, p. 85.

15 Harf, Laurence, *op. cit.*, p. 35.

16 Deulin, Charles, *op. cit.*, p. 85.

17 Straparola, Gianfrancesco, « Fable IV. Thibaud prince de Salerne, veut espouser sa fille Doralice, laquelle, estant sollicitée du père, arriva en Angleterre, où Genèse l'épouse et a deux enfans d'elle, qui furent mis à mort par Thibaud, dont Genèse se vengea depuis », *Les facétieuses nuits*, t. I, Louveau, Jean et Larivey, Pierre de (trad.), Paris, P. Jannet, 1857, p. 58-72.

18 Bonaventure des Périers, « Nouvelle CXXIX. D'une jeune fille surnommée Peau-d'Âne, et comment elle fut mariée par le moyen que lui donnèrent les petites fourmis », in *Les Contes ou Les Nouvelles récréations et Joyeux devis*, Nodier, Charles (éd.), Paris, Charles Gosselin, 1841, p. 371.

de camouflage peut aussi trouver un de ses sens primitifs dans le thème plus général du retour à l'animalité¹⁹. C'est dans « L'Ourse » appartenant au recueil du *Conte des contes* (*Lo Cunto de li Cunti, overo Lo trattenimento de peccerille* appelé *Il Pentamerone*) de l'écrivain napolitain Giambattista Basile (1566-1632), que se rencontre ce motif²⁰.

Au début de « L'Ourse » tout comme dans « Peau d'Âne », la reine mourante fait promettre à son mari de ne se remarier qu'avec une femme aussi belle qu'elle. Le roi comprend très vite que sa fille, Preziosa, est la seule à égaler sa mère en beauté et lui annonce son projet de l'épouser. Pour protéger la jeune fille des désirs incestueux de son père, une vieille fée la transforme en ourse à l'aide d'un morceau de bois magique placé dans la bouche. La forme animale adoptée par la fille effraie le père et devient en même temps une forme de protection naturelle contre l'horreur de l'inceste. Cachée dans une forêt, la princesse-ourse est découverte par un prince. Ému par sa gentillesse, il l'emène avec lui et l'installe dans son jardin où il peut l'observer de sa fenêtre. Un jour, il la surprend sous son apparence de jeune fille en train de se peigner les tresses et il tombe follement amoureux. Mais la princesse redevient ourse et les suppliques du prince ne parviennent pas lui faire changer de forme. Après plusieurs revirements, le jeune homme embrasse l'ourse. Grâce à ce baiser, la brindille magique tombe de la bouche de l'animal, l'ourse redevient Preziosa et épouse son amoureux. Dans le conte de Basile, c'est paradoxalement le retour à la vie sauvage qui vient garantir le respect des tabous fondateurs de la civilisation²¹.

Parmi les réécritures modernes les plus connues et les plus importantes de « Peau d'Âne », il faut citer celle qu'en donnent Jacob et Wilhelm Grimm au ^{xix}^e siècle. Il convient toutefois de rappeler que les frères Grimm ont publié de leur vivant sept éditions des contes, parues entre 1812 et 1857. Aucune d'elles ne reproduisait exactement celle qui la précédait. La première édition de 1812 rassemblait des textes complets à côté des versions fragmentaires, parfois privées de continuité logique, telles que les gens les ont retenues dans leur mémoire. On peut risquer l'opinion que c'est elle qui était la plus fidèle, les éditions

19 Peyrache-Leborgne, Dominique, « De la peau qui protège à la peau qui tue », in *Peau d'âne et peaux de bêtes*, *op. cit.*, p. 57.

20 Basile, Giambattista, « L'Ourse », in *Le Conte des Contes*, Tanant, Myriam (trad.), Paris, Libella, 2012, p. 59-66.

21 Peyrache-Leborgne, Dominique, *op. cit.*, p. 57.

suivantes étant remaniées sous la pression des critiques et amis. Dans la préface à la première édition, les frères Grimm déclarent :

Nous nous sommes efforcés de saisir ces contes en les laissant aussi pures que possible [...]. Aucune circonstance n'a été inventée ou enjolivée et modifiée, car nous eussions craint d'étendre des légendes déjà si riches en elles-mêmes, et qui ont leurs propres analogies et réminiscences, car elles sont impossibles à inventer²².

Mais malgré ces déclarations, les contes ont été retravaillés et les versions écrites sont considérablement éloignées des versions orales. La comparaison de la première édition de 1812 avec celle de 1857 révèle de grands changements : plus de dialogues, de diminutifs, d'expressions archaïques, de proverbes et de poèmes. En revanche, les actions des personnages sont plus motivées et les éléments religieux sont ajoutés. Le souci des frères Grimm était de reconstruire la version primitive du conte. S'ils travaillaient et polissaient le texte, c'est pour retrouver son ancienne forme perdue, car c'est ainsi qu'ils comprenaient l'authenticité²³.

Le conte des frères Grimm « Allerleirauh » reprend plus ou moins le scénario de « Peau d'Âne » avec pour première différence le fait que la princesse, confrontée au désir incestueux de son père, s'y oppose avec force, sans qu'il soit besoin de médiation. Comme dans le conte de Perrault, la princesse cherche à gagner du temps en exigeant au préalable trois robes : couleur de soleil, de lune et d'étoiles. Mais au lieu d'un manteau de peau d'âne, elle demande une pelisse cousue de peaux et de fourrures provenant de chaque animal du royaume, d'où son surnom « Allerleirauh » traduit en français comme « Peau-de-Mille-Bêtes » ou « Toutes-fourrures²⁴ ». Parvenue à s'enfuir grâce à ce déguisement, elle trouve refuge dans une grande forêt où un roi la découvre endormie dans un arbre creux, persuadé d'abord

22 Grimm, Jacob et Wilhelm, « Préface à la première édition du tome 1 (1812) », *Contes pour les enfants et la maison*, Rimasson-Fertin, Natacha (éd. et trad.), Paris, Corti, 2017, p. 1051.

23 Simonides, Dorota, « Jakub i Wilhelm Grimmowie a folklor polski », in Sliziński, Jerzy et Czurak, Maria (dir.), *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1989, p. 29-30.

24 Marthe Robert traduit le nom de l'héroïne des Grimm par « Peau-de-Mille-Bêtes », Natacha Rimasson-Fertin par « Toutes-fourrures ».

qu'il s'agit d'un animal inconnu. Comme dans « Peau d'Âne », la princesse est chargée des basses besognes aux cuisines du château royal. Mais la suite du conte présente plus de ressemblances avec le conte de « Cendrillon », car la princesse-souillon assiste aux trois bals successifs pendant lesquels elle se fait admirer par le roi, parée de ses robes magnifiques. Le conte finit par les retrouvailles et par le mariage, même si Toute-fourrures, à la différence de Peau d'Âne, prépare au roi une soupe et non pas un gâteau.

Comme le rappelle Frédéric Calas, dans la traduction littérale, « Allerleirauh » signifie « formé de tout ce qui est rugueux, de tout ce qui n'est pas lisse²⁵ ». Le chercheur souligne l'importance de l'opposition entre l'humain et l'animal dans le processus de travestissement, « comme si la peau de l'animal, rugueuse et hérissée de poils, représentait les désirs épineux des pères et servait alors de repoussoir²⁶ ». *Allerleirauh* est en même temps un néologisme habile qui fait penser à la totalité de la forêt, fournisseuse de la matière nécessaire à la confection du manteau protecteur. Les traductions françaises par « Peau-de-Mille-Bêtes » ou par « Toutes-fourrures » ne rendent pas compte de la complexité de cet imaginaire.

Dans le conte des Grimm, il n'est donc pas question de peau d'âne, mais d'« un manteau cousu de mille peaux et fourrures²⁷ ». Le vêtement – au même titre que les robes merveilleuses – est le résultat d'une fabrication, et non pas un « produit brut d'un acte sauvage, peau d'écorché²⁸ ». Pascale Auraix-Jonchière en conclut que le thème animal est traité dans les deux contes de façon fort différente, car le terme « fourrure » dans « Allerleirauh » a une connotation sensuelle et protectrice, inexistante dans « Peau d'Âne²⁹ ». Si, dans la version de Perrault, l'âne est l'objet d'un sacrifice, dans le conte des Grimm, les chasseurs ne tuent pas les animaux, mais prennent un morceau de leurs peaux. Notons toutefois un changement de sens important :

25 Calas, Frédéric, « Reconfigurations discursives des désignations des héroïnes éponymes dans “Peau d'Âne” et “Allerleirauh” », in *Peau d'âne et peaux de bêtes*, op. cit., p. 100.

26 *Id.*

27 Grimm, Jacob et Wilhelm, « Toutes-fourrures », *Contes pour les enfants et la maison*, op. cit., p. 385.

28 Auraix-Jonchière, Pascale, « Peau, fourrure et perception sensorielle dans “Peau d'Âne” et ses réécritures (Perrault, Grimm, Beck) », in *Peau d'âne et peaux de bêtes*, op. cit., p. 112.

29 *Id.*

dans la première édition de 1812 les chasseurs attrapent tous les animaux pour les écorcher³⁰, tandis que dans la version de 1857, considérée comme canonique, ils ne se contentent que d'un morceau de leur pelage. On pourrait donc se demander si la dimension sacrificielle est tout à fait absente dans la version des Grimm : si le roi de Perrault doit sacrifier son âne magique, producteur de richesses, le roi des Grimm sacrifie tous les animaux de sa forêt³¹.

Le manteau de Toutes-fourrures transforme, certes, l'apparence de la jeune fille, mais, contrairement à ce qui est arrivé à sa sœur française, « sale créature³² » fuie et redoutée de tous, il n'en fait pas un monstre. C'est peut-être l'illustration d'Arthur Rackham pour « Catskin³³ », conte populaire anglais proche d'« Allerleirauh », qui montre le mieux la puissance et l'énergie que donne un costume animalier : « La jeune fille, pensive, concentrée, est vue de face, la tête haute et droite, marchant d'un pas décidé et allant de l'avant, affrontant seule le monde, avec force et détermination³⁴ ». Même si Toute-fourrures, à l'instar de Peau d'Âne, « se barbouilla de suie le visage et les joues pour les rendre noirs³⁵ », ce geste de camouflage ne correspond pas à un sentiment de souillure et de culpabilité comme c'est le cas de l'héroïne française. La peau d'âne rend la princesse méconnaissable mais tout d'abord elle lui inspire l'épouvante : « Cette peau quand on l'apporta / Terriblement l'épouvanta³⁶ ». Selon Pascale Auraix-Jonchière, c'est la vue de la carcasse écorchée qui concrétise l'idée d'inceste dont elle révèle l'abjection³⁷. Nous nous souvenons que dans le conte de Perrault, la résistance de la fille aux désirs du père était faible et qu'elle semblait sur le point de céder à la tentation. Le geste d'encrassage – la princesse avait « le visage couvert

30 « *Der König war so heftig in seiner Begierde, daß er im ganzen Reich daran arbeiten ließ, seine Jäger alle Thiere auffangen, und ihnen die Haut abziehen mußten, daraus ward der Mantel gemacht [...]* » (Grimm, Jacob et Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen (1812-1815)*, Guth, Karl-Maria (éd.), Berlin, Hofenberg, 2016, p. 183).

31 Calas, F., *op. cit.*, p. 100.

32 Perrault, Charles, « Peau d'Âne », *op. cit.*, p. 158.

33 Steel, Flora Annie, *English Fairy Tales*, Rackham, Arthur (ill.), London, Macmillan & Co, 1918, p. 164.

34 Peyrache-Leborgne, D., *op. cit.*, p. 66.

35 Grimm, Jacob et Wilhelm, « Toutes-fourrures », *op. cit.*, p. 386.

36 Perrault, Charles, « Peau d'Âne », *op. cit.*, p. 156.

37 Auraix-Jonchière, P., *op. cit.*, p. 107.

d'une vilaine crasse³⁸ » – montre que la jeune fille se sentait salie et souillée, alors même que l'inceste n'a pas été accompli. La signification du conte rejoint ici celle des récits médiévaux où l'inceste, même inaccompli, s'accompagne d'un sentiment de culpabilité de la part de la femme et du besoin de se donner une pénitence pour le péché potentiel. Pour rendre l'horreur et l'abjection de l'inceste que symbolise la dépouille d'un animal mort, Jacques Demy, réalisateur du célèbre film de 1970, avait eu une intuition géniale lorsqu'il a fait porter à Catherine Deneuve une peau d'âne authentique. Le costumier Agostino Pace se souvient lui avoir proposé d'utiliser une fausse peau, mais Demy voulait à tout prix une vraie : « nous sommes allés à l'abattoir en chercher une. C'était d'une lourdeur incroyable. Et puis l'odeur était affreuse³⁹ ».

Dans le conte de Perrault, la dépouille de l'âne est qualifiée d'« effroyable⁴⁰ ». Cette épithète souligne le caractère de l'âne considéré comme un animal lubrique, en lien avec le désir du père pour sa fille. La peau d'âne déshonore la princesse, la rend monstrueuse aux yeux des autres, la prive des attributs de son statut social. Dans ce contexte, les scènes de dégrassement et de métamorphose par le vêtement peuvent s'interpréter comme une tentative de purification : quand la princesse enlève la peau d'âne pour la remplacer par une de ses robes, elle se voit dans son miroir telle qu'elle est profondément : « vermeille et blanche⁴¹ ». La reconnaissance de la vraie nature de Peau d'Âne atteint son point culminant au moment de l'essayage de la bague, quand dessous sa peau noire se découvre « une petite main qui semblait de l'ivoire⁴² », symbole de la perfection et de l'innocence retrouvées⁴³.

Si, dans le cas de « Peau d'Âne » et de « Toute-fourrures », le caractère du costume animalier décide – comme on l'a vu – du sens de l'histoire, il n'en reste pas moins vrai que le déguisement animalier se trouve au cœur même du conte. La grande diversité de ce motif dans les versions populaires et les réécritures de « Peau d'Âne » est

38 Perrault, Charles, « Peau d'Âne », *op. cit.*, p. 157.

39 Zoom sur « Peau d'Âne, Demy et le Merveilleux », Cinémathèque française, 2013, p. 7 (https://www.cinematheque.fr/zooms/demy/fr/zoom_demy.pdf).

40 Perrault, Charles, « Peau d'Âne », *op. cit.*, p. 157.

41 *Ibid.*, p. 159. Cf. Auraix-Jonchière, P., *op. cit.*, p. 110.

42 Perrault, Charles, « Peau d'Âne », *op. cit.*, p. 166.

43 Cf. Henky, D., *op. cit.*

signalée notamment par Pierre Saintyves dans *Les Contes de Perrault et les récits parallèles* :

Certaines variantes parlent simplement d'une peau d'animal, d'un vêtement de poil ou de mille peaux, mais certaines versions italiennes parlent d'une peau de lapin, d'une peau de loup, d'une peau d'ours ; la peau de chat remplace la peau d'âne dans la version irlandaise et la robe d'yeux de chat dans la version de Cracovie. [...] Le manteau de peau de souris des Tchèques et de Bohémiens se retrouve en Pologne et chez les Slaves du Sud. La peau de cochon se rencontre à la fois en Toscane et en Sicile, en Finlande et en Russie⁴⁴.

L'existence de versions qui insistent sur la présence d'animaux considérés comme particulièrement répugnants ou de petites bêtes, de rongeurs, ou même de parasites comme des puces ou des poux, n'a pas échappé à l'attention de Dominique Peyrache-Leborgne⁴⁵. La symbolique de la peau qui protège tout en imposant l'épreuve de la misère et de la dégradation sociale semble ici particulièrement transparente.

Dans ce contexte, il serait intéressant d'examiner des exemples de contes populaires polonais réalisant le scénario de « Peau d'Âne ». Le folkloriste et historien littéraire, Julian Krzyżanowski, qui avait tenté une classification systématique de ces récits, en a recensé quinze variantes⁴⁶. Suivant le système d'Arne et Thompson qui ont traité « Peau d'Âne » et « Cendrillon » comme deux sous types du même conte, il les a répertoriés comme appartenant au type 510B appelé « Manteau de souris » [*Mysi kożuszek*]. Les variantes notées par Krzyżanowski avaient été publiées au cours du XIX^e siècle dans des revues spécialisées comme fruit des collectes effectuées par des folkloristes professionnels et amateurs et proviennent de différentes régions de la Pologne qui était à cette époque partagée entre trois occupants : la Russie, la Prusse et l'Autriche. Dans toutes les versions notées par Krzyżanowski, le déguisement animalier est au centre de l'histoire, mais le conte ne débute pas toujours par la tentative d'inceste, ce que nous avons considéré comme le second élément

44 Saintyves, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles. Leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires)*, Paris, Émile Nourry, 1923, p. 197.

45 Peyrache-Leborgne, D., *op. cit.*, p. 58.

46 Krzyżanowski, Julian, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1962, p. 163-164.

constitutif. Parmi les contes où les deux séquences sont présentes, nous avons choisi trois exemples en raison de la particularité du déguisement animal et à cause de la présence des éléments typiques pour le folklore polonais.

Le premier des récits, « Peau de souris » [*O myszej skórcie*], est un conte populaire de la région d'Olkusz, dans le sud de la Pologne. Il a été collecté par Stanisław Ciszewski (1865-1930), ethnographe et professeur de l'université de Lvov et publié dans la revue scientifique *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej* [Recueil de matériaux pour l'anthropologie de la Pologne]⁴⁷. Le conte commence de façon typique : un roi aimait si fortement sa femme que, quand elle est morte, il a résolu d'épouser sa fille qui ressemblait beaucoup à la défunte. La princesse effrayée à l'idée du mariage a confié son chagrin à la Sainte Vierge apparue sous la forme d'une vieille femme. Sur son conseil, la jeune fille a demandé au père de lui offrir trois robes : une robe de soleil, une robe de lune et enfin une robe de peaux de souris. Ces souhaits ont été exaucés mais le mariage semblait inévitable. C'est alors que la Sainte Vierge réapparaît, toujours sous la forme d'une vieille femme, et aide la princesse à s'enfuir. Elle la conduit devant un chêne magnifique à l'intérieur duquel la jeune fille peut cacher ses belles robes. Déguisée dans sa robe de peaux de souris, elle trouve une place dans la cuisine du palais royal. C'est là qu'elle obtient le surnom de « Peau de souris ». Son déguisement bizarre qui couvre tout le corps, laissant seulement entrevoir les yeux et la bouche, provoque l'étonnement de l'entourage. À partir de ce moment, le conte présente des ressemblances frappantes avec « Cendrillon ». La jeune fille demande au cuisinier la permission d'aller à la messe. Celui-ci, pour la contrarier, lui ordonne de porter une serviette au roi, ce qui l'expose à sa colère. Mais quand elle se présente à l'église, parée de sa robe de lune, tout le monde admire sa beauté et le roi veut connaître le nom de l'inconnue. La situation se répète le dimanche suivant : Peau de souris veut aller à l'église, mais le méchant cuisinier l'envoie chez le roi qui, fâché par l'audace de la souillon, la frappe et la chasse. Parvenue à l'église en sa robe de soleil, elle se fait de nouveau admirer par l'assistance. Le roi, poussé par la curiosité et le désir, promet la moitié de son royaume à celui qui lui donnera des nouvelles de la

47 Ciszewski, Stanisław, « O myszej skórcie », « Lud rolniczo-górnicy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim », *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej*, n° 11, 1887, p. 81-83.

belle dame. Devinant la vérité, le cuisinier ordonne à Peau de souris de cuire un pain pour le roi. Or, pour travailler la pâte, elle est obligée d'enlever son habit bizarre. C'est ainsi que la vérité est révélée : le roi récompense le cuisinier et épouse la princesse.

Un autre conte populaire, « Manteau de souris » [*O mysim kożuszk*], originaire de la région de Lublin, dans le sud-est de la Pologne, parle également d'un déguisement fait de peaux de souris⁴⁸. Il a été collecté et publié par Zofia Antonina Kowerska (1871-1946), autrice de la première traduction complète des contes des Grimm en polonais et qui, en tant que collaboratrice du mensuel *Wista*, faisait la collecte des contes populaires, chants et légendes. Dans ce conte il n'est pas question d'un couple royal, mais de simples mortels. La particularité de ce récit tient au fait que c'est la femme mourante qui conseille à son mari d'épouser leur fille. Puisque la jeune fille se révolte vivement contre ce projet, le père lui ordonne de visiter le cimetière pour prendre le conseil de la mère défunte. Mais celle-ci, entendant les plaintes de sa fille, lui conseille de s'opposer au mariage incestueux. Sur son conseil, la jeune fille demande au père de lui offrir quatre robes : une couleur de nuit, une couleur de jour, une couleur de soleil et une autre – couleur de lune. À la fin, elle demande un manteau fait de peaux de souris. Grâce à une pelote de soie magique trouvée sur le tombeau de la mère, elle réussit à s'échapper et arrive devant un chêne majestueux. À l'intérieur de cet arbre, beaucoup plus imposant que dans l'autre conte, la fugitive découvre dans de magnifiques appartements les belles robes offertes par le père, des boissons et de la nourriture. Selon le scénario bien connu, après trois jours de repos, la jeune fille, méconnaissable sous son manteau de peaux de souris, s'engage à la cour pour s'occuper des fours. Comme l'autre Peau de souris, elle demande d'aller chaque dimanche à l'église et, comme celle-là, elle est soumise aux épreuves humiliantes : à trois reprises elle est maltraitée par le maître à cause de sa maladie. Mais c'est aussi à trois reprises qu'elle se présente à l'église, habillée de ses robes magnifiques. La fin du conte ressemble à celle de « Cendrillon » : pour tendre un piège à la belle inconnue, les hommes de la cour répandent du goudron sur lequel se colle son soulier. C'est en vain que toutes les demoiselles du pays essaient le soulier perdu : il ne va qu'au pied de la petite

48 Kowerska, Zofia Antonina, « *O mysim kożuszk* », *Wista* 1897, p. 103-105.

chauffeuse. Le conte finit par le mariage et les retrouvailles avec le père de la jeune fille.

Le dernier conte, « Princesse-cendrillon » [*Królewna za popieluchę*] provient de la région de Dobrzyń, dans la Pologne centrale. Il a été collecté par l'ethnographe amateur, historien et publiciste Aleksander Petrów (1848-1915) et publié dans sa monographie consacrée aux traditions populaires de la région de Dobrzyń⁴⁹. Le début du conte est typique : après la mort de la reine, le roi veut absolument se marier avec sa fille. Puisque ses prières et ses supplications demeurent vaines, la jeune fille consent, mais elle impose des conditions : elle demande qu'on lui offre non seulement des robes, mais aussi des chevaux et des voitures, d'abord faits d'étoiles, ensuite de lune, enfin de soleil. À la fin, elle réclame un manteau cousu de peaux de poux. Après s'être enfuie, elle cache les précieux cadeaux à l'intérieur d'un chêne. Comme ses sœurs, les deux Peau de souris, vêtue de son costume animalier, elle s'engage comme servante dans la cuisine du palais royal. La ressemblance avec « Cendrillon » est soulignée par le fait que son devoir principal consiste à enlever les cendres du four. Comme dans les contes que nous venons de citer, la petite Cendrillon pendant trois dimanches successifs se présente à l'église à chaque fois parée d'une robe magnifique distincte. À chaque fois, avant de sortir, elle doit subir des humiliations que lui infligent le cuisinier et le roi. Comme dans le conte de « Manteau de souris », pour attraper la mystérieuse demoiselle, le roi fait mettre du goudron sur le porche de l'église. La princesse perd son soulier, le roi invite toutes les dames et demoiselles du royaume à un bal pendant lequel elles doivent essayer le soulier. Mais il ne sied qu'au pied de la petite servante crasseuse. Après l'avoir lavée, le roi envoie un messenger au père de la jeune fille pour lui demander la permission du mariage.

Ce qui semble significatif dans les variantes polonaises du conte de « Peau d'Âne », c'est sans doute la nature des animaux dont la peau a servi à fabriquer les déguisements protecteurs. Les souris et les poux sont associés au monde de la misère et de la pauvreté. Dans le conte « Princesse-cendrillon », l'héroïne explique à son père qui se demande où trouver des poux : « Chez les pauvres il y en a profusion,

49 Petrów, Aleksander, « *Królewna za popieluchę* », *Lud Ziemi Dobrzyńskiej jego zwyczaje, mowa, obrzędy, pieśni, leki, zagadki, przysłowia itp.*, Kraków, s.n., 1878, p. 149-151.

il est facile de les attraper⁵⁰ ». Pour les héroïnes de ces contes, la série d'épreuves – accomplir des tâches crasseuses et subir des coups et des humiliations – commence par la nécessité d'endosser le vêtement des pauvres. Le caractère dégradant de cet habit protecteur semble ici particulièrement révélateur.

Dans l'imaginaire populaire, du fait de son activité nocturne, de son goût pour les souterrains, de sa fécondité extraordinaire, la souris était considérée comme un animal impur, souvent lié au monde de l'au-delà. Dans les contes, elle peut apparaître comme un signe de la transgression des principes moraux, par exemple dans le contexte de l'inceste. La même fonction peut être attribuée au manteau ou à la robe de peaux de souris. Puisque l'acte d'inceste est une violation de l'ordre organisant le monde terrestre, ainsi les vêtements faits de fourrure de petits rongeurs identifiés à l'au-delà deviennent un symbole du péché potentiel. En même temps, revêtir une robe de souris exclut l'héroïne du monde humain, l'inscrit dans l'ordre extraterrestre et l'aide à éviter un acte peccamineux⁵¹. L'introduction des poux dans un conte où il est question du mariage peut être associée à l'attribution aux poux des propriétés de médiation, car dans les croyances populaires les poux servaient d'intermédiaire dans les rites de passage⁵².

Un autre élément d'origine folklorique qui joue un rôle capital dans les exemples cités est le chêne, un des arbres les plus importants et les plus fréquents dans les contes populaires polonais. Les récits conservés confirment l'image archaïque du chêne en tant que colonne du monde, soulignant ses liens avec l'univers des dieux et des créatures célestes d'un côté, et le monde des morts et des démons de l'autre. À cause de sa taille considérable, dans de nombreux contes populaires, le chêne peut cacher des richesses réservées aux rois ou aux princesses. L'emplacement de ces dons précieux est indiqué par les personnages tutélaires comme la mère défunte ou la Sainte Vierge. Les richesses cachées dans le chêne font également référence à l'image de cet arbre en tant que protecteur juste.

50 Petrów, Aleksander, *ibid.*, p. 149.

51 Gołębiowska-Suchorska, Agnieszka, « Mysz » [Souris], in Wróblewska, Violetta (dir.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (<https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=121>).

52 Sitniewska, Roksana, « Wesz » [Pou], in *ibid.* (<https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=183>).

Le concept selon lequel le chêne serait une espèce d'arbre cosmique (*arbol mundi*), dont les racines atteignent le monde des morts et la couronne touche le ciel, peut expliquer pourquoi c'est un lieu hanté aussi bien par les figures « lumineuses », valorisées positivement comme la Sainte Vierge, que par les personnages « ténébreux » marqués négativement comme les serpents, vipères et sorcières. La relation du chêne avec des personnages clés de la cosmogonie slave, symbolisant la force, la résistance et la longévité, peut renvoyer à des motifs folkloriques ultérieurs de caractère étiologique, promouvant les valeurs patriotiques⁵³. L'image de cet arbre, qui porte souvent son propre nom, est aussi propagée dans les arts visuels, ce dont témoigne le dessin de Wojciech Gerson représentant le chêne Bartek, réalisé en 1873 et largement diffusé⁵⁴.

Si la présence de ces insertions « folkloriques » semble confirmer le caractère populaire des contes cités, la ressemblance avec les versions classiques – « Peau d'Âne » de Perrault et « Toutes-fourrures » des frères Grimm – est incontestable. C'est surtout le parallèle avec le conte allemand qui mérite notre attention. De nombreux éléments le confirment, dont, parmi les plus importants, la mise en valeur de la résistance de la jeune fille au début du conte et la reprise du schéma de « Cendrillon » dans la deuxième partie. Dans les versions polonaises, ce scénario est réalisé de façon beaucoup plus systématique, ce dont témoigne la présence du motif d'« épreuve du soulier ». En revanche, dans deux des exemples cités, on insiste sur l'importance de la médiatrice, absente dans la version allemande, mais qui joue le rôle important dans « Peau d'Âne ». Le choix du personnage tutélaire semble également révélateur : aussi bien la mère défunte que la Sainte Vierge sont en relation avec le monde surnaturel chrétien. Notons à ce propos la présence d'autres éléments liés à la religion : dans les trois exemples cités, la souillon révèle sa beauté non pas pendant les bals (comme dans « Cendrillon » et « Toutes-fourrures ») mais à l'église. Il est bien évidemment impossible de décider de façon catégorique si les versions polonaises sont des réécritures du conte français ou allemand, même si, d'après les chercheurs, presque quatre-vingt-quatre pour cent des contes populaires polonais classés par Krzyżanowski sont des variantes présentes dans le

53 Orzechowska, Sara, « Dąb » [Chêne], in *ibid.* (<https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=343>).

54 Voir *Tygodnik ilustrowany*, t. 12, n° 301, 1873, p. 168.

recueil des Grimm⁵⁵. Il ne faudrait surtout pas oublier qu'aussi bien les informateurs des Grimm que ceux des collecteurs polonais ont pu connaître leurs histoires à travers une source orale ou un livret populaire. Certains contes folkloriques polonais et leurs variantes parallèles chez les frères Grimm sont connus dans toute l'Europe et hors d'Europe.

Quant à Charles Perrault, il est sans doute en Pologne le conteur de contes de fées le plus maltraité, un véritable « auteur sans texte⁵⁶ ». Bien que cela puisse paraître incroyable, jusqu'à la seconde moitié du xx^e siècle, la réception éditoriale de Perrault en Pologne était pratiquement inexistante, car la première traduction de ses contes faite par Hanna Januszewska date de 1961⁵⁷. Selon Monika Woźniak, on ne peut que spéculer sur les raisons pour lesquelles Perrault est resté quasiment inconnu en Pologne pendant plus de deux cents ans, même si ses histoires étaient lues en français dans un cercle relativement étroit de lecteurs instruits⁵⁸. Toutefois, la culture littéraire du xviii^e siècle n'était pas favorable aux contes de fées. Leur diffusion a rencontré les réticences des éducateurs polonais hostiles à l'égard de ce genre littéraire considéré comme nuisible et malsain, toléré uniquement sous la forme de conte populaire issu de la tradition nationale. Au xix^e siècle, la situation se complique avec l'apparition des frères Grimm, qui présentent leurs propres variantes de la plupart des contes de fées de Perrault. Dès 1896, grâce à la traduction de Zofia Antonina Kowerska, les lecteurs polonais ont pu connaître l'ensemble de contes des Grimm⁵⁹, alors que l'œuvre de Perrault atten-

55 Simonides, D., *op. cit.*, p. 38.

56 Woźniak, Monika, « Jak to z *Kotem w Butach* było. Baśnie Charles'a Perraulta w przekładzie i adaptacji Hanny Januszewskiej », *Przekładaniec*, n° 22-23, 2010, p. 61.

57 Hanna Januszewska a publié deux éditions différentes contenant ses traductions ou plutôt ses adaptations des contes de Perrault en 1961 et 1971 (*Bajki Babci Gąski 1697*, Warszawa, Czytelnik, 1961 ; *Bajki*, Warszawa, Nasza Księgarnia, 1971). En 2010 paraît une traduction fidèle de Barbara Grzegorzewska (*Baśnie czyli opowieści z dawnych czasów*, Kalisz, Agencja Librone, 2010).

58 Woźniak, Monika, *op. cit.*, p. 62.

59 La première traduction complète des contes des Grimm est celle de Zofia Antonina Kowerska (*Bajki domowe i dziecinne*, t. 1-2, Warszawa, Drukarnia M. Arcta, 1896). La réception éditoriale de l'œuvre de Jacob et Wilhelm Grimm en Pologne est infiniment plus large que celle de Charles Perrault. Outre le recueil de Kowerska, il y a deux autres traductions complètes des contes des Grimm en polonais, celle d'Emilia Bielicka et Marcei Tarnowski (*Baśnie Braci*

dait encore son traducteur. Il est toutefois possible que certains récits inspirés par l'auteur français soient traduits ou adaptés en polonais, mais dans ce cas il s'agit des éditions sans nom de l'auteur.



Les sœurs polonaises de Peau d'Âne, tirées de l'oubli par Krzyżanowski, restent ensevelies dans la poussière de vieux livres et revues et ne sont connues que par les spécialistes. Il reste significatif que, parmi les contes qui présentent un scénario analogue, le seul à avoir connu quelque postérité est une adaptation de Kazimierz Władysław Wójcicki (1807-1879), autre grand vulgarisateur de la culture populaire. Dans « Le chêne ou le manteau de peau de mouton » [*Dąb albo barani kożuszek*]⁶⁰, il est, certes, question d'un déguisement en peau de bête, mais l'autre élément constitutif du conte est quasi absent ou occulté, car l'héroïne s'enfuit devant un père qui est appelé « méchant », sans qu'on connaisse les raisons de sa « méchanceté ».

ANNA LOBA
Université Adam Mickiewicz de Poznań,
Institut des langues et littératures romanes

Grimm, t. 1-2, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1982) et celle d'Eliza Pieciul-Karmińska (*Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1-2, Poznań, Media Rodzina, 2010), sans compter de très nombreuses éditions partielles.

60 Wójcicki, Kazimierz Władysław, « Dąb albo barani kożuszek », in *Klechdy, starożytnie podania i powieści ludowe*, t. II, Warszawa, Drukarnia Jana Jaworskiego, 1852, p. 52-60. Récemment le conte a été édité dans un recueil de contes polonais destiné aux enfants : *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, Papużyńska, Joanna (éd.), Poznań, Media Rodzina, 2013.

Rübezahl, esprit polyvalent

L'étonnante faculté d'adaptation d'une figure de la petite mythologie d'Europe centrale

Résumé – La présentation porte sur la petite mythologie de Rübezahl, figure légendaire des Sudètes, vouée à une certaine carrière dans les cultures populaires allemande et tchèque. On s'intéresse surtout au transfert de cet être fantastique issu des croyances populaires vers la réception savante, opéré au xvii^e siècle par le polygraphe protestant de Leipzig Johannes Praetorius (1630-1680) et le jésuite de Prague Bohuslav Balbín (1621-1688). On ne négligera pas pour autant les fantasmes des nationalistes allemands du début du xx^e siècle, ni les transformations que la figure légendaire dut subir dans la Tchécoslovaquie de la « normalisation » (1968-1989).



ETRE fantastique du folklore allemand, tchèque et (dans une moindre mesure) polonais, Rübezahl (ou Krakonoš, ou Liczyrzepa) est la *dramatis persona* d'un mythe multimodal flottant entre les cultures populaire, savante et littéraire. Cette figure des petites mythologies d'Europe centrale est interculturelle, se situant notamment entre les mondes germanique et slave. Les traits caractéristiques de Rübezahl, esprit tutélaire d'une région montagneuse et boisée, se sont formés au xvi^e siècle, à l'époque d'une forte exploitation forestière et minière des Sudètes, massif frontalier entre la Silésie et la Bohême. La signification du mythe porte, d'une manière générale, sur l'idée d'une protection de la forêt, mystérieuse et hermétique, contre toute sorte d'incursions inappropriées. Cette mission assignée à l'esprit de la montagne fonde son étonnante actualité qui s'explique aussi par la polyvalence et la capacité d'adaptation de cet être assez bienveillant, mais féroce avec les personnes qui ne respectent pas la montagne ou son gardien. Contrairement à d'éminents savants du milieu du xix^e siècle comme Ludwig Bechstein, qui ont su reconnaître la bicéphalité germanique et slave de Rübezahl, les générations suivantes de chercheurs allemands avaient tendance à négliger sa parenté avec les « Trésoriers » (*Skarbniki* en polonais, *Permoniki* en tchèque), démons souterrains des mythologies slaves protégeant les richesses naturelles des massifs boisés. Ceci explique la manière

alambiquée de certains essais de définition des ethnographes et des historiens dans l'Allemagne de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

À l'épreuve des chercheurs : classer Rûbezah, tâche complexe

« Aucun fantôme ne fait l'objet de si nombreuses légendes populaires, soit anciennes et authentiques, soit inventées récemment¹ », écrit au sujet de Rûbezah le bibliothécaire et collecteur de contes Ludwig Bechstein (1801-1860), auteur d'un très riche recueil de légendes allemandes, paru pour la première fois en 1853. Et l'érudite Bechstein qualifia cet esprit des montagnes silésiennes de « Protée des mythes germano-slaves », en raison de son pouvoir de se métamorphoser², puisqu'il peut prendre la forme de tout être dans la poursuite de sa mission, laquelle consiste à protéger les trésors de la montagne et notamment les métaux précieux qui se trouvent en son sein. Ceux qui traversent la région montagneuse sont bien avisés de tenir compte de son tempérament irascible et de sa très grande susceptibilité : « Lutin, bénin et méchant à la fois, plutôt espiègle que sournois, il est très irritable et capable de jouer de cruels tours à quelqu'un³. » Intrinsèquement, Rûbezah appartient aux Monts des Géants, le plus haut massif des Sudètes, chaîne de montagne qui constituait, à l'époque de Bechstein au milieu du XIX^e siècle, la frontière entre la Silésie (prussienne) au nord et la Bohême (habsbourgeoise) au sud. La région étant majoritairement germanophone jusqu'en 1945, ce sont surtout des savants allemands qui cherchaient à caser et à classer Rûbezah, selon des schémas étroitement nationaux, bien que Ludwig Bechstein ait mis l'accent, à juste titre, sur les apports slaves à la formation de sa figure protéiforme, bicéphale, regardant à la fois vers les mondes germano- et slavophones.

En 1882, le club autrichien des Monts des Géants (*Österreichischer Riesengebirgsverein*), association de randonneurs avec de fortes visées

1 « Von keinem Gespenst gehen so viele teils alte echte, teils neuersonnene Volkssagen » : Bechstein, Ludwig, *Deutsches Sagenbuch*, Meersburg et Leipzig, Hendel, 1930, p. 427.

2 *Id.*

3 « Koboldnatur, gut und schlimm, mehr neckisch als tückisch, aber leicht reizbar und oft grausam in seiner Neckerei » : *ibid.*, p. 428.

culturelles, mit au concours une question qui devait rapprocher Rübezahl de la grande mythologie, en faisant de lui une personnification d'Odin ou d'une autre divinité, de préférence germanique. Voilà la question : « Rübezahl, son fondement dans le mythe allemand, son idée et les contes de Rübezahl authentiques⁴ ». Les réponses des participants au concours, réunies dans deux volumes de la revue du club, n'ont pas donné entière satisfaction⁵. Il fut vain de vouloir faire de l'esprit des montagnes silésiennes et bohémiennes un être de la grande mythologie, lointain descendant ou incarnation des dieux germaniques (Odin) ou slaves (Svantovit). Les chercheurs ont bien compris que Rübezahl était une figure de la petite mythologie, mais l'initiative lancée par l'association autrichienne stimula beaucoup la réflexion des savants sur le phénomène. Ce furent surtout des érudits de la Silésie allemande de cette époque qui reprirent le flambeau et promurent d'autres solutions pour le problème soulevé. En fait, qui était Rübezahl ? Konrad Zacher (1851-1907), professeur de philologie grecque à l'université de Breslau, monta au créneau. Ce féru de recherches rübezahliennes crut pouvoir le définir comme « elfe » (*elbisches Wesen*), se situant entre le lutin, l'esprit de la forêt et le démon météorologique⁶. Preuve importante de son pouvoir néfaste, il fut à l'œuvre lors de l'inondation catastrophique de la ville bohémienne de Trutnov (Trautenau), en 1576.

Un contemporain de Zacher du nom de Paul Regell (1855-1917), professeur au lycée de la ville de Hirschberg (aujourd'hui Jelenia Góra, la porte d'entrée de la région montagneuse sur le versant nord du massif), formulait des idées diamétralement opposées à celles de Zacher et une rivalité entre ces deux érudits s'installa autour des questions liées à la nature de Rübezahl. Regell apporta force arguments pour prouver que celui-ci était, à l'origine, un esprit souterrain qui fit l'objet de légendes racontées par des mineurs. L'activité minière de plus en plus importante dans les Monts des Géants au cours du xvi^e siècle aurait transféré cet esprit de sa patrie alpine vers la montagne silésienne. Cet « esprit minier » (*Bergwerksgeist*)

4 Moepert, Adolf, *Die Anfänge der Rübezahlsage. Studien zum Wesen und Werden des schlesischen Bergeistes*, thèse, Greifswald ; Leipzig, Eichblatt, 1928, p. 9.

5 *Das Riesengebirge in Wort und Bild*, 3 et 4, 1884.

6 Zacher, Konrad, « Rübezahl und seine Verwandtschaft », *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, n° X, 1903, p. 33-52 (ici p. 44 : *Witterungsdämon, Waldgeist, Kobold*).

appartenait donc, d'après les thèses de Regell, au monde des travailleurs miniers qui exploitaient, à la première modernité, les richesses des montagnes en métaux précieux⁷. Figure fusionnelle issue de plusieurs récits populaires de différentes régions germanophones, il serait né de l'imaginaire des ouvriers miniers tyroliens, originaires des environs de Schwaz, qui auraient apporté leurs croyances, en s'installant dans cette région septentrionale. L'esprit des montagnes, a priori hostile à toute activité minière qui le dérange dans sa quiétude, serait donc arrivé dans leurs bagages, lorsqu'ils déménagèrent dans les Monts des Géants pour y extraire l'argent et le minerai de fer. Cette hypothèse de Regell n'a cependant pas trouvé l'aval de la plupart des chercheurs. Non, Rübzahl n'était pas un immigré, mais bien l'enfant de la Silésie et de la Bohême, un véritable esprit de la forêt et de la montagne locales (*Wald- und Berggeist*) ! C'était, de toute manière, l'avis de Will-Erich Peuckert (1895-1969), un ethnologue néoromantique et quelque peu spiritualiste, tout en étant rigoureux et intransigeant dans sa recherche de la vérité. C'est pour cela qu'il a été démis de ses fonctions d'enseignant à l'université de Breslau par le régime nazi, en 1935⁸. Ayant longtemps réfléchi sur la signification de Rübzahl et des histoires que l'on se racontait à son sujet, Peuckert conclut qu'il était, dans le sens le plus littéral du terme, l'incarnation du massif boisé, sa représentation immédiate dans l'imaginaire des voyageurs, face à la solitude dans cette montagne et l'imprévisibilité des éléments de la nature : « Le pouvoir de la forêt, son caractère mystérieux, c'est Rübzahl⁹ ».

L'ethnologue Richard Loewe (1863- après 1931) fit des enquêtes de terrain pour en apprendre plus. Entre 1908 et 1910, il parcourut

7 Regell, Paul, « Wanderungen und Wandelungen der Rübzahlssage », *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, n° XVIII, 1916, p. 165-226. Très attaché à la montagne, Regell avait aussi présidé le club des Monts des Géants prussien (allemand), voir Gehrke, Roland, « Der Riesengebirgsverein und seine Zeitschrift 'Der Wanderer im Riesengebirge' (1880/81-1914): Tourismusentwicklung, Landschaftswahrnehmung, Geschichtspflege », in Bahlcke, Joachim et Idem (dir.), *Institutionen der Geschichtspflege und Geschichtsforschung in Schlesien. Von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Köln, Böhlau, 2017, p. 273-295 (ici p. 282).

8 Réfugié en Bavière, à la fin de la guerre, il sera finalement nommé professeur d'ethnologie (*Volkskunde*) à Göttingen en 1946 : *Volkskunde ist Nachricht von jedem Teil des Volkes!*. Will-Erich Peuckert zum 100. Geburtstag, Bönsch-Brednich, B. et Brednich, R. W. (dir.), Göttingen, Schmerse, 1996.

9 Peuckert, Will-Erich, *Schlesien. Biographie der Landschaft*, Hamburg, Claassen, 1950, p. 310.

les Monts des Géants pour demander aux personnes âgées quelles étaient leurs idées par rapport à Rübezahl, pour essayer de démêler les légendes authentiques, que les montagnards transmettaient de génération en génération, d'une tradition littéraire qui s'était diffusée auprès des habitants de la région aussi par le biais des journaux et des almanachs¹⁰. Ces recherches sur le terrain et la lecture des travaux du mythologue germano-autrichien Georg Hüsing (1869-1930) ont insufflé à Richard Loewe l'idée que Rübezahl appartenait initialement à l'empire des plantes, étant issu d'une mandragore (*Alraun*), selon certaines croyances populaires¹¹. Pour les montagnards, il apparaissait surtout comme le protecteur des plantes médicinales et il fallait vivre en bonne entente avec cet esprit avant d'aller cueillir de rares plantes sur les hauteurs, afin de les vendre à bon prix aux pharmaciens de la vallée. D'autres chercheurs, à l'instar de Regell, émirent des doutes à propos de ce rapprochement, opéré par Loewe, de leur objet d'étude avec la flore montagnaise qui correspondrait à sa « vraie nature¹² ». N'était-ce pas le reflet d'une représentation littéraire qui aurait transformé les légendes populaires ?

Gustav Jungbauer (1886-1942), qui enseignait l'ethnologie (allemande) à l'université (tchèque) de Prague dès 1923, rédigea un mémoire d'habilitation sur la légende de Rübezahl et ses nombreux reflets dans des textes littéraires en allemand, en tchèque et en polonais, pour mieux voir en quoi consistait cet apport des écrivains et des poètes à la formation de l'image de Rübezahl¹³. Une référence importante et un vrai *terminus post quem* pour les recherches de Jungbauer fut l'œuvre du jésuite tchèque Bohuslav Balbín (1621-1688) qui avait édité le premier volume des *Miscellanea historica regni Bohemiae* en 1679, consacré aux particularités géographiques et naturelles des pays tchèques. En se penchant sur les Sudètes, Balbín évoqua un fantôme des Monts des Géants au nord du royaume de Bohême du nom de *Ribenzall*. D'après le jésuite érudit, il s'agit de l'esprit d'un riche noble français *Ronsevall*, banni dans cette montagne reculée en raison de son abominable avarice. Dans sa terrible solitude éternelle, exposé

10 Loewe, Richard, « Rübezahl im heutigen Volksglauben », *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, n° 18, 1908, p. 1-24 ; *Idem*, « Weiteres über Rübezahl im heutigen Volksglauben », *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, n° 21, 1911, p. 31-44.

11 Moepert, A., *Die Anfänge der Rübezahlsage*, *op. cit.*, p. 13.

12 *Id.*

13 Jungbauer, Gustav, *Die Rübezahlsage*, Reichenberg (Liberec), Sudetendeutscher Verlag, 1923.

aux vents, à la pluie et au froid, il dut désormais veiller sur les trésors, de siècle en siècle (*quendam ex illustri apud Gallos familia, cui Ronsevall nomen fuerit, hominem profunda avaritia*¹⁴). Le fantôme, irritable et de mauvaise humeur (et pour cause), détesterait qu'on l'appelle par son vrai nom. Par contre, il apprécierait beaucoup l'épithète *Gardien des trésors* (*Custos Thesaurorum gaudet appellari*), puisque cet avare ne pense qu'à l'or et à l'argent bien trébuchant¹⁵. Il n'est pas étonnant que cette représentation d'un maudit, d'un damné banni dans sa rude montagne pour y garder les richesses naturelles, plût beaucoup aux artistes de la période romantique. Ce sujet stimulait l'imagination, tout en transportant un message d'une signification humaine profonde. Romanciers, auteurs dramatiques et poètes en firent leur miel ; le livre de Jungbauer établit une longue liste de ces productions littéraires en langues allemande ou slaves, depuis la fin du XVIII^e siècle. Et le fantôme des Monts des Géants prit d'assaut les scènes des théâtres, en Europe centrale, où il laissera ses traces dans l'histoire de la musique aussi. En 1824, l'opéra romantique « Růbezahľ », composé par Václav (Wenzel) Würfel (1790-1832), l'un des professeurs de musique de Frédéric Chopin au conservatoire de Varsovie, fut donné pour la première fois, à Prague. Avant lui, le compositeur allemand Carl Maria von Weber (1786-1826) avait attiré l'attention du public sur le sujet. Weber fut l'auteur d'un premier opéra consacré à Růbezahľ, son œuvre de jeunesse, dans les années 1804-1805, dont seulement l'ouverture a été conservée. La figure littéraire, la représentation de l'esprit d'un damné errant dans la montagne inhospitalière, dont Bohuslav Balbín avait fixé les traits caractéristiques, fut donc vouée à une longue carrière dans les arts. Tout ceci nous amène à constater qu'il s'agit d'un être véritablement inclassable et, qui plus est, d'une époustouflante variété.

14 Balbín, Bohuslav, *Miscellanea historica Regni Bohemiae*, vol. I, Praha, Czernoch, 1679, p. 14.

15 *Ibid.*, p. 15.

Un xvii^e siècle multiple, entre observations empiriques et *marketing* éditorial

Caspar Schwenckfeld (1563-1609) fut un grand intellectuel de la Renaissance tardive en Silésie. En faisant une vraie recherche encyclopédique, il établit, par exemple, une liste systématique des plantes de sa province¹⁶. Médecin de la ville de Hirschberg, il s'intéressait beaucoup aux forces guérisseuses de l'eau minérale qui jaillissait au pied de la montagne, notamment aux bains du Warmbrunn, situés aux portes de sa ville. En effet, il s'agit de la station thermale la plus ancienne et la plus reconnue de la région, mentionnée pour la première fois en 1261, et qui attirait de nombreux malades à l'époque de Schwenckfeld¹⁷. Avec l'intention d'informer un public plus large des propriétés curatives de l'eau minérale des Monts des Géants, le docteur Schwenckfeld publia, en 1607, une description de la station thermale, à l'attention des curistes, rédigée en langue allemande¹⁸. Des réflexions sur la qualité et la composition de l'eau curative amènent le médecin à disserter dans son texte sur les esprits résidant dans le massif montagneux. Il se tient aux catégories établies par Georgius Agricola (1494-1555), l'auteur de l'ouvrage majeur *De re metallica* (1530) et « père de la minéralogie ». Ce savant saxon avait fait une classification des esprits souterrains, départagés par lui en *Daemones mali*, hostiles à toute activité humaine dans la zone montagneuse, et *Mites* ou *Cobali*, des esprits apprivoisés et plutôt favorables aux humains. En suivant cette catégorisation d'Agricola, le docteur Schwenckfeld conclut que l'esprit *Riebezahl* fait partie de cette faune souterraine docile, même s'il échappe un peu à ces classifications. Ce qui le caractérise vraiment, c'est sa polyvalence, traduite

16 *Stirpium et fossilium Silesiae Catalogus*, Leipzig, Albrecht, 1600. Voir aussi : Müller, P. O., *Deutsche Lexikographie des 16. Jahrhunderts. Konzeptionen und Funktionen frühneuzeitlicher Wörterbücher*, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 477-479. Pour la biographie de l'érudit : Gruhne, H., « Caspar Schwenckfeld », *Schlesische Lebensbilder*, n° 4, 1931, p. 139-145.

17 Voir : Schmilewski, U., « Die Bäderlandschaft Schlesien. Zur Entwicklung der Balneologie und Hydrotherapie sowie der Organisation der Badeorte im schlesischen Raum », in Keil, G. et Kiefer, J. (dir.), *Die deutsch-polnische Wissensschaftslandschaft Schlesien*, Düren, Shaker, 2020, p. 287-302 (ici p. 288).

18 Une seconde édition de l'ouvrage est sortie après la mort de l'auteur : *Hirschbergischen Warmen Bades/ in Schlesien unter dem Riesen Gebürge gelegen/ Kurtze und einfältige Beschreibung, durch Caspar Schwenckfeld D.*, Hirschberg, Georg Opitz, 1619.

par la capacité de se métamorphoser. Il apparaîtrait, selon les circonstances et ses humeurs, sous forme d'un moine, d'un beau cheval, d'un gros crapaud ou d'un hibou. Mais Schwenckfeld s'empresse d'ajouter : « D'après ce qu'en disent les habitants (de la montagne¹⁹) ». Ces récits des montagnards ont suscité la curiosité du chercheur et Schwenckfeld se met à parcourir le massif dans tous les sens ; il passe même des nuits entières sur les hauteurs, dans un poste d'observation bien choisi, pour guetter. Mais, dit-il déçu, il n'a « rien vu ni senti » qui ressemblerait de loin à cet esprit, tout au long de ces veillées nocturnes en montagne²⁰. Faute d'évidence empirique, il faut donc s'appuyer sur les explications des montagnards qui présentent cet esprit comme le propriétaire des métaux et des trésors du massif, qu'il ne veut partager avec personne. Sauf exception, il ne fait pas de mal aux êtres humains. Mais si des gens désirent le voir ou se moquent de lui, il peut déclencher un terrible orage, avec de la grêle et des pluies torrentielles, pour les punir²¹. Quoiqu'il en soit, la tentative du docteur Schwenckfeld de faire de Rûbezahle un objet d'expérience a complètement échoué. L'esprit s'est soustrait à l'épreuve de l'empirisme. Cependant, le livre du docteur Schwenckfeld, véritable *vademecum* des curistes à la recherche de leur guérison dans le piémont des Monts des Géants, contribua à faire de Rûbezahle un objet de la curiosité des étrangers. Les personnes qui fréquentaient les bains du Warmbrunn allaient interroger les locaux à son sujet et les Silésiens se mirent à raconter des histoires.

Dans cette Allemagne du xvii^e siècle, meurtrie par les guerres et marquée par leurs tristes séquelles, la figure de Rûbezahle devint un puissant facteur de *marketing*, puisqu'il représentait, en quelque sorte, la puissance de la montagne et les énergies guérissuses de sa nature, et ce bien au-delà des limites de la seule Silésie. À Leipzig, métropole commerciale et intellectuelle de la Saxe, ville de foires et siège de l'imprimerie, l'esprit des Monts des Géants fit son entrée dans le cortège des forains en ces années confuses après

19 *Ibid.*, p. 158 : « Hierher mag man auch rechnen den Riebezahle/ welcher sich in mancherley Gestalt hat sehen lassen/ jetzt als ein mōnch/ bißweilen als ein schön Roß/ zuzeiten als eine grosse Kröte/ oder Puhuy/ und dergleichen mehr/ wie die Bewohner vorgeben ».

20 *Id.* : « Wiewol ich viel mal daroben gewesen/ und die Gebürge hin und wieder durchgangen/ auch deß Nachtes daroben gelegen/ aber dergleichen nichts spüren noch sehen mögen. »

21 *Ibid.*, p. 159.

la guerre de Trente Ans. Ce sont les cueilleurs d'herbes silésiennes, qui vendirent leurs plantes sauvages sur la grande place du marché de Leipzig, en période de foires, qui se rangèrent sous sa bannière. Devant les petites échoppes de ces vendeurs d'herbes et autres charlatans se dressèrent des tableaux représentant ce géant des montagnes silésiennes, leur « patron, *spiritus familiaris* et leur idole domestique ». Nous devons ce témoignage, daté de 1662, à un universitaire leipzigois, maître Johannes Praetorius, qui s'est enquis auprès de ces « charlatans » des histoires qu'on se racontait au sujet de Rübezahl²². On a voulu qualifier Praetorius de « pur produit de l'université allemande à l'âge baroque »²³. Érudit et habile, mais sans poste ni ressources, il fut condamné à vivre de sa plume, puisque son *alma mater*, l'université de Leipzig, lui avait bien accordé le droit d'utiliser sa bibliothèque et de vivre dans des locaux universitaires, avec sa famille, mais sans lui donner un emploi lucratif qui lui aurait permis de nourrir dignement les siens. Praetorius était un proche du marchand de fourrure leipzigois Wenzel (Wenceslaus) Buhle, originaire de Breslau, le parrain de l'une de ses filles²⁴. Bien au fait de ces histoires silésiennes, en raison de sa fréquentation de la riche maison du négociant Buhle, Praetorius prit la décision de réunir ces farces qu'on se racontait sur le « fantôme » dans un volume, ouvrage susceptible de rencontrer l'intérêt d'un vaste public, désireux d'anecdotes et de facéties, puisque cet esprit de montagne, déjà bien enraciné dans les cultures populaires, jouait de mauvais tours à tous les membres de la société qui le défiaient ou provoquaient sa colère d'une manière ou d'une autre. Les épisodes rassemblés par Praetorius dans la *Daemonologia Rubenzalii Silesii* de 1662 transformèrent Rübezahl

22 « *Wer ein mehres begehret, der kan in den Messen die Quacksalbers Buden begrüßen, und ihre gemahlten Taffeln ansehen; da in gemein auch der Rubezahl, als ihr Patron, spiritus familiaris, oder Haußgötze pfelegt abgebildet zu stehen* » : Praetorius, Johannes, *Daemonologia Rubenzalii Silesii*, Leipzig, Johann Baptist Öhler, 1662, p. 259.

23 Nicklas, Thomas, « Confluences géographiques et démonologiques en Germanie : Johannes Praetorius (1630-1680) et l'imaginaire topique de la "Nuit de Walpurgis" », in Ueltschi, Karin et Verdon, Flore (dir.), *Grandes et petites mythologies I, Monts et abîmes : des dieux et des hommes*, Reims, Épure, 2020, p. 211-223 (ici p. 215, [hal-03036019](https://doi.org/10.33036/019)).

24 De Wyl, Karl, *Rübezahl-Forschungen. Die Schriften des M. Johannes Praetorius*, thèse, Breslau ; Breslau, Marcus, 1909, p. 1, n. 3.

« en ogre et en sinistre magicien²⁵ », dont les gestes pouvaient inspirer à la fois horreur et « *Schadenfreude*²⁶ » aux lecteurs prenant plaisir à voir ces randonneurs errant dans la montagne, trompés par leur faux guide Rübzahl, et mouillés jusqu'aux os par la pluie diluvienne qu'il a fait tomber d'un petit nuage *a priori* inoffensif. La créature de Praetorius est même le prototype d'un alchimiste puisque l'un de ses artifices habituels consiste à transmuter les métaux, la droiture d'un homme ou d'une femme étant récompensée par la transmutation, dans leurs poches, de la boue en or, tandis que c'est le contraire pour les gens arrogants et tyranniques. Le pauvre érudit de Leipzig vit d'un bon œil ces références aux conflits au sein de la société, transformant son Rübzahl en vengeur des dépossédés.

Le grand succès commercial donna entièrement raison à Johannes Praetorius. Une seconde édition sortit la même année et un troisième volume en 1665, présentant de nouvelles anecdotes, dont Praetorius admettait en toute franchise qu'il en avait inventé une grande partie, tandis que l'autre partie lui aurait été rapportée par des contemporains originaires de Silésie²⁷. Pour clore ce cycle, le polygraphe de Leipzig publia, en 1672, son *Satyryus Etymologicus*²⁸, qui porte le nombre des fabliaux contenus dans les quatre volumes à plus de 260²⁹. Les frères Grimm ont insisté sur le fait que ces publications du maître Praetorius avaient tendance à associer l'érudition sagace à un manque de bon goût³⁰, mais ce curieux mélange de dissertations savantes et d'anecdotes crues avait toutes les qualités requises pour fasciner son public. Aux yeux de Praetorius, tous ces « vilains » (*Schaderjacken*) du genre de Rübzahl devaient se soumettre à la plume et à la presse (« *müssen dem Feder-Kiele und der Trucker-Prese unterwerffen* »), puisque tout ce

25 Peuckert, W.-E., *Schlesische Sagen*, Jena, Diederichs, 1924, p. 176 : « *der unheimliche Zauberunhold Rübzahl* ».

26 La joie et la satisfaction provoquées par le mal d'autrui. Cette expression existerait-elle aussi dans d'autres langues que l'allemand ?

27 De Wyl, K., *Rübzahl-Forschungen*, *op. cit.*, voir note 24, p. 6 et 9. L'auteur cite notamment son correspondant, le pharmacien de Hirschberg, et un messenger originaire de Liebenthal.

28 Praetorius, Johannes, *Satyryus Etymologicus oder : Der Reformirende und Infirmirende Rüb-Zahl*, s.l., 1672.

29 Voir la liste complète dans : De Wyl, *Rübzahl-Forschungen*, *op. cit.*, p. 10-18. Une anthologie de ces contes : Praetorius, Johannes, *Bekannte und unbekannt Historien von dem abenteuerlichen und weltberufenen Gespenste dem Rübzahl*, Leipzig, Insel-Verlag 1920 (diverses réimpressions).

30 De Wyl, *op. cit.*, p. 20 : « *mit geschmackloser aber scharfsichtiger Gelehrsamkeit* ».

qui faisait l'objet du bavardage du monde devait être mis sur papier (« *damit jo kein geschwatzetes unbeschrieben bliebe*³¹ »). Par le biais des conversations avec ses amis et des commerçants de passage à Leipzig, il avait pu constater que les gens aimaient beaucoup ces farces et qu'il fallait donc répondre à une demande, pour trouver de quoi vivre. Praetorius avoua à ses lecteurs qu'il n'écrivait pas du tout pour connaître la gloire, chose qui relève du luxe, mais seulement pour ne plus avoir faim : « *Nam non famae sed fami iam scribo*³². » Issues de la fabrique du polygraphe de Leipzig et diffusées par les presses de Leipzig, ces histoires firent le tour des pays germaniques, en élevant Rübezahl au rang des figures de la petite mythologie les plus populaires, dès la fin du xvii^e siècle. Les Silésiens surent en profiter aussi, puisque ces récits finirent par attirer d'autres visiteurs, prêts à découvrir la « patrie de Rübezahl » et à y dépenser pas mal d'argent³³.

xx^e siècle : Rübezahl poétisé, puis politisé, à son détriment

Dans les pas de Praetorius, mais le dépassant de loin, des poètes ont adapté le « Maître de la forêt » à la culture romantique allemande qui s'opposait, face au rationalisme et à l'utilitarisme de l'époque, au désenchantement du monde. Johann Karl August Musaeus (1735-1787), professeur de lycée à Weimar et collecteur de contes, fit de Rübezahl l'objet du deuxième volume de son recueil de contes allemands, paru en 1782. Le « fameux esprit de montagne » appartient désormais au canon littéraire : « Sur les Sudètes, le Parnasse de la Silésie, dont les poètes ont souvent et plutôt mal chanté la gloire, habite en pleine concorde avec Apollon et ses neuf muses, le fameux esprit de montagne Rübezahl qui a mieux contribué à la célébrité des Monts des Géants que tous ces poètes silésiens³⁴ ». Finies les

31 *Ibid.*, p. 21.

32 *Ibid.*, p. 22.

33 Van Ingen, Ferdinand, « Das Geschäft mit dem schlesischen Berggeist. Die Rübezahl-Schriften des M. Johannes Praetorius », in Honsza, Norbert et Roloff, Hans-Gert (dir.), *CHLOE. Beihefte zum Daphnis 7: Daß eine Nation die andere verstehen möge. Festschrift Mariam Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 361-380.

34 Musäus, Johann Karl August, *Rübezahl. Legenden aus dem Riesengebirge*, Furth im Wald/ Prague, Vitalis, 2000, p. 9.

blagues chères à Praetorius, le professeur de Weimar fit de l'auteur de nombreuses farces un sujet de la bonne société bien élevée. Anobli par Musaeus, il est même devenu le « prince des gnomes » (*Fürst der Gnomen*) qui domine le monde souterrain du massif montagneux, une sorte d'entrepreneur du temps de l'industrialisme primitif³⁵. Cet imposant « Seigneur de la Montagne » fut idéalisé par le peintre romantique Moritz von Schwind (1804-1871) qui fixa durablement l'image de Rübzahl, telle qu'elle sera diffusée à des millions d'exemplaires sur des affiches et des cartes postales³⁶. Ce géant ombrageux, entouré de corbeaux, pilier robuste de la germanité de la région, fut récupéré par un courant artistique néoromantique, néopaïen et « *völkisch* » que représentait le peintre et sculpteur impressionniste Hermann Hendrich (1854-1931), un grand wagnérien. À son instigation, la petite station touristique de Schreiberhau (aujourd'hui Szklarska Poręba) inaugura, en 1903, une « salle des légendes » (*Sagenhalle*) destinée aux visiteurs de la montagne, où le Rübzahl de Schwind fut assimilé aux divinités germaniques, à travers les œuvres de Hendrich exposées dans ce local³⁷. Ce haut lieu de l'idéologie « *völkisch* », d'une spiritualité païenne et d'un pangermanisme expansionniste, fut détruit en 1945, au moment où la Silésie devint polonaise.

L'écrivain Carl Hauptmann (1862-1921), le frère aîné de Gerhart Hauptmann (prix Nobel de littérature en 1912), avait apporté sa pierre à l'édifice de cette idéologie pangermaniste dont Rübzahl aurait été l'un des promoteurs, selon la vision de l'écrivain silésien. Carl Hauptmann, le voisin de Hendrich dans la colonie d'artistes de Schreiberhau qui s'est créée à la fin du XIX^e siècle, insistait d'abord sur le caractère énigmatique qui enveloppe le fantôme des Monts des Géants dans un mystère insoluble : « Celui-ci résoudra le secret de Rübzahl qui nous dira quand les eaux, pour la première fois, se sont écoulées de la montagne vers les vallées³⁸ ». Le livre de Hauptmann, intitulé *Rübzahlbuch*, sorti en 1915, encensant le *Zeitgeist*, réclamait l'esprit des Monts des Géants ouvertement pour

35 *Ibid.*, p. 10.

36 Voir : <https://www.pinakothek.de/kunst/moritz-von-schwind/ruebezahl>.

37 Une documentation de l'œuvre de Hendrich se trouve dans : Rohling, M., *Hermann Hendrich, das Werk eines spätromantischen Malers*, Billerbeck, Rohling, 2014.

38 Hauptmann, Carl, *Sämtliche Werke : Band VIII, 1 : Späte Erzählungen*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 2005, p. 251.

l'expansionnisme pangermaniste, dans l'épisode fictif avec les étudiants prussiens qui voulaient escalader la Sniejka (*Schneekoppe*), la plus haute montagne des Monts des Géants, en 1824³⁹. Formés à l'université de Greifswald en Poméranie, sous la houlette du professeur Ernst Moritz Arndt (1769-1860), chantre du nationalisme allemand, ces jeunes gens avaient l'intention d'entonner pour la première fois sur le sommet la chanson patriotique d'Arndt « Qu'est-ce que la patrie allemande ? », initialement un poème datant de 1814, qui revendiquait tous les territoires de langue allemande pour le futur *Reich*, lequel restait à créer⁴⁰. Cette randonnée n'est pas une promenade pour ces étudiants de Greifswald, puisqu'ils connaissent des ennuis dans un petit village bohémien du nom de « Prczichowitz » (*Příchovice*) où ils se trouvent impliqués dans une bagarre, le jour d'une fête foraine. Finalement, ces disciples d'Arndt atteignent néanmoins le sommet où ils se mettent à chanter ladite chanson patriotique à pleins poumons. Pour marquer cet événement, Rübezahl, après avoir écouté avec attendrissement ce chant pangermaniste, alluma le sommet avec mille flammes, à la nuit tombante, de sorte qu'on pût voir cette illumination resplendissante dans tous les pays autour, en Silésie et en Bohême⁴¹.

Après ces fantasmes nationalistes et les horreurs des deux guerres mondiales, la conclusion semblait s'imposer : « Il faut en finir avec Rübezahl ! » Au printemps 1947, le journaliste Roman Izbicki, collaborateur du journal de la minorité polonaise en Tchécoslovaquie *Głos Ludu*, rendait visite aux territoires silésiens rattachés à la Pologne et désormais « dégermanisés ». Dans un article rédigé suite à sa mission, il préconisa la rupture radicale avec le souvenir de Rübezahl, « ce vieillard avec une barbe qui descend jusqu'aux chevilles et qui s'aventure dans les montagnes tout nu », cette figure ridicule jadis sacralisée par un vieux mythographe de la vallée, à savoir Carl Hauptmann⁴². Et Izbicki de s'insurger contre le fait qu'on ait essayé

39 *Ibid.*, p. 314-323.

40 Schiewe, Jürgen, « Nationalistische Instrumentalisierungen. Ernst Moritz Arndt und die deutsche Sprache », *Ernst Moritz Arndt (1769-1860). Deutscher Nationalismus – Europa – Transatlantische Perspektiven*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 113-120.

41 Hauptmann, C., *Sämtliche Werke VIII, 1*, p. 322-323.

42 Futtera, Ladislav, « ...ein gewisser Rübezahl durchs Riesengebirge zu geistern hatte' – Rübezahl als Identitäts- und Erinnerungsbegriff », *Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre*, n° 12, 2018, p. 65-84 (ici p. 72).

de transformer « cette création insipide de l'imaginaire littéraire allemand » en figure populaire, à l'instar de Juraj Jánošík (1688-1713), le *Robin des Bois* des Slovaques, ou d'Oleksa Dovbuš (1700-1745), un rebelle ukrainien qui se révoltait contre la noblesse polonaise⁴³. Le verdict du journaliste de 1947 fut sans appel. Face à ces acteurs historiques de la lutte des classes et du combat d'émancipation des peuples slaves, le grotesque vieillard à la barbe longue qui se promenait nu dans la forêt devait s'effacer. Il n'avait pas le droit de subsister dans l'imaginaire des populations qui habitaient la région depuis le grand tournant de 1945. Rübzahl, cette chimère née des fantasmes des romantiques allemands, a été pesé et trouvé trop léger ! Quoique condamné sévèrement dans l'immédiat après-guerre, l'esprit de montagne s'est maintenu dans les esprits, en regagnant un certain prestige grâce à l'internationalisation du tourisme, et en acquérant même une nouvelle « actualité chamanique », placée sous le signe d'un nouveau retour à la nature et d'un virage ésotérique du postindustrialisme⁴⁴.

La carrière filmique entamée par l'esprit de la montagne après 1945 parle plutôt en faveur de son enracinement durable dans l'imaginaire collectif. Un Rübzahl délocalisé fit son apparition dans les salles de cinéma de la toute jeune République fédérale d'Allemagne, en 1957. Cette production cinématographique intitulée « Rübzahl, Seigneur des montagnes », rendit hommage aux dernières survivances du romantisme allemand, tout en se baignant dans la nostalgie des territoires mythiques et inaccessibles puisque situés derrière le rideau de fer qui coupait en deux le continent européen. Dans les pays tchèques, la figure populaire de Rübzahl pouvait subsister, puisqu'il avait été naturalisé par l'écrivain romantique Václav Jan Klicpera (1792-1859), sous le nom de Krakonoš, qui fut aussi celui de sa montagne (Krkonoše). Un lointain descendant de ce Krakonoš du romantisme tchèque du début du XIX^e siècle fut le héros d'une série télévisée produite par la télévision tchèque

43 *Id.*

44 Eichberg, Henning, « Rübzahl, historischer Gestaltwandel und schamanische Aktualität », *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, no 32, 1991, p. 153-178 ; Hartwich, Mateusz J., « Rübzahl zwischen Tourismus und Nationalismus. Vom umkämpften Symbol zum einigenden Patron des deutsch-polnisch-tschechischen Grenzlandes ? », in Lozoviuk, Petr (dir.), *Grenzgebiet als Forschungsfeld. Aspekte der ethnografischen und kulturhistorischen Erforschung des Grenzlandes*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2009, p. 193-218.

entre 1973 et 1984 et intitulée « Le conte des Monts des Géants » (*Krkonošská Pohádka*). Désignée lors d'un sondage réalisé en 2013 comme la meilleure série télévisée destinée aux enfants jamais tournée en Tchéquie, elle structure sa trame d'une manière schématique autour de l'antagonisme entre deux personnages, à savoir Krakonoš, l'esprit de montagne incarné par un robuste homme de la forêt qui sympathise avec la population rurale et défend sa cause contre l'opresseur, et le comte Trautenberk, seigneur féodal, avide, vorace et sans scrupules, qui veut mettre la main sur toutes les richesses de la région⁴⁵. Dans la Tchécoslovaquie de l'après-1968, à la suite de l'échec du communisme réformiste lors du Printemps de Prague, le régime cherchait à redorer son blason auprès de la population et à asseoir sa légitimité, en se démarquant du voisin ouest-allemand, la République fédérale étant présentée par la communication officielle comme le foyer d'un revanchisme belliqueux qui visait à récupérer les territoires des Sudètes dont on avait expulsé les habitants germanophones, en 1946. La série télévisée a réussi à marquer de son empreinte l'image de Krakonoš dans la société tchèque, transformant la mythologie romantique de l'esprit de la montagne en un récit antagonique, opposant la figure bienveillante et affable de Krakonoš à son rival Trautenberk, conquérant antipathique et figure stéréotypée de l'Allemand des Sudètes, imbu de sa prétendue supériorité sociale et culturelle. Un autre film tchèque, tourné en 1980, « Krakonoš et les skieurs » (*Krakonoš a lyžníci*), dont l'action se joue à la fin du XIX^e siècle, opposa dans l'imagination des enfants d'un village bohémien au pied de la montagne le Rübezahl allemand, un être glacial, distant et misanthrope, au Krakonoš tchèque, ce bonhomme abordable, sociable et bienveillant⁴⁶, un véritable esprit tutélaire des populations locales.



La chute du Mur de Berlin, ainsi que du rideau de fer séparant l'Est de l'Ouest de l'Europe, ont facilité la désintoxication idéologique de Rübezahl/Krakonoš dans une Europe qui met en valeur son héritage

45 Futtera, L., « Rübezahl als Identitäts- und Erinnerungsbegriff », voir n. 42, p. 65.

46 *Ibid.*, p. 66.

commun, tel qu'on pouvait l'espérer. Comme d'habitude, Rübzahl a suivi le mouvement, en se qualifiant pour figurer dignement sur l'Olympe des héros légendaires européens. En 2017, la deuxième chaîne de la télévision publique allemande (ZDF) a financé le tournage du film « Le Trésor de Rübzahl » (*Rübzahl's Schatz*), réalisé en République tchèque. Se consacrant aux vastes sujets de la faiblesse humaine, de la cupidité, de l'amour et du respect de la nature, cette production aurait bien démontré, selon l'analyse qui en a été faite, que l'esprit de montagne pouvait s'adapter au monde d'aujourd'hui, en se coulant dans le moule d'un « conte *all-age* », c'est-à-dire destiné à toutes les tranches d'âge⁴⁷. Il semble bien que ce trésor de Rübzahl, invoqué par ce produit filmique, soit vraiment inépuisable. Et cela nous permet d'insister, finalement, sur l'adaptabilité et la force d'un mythe qui n'arrête pas de se renouveler, d'une manière ou d'une autre. L'actualité d'une figure tutélaire de la nature, menacée par les activités humaines, est indiscutable. Né dans une zone montagneuse en pleine transformation, proche parent des démons souterrains du monde slave qui gardent les trésors de la terre, Rübzahl/Krakonoš fait partie d'une petite mythologie qui n'a toujours pas dit son dernier mot.

THOMAS NICKLAS
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

47 Wehrl, G., « All-Age-Märchen », *Film & TV Kamera*, vol. 67, n° 1-2, 2018, p. 8-15.

Partie II

Mythologies animales, mythologies végétales

Je me rends la nuit au onzième siècle,
prendre conseil d'une licorne.

Christian Bobin, *La nuit du cœur*.

Entre force et fragilité : le lion comme miroir des héros épiques dans l'*Illiade* et les *Posthomériques*

Résumé – Considéré comme le roi des animaux, miroir des puissants dans les *Fables* de Jean de La Fontaine, le lion possède toujours cette place importante que le premier texte de la littérature occidentale, l'*Illiade*, lui a conférée. Le lion incarne la force, l'orgueil, la puissance. S'il n'est pas physiquement présent dans l'univers homérique, il est en revanche un comparant privilégié par l'aède pour caractériser l'action des héros sur le champ de bataille. Les plus grands deviennent, au moment de leur *aristéia*, des lions : Ajax, Diomède, même le Troyen Hector, et, bien sûr, Achille. Si l'animal – et donc le héros – ne gagne pas le combat, du moins en ressort-il glorieux : il se bat toujours avec panache. Mais il arrive parfois dans l'*Illiade* que le lion soit dans une situation difficile, qu'il se trouve en position de faiblesse ; pourtant, sa mort est très rare. C'est avec le personnage d'Achille que l'aède homérique développe le plus les différentes facettes du lion dans l'*Illiade* ; rien d'étonnant alors à ce que son continuateur, Quintus de Smyrne, en fasse autant dans les *Posthomériques*, allant même jusqu'à écrire ce qu'Homère n'avait pas chanté : la mort du lion. De fait, Achille meurt, afin de laisser place au nouveau héros posthomérique, Néoptolème, son fils, qui deviendra à son tour un lion. L'animal ne servirait donc pas uniquement à refléter les valeurs héroïques d'un monde idéal éloigné, mais symboliserait alors les caractéristiques les plus humaines qui soient : force, fragilité, mortalité. Le lion est un miroir des héros épiques, eux-mêmes profondément humains. Chez Quintus, le lion devient même le symbole d'une nouvelle manière de concevoir et de composer l'épopée, plus philosophique.



'IL est un animal emblématique dans les grandes et petites mythologies, c'est bien le lion. Dans la littérature française, il est traditionnellement associé à la force et à la puissance. Il suffit de regarder le traitement que lui réserve Jean de La Fontaine dans ses *Fables* : le lion représente le roi, le détenteur du pouvoir absolu. Mais ce *topos* qui fait du lion un animal puissant est très ancien. Déjà chez Homère, dans l'*Illiade*, le lion est lié aux héros épiques : le héros sur le champ de bataille, au moment d'accomplir son *aristeia*, soit l'ensemble de ses exploits guerriers remarquables, devient lion¹.

1 Homère n'est pas le seul à attribuer des caractéristiques humaines aux fauves et inversement ; Aristote reconnaît aux lions certaines valeurs : τὰ δ'ἐλευθέρια

On peut aussi observer sa présence dans les différents vestiges archéologiques² : les portes de Mycènes sont gardées par deux lions majestueux ; le lion de Némée, terrassé par Héraclès, est certainement le motif le plus représenté dans les vases grecs classiques³. Les grandes mythologies affectionnent particulièrement ce félin, qu'elles mettent en scène dans des combats épiques, où le héros doit montrer toute sa vaillance afin de vaincre un ennemi aussi puissant que lui. Avant le premier de ses travaux qui l'oppose au lion de Némée, Héraclès s'est déjà attaqué à un lion exceptionnel, celui du Cithéron, d'une taille et d'une force incroyables, qui ravageait les troupeaux d'Amphitryon et de Thespios. Seul le fils de Zeus est capable, au bout d'une chasse acharnée de cinquante jours, de venir à bout du fauve. Dans les grandes et les petites mythologies, le lion est donc particulièrement apprécié pour les valeurs symboliques de puissance et de force qu'il incarne.

Toutefois, le lion en tant qu'animal n'est pas physiquement présent dans les épopées grecques : il n'intervient que comme comparant des héros épiques⁴. Il en va de même dans les *Posthomériques*

καὶ ἀνδρεῖα καὶ εὐγενῆ, οἷον λέων, « d'autres sont nobles, braves et issus d'une race noble, comme le lion. » : Aristote, *Histoire des animaux*, Louis, Pierre (éd.), 3 t., Paris, Les Belles Lettres, 1964-1969, ici, I, 1, 488 b.

- 2 Une première question se pose : les lions ont-ils réellement existé en Grèce ancienne ? Si on ne peut avoir aucune certitude à ce sujet, on peut supposer que les artistes, en raison de l'exactitude de leur représentation, ont eu accès à des connaissances très précises sur les lions, soit qu'ils aient imité des artistes mésopotamiens et orientaux (cf. l'épopée de *Gilgamesh* et les différentes statues, comme celle conservée au musée du Louvre, où le héros, visible de face, étrangle un lion de ses bras sans aucune difficulté), soit qu'ils aient pu observer de véritables lions dans les montagnes grecques. Aristote situe dans le nord de la Grèce la présence des lions, entre le fleuve Acheloois et le fleuve Nessos (*Histoire des animaux*, VI, 30, 579 b7), ce qui correspond à la région comprise entre l'Arcanie et la Thrace. On retrouve cette même mention au livre VIII, 28, 606 b16 de *Histoire des animaux*.
- 3 La présence des lions sur les vases remonte à l'âge géométrique, époque à partir de laquelle « on reconnaît, dans des personnages figurant sur les vases, des héros des mythes populaires grecs, par exemple le combat d'Héraclès et du lion » : Boardman, John, *L'Art grec*, Paris, Thames & Hudson, 1998, p. 26-27. Selon Th. H. Carpenter, le combat d'Héraclès et du lion est « le Travail le plus fréquemment dépeint dans l'art antique, le plus grand nombre d'occurrences datant de la période archaïque. [...] Il subsiste plus de sept cents vases à figures noires portant ce sujet et près d'une centaine de vases à figures rouges, essentiellement de la fin de la période archaïque. » (*Les Mythes dans l'art grec*, Paris, Thames & Hudson, 1997, p. 120).
- 4 Les comparaisons sont nombreuses dans les deux épopées (350 pour l'*Illiade*, 305 pour les *Posthomériques* autrement appelés *La Suite d'Homère*) : Homère, *Illiade*,

de Quintus de Smyrne, auteur du III^e siècle qui se présente comme le continuateur direct de *l'Iliade* : Quintus reprend le dernier vers de *l'Iliade* pour poursuivre l'épopée homérique, et ses héros sont également assimilés à des lions. Le premier d'entre eux, et le plus important des deux textes, est Achille : héros puissant, au caractère contrasté, il est lion sur le champ de bataille. Mais quand l'heure est venue pour lui de disparaître, son fils, Néoptolème, prend la relève et devient, lui aussi, un lion fort et courageux.

Il s'agira alors de définir les différents aspects du héros que le lion incarne : tous les héros sont-ils des lions ? Quand le deviennent-ils et pourquoi ? Le lion est-il toujours invincible dans l'épopée homérique et posthomérique ?

Topos traditionnel de la force du héros

Dans le corpus épique, le lion intervient généralement dans les comparaisons pour symboliser la force du héros guerrier animé du *ménos*, cette force vitale guerrière qui l'envahit et le pousse à accomplir des exploits sur le champ de bataille⁵. Ce sont majoritairement les héros grecs qui sont comparés à des lions : Achille, Ulysse,

Mazon, Paul (éd.), 4 t., Paris, Les Belles Lettres, 1937-1938 ; Quintus de Smyrne, *La Suite d'Homère*, Vian, Francis (éd.), 3 t., Paris, Les Belles Lettres, 1963-1969. Ces comparaisons sont de natures diverses (longues ou courtes, faisant appel à des comparants animaux, végétaux, minéraux ou encore humains) et permettent de refléter les différentes nuances du caractère des héros. Dans *l'Iliade*, on dénombre environ une quarantaine de comparaisons au lion ; trente-cinq sont lisibles dans les *Posthomériques*. Sur ces comparaisons, voir entre autres, Vian, Francis, « Les comparaisons de Quintus de Smyrne », *Revue de philologie*, vol. 28, 1954, p. 230-243 ; Bonnafé, Annie, « Quelques remarques à propos des comparaisons homériques de *l'Iliade* : critères de classification et d'étude statistique », *Revue de philologie*, vol. 58, n° 1, 1983, p. 79-97 ; Lonsdale, Stephen H., *Creatures of Speech : Lion, Herding and Hunting Similes in the Iliad*, Stuttgart, Saur, 1990 ; Martin, Richard P., « Similes and Performance », in Bakker, Egbert J., Kahane, Ahuvia (dir.), *Written voices, spoken signs : tradition, performance, and the epic text*, Cambridge, Harvard UP, 1997, p. 138-166 ; Bouvier, David, « Athéna, Eros, Ulysse, Nausicaa, des lavoires, un lion et une balle dans *l'Odyssée* », *Métis : Anthropologie des mondes grecs anciens*, n° 19, 2021, p. 13-36 ([hal-03708417](https://doi.org/10.3708417)).

5 Létoublon, Françoise, « Entre lions et loups : à propos des comparaisons homériques », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, n° 19, 2016, p. 127-150 ([doi:10.3406/gaia.2016.1701](https://doi.org/10.3406/gaia.2016.1701)), notamment p. 130 : « les comparaisons entre le héros homérique et un lion ont un caractère topique », représentant entre autres une étude de Severyns, Albert, « Simples remarques sur

Diomède, Patrocle et Ménélas chez Homère, Achille, Néoptolème, Philoctète, Ajax chez Quintus. Quelques Troyens de renom bénéficient aussi de cette assimilation : Énée, Sarpédon et Hector dans l'*Illiade*, Eurypyle et Memnon, les deux grands ennemis troyens dans les *Posthomériques*. On peut noter une particularité chez Quintus : une lionne est présente sur le champ de bataille, Penthésilée, au premier chant des *Posthomériques*⁶. Elle est la seule héroïne⁷ qui bénéficie d'une telle comparaison, parce qu'elle incarne, au début de l'épopée posthomérique, l'espoir des Troyens de réduire à néant les Grecs, un espoir vite éteint de la main d'Achille⁸.

Les comparaisons ne sont pas réparties de façon régulière dans l'*Illiade* : certains chants sont bien pourvus alors que d'autres n'en possèdent aucune. La première comparaison au lion se trouve au chant III, et c'est Ménélas qui devient comme un lion enragé devant Pâris :

[...] ὡς τε λέων ἐχάρη μεγάλῳ ἐπὶ σώματι κύρσας
εὐρόν ἢ ἔλαφον κεραδὸν ἢ ἄγριον αἶγα
πεινάων· μάλα γάρ τε κατεσθίει, εἴ περ ἄν αὐτὸν
σεύωνται ταχέες τε κύνες θαλεροὶ τ' αἰζηοί⁹.

[...] comme un lion qui vient de tomber avec joie sur un grand cadavre, un cerf à cornes ou une chèvre sauvage, trouvé alors qu'il a faim : il le dévore avidement, même si des chiens rapides ou des chasseurs robustes le pourchassent.

les comparaisons homériques », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 70, 1946, p. 540-547 ([doi:10.3406/bch.1946.2603](https://doi.org/10.3406/bch.1946.2603)).

- 6 Cette présence féminine et exceptionnelle d'une lionne guerrière découle d'un chamboulement plus vaste de l'ensemble de l'épopée de Quintus : l'invocation initiale à la muse disparaît, Zeus est quasiment absent de toute l'épopée, la distribution de la parole est perturbée ; ces indices démontrent un changement significatif dans la manière même de concevoir l'écriture épique.
- 7 Cassandre mise à part ; elle ne joue pas le même rôle que Penthésilée, elle n'intervient pas directement sur le champ de bataille. *Posthomériques*, XII, 530.
- 8 Priam l'accueille en son palais comme celle qui pourra venger son fils et sauver son peuple. Seule Andromaque ne partage pas cet enthousiasme, et à juste titre : elle anticipe le sort qu'Achille réservera finalement à la guerrière. Penthésilée incarne la fougue guerrière, une sorte de fureur, qui ne lui permettra pas de vaincre le principal ennemi des Troyens. Achille finit par l'exécuter, après un combat singulier ponctué de paroles de provocation.
- 9 *Illiade*, III, 23-26. Toutes les traductions sont personnelles.

La première image du lion que livre *Illiade* est celle d'un animal plein de fougue, qui se jette sur le cadavre d'une proie ; Ménélas est à cet instant animé de rage envers Pâris et désire mettre un terme à cette longue guerre par un duel. Sûr de sa victoire, il descend de son char pour se battre avec son ennemi. C'est donc sa fureur guerrière qu'incarne l'animal dans cette comparaison. Cette dernière montre donc un lion en plein acte de dévoration de la chair de son ennemi ; si Ménélas n'a pas encore vaincu Pâris qui est toujours protégé par Aphrodite, il ne tardera pas à gagner la guerre avec son camp¹⁰. La suite de la légende troyenne lui donne donc raison. Une grande partie des comparaisons de *Illiade* montre le lion qui s'attaque à sa proie, pour la manger ensuite. La violence de l'animal est ainsi mise en avant, corrélée à la puissance du héros.

Les lions sont répartis de façon plus égale dans les différents chants des *Posthomériques*, qui offrent comme premier fauve l'image d'Achille qui effraie les Troyens. Par cette comparaison initiale, Quintus se place dans la continuité d'Homère en lui empruntant le grand héros iliadique¹¹. Depuis qu'il est revenu sur le champ de bataille et qu'il a tué Hector, Achille est de loin le Grec qui terrorise le plus les guerriers troyens. Ces derniers se cachent donc à l'intérieur de la citadelle, et tremblent de peur :

δειδιότες μένος ἢ ὕθρασύφρονος Αἰακίδαο:
ἦ ὕτ' ἐνὶ ζυλοχοισι βόες βλοσυροῖο λέοντος
ἐλθέμεν οὐκ ἐθέλουσιν ἐναντία, ἀλλὰ φέβονται
ἰληδὸν πτώσσοῦσαι ἀνὰ ῥωπήηα πυκνά¹².

[Les Troyens] craignant la noble ardeur de l'Éacide au cœur vaillant, comme, dans un bosquet, des vaches qui ne veulent pas tomber sur

10 Pâris ne meurt pas blessé de la main de Ménélas, mais de celle de Philoctète. Cf. *Posthomériques*, X, 239-241. Philoctète est d'ailleurs présenté lors de ce passage comme un lion puissant qui oblige son ennemi, un chien, à reculer.

11 C'est ce que confirme aussi Maciver, Calum A., *Quintus Smyrnaeus' Posthomerica, engaging Homer in late Antiquity*, Leiden, Brill, 2012, ici p. 132 : « *The first simile of the poem, and its context, reinforce this idea of linkage, by recapping the final events of the Iliad, and the telos of the Trojan War.* » (« La première comparaison du poème, ainsi que son contexte, renforce l'idée de lien, en récapitulant les événements finaux de *Illiade*, et de la fin de la guerre de Troie. », notre traduction).

12 *Posthomériques*, I, 4-7.

un lion hirsute, vont, apeurées, se cacher en troupeau dans les broussailles épaisses [...].

Les Troyens sont donc assimilés à un troupeau de vaches, bovins sans défense face au héros lion plein de fougue ; les vaches tremblantes, δειδιότες βόες, craignent le lion hirsute βλοσυροῖο λέοντος : l'adjectif accolé au lion le rend encore plus redoutable, révélant son caractère sauvage. L'antéposition du participe δειδιότες permet de renforcer la puissance du μένος d'Achille, qui semble, à cette heure, invincible.

Une autre comparaison iliadique peut retenir l'attention : il s'agit du moment crucial, au chant XVI, où Hector et Patrocle sont sur le point de s'affronter. C'est la première fois dans l'épopée que les deux lions sont à égalité, fait d'autant plus remarquable qu'ils sont issus de chacun des deux camps :

τῷ περὶ Κεβριόναο λέονθ' ὧς δηρινθήτην,
ὃ τ' ὄρεος κορυφῆσι περὶ κταμένης ἐλάφοιο
ἄμφω πεινάοντε μέγα φρονέοντε μάχεσθον¹³.

autour de Cébriion ils s'affrontent comme des lions qui, au sommet de la montagne, autour d'un cerf tué, se combattent, tous deux affamés et remplis d'orgueil.

La comparaison avec le lion permet donc de mettre en lumière la puissance guerrière des héros, mais aussi de montrer leur supériorité sur tous les autres, d'autant plus quand les ennemis du lion sont eux-mêmes assimilés à d'autres animaux. Le héros est un lion féroce devant son adversaire qui est sanglier, chien, panthère, loup¹⁴. Bien que nobles eux aussi, ces animaux restent inférieurs au lion. C'est le cas d'Antiloque, fils de Nestor qui, malgré son ardeur guerrière et ses valeurs filiales, n'égale pas Memnon :

¹³ *Iliade*, XVI, 756-758.

¹⁴ Quand le héros ennemi est puissant et important, il est assimilé à un animal moins fort que le lion, mais qui reste noble. Quand le poète veut marquer une différence de force entre les combattants, l'ennemi devient une proie plus facile à atteindre, en tout cas plus fragile : une chèvre, une biche ou un cerf. Cf. Létoublon F., art. cit., p. 142-143.

ὁ δὲ χωσάμενος κταμένοιο
Ἀντιλόχῳ ἐπιᾶλτο, λέων ὡς ὄβριμόθυμος
καπρίῳ, ὅς ῥα καὶ αὐτὸς ἐναντίον οἶδε μάχεσθαι
ἀνδράσι καὶ θήρεσσι, πέλει δέ οἱ ἄσπετος ὀρμή¹⁵.

Memnon, en colère à cause de la mort de son ami, bondit sur Antiloque, comme un lion au cœur vaillant sur un sanglier sauvage, adversaire qui sait lui aussi se battre contre les hommes et les bêtes ; son assaut est indicible.

Antiloque est un guerrier puissant, mais malgré son attaque contre Memnon, la victoire ne lui revient pas ; c'est à Memnon de montrer toute sa force et d'accomplir son *aristeia*. Le narrateur reconnaît à Antiloque-sanglier la puissance et le savoir de la guerre, mais ce dernier n'est pas aussi puissant que le lion. Selon A. Schnapp-Gourbeillon, le héros ne devient lion que lorsqu'il est le meilleur dans le combat :

Symétrique du héros, il est son double idéal, celui qui incarne en permanence la plénitude des valeurs guerrières auxquelles un homme ne peut jamais prétendre totalement. Le héros n'est lion qu'au meilleur de son combat et de lui-même ; le lion, en ce qu'il transcende constamment et par définition les plus nobles tendances de l'humanité, apparaît dans ces images comme une sorte de « surhomme »¹⁶.

C'est pour cette raison que le lion symbolise la noblesse, la puissance et le courage dans le plus grand nombre des occurrences des deux épopées. La vengeance est également un motif noble qui anime le héros-lion : Memnon veut venger Aithops, tué par Antiloque. Aithops n'était pourtant pas initialement visé par Antiloque, qui souhaitait abattre Memnon pour protéger son père Nestor. Le trait est dévié, et l'ami de Memnon est ainsi tué ; le fils de l'Aurore décide donc de le venger. C'est également la vengeance qui anime le lion Achille après la mort de Patrocle. Le duel avec Hector devient donc inévitable.

¹⁵ *Posthomériques*, II, 247-250.

¹⁶ Schnapp-Gourbeillon, Annie, *Lions, héros, masques, les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, Maspero, Paris, 1981, ici p. 57-58. Elle utilise le terme « surhomme » qui peut paraître singulier dans un contexte animalier, toutefois, l'ensemble de son étude tend à montrer que l'homme et l'animal ne sont que deux facettes d'un même être.

Après avoir fui trois fois, le grand héros troyen se décide à affronter Achille et, en homme respectueux qu'il est, expose ce qu'il a l'intention de faire s'il est vainqueur : rendre le corps de son ennemi à son camp. Par cette parole, Hector attend d'Achille qu'il lui promette la même chose, si ce dernier venait à le vaincre. Mais la réponse du héros grec est sans appel :

Ἕκτορ μή μοι ἄλαστε συνημοσύνας ἀγόρευε:
ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὀμόφρονα θυμὸν ἔχουσι,
ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν¹⁷.

Hector, ne me parle pas, maudit, d'accords : comme il n'existe pas de serment fiable entre les lions et les hommes, les loups et les agneaux n'ont pas de cœurs faits pour être d'accord, mais ils méditent sans cesse des maux les uns contre les autres.

Le lion, comme le loup, est donc un animal puissant, qui ne passe pas de pacte avec les plus faibles. Il est intéressant de noter qu'Achille, dans ses paroles, n'est plus de la sphère des hommes, appartenant à celle des faibles, mais qu'il est devenu totalement animal. N'oublions pas qu'après avoir vaincu Hector, qui parvient à prononcer une dernière parole prophétique¹⁸, il rejette sa supplication d'être rendu à sa famille ; le héros iliadique ne pense qu'à sa vengeance et à sa colère, qui le pousseraient à dévorer la chair crue d'Hector¹⁹, comme le ferait un lion avec la chair de sa proie. Les différents héros se retrouvent donc dans la peau du lion au moment d'accomplir un exploit guerrier, au faite de leur gloire.

Signes de faiblesse du lion

Toutefois, même le lion peut présenter des signes de faiblesse. Il peut être blessé ou se retrouver pris au piège. Mais ce traitement n'est réservé qu'à certains personnages dont la dimension héroïque est particulièrement complexe. Un héros peut devenir, en quelques vers,

17 *Iliade*, XXII, 261-264.

18 Il prédit la mort d'Achille, que l'*Iliade* ne montre pas, vaincu par Apollon.

19 *Iliade*, XXII, 347.

un lionceau sans défense alors qu'il était auparavant un lion féroce. Dans une comparaison focalisée sur Ajax, le jeu de miroir entre la scène comparée et la scène comparante établit une analogie entre le cadavre de Patrocle (protégé par Ajax) et des lionceaux protégés par leur mère lionne :

ἑστήκει ὡς τίς τε λέων περι οἴσι τέκεσσιν,
ᾧ ῥά τε νήπι' ἄγοντι συναντήσονται ἐν ὕλῃ
ἄνδρες ἐπακτῆρες· ὁ δέ τε σθένεϊ βλεμαίνει,
πάν δέ τ' ἐπισκύνιον κάτω ἔλκεται ὅσσε καλύπτων·
ὡς Αἴας περι Πατρόκλω ἥρωϊ βεβήκει²⁰.

Il [Ajax] se tient debout comme un lion auprès de ses petits, alors qu'il les menait dans la forêt, lorsqu'ils rencontrent des chasseurs : il exulte de force, il abaisse ses sourcils sur ses yeux, les couvrant entièrement. Ainsi Ajax se dresse auprès du héros Patrocle.

Alors qu'il était un lion face à Cébrión, et le vainqueur de Sarpédon, Patrocle s'est transformé en sanglier devant le lion Hector qui l'a combattu en duel. Après sa mort, Ajax et Ménélas établissent une défense pour protéger son corps. À la merci des Troyens, le cadavre de Patrocle est autant abandonné à lui-même que des lionceaux face à des chasseurs. La faiblesse est alors celle de l'être – ou de l'objet – sans défense. Le terme employé, *τέκεσσιν*, désigne d'abord les enfants des êtres humains avant de caractériser les petits d'un animal. La dimension affective qui unit les héros épiques est ainsi mise en avant : la perte de Patrocle provoque une souffrance terrible chez les héros achéens.

Le lion peut aussi être accablé par la vieillesse, et ne plus combattre comme auparavant. C'est l'un des motifs récurrents attachés, dans les *Posthomériques*, au personnage de Nestor. À plusieurs reprises, le vieil homme se lamente de ne plus avoir sa force d'antan, et narre ses exploits passés comme autant d'exemples pour les jeunes générations de guerriers. Alors qu'il tente de ramener le corps de son fils Antiloque, tué par Memnon, Nestor est invectivé par l'ennemi ; seule la vieillesse l'empêche de gagner le combat face au jeune héros plein de fougue :

20 *Iliade*, XVII, 133-137.

νῦν δ' ὥς τις τε λέων ὑπὸ γήραος ἄχθομαι αἰνοῦ,
ὄν τε κύων σταθμοῖο πολυρρήνοιο δίηται
θαρσαλέως²¹.

Maintenant, comme un lion je suis accablé par l'horrible vieillesse ;
un chien hardi le chasse de l'étable des agneaux.

La vieillesse le contraint donc à se résigner et à abandonner le champ de bataille ; le vieux lion sait qu'il ne peut plus combattre des ennemis plus jeunes et plus puissants que lui, même un simple chien hardi. Les deux animaux ne possèdent pas la même noblesse d'âme, et pourtant, le chien l'emporte ici sur le vieux lion.

Un autre signe de faiblesse réside dans la blessure, physique, que peut recevoir le héros-lion. Quintus crée une nouvelle image du lion et du héros en racontant comment Achille est blessé au chant III des *Posthomériques*. Toutefois, cette blessure, qui coûtera la vie au héros, n'est pas infligée par un autre guerrier, mais par le dieu Apollon²² ; il faut donc un personnage à la nature exceptionnelle pour défaire le grand héros de *Illiade*. Mais Achille n'est pas encore mort, et il continue d'effrayer ses ennemis :

οὐδ' ἄρα οἱ Τρώων τις ἐτόλμα ἐγγὺς ἰκέσθαι
βλημένου, ἀλλ' ἀπάνευθεν ἀφέστασαν, εὗτε λέοντος
ἀγρόται ἐν ζυλόχοισι τεθηπότες, ὄν τε βάλησι
θηρητήρ, ὁ δ' ἄρ' οὔτι πεπαρμένος ἦτορ ἄκοντι
λήθεται ἠνορέης, ἀλλή στρέφεται ἄγριον ὄμμα
σμερδαλέον βλοσυρῆσιν ὑπαί γενύεσσι βεβρυχώς²³.

Aucun des Troyens n'ose s'approcher du blessé, mais ils se tiennent bien loin, de même que des paysans stupéfaits devant un lion dans un bosquet, que des chasseurs ont blessé ; celui-ci, le cœur encore transpercé par le javelot, se souvient de sa bravoure, il tourne son

21 *Posthomériques*, III, 330-332.

22 Même si son statut divin est remis en cause dans l'épopée, Apollon ne peut pas être considéré à l'égal des héros épiques mortels : certes, il agit comme un mortel, est sans cesse rabroué par les autres divinités, mais il conserve tout de même sa naissance divine.

23 *Posthomériques*, III, 141-146.

regard sauvage et de ses mâchoires hérissées pousse un rugissement terrible.

Bien que blessé, le lion n'en demeure pas moins effrayant et dangereux. Aucun ennemi n'ose s'approcher, de peur d'être attaqué. Achille aura encore le temps d'accomplir une dernière *aristeia* avant de succomber à ses blessures.

Enfin, une dernière image est utilisée par les poètes pour suggérer la faiblesse du lion, celle des larmes qu'il peut verser sur le corps d'un être cher. C'est, selon A. Schnapp-Gourbeillon, ce qui fait toute la complexité du héros-animal :

On ne saurait mieux illustrer un état d'âme : même le lion est susceptible de verser des larmes, et si sa figure fonctionne toujours comme rappel héroïque, on est bien loin des images à structure rigide, articulée en deux ou trois termes (fauve – bétail – communauté paysanne) qui caractérisent des héros comme Diomède ou Ajax. La dimension psychologique qui est introduite dans les images à propos d'Achille l'isole complètement du reste des héros achéens ; seul Hector offre avec lui une sorte de symétrie [...] ²⁴.

Il faut en effet comparer les pleurs versés par Achille devant le corps de Patrocle et ceux répandus par Néoptolème devant le cadavre de son père. Au chant XVIII de *Illiade*, Achille apprend la mort de Patrocle ; il laisse éclater son chagrin avant que la colère ne prenne le dessus et qu'il fasse le serment de revenir se battre afin de venger son compagnon. L'image utilisée par le poète est saisissante :

πυκνὰ μάλα στενάχων ὥς τε λῖς ἠϋγένειος,
ᾧ ρά θ' ὑπὸ σκόμμους ἐλαφιβόλος ἀρπάσῃ ἀνὴρ
ὔλης ἐκ πυκινῆς²⁵.

Il pleure sans s'arrêter, comme un lion à belle crinière, à qui un chasseur de cerfs a enlevé les petits au fond d'une épaisse forêt.

24 Schnapp-Gourbeillon A., *Lions, héros, masques...*, op. cit., p. 87-88 ; sur les larmes du héros, voit aussi Monsacré, Hélène, *Les Larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, A. Michel, 1984.

25 *Illiade*, XVIII, 318-320

L'animal puissant se retrouve donc en position de faiblesse et laisse libre cours à son chagrin en versant des larmes²⁶. La comparaison animale permet d'établir un lien symbolique entre Achille et Patrocle : Achille représente la force guerrière, supérieure à celle de Patrocle, qu'il n'a pas encore montrée dans *Illiade*. La mort de Patrocle est nécessaire à son retour sur le champ de bataille, et la souffrance qu'il éprouve lui permet de devenir le lion guerrier que les Achéens réclament depuis le début de l'épopée. Le poète choisit le terme *σκύμνους* pour désigner les lionceaux²⁷ : le lien filial semble plus prononcé pour Achille-lion qui pleure son petit *biologique*, que pour Ajax pleurant un enfant²⁸. Il ne faut pas oublier qu'Achille considère Patrocle comme un autre lui-même²⁹. Dans les *Posthomériques*, Quintus réécrit ce passage dans une comparaison inversée : ce n'est plus Achille qui pleure mais son fils Néoptolème, tel un lionceau laissé sans défense après la mort du lion :

ὥς δ' ὅτ' ἀνὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ἄγκεια ῥωπήεντα
σμερδαλέοιο λέοντος ὑπ' ἀγρευτῆσι δαμέντος
σκύμνος ἐς ἄντρον ἵκηται ἐϋσκιον, ἀμφὶ δὲ πάντη
ταρφέα παπταίνει κενεὸν σπέος
[...] μεγάλ' ἄχνηται ἀμφὶ τοκῆος³⁰.

Comme, lorsque dans un épais bosquet couvert de broussailles, alors qu'un lion terrible a été vaincu par des chasseurs, le lionceau revient vers la tanière sombre, il scrute tout autour la caverne vide [...] il pleure longuement sur son père.

Comme F. Vian le remarque³¹, le poète renverse l'image traditionnelle du lion pleurant sur la perte de ses petits ; c'est ici le lionceau qui se lamente sur la disparition de son père. Toutefois, il ne s'agit pas de

26 Homère développe presque, à travers ces différentes images du lion, une sociologie animale ; le lion n'est pas simplement humanisé, son comportement démontre une connaissance profonde de la manière d'agir des animaux. Il associe à ce savoir animalier des valeurs héroïques qui offrent, des héros et des animaux, une image complexe.

27 C'est le terme le plus usité pour les nommer dans les textes grecs.

28 Le poète employait le terme *τέκνον* pour Ajax pleurant la mort de Patrocle.

29 *Illiade*, XVIII, 81-82.

30 *Posthomériques*, VII, 715-718 et 720.

31 *Posthomériques*, t. II, p. 133, n. 2.

n'importe quel lion, ni de n'importe quel lionceau : c'est le lion-Achille qui meurt, et c'est son fils Néoptolème, futur héros des *Posthomériques*, qui pleure sa mort. Ce passage correspond au moment où le fils se recueille sur la tombe du père, et le chagrin et l'impuissance l'envahissent, avant qu'il ne prenne part au combat et montre toute sa valeur guerrière.

Mais dans les deux épopées, cette manifestation de faiblesse³² ne dure qu'un instant : dans *l'Iliade*, Achille fait le serment de revenir se battre, et va jeter un cri terrible pour effrayer les Troyens. Thétis lui demande d'attendre qu'Héphaïstos forge de nouvelles armes avant de retourner au combat. Quintus, lui, prend soin de remarquer, dans les vers qui suivent, la comparaison de Néoptolème à un lionceau, et l'admiration des captives devant le fils d'Achille, qui bientôt le remplacera sur le champ de bataille. Le lionceau sans défense grandit vite, et devient à son tour lion féroce devant les ennemis, image vivante de son père défunt³³.

La mort du lion : mort du héros iliadique, naissance de nouvelles valeurs épiques ?

La dernière comparaison étudiée a permis d'évoquer la mort du lion, sur laquelle il faut revenir plus en détail. Elle est en effet un hapax dans l'épopée homérique et posthomérique³⁴. Quintus fait donc

32 Le terme de faiblesse que nous avons employé dans cette partie pour évoquer le lion-Achille désigne principalement les pleurs, suggérant que le héros n'adopte pas le même comportement que lorsqu'il combat. Danièle Aubriot remarque que « [...] même les images du lion (courantes par ailleurs dans le poème) sont élaborées pour Achille autrement que pour les autres, et se rétractent ou se déplacent pour suggérer l'évolution du héros vers l'humanité. » (« Humanité et divinité dans *l'Iliade* à travers le personnage d'Achille », *Collection de l'Institut des sciences et techniques de l'Antiquité*, n° 790, 2001, p. 7-28, ici p. 18). La faiblesse de l'animal serait donc corrélée à l'humanité grandissante du personnage, à mesure que l'on approche de la fin de *l'Iliade*.

33 Le narrateur n'a de cesse de le constater lorsqu'il fait le portrait de Néoptolème ; cette ressemblance frappe tous les personnages de l'épopée.

34 Il faut excepter *l'annonce* de la mort de Patrocle dans *l'Iliade* : au chant XVI, 751-753, le poète évoque la blessure du lion Patrocle, mais cette blessure n'est qu'une anticipation de ce qui va suivre. Au moment d'être blessé à mort par Hector, Patrocle devient sanglier et n'est plus un lion. Il faut aussi excepter le passage du chant V, narrant la mort de Créthon et Orsiloque, qui sont comparés à deux lions se jetant dans les étables pour voler des moutons, et qui se font tuer par les hommes (554-558). Comme souvent dans *l'Iliade*, au moment

mourir le grand lion de l'*Illiade*, Achille, afin que naisse le nouveau héros de son épopée, Néoptolème³⁵. Il choisit pour cela une comparaison bien précise lors de la mort d'Achille. Il est, au moment d'être blessé par Apollon, un lion encore enragé et décidé à faire d'autres victimes avant d'expirer. Mais au moment même de mourir, il se transforme :

ὥς δ' ὅτε θῆρα δαφνοῖδὸν ὑπ' αἰζηοῖσι δαμέντα
μῆλα περιτρομέουσι παρὰ σταθμὸν ἀθρήσαντα
βλήμενον [...] ³⁶.

Comme lorsque devant une bête sauvage, fauve, vaincue par des hommes vigoureux, des brebis tremblent de tous leurs membres à la vue de son corps renversé [...].

Alors qu'il expire, Achille n'est plus lion, λέων, mais bête sauvage, θῆρα. Ce terme est associé à la nature sauvage de l'animal, et particulièrement usité dans le contexte de la chasse ; si le terme peut désigner en particulier le lion ou le sanglier, les deux poètes prennent soin de distinguer les deux mots dans leurs vers³⁷. Il est alors possible de lire dans cette transformation lexicale la condamnation indirecte du narrateur posthomérique portée contre la démesure d'Achille. Il n'est plus le lion épique traditionnel, mais une bête sauvage, dont la cruauté est remise en question par sa mort même : le héros a été trop en colère,

de l'*aristeia* d'un héros, pour les adversaires peu importants, restés dans l'anonymat, le poète développe quelques vers expliquant leur naissance. C'est le cas de ces jumeaux qu'Énée tue ; le poète joue sur la pitié du lecteur-auditeur, en racontant leur naissance et leur mort fracassante alors qu'ils ne sont encore que des adolescents, lionceaux qu'une lionne avait élevés seule. On peut noter là encore une inversion par rapport à Achille, lion mâle pleurant la perte de ses petits, ou à Néoptolème, lionceau pleurant la mort de son père (bien que ce dernier ait été élevé par sa mère Deidamie à Skyros, loin du champ de bataille troyen).

35 Boyten, Bellini, « More “Parfit Gentil Knyght” than “Hyrcean Beast” : The Reception of Neoptolemos in Quintus Smyrnaeus' *Posthomerica* » in Baumbach, Manuel, Bär, Silvio, Dümmler, Nicola (dir.), *Quintus Smyrnaeus : transforming Homer in Second Sophistic epic*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 307-337.

36 *Posthomériques*, III, 181-183.

37 Cf. P. Chantraine, *DELG*, θήρ.

trop présomptueux aussi en menaçant une divinité³⁸. Le lion achilléen disparaît donc, et ne survivra que dans les souvenirs des Achéens ; il laisse place à un nouveau type héroïque, non dénué d'une certaine morale³⁹, incarné par Néoptolème.

Le choix de ce terme pour qualifier Achille au moment de sa mort se retrouve dans un autre passage des *Posthomériques*, rendant compte à la fois de la sauvagerie des fauves ainsi que du décalage temporel d'écriture entre les deux épopées⁴⁰. C'est le cas au chant VI, lorsque les Atrides, traqués par les Troyens, font preuve de cruauté envers leurs ennemis :

τοὶ δ' ἐν μέσσοισιν ἐόντες
στρωφῶντ', εὔτε σύες μέσῳ ἔρκει ἠὲ λέοντες
ἥματι τῷ, ὅτ' ἄνακτες ἀολίσσωσ' ἀνθρώπους
ἀργαλέως τ' εἰλέωσι κακὸν τεύχοντες ὄλεθρον
θηρσὶν ὑπὸ κρατεροῖς⁴¹.

Ils tournent au milieu, comme des sangliers ou des lions au milieu de l'arène, ce jour où les dirigeants rassemblent et enferment des hommes pour leur préparer une mort mauvaise et terrible donnée par des bêtes sauvages puissantes.

Les sangliers et les lions sont bien distincts au début de la comparaison, pour devenir des bêtes sauvages, θηρσὶν, lorsqu'ils sont acteurs de la mort des esclaves ou des gladiateurs. Outre l'anachronisme, qui traduit la réalité des jeux de l'amphithéâtre introduite par Auguste en Asie Mineure, la comparaison insiste sur la cruauté dont sont capables ces bêtes féroces, tueuses d'hommes. Si le lion cède donc à

38 Il menace de frapper Apollon au chant III des *Posthomériques*, lorsque ce dernier se met au travers de sa route.

39 Cf. Maciver C. A., *Quintus Smyrnaeus' Posthomerica...*, *op. cit.*, p. 183 : « Neoptolemus is also presented as the ideal hero of the Posthomerica, in that he is the embodiment of the poem's moralising » (« Néoptolème est aussi présenté comme le héros idéal des *Posthomériques*, en ce qu'il incarne le caractère moralisateur du poème », notre traduction). Mais C. A. Maciver reconnaît aussi que Néoptolème peut parfois faire preuve d'une cruauté terrible, notamment lors de la mise à mort de Priam.

40 On peut constater, à la lecture des *Posthomériques*, certaines influences du monde romain.

41 *Posthomériques*, VI, 531-535.

ses pulsions meurtrières et à l'appel du sang, il se transforme pour le narrateur en bête sauvage, perdant ainsi de sa noblesse⁴².

C'est ce qui nous amène à soulever une dernière question, celle de la symbolique philosophique du lion dans les comparaisons post-homériques. En effet, chez Quintus, le lion est lié à la montagne. Lorsqu'Achille meurt, lion blessé qui en expirant devient bête sauvage, il s'écroule comme une montagne s'effondrerait sur elle-même :

ὄς δ' ὑπὸ πότμῳ
θυμὸν τολμήεντα καὶ ὄβριμα γυῖα βαρυνθεὶς
ἤριπεν ἀμφὶ νέκυσσιν ἀλίγκιος οὐρεῖ μακρῶ⁴³

Celui-ci, sous le poids du destin, renversa son cœur courageux et ses membres solides, et s'abattit au milieu des morts, pareil à une grande montagne.

Achille concentre donc en lui les valeurs du lion et celles de la montagne. Cette dernière se dote chez Quintus d'un aspect philosophique : elle représente l'idéal stoïcien à atteindre, symbolisé par la montagne près de laquelle le poète a vécu dans sa jeunesse, qu'il évoque lors de son invocation tardive à la muse⁴⁴. Cette dernière n'est ni trop haute, ni trop basse, symbole de la tempérance recherchée par les penseurs stoïciens. Les personnages posthomériques sont souvent confrontés à des montagnes lorsqu'ils doivent faire face à une épreuve : c'est par exemple le cas de Pâris qui doit gravir une montagne pour chercher le secours d'Œnone, la nymphe qu'il a abandonnée au profit d'Hélène. Elle seule peut le sauver, et elle refuse de lui donner son aide. Elle gravit cette même montagne, en sens inverse, prise de remords, pour finalement se jeter sur le bûcher de son ancien époux. Enfin, le bouclier d'Achille offre l'image d'une montagne bien

42 On retrouve cette même idée dans la folie meurtrière qui s'empare d'Ajax : lui qui était un lion devient une bête féroce, sauvage, au moment où il ne se maîtrise plus et pense tuer tous les Grecs. C'est en réalité Athéna qui a jeté sur lui la Folie, mais le narrateur, en le comparant à une bête fauve, condamne aussi sa démesure après le jugement des armes d'Achille. Cf. *Posthomériques*, V, 371-379.

43 *Posthomériques*, III, 175-177.

44 Au chant XII de l'épopée, 306-313, cette invocation précède le catalogue des héros grecs qui vont monter dans le cheval de bois afin de tendre un piège aux Troyens.

particulière, le Mont de Vertu⁴⁵ : son accès est difficile, semé d'embûches, et seule la persévérance permet son ascension. Les paysages de montagnes sont gardés par plusieurs bêtes sauvages, en premier lieu des lions :

ἀμφὶ δ' ἄρ' εὖ ἤσκηγντο κατ' οὖρεα μακρὰ λέοντες
σμερδαλέοι⁴⁶.

Autour, façonnés avec art dans de hautes montagnes, des lions terribles.

Il est donc possible de voir dans ces lions gardiens des montagnes les dangers que doivent affronter tous ceux qui souhaitent atteindre cet idéal de mesure et de vertu⁴⁷. Quintus réutilise les valeurs traditionnelles attachées aux lions mais rajoute une dimension philosophique propre à celle de son époque ; son écriture est en effet imprégnée de la philosophie stoïcienne, dont certains personnages, comme Nestor, se font les porte-parole dans les *Posthomériques*⁴⁸.



Dans les deux épopées, pourtant éloignées d'un millénaire, le lion incarne donc la force et la puissance, motifs traditionnels des héros qui se dotent de caractères animaliers au moment de combattre et d'accomplir leur *aristeia* ; seuls les grands héros grecs et leurs pendants troyens bénéficient de cette comparaison. Mais le lion peut

45 *Posthomériques*, V, 49-56.

46 *Ibid.*, 17-18.

47 Traditionnellement, les lions dans le monde homérique habitent les montagnes, comme le constate Lonsdale, S., *Creatures of Speech...*, *op. cit.*, p. 43 : « *The lion inhabits the mountains* », un monde à mi-chemin entre la sauvagerie et la civilisation. La symbolique de la montagne change donc radicalement chez Quintus, puisqu'elle s'assimile à la vertu, idéal philosophique à atteindre ; voir aussi Maciver, Calum A., « Returning to the Mountain of Arete : Reading Ecphrasis, Constructing Ethics in Quintus Smyrnaeus' *Posthomeric* » in Baumbach, Manuel, Bär, Silvio, Dümmler, Nicola (dir.), *Quintus Smyrnaeus : transforming Homer in Second Sophistic epic*, *op. cit.*, p. 259-284.

48 À ce propos, voir García Romero, Francisco A., « Un estoico en Troya : Nestor en los *Post Homeric* de Quinto de Esmirna », in *Actas del VII congreso español de estudios clásicos*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989, p. 197-202.

aussi montrer des signes de faiblesse, en étant blessé et impuissant. Quintus va encore plus loin que son prédécesseur, en faisant mourir le roi des animaux. Ce choix est loin d'être anodin : la mort du lion achilléen marque la fin de l'épopée iliadique, et le début d'une nouvelle forme d'écriture épique. Il choisit un nouveau héros et, de ce fait, de nouvelles valeurs. Le lion archaïque ne demeure que dans le souvenir des autres personnages, mais il ne peut plus exister sur le champ de bataille. Néoptolème devient le nouveau héros épique, et le lion qu'il incarne est différent de celui symbolisé par son père. Le changement de comportement du lion est donc l'un des indices qui tendent à montrer que la nature de l'épopée s'est, elle aussi, modifiée. Enfin, il montre la plasticité des riches valeurs symboliques qu'il incarne, plasticité qui est certainement responsable, en partie du moins, de la fortune littéraire et héraldique à venir du lion, et de tous les motifs des grandes et petites mythologies qu'il va féconder, lion triomphant et royal, ou vieux lion mourant.

AUORE NOIRAUT POTIER
Université de Lausanne

Éphémérité et dégénérescence : l'étude du Narcisse

Résumé – Il est très difficile de distinguer l'histoire de la fleur de celle de Narcisse, ce jeune héros antique, tant les liens sont inextricables et anciens. Cet article tâche de démêler les différentes versions du mythe depuis les origines et cherche à montrer comment les textes se croisent et se perpétuent dans le temps, en soulignant à la fois leurs points de concordance et leurs déviations, la problématique choisie étant l'éphémérité et la dégénérescence de la fleur et du mythe, au sens propre comme au sens figuré.



LEUR et mythe sont difficiles à dissocier dans le cas du Narcisse. Était-ce la fleur qui a donné son nom au mythe ou l'inverse ? Cités dans les livres de botanique, dans la poésie bucolique, dans les livres d'emblèmes ou dans les encyclopédies mythographiques et plus largement dans la littérature mais aussi dans l'iconographie, la fleur de narcissus et le mythe de Narcisse sont extrêmement populaires et traversent les époques, les grandes et les petites mythologies, mais aussi tout une littérature médicale et allégorique.

Si les botanistes ont cherché à ne parler que de la fleur, en décrivant ses vertus médicinales dans des livres savants, les écrivains grecs et romains ont expliqué la métamorphose physique de la fleur à travers la fable. Plusieurs versions ont circulé très tôt dans l'Antiquité et ont perduré jusqu'à la Renaissance. Le narcissus est une fleur qui connaît un cycle de vie éphémère et qui traduit par son éphémérité même, la fugacité et la vanité du désir amoureux, qui sera mis en lumière par la fable. Moralisée et déviée, l'histoire montrera aussi comment cette dégénérescence a été perçue.

Une fleur, avant d'être un mythe

Fleur funeste

La fleur solitaire qu'est le narcisse (*Narcissus*), était une fleur sauvage commune des prairies et des montagnes grecques. Citée très tôt dans la littérature antique, notamment dans *L'Hymne homérique à Déméter* (33), elle est cette fleur dans la plaine d'Enna (Sicile), parmi les glaïeuls et les hyacinthes, dont tous admirèrent la beauté. Créée par Gaïa qui obéit à Pluton, elle est également le piège tendu à Proserpine qui fut captivée par son aspect et son parfum. Au moment de cueillir ce narcisse à cent têtes, « ce beau jouet¹ », la terre s'ouvrit et Pluton l'enleva de force. Ce récit sera transmis par la suite par Pausanias (115 ap. J.-C.) beaucoup plus tard dans sa *Description de la Grèce* (IX, 31, 7-8) qui reprit la version de Pamphos² et qui affirme que la fleur est apparue avant le mythe du même nom.

C'est également les fleurs qui couronnent le front des deux déesses antiques chez Sophocle dans *Œdipe à Colone*³. Ces couronnes sont celles des Érinyes ou des « déesses infernales », déesses grecques de la Vengeance et du Châtiment (Eustathe, *L'Illiade*, V, 206⁴). Elles habitent le monde d'en dessous. C'est dans *L'Encyclopédie* de Diderot⁵ que nous trouvons plus de réponses. Dans une version possible sur leurs origines, nos fleurs devraient leur naissance à Pluton et Proserpine qui porte des guirlandes de narcisses suite au malheur arrivé à Narcisse :

Les Sicyoniens, au rapport de Pausanias, leur sacrifioient tous les ans, au jour de leur fête, des brebis pleines, & leur offroient des

1 *Hymnes homériques* (<https://mediterranees.net/mythes/hymnes/hymne33.html>). Lire l'article de Salomon Reinach, « Le narcisse dans Homère et dans Sophocle », *Revue archéologique*, t. 8, juillet-décembre 1918, p. 301-316 (<https://www.jstor.org/stable/41029857>).

2 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 31, 7-8 (<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm>).

3 « Le narcisse, couronne antique au front des deux grandes déesses ... ». Sophocle, *Œdipe à Colone*, Mazon, Paul (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 375. Elles sont souvent représentées avec des serpents dans la chevelure.

4 Elles correspondent aux Furies chez les Romains. Voir aussi Virgile, *Bucoliques*, II, 48 (*Narcissi floribus Erinyes, i.e. Furies, primas esse coronatas aiunt*).

5 Diderot, « Furies », in *L'Encyclopédie* (1757, 1^{re} éd.), t. 7, p. 382 (https://fr.wiki-source.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/FURIES).

couronnes & des guirlandes de fleurs, sur-tout de narcisse, plante chérie des filles de l'Enfer, à cause du malheur arrivé au jeune prince qui portoit ce nom. Eustathe, sur le premier livre de l'Iliade, dit que la raison pour laquelle on offroit le narcisse aux furies, venoit de l'étymologie de ce mot, *ναρκῶειν*, torpère, parce que les furies étourdissoient les coupables qu'elles tourmentoient⁶.

On peut remarquer ici une confusion des histoires, l'explication n'étant plus attribuée au rapt de Proserpine par Pluton mais au mythe ovidien. Signe d'une dégénérescence dans sa lecture à travers le temps ?

Ainsi, chez les Grecs, la fleur de Narcisse est associée très tôt à la séduction de la beauté, à sa tentation mais aussi au sort funeste qu'elle entraîne. Le thème de l'engourdissement est également important à souligner. C'est ce qui a permis aux Érinyes d'affaiblir leurs victimes et c'est peut-être son « odeur embaumée » qui étourdit Proserpine. Dans ses *Propos de table* (III, 1, 647b), Plutarque rappelle son étymologie, du grec « *narke* », qui signifie « intoxiqué », endormi, engourdi⁷. Au sujet des couronnes de fleurs à table et de l'ivresse, il relie le mot « narcisses » à la racine « *narré* », *narkan*, et dit : « Le narcisse doit son nom à ce qu'il émousse l'action des nerfs, et qu'il occasionne des pesanteurs narcotiques. » Avant de parler des vertus médicinales du narcisse, il est tentant d'évoquer ici le récit de Nonnos de Panopolis dans *Dionysiaques* (entre 450-470, livre 48) qui rappelle le rapt de Proserpine. Dans ce texte, Bacchus poursuit Aura. Cette dernière recherche une source d'eau pour y boire. Bacchus transforme l'eau de la rivière en un breuvage trompeur qui assoupit Aura, la livrant ainsi au dieu sans défense. Le lieu est décrit comme agréable et embaumé par le vin et les fleurs ; parmi elles, le narcisse⁸. Ce piège tendu par Bacchus rappelle la source trompeuse dans laquelle Narcisse se mira. Funestes, les narcisses poussent près des cours d'eau mais également près des sépulcres, c'est ce que nous indiquent les versions des *Métamorphoses* d'Ovide transmises au XVIII^e siècle par exemple⁹.

6 *Id.*

7 Sur l'étymologie du mot grec « narcisse », voir l'explication donnée par Denis Knoepfler, *La Patrie de Narcisse*, Paris, O. Jacob, 2010, p. 159-189.

8 Nonnos, *Dionysiaques*, chant XLVIII (<http://remacle.org/bloodwolf/poetes/nonnos/dionys48.htm>).

9 *Les Métamorphoses* d'Ovide, chez Arkstée et Markus, 1764, Bibliothèque nationale des Pays-Bas.

Une plante, des vertus

Dans *Histoire Naturelle*, livre 21 « de la nature des fleurs et des guirlandes », chap. 75¹⁰, Pline l’Ancien (23-79 ap. J.-C.), l’écrivain et naturaliste romain, distingue deux narcisses et évoque les effets narcotiques et sédatifs de la fleur. Il se réfère à l’étymologie grecque du mot « narcissé » et rejette une appellation qui viendrait de la fable. Il développe ensuite ses vertus médicinales, le narcissé étant un puissant vomitif et purgatif, qui, associé au miel ou à l’huile, guérit les plaies. Contemporain de Pline l’Ancien mais sans connaître ce dernier, Dioscoride (environ 40 à 90 de notre ère), médecin, botaniste et pharmacologue grec, décrit la fleur de narcissé, son parfum et ses vertus thérapeutiques de manière similaire dans *De Materia Medica*, (livre 4, chap. 160), une œuvre majeure en matière de remèdes de nature végétale ou médicale de l’Antiquité à la Renaissance, diffusée dans de nombreuses traductions en différentes langues. Cet intérêt pour la fleur de narcissé et notamment son bulbe était déjà présent chez Théophraste dans le *Livre sur les plantes*¹¹ dont Pline avait connaissance¹².

Séduits par sa beauté, les Romains transplantèrent le narcissé au-delà de sa région d’origine. De toutes les espèces, la plus connue sans doute et la plus représentée aussi dans la littérature et dans l’iconographie à travers les siècles est le narcissé des poètes (*Narcissus poeticus*) ou « narcissé à bouquet(s) » dont les fleurs sont parfumées. Denis Knoepfler pense que c’est à cette variété que « les Anciens devaient très certainement songer en évoquant la métamorphose florale de Narcissé¹³ » ; il pose la question suivante : « Mais est-ce le héros qui donne son nom au végétal, comme semble l’impliquer de prime abord la version la plus commune du mythe, ou ne serait-ce pas, bien plutôt, l’inverse¹⁴ ? » À la lecture des mêmes sources, nous pouvons penser que la fleur de narcissé et

10 Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, Littré, Émile (éd.), Paris, Durocher, 1848-1850 livre 21, chap. 75 (<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre21.htm>).

11 Théophraste, *Livre sur les plantes*, Egger, Émile et Fournier, Eugène (trad.), livre 1 (<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/theophraste/plantes.htm>).

12 Bonet, Valérie, « Pline et Théophraste : à propos des plantes médicinales », communication aux Journées de la CNARELA, *Aux sources du métissage culturel : aspects scientifiques, linguistiques et artistiques dans l’Antiquité*, Nice, 27 et 28 octobre 2008 (<http://cnarela2008.free.fr>).

13 Knoepfler, Denis, *op. cit.*

14 *Ibid.*

ses connotations étaient bien plus anciennes que les mythes qui lui ont été attribués ensuite. Denis Knoepfler remarque que le mot *narkissos* est sûrement d'origine préhellénique (cf. *Hymne à Déméter*, Sophocle...), comme la plupart des toponymes en *-issos* et justifie de son ancienneté en appelant une autre plante très proche du narcisse, la hyacinthe (*Hyakinthos*), deux fleurs souvent associées dans la littérature hellénique (cf. Moschos¹⁵), dans la mythologie (Hygin, *Fables*, 271) et dans l'iconographie.

L'association à l'eau

Ceci nous amène à parler de la toponymie de narcisse, qui associe aussi Narcisse à l'eau. C'est Pausanias qui situe « la source de Narcisse » (*Narkissou Pègè*) en Béotie, près de Thespies, sur les pentes de l'Hélicon, dans une zone humide et marécageuse au lieu-dit de *Donakôn*. La façon dont Pausanias introduit cette source laisse à penser qu'elle était connue géographiquement :

Il y a sur le sommet de l'Hélicon une petite rivière nommée le Lamos. Hédonacon est un endroit du pays des Thespiens où l'on voit la fontaine de Narcisse. On dit que Narcisse regardant dans cette fontaine, et ne sachant pas que c'était son visage qu'il voyait, devint, sans s'en apercevoir, amoureux de lui-même, et qu'il mourut d'amour sur les bords de la fontaine. Il me paraît tout à fait absurde d'imaginer que quelqu'un, parvenu à un âge assez avancé pour pouvoir se laisser prendre d'amour, ne sût pas distinguer l'image d'un corps du corps réel. [8] Il existe à son sujet une autre tradition moins connue que la précédente, que l'on raconte ainsi : On dit que Narcisse avait une sœur jumelle qui lui ressemblait parfaitement en tout ; ils avaient de plus les mêmes cheveux, les mêmes vêtements et allaient à la chasse ensemble ; Narcisse devint amoureux de sa sœur, et ayant eu le malheur de la perdre, il allait vers cette fontaine sachant bien que c'était son image qu'il y voyait ;

15 « [...] De ce passage qui figure chez le poète hellénistique Moschos (III, 65), émule de Théocrite, quand il met en scène la jeune Europe, dont les compagnes de jeux cherchent chacune une fleur à leur convenance, l'une prenant le narcisse odorant, l'autre l'hyacinthe, τὸν ἢ μὲν νάρκισσον εὐπνοον, ἢ δὲ ὑάκινθον (*tôn hê men narkisson eupnoon, hê de huakinthon*) », *ibid.*

mais se faisant illusion, il s'imaginait y voir sa sœur, et trouvait ainsi quelque soulagement à son amour. [9] Quant à la fleur qu'on nomme Narcisse, elle existait, à ce que je crois, avant cette aventure, autant que nous pouvons le conjecturer par les vers de Pamphos, qui fleurissait longtemps avant Narcisse de Thespie ; car il dit que la fille de Déméter fut enlevée tandis qu'elle s'amusait à cueillir des fleurs, et qu'elle fut trompée, non par des violettes, mais par des narcisses¹⁶.

Cette source est souvent représentée dans les fresques de Pompéi du 4^e style (62-79 ap. J.-C.) où nous voyons Narcisse appuyé sur un rocher, la tête légèrement penchée vers l'eau, qui admire son reflet¹⁷. Sur certaines peintures murales, le narcissisme n'apparaît pas. Représenté plus d'une cinquantaine de fois à Pompéi, une importance qui s'explique notamment par le succès des *Métamorphoses* et de *L'Art d'aimer* d'Ovide, Narcisse évoquait celui qui fut choisi pour sa beauté, devenant un objet d'amour, comme Adonis et Endymion. Pour Massimo Osanna, professeur d'archéologie à Naples, les thèmes choisis à Pompéi, comparés à l'époque précédente, étaient moins éthiques et plus hédonistes, gravitant autour des valeurs de la beauté, de l'amour et du plaisir¹⁸. Ce décor qui représentait la nature et la chasse permettait aussi de s'évader de l'espace domestique. Aude Richard indique que le 4^e style montrait des « êtres héroïques élevés vers une existence plus noble d'où un goût marqué pour les apothéoses », et que le décor devient « monumental, pour affirmer son autonomie et son caractère explicatif dans le mythe représenté¹⁹ ». Elle confirme que Narcisse est avant tout un symbole de la vanité et de la mort. Il porte parfois une couronne de narcisses, symbole de mort, souvent déposée sur les tombes, mais Narcisse entretient, selon elle, un rapport ambigu avec la mort, car il est aussi « une apothéose naturelle²⁰ » qui lui permet de transcender la mort pour atteindre l'immortalité. La présence de torches,

16 Pausanias, *Description de la Grèce*, Béotie, livre 9 (<http://remacle.org/blood-wolf/erudits/pausanias/beotie.htm>).

17 Simon, Erika, « Représentations mythologiques dans la peinture pompéienne », in De Franciscis, Alfonso et al., *La Peinture de Pompéi*, Paris, Hazan, 1999 (1993), p. 276 sq.

18 Osanna, Massimo, *Les nouvelles heures de Pompéi*, Paris, Flammarion, 2020, p. 74.

19 Richard, Aude, « Narcisse à Pompéi », *Histoire antique*, n° 30, mars-avril 2007, p. 42.

20 *Ibid.*, p. 44.

vases ou guirlandes souligne l'idée d'un culte et d'une sanctification²¹. Si c'est sans doute le mythe ovidien qui est rappelé dans ces fresques, Narcisse aurait des origines plus anciennes, comme l'avait déjà indiqué Pausanias. Le recoupement d'une inscription mise au jour en 1973 à Érétrie, en Eubée, avec celle sur l'Acropole en 1975 et d'un passage de Strabon qui parle du nom de « *Narkittis* », une tribu en Érétrie permet d'étayer cette hypothèse. En Oropie, il y aurait un tombeau de Narcisse appelé le « Tombeau du Silencieux », monument visible jusqu'à la haute époque hellénistique. Dans *Les Bucoliques* de Virgile, la fleur du narcisse tirerait son nom de « Narcissus fils d'Amarynthus qui fut un Érétrien originaire de l'île d'Eubée²² ». L'histoire de Narcisse pose un problème géographique et montre que le mythe aurait donc été déplacé d'Oropie à Thespies²³, terre des dieux. Conon et Stace ont également situé le mythe de Narcisse en Thespies, le rattachant au cycle thébain²⁴. D'après Denis Knoepfler, le narcisse ne pouvait pas être oublié de ce jardin fleuri de l'Hélicon qui donnait l'opportunité de rattacher le mythe du héros au cycle de la végétation et à l'Éros thespien, personnage que l'on distingue parfois sur les fresques de Pompéi en compagnie de Narcisse. Chez Conon, il est dit que Narcisse a été puni pour avoir été « contempteur d'Éros » puisqu'il a dédaigné ses amants, en particulier le Thesprien Ameinias, ou plus tard Écho dans le mythe ovidien. Cette proximité entre Narcisse et Éros a été montrée par une épigramme découverte à la fin du XIX^e siècle, qui fut gravée à la demande de l'empereur Hadrien²⁵. Dans son article, Denis Knoepfler démontre l'importance que les Grecs accordaient à la localisation des mythes, favorisant une région plutôt qu'une autre pour « la mise en valeur du patrimoine²⁶ ». Il cite par ailleurs la version aberrante de Nonnos de Panopolis (V^e siècle de notre ère, en Égypte) qui transpose le mythe de Narcisse près du Latmos, montagne en Asie Mineure. Dans cette version, Narcisse serait le fils d'Endymion et de Séléné et servirait le mythe d'Endymion qui a, pour points communs, la beauté, la chasse et la particularité de ne pas vieillir.

21 *Ibid.*, p. 47

22 Knoepfler, Denis, *op. cit.*, p. 344.

23 *Ibid.*, p. 53-72.

24 *Ibid.*, p. 57.

25 *Ibid.*, p. 62.

26 *Ibid.*, p. 68.

Une beauté trompeuse

La beauté est le point commun entre la fleur et le mythe, une beauté piège, tentatrice. Artifice, cette beauté est dangereuse car réflexive. En effet, dans le mythe grec de Conon, Narcisse, « un prodige de beauté », repousse ses amants et donne à l'un d'entre eux, Ameinias, une épée. Ce dernier se donne la mort en invoquant la vengeance des dieux. Éros punira Narcisse en le faisant tomber amoureux de son reflet. Désespéré de ne pouvoir atteindre l'objet aimé, Narcisse se donne la mort avec une épée, et de la terre où son sang est versé naît la fleur²⁷. Pausanias questionne la vraisemblance de l'histoire, en rejetant l'idée qu'un homme puisse s'éprendre de son image et donne, quant à lui, une version hétérosexuelle. Narcisse aurait une sœur jumelle, identique à lui, dont il était amoureux. Quand il perdit sa sœur, il allait à la source contempler son reflet dans lequel il voyait le visage de sa sœur pour y trouver consolation²⁸. Dans les fresques de Pompéi, nous voyons par moments une figure féminine représentée. Est-ce la sœur jumelle de Narcisse ou la figure féminine d'Écho du mythe ovidien ? Le reflet est représenté au centre, que cela soit dans le détail d'une fresque de la maison de l'Éphèbe à Pompéi²⁹ ou dans une étoffe égyptienne du IV^e siècle ap. J.-C.³⁰. La nymphe pose la main près du reflet qui peut renvoyer aussi bien à l'image de Narcisse qu'à celle d'Écho. Dans une autre fresque (disparue) de Pompéi, elle pose son bras sur une amphore qui alimente la source, et donc le reflet³¹. Cela instaure une symétrie entre le reflet visuel et le reflet sonore. Or, le reflet peut avoir une connotation positive à l'Antiquité,

27 Pour les différentes versions, voir Rojas-Urrego, Alejandro, « L'adolescent et l'autre dans le mythe de Narcisse », *L'Autre*, vol. 2, 2001, p. 311-334 ([doi:10.3917/lautr.005.0311](https://doi.org/10.3917/lautr.005.0311)). Lire le texte dans la bibliothèque de Photius, traduction de l'abbé Gedoy, 1738, 186 récits de Conon (<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/photius/conon.htm>).

28 Voir Rojas-Urrego, Alejandro, « L'adolescent et l'autre... », art. cit..

29 Narcisse, fresque de Pompéi, Maison de l'Éphèbe, Musée National de Naples, inv. n°9388, dans le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, t. III, 1, s.v. Echo, n° 9, p. 682 et t. III, 2, p. 534.

30 Étoffe égyptienne, IV^e siècle ap. J.-C., époque copte, Paris, musée du Louvre, dans le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, t. III, 1, s.v. Echo, Zürich et München, Artemis, 1986, n° 14, p. 682- 683 ; t. VI, 1, s.v. Narkissos, Zürich et München, Artemis, 1988, n° 52, p. 708 ; t. VI, 2, p. 419.

31 Écho, détail d'une fresque (disparue), Pompéi, *ibid.*, t. III, 1, s.v. Echo, Zürich et München, Artemis, 1986, n° 10, p. 682 (illustration).

en étant le symbole de l'âme et de la conscience³². Pour Platon, seules « les images naturelles », comme le reflet et l'ombre, ne sont pas condamnables et deviennent des outils philosophiques qui éduquent l'homme ou le conduisent vers la connaissance, ce qui nous rappelle la prophétie de Tirésias faite à Liriope au sujet de Narcisse, qu'il connaîtra la vieillesse « s'il ne se connaît pas » (*Métamorphoses*, III, 348). Le miroir n'a pas toujours ce sens positif et peut se révéler dangereux. « Miroir aquatique », la source peut, selon les croyances et les superstitions, devenir un lieu maléfique³³. Narcisse s'éprend d'une image fallacieuse qui fait naître en lui un désir qui le consume jusqu'à la mort. Platon dit encore, au sujet de l'image, qu'elle imite la Nature et que, trompeuse, elle détourne l'homme de la Vérité, séduisant les parties les plus faibles de son âme (*Le Sophiste*). Dans l'iconographie médiévale, le miroir garde cette idée de danger, symbolisant l'orgueil, la vanité, la complaisance et la luxure³⁴. L'image réfléchissante, qu'elle se traduise par le reflet ou par l'écho, est perçue de façon paradoxale : elle permet à l'homme de mieux se connaître ou, au contraire, de se fourvoyer.

C'est probablement dans le mythe d'Ovide qui conclut la première partie de cette réflexion que cette dualité se traduit. Dans les *Métamorphoses* (livre 3), la prophétie de Tirésias évoquée plus haut ouvre le récit de Narcisse sur une mise en garde. Beau et orgueilleux, Narcisse méprisait ceux et celles qui l'adoraient. Lors d'une partie de chasse, il éconduit la nymphe Écho qui de chagrin se consume et se pétrifie en un rocher. Nous entendons encore sa voix dans les montagnes. Un jour, un amant méprisé invoqua les dieux en disant : « Puisse-t-il tomber amoureux lui-même, et ne pas posséder l'être aimé ! » Cette sentence s'appliqua. Lors d'une partie de chasse, Narcisse s'approcha d'une source pour y boire et fut ébloui par la beauté de son propre reflet. Consumé par le désir, il cherche à saisir son image qui lui échappe (« Que de fois il a donné de vains baisers à la source fallacieuse »). En troublant l'eau de ses larmes, la forme disparaît. Pensant que son image le fuit, il meurt de chagrin

32 Viarre, Simone, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, thèse, Paris, 1964, p. 342-343.

33 Frontisi-Ducroux, Françoise, « Narcisse et ses doubles », in *Dans l'œil du miroir*, Paris, O. Jacob, 1997, chap. 10. p. 200-241.

34 Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, vol. II, chap. 9. « Le miroir », p. 223-228.

près de la source : « Au lieu d'un corps, elles (les Dryades) trouvent une fleur au cœur couleur de safran, entourée de pétales blancs³⁵ ». Nicolas Poussin a très bien décrit cette scène³⁶, la tête de Narcisse reposant au milieu des narcisses qui forment une couronne, Écho qui se languit en arrière-plan et dont la forme épouse le rocher, ses pieds s'enfonçant dans la terre, avec, à droite, Cupidon, une torche allumée à la main et, près de lui, la flèche qui rend amoureux, pointée vers le haut, qu'il ne saisit pas, montrant ainsi l'amour impossible de Narcisse.

Si la version du mythe d'Ovide est la plus connue et la plus fréquemment retenue au Moyen Âge et à la Renaissance, nous remarquons que des versions grecques existaient bien avant avec diverses ramifications géographiques, et que la fleur de narcisses est déjà évoquée dans les textes du temps d'Hésiode (VIII^e siècle av. J.-C.). Elle fut très tôt associée à une fleur funeste poussant près des sépulcres et accompagnant les rites funéraires. Fleur trompeuse, elle séduit par sa beauté et mène ses contemplateurs à leur perte. Les botanistes séparent déjà le mythe de la plante et informent de ses vertus dans leurs traités de médecine. Ils mettent en garde aussi contre sa toxicité et ses effets narcotiques. La fleur fait partie d'un cadre bucolique chanté dans la littérature gréco-romaine, incontestablement présente dans le jardin des dieux. Comme pour Hyacinthe³⁷, le mythe lie la fleur au héros : la fleur naît du sang versé sur la terre. Le corps disparaît pour donner lieu à une métamorphose physique, visible, qui se fond dans le décor naturel (mythe étiologique). La proximité de la plante et de l'eau est à considérer aussi. La source devient un miroir dans lequel on se contemple, où la beauté trompeuse allume le désir d'un amour impossible.

Cette fugacité du désir sera moralisée ensuite au Moyen Âge et à la Renaissance et nous verrons comment la fleur aussi se trouve mêlée à un discours philosophique, moral et social.

35 Ovide, *Métamorphoses*, livre 3, Boxus, A.-M. et Poucet, J. (notes et trad.), 2006 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Meto3/Mo3-339-510.html>).

36 Nicolas Poussin, *Écho et Narcisse*, peinture à l'huile, XVII^e siècle, Musée du Louvre, Paris.

37 Tiepolo, *La Mort de Hyacinthe*, 1752-1753, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.

« Les faux miroirs du monde »

Au début du Moyen Âge, ce n'est pas vraiment la fleur du narcissisme qui intéressait les auteurs mais plutôt l'exemple que l'on pouvait tirer du mythe. Épuré, simplifié, c'est davantage le sens de l'histoire qui importe que l'histoire elle-même, le mythe prenant alors la valeur d'« exemple ».

L'exemple d'un « échec amoureux »

Narcisse est associé et comparé au héros, notamment dans les romans et les poèmes épiques des XII^e et XIII^e siècles – *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, *Cligès* de Chrétien de Troyes, *Le Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris, et enfin *Florimont* d'Aimon de Varennes. Narcisse est l'exemple de la souffrance amoureuse, qui, excessive, mène à la folie et à la mort. Dans *Le Roman de Troie*, Achille s'identifie à Narcisse et compare l'amour qu'il porte à Polyxène à celui de Narcisse pour son reflet. Le désir le brûle et le torture tant qu'il songe à la mort (v. 17691-17714³⁸). Dans *Florimont* par exemple, Floquars cite Narcisse et Pyrame pour mettre en garde Florimont des dangers de l'amour (v. 3959-3962³⁹). Ni la métamorphose ni la fleur ne sont citées dans ce type d'énumération. Seul ou associé à Écho, Narcisse est l'exemple d'un échec amoureux, cité parmi d'autres comme Pâris et Hélène, Achille et Polyxène ou Tristan et Iseut dans *Le Joli Buisson de Jonece* de Jean Froissart ou dans *Le Livre des eschez amoureux moralisés* d'Evrart de Conty⁴⁰. Pétrarque fait de même dans *Le Triomphe de l'Amour* (*Les Triomphes*, 1352) : le narrateur reconnaît Narcisse et Écho dans la foule qui suit le cortège du dieu Amour ; ils sont « ceux qu'un fol amour au désespoir entraîne ». Ils accompagnent Persée, Iphis mais aussi Hippolyte, Thésée et Ariane, Hercule, Achille, Démophon et Phyllis, Médée et Jason, Pâris, Ménélas, Hélène,

38 Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, Baumgartner, E. et Viellard, F., Paris, Le Livre de poche, « Lettres Gothiques », 1998.

39 Aimon de Varennes, *Florimont. Ein altfranzösischer Abenteuerroman*, Hilka, A. (éd.), Göttingen, Gesellschaft für romanische Literatur, vol. 48, 1932, p. 153-156.

40 Froissart, Jean, *Le Joli Buisson de Jonece*, Fourier, Anthiome (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1975, p. 160-63 ; Evrart de Conty, *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, Guichard-Tesson, Françoise et Roy, Bruno (éd.), Montréal, CERES, « Bibliothèque du Moyen Âge français » 2, 1993.

et beaucoup d'autres encore⁴¹. La métamorphose en une fleur de narcisse est évoquée ici pour lier la plante stérile (« nul fruit ne peut s'attendre ») à la vanité vaine. Le message est double : il s'adresse aussi bien aux « présomptueux » à « la passion sans but » qu'à ceux qui se méprennent sur l'amour. En effet, de la contemplation de cette beauté, nul ne peut en attendre de l'amour et ceux qui le font y trouvent la mort comme Ameinias ou Écho, par exemple, dont le corps se pétrifie en une pierre, une autre métaphore pour la stérilité.

Lecture allégorique

Dans les livres d'emblèmes populaires aux xv^e et xvi^e siècles, il est aussi dit de cette fleur de narcisse qu'elle ne porte pas de fruit, qu'elle est « stupide » ou « sans sens ». Dans un emblème consacré à Narcisse, intitulé *Philautia* (n^o 69⁴²) dans ses *Emblemata*, Alciati (1492-1550) transpose l'image de la fleur et lui donne un sens politique et satirique. Il montre comment le narcissisme entraîne la dégénérescence de l'esprit, visant ainsi un groupe d'intellectuels, probablement des réformateurs, qui se rebellent contre l'autorité et répandent leurs nouvelles idées⁴³. Cet exemple montre comment l'interprétation allégorique peut être reprise et développée pour s'adapter à un message politique.

L'idée de la dégénérescence avait déjà été évoquée par Boccace dans *La Généalogie des Dieux* (c. 1360⁴⁴) où il opposait à la renommée (Écho)

41 *Les Triomphes dans Pétrarque*, Bailly, Ferdinand (trad.), Paris, Rieder, 1932, t. 2. Voir *Le Triomphe de l'Amour* (fragment), miniature française, xvi^e siècle, BnF, fr. 594, dans Prince d'Essling et Müntz, Eugène, *Pétrarque*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902.

42 *Emblemata*, 1584, Paris (<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=FALC069>).

43 Louise Vinge avance cette hypothèse mais y voit là une contradiction, sachant qu'Alciati était connu pour être un fervent critique de l'Église catholique (*The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th century*, Lund, Gleerups, 1967, chap. 7. « The Narcissus Fable in Translations, Imitations and Handbooks », p. 140-142). Voir aussi Myron, P. Gilmore, *Humanists and Jurists. Six Studies in the Renaissance*, Harvard UP, 1963, n. 74, p. 367.

44 Boccace, *De la genealogie des Dieux, tradlatée en françois*, traduction de *Genealogia Deorum*, (facsimilé de l'édition de P. Le Noir, Paris, 1531), New York et London, Garland, 1976, chap. LIX, « De Narcisus, fils de Cephisus ». Pour le texte latin, voir *Genealogie Deorum Gentilium Libri*, Romano, Vincenzo (éd.), Bari, Gius Laterza & Figli, 1951, vol. 1, livre VII, chap. LIX, p. 380-381. Boccace cite Narcisse dans *Teseida* (VI. 61) et dans *Amorosa Visione* (chant XXII).

ce qui était éphémère et changeant (Narcisse) et condamnait la futilité des plaisirs et des « mondains délices ». Le reflet symbolise ce monde illusoire ; les hommes subissent le même sort que Narcisse et périssent sans avoir laissé de trace. Leur nom suit le même cycle que la fleur et, si elle resplendit le jour, meurt le soir : « Et si par fortune ils ont aucun nom ou renommée qui leur demeure il est converti en fleur : laquelle est au matin rouge et resplendissant et au soir elle est languissante et fanée elle retourne au néant ». Boccace associe donc la vanité à la renommée pour exprimer la dégénérescence et l'oubli : « Pareillement cette gloire et renommée semble avoir aucune chose de clarté et beauté jusqu'au sépulcre : mais celui sépulcre clos elle s'évanouit et elle est perdue par oubliance avec le nom ». Alciati reprend donc l'idée de la fleur et de la dégénérescence. Influencé par Pline l'Ancien, Alciati évoque les propriétés vénéneuses et narcotiques de la fleur. La traduction française donne « qui endort d'un bon esprit la doctrine », verbe qui nous fait penser au mythe de Perséphone qui fut piégée par la fleur dont le parfum capiteux engourdit les nerfs et qui l'entraîna vers la mort, mais également à l'allusion au narcisse « narcotique » dans l'épisode de Dionysos et d'Aura dans les *Dionysiaques* de Nonnos⁴⁵.

Ces références qui mêlent mythologie, allégorie, politique, médecine et botanique se perçoivent en filigrane et par la connaissance que nous avons du narcisse et du mythe de Narcisse depuis l'Antiquité. À la Renaissance, ce sont les dictionnaires mythologiques qui compilent ces textes d'origine différente. Les mythographes explorent le mythe et redécouvrent des versions oubliées ou délaissées par le Moyen Âge, puisant chez les écrivains antiques, chez les scolastes et les compilateurs de basse époque, chez les Pères et les encyclopédistes ainsi que chez leurs contemporains. Ils recensent les versions dans des compilations savantes afin de proposer aux artistes des modèles et des sources d'inspiration. Les textes de Giraldi (*L'Histoire des Dieux*, Bâle, Oporinus, 1548) Conti (*La Mythologie*, Venise, Alde, 1551) ou Cartari (*Les Images des Dieux*, Venise, Marcolini, 1556) circulent dans toute l'Europe⁴⁶.

45 Voir Frontisi-Ducroux, F., art. cit., p. 235-41 ; *Les Dionysiaques*, Vian, Francis (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2003, t. XVIII, chant XLVIII, 576-587, p. 119.

46 Voir Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques*, chap. 3. « L'influence des manuels », Paris, Flammarion, 2012, p. 327-376.

Dans *La Mythologie* (Venise, Alde, 1551⁴⁷), Natale Conti consacre le chapitre XVII à Narcisse ; il l'ouvre par la phrase suivante : « Le beau narcisse, que les Fables disent avoir été transformé en une fleur de son nom, fut fils de la rivière de Cephise, ou Cephisse, & de Liriope [...]»⁴⁸. En mettant les fables au pluriel, Conti montre qu'il n'y avait pas qu'une source à ce récit. Il commence par raconter le mythe d'Ovide de façon fidèle mais concise. La métamorphose de Narcisse en une fleur va lui permettre ensuite de quitter le récit d'Ovide pour une explication étymologique. Conti se lance dans une énumération savante et variée sur Narcisse et la fleur de narcisse. Il donne l'étymologie du mot « narcisse », explique le rôle de la fleur dans les rites antiques, cite Phanomède (*Attique*, livre V) qui écrit que les guirlandes de narcisses étaient dédiées à Perséphone (« Proserpine » dans le texte) qui cueillait des narcisses quand Hadès (« Pluton ») la ravit, mentionne ensuite Pausanias (Boétie) et sa version du mythe qui explique l'existence d'une fontaine nommée « Narcisse » en Thespie et de l'existence d'une sœur jumelle puis revient à la fleur de narcisse décrite par Dioscoride. Il conclut le chapitre par la moralisation du mythe de Narcisse, fusionnant le mythe d'Ovide avec la version de Pausanias. Dans une conclusion synchrétique, il fait autant allusion à Némésis qu'au dieu chrétien et reprend le thème du reflet et de l'ombre pour la transposer à une vengeance qui suivrait Narcisse comme son ombre.

La conclusion de Conti rappelle les moralisations des *Métamorphoses* d'Ovide au Moyen Âge et à la Renaissance. Dans les *Métamorphoses* d'Arnolphe d'Orléans, texte allégorique datant du XII^e siècle, Narcisse représentait déjà la vanité (*vanitas*). Puis, dans *L'Ovide Moralisé* (1316-1328⁴⁹), un des ouvrages les plus influents de son époque, qui a donné lieu à des traductions en français, en espagnol et en italien, le mythe est de nouveau moralisé et perpétue le thème de la vanité. Son auteur condamne « les orgueilleux », qui « se mirent et

47 Conti, Natale, *Mythologie, c'est-à-dire explication des fables, contenant les généalogies des dieux, les cérémonies de leurs sacrifices, leurs gestes, aventures, amours et presque tous les préceptes de la philosophie naturelle et morale*, extrait du latin de Noël le Comte... par I. D. M. (Jean de Montlyard, *editio princeps*, Venise, 1551), Lyon, P. Frelon, 1604, p. 1025 ; *Idem, Mythologiae* [Venise, 1567], éd. facsimilé, New York, Garland, 1976.

48 Conti, Natale, *Mythologie*, Paris, 1627, Montlyard, Jean de (trad.), Baudoin, Jean (éd.) (<https://eman-archives.org/Mythologia/items/show/1269>).

49 *Ovide Moralisé, Poème du commencement du quatorzième siècle*, De Boer, Cornelis (éd.), Amsterdam, Johannes Müller, 1915 (reprint Wiesbaden, Martin Sándling, 1966).

s'amusement aus faulz mireoirs de cest monde » (v. 1903-1911). La fable de Narcisse est encore racontée et moralisée dans les *Métamorphoses* de François Habert (1541), qui s'inspire du *Grand Olympe*, une œuvre elle-même inspirée de *L'Ovide Moralisé*. Dans *L'Épître à Othéa* (c. 1400), une œuvre didactique largement diffusée à l'époque qui s'adresse aux jeunes chevaliers dans un souci d'éducation morale, Christine de Pisan moralise le mythe de Narcisse et le place dans un contexte chrétien. Dans la glose, Narcisse est condamné pour son orgueil et sa vanité une fois encore mais à cela, il est ajouté une citation de Socrate : « Fils, prends garde de ne pas te faire abuser par la beauté de ta jeunesse car ce n'est pas chose durable⁵⁰ ». Cette moralisation traduit les préoccupations d'une époque au moment où les humanités redécouvrent Platon à travers Ficin (1433-1499) et, avec lui, un système philosophique cohérent qui distingue deux mondes : le monde des Idées ou des Formes, intelligible et appréhendé par l'intellect et le monde sensible, appréhendé par nos sens. L'âme appartient au premier monde mais elle est piégée par le corps, qui appartient lui au deuxième monde. La beauté physique mène à la beauté morale puis à la beauté intellectuelle. Ficin traduit les œuvres complètes de Platon et de Plotin et développe son propre système de pensée (*Theologica Platonica*), tentant de réconcilier platonisme et christianisme. La question du corps et de l'âme est posée, comparant ce qui est muable et éphémère à ce qui est stable et éternel. Nous pouvons retrouver cette lecture platonicienne dans *Les Hiéroglyphiques* de Jan Pierre Valerian (dit Pierus, 1477-1560), chapitre 32, publié pour la première fois à Bâle en 1556. La fleur de narcisse renvoie à une beauté éphémère qui se meurt. Elle porte aussi un autre message qui est de ne pas se fier à cette beauté physique, corporelle mais de préférer une beauté supérieure, divine⁵¹. Cela n'est pas sans nous faire penser au mythe de Perséphone et à la fleur qui la captive.

Pour conclure cette partie, il est intéressant de citer le chapitre sur Narcisse intitulé : « Amour de soy-mesme » dans *Iconologie* de Cesare Ripa (1643) pour voir comment les mythes sont reçus

50 Ma traduction. « *Nad to this purpos seith Socrates : Sone, beware thou be not deceyved in the beaute of thi yought, for that is no durable thing.* (glose) », Christine de Pisan, *The Epistle of Othea*, Scrope, Stephen (trad.), Bühler, Curt F. (éd.), London, New York, Toronto, Oxford UP, « The Early English Text Society » 264, chap. XVI (Narcisse), p. 26-27.

51 Valerian, Jan-Pierre, *Les hiéroglyphiques*, Montlyard, Jean de (éd.), Lyon, P. Frelon, 1615 ([ark:/12148/bpt6k5541549k](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:sh:ark:/12148/bpt6k5541549k)).

au xvii^e siècle. Ripa commence par une image, celle de Narcisse qui se mire dans une fontaine, qu'il lie à la vanité. Plus surprenant ensuite, il dit que d'autres représentent cet amour de soi-même par une « femme présomptueuse qui porte une guirlande de vésicaire sur la tête, avec à la main gauche un écriteau écrit "Philautia" et qui tient à la main droite la fleur de narcissé, à ses pieds se tient un paon ». Il évoque les paroles de Socrate qui rappela qu'il était bien difficile de se connaître soi-même, des paroles qui font écho à la prophétie de Tirésias. Il cite aussi Aristote qui distingue deux catégories d'amour de soi, ceux à blâmer car « ils ne fuient que leur propre passion » et « ceux à louer car c'est la seule raison qui les guide ». L'amour narcissique n'est plus réservé aux hommes mais aussi aux femmes, c'est pourquoi elle porte dans cet emblème un écriteau. Le vésicaire, lui, a une racine qui, mise en poudre, a la capacité, selon Pline et Théophraste, de persuader quelqu'un de laid « d'être le plus beau des hommes. » La fleur de Narcisse représente la métamorphose du « jeune présomptueux » et le paon réfère à celui dont la beauté du plumage permet de s'admirer⁵². L'illustration, extraite des *Hiéroglyphiques* de Jan Pierre Valerian, montre Narcisse à la fontaine, une représentation très caractéristique qui vient probablement des illustrations du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris qui ont perduré dans le temps, la source ayant été remplacée par une fontaine. La fleur de Narcisse est absente de ces représentations car élément païen, la métamorphose a disparu du *Roman de la Rose*. L'univers de la forêt et de la chasse est plus foisonnant aux xvi^e et xvii^e siècles. Narcisse est souvent représenté avec son arc ou une lance, accompagné d'un ou de plusieurs chiens de chasse et de Cupidon en arrière-plan. Ces représentations plus tardives que nous pouvons observer dans *Les Images* de Philostrate (1637) ou dans les *Métamorphoses* de Chauveau (1676⁵³) font penser aux reproductions antiques du mythe de Narcisse. La fleur de Narcisse a tendance à disparaître, sauf dans la couronne que porte Narcisse dans le tableau du Poussin (1627⁵⁴).

52 Ripa, Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures*, Baudoin, Jean (trad.), 1643 [https://fr.wikisource.org/wiki/Iconologie_\(Cesare_Ripa,_1643\)/l/Amour_de_oy-me_me](https://fr.wikisource.org/wiki/Iconologie_(Cesare_Ripa,_1643)/l/Amour_de_oy-me_me)

53 Voir la gravure sur cuivre, 7,2 x 8,6 cm, Montpellier, médiathèque Émile-Zola (<https://utpicturaj8.univ-amu.fr> notice 2809).

54 Nicolas Poussin, *Écho et Narcisse*, cf. note 36.



En étudiant les représentations iconographiques nombreuses du mythe de Narcisse au Moyen Âge et à la Renaissance, il est intéressant de constater qu'elles viennent de deux veines, l'une antique, plus flagrante aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles avec un retour au classicisme et l'autre médiévale avec la grande influence du *Roman de la Rose* que l'on perçoit dans les éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide ou celles de *l'Épître d'Othea* au Moyen Âge. Il y avait également des vases communicants entre les *Ovides figurés* et les livres d'emblèmes⁵⁵. Les *Emblemata* d'Alciati⁵⁶ sont par exemple publiés par Macé Bonhomme (Lyon, 1549) ou Jean de Tournes (Lyon, 1557) et ces versions, qui circulent dans toute l'Europe, inspirent des graveurs comme Virgile Solis (*Metamorphosis Ovidii, Argumentis Qui*, Francfort, Johannes Spreng, 1563) qui illustrent les *Ovides figurés*. La fleur de narcississe apparaît ou disparaît en fonction des versions. Elle peut ne pas apparaître à l'image mais être citée dans le texte plus haut.

Pour conclure, nous voyons ainsi que si les textes ont été altérés à travers les siècles, il reste néanmoins des constantes. Une bonne connaissance du mythe, de ses premières versions dans l'Antiquité, nous permet de mieux entrevoir ensuite ses déviations, ses transformations et les influences d'une époque à la fois sur le texte et sur l'image. Le mythe de Narcisse est complexe car, comme Hyacinthe, il est lié à une fleur et l'histoire de cette fleur a été par moments attachée ou détachée de la fable. De la même manière que Pausanias dans l'Antiquité, les mythographes de la Renaissance ont rappelé l'origine du nom de la fleur, les différentes fables, et énoncé, comme Plin ou Dioscoride les vertus du narcississe. Dans un contexte chrétien, cette fleur a tendance à disparaître car elle évoque une métamorphose qui ne peut pas convenir à un discours qui lui préfère la « mort subite ». Mais si la fleur peut temporairement disparaître des récits, elle

55 Voir ma thèse, « Héritages et réappropriations du mythe d'Écho dans la littérature élisabéthaine », sous la dir. d'Yves Peyré, Montpellier, 2006, p. 48-56.

56 *Orgueil*, dans *Emblemes d'Alciat de nouveau translatez en françois, vers pour vers, juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes par Barthélemy Aneau*, Lyon, Macé Bonhomme, 1549 (ark:/12148/bpt6k15140353).

Cécile Mauré

est toujours présente et parfois illustrée dans les manuels de botaniques ou les traités de médecine, Dioscoride étant largement édité au Moyen Âge et à la Renaissance. Identifiée, classifiée, commentée et compilée, la fleur est examinée dans une démarche utilitaire et scientifique en lien avec la médecine et la botanique. Les dessins se font plus précis. La fleur de narcisse reste cependant toujours aussi présente dans la littérature de l'époque et Narcisse une référence mythologique qui orne les textes, source d'inspiration.

CÉCILE MAURÉ
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Des Sirènes et des Ondines

Résumé – Bien que la sirène nous soit aujourd’hui familière, c’est avant tout une créature monstrueuse, hybride, et incroyablement complexe. Faisant écho à son hybridité, la sirène semble en effet hésiter entre l’oiseau, qui la rattache à l’élément air, et le poisson, qui la plonge dans l’élément aquatique ; entre la grande mythologie (des Grecs et des Romains) et la « petite mythologie » des folklores scandinave et germanique ; entre la culture dite « savante », telle qu’elle s’exprime dans l’*Odyssée* d’Homère, et la culture populaire, orale, dont témoignent les contes merveilleux. Au cours de cet exposé, nous observerons d’abord l’articulation entre grande et petite mythologie, culture savante et culture populaire. Puis dans une perspective diachronique, nous verrons de quelle manière la sirène a évolué sous le regard du christianisme, avec l’émergence de problématiques nouvelles liées au salut de l’âme. Enfin, nous nous pencherons sur la figure de la sirène dans la littérature jeunesse contemporaine : toujours populaire mais trop souvent édulcorée, elle a su, tout récemment, retrouver du sens et une admirable épaisseur.



DANS ce recueil consacré à la faune et à la flore, j’ai choisi de proposer une intervention sur une créature un peu à part puisqu’elle est, du moins dans ses représentations traditionnelles, à la fois humaine et animale. De fait, la silhouette de la sirène nous est aujourd’hui familière, mais c’est avant tout une créature monstrueuse, hybride, et incroyablement complexe. Faisant écho à son hybridité, la sirène semble en effet hésiter :

- entre l’oiseau, qui la rattache à l’élément air, et le poisson, qui la plonge dans l’élément aquatique ;
- entre la grande mythologie des Grecs et des Romains et la « petite mythologie¹ » des folklores scandinave et germanique ;
- entre la culture dite « savante », telle qu’elle s’exprime dans l’*Odyssée* d’Homère, et la culture populaire, orale, dont témoignent les contes merveilleux de Straparola, d’Andersen ou des frères Grimm.

Plus fondamentalement peut-être, la sirène hésite entre le monde des hommes et l’Autre Monde : suivant les sources et les textes de référence, elle attire les humains vers son monde fabuleux,

1 « Petite mythologie » est la traduction de l’expression *niedere Mythologie*, que nous devons aux frères Grimm.

cet « Autre Monde » qui se confond avec celui des morts, ou aspire à rejoindre le nôtre, celui des vivants, en délaissant celui dont elle vient.

Devant tant de richesse et une telle variété des angles d'approche, un choix était nécessaire. Je mettrai d'abord en exergue l'articulation entre grande et petite mythologie, indissociable de l'articulation entre culture savante et culture populaire. Puis, suivant très humblement les pas de Jacqueline Leclercq-Marx², j'observerai la manière dont la sirène a évolué sous le regard du christianisme, avec l'émergence de problématiques nouvelles liées au salut de l'âme. Enfin, je me pencherai sur la figure de la sirène dans la littérature jeunesse contemporaine : il ne sera pas question pour moi d'être exhaustive – les références sont trop nombreuses ! –, mais j'aimerais montrer que cette figure fabuleuse, sans toujours éviter les écueils de l'édulcoration, a su tout récemment retrouver du sens et une certaine épaisseur.

La sirène, entre grande et petite mythologie

La plus ancienne mention des sirènes, comme chacun sait, se trouve au chant XII de *l'Odyssée* d'Homère³. Établies dans une île de la Méditerranée, elles attirent les humains par leur musique et leurs chants, puis dévorent les imprudents dont le bateau s'est fracassé sur les rochers. L'un des seuls à leur échapper est Ulysse, l'homme « aux mille tours », qui ordonne à ses marins de l'attacher fermement au mât de son navire, puis leur bouche lui-même les oreilles avec de la cire molle.

D'emblée, les sirènes sont donc associées à la mort : ce sont des créatures fascinantes mais dangereuses qui ne sont d'ailleurs pas décrites chez Homère. Néanmoins, les plus anciennes représentations

-
- 2 Les références sont nombreuses et toutes passionnantes. Voir notamment *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Acad. royale de Belgique, 1997 (le texte et les images associées sont disponibles sur internet : <https://koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4389>) et « Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane », *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. 45, n° 177, p. 56-67 (doi:10.3406/ccmed.2002.2820).
 - 3 Voir en particulier les vers 150 à 199.

leur attribuent un corps d'oiseau et une tête de femme, comme on peut le voir sur le relevé d'un vase grec datant du ^v^e siècle av. J.-C.

Comme les autres créatures de la mythologie grecque, les sirènes seront vite récupérées par les Étrusques et les Romains puis, dès le ^{iv}^e siècle, par les Pères de l'Église chrétienne. À vrai dire, la transition est aisée : ces créatures séduisantes, qui provoquent la mort des hommes, font naturellement écho aux défiances chrétiennes à l'égard de la gent féminine. Les sirènes sont comparées aux courtisanes, voire aux femmes en général, tandis que les marins sont comparés aux chrétiens tentés par la luxure ou, dans certains cas, par les croyances hétérodoxes. Poussant plus loin le parallèle, certains auteurs chrétiens, tel Maxime de Turin au début du ^v^e siècle, assimilent même le mât du navire auquel se fait attacher Ulysse au bois de la Croix qui, lui aussi, apporte le salut aux hommes tentés par le mal :

Chacun se fera donc lier à l'arbre de la croix dans ce navire ou se bouchera les oreilles avec les divines Écritures. Ainsi, il ne craindra pas la douce tempête de la luxure. En effet, la suave figure des sirènes représente la molle concupiscence des voluptés, qui affaiblit la constance de l'esprit qui leur est soumis par de coupables flatteries⁴.

Nous repérons ici l'abondance des analogies : le mât est assimilé à la croix, le navire à la nef de l'église, la cire aux divines écritures, la tempête à la luxure et, de manière générale, les sirènes à la concupiscence. Et, comme une image vaut parfois mieux qu'un long discours, nous pouvons observer cette belle enluminure de la fin du ^{xiii}^e siècle où le mât du navire d'Ulysse apparaît sous la forme d'une croix⁵ :

4 Maxime de Turin, sermon XLIX, Migne, *Patrologia latina*, t. LVII, col. 339-340.

5 Notons au passage que l'enlumineur a substitué aux sirènes-oiseaux de l'*Odyssee* des sirènes-poissons, contredisant ainsi le texte homérique !

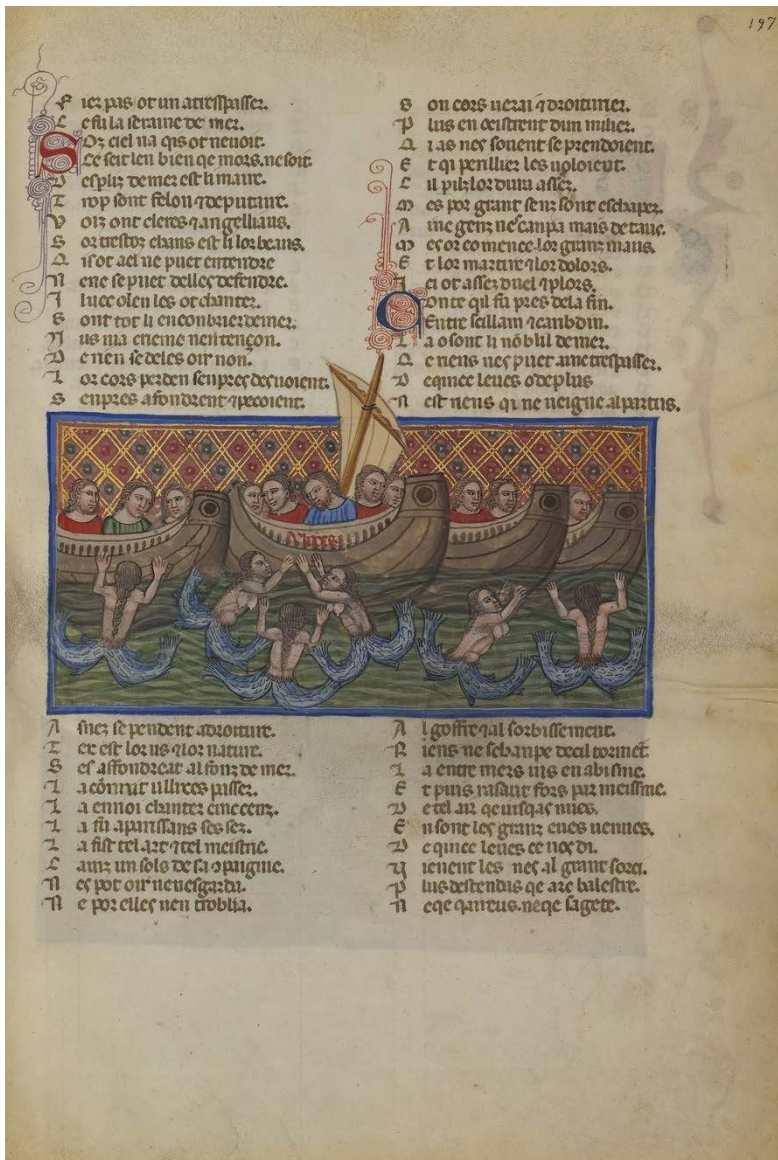


Fig. 1 – Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, dernier quart du XIII^e siècle, BnF, Gallica, ms. fr. 782, f^o 197 (ark:/12148/btv1b520004567).

Quoique la christianisation du mythe antique se fasse aisément, elle ne se fait pas impunément. Il y a en effet édulcoration de la sirène : alors que les Grecs l'associaient à la connaissance et au désir de savoir⁶, les chrétiens restreignent le mythe à sa dimension charnelle et sexuelle. Plus encore, opposant le plaisir charnel et vil que procurent les sirènes au plaisir intellectuel que procurent les muses, ils affirment que c'est pour préserver leur esprit qu'ils doivent à tout prix éviter leur fréquentation.

D'une certaine manière, le christianisme vient donc altérer le sens profond du mythe en l'adaptant à ses propres obsessions. La sirène devient pour ces auteurs une simple incarnation du mal et de la luxure au point de pouvoir se superposer à d'autres créatures maléfiques présentes dans la Bible. Un exemple célèbre se trouve dans la Vulgate : traduisant un passage du livre d'Isaïe⁷, saint Jérôme choisit de rendre le mot hébreu signifiant « chacals » (*thannim*) par le mot *sirenes*, comme si les sirènes, en tant qu'incarnation du mal, pouvaient désormais se substituer aux animaux les plus vils, quels qu'ils soient et quelle que soit leur apparence⁸.

Si le sens du mythe est altéré à l'époque chrétienne, l'allure des sirènes, elle, ne change guère : leur corps tend à s'humaniser (elles acquièrent notamment des bras, qui leur permettent de tenir leurs instruments de musique) mais, conformément aux représentations les plus anciennes et à la description qu'en donne le *Physiologus* à la fin du I^e siècle⁹, elles demeurent des créatures hybrides avec des ailes d'oiseaux. Il faut attendre le tournant des VII^e-VIII^e siècles pour

6 Écoutons les paroles des sirènes dans l'*Odyssée* : « Viens à nous ! Viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content et plus riche en *savoir*, car nous *savons* les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous *savons* aussi tout ce que voit passer la terre nourricière. » (trad. Victor Bérard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1955). En l'espace de quelques vers, la notion de « savoir » apparaît à trois reprises, rappelant le lien établi par les Grecs entre les sirènes et l'*eidōs* (la « connaissance »).

7 Isaïe 13, 22.

8 « Jérôme, qui connaît parfaitement l'histoire d'Ulysse et des sirènes [...], rejette parfois les sirènes dans les rangs indifférenciés des bêtes sauvages ». Leclercq-Marx, Jacqueline, « Les sirènes dans la Bible et les livres apocryphes », in *La Sirène dans la pensée et dans l'art...*, *op. cit.*

9 *Physiologos, le bestiaire des bestiaires*, Zucker, Arnaud (trad. et intr.), Grenoble, J. Millon, « Atopia », 2004.

voir apparaître les premières mentions de la sirène-poisson dans le *Liber Monstrorum*, le « Livre des Monstres » :

Les sirènes 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 vagues¹⁰.



Fig. 2 – *Sacramentarium gelasianum* [Sacramentaire gélasien, dit de Gellone (Saint-Guilhem-le-Désert)], c. 780-800, diocèse de Meaux ou Cambrai ?, BnF, ms. lat. 12048, f° 51v (ark:/12148/cc130152).

Cette transformation, attestée pour la première fois dans l'iconographie à la fin du VIII^e siècle (voir fig. 2), est due, probablement, à l'influence des mythologies scandinave et germanique qui abondent en « jeunes filles des mers » : la rencontre entre la Méditerranée et les contrées nordiques s'accompagne d'une rencontre iconographique et culturelle entre la tradition savante et la tradition populaire, mais

¹⁰ Le *Liber Monstrorum* est un catalogue en prose anonyme qui recense et décrit les créatures mythiques de l'Antiquité et du haut Moyen Âge. Celles-ci sont réparties en trois livres : monstres humanoïdes, bêtes monstrueuses et serpents ; la sirène apparaît dans le livre I au chap. 14. Le texte latin a été édité et traduit en italien par C. Bologna (Milan, Bompiani, 1977) ; une version anglaise est par ailleurs disponible sur internet (<https://web.archive.org/web/20050118082548/http://members.shaw.ca/sylviavolk/Beowulf3.htm>).

aussi d'une rencontre religieuse entre le christianisme et les croyances païennes du nord de l'Europe.

C'est ainsi que la sirène ailée des Grecs puis des chrétiens se dote d'une queue de poisson : après une période de flottement durant laquelle les deux silhouettes coexistent (voir, ci-dessous, une enluminure extraite d'un manuscrit du XIII^e siècle), les ailes tendent à disparaître et, à la fin du Moyen Âge, la version aquatique de la sirène devient très largement majoritaire dans les bestiaires et dans l'iconographie.

Fig. 3 – Sirène hybride du XIII^e siècle, dotée d'ailes d'oiseau et d'une queue de poisson. Richard de Fournival, *Response au bestiaire d'Amours*, in *Recueil de textes, Vie de saints*, 1285, BnF, ms. fr. 412, f^o 240r (ark:/12148/cc50522d).



Inversement, les *marinae puellae* du nord de l'Europe acquièrent bien souvent le nom de *sirenae*. Dès lors, en effet, que l'on passe de la culture orale et populaire à la culture écrite et savante, c'est l'empreinte de la langue latine qui s'impose : les créatures marines du folklore scandinave sont rebaptisées et désignées sous le nom savant de *sirenae* dans les textes latins qui en font mention. Cette situation va favoriser, mécaniquement, une forme de confusion entre des créatures qui étaient à l'origine bien distinctes.

Il y a donc double transformation et influence réciproque : la plus visible, certes, concerne le corps de la sirène et l'abandon de ses ailes d'oiseau ; mais l'influence linguistique est loin d'être anodine : en français, comme dans la plupart des langues romanes, *seraines* devient au Moyen Âge le terme générique pour désigner les créatures marines fabuleuses là où l'anglais, notamment, continue de distinguer les *sirens* et les *mermaids*.

Cette dimension linguistique, qui favorise la multiplication des *seraines* et *sirenae* dans les récits médiévaux, explique peut-être pourquoi, à la fin du Moyen Âge, la sirène contamine parfois d'autres figures hybrides venues de l'Autre Monde. Là encore, je prendrai

l'exemple le plus célèbre : dans un manuscrit du début du xv^e siècle, la fée serpente Mélusine se retrouve dotée d'une queue de poisson, bien que cette représentation contredise les récits de Jean d'Arras et de Coudrette¹¹.

Bien entendu, le fait linguistique n'explique pas tout : la capacité des sirènes à contaminer d'autres figures hybrides prouve aussi que, sous le regard du christianisme, c'est avant tout la monstruosité de ces créatures qui fait sens, que leur partie animale consiste en ailes d'oiseau, en queue de serpent ou en queue de poisson.

La sirène sous le regard du christianisme

Même si le christianisme a quelque peu galvaudé et simplifié l'image des sirènes, on aurait tort de s'en tenir à ce constat : fascinés par leur hybridité, les auteurs chrétiens ont aussi posé de nouvelles et passionnantes questions en lien avec leur nature profonde ; ils se sont interrogés, en particulier, sur la présence d'une âme au sein de ces corps étranges à la fois humains et animaux. Saint Augustin, au livre XVI de la *Cité de Dieu* (chap. 8), s'intéressait déjà à ces êtres « *quasi hominum* » et s'interrogeait sur leur nature¹² : est-ce la part animale qui l'emporte, auquel cas ces créatures ne possèdent pas d'âme et ne peuvent pas accéder au Paradis, ou bien, inversement, a-t-on affaire à des créatures suffisamment humaines pour bénéficier d'une âme et du salut éternel ?

Ces questions affleurent dans de nombreux récits médiévaux et, comme saint Augustin, plusieurs auteurs se montrent plutôt accueillants avec les créatures hybrides. Je pense ici au célèbre passage de la *Topographia hibernica*, de Giraud de Barri (1188), où un prêtre rencontre un loup-garou et, après bien des hésitations, accepte de lui donner l'hostie¹³ ; je pense aussi à cette anecdote, rapportée

11 « Et voit Melusine en la cuve qui estoit jusques au nombril en figure de femme et pignoit ses cheveulx, et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne ou on met harenc et longue durement. » (Jean d'Arras, *Le Roman de Mélusine*, Vincensini, Jean-Jacques (éd.), Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », p. 660). La version de Coudrette, au début du xv^e siècle, suit fidèlement la description de Jean d'Arras.

12 Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, livre XVI, chap. 8.

13 Giraud de Barri, *Topographia Hibernica*, Dimock, J. F. (éd.), in *Giraldi Cambrensis opera*, London, 1861-1891, t. V, II, 19, p. 101-107.



Fig. 4 – « Saint Antoine et l’Homme-Chèvre », Jean de Mandeville, *Voyages, in Marco Polo, Livre des merveilles*, BnF, ms. fr. 2810, f° 191r (ark:/12148/c).

par Isidore de Séville puis Jean de Mandeville, qui met face à face un homme-chèvre (homme jusqu’au nombril, chèvre en-dessous) et l’ermite Antoine retiré au désert : le « monstre » – par son apparence en tout cas – y affirme qu’il est une créature de Dieu et demande à Antoine de prier en sa faveur¹⁴. Je n’oublie pas notre chère Mélusine : même si la fée-serpente ne possède pas d’âme, elle aurait pu,

14 Jean de Mandeville, dans *Le Livre des Merveilles*, décrit la rencontre en ces termes : « Dans le désert d’Égypte, un saint ermite rencontra un monstre ressemblant à un homme avec deux grandes cornes tranchantes sur le front ; il avait un corps d’homme jusqu’au nombril et au-dessus le corps d’une chèvre. Le prud’homme lui demanda qui il était et le monstre lui répondit qu’il était une créature mortelle telle que Dieu l’avait créée et qu’il demeurait en ce désert en cherchant sa subsistance. Il pria l’ermite d’intercéder pour lui auprès de Dieu. » Quelques siècles plus tôt, Isidore de Séville donnait directement la parole à la créature monstrueuse : « Je suis un de ces démons que les paysans, déçus et aveuglés par diverses erreurs, ont coutume d’adorer par une ancienne idolâtrie. Ceux de ma condition m’envoient vers toi pour que tu pries pour nous le Dieu commun à tous, le Dieu des dieux dont tu es le loyal serviteur, car nous avons eu connaissance qu’il est venu en ce monde pour le salut de tous les hommes, en toutes terres est parvenue sa renommée, en tous lieux est entendue sa parole ». Textes traduits et cités sur le site de la BnF (http://expositions.bnf.fr/bestiaire/grand/fr_2810_151.htm).

affirme-t-elle à son époux Raymondin, en acquérir une et être entermée religieusement si celui-ci ne l'avait pas trahie¹⁵.

À l'instar de ces créatures monstrueuses et le plus souvent hybrides, la sirène n'est plus systématiquement dépréciée dans les textes médiévaux ni renvoyée à son caractère animal et diabolique : elle tend même à s'humaniser. Dans la *Bataille Loquifer* par exemple (xii^e siècle), Rainouart est sauvé par une sirène qu'il avait auparavant capturée puis relâchée¹⁶ ; et dans le *Tristan de Nanteuil* (xiv^e siècle), une sirène compatissante recueille le héros et le nourrit au sein : les vertus prodigieuses de son lait, précise le narrateur, rendent le jeune Tristan aussi grand qu'un cheval de Carthage¹⁷ !

Le débat, concernant l'âme des créatures hybrides, va prendre plus d'ampleur au xvi^e siècle avec le *Liber de Nymphis*¹⁸ de Paracelse. Dans cet ouvrage de 1535, l'auteur se penche sur les créatures élémentaires, ainsi qu'il les nomme, au nombre desquelles figurent les ondines (*undinae* en latin). Proches des sirènes, ces créatures fabuleuses, rattachées à l'élément aquatique, ne possèdent pas d'âme ; mais, comme la fée Mélusine, elles peuvent en acquérir une à condition de s'unir à un être humain. Bien plus, affirme Paracelse, elles recherchent ardemment la compagnie des hommes pour pouvoir prétendre au salut éternel. Le désir a donc changé de camp : ce sont désormais les créatures marines qui veulent s'unir aux hommes ! Dès lors, deux visages de l'ondine et, par extension, de la sirène, vont coexister pendant plusieurs siècles, dont témoignent au premier chef les contes merveilleux :

15 « Las, mon amy, se tu ne m'eusses fausee, je estoye gectee et exemptee de paine et de tourment. Et eusse vescu cours naturel comme femme naturelle et feusse morte naturellement et eu tous mes sacremens, et eusse esté ensevelie et enterree en l'eglise Nostre Dame de Lusegnan » (Jean d'Arras, *Le Roman de Mélusine*, éd. cit., p. 694).

16 *La Bataille Loquifer*, v. 3965-3996 et 4185-4210, Barnett, M. (éd.), Oxford, 1975. Cité par Jacqueline Leclercq-Marx dans l'article mentionné à la note 1.

17 *Tristan de Nanteuil*, X, v. 420-426, Val Sinclair, Keith (éd.), Assen, Van Gorcum, 1971 : « Mais Dieu lui envoya par grace une seraine / Qui moitié femme estoit et ly aultre racine / Estoit sy c'uns poissons, mais la vertu divine / Y ouvra tellement que toute estoit encline / La seraine de mer qui de Dieu estoit digne, / Qui l'enfant gouvernoit qui fut de franche orine, / Et de son propre let l'aletoit sans hayne ».

18 Le titre complet est le suivant : *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* [*Le Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits*], in *Philosophia magna* [1535], Paris, Sylvie (trad.), Nîmes, C. Lacour, 1998.

- Un visage diabolique et mortifère : il apparaît notamment chez Straparola, au milieu du ^{xvi}^e siècle, dans le conte de *Fortunio* extrait des *Piacevoli notti*¹⁹ ; on y voit une sirène géante s'emparer du héros et l'engloutir au fond des flots. Ce visage inquiétant ressurgit au ^{xix}^e siècle dans deux contes des frères Grimm²⁰ : *L'Ondine de l'étang* (KHM 181), où une ondine s'empare de l'enfant d'un couple de meuniers, et *L'Ondine* (KHM 079), où deux enfants sont capturés par une créature maléfique demeurant au fond d'un puits. On notera au passage que le texte allemand désigne l'ondine par les termes *nixe* ou *wassernixe*, preuve de la contamination voire de la confusion que j'évoquais plus haut entre les diverses créatures marines : suivant les récits et la langue employée, il y a alternance et quasi-équivalence entre les noms *sirène*, *nixe* et *ondine*.
- Un visage pathétique : on le rencontre dans *Ondine* [*Undine*] de Friedrich de La Motte-Fouqué, en 1811, et dans *La Petite Sirène* [*Den Lille Havfrue*] d'Andersen, en 1837. Chaque fois, le désir amoureux y apparaît subordonné au désir religieux : Ondine a été placée chez un couple d'humains par son père afin qu'elle se marie et acquière une âme²¹ ; de même, la petite sirène exprime le souhait de s'unir à un homme après avoir appris que les humains, contrairement au peuple des eaux, bénéficiaient d'une âme immortelle²². Pour autant, c'est bien l'échec amoureux qui confère aux deux héroïnes une dimension émouvante et profondément humaine. Par un retournement saisissant, ces créatures *quasi hominum* semblent le plus capables

19 *Les Nuits facétieuses*, Louveau, Jean et Larivey, Pierre de (trad.), Gayraud, Joël (éd.), Paris, J. Corti, 1999. Le conte de *Fortunio* est le 4^e récit du livre III.

20 *Contes pour les enfants et la maison*, collectés par les frères Grimm, Rimasson-Fertin, Natacha (éd. et trad.), Paris, J. Corti, 2009, « Merveilleux » 40, 2 vol.

21 « Mon père, un puissant prince de la Méditerranée, a voulu que sa fille unique acquît une âme, fût-ce au prix des plus cruelles souffrances réservées généralement aux hommes doués de ce sentiment profond. Or, les Ondines ne peuvent atteindre à ce but que grâce à l'amour d'un homme de la terre. » (*Ondine*, chap. VIII). Le texte intégral du conte est disponible sur internet, agrémenté des magnifiques gravures d'Arthur Rackham ([https://fr.wikisource.org/wiki/Ondine_\(La_Motte-Fouqué\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Ondine_(La_Motte-Fouqué))).

22 « Mais pourquoi n'avons-nous pas aussi une âme immortelle ? dit la petite sirène affligée ; je donnerais volontiers les centaines d'années qui me restent à vivre pour être homme, ne fût-ce qu'un jour, et participer ensuite au monde céleste. » Le texte intégral, illustré par Bertall, est lui aussi disponible sur internet (https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_d'Andersen/La_Petite_Sirène).

d'attitudes et de sentiments chrétiens – je pense en particulier au sens du sacrifice dont fait preuve la petite sirène. Ce sont elles aussi qui sont victimes des hommes et de leur inconstance, comme l'avait été Mélusine en son temps : les créatures les plus humaines et les plus proches de Dieu ne sont décidément pas celles que l'on croit !

De la sirène édulcorée à la sirène renouvelée : la sirène dans les œuvres contemporaines pour la jeunesse

Au XIX^e siècle, le récit de Lamotte-Fouqué puis le conte d'Andersen avaient traité avec finesse et empathie les souffrances des ondines et des sirènes, créatures hybrides prises entre deux mondes et trahies par les hommes qu'elles désirent. Mais le XX^e siècle, trop matérialiste peut-être, se détourne de la question religieuse et vide le mythe d'une grande partie de sa substance. Comme on pouvait s'y attendre, l'édulcoration est encore plus visible dans les œuvres destinées à la jeunesse : les adaptations gommant les problématiques jugées peu accessibles aux enfants et beaucoup rechignent à maintenir la fin tragique de l'histoire.

Ce choix apparaît de manière flagrante dans *La Petite Sirène* des studios Disney, sorti sur les écrans en 1989 : aucune allusion à l'âme, bien sûr, et un prosaïsme qui laisse pantois. L'héroïne est fascinée par les objets humains les plus inattendus (par exemple des fourchettes !) ; quant aux conversations avec sa grand-mère, qui incarnait le savoir et la sagesse dans le conte d'Andersen, elles sont remplacées par des échanges comiques avec un goéland qui, en dépit de ce qu'il prétend, ne connaît rien aux humains et lui affirme que la mystérieuse fourchette est en réalité un peigne²³. Bien entendu, Disney offre à son jeune public un *happy end* tout à fait invraisemblable.

Le film rencontre cependant un immense succès et, dans son sillage, les sirènes se multiplient au sein des œuvres pour la jeunesse (livres, films, séries TV...). Jusqu'à la fin des années 2010, hélas, les histoires de sirènes hésitent entre les romances un peu mièvres et les

23 Notons tout de même l'amusant clin d'œil des scénaristes au fameux peigne de la sirène : la scène où Ariel (c'est le nom de l'héroïne dans la version française) se coiffe avec une fourchette sous les yeux médusés de ses hôtes est évidemment savoureuse.

amours impossibles : il faut dire que *Twilight* est passé par là, remettant à la mode les histoires d'amour entre humains et êtres surnaturels ! Une série de dessins animés français diffusés entre 2010 et 2020, *Zig et Sharko*²⁴, prend même le parti de la franche parodie en représentant une sirène égocentrique et puérile, juchée en permanence sur son rocher, que protège un requin fou amoureux et que désire (mais seulement pour la manger) une hyène au ventre creux : la sirène est tombée bien bas !

Cela dit, et j'aimerais terminer sur cette note d'espoir, il me semble que, ces toutes dernières années, le mythe a repris un peu de vigueur et de sens grâce à des auteurs qui ont su renouveler son approche et lui redonner un peu de sa richesse enfuie. Comme souvent dans le cas de la littérature jeunesse, l'album illustré a montré la voie ; trois, surtout, ont retenu mon attention :

- *Julian est une sirène* de Jessica Love, a été publié pour la première fois aux États-Unis en 2018 et traduit en 2020²⁵. Le récit, destiné aux 5-7 ans, met en scène le jeune Julian et sa grand-mère, Mamita, qui voient débarquer un jour dans le métro de New York trois sirènes éblouissantes. Fasciné, le petit garçon se déguise en sirène dès son retour chez lui, un peu honteux quand même de s'accoutrer ainsi et, surtout, d'y trouver tant de plaisir. Il faudra tout l'amour et toute la bienveillance de sa grand-mère pour le rassurer. L'album s'achève à la *Mermaid Parade*, parade de *drag-queens* qui, chaque année dans les rues de New York, se transforment en poissons à paillettes et s'exhibent sur de hauts talons. Jessica Love, à la fois autrice et illustratrice, aborde ainsi, en douceur et en couleur, les questions de l'identité, de l'acceptation de soi, du genre et de la mue, autant de problématiques auxquelles la sirène semblait tout naturellement associée.

24 *Zig et Sharko*, ou *La Sirène, la Hyène et le Requin*, est une série télévisée d'animation française créée par Olivier Jean-Marie. Elle compte trois saisons et 234 épisodes d'une dizaine de minutes chacun, qui furent diffusés entre décembre 2010 et mars 2020.

25 Love, Jessica (texte et ill.), *Julian est une sirène*, Paris, École des Loisirs, « Pastel », 2020.

- *Les Larmes d'Eugénie*²⁶, de Mélanie Laurent et Lucile Placin, a été publié en octobre 2021 et commence de manière plus attendue : le pêcheur Igor, pris dans une tempête, est sauvé par une sirène mélancolique prénommée Eugénie, qui pleure des larmes de diamants. C'est un véritable coup de foudre mais Igor et Eugénie sont séparés et, prêt à tout pour retrouver sa bien-aimée, le pêcheur convoque ses amis et s'acharne à vider l'océan. On l'aura compris, derrière l'histoire d'amour se cache une fable écologique : l'auteure souhaite sensibiliser les jeunes lecteurs aux dangers de la surpêche et à la situation dramatique des océans. La dimension érotique de la sirène l'intéresse bien moins que la dimension mélancolique et pathétique de cette créature marine que l'inconséquence des hommes – et non plus seulement celle d'un homme ! – risque de faire disparaître à tout jamais.
- *Esther Andersen*²⁷, de Timothée de Fombelle et Irène Bonacina, a lui aussi été publié en 2021. Son originalité est qu'il n'y est jamais explicitement question de sirène ; mais l'auteur distille à notre attention plusieurs indices : le nom de l'héroïne évoque celui du conteur danois et son prénom pourrait bien être une référence à Esther Williams, star des années 1950 qui tourna dans de nombreux ballets nautiques au point d'être surnommée... la sirène d'Hollywood ! Avec une infinie douceur – le mot vaut pour le trait d'Irène Bonacina (qui rappelle inmanquablement celui de Sempé) autant que pour le texte de Fombelle –, l'album évoque les premiers émois adolescents et la rencontre de « l'autre ». Esther Andersen est une jeune Anglaise, qui vient de « l'autre monde » au sens où elle habite de l'autre côté de la mer. Le narrateur la rencontre un jour, par hasard, sur le rivage : il est fasciné et s'éprend aussitôt de cette jeune fille mystérieuse qui finit par repartir comme elle était venue. Voici les derniers mots de l'album, qui suggèrent on ne peut mieux l'hésitation entre le rêve et la réalité, le monde terrestre et la merveille : « Au retour il faisait chaud.

26 Laurent, Mélanie, *Les Larmes d'Eugénie*, Placin, Lucile (ill.), Paris, R. Laffont, 2021.

27 Fombelle, Timothée de, *Esther Andersen*, Bonacina, Irène (ill.), Paris, Gallimard, « Albums jeunesse », 2021.

Les gens dormaient. Comme si personne ne savait qu'existait, quelque part, Esther Andersen ».

Enfin, je m'écarterai un instant du strict champ littéraire pour dire un mot de l'adaptation de la *Petite Sirène* par la troupe de la Comédie française à la fin de l'année 2018 : dans ce spectacle « jeune public », très proche du conte originel, la metteuse en scène Géraldine Martineau propose une séduisante relecture du conte²⁸. L'auteur, selon elle, y pose la question de la différence, celle du choix et des sacrifices que l'on est prêt à faire par amour ; elle défend aussi l'idée que la fin est plus lumineuse qu'on ne l'imagine et que l'héroïne, si elle doit renoncer au mariage, acquiert finalement la liberté tant espérée. Géraldine Martineau propose même une relecture féministe du conte : que penser, en effet, d'un *happy end* et d'un mariage alors que la jeune fille a tout sacrifié ? L'auteur ne suggère-t-il pas, à sa manière, qu'aucun amour n'est possible s'il repose sur un tel renoncement à sa nature profonde ?

Quelques mots pour conclure

On pourra reprocher à ces nouvelles lectures leur trop grande modernité, voire un certain anachronisme ; mais n'est-ce pas le propre des grands mythes que de pouvoir s'adapter à chaque époque et susciter de nouvelles questions, de nouvelles approches ? Ce fut le cas, au IV^e siècle, lorsque le christianisme s'empara du mythe antique ; c'est encore le cas aujourd'hui et c'est heureux. J'espère en tout cas, dans ce bref exposé, avoir montré que la sirène, malgré son grand âge, a encore beaucoup à nous dire et à dire aux enfants : entre écologie, genre, identité et féminisme, elle n'a jamais cessé d'être moderne !

LAURENCE HÉLIX

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

28 Je renvoie à l'interview de la metteuse en scène, Géraldine Martineau, et de la comédienne interprétant la petite sirène, Adeline d'Hermey, dont le podcast est disponible sur le site de France Culture (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/la-petite-sirene-vue-a-la-comedie-francaise-3143706>).

La licorne, polyvalence et persistance

Résumé – L'article retrace à grands traits les moments importants et les tournants de l'histoire de la licorne, depuis des origines incertaines, une appartenance à des sphères culturelles diversifiées, jusqu'à des interprétations contrastées, voire, en apparence, contradictoires. Mais son propos est avant tout de tenter de comprendre pourquoi la licorne se caractérise par une telle omniprésence, pourquoi elle compte encore parmi les créatures imaginaires de référence. On pourrait s'en tenir au constat de sa polysémie. Toutefois, nous pensons que, par-delà son extrême polyvalence, elle contient différents traits essentiels à sa persistance et à son succès contemporain. De fait, si elle est évidemment liée à notre rapport au merveilleux, à l'imaginaire ou à l'imagination, la licorne exprime également une forme de pouvoir, de puissance à « agir sur » ou encore de puissance à « se préserver de ». En outre, elle convoque les dynamiques du désir, qu'il soit amoureux, spirituel ou encore désir de beauté. C'est la volonté de donner une forme à ce qui n'a pas de forme qui nous pousse à toujours réinventer la licorne. Elle est ce pour quoi on préserve un espace et une possibilité.



DANS le cadre de cette réflexion consacrée à la faune et à la flore dans la petite mythologie, j'évoquerai la licorne. Toutefois, un tel sujet semble bien trop vaste pour n'y consacrer qu'un article. Au-delà même de sa qualification mythologique, la licorne est durablement interrogée dans sa réalité et dans sa vérité. Comme le concède, au ^{xvi}^e siècle, Ambroise Paré¹, par exemple, qui, en médecine, s'inquiète des vertus présumées de la poudre de corne de licorne et qui aimerait que ses contemporains considèrent la chose avec davantage de circonspection, il est longtemps difficile de cantonner définitivement la licorne au sein de l'irréel, ne serait-ce qu'en raison de sa mention biblique². Comment douter de l'existence de la licorne sans remettre en question le texte révélé ? Qui plus est, les Encyclopédies, les bestiaires ou les descriptions du monde la

1 Paré, Ambroise, *Voyages et apologie, suivis du Discours de la licorne* [1582], Paris, Gallimard, 1964.

2 Mentionné dans Caillois, Roger, *Le Mythe de la licorne*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991, p. 37 sq.

mentionnent depuis l'Antiquité³. Sa première occurrence daterait du v^e siècle av. J.-C., chez l'historien et médecin grec Ctésias de Cnide. Au Moyen Âge, un voyageur comme Marco Polo, qui s'érige pourtant contre les fausses connaissances et autres légendes colportées par ses contemporains, discute les caractéristiques de la licorne qu'il aurait reconnue dans un rhinocéros, mais n'en conteste pas l'existence : certes elle existe, mais il ne faudrait en aucun cas la confronter à une jeune fille innocente, tant elle apprécie les boursiers et impressionne par sa laideur⁴. Bien que son apparence varie, bien que sa taille soit tantôt celle d'un chevreau⁵ tantôt celle d'un pachyderme, bien qu'elle soit tantôt multicolore ou bariolée tantôt d'un blanc sans tâche, par-delà ses différentes métamorphoses ou épiphanies et quel que soit son nom, « monoceros », « unicorne » ou « licorne », l'objet de fascination persiste.

En outre, la licorne est présente dans différentes mythologies mondiales, depuis le texte biblique⁶ jusqu'à la culture chinoise et son *killin*⁷, cette licorne à appendice frontal de chair, animal bénéfique qu'on associe aux plus grands sages et à certains empereurs. Aujourd'hui, une licorne douce et colorée inonde les rayons de vêtements pour petites filles et participe à l'iconographie symbolique LGBTQ+, en raison d'une possible lecture bisexuelle ou androgyne, notamment. Parmi les moments saillants dans l'élaboration imaginaire de la créature, le Moyen Âge est incontournable. Il s'inspire en particulier de l'*Histoire naturelle* (VIII, 31, 76) de Pline, mais surtout du *Physiologus*

3 Voir Ribémont, Bernard, « La licorne, un animal exotique ? », 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 Aprendre » 26, 2008, p. 99-120. Voir également Pastoureau, Michel et Taburet-Delahaye, Elisabeth, *Les Secrets de la licorne*, Paris, Flammarion, 2013.

4 Marco Polo, *La Description du monde*, Badel, Pierre-Yves (éd.), Paris, Le Livre de poche, p. 396.

5 Ainsi dans le *Physiologos* grec et dans certains bestiaires, ce qui permettra son assimilation à l'agneau christique et à l'humilité de son incarnation.

6 En réalité, il est possible que ce soit avant tout une question de traduction du terme *re'em*, présent dans certains psaumes, notamment, qui pourrait désigner un taureau à une seule corne. On trouve des références à cette créature dans les Psaumes 29, 6 ; 75, 11 ou 92, 11. Il peut être traduit par « licorne », mais aussi par « taureau » ou « veau », par exemple.

7 Le *chillin* qui est l'animal fantastique central du film sur un scénario de J.K. Rowling et Steve Kloves, *Les Animaux fantastiques : les Secrets de Dumbledore* (réalisé par David Yates, 2022), semble bien en être partiellement inspiré.

(grec et latin) et opère une christianisation assez radicale de l'animal⁸. Toutefois, il ne faudrait pas croire que le Moyen Âge donne une image définitive de la bête. On y découvre une licorne tour à tour farouche ou agressive, « paisible et dou[ce]⁹ » ou « si hardie, qu'elle s'attaque à l'éléphant¹⁰ », délicate ou violente, chaste ou languissante... Bien entendu, la licorne et la chasse à la licorne sont associées à une symbolique chrétienne et/ou courtoise. Selon le *Physiologos* grec, « les chasseurs ne peuvent donc l'approcher à cause de sa force. Comment donc est-[elle] capturé[e] ? Ils envoient vers [elle] une vierge immaculée et l'animal vient se lover dans le giron de la vierge¹¹ ». La licorne est réputée être attirée par la pureté virginale. La « cavale immaculée », selon la désignation de Roger Caillois, dans son *Traité sur la licorne*¹², revêt ainsi progressivement une symbolique religieuse : tantôt femelle tantôt mâle, elle tient le rôle de la Vierge pourchassée par l'ange Gabriel, ou encore elle apparaît comme une image du Christ¹³ qui repose dans le giron pur de la Vierge et qui sera exposé à ses persécuteurs. On retrouve cette licorne sacralisée dans le décor de différents lieux de culte, comme sur le célèbre vitrail de la cathédrale de Sens. Aujourd'hui, cet être un peu décalé est présent partout et, en écrivant cet article, j'ai pu observer qu'il ne manquait pas de blogs¹⁴, d'émissions de radio ou d'expositions sur la licorne, qui nous confirment combien le sujet mérite qu'on le prenne au sérieux. Comment comprendre cette persistance d'intérêt alors que la société semble s'être bien écartée de ce qu'on associait à la bête ? Que véhicule et représente la licorne sur la longue durée ?

Il ne sera pas question ici de retracer l'histoire de la licorne, même si nous la croiserons à chaque instant, mais il s'agira plutôt de tenter

8 Notamment à partir de *Étymologies* d'Isidore de Séville.

9 Zucker, Arnaud, *Physiologos, le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, J. Million, 2004, p. 155.

10 Guillaume le Clerc, *Bestiaire*, in Bianciotto, Gabriel (éd.), *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1982, p. 90.

11 Zucker, Arnaud, *op. cit.*, p. 155.

12 Caillois, Roger, *op. cit.*

13 Par exemple dans le retable de la *Chasse mystique ou Annonciation à la licorne* de Martin Schongauer, 1480.

14 Par exemple Herbreteau, Lucie, « Actuel Moyen Âge – la licorne, de Jésus aux startups », *Nonfiction*, octobre 2018 (<https://www.nonfiction.fr/article-9573-actuel-moyen-age-la-licorne-de-jesus-aux-startups.htm>) ; Adèle Van Reeth, « Les chemins de la philosophie : la licorne », *France Culture*, septembre 2021 (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-licorne-9080234>).

de comprendre ou d'approcher pourquoi la licorne connaît un tel succès, pourquoi elle compte encore parmi les créatures imaginaires de référence. Bien sûr, on pourrait s'en tenir, précisément, à sa nature fuyante, à sa polysémie, voire à son ambiguïté intrinsèque. Il est vrai qu'un être qui n'a pas de signification définitive ou qui a des significations contradictoires peut être employé dans différents contextes. Roger Caillois montre cette ambivalence et cette équivoque profondes de la licorne en convoquant

l'emblème LXXXIX de la *Symboligraphia sive de arte symbolica* de Jacobus Boschins [xvii^e siècle], figur[ant] une licorne qui se penche sur un lac pour s'y mirer. La corne de son reflet paraît la menacer en plein poitrail : la devise, obligatoire dans ce genre très réglé, est la suivante : « De moy, je m'épouvante »¹⁵.

Certes. La licorne demeure un mystère pour elle-même, et, dans une certaine mesure, cette énigme la met en péril : c'est dire si elle nous résiste aujourd'hui... Pour autant, est-ce que la licorne ne serait qu'une jolie coquille vide ? Attrayante ou fascinante par son aspect mais creuse dans sa signification ? Nous pensons que, par-delà son extrême polyvalence, elle contient différents traits essentiels à sa persistance et à son succès contemporains, bien au-delà des seuls domaines de l'imaginaire d'ailleurs. Il y a certes des licornes dans les albums pour enfants ou dans les romans de *fantasy*¹⁶ mais pas seulement... En effet, même s'il faut bien envisager la licorne comme profondément liée à notre rapport à l'imaginaire ou à l'imagination, je propose également de la considérer comme ayant à voir avec le pouvoir ou ce que nous appelons l'intime.

Licorne, ô merveille...

Dans le très riche volume collectif, *Licornes : celles qui existent et celles qui n'existent pas*, Anne Besson rappelle que la présence de la licorne donne à voir la persistance non seulement de la catégorie

15 Caillois, Roger, *op. cit.*, p. 46.

16 Parmi les plus célèbres, celles dont l'horrible Voldemort boit le sang dans *Harry Potter* de J.K. Rowling, à la fois en un sacrilège absolu et en un rappel de la nature ambiguë de la bête.

esthétique du merveilleux mais également d'une véritable appétence contemporaine pour ce merveilleux qui permettrait la résistance à un monde considéré comme hostile et difficile par des personnes trop sensibles pour faire face à une actualité âpre. L'aspect hybride qui est un trait permanent de la licorne donne d'ailleurs immédiatement à percevoir ce caractère merveilleux :

Dans ses *Indica*, Ctésias [...] la décrit comme un âne sylvestre très rapide, au pelage blanc, aux yeux bleus, à la tête pourpre. Elle porte sur le front une corne longue d'une coudée, dont la partie inférieure est blanche, le milieu noir, l'extrémité pourpre. Les Indiens du plus haut rang buvaient dans sa corne, ornée de bandes d'or à intervalles réguliers¹⁷.

La licorne, par sa bigarrure et son apparence composite, devient une image même du merveilleux et en ce sens sa persistance actuelle en fait, selon Anne Besson, une incarnation de l'alerte « contre la menace de disparition, progressive et inéluctable, du merveilleux des croyances¹⁸ ». La légende de la licorne lui semble avoir « force de résilience¹⁹ » et manifester « la résistance de l'humanité dans sa capacité d'imagination mythique²⁰ ».

De fait, Roger Caillois fait une observation qui va dans le même sens, concernant le statut de la licorne : « la licorne n'est pas un animal réel : personne ne l'a jamais vue. Cependant, chacun est persuadé qu'elle existe, alors que personne n'a jamais cru réellement à un centaure, au Sphinx ou à la Chimère²¹ ». Cette opinion, si on peut la discuter, met surtout en lumière le fait que la licorne semble avoir un statut à part parmi les créatures merveilleuses mêmes. Avec elle, on dépasse l'opposition radicale entre existence et non-existence. En outre, chacun de ses avatars renforce sa nature indéfinie. Comme le rappelle Ursula K. Le Guin, « un enfant sait très bien que les licornes n'existent

17 Caillois, Roger, *op. cit.*, p. 27-28.

18 Besson, Anne, « Une icône de la *pop culture* », in Benoit, Jocelyn et Decaix, Véronique (dir.), *Licornes : celles qui existent et celles qui n'existent pas*, Paris, Vendémiaire, 2021, p. 234.

19 *Ibid.*, p. 241.

20 *Ibid.*, p. 242.

21 Caillois, Roger, *op. cit.*, p. 12.

pas, mais il sait aussi qu'un livre qui parle de licornes dit la vérité²² ». Ce qui importe n'est pas que la licorne existe ou non, ce qui importe est que le merveilleux comme catégorie esthétique mais aussi comme catégorie mentale ou psychique existe bel et bien. De fait, il semble qu'à chaque fois qu'on a avancé des explications rationnelles à l'existence de la licorne, comme l'utilisation des dents de narval, par exemple, on n'a pu totalement évacuer une part irréductible de la créature, qui échappe à la raison. Nous évoquions Ambroise Paré qui renonce à contester totalement l'existence de la licorne pour des raisons religieuses : la créature semble porter une trop forte valeur de vérité... Dans cette même perspective, on pourra dire que la citation d'Ursula K. Le Guin suggère que la vérité de la licorne dépend de la créance secondaire impliquée par un monde livresque, romanesque ou artistique, au sens large. Dans cette mesure, la licorne conduit à repenser ce qu'on nomme « fiction », qui repose à son tour, de façon indirecte, la question de l'existence :

Même s'il fait partie de la grammaire de la fiction de tendre à s'autonomiser, il y a des raisons de douter que cette autonomisation soit jamais absolue et qu'une fiction puisse constituer un champ de sens fermé sur lui-même. En fait, elle n'est ce qu'elle est, à savoir une fiction, que tant que sa fictionnalité s'indique d'une certaine façon ; or celle-ci ne peut s'indiquer que dans un champ de sens qui n'est pas lui-même absolument fictionnel²³.

Comme la fiction, la licorne se tient sur une ligne de crête entre réel et irréel, entre existence et inexistence, entre rationnel et merveilleux. C'est sans doute l'une des raisons qui expliquent qu'à son contact, la symbolique supplante bien souvent le pur imaginaire.

22 Le Guin, Ursula K., « L'Enfant et l'Ombre », in *Le Langage de la Nuit : essais sur la fantasy et la science-fiction*, Guévremont, Francis (trad.), Paris, Le Livre de poche, 2018, p. 59.

23 Benoist, Jocelyn, « Où existent-elles ? », in Benoist, J. et Decaix, V. (dir.), *Les licornes : celles qui existent...*, *op. cit.*, p. 47.

Jeux de pouvoir

D'après Rémy Cordonnier, la licorne actuelle est la « créature du bestiaire » merveilleux associé au Moyen Âge vue par le double prisme de la première modernité et du romantisme, si bien que « notre licorne équine, blanche et pure est le produit de cette pensée hybride²⁴ ». Effectivement, la licorne hérite de ces diverses influences une série de significations ou de valeurs associées. Très tôt, la licorne est en lien avec des personnalités qui incarnent une forme de pouvoir. Depuis la Vierge et le Christ, pour le pouvoir dans le monde religieux et spirituel, jusqu'aux rois ou aux États²⁵, la licorne symbolise ce qui est associé à la puissance. Concernant son pouvoir politique, on sait qu'elle figure en héraldique, par exemple pour l'Écosse dont la licorne est réunie au lion de l'Angleterre pour soutenir les armes du Royaume Uni²⁶. Cette puissance politique se double d'une idée de puissance économique lorsque l'on qualifie de « licornes » des *start-ups* privées valorisées à au moins un milliard de dollars, selon l'expression de l'investisseuse américaine Aileen Lee... La licorne origami dit encore le puissance transmédiatique dans le monde contemporain.

Mais, dans ces plus anciennes occurrences, la licorne est proprement violente, plus que simplement puissante, comme le précisent différents auteurs dont Guillaume le Clerc, dans son *Bestiaire* :

Cette bête à tant de témérité, elle est si agressive et si hardie, qu'elle s'attaque à l'éléphant : c'est le plus redoutable de tous les animaux qui existent au monde. La licorne a le sabot si dur si tranchant qu'elle peut parfaitement se battre contre l'éléphant ; et l'ongle de son sabot est si aigu que, quoi que ce soit qu'elle en frappe, il n'est rien qu'elle ne puisse percer ou fendre. L'éléphant n'a aucun moyen de se défendre quand elle l'attaque, car elle le frappe sous le ventre

24 Cordonnier, Rémy, « Une créature du bestiaire », *ibid.*, p. 76.

25 Pensons au trône des rois danois visible au château de Rosenbord, à Copenhague, au trésor de la Hofburg à Vienne, en Autriche, aux sceptres comme celui de Matthias I^{er} d'Autriche, ou au fourreau de Charles le Téméraire, réputés réalisés en corne de licorne par exemple. Différents souverains et autres personnages puissants échangeaient des cornes de licorne en cadeaux honorifiques.

26 Benoist, Jocelyn, art. cit., p. 48.

si fort, de son sabot tranchant comme une lame, qu'elle l'éventre entièrement²⁷.

Le pouvoir de la licorne est dans cette mesure, puissance à « agir sur », mais elle est aussi puissance à « se préserver de ». La licorne et en particulier sa corne sont réputées avoir des vertus protectrices contre les poisons, les maladies ou toute atteinte extérieure²⁸, chez différents auteurs, comme « Philostrate [qui] confirme dans sa *Vie d'Apollonios de Tyane* (III, 1) qu'il n'y a que les rois qui boivent dans des tasses en corne de licorne : alors, ils ne souffrent pas s'ils sont blessés et peuvent passer sans se brûler au travers d'un brasier²⁹ ». De cette capacité de protection contre les périls de l'existence mêlée à la nature merveilleuse de la licorne, on en vient à rêver à une certaine toute puissance. On comprend que « la licorne ne sera pas tant une chose qu'un pouvoir, le licorne *power*, une figure de *l'empowerment*, selon lequel "rien n'est impossible"³⁰ ». « La chasse à la licorne peut être ainsi lue comme un appel à constamment se dépasser, se transformer, se régénérer³¹ ». La puissance de la licorne semble par essence illimitée.

Désir, désir...

En considérant cette interprétation, on perçoit une autre orientation de la réception de la bête : elle en appelle au désir de qui la contemple. La licorne a effectivement à voir avec différentes formes du désir, en tant qu'il est l'une des dynamiques qui poussent à sortir de soi, de ses limites, pour tendre vers quelque chose d'autre. La licorne courtoise ou mystique questionne les liens qui se tissent entre le corps et l'esprit, entre la forme et l'intériorité. La logique même du symbole explore notre plaisir à habiller nos désirs de différents atours. Une licorne comme celle de la tapisserie de la Dame à la licorne, même

27 Guillaume le Clerc, *Bestiaire*, *op. cit.*, p. 90.

28 On raconte que Charles IX (1550-1574) portait à sa ceinture une bourse contenant de la poudre de corne de licorne, qu'il utilisait dans le but de ne pas être empoisonné. De manière générale, il semble que de prétendues cornes de licornes aient beaucoup circulé aux xv^e et xvi^e siècles.

29 Caillois, Roger, *op. cit.*, p. 27-28.

30 Decaix, Véronique, « Pourquoi y croire ? », *Les Licornes : celles qui existent...*, *op. cit.*, p. 196.

31 *Ibid.*, p. 195.

si elle demeure encore bien mystérieuse, paraît se rapprocher de ces licornes qui, depuis *Le Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival³² (XIII^e siècle), au moins, participent à la mythification amoureuse. Au lion de l'amant correspond la licorne de la dame. La licorne peut encore être considérée comme la dame elle-même pourchassée par l'amant. L'écrivain contemporain Claude Louis-Combet³³ joue de cette association mystico-érotique, dans *L'Homme à la licorne*, un bref livre d'art dans lequel son texte dialogue avec les gravures de Bérénice Constans, où il imagine que

La dame à la licorne s'est absentée de sa tapisserie. Lorsque le chevalier, son amant soupirant, pénètre dans la chambre sacrée du rendez-vous, que trouve-t-il qui l'attend ?

L'animal unicolore au lent regard d'ardeur veloutée, la bête désirante, forme héraldique du besoin d'unité, rassemblant en soi-même toutes les puissances de la féminité et le signe aigu de la virilité : appel d'amour absolu³⁴.

Il était venu pour une dame. Mais c'était une licorne qui l'attendait. Une telle étrangeté ne voulait pas d'explication. Une prière plutôt – vénération, supplication, action de grâce.

À genoux, l'homme avait son visage tout près de celui de la licorne³⁵. Il sentait son souffle. Il voyait les lèvres de sa face tendues vers lui, et que son baiser ouvrirait. Il admirait le long col qui se haussait à sa rencontre, le poitrail qui frémissait, les mamelles cachées dans la toison du ventre, l'échine déliée, la croupe large.

Il n'était pas possible d'imaginer animal plus féminin. C'était comme si la dame venait d'ouvrir la chambre secrète de son cœur

32 Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiaire*, Bianciotto, Gabriel (éd.), Paris, H. Champion, 2009.

33 Ce faisant il se place dans la logique d'un héritage multiple, entre symbolisme, décadence, psychanalyse et mythe. L'œuvre de Claude-Louis Combet propose fréquemment un bestiaire tourmenté et des relations interrègnes aussi étonnantes que sulfureuses.

34 Louis-Combet, Claude, *L'Homme à la licorne*, Bordeaux, Shushumnā, 2001, 4^e de couverture. Texte de Claude Louis-Combet entièrement gravé par Bérénice Constans, 4 gravures originales, l'ensemble tiré sur papier japon appliqué sur Vélin d'Arches. 15 exemplaires.

35 On appréciera le terme de « visage » pour désigner la tête ou la face de la licorne, ce qui la fait glisser en dehors du lexique traditionnel de la pure animalité.

occupée par le seul et vaste miroir où, belle, elle aimait à se contempler et d'où la licorne s'était évadée³⁶, avec un bruit de soupir et une lumière de larmes dans les cils.

De quel rêve d'enfant était-elle issue ? De la solitude de quel jardin ? De l'écume de quelle rivière ? Du désir de quelle caresse infinie, associant la chair à la nuit ?

Comme il avait la bouche toute ronde d'un nom qui se formait en lui sans qu'il pût le prononcer, il vit la douce fauvesse pointer vers lui sa corne unique baissant le front, creusant les reins. C'était comme un pont d'une rive à l'autre entre leurs deux abîmes de femme et d'homme, une passerelle fabuleuse pour traverser la nuit.

Le cœur de l'homme était l'acceptation même, la vastitude infinie du désir d'être proie³⁷. Par la bouche pénétrée, par la gorge forée, et portant sa conquête vers les sources cachées du souffle et du cri, la corne bestiale poussait au centre, au point aveugle où l'extase d'amour assure son immobilité.

[...]

Tenu à l'animal, l'homme accédait à son propre secret. La licorne étendait son ombre de femme dans la lumière du cœur. L'instant était si plein qu'il n'en finirait jamais³⁸.

L'affinité de la licorne avec une certaine sensualité voire avec la sexualité, tant masculine que féminine, explique également qu'elle puisse devenir un symbole de cette *gender fluidity*, souvent mobilisée par les communautés LGBTQ+. On a d'ailleurs spéculé sur le matricule de la licorne, depuis le viril unicolore médiéval jusqu'à la féminine licorne³⁹. Toutefois, si le désir prend l'apparence d'une chimère, c'est qu'il n'est pas seulement désir charnel et matériel : la licorne incarne également, depuis le Moyen Âge, le désir spirituel, le désir de Dieu. La chasse à la licorne évoque l'incarnation divine mais aussi la quête humaine de Dieu. Avec cette métaphore, qu'il soit amoureux ou spirituel, on comprend que le désir peut être vécu comme une recherche voire comme une chasse périlleuse et exigeante.

36 La licorne serait-elle donc un fantôme, une image intérieure, née de la réflexion de la dame elle-même, qui aurait pris vie et autonomie ?

37 Le renversement du motif de la licorne proie, victime traditionnelle de la trahison de la dame et des chasseurs, en licorne prédatrice est intéressant, notamment pour ce qu'il dit de la conception du désir.

38 *Ibid.*, non paginé.

39 Voir Cordonnier, Rémy, art. cit., concernant le genre des termes.

La forme de désir qui nous semble unifier les interprétations diversifiées de la licorne est celle d'une forme de beauté, que ce soit celle de la bête, de la femme, de Dieu ou d'une part secrète de soi-même... La licorne, en tant qu'image ou que symbole, est une mise en forme de fantasmes, dans la recherche de leur esthétisation. Comme la licorne, la beauté peut s'avérer fuyante, dérangement ou problématique. Pour Claude Louis-Combet, dans *L'Homme à la licorne*, au moment de la rencontre avec la licorne, la beauté de l'animal en subsume et dépasse d'autres : « La beauté régnait toujours. Celle de l'animal occultait celle du monde ».



En somme, même si les licornes omniprésentes aujourd'hui peuvent laisser penser à une certaine « juvénisation sociale⁴⁰ », on comprend qu'elles ne peuvent se limiter au goût d'« une époque en mal de futur⁴¹ » et à une « tendance régressive⁴² ». Si la licorne revient toujours, c'est que le désir qui la porte est par essence au moins en partie aporétique ; c'est la volonté de donner une forme à ce qui n'a pas de forme qui nous pousse à toujours réinventer la licorne, comme l'exprime Rainer Maria Rilke dans son sonnet intitulé « la licorne »,

Ô c'est là l'animal qui n'a pas d'existence.

[...]

Certes, il n'était pas. Pourtant, comme on l'aimait,

Il devint pure bête. Il avait de l'espace.

Et dans l'espace clair, pour lui gardé, levait,

La tête avec aisance et laissait peu de place

Au besoin d'exister. Nul grain pour l'animal,

Continûment nourri de la faculté d'être⁴³.

40 Besson, Anne, art. cit., p. 236.

41 Benoist, Jocelyn et Decaix, Véronique, « Introduction », *Licornes : celles qui existent...*, op. cit., p. 6.

42 *Id.*

43 Rilke, Rainer Maria, « La licorne », *Élégies de Duino*, op. cit.

La licorne est ce pour quoi on préserve un espace et une possibilité, sans nécessité que cela ait une existence.

En ce sens, la licorne exprime encore un mouvement d'expansion du réel par le dépassement du connu. Elle devient synonyme de nouveauté et de renouvellement de la pensée. De fait, la licorne nous apparaît comme un outil de pensée, ou comme un « opérateur philosophique⁴⁴ ». La licorne constitue un appel à l'interprétation, comme l'implique d'ailleurs sa mention dans les bestiaires médiévaux qui présentent un ensemble de créatures dans le but que l'on puisse y retrouver le Verbe de Dieu dans la Création, par la description, l'allégorie ou la mystique... Jusqu'aujourd'hui, avec la licorne, il s'agit souvent de donner sens à une forme, que ce sens soit ancien ou d'une insigne modernité, qu'il relève d'un désir d'élévation spirituelle ou d'un franc comique. De fait, c'est bien la dérision qui caractérise un certain nombre des mobilisations actuelles de la bête, notamment pour le jeune public. La licorne désacralisée fait rire !

On l'a observé, la licorne est souvent associée au motif de la chasse. On veut l'approcher, la capturer, voire la tuer. Mais aussi, dans l'iconographie notamment, au moment où la licorne est attirée par une jeune fille vierge et s'enhardit jusqu'à venir à son contact, cette chasse s'apparente à une forme d'appivoisement d'un animal sauvage, d'appivoisement de ce qui est réputé ne pouvoir être apprivoisé. Pour autant, est-ce que, comme dans cette chasse, en poursuivant les licornes, on les met en péril ? Est-ce qu'on détruit le mystère en tentant de l'approcher ? De l'appivoiser, ne serait-ce qu'un peu ?

Nous pensons que percer un mystère ne revient pas à l'éliminer. Quand on perce un mystère, on ouvre avant tout une voie, on dégage un nouvel espace. En ce sens, fréquenter les licornes ne constitue pas une mise en péril du mystère mais permet au contraire de maintenir toujours déployé le champ des possibles qui nécessite perpétuellement l'ouverture d'accès à de nouvelles zones de notre expérience et de notre pensée. Fréquenter les licornes signifierait donc désirer se porter aux confins de notre expérience et regarder au-delà, comme en témoignent des tenants du minimalisme et de la résilience écologique⁴⁵ qui leur ont emprunté leur nom. D'ailleurs, pour l'artiste

44 Benoist, Jocelyn et Decaix, Véronique, « Introduction », art. cit., p. 7. Voir également les travaux de Markus Gabriel.

45 Voir Rémy, Géraldine, *Les Secrets de la licorne. Minimalisme et résilience : vers une transition écologique*, Héவில்lers, Ker, 2018, par exemple.

danois Jorn Ronnau (né en 1944), la licorne, dont il sculpte de grandes cornes, est une métaphore du mystère irréductible de la nature⁴⁶. Ainsi, les licornes invitent à dépasser les limites entre le réel et l'imaginaire, entre l'enfance et l'âge adulte, entre le passé et le présent mais surtout entre ce qui existe et ce qui n'existe pas, voire entre ce qui est possible ou impossible au cœur de ce qui existe...

MYRIAM WHITE-LE GOFF
Université d'Artois

⁴⁶ Dans une lettre du 5 juillet 2004, citée par Jacques Le Goff, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005, p. 143.

Les sorts sans les plantes : magie rituelle dans le monde arthurien ?

Résumé – En utilisant la typologie des grands « mages » de la Renaissance, à commencer par Corneille Agrippa, il vaut la peine d'étudier les manifestations magiques dans l'espace arthurien, ou plus précisément dans le corpus merlinesque. Il ressort de cette recherche que la magie naturelle brille par son absence dans l'ensemble des textes où figurent Merlin et ses élèves ou rivales, Niniane/Niviène et Morgen/Morgane. Alors que cette dernière est à l'origine une nymphe guérisseuse qui fait appel aux plantes, Merlin n'a recours qu'une seule fois dans toute sa carrière à une « erbe » qui modifie l'apparence d'Uterpendragon. Le reste du temps, ses pratiques semblent dangereusement proches de la magie rituelle, qui implique le recours à des forces plus ou moins démoniaques – c'est *a fortiori* le cas des enchantements de Morgue ou de Niviène, diabolisées de façon systématique dans la *Suite du Merlin*.



LORSQUE Karin m'a parlé de cette journée d'études en me demandant si j'avais quelque chose à dire sur faune et flore dans les textes médiévaux, j'ai répondu en plaisantant que je pouvais parler de l'absence de la flore dans les représentations de la magie des romans arthuriens, et plus spécifiquement merlinesques. C'était certes une boutade, mais aussi une troublante vérité. Quand je me suis penchée de plus près sur la question, j'ai été intéressée de voir que la magie présente dans le monde arthurien relève, en règle générale, de la théurgie, ou de la goétique, mais pas de la magie naturelle – je m'appuie ici sur le classement effectué par Cornelius Agrippa von Nettesheim dans son *De Occulta Philosophia, sive de Magia libri tres*¹, publié en 1533 – certes bien après l'âge d'or arthurien, mais selon des principes déjà reconnus par les magiciens du Moyen Âge².

- 1 Il n'est pas certain que la deuxième partie du titre, qui précise obligamment la nature du contenu de l'ouvrage, soit de l'auteur lui-même ; il existe par ailleurs un quatrième livre palinodique, où l'auteur renie le savoir sulfureux qu'il a exposé dans les trois premiers mais on le considère le plus souvent comme apocryphe (ou diplomatique).
- 2 L'ouvrage de référence sur les *muances* de la magie au Moyen Âge est naturellement celui de Jean-Patrice Boudet, *Entre science et nigromance : astrologie*,

Je n'ai pas, bien sûr, le temps de présenter l'ensemble de mes conclusions, je me focaliserai donc seulement sur le cas de Merlin et des « enchanteresses » qui l'entourent dans le corpus merlinesque de base, c'est-à-dire : la *Vita Merlini*, le *Lancelot-Graal*, et la *Suite Post-Vulgate*. Il est en effet curieux de voir comment ces textes, pour la plupart composés en vernaculaire et relevant de la « matière de Bretagne », n'en naviguent pas moins habilement dans les eaux assez troubles du savoir occulte et font preuve d'un indéniable talent syncrétique³.

Corneille Agrippa, donc, divise l'art magique en trois parties, dont les deux premières sont parfaitement, ou du moins essentiellement, licites selon lui : la magie naturelle repose effectivement sur la connaissances des propriétés des choses, soit un savoir scientifique, empirique, et matérialiste ; la magie céleste est, au moins du point de vue des spécialistes de l'Église, plus sujette à caution, dans la mesure où elle consiste à tirer des astres et des planètes des informations sur la nature des choses et sur l'avenir des êtres – elle recouvre en effet l'essentiel des techniques de divination, augures ou astrologie. On peut cependant arguer, et Agrippa ne s'en prive pas, que ce type de magie est purement mécanique, dans la mesure où ces techniques d'investigation ne font aucunement appel à une « puissance » extérieure, à la différence de la magie du troisième type, dite cérémonielle ou rituelle⁴, qui obtient ses résultats en invoquant des puissances supérieures et en les contraignant à opérer sur la réalité par des moyens proprement surnaturels. La question qui se pose dans un cas de figure de ce type est de savoir si les puissances évoquées sont angéliques ou diaboliques – mais dans le premier cas essayer de les contraindre ne correspondrait pas exactement à un comportement chrétien ; et dans le second on ne saurait contraindre des démons en restant dans les limites de l'orthodoxie chrétienne, en dépit de tout

divination et magie dans l'Occident médiéval (xii^e-xv^e siècle), Paris, PUPS, 2006. Mes conclusions sont parfois différentes, dans la mesure où je m'intéresse plus au discours magique dans certains textes vernaculaires.

- 3 J'en veux pour preuve un autre texte, peu connu et peu étudié, qui réécrit l'histoire de la naissance de Merlin en tenant compte des données théologiques fixées par le concile de Latran IV, y compris quand elles contredisent la version originelle du Pseudo-Robert de Boron : le prétendu *Roman des fils du roi Constant*, de Baudouin Butor, daté de 1294 (voir l'édition qu'a donnée de cet ouvrage improbable Lewis Thorpe, dans quatre articles des *Nottingham Medieval Studies*, n° 12, 1968, p. 3-20 ; n° 13, 1969, p. 49-64 et n° 14, 1970, p. 41-63.)
- 4 Ou encore *goétique* ou *théurgique*.

ce que clament les « magiciens infâmes », comme les qualifera aimablement Johannes Weyer⁵, ex-disciple d'Agrippa lui-même. En fait, même si le magicien croit contraindre les démons, ceux-ci le trompent et l'amènent inconsciemment à la *dulia* (vénération), puis à la *lâtria* (adoration), qui ne doivent normalement appartenir qu'à Dieu.

Or, si l'on en croit le *Lancelot*⁶, les fées sont, comme chacun sait, simplement des « femmes savantes » qui connaissent la « forche des herbes e des pierres », c'est-à-dire des praticiennes de la magie naturelle : c'est en tout cas ce que « le Conte » affirme catégoriquement, pour mieux « naturaliser » la Dame du Lac, dont il vient de relater en quelques mots comment elle a pu tromper Merlin, et se débarrasser de lui, parce qu'il n'était diable qu'à demi :

A chelui tans estoient apelees fees toutes icheles qui savoient d'enchantement et moult en estoit a chelui tans en la Grant Bretaigne plus qu'en autres terres. Eles savoient, che dist li contes des Brethes Estoires, les forches des paroles et des pieres et des herbes, par quoi eles estoient tenues en joveneche et en biauté et en si grant riqueche com eles devoioient. (*Lancelot*, vol. 7, § VIa, 1, 2-9)

Cependant cette définition ajoute aux pierres et aux herbes les paroles, ce qui élargit dangereusement le champ de la magie naturelle licite. Et, de fait, la méthode employée par la demoiselle à cette occasion, apparemment, n'a rien à voir avec des ingrédients naturels : ce n'est pas un philtre ou une potion magique qui lui permet d'endormir Merlin, mais des « paroles » qu'elle inscrit sur ses aines chaque fois que le magicien aveuglé par la passion veut coucher avec elle. Même dans la version plus douce que la *Suite-Vulgate du Merlin*⁷

5 Dans son ouvrage le plus célèbre, *De Præstigiis dæmonum et Incantationibus ac Venificiis*, publié en latin en 1563, et rapidement traduit en français (1579) sous le titre *Histoire Disputes et Discours des Illusions et Diables, des Magiciens Infame [sic], Sorcieres et Empoisonneurs : des Enorcelez et Demoniques et de la Guerison D'Iceux : Item de la Punition que Meritent les Magiciens les Empoisonneurs et les Sorcieres*. Contrairement à ce qu'on dit souvent de manière trop simpliste, Weyer ne nie pas l'existence de la magie ni celle du diable, tout au plus distingue-t-il entre les sorcières, menu fretin trompé par les illusions diaboliques qui influencent aisément leur nature mélancolique, et les magiciens, qui passent délibérément un pacte avec le diable.

6 Voir *Lancelot*, Micha, A. (éd.), 9 volumes, Paris, Genève, Droz, 1978-1983.

7 Pour ce texte, voir la version qu'en donne le manuscrit de Bonn sous le titre de *Premiers faits du roi Arthur*. Voir *Le Livre du Graal*, vol. 1, Walter, Ph. et al. (éd.),

donne de l'« enserrement » du personnage éponyme, il n'est question que de gestes et d'incantations, qui servent précisément à enchanter l'enchanteur. Niniane, après l'avoir endormi par des caresses toutes humaines et naturelles, se lève et accomplit trois cercles autour de sa victime, en dessinant avec sa guimpe ou son voile un espace clos dont Merlin ne pourra pas sortir, alors même qu'il n'est déterminé que par la trace invisible d'un dessin sur l'air, rituellement renforcé comme il se doit par des *charmes* dont hélas on ne nous donne pas le texte.

De manière similaire, dans l'encore plus sombre *Suite Post-Vulgate*⁸, ce sont des « sorts », *conjuremens*, et autres « enchantements » intangibles qui permettent à Niviene de brouiller l'esprit de Merlin, de telle sorte qu'il se laisse conduire à son emprisonnement mortel sans comprendre ce qui se passe. Dans ce roman, il est bien question d'« herbes », mais c'est au second degré seulement, dans le récit que Merlin lui-même fait du meurtre, par la cruelle Dyane, de son ami Faunus. Encore cet épisode ne mentionne-t-il les herbes guérisseuses que pour mieux les éliminer, entre une autre forme de magie nettement moins recommandable et un supplice tout à fait matériel : en effet, le sarcophage de pierre qui permet des guérisons miraculeuses a été conçu par un enchanteur démoniaque, et son efficacité vient du diable ; symboliquement, Dyane, le modèle que Niviene va suivre, s'arrange pour rendre inopérante cette magie douteuse (première étape), et promet à son ami qu'elle va utiliser des « herbes de grant forche » pour le soigner (deuxième étape) – avant de verser dans le sarcophage une décoction de plomb fondu qui fait mourir le malheureux jeune homme dans des souffrances atroces, mais n'a en définitive rien de magique (troisième étape) :

1 : En cest pais avoit adonc un anemi, un enchanteur que on apieloit Demophon, qui l'ève de la tombe avoit si atornee que tuit li navré qui s'i baignoient garioient, et c'estoit par engien et par forche d'anemi. (§ 325, 7-10)

2 : « ... Et quant vous serés la dedens, nous vous lancerons herbes par mi le pertruis qui est en la lame, et sont les herbes de

Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2001. Ce volume contient *Joseph d'Armathie, Merlin et Les Premiers faits du roi Arthur*.

8 Voir *La Suite du Roman de Merlin*, 2 vol., Roussineau, G. (éd.), Genève, Droz, 1996.

si grant forche que maintenant serés garis que vous avrés la calour
endurée ». (§ 326, 12-15)

3 :Dyane, qui baoit a hounir del tout, ot apparilliet plonc boullant, si
en lancha dedens la tombe a grant plenté, si que chis fu mors errau-
ment, car maintenant lio ot ars li plons toute la coraille. (§ 327, 1-5)

Il apparaît en fait au fil des *Suites* que Niniane/Niviene ne pratique jamais la magie naturelle, mais bien une forme de théurgie plus (dans la version *Post-Vulgate*) ou moins (dans les *Premiers faits du roi Arthur*) entachée de diabolisme, ce qui se comprend, comme on va le voir, puisqu'elle est censée apprendre son art de Merlin. Il en va de même, dans ces textes, pour Morgue : qu'elle transporte Arthur dans une prison lointaine ou métamorphose ses gens et elle-même en statues de pierre pour échapper à la poursuite, elle fait appel à des sorts et à des charmes, c'est-à-dire à des gestes et à des paroles, sans référence à la pharmacopée magique plus ou moins traditionnelle. Même dans le *Merlin* propre⁹, il ne semble pas que ses études avancées de « clergie » aient quoi que ce soit à voir avec ce qui relève, après tout, d'un savoir empirique peu estimable, en dépit de la mention de la « physique » parmi les disciplines de son *cursus* – mais en compagnie de, et subordonnée à, l'« astronomie » qui correspond assez bien à la magie céleste :

[...] la [Morgains] fist li rois apprendre letres en une maison de religion et celle aprist tant et si bien qu'elle aprist des arz et si sot merveille d'un art que l'en apele astronomie et molt en ouvra toz jorz et sot molt de *fisique*, et par cele mastrie de *clergie* qu'ele avoit fu appelée Morgain *la faee*. (*Merlin*, § 72, 8-13)

Ce qui n'empêche pas que la boucle soit bouclée, puisque ce sont ces études qui valent à Morgain le titre de « fée », comme dans le *Lancelot*, faisant de ce terme une sorte d'élégante métaphore pour une « femme savante », et rien de plus.

9 Voir Robert de Boron, *Le Roman de Merlin en prose*, Micha, Alexandre (éd.), Genève, Droz, 1980.

En revanche, dans la *Vita Merlini*¹⁰, les talents de guérisseuse de la nymphe volante Morgen (et de ses sœurs¹¹) semblent relever, de façon très classique, de l'herboristerie :

*Morgen ei nomen didicitque quid utilitatis
gramina cuncta ferrant ut languida corpora curet*¹².

Mais on peut noter que sa capacité de changer d'apparence (*mutare figuram*), et de « fendre les airs de ses ailes » n'est pas reliée à un apprentissage quelconque (elle « sait », *scit*, se métamorphoser et voler, elle ne l'a pas appris, *didicit*) : la médecine relèverait donc d'une connaissance naturelle, alors que les pouvoirs surnaturels seraient innés. La cure à laquelle elle conditionne la guérison d'Arthur dans les vers qui suivent est censée être basée sur un remède, *medicamine*, mais on n'en précise pas la composition¹³.

- 10 Voir l'édition qu'en donnent Philippe Walter et son équipe dans *Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude*, Grenoble, ELLUG, 1999.
- 11 Quoique le seul enseignement explicitement dispensé par Morgen à ses sœurs soit l'astrologie, *mathematicam*, cf. v. 926.
- 12 Walter, Ph., *Le Devin maudit, op. cit.*, p. 125, v. 920-921 : « Elle a pour nom Morgane et a étudié l'utilité de toutes les plantes médicinales pour soigner les corps affaiblis. »
- 13 Ajoutons à cela que dans la *Vita Merlini*, la guérison de Merlin ne passe pas par un recours à des plantes, ou à un « remède » composé par un(e) praticien(ne) de la médecine ; sa folie, au demeurant bien éloignée de celle d'Yvain, par exemple, et particulièrement lucide au moment où se produit l'événement crucial qui amène sa guérison (puisque'il est en train de raconter l'histoire d'Arthur – à moins que de manière perversément sophistiquée, Geoffrey suggère que cette histoire relève du délire d'un homme hors de sens) accidentellement, pour ainsi dire, quand il goûte l'eau fraîche issue d'une source qui vient de jaillir à proximité. Merlin ne prévoit pas le jaillissement de la nouvelle source, il n'a pas le pressentiment de son effet, et d'ailleurs il ne cherche pas, ni à ce moment ni à un autre au cours de son exil dans la forêt, à retrouver une hypothétique raison dont le lecteur a perdu de vue depuis longtemps qu'elle a déserté le *vates*. Il vient voir la source, en constate l'aspect, s'assied dans l'herbe à côté et se remet à disserte, non plus sur Arthur cette fois, mais sur la nature des sources, conformément à son profil dans cette œuvre qui fait de lui avant tout une voix pas seulement prophétique mais aussi, voire surtout, encyclopédique. C'est seulement lorsqu'il a soif (à force de parler peut-être) qu'il boit de cette eau, et qu'il est instantanément guéri. Mais non seulement il boit quelques gorgées, mais se frotte aussi les tempes de cette eau, ce qui nous rapproche du paradigme de l'onguent, et suggère effectivement une intention médicinale, renforcée par la description anatomique très précise de l'effet produit sur ses organes : « *Mox siti captus se proclinavit in amnes / potavitque libens et tempora proluit unda, / utque per internos alvi stomachique meatus / humor iit laticis subsedavitque vaporem / corporis interni, confestim menta recepta / sese*

Mais, bien sûr, la Morgain des romans en prose (après le *Merlin* propre) acquiert elle aussi l'essentiel de son savoir magique auprès de Merlin, et il est par conséquent logique qu'il reproduise les caractéristiques de celui de son mentor. Or ce dernier, contrairement à la lecture médiévaliste qui fait de lui un druide expert dans les sciences naturelles, ne pratique guère la magie naturelle¹⁴. On pourrait dire qu'il se contente de gestes et de mots, ou de formules, pas toujours prononcés à haute voix ; mais ce serait dans une certaine mesure exagéré, puisque sa magie a tendance à simplement advenir, sans que les textes fassent autre chose qu'en présenter les résultats : ainsi dans le cas de la plupart des métamorphoses de Merlin, où l'on voit ses *semblances* successives mais jamais le moment de transformation ou les phrases du processus – ce qui d'ailleurs pose la question de savoir s'il s'agit d'une véritable métamorphose ou d'un simple déguisement¹⁵. Cependant, cette aptitude si particulière, si emblématique de Merlin, ne lui est pas consubstantielle, si on se réfère aux textes latins de Geoffrey de Monmouth ; on peut en fait considérer qu'elle s'est greffée sur la figure du Merlin romanesque afin de préparer le coup de théâtre de la transformation d'Uterpendragon, indispensable à la conception d'Arthur.

Aussi bien dans la *Vita Merlini* que dans l'*Historia regum Britanniae*, Merlin est avant tout un *vates*, celui qui révèle les secrets de l'avenir. Même dans le *Merlin* propre, le pouvoir de Merlin à ses débuts

cognovit, rabiem quoque perdidit omnem, / et qui torpuerat per longum tempus in illo / sensusitem rediit mansitque quod ante manebat, / sanus et incolumis rursus ratione recepta » (VM, v. 1145-1153). Cette guérison, au demeurant, bien qu'elle soit affirmée par l'instance d'énonciation externe, est admise par Merlin lui-même avec peut-être une trace de mélancolie, puisque ce retour à la raison va de pair avec l'oubli, ou l'occultation, de son savoir « surnaturel » ou occulte.

- 14 Même dans le film *Excalibur*, malgré la mythologie fumeuse qui relie Merlin au dragon qui est véritablement le cœur de la terre, et malgré la présence dans la *cave* de Merlin de toutes sortes de bestioles antipathiques qui sont censées faire signe du côté de la pharmacopée des sorciers, à la mode des *weird sisters* de *Macbeth*, les véritables interventions magiques du personnage se font grâce à des sorts ou des charmes, ou plus exactement, comme on nous le dit aimablement, un charme : le ô combien célèbre *charm of making* qui sert à absolument tout, planter Excalibur dans le roc, guérir Lancelot, dépouiller Morgan de son pouvoir... Merlin est celui qui parle, que ce soit pour manipuler les êtres ou pour faire advenir des phénomènes contre-nature.
- 15 Lorsque Merlin se transforme en cerf, il est clair qu'il s'agit d'une métamorphose, doublement spectaculaire puisqu'elle se fait d'espèce à espèce. Mais lorsqu'il se transforme en *preud'om*, en *vilain*, ou même en Homme sauvage, l'ambiguïté est plus conséquente.

repose sur ses facultés divinatoires, que ce soit pour révéler le passé d'un prêtre qui enterre son fils en chantant ou le futur immédiat d'un vilain qui achète des chaussures, ou de manière plus grandiose pour annoncer la venue d'Arthur et de l'élu du Graal. Et c'est à nouveau le cas, de façon prédominante, dans la *Suite du Merlin*, où Merlin fournit pour ainsi dire à chaque intervention d'un nouveau personnage une sorte de résumé divinatoire du rôle qu'il tiendra dans l'avenir du roman. Dans la mesure où on n'entre jamais dans les détails des méthodes hypothétiquement employées par le « devin » pour connaître le futur, ce savoir n'est pas totalement dépourvu d'ambiguïté, même si le *Merlin* propre prend la peine d'affirmer très clairement que la connaissance (partielle¹⁶) de l'avenir qu'a Merlin lui vient de Dieu, et l'inscrit tacitement dans la lignée des prophètes vétéro-testamentaires :

Il [le diable] le fist por ce qu'il eust lor art de savoir les choses qui estoient et faites et dites et alees, et tot ce sot il. Et [...] vost Nostre Sire que le pechié de sa mère ne li poïst nuire : si li dona pooir et sens de savoir les choses qui estoient a avenir. (*Merlin*, § 10, 16-26)

Si l'on suit la nomenclature de Corneille Agrippa, on est en présence de « magie céleste », mais dans le cas de Merlin, l'influence démoniaque est inévitablement très forte, ce qui explique la dégradation de la figure du « bon devin » dans un texte comme la *Suite Post-Vulgate*.

En revanche, la *Suite* dite *historique* se désintéresse largement des talents prophétiques de Merlin, pour le situer dans la tradition des « enchanteurs » qui accomplissent toutes sortes de merveilles sans qu'on sache trop comment. Faire apparaître un mirage de lac, se déplacer instantanément d'un point à un autre, détruire le camp des ennemis par un tourbillon de vent ou un incendie, ce sont des manifestations magiques, indubitablement, mais on ne peut pas dire que le texte leur accorde beaucoup d'importance. Moins, à vrai dire, que ne le fait le *Merlin* propre pour deux séquences qui échappent aussi bien à la catégorie divinatoire qu'à la catégorie des métamorphoses, à savoir la création de la Table ronde et avant cela la construction de Stonehenge.

16 L'auteur du *Merlin* se garde bien de prétendre que son personnage connaît tout l'avenir, ce qui serait en contradiction totale avec les paroles du Christ et par conséquent auraient tendance à re-diaboliser Merlin.

Dans cette séquence-ci, les talents magiques de Merlin sont à la fois explicites et entièrement non naturels. Quand Merlin aborde le sujet pour la première fois, il est question que le roi envoie des vaisseaux en Irlande pour en ramener les pierres, et que lui-même accompagne l'expédition afin de choisir celles qu'il souhaite : sa tâche, apparemment, sera seulement de les dresser à leur retour, sans que bien sûr il précise comment. Cependant, lorsque les marins refusent catégoriquement d'essayer de placer des pierres aussi monstrueuses sur leurs navires, Merlin intervient une première fois : « Lors fist Merlins par force d'art apporter d'Irlande les pierres... » (§ 47, l. 57). Une fois qu'elles sont sur place, le roi emmène une foule avec lui pour voir la *merveille des pierres*. Merlin suggère ensuite innocemment de faire dresser les pierres, qui seraient ainsi plus impressionnantes ; Uterpendragon fournit obligeamment la réplique attendue, selon laquelle personne ne pourrait accomplir cette tâche sauf Dieu... à moins que Merlin lui-même ne s'en charge : ce qui, soit dit en passant, place Merlin dans une étrange position, aussi ou plus puissant que Dieu, voir divin lui-même – ou, plus clairement, diable, et non pas fils du, mais diable en chef lui-même.

Une fois de plus, l'accomplissement de l'acte magique est présenté de la manière la plus discrète sans détail et sans lexique de spécialité : « Ensi fist Merlins les pierres drecier... » (§ 47, l. 73-74). Il n'y a même pas de mention de la « force d'art » du magicien, ce qui pourrait être rassurant en un sens. *De facto*, en effet, il agit comme un maître d'œuvre qui dirige des ouvriers, ce qui se produira à peu près dans les mêmes termes à propos de la Table ronde deux pages plus loin. En même temps, comme le confirment les paroles prononcées par Merlin à ce sujet, il est nécessaire, une fois de plus, que l'action se produise en secret, hors de la vue du public : « Or vos en alez, quar je les ferai drecier » (§ 47, l. 70-71). Or, il se trouve que dans les récits folkloriques ou mythologiques où un personnage accomplit un miracle de construction, il s'agit en général du diable, ou au moins d'une figure négative comme un géant¹⁷ (ce qui est d'ailleurs congruent à la représentation sur une miniature d'un Merlin géant et grossier jouant au Lego avec les pierres de Stonehenge dans le manuscrit Egerton 3028). Même s'il n'est pas certain que les auxiliaires

17 Dans le cas de la construction du Valhalla, par exemple, où le géant est empêché de terminer sa tâche *in extremis* par Loki transformé en jument.

de Merlin soient des démons, on est en présence d'un cas, pour le moins suspect, de théurgie, voire de goétique.



Fig. 1 – Egerton, ms. 3028, f° 30r
(© British Library Board, avec l'aimable autorisation de reproduction de The British Library).

Dans le cas de la Table ronde, les choses sont moins claires ; bien que Merlin soit clairement le premier moteur de sa création, il n'est pas souhaitable sans doute qu'il apparaisse comme trop impliqué dans sa mise en place, afin d'éviter de compromettre moralement ce qui est l'un des piliers fondamentaux du monde arthurien. Une fois que Merlin a « convaincu » Uterpendragon de se lancer dans ce projet et lui a donné ses instructions, une brève formule passe sur son intervention proprement dite : « Merlins s'en ala por faire ce que il covenoit a la Table » (§ 49, l. 23-24) alors que le roi s'occupe de lancer les invitations à la cour plénière qu'il va tenir à Cardueil. La formule est absolument neutre, elle peut signifier qu'il va donner des consignes aux artisans menuisiers afin qu'ils puissent construire la pièce de mobilier qu'est la table. Il n'est certes pas question de « faire faire » quelque chose, mais rien ne fait signe non plus vers une dimension magique de la Table (dont au contraire la valence chrétienne est constamment renforcée). Rien de plus n'est dit sur le meuble lui-même, si ce n'est qu'à partir de là on en parle avec des déterminants spécifiques, « la » ou « cele ». La deuxième étape implique à nouveau les pouvoirs de Merlin, mais encore de manière très discrète, puisqu'il n'est pas dit explicitement qu'il fait quelque chose *par son art*, mais qu'il « ala entor eus » [les chevaliers élus], lui « qui molt estoit pleins de fort art » (§ 49, l. 40-41). Le pouvoir particulier du personnage est déplacé vers une incise apposée, et rien ne prouve qu'il applique

son « fort art » à l'ustensile sacré ou à ceux qui sont assis autour, qu'il ne touche pas ni à qui il ne parle. Il est clair qu'il se passe quelque chose d'anormal, de non naturel, que l'on peut sommairement ranger sous la dénomination globale de magie, mais en l'absence de toute précision, on ne saurait porter de jugement, positif ou négatif, sur ce non-événement.

Jusque là, toutes les manifestations des pouvoirs particuliers de Merlin ne relèvent précisément pas de la forme de magie naturelle dont le *Lancelot* proclame qu'elle est l'apanage des fées. C'est pour cela que la seule infraction à cette règle est particulièrement choquante, bien qu'elle soit très discrète. Elle se produit au cours de la séquence essentielle du *Merlin* propre, celle au cours de laquelle le roi Uterpendragon parvient à coucher avec Ygerne et à engendrer le futur roi Arthur sous l'apparence du duc de Cornouailles. Il s'agit là, si l'on peut dire, d'un cas tout simple de métamorphose, et comme je l'ai suggéré plus tôt, ce peut être la raison pour laquelle Merlin est doté dans l'espace romanesque d'un pouvoir d'autométamorphose représenté à de multiples reprises¹⁸, bien qu'il associe Merlin à des figures pas particulièrement positives de la mythologie comme Protée. Mais, exceptionnellement, la façon dont le devin enchanteur transforme cette fois le roi et son compagnon Ulfin, ainsi que lui-même, est décrite avec un luxe de détails d'autant plus surprenant qu'il semble en contradictions avec les autres métamorphoses merlinesques.

Merlin commence par annoncer ses intentions : « Li miens [affaires] est touz prez, que je vos bailleraï ces semblances par veies. [...] Il n'y a

18 Jusqu'à saturation parfois : l'épisode où Merlin se fait reconnaître d'Uter avec la complicité de Pendragon couvre plus de pages que l'épisode entier de la conception d'Arthur, et est passablement ennuyeux d'un point de vue moderne. De même, lorsque Merlin entreprend de séduire les princes *jolifs* et légers en démontrant ses pouvoirs de métamorphose, la séquence s'étire considérablement, Merlin passant d'une forme (le messager de l'amie d'Uter) à l'autre (le *prud'om* qui a averti Uter de la venue d'Engis). Aucun détail n'est donné sur ces métamorphoses, qui sont par ailleurs accompagnées de phénomènes de téléportation, semble-t-il, puisque Merlin se déplace instantanément de la tente royale au logement d'Uter. Il suffit que celui-ci sorte d'un lieu pour que Merlin, à l'intérieur, change d'apparence, et le prince ne cesse d'être surpris de ces variations qu'il ne comprend pas, alors que Pendragon, qui est au fait du pouvoir de Merlin, trouve cela hilarant. Mais, alors que toute la scène qui est prolongée au-delà d'un effet comique naturel est explicitement faite pour divertir, on n'a aucun détail de méthode magique, aucun effet spécial : les changements d'apparence de Merlin se font de manière elliptique, toujours derrière une porte fermée, *in absentia*.

que dou monter, ne vous entremettez de rien seur moi » (§ 64, l. 24-30). Mais il est plus soucieux d'obtenir des garanties en ce qui concerne son « paiement » que de donner des explications à ses interlocuteurs. Ensuite :

Merlins quant il les ot desassamblez, si vint au roi, si li porta une erbe, si li dist : « Frotez de ceste herbe vostre vis et voz mains. » Et li rois la prist, si s'en frota ; et quant il s'en fu frottez, si ot tot apertement la semblance dou duc. (§ 65, 3-8)

Merlin donne une herbe au roi, après l'avoir séparé d'Ulfin, et lui dit de s'en frotter le visage et les mains : non seulement on ne nous précise pas la nature de l'herbe, bien sûr, mais encore Merlin lui-même n'est pas l'opérateur, puisque c'est le roi qui réalise lui-même l'onction (comme plus tard les sorciers qui s'enduisent d'un onguent pour pouvoir voler) ; le verbe *frotter* est répété trois fois : à l'injonctif (futur), à l'actif (présent, même si c'est le présent du passé de narration et partant un parfait), et enfin dans un système cause/conséquence (passé). Il n'est pas mentionné d'autres actions ou paroles : pas de mélange avec de l'eau par exemple, pas de formule magique ; finalement, « si ot molt apertement la semblance du duc ». C'est le texte qui le dit, avec une forte charge d'objectivité, donc de véridicité. Le roi n'a aucun moyen de le (sa)voir/vérifier, et on ne mentionne pas les pensées/réactions de Merlin, pour qui cela va de soi sans qu'il soit nécessaire de s'exclamer sur un résultat prévu.

La mise à l'épreuve du roi se fait par le biais de la ressemblance à Jordain, et ce que vérifie Merlin c'est que le roi *connaît* celui-ci afin d'être en mesure d'apprécier la démonstration, c'est-à-dire la métamorphose. Merlin retourne alors à Ulfin qu'il a laissé à l'écart, « si le transfigura en la semblance de Jordain » ; le terme clé, *semblance*, est bien présent, mais il n'est pas question d'herbe cette fois, et c'est Merlin qui accomplit une action (relativement ?) rare, sans référent direct, puisque personne dans la vie courante ne transfigure quoi que ce soit. Dans la mesure où il prend Ulfin « par le frain » pour le ramener au roi, il semble même que celui-ci n'ait pas besoin de descendre de cheval pour que la transformation s'opère. Le roi et Ulfin s'exclament réciproquement sur l'exacte ressemblance à autrui qu'ils ont acquise ; puis après un petit moment ils regardent Merlin, et à ce moment-là, ils remarquent qu'il a l'apparence de Bretel :

« [...] si regarderent Merlin, si lor fu bien avis que ce fust Bretuel veraiement ». Ce qui est frappant, c'est d'une part que le roi et Ulfin ne semblent pas prêter grande attention à leur compagnon (dans la ligne de ce qui se passe chez Geoffroy, où il est une sorte d'*amanuensis* magique plus qu'un personnage) et d'autre part que celui-ci n'a rien fait du tout en ce qui le concerne (comme dans tous les autres cas de métamorphoses merlinesques où on mentionne l'état final, parfois l'état premier, mais jamais comment on passe de l'un à l'autre).

Compte tenu de l'inattention du roi et d'Ulfin, on ne sait même pas quand cette troisième métamorphose a eu lieu : pendant que Merlin allait chercher Ulfin (il évite en général de se transformer sous les yeux d'un public), ou plus probablement le ramenait au roi ? Pendant que les deux métamorphosés se regardaient avec étonnement ? On peut noter une légère différence dans la perspective : il « est avis » aux deux personnages que Merlin « fust » Bretuel : l'incertitude, ou la marge d'erreur, est du côté des observateurs, à qui il semble quelque chose, sans certitude de l'exactitude de cette vision, alors que du côté de Merlin on a un terme d'essence et d'égalité. Le roi et Ulfin ont la *semblance* de leurs personnages respectifs, alors que Merlin en a, peut-être, l'être – mais n'est-ce pas parce que Merlin n'a pas d'essence, en fait, qu'il peut « estre » n'importe qui ? En tout cas, là non plus, encore bien moins, il n'y a pas eu d'herbe, ni même d'action : Merlin était Merlin, maintenant Merlin est Bretel. Trois degrés, donc, de l'action magique : zéro pour Merlin, un pour Ulfin, et deux, avec accessoire, pour le roi.

Le retour à la normale s'effectue d'une façon encore plus simple, puisque cette fois la transformation est traitée simultanément pour tous : « Einsis chevauchierent jusques a une riviere ; a cele riviere les fist Merlins touz laver. Quant il furent lavé, si rorent lor semblance » (§ 66, l. 27-29). Cette méthode pour annuler un enchantement est en un sens conforme aux principes de la magie en général : l'eau vive, celle d'une rivière par conséquent, ou d'un ruisseau (à la différence, par exemple, de celle d'un lac qui au contraire conserve, « porte » l'enchantement¹⁹) défait la magie, les illusions, l'effet des philtres, etc. Merlin n'intervient pas physiquement, il indique la méthode à suivre ; reste une incertitude : le « touz » porte-t-il aussi sur Merlin lui-même ? D'habitude, quand il prend l'apparence du messager de la dame

19 Comme on le voit dans le cas du lac de la Dame du Lac et de Lancelot...

d'Uter, par exemple, il n'a pas besoin de se laver – de se purifier – pour retrouver son apparence normale. À noter aussi : l'emploi du verbe « ravoir » sous une forme assez rare (au passé simple 3^e pers. plur. d'une forme verbale qui ne figure même pas dans le Godefroy) souligne la dimension du retour au point de départ, mais ce que les personnages retrouvent, c'est bien leur *semblance*. Ce qui pose bien sûr le problème de celle de Merlin : il n'y a pas si longtemps, il est apparu sous les traits d'un *contret* à Ulfm et au roi, et on ne sait pas, précisément, quelle est son apparence courante. Là-dessus, l'épisode est clos ; non seulement celui de la métamorphose, escamotée comme anodine, mais l'épisode de la conception d'Arthur, qui ne dure à proprement parler que trois pages de l'édition Micha.

Peut-être peut-on imaginer que l'irruption de ce motif atypique de « magie naturelle », spécifiquement pour la transformation du roi, a pour but de diminuer la dimension scandaleuse de la conception d'Arthur : certes, la métamorphose royale est nécessaire pour préserver la vertu de la mère du futur roi, mais, outre le stigmate de la bâtardise, celui de l'usage de la magie compromet gravement la figure héroïque du *rex quondam rexque futurus*. C'est en tout cas la seule fois où Merlin fait appel à ce que l'on pourrait appeler des « *paraphernalia* » magiques, et ce, même lorsque leur usage, en particulier celui de plantes (médicinales), pourrait paraître s'imposer.

Cette absence est particulièrement flagrante au moment de la mort du roi Uterpendragon ; il a régné longtemps – quinze ans, approximativement, puisque c'est l'âge qu'aura Arthur à la Noël suivant la vacance du trône –, seul semble-t-il, puisque Merlin n'est pas mentionné comme fréquentant la cour dans cet intervalle, et il tombe malade, d'une « grant maladie de goute de ses mains et de ses piez », soit typiquement une maladie requérant des « médicaments » que l'on pourrait s'attendre à voir se présenter sous la forme de potions ou d'onguents. Pourtant, quand Merlin se présente, ni lui ni le roi ne parlent de soigner la maladie de celui-ci, encore moins de le guérir : au contraire, Merlin donne à son protégé une recette pour emporter la victoire qui tient compte de son infirmité – il se fera porter en litière à la tête de son armée, et c'est ainsi qu'il l'emportera sur les Saxons. Mais il mourra peu après, et il est donc essentiel qu'il se prépare à une « bonne mort » en distribuant tous ses biens et en réglant tous les litiges dans lesquels il peut être impliqué. En d'autres termes, Merlin agit comme un confesseur, ou un prêcheur, absolument pas comme

un praticien des arts magiques susceptible de réaliser une cure miraculeuse (comme Morgen dans la *Vita Merlini*). Bien sûr, cela s'explique dans la mesure où la figure originelle du *vates* ou du devin connaît certes l'avenir, mais n'est pas censé influencer sur lui : Merlin sait que le règne d'Uterpendragon tire à sa fin, ce n'est pas son rôle de chercher à le prolonger contre la volonté divine – ou les décrets du ciel. Mais cela indique néanmoins très clairement l'écart entre les fonctions habituelles du médecin-sorcier et celles de Merlin.

C'est ce que souligne encore la deuxième partie de cette séquence. En effet, Uterpendragon a demandé à Merlin s'il le reverrait avant sa mort, et Merlin lui a dit que oui, une seule fois ; de fait il se présente à la cour alors que le souverain est si mal qu'il n'a pas prononcé un mot depuis trois jours²⁰ :

Einsis le garderent malade un grant tens et tant que sa maladie li engreja, et ses pueples ... voient bien que a morir le convenroit. Tant fu malades et tan affoibli qu'il amuï, si qu'il ne pot parler de .iii. jorz. (§ 79, l. 20-25)

Quand les barons, cependant, invitent – peut-être avec un reproche sous-jacent – Merlin à déplorer la mort de « son seigneur », sa réponse est à la fois métaphysique et pragmatique : personne ne peut être considéré comme mort qui a fait une si bonne fin (parce qu'il a ainsi gagné le paradis), et de toute façon le roi n'est pas encore mort. Les barons insistent sur le fait qu'il l'est, puisqu'il n'a pas prononcé un mot depuis trois jours. Merlin se fait fort alors de faire parler le roi. Pas de le guérir, entendons-nous bien, pas de le ramener à la vie, juste de le faire parler. Et même pour atteindre ce résultat il ne va pas utiliser son « fort art », ou ses « sors », mais juste un peu de psychologie appliquée : en révélant à Uterpendragon que son fils sera roi après lui, Merlin suscite l'éjaculation joyeuse du souverain qui demande que son successeur prie pour son âme. Puis il se vante que les barons ont entendu – chose qu'ils ne croyaient pas possible – le roi parler... mais c'était la dernière fois et maintenant, il est mort pour de bon. En d'autres termes, là où l'intervention de la magie naturelle pourrait être utile, et serait moralement justifiée, elle brille par son absence.

20 Évidemment on repère ici des motifs suspicieusement messianiques, Merlin étant capable de « ranimer » le roi comme le Christ l'a été de ranimer Lazare, par sa seule parole.

Merlin, tout comme ses élèves les plus douées, ne se soucie pas de pratiquer ce qui n'est jamais que le premier degré de la magie : si en tant que devin, ou même prophète, il est expert en magie céleste, ce qui définit son « art » propre, c'est l'art de faire advenir les choses par les mots, de plier le réel aux exigences de son discours ; je conclurai sur une citation de la *Suite du Merlin*, empruntée à la séquence des « enchanteurs brûlants », dont Merlin vient à bout alors même que ses pouvoirs sont déjà bien diminués par les enchantements de Niviene :

Lors fait ses *conjuremens* teuls coume il set qu'i pooient valoir a tels choses... Lors revient a la damoisele et a cheus qui avec li estoient, si fait tant qu'il les *deschante* si qu'il reviennent en lour pooir et en lour forche aussi coume il estoient devant. (§ 337-338, 1-2, 6-9)

Ni pierres ni plantes, juste la magie des mots ou des sorts. N'est-ce pas, après tout, naturel, puisque par sa naissance Merlin est pour ainsi dire le magicien le plus qualifié pour pratiquer la magie théurgique, avec le consentement de Dieu²¹ ?

ANNE BERTHELOT
University of Connecticut, Storrs

21 Du moins selon le *Merlin* propre ; les textes ultérieurs auront du mal à accepter que le fils du diable conserve les « talents » liés à sa généalogie même lorsqu'il choisit le camp de Dieu. En définitive, les textes plus tardifs damneront sans hésitation le personnage, comme le montre de manière exemplaire le *Baladro del sabio Merlino* (voir *El Baladro del Sabio Merlin (con Sus Profecias). Segun el Texto de la Edición de Burgos de 1498*, Bohigas-Balaguer, Pedro (éd.), Barcelona, Selecciones Bibliófilas segunda serié, 3 vol., 1957-1960).

Bestiaire populaire et bestiaire savant : la faune dans l'œuvre médiévaliste de T. H. White

Résumé – Si T. H. White (1906-1964) est assez peu connu en France, il reste une figure littéraire de référence dans les pays anglophones et dans la *fantasy*. En parallèle de sa réécriture de la légende arthurienne, *The Once and Future King*, et de ses œuvres d'inspiration autobiographique, il a tenté de trouver sa place dans le milieu universitaire grâce à la traduction d'un bestiaire latin du ^{xiii} siècle, qu'il souhaitait rendre à la fois utilisable par les spécialistes du sujet, et accessible au grand public (1954). Bien que cet entre-deux n'ait pas plu à la communauté scientifique de l'époque, il met en évidence la place de l'articulation entre bestiaire savant et bestiaire populaire dans l'œuvre de l'auteur, et tout particulièrement dans ses écrits médiévalistes : *The Book of Beasts* et *The Once and Future King*.



BIEN que peu lu et peu connu en France, l'auteur britannique T. H. White (1906-1964) apparaît comme une figure littéraire de référence dans les pays anglophones, en particulier dans les domaines de la *fantasy* et du médiévalisme¹. Il est à l'origine d'une œuvre riche et variée, incluant des romans, des journaux, des essais autobiographiques ainsi que des ouvrages à but éducatif. Chaque fois, ses textes associent des connaissances précises issues de domaines très variés à un contexte divertissant conçu comme un moyen de transmission pédagogique. Grand amateur d'histoire et de culture médiévales, l'auteur consacre par exemple plusieurs de ses œuvres à faire revivre le Moyen Âge et à instruire son lecteur sur cette période. Également passionné du monde animal, il intègre par ailleurs à ses écrits une

1 La *fantasy* désigne un genre transmédiatique où la magie et le surnaturel jouent un rôle prépondérant. Voir à ce sujet Besson, Anne (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018. Le médiévalisme renvoie aux utilisations et aux représentations du Moyen Âge en-dehors de l'époque médiévale, et désigne également l'étude de ces usages. Sur ce sujet, voir *Idem*, Blanc, William et Ferré, Vincent (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire*, Paris, Vendémiaire, 2022.

réflexion sur l'évolution de la place des animaux dans la société, et s'interroge régulièrement sur le rapport de l'être humain à la faune.

Deux de ses œuvres se situent plus spécifiquement au croisement de ces deux passions : la traduction d'un bestiaire qu'il intitule *The Book of Beasts* (1954) et le roman en cinq tomes *The Once and Future King* (1958). Dans ces textes, et à travers deux méthodes distinctes mais pensées comme complémentaires, White cherche à transmettre son savoir scientifique et mythologique à un large lectorat. Pour ce faire, il puise à la fois dans un bestiaire savant, longuement étudié et approfondi, et dans un bestiaire populaire, s'appuyant sur des légendes et leur transmission orale. Cet article cherche à interroger l'articulation des différents types de savoirs sur les animaux dans l'œuvre médiévaliste de White, en l'abordant comme le fait l'auteur, c'est-à-dire dans une ambition universitaire d'une part, et d'autre part dans une perspective littéraire. Pour l'auteur, le Moyen Âge constitue en effet le cadre idéal pour développer et transmettre sa connaissance et sa passion pour le monde animalier. Si les animaux sont omniprésents dans *The Once and Future King* comme dans *The Book of Beasts*, White les présente toutefois sous des jours très différents, exploitant le bestiaire sous toutes ses formes.

Formes et usages de la faune dans l'œuvre médiévaliste de White

The Once and Future King : Arthur et les animaux

L'œuvre de T. H. White est marquée par une inspiration autobiographique très prégnante, mais l'auteur est surtout passé à la postérité pour sa pentalogie *The Once and Future King* (1938-1977), dans laquelle l'ancrage personnel est plus diffus. Dans cette réécriture de la légende du roi Arthur, inspirée du *Morte d'Arthur* de Thomas Malory (xv^e siècle), White est le premier à imaginer une enfance du souverain et à décrire en détail son éducation politique, sociale et magique sous l'égide de l'enchanteur Merlyn². Le premier tome, *The Sword in the Stone*, est publié au Royaume-Uni en 1938, dans une version légèrement remaniée l'année suivante aux États-Unis, puis dans une troisième version

2 Nous adoptons ici l'orthographe privilégiée par T. H. White.

très différente en 1958. Il s'agit chaque fois d'un roman de *fantasy* à destination d'un public d'enfants, dans lequel Merlyn transforme le jeune Arthur en animaux afin de lui faire découvrir différentes formes d'organisations politiques et sociales. Avec les poissons des douves du château où il grandit, Arthur découvre par exemple la monarchie absolue fondée sur la force ; aux côtés des oies sauvages, il accède à l'anarchie et à la liberté d'un monde sans frontière, etc.

Si la présence animalière est prédominante dans ce premier tome, White accorde en réalité un rôle essentiel aux animaux, réels et mythologiques, dans les cinq volumes de *The Once and Future King*. Le second tome, *The Witch in the Wood* (1939), retrace l'enfance des frères Gauvain, Agravain, Gaheris et Gareth, de futurs chevaliers de la Table ronde. Bien que ces protagonistes ne bénéficient pas d'une éducation magique comme Arthur, les animaux constituent malgré tout des marqueurs décisifs dans leur formation, qu'il s'agisse de se cultiver sur la richesse de la faune ou d'expérimenter les enjeux de la violence physique auprès d'un âne ou d'une licorne. Ce second tome, particulièrement sombre, a lui aussi été en grande partie réécrit, au point de changer de titre pour la seconde édition en 1958, devenant *The Queen of Air and Darkness*. Dans ce volume, les animaux apparaissent surtout pour leurs rapports – symboliques et conflictuels – avec les êtres humains, et contribuent comme pour Arthur à l'instruction des protagonistes.

La présence animalière est réduite dans les tomes suivants. Le troisième roman, *The Ill-Made Knight* (1958), est consacré au personnage de Lancelot, depuis sa formation en France jusqu'à sa relation adultère avec la reine Guenièvre à la cour de Camelot. C'est d'ailleurs à partir d'une session de fauconnerie que le jeune chevalier découvre ses sentiments complexes mais puissants pour l'épouse d'Arthur : l'oiseau de proie apparaît comme un catalyseur des émotions des protagonistes, et met au jour une tension qui se déploie sur tout le reste de la pentalogie. Le quatrième tome, *The Candle in the Wind* (1958), est initialement conçu comme une pièce de théâtre, ce qui explique la prédominance des dialogues ainsi que la faible présence des animaux. Ce roman est consacré à la chute du pouvoir arthurien, du fait de la révélation de l'adultère de la reine, mais surtout des manipulations du fils incestueux d'Arthur, Mordred. Or, si le roi et son fils apparaissent comme deux figures radicalement opposées tout au long de l'œuvre, ils partagent toutefois un même amour des chiens. Arthur trouve une

forme de réconfort dans cette compagnie toujours fidèle, composée de chiens de chasse – loisir royal par excellence, et très apprécié de White lui-même. Quant à Mordred, il est sans cesse accompagné par de petits chiens, habitude héritée de sa mère Morgause – et que l'auteur emprunte à sa propre mère, Constance White. Si les tomes 3 et 4 sont entièrement consacrés à la mise en place de la tragédie arthurienne, et portent donc sur des drames profondément humains, les animaux restent sans cesse présents autour des protagonistes et contribuent généralement à illustrer, pour le lecteur, l'étendue des sentiments des personnages.

Enfin, le cinquième tome, *The Book of Merlyn*, est resté inachevé et n'a été publié de façon posthume qu'en 1977. Malgré ses lacunes, ce volume permet de souligner la structure circulaire de *The Once and Future King* : à la veille de son ultime bataille, le roi Arthur est de nouveau éduqué par l'enchanteur Merlyn et par des animaux qui lui sont chers, afin d'apprendre de l'ensemble de son parcours. *The Book of Merlyn* propose ainsi une rétrospective très générale, qui part de l'exemple d'Arthur pour s'étendre aux rapports humains-animaux et à la place de l'être humain dans le monde. Ce dernier tome centré sur des thèmes éthiques place ainsi de nouveau la faune au cœur des débats, en tant que miroir de la véritable nature de l'être humain.

Apprendre des animaux

Pour White, les animaux représentent non seulement des créatures passionnantes et dignes d'intérêt – peut-être même plus que les êtres humains –, mais ils possèdent également un potentiel pédagogique non négligeable, comme le souligne *The Once and Future King*. Tout au long de sa vie, l'auteur apprend des animaux et cherche à enseigner à travers eux³. En tant qu'enseignant de *public school* en Angleterre, il emmène régulièrement ses élèves dans des chasses aux serpents ; d'un point de vue littéraire, tous ses écrits, et en particulier ses romans, sont emplis de connaissances sur la faune réelle et mythologique ; et c'est également à travers les animaux qu'il entreprend une carrière universitaire, en proposant la traduction d'un bestiaire du XIII^e siècle.

3 Nous renvoyons à notre ouvrage : Breton, Justine, *L'Éducation chez T. H. White. J'ai appris et été heureux*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 210-216.

Son double objectif permanent est d'acquérir un savoir toujours plus grand sur les animaux, pour mieux le transmettre. Le Moyen Âge constitue en ce sens une période privilégiée, puisqu'elle est elle-même déjà marquée par une tradition d'enseignement par l'usage de bestiaires. Dans son étude de l'œuvre de T. H. White, John K. Crane rappelle cette fonction première des bestiaires du Moyen Âge :

Presque tous les bestiaires avaient un ton moralisateur, car ils respectaient le concept médiéval de *sapientia* (toute la sagesse et la connaissance ne sont pertinentes que lorsqu'elles sont dirigées vers le salut de l'âme éternelle) [...]. Cet aspect est, pour White, probablement le plus significatif : le bestiaire, comme toute littérature, est un guide vers les principes civilisateurs d'une société⁴.

Cette façon d'insister sur le potentiel éducatif de la faune fait écho à l'importance, dans l'œuvre de T. H. White, de l'articulation entre bestiaire populaire et bestiaire savant, en particulier dans ses écrits médiévalistes. Éternel apprenant, l'auteur voit dans la tradition du bestiaire un moyen de continuer son propre apprentissage tout en transmettant son savoir au plus grand nombre. Par leur variété et par l'étendue des mythes qui les entourent, les animaux constituent en effet pour lui une porte d'entrée privilégiée vers la connaissance scientifique du Moyen Âge.

Approche universitaire du bestiaire médiéval : rendre accessible le savoir animalier

Au cours de sa longue carrière en tant qu'auteur, White tente de trouver une place au sein du milieu universitaire grâce à la publication d'un manuscrit de bestiaire médiéval. L'original est actuellement conservé à la bibliothèque universitaire de Cambridge, et est communément appelé le « Bestiaire Roxburghe ». White en découvre par hasard un fac-similé le 21 décembre 1938, qui l'intrigue par sa diversité et ses nombreuses enluminures. Il en débute la traduction par simple goût personnel en octobre 1942, avant de décider de la publier. Ce

4 Crane, John K., *T. H. White*, New York, Twayne, 1974, p. 165. Les ouvrages critiques cités n'ayant pas été publiés en version française, toutes les traductions proposées sont de l'autrice.

projet est longuement retardé par les autres travaux de l'auteur, par le contexte de la Seconde Guerre mondiale et par des tragédies personnelles, comme le décès de sa chienne Brownie, qu'il qualifie à plusieurs reprises de « grand amour de sa vie ». Malgré les écueils, la traduction est finalement publiée en 1954, sous le titre *The Book of Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century, Made and Edited by T. H. White*⁵.

Un compromis plein de promesses

Cet ouvrage repose sur une logique d'accessibilité savante très chère à l'auteur. Le bestiaire est en effet traduit dans un anglais courant, aisément accessible et caractérisé par une prose fluide. L'édition est par ailleurs accompagnée de 125 reproductions, en noir et blanc, des enluminures issues du manuscrit original. L'ouvrage est ainsi agréable à lire et à feuilleter, et ne requiert pas de démarche analytique ou réflexive particulière pour être apprécié – à la fois en tant que bestiaire et en tant qu'œuvre artistique. Le traducteur ne sacrifie pourtant jamais la précision : « White, qui est principalement intéressé par l'idée de rendre le Bestiaire attrayant pour le lecteur moyen, essaye [...] d'être érudit et divertissant à la fois⁶ ». Il vise constamment un compromis qui valoriserait le texte original en le rendant plus abordable, si bien que sa traduction reste finalement très proche du texte-source. Pour cela, White ajoute des commentaires afin d'explicitier ses choix de traduction et justifier l'emploi de certains termes latins dans l'œuvre originale :

Elles sont appelées Bêtes à cause de la violence avec laquelle elles s'enragent, et sont nommées 'sauvages' (*ferus*) parce qu'elles sont habituées à la liberté de la nature et ne sont régies (*ferantur*) que par leurs propres désirs⁷.

5 Pour des raisons pratiques, le titre de l'ouvrage est communément raccourci en *The Book of Beasts*, ou qualifié par la critique du *Bestiary* (« Bestiaire ») de White.

6 Crane, John K., *T. H. White, op. cit.*, p. 164.

7 T. H. White, *The Book of Beasts* [1954], New York, Dover, 1984, p. 7.

Néanmoins, l'auteur ne considère pas ces précisions étymologiques et ces interprétations linguistiques comme des ajouts, mais comme des développements issus de la langue latine. Dans l'appareil critique qui encadre la traduction elle-même, il explique : « Cette version a [...] été présentée sans explication, de peur d'effrayer le lecteur par un exposé érudit⁸ ». Selon lui, il explicite donc la langue mais ne commente pas dans le corps du bestiaire.

En effet, l'érudition purement savante semble réservée aux annexes finales, par lesquelles White cherche à donner à son lecteur tous les moyens d'explorer cette mythologie animalière qui le passionne tant. L'édition ainsi publiée inclut un index, de nombreuses notes de bas de page – dont certaines, très longues, dépassent la taille accordée sur la page à la traduction du bestiaire – et une bibliographie finale de plus de 200 entrées annotées, regroupant des ouvrages spécialisés – et parfois déjà un peu datés – en cinq langues : anglais, latin, français, italien et allemand, bien que White lui-même ne lise pas cette dernière langue. L'appareil critique inclut également des annexes sur les origines du manuscrit Roxburghe, sur la tradition du bestiaire au Moyen Âge et son rôle scientifique, sur le contexte médiéval, les animaux légendaires, le symbolisme animalier, les questions de morale inhérentes au genre du bestiaire et les difficultés graphiques spécifiques à ce manuscrit. Le but de White est de créer un outil de recherche efficace et pratique, qui permette de conserver la « saveur » du texte original latin. Ces apports sont toujours limités, au sens où l'ouvrage complet reste mince – 296 pages pour la version rééditée en 1984, et la seule actuellement en circulation en-dehors des bibliothèques universitaires. Les annexes ne font chaque fois que quelques pages afin d'apporter les informations essentielles au lecteur, invité par la suite à prolonger ses recherches dans d'autres volumes s'il le souhaite. *The Book of Beasts* est ainsi pensé comme une porte d'entrée vers le Moyen Âge et son rapport à la faune.

8 *Ibid.*, p. 269-270.

Enjeux et limites d'un savoir ouvert à tous

Ayant consacré plusieurs années de sa vie à cette publication, White y voue une part essentielle de sa carrière. Il considère d'ailleurs que c'est par ce bestiaire qu'il passera à la postérité, bien plus que par son œuvre romanesque, comme le souligne Elisabeth Brewer :

C'est par ce livre qu'il croyait que son nom survivrait, car il lui avait demandé une lourde et savante enquête, et de gros efforts de traduction. Dans une certaine mesure, il avait raison ; l'exemplaire disponible à la Bibliothèque de l'université de Cambridge témoigne d'un usage considérable⁹.

The Book of Beasts est en effet un succès auprès des étudiants, mais le compromis d'accessibilité savante visé par l'auteur ne semble toutefois pas plaire à la communauté scientifique de l'époque. Il est à noter que, lorsque White publie sa traduction en 1954, il est déjà un romancier jeunesse reconnu dans plusieurs pays, d'abord pour *The Sword in the Stone* (1938) puis pour *Mistress Masham's Repose* (1946). Il semblerait que cette première reconnaissance n'ait pas aidé l'auteur à construire sa réputation de chercheur, de traducteur et de médiéviste – comme si ces deux aspects étaient nécessairement contradictoires¹⁰.

Pourtant, *The Book of Beasts* correspond bien à la fois à l'ambition de l'auteur d'instruire de façon divertissante, et à la fonction première des bestiaires du Moyen Âge, alliant là encore la connaissance et le plaisir. S'il ne peut que difficilement transmettre cette mythologie animale par la voie savante et universitaire, White y parvient toutefois à une plus large échelle par la littérature.

9 Brewer, Elisabeth, *T. H. White's The Once and Future King*, Cambridge, D.S. Brewer, 1993, p. 13.

10 Il est à noter que White écrit à la même époque que d'autres auteurs célèbres à la fois pour leurs œuvres à destination d'un jeune public et pour leurs travaux universitaires sur le Moyen Âge, à l'instar de J. R. R. Tolkien (1892-1973) et de C. S. Lewis (1898-1963). Cependant, tous deux ont d'abord été reconnus en tant qu'universitaires spécialisés dans la langue et la littérature médiévales, et ont dans un second temps publié des romans de *fantasy* jeunesse, notamment *Le Hobbit* (1937) pour Tolkien et *Le Monde de Narnia* (1950-1956) pour Lewis.

Approche littéraire du bestiaire médiéval : donner vie au savoir animalier

L'œuvre et les écrits personnels de White montrent qu'il est très attaché à l'utilisation du bestiaire en tant qu'outil pédagogique. Il choisit justement de mettre à profit son savoir animalier dans son œuvre-phare : *The Once and Future King*. Pour cela, il s'appuie simultanément sur les deux sens du mot « bestiaire », en exploitant à la fois la variété de la faune et les livres médiévaux consacrés à cette diversité.

Le bestiaire en tant qu'ensemble d'animaux

The Once and Future King fait appel à de nombreux personnages d'animaux, réels ou mythologiques – bien que l'on constate une tendance croissante à valoriser les créatures réelles au fur et à mesure des cinq tomes publiés. Le premier volume, *The Sword in the Stone*, met par exemple en scène dans l'édition de 1958 une bataille décisive opposant le jeune Arthur au griffon de Morgan le Fay. L'animal est longuement décrit par White, qui souligne la puissance de cet adversaire :

*The front end, and down to the forelegs and shoulders, was like a huge falcon. The Persian beak, the long wings in which the first primary was the longest, and the mighty talons [...]. Behind the shoulders, a change began to take place. Where an ordinary falcon or eagle would content itself with the twelve feathers of its tail, Falco leonis serpentis began to grow the leonine body and the hind legs of the beast of Africa, and after that a snake's tail*¹¹.

11 T. H. White, *The Once and Future King* [1958], New York, Ace Books, 1996, t. 1, p. 107. « L'avant de l'animal, jusqu'aux pattes avant et aux épaules, était comme un énorme faucon, avec le bec persan, les longues ailes où les rémiges primaires étaient les plus longues, et les puissantes serres [...]. Au-delà des épaules, un changement se produisait. Là où un faucon ou un aigle ordinaire se serait contenté des douze plumes de sa queue, *Falco leonis serpentis* avait le corps léonin et les pattes arrière d'un fauve africain, et ensuite une queue de serpent. » Nous traduisons – il est à noter qu'il existe une version française de *The Sword in the Stone*, mais dont la traduction est problématique et datée. Une nouvelle traduction est actuellement en cours de publication.

White profite de cette description imagée pour intégrer diverses connaissances sur l'anatomie précise des oiseaux, en particulier concernant la forme et le nombre de leurs plumes. Dans la logique de la juxtaposition de morceaux d'animaux épars, la créature mythologique est fragmentée dans sa description et comparée à des animaux existants. Le nom latin de l'animal, donné par l'auteur, renvoie d'ailleurs directement le griffon à cet assemblage de faucon, de lion et de serpent. La description et la façon d'attaquer de l'animal dans l'ensemble de ce passage contribuent de fait à illustrer ce nom latin non traduit. Dans une séquence d'action essentielle dans le roman, qui voit se confronter le camp du Bien – incarné par Arthur, son frère de lait Kay et leur ami Robin des Bois – et celui du Mal – représenté par Morgane, le griffon et les êtres merveilleux –, White glisse discrètement des enseignements de latin et des connaissances issues d'un bestiaire, afin d'enrichir le savoir de son jeune lecteur. La description du griffon étoffe en effet celle proposée dans *The Book of Beasts*, où l'animal est brièvement présenté : « *All its bodily members are like a lion's, but its wings and mask are like an eagle's*¹². » La créature est ainsi intégrée à la narration de *The Sword in the Stone*, où elle devient une étape dans la formation du jeune héros et contribue indirectement à instruire le jeune lecteur.

Les créatures mythologiques sont privilégiées dans les premiers tomes de *The Once and Future King*, qui sont plus ouvertement destinés à un public enfantin. Dans le second volume, *The Witch in the Wood*, c'est une licorne qui joue un rôle central dans l'éducation morale et sexuelle des jeunes protagonistes Gauvain, Agravain, Gaheris et Gareth. La rencontre avec des animaux, surtout mythologiques, possède toujours pour White un rôle éducatif. À mesure que les protagonistes grandissent, la pentalogie évolue et la tonalité adoptée s'assombrit fortement. L'auteur précise bien qu'il conçoit *The Once and Future King*, et la légende arthurienne de façon générale, comme une tragédie – et le fait que White ait mis son œuvre par écrit durant une grande partie de la Seconde Guerre mondiale explique également cette évolution vers des thématiques plus sombres, voire désespérées. Cette perte d'espoir se caractérise notamment dans les romans par

12 T. H. White, *The Book of Beasts*, *op. cit.*, p. 22-24. Dans ce bestiaire, la description du griffon est entrecoupée d'une reproduction d'enluminure. « Tous ses membres sont ceux d'un lion, mais ses ailes et sa tête sont celles d'un aigle. »

une disparition des créatures mythologiques au profit des animaux réels.

Dans le cinquième tome, *The Book of Merlyn*, Arthur est désormais âgé et empreint de tristesse. Au cours d'une longue réflexion philosophique, il retrouve les animaux croisés dans sa jeunesse, venus juger son parcours et, à travers lui, celui de l'être humain¹³. Guidé par Merlyn lui aussi retrouvé, il est accueilli par un blaireau (nommé « Badger »), un serpent (« T.natrix »), une chouette (« Archimède »), un émerillon (« Balin »), son chien « Cavall », ainsi qu'une chèvre et un hérisson simplement nommés « Goat » et « Hedgehog ». Les noms Balin et Cavall renvoient à un riche héritage onomastique dans le cadre de la légende arthurienne, où selon le cycle de la Post-Vulgate (xiii^e siècle) et le *Morte d'Arthur* (xv^e siècle) Balin est un chevalier de Northumbrie qui met notamment à mort la Dame du Lac¹⁴, tandis que Cavall est le chien préféré du roi et apparaît dès l'*Historia Brittonum* (ix^e siècle). Mais, au-delà de ces échos arthuriens, les animaux mis en scène dans le cinquième tome sont tous réels, européens et associés à la forêt et à la campagne. Bien qu'ils soient doués de parole, dans la tradition des contes animaliers dans laquelle s'inscrit White, ils s'éloignent ici du griffon et de la licorne longuement présentés dans les premiers tomes, et apparaissent dans *The Book of Merlyn* plus pour leur expérience collective auprès des humains que pour leurs caractéristiques biologiques. Ces animaux ne sont d'ailleurs que très rarement décrits dans l'œuvre.

Dans ses romans, White cherche à faire découvrir à son lecteur le bestiaire de façon ludique, qu'il s'agisse d'animaux réels ou de créatures légendaires. Dans la première version de *The Sword in the Stone* (1938), il intègre par exemple un véritable cours sur les moyens d'identifier différentes races de serpents et sur leur façon de communiquer entre eux¹⁵. Ces informations, données au jeune Arthur et donc transmises indirectement au lecteur, servent ensuite au héros lors de sa métamorphose en serpent. Ce n'est que grâce à ce savoir qu'il parvient à éviter les dangers et à bénéficier des connaissances

13 T. H. White, *The Book of Merlyn* [1977], New York, Ace Books, 1987, p. 23-26.

14 Grand amateur de fauconnerie, White donne également les noms de Balin et de son frère Balan à deux de ses oiseaux de proie, qui sont tous deux brièvement mentionnés dans un chapitre de *The Sword in the Stone*.

15 T. H. White, *The Sword in the Stone* [1938], London, HarperCollins Children's Books, 2016, p. 211.

de T.natrix, nécessaires à sa formation politique, sociale et philosophique. White donne ainsi du sens à son discours naturaliste en l'intégrant à un contexte narratif, le rendant dès lors pertinent au sein de la diégèse et intéressant pour le jeune lecteur.

Le bestiaire en tant qu'ouvrage scientifique

Outre cet ensemble riche d'animaux, le « bestiaire » est également envisagé dans *The Once and Future King* en tant qu'objet-livre, en particulier dans le second tome *The Witch in the Wood*. Ce volume met partiellement de côté la figure d'Arthur pour se consacrer à ses jeunes neveux et à leur éducation tumultueuse en Orcanie. Deux chevaliers, Palomides et Grummore, arrivent par hasard à la cour de Morgause et de Lot d'Orcanie, où ils s'interrogent sur la nature d'une créature mythologique qu'ils ont rencontrée : la Bête glatissante¹⁶. Afin de se renseigner et de vérifier leurs observations, Palomides et Grummore consultent un bestiaire – ouvrage régulièrement feuilleté également par les neveux d'Arthur. La quête d'informations des chevaliers les amène donc à lire cet ouvrage, qui semble s'apparenter directement au bestiaire Roxburghe traduit par White à la même époque. Des passages entiers du *Book of Beasts* sont en effet transposés ou mentionnés dans le roman¹⁷.

La page dédiée à la licorne dans le bestiaire consulté par les chevaliers apporte par exemple des indications sur la nature de l'animal, mais aussi sur la célèbre façon de l'attraper, à l'aide d'une jeune fille vierge :

It seemed that the Unicorn, which was almost as swift and timid as the Antalop, could only be captured in one way. You had to use a virgin for bait, and, when the Unicorn perceived her alone, he would immediately come up to lay his horn within her lap. There was a picture of a peculiarly unreliable-looking virgin, holding the poor creature's horn in one hand, while she beckoned to some spearmen with the other. Her

16 En version originale, elle est appelée « *the Questing Beast* » et est l'objet d'une longue quête menée par le roi Pellinore. La traduction française de son nom renvoie au bruit qu'elle produit, rappelant les aboiements d'une soixantaine de chiens de chasse.

17 T. H. White, *The Witch in the Wood*, New York, Putnam's Sons, 1939, p. 65-68.

*expression of duplicity was balanced by the fatuous confidence with which the Unicorn regarded her*¹⁸.

Or, dans *The Book of Beasts*, l'entrée consacrée à la licorne apparaît juste après celle de l'antilope, expliquant ce rapprochement proposé par l'auteur dans son roman – là où le Bestiaire suggère un parallèle plus direct entre la licorne et le chevreau :

He is a very small animal like a kid, excessively swift, with one horn in the middle of his forehead, and no hunter can catch him. But he can be trapped by the following stratagem.

*A virgin girl is led to where he lurks, and there she is sent off by herself into the wood. He soon leaps into her lap when he sees her, and embraces her, and hence he gets caught*¹⁹.

À la reprise d'un lexique similaire s'ajoute la description, dans *The Witch in the Wood*, de l'illustration qui est justement celle proposée par *The Book of Beasts*²⁰. L'on y retrouve la jeune femme à l'air trompeur en pleine forêt, maintenant la licorne sur elle, tandis qu'elle invite le lancier à venir abattre l'animal.

18 *Ibid.*, p. 68. « Il paraissait qu'il n'y avait qu'une seule façon de capturer la licorne, aussi rapide et craintive que l'antilope. Il fallait utiliser une vierge comme appât et, lorsque la licorne la voyait seule, elle venait immédiatement poser sa corne sur ses genoux. Il y avait une image d'une vierge qui avait l'air bien peu digne de confiance, tenant d'une main la corne de la créature, et qui de l'autre faisait signe à un lancier. Son expression de duplicité contrebalançait avec la confiance sotte avec laquelle la licorne la regardait. »

19 T. H. White, *The Book of Beasts*, *op. cit.*, p. 20-21. « Il s'agit d'un tout petit animal comme un chevreau, particulièrement rapide, avec une corne au milieu du front. Aucun chasseur ne peut l'attraper. Mais elle peut être piégée par le stratagème suivant. / Une jeune fille vierge est menée près de là où elle se cache, et laissée seule dans les bois. En la voyant, la licorne surgit rapidement, l'embrasse, et peut ainsi être attrapée. »

20 Voir l'enluminure de la licorne, p. 20, sur l'exemplaire numérisé par l'université du Wisconsin (<https://search.library.wisc.edu/digital/APVFA6XOOSG2448C>).

Copier-coller d'un bestiaire à l'autre

Ce parallèle entre le roman et le bestiaire est développé à plusieurs reprises, permettant à White de montrer ses personnages en train de lire le manuscrit sur lequel il s'est lui-même appuyé pour publier *The Book of Beasts*. Les animaux exotiques, considérés avec le même intérêt et le même mystère qu'une créature comme la licorne, sont également décrits à partir de cet ouvrage. Ainsi le tigre apparaît-il dans *The Witch in the Wood* comme une créature fascinante dont il est possible de capturer les petits :

The way to catch cubs of the same is to throw down a glass ball at his feet. Tiger, observing self smally reflected in glass ball, takes reflection for own cub, which hunter proceeds to remove²¹.

White reprend dans son roman les mêmes indications que dans le manuscrit Roxburghe et sa traduction, dans le même ordre et avec un vocabulaire pour ainsi dire chaque fois identique. La description du tigre dans *The Book of Beasts* précise en effet :

When [the hunter] perceives that the mother is close, he throws down a glass ball, and she, taken in by her own reflection, assumes that the image of herself in the glass is her little one²².

L'auteur reprend le même détail original, suggérant la possibilité de distraire et de tromper la tigresse pour lui ôter son petit. Si cet élément n'a aucune incidence narrative dans *The Witch in the Wood* ni dans les tomes suivants, il contribue toutefois à développer l'univers médiévaliste dépeint dans l'œuvre, et à accroître les connaissances mythologiques du jeune lecteur.

Il serait possible de multiplier les exemples de ces emprunts au bestiaire médiéval, White puisant allègrement dans sa traduction

21 T. H. White, *The Witch in the Wood*, *op. cit.*, p. 66. « Pour capturer ses petits, il faut lancer entre ses pattes une balle en verre. Le tigre, observant son image reflétée dans la balle en verre, prend son reflet pour son petit, que le chasseur peut ensuite enlever. »

22 T. H. White, *The Book of Beasts*, *op. cit.*, p. 12-13. « Quand [le chasseur] voit que la mère est proche, il lance une balle en verre. La tigresse, captivée par son propre reflet, considère que son image dans le verre est son petit. »

en cours pour enrichir son œuvre fictionnelle. Il s'appuie à la fois sur le texte du bestiaire et sur ses nombreuses enluminures, parfois décrites ou directement commentées par les personnages de *The Witch in the Wood*. Lorsqu'il découvre la page consacrée à l'antilope, Palomides paraphrase les informations données et semble même pointer du doigt une illustration de l'animal :

It says same animal is impossible to be captured, because it is too fast and timid [...]. Then it cries out in a very melancholy way, and the hunter, hearing the cry, goes and kills it. There he is, sticking his spear in, you see²³?

Si l'on se tourne vers la présentation de l'antilope effectivement proposée dans *The Book of Beasts*, l'emprunt – pour ne pas parler de plagiat – paraît évident, et reprend la même description du stratagème pour piéger et tuer l'animal :

The ANTALOPS is an animal of incomparable celerity, so much so that no hunter can ever get near it. [...] When it cannot get free after a long struggle, it cries with a loud bellow. But the hunter, hearing its voice, comes and kills it²⁴.

L'ordre des éléments décrits, le lexique choisi et les détails sur la façon de mettre à mort l'animal sont identiques dans les deux textes. L'enluminure correspond également fidèlement à la description faite par Palomides²⁵.

Par des passages brefs mais particulièrement imagés, transmis avec dynamisme dans un cadre dialogique, White donne un aperçu de l'étendue et de la richesse du bestiaire médiéval. Ces anecdotes

23 T. H. White, *The Witch in the Wood*, *op. cit.*, p. 65. « Cela dit que cet animal est impossible à capturer, parce qu'il est trop rapide et peureux [...]. Puis l'antilope pleure de façon mélancolique et le chasseur, entendant ses pleurs, s'approche et la tue. Le voici, plantant sa lance, tu vois ? »

24 T. H. White, *The Book of Beasts*, *op. cit.*, p. 18-19. « L'ANTILOPE est un animal d'une incroyable célérité, à tel point qu'aucun chasseur ne peut l'approcher [...]. Lorsqu'elle ne peut pas s'échapper après avoir longuement lutté, elle émet un long mugissement. Mais le chasseur, entendant son cri, s'approche et la tue. »

25 Voir l'enluminure de la mise à mort de l'antilope, p. 18, sur l'exemplaire numérisé par l'université du Wisconsin (<https://search.library.wisc.edu/digital/APVFA6XOOSG2448C>).

concernent d'ailleurs également des animaux plus courants, mais associés dans la tradition du bestiaire à des pratiques merveilleuses. C'est notamment le cas de l'ours, réputé pour lécher ses petits à la naissance afin de leur donner leur forme définitive. La voix narrative de *The Witch in the Wood* commente ainsi la découverte de ce prodige par les chevaliers lisant le bestiaire :

Then they found a she-bear licking her cubs into shape (they are born as balls of matter, and sculpted by their mother afterwards)²⁶.

La phrase entre parenthèses constitue une explicitation évidente de l'auteur qui, par l'intermédiaire de la voix narrative, refuse de laisser son lecteur dans l'ignorance de ce fait mythologique. Il développe l'idée selon laquelle l'ourse donne d'abord naissance à une boule informe, et que ce n'est que par le fait de la lécher qu'elle lui donne à la fois forme et vie. Bien que *The Book of Beasts* soit plus complet sur le sujet et apporte des éléments supplémentaires sur cet animal, le texte du bestiaire se concentre également sur cette légende entourant la naissance des oursins :

URSUS the Bear, connected with the word "Orsus" (a beginning), is said to get her name because she sculptures her brood with her mouth (ore). For they say that these creatures produce a formless foetus, giving birth to something like a bit of pulp, and this the mother-bear arranges into the proper legs and arms by licking it²⁷.

Le récit proposé dans *The Witch in the Wood* ne conserve pas l'indication étymologique – d'ailleurs quelque peu hasardeuse – suggérée par le bestiaire, mais l'interprétation de la formation des oursins vise bien à expliciter chaque fois ce rapprochement étymologique entre les

26 T. H. White, *The Witch in the Wood*, *op. cit.*, p. 67. « Puis ils découvrirent une ourse en train de donner forme à ses petits en les léchant (ils viennent au monde en tant que boules de matière, et sont sculptés dans un second temps par leur mère) ».

27 T. H. White, *The Book of Beasts*, *op. cit.*, p. 45. « URSUS l'ours, lié au mot "Orsus" (le commencement), tiendrait son nom du fait qu'il sculpte ses petits avec sa bouche (ore). L'on dit que ces créatures donnent naissance à un foetus informe, une sorte de pâte que la mère lèche ensuite pour former ses bras et ses jambes ».

noms « ours » et « bouche »²⁸. Comme il est fréquent dans les bestiaires médiévaux, un récit légendaire – mais présenté comme réel – entre au service de l'explicitation du savoir.

Conclusion

Si le bestiaire de White n'obtient pas le succès universitaire escompté, et ne dépasse jamais les frontières de la consultation étudiante, l'auteur parvient toutefois à donner une plus large diffusion à certains passages choisis. En les intégrant à sa réécriture de la légende arthurienne, il leur confère une nouvelle vie – littéraire – et contribue à diffuser ce savoir légendaire sur les animaux. Malgré sa déception vis-à-vis de la réception de *The Book of Beasts*, White comprend que le meilleur moyen de transmettre cette riche mythologie animalière du Moyen Âge n'est pas par le savoir universitaire, mais par le savoir populaire et le roman.

Dans l'œuvre médiévaliste de White, le bestiaire mythologique apparaît donc directement, dans le récit qui donne vie aux créatures, et indirectement, dans les dialogues des personnages feuilletant, lisant et commentant le manuscrit Roxburghe. Le lecteur est invité à exprimer la même curiosité que les protagonistes, et la même fascination en découvrant tous ces faits merveilleux ou naturels sur les animaux. Ces procédés permettent à l'auteur de transposer son savoir animalier de façon dynamique et intéressante, en particulier lorsqu'il s'adresse à un jeune lectorat. White tente de communiquer sa propre passion pour le bestiaire médiéval par l'intermédiaire de *The Once and Future King*, prolongeant ainsi son travail de diffusion de la recherche amorcé avec sa traduction *The Book of Beasts*. Il se livre ici à une valorisation du savoir médiéval en le présentant de façon accessible pour le grand public, y compris pour le jeune lectorat qui constitue la cible principale des deux premiers tomes de *The Once and Future King*.

Il n'est ainsi pas anodin que ces deux volumes accordent une plus grande importance aux créatures mythologiques et aux faits légendaires les concernant. Pour White, ces animaux sont plus aptes à

28 Voir l'enluminure de la formation des oursons par leur mère à la naissance, p. 45, sur l'exemplaire numérisé par l'université du Wisconsin (<https://search.library.wisc.edu/digital/APVFA6XOOSG2448C>).

Justine Breton

susciter l'émerveillement, qu'il conçoit comme la porte d'entrée privilégiée vers la découverte et la connaissance. Plus qu'un sujet d'étude en elle-même, cette faune mythologique constitue un guide vers une acquisition permanente du savoir. Dans sa traduction du bestiaire comme dans son œuvre romanesque, il place la curiosité intellectuelle et l'intérêt personnel au cœur de tout apprentissage, rappelant à quel point apprendre devrait toujours être en soi un plaisir.

JUSTINE BRETON
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Épilogue

Traditions et mythes vivants : l'exemple de la fougère

Résumé – Se déclinant en plusieurs dizaines de milliers d'espèces, pointant ses crosses sous toutes les latitudes, la fougère ne produit ni fleurs ni fruits. Mythes et croyances lui prêtent néanmoins depuis l'Antiquité des vertus nombreuses et fabuleuses : propriétés médicinales, qualités nutritives en période de disette, pouvoirs apotropaïques. Sa graine couleur d'or et ses périodes de cueillette associées aux solstices ont bâti au cours des âges sa renommée de plante aux dons légendaires.



D RÔLE de plante ! La fougère des mythes et des légendes n'est pas exactement celle qui porte ce nom en botanique. D'ailleurs de quelle fougère pourrait-il s'agir ? Il en existe des milliers d'espèces par le monde ! Dans tous les cas, leur tige se présente sous forme de rhizome rampant ou dressé ; elles ne produisent ni fleurs, ni fruits, mais se reproduisent par des spores. Les passionnés de botanique iront consulter des ouvrages spécialisés sur toutes les familles de fougères, mais je doute qu'ils trouvent aisément celle qui nous intéresse aujourd'hui : la fougère mythique aux pouvoirs fabuleux. On raconte en Irlande que la fougère avait autrefois des fleurs superbes, mais qu'elle avait oublié d'en remercier Dieu au moment de la Création. C'est pourquoi elle fut condamnée à ne plus jamais avoir de fleurs. Mais quels sont ses secrets et ses pouvoirs ?

La fougère pour se soigner et se défaire des parasites

Dans l'Antiquité, des propriétés médicinales étaient attribuées à la fougère mâle. Apulée la signale comme remède infallible contre les blessures, la sciatique, l'hypocondrie. Dioscoride conseillait d'utiliser la racine de fougère mâle pour ses qualités vermifuges, particulièrement pour se débarrasser du ténia. La prudence restait cependant de mise, les rhizomes impliqués renfermant aussi des principes toxiques.

Contre le ténia, la recette est la suivante¹ :

Faire une décoction avec une vingtaine de rhizomes pour un litre d'eau, laisser réduire de moitié. Boire le tout d'un seul coup, le matin à jeun, puis garder le lit pour la journée car celle-ci sera rude. Une heure après, en boire une autre faite avec de la bourdaine, à raison d'une cuiller de feuilles pour une tasse d'eau qu'on fera bouillir pendant deux minutes. Ajouter une cuiller à soupe de séné, puis laisser infuser pendant dix minutes. La fougère mâle empoisonnera le ténia qui lâchera prise. C'est le moment de boire la bourdaine additionnée au séné, ce qui provoquera une inévitable diarrhée qui permettra d'évacuer l'hôte indésirable.

En usage externe, des bains de pieds avec une décoction de racines de fougères mâles feront merveille contre la goutte. Un sachet dans le bain permet de lutter contre les douleurs rhumatismales.

Dioscoride indique aussi que « la racine prise en breuvage ou enduite avec de la graisse guérit les plaies faites avec des flèches de roseaux » et observe que « si on plante des fougères autour des roseaux, les roseaux trépassent² ». Selon le même auteur, « si une femme use de la fougère femelle, elle ne concevra pas, et si, enceinte, elle marche dessus, elle avortera³ ».

Hildegarde de Bingen, au ^{xii}^e siècle, corrobore ce tableau. Elle reconnaît au polypode (fougère du chêne) des vertus internes contre la fièvre tierce, pour purger les intestins, et le conseille aussi contre la gale, plaies, ulcères et démangeaisons. Pour Hildegarde, les fougères sont censées contenir la sapience.

Voici à quoi elle sert en médecine. Lorsqu'on commence à se paralyser, prendre de la fougère quand elle est verte, la faire cuire dans de l'eau, se baigner souvent dans cette eau, et le blocage cessera. Et en été, lorsqu'elle est verte, placer souvent des feuilles sur les yeux, pour dormir : elle purifie les yeux et dissipe le brouillard de la vue. Si on est sourd et qu'on n'entend plus rien, mettre dans un linge de la poudre de fougère et la placer ainsi dans l'oreille, en prenant bien

1 Vernet, Frédéric, *Plantes médicinales et sorcellerie dans le Midi*, Nîmes, Lacour, « Colporteur », 1991.

2 Dioscoride, *Materia medica*, livre IV, chap. 165 (ark:/12148/cc741167).

3 *Ibid.*

garde qu'elle n'entre pas dans la tête : on retrouvera l'ouïe. Et si on a la langue bloquée au point de ne pas pouvoir parler, mettre sur la langue de la graine de fougère, et la langue sera déliée. Et encore, si on perd la mémoire et le jugement, prendre de la fougère dans les mains, la mémoire reviendra et on retrouvera le jugement : de cette manière on peut rendre capable de jugement quelqu'un qui ne l'était pas⁴.

En Normandie, la cendre d'un pied de fougère ayant été cueillie le matin du 30 juillet, répandue sur le plancher de la maison, chassait les puces. Pourquoi ce jour-là ? Peut-être parce que c'est le temps de la canicule au sens étymologique de « petite chienne », quand brille dans le ciel l'étoile Sirius de la constellation du Grand Chien. S'il ne s'agit pas de la relation entre le chien et les puces, il y a surtout un lien évident avec le soleil. Déjà Pline l'Ancien écrivait que la canicule allume l'ardeur du soleil.

En Polynésie française qui possède une flore très riche, comme dans de nombreux pays du Pacifique, la fougère est toujours utilisée sur le plan médicinal ; elle entre dans la préparation de remèdes traditionnels comme purgatif et vermifuge et contre certaines affections de l'appareil uro-génital. À forte dose, c'est un abortif.

La fougère et les serpents

En Bretagne, la fougère permet de se protéger des vipères. Il faut pour cela sectionner avec des dents la première crosse de fougère trouvée au printemps et la garder dans sa poche. De plus, en Cornouailles, cette méthode protégerait de tout mal de dents pour l'année. Frapper la tête d'une vipère avec la racine noire d'une fougère permet de l'anéantir ; il y a peut-être une relation entre la crosse de la fougère et la position lovée du serpent. En Anjou, quand on a été mordu par un serpent, il faut, pour arrêter le venin, entourer le membre blessé d'un brin de fougère mâle ou bien mordre sur pied une fougère femelle⁵.

4 Hildegarde de Bingen, *Les causes et les remèdes*, Monat, P. (trad.), Grenoble, J. Million, 2015.

5 Verrier, Anatole-Joseph et Onillon, René, *Glossaire étymologique et historique des patois et des parlers de l'Anjou : comprenant le glossaire proprement dit des*

Et l'amour ?

En Écosse, neuf tiges de fougères coupées avec une hache forment un ingrédient efficace pour faire un philtre d'amour. En pays Gallo, aller voir la feuille à l'envers se dit « agiter la fougère ». Le Breton Daniel Giraudon a fait connaître cette formule un peu coquine permettant d'utiliser la graine de fougère comme contraceptif :

Graine de fougère, graine de fougère
Pour n'engrosser personne
Vous n'avez qu'à tenir votre sexe dans la main
Et il n'en sortira rien.

Le rhizome de la fougère-aigle, mêlé à du gingembre, était utilisé comme aphrodisiaque en Amérique du Nord.

En Auvergne, on effeuille la fougère en disant : enlevée, prêtre, marié, garçon, et la dernière feuille précise votre destinée⁶. Et aux environs du Cap Sizun, on dit que la racine de fougère a servi de langes au roi Gradlon ; c'est ce qui lui a donné son nom, Cran-Lon, l'enfant de la fougère, et l'on prétend que lorsque l'on coupe une tige, on voit les lettres C.L.⁷

Manger des fougères

Surtout en période de disette, les pauvres ont toujours cherché ce qui pouvait être mangé. Les jeunes frondes de fougère, cuites comme des asperges, sont encore parfois consommées. Cependant, en 1817, Louis Bénigne Baudot écrit qu'en Mâconnais, les pauvres ouvriers faisaient un pain avec une racine de fougère séchée et pilée avec un peu de son. M. Simonet confirme que la racine moulue était utilisée mêlée à de la farine de seigle pour fabriquer un pain grossier. Pendant la famine de l'hiver 1709, Chastel et Dorna signalent l'utilisation de

dialogues, contes, récits et nouvelles en patois, le folk-lore de la province, Angers, Germain & G. Grassin, 1908, p. 528 et 587.

6 Pommerol, F., « Folklore de l'Auvergne », *Revue des Traditions populaires*, t. XII, n° 10, octobre 1897, p. 552.

7 Le Carguet, H., « La naissance et le nom du roi Grallo », *Annales de Bretagne*, t. X, n° 1, novembre 1894.

fougères pour faire du pain dans la région de Roanne⁸. Il ne fait aucun doute qu'elle fut consommée de même dans le Morvan, les Cévennes, le Forez et bien d'autres régions. Le rhizome de fougère est utilisé à des fins alimentaires depuis très longtemps chez les peuples des régions déshéritées en divers endroits du monde, entre autres aux Canaries, en Nouvelle-Zélande. Les tiges de fougères sont largement consommées en Russie, dont en saumure, ainsi qu'au Japon. Une variété de fougère qui pousse sur les troncs d'arbres, le polypode réglisse, possède un rhizome au goût de réglisse utilisé comme gomme à mâcher chez les Indiens du nord des États-Unis et du Canada. Ils l'utilisent aussi contre les maux de gorge.

La plante et les saints

D'après Johann Bauhin, qui rédigea au ^{xvi}^e siècle un *De plantis a divis sactisve nomen habentibus*, saint Christophe aurait donné son nom à une espèce de fougère appelée *os mundi*, *vicia sylvestris*, *betonica sylvestris*. Friedrich Nork, au ^{xix}^e siècle⁹, nous apprend qu'en Norvège, en Islande et au Danemark, on donne le nom de *Mariengras* (herbe de Marie) à différentes fougères, et que Marie remplace souvent la déesse nordique Freya. C'est ainsi que des plantes consacrées à la Vierge se retrouvent douées de données érotiques ou se rapportent à la lune. En Bretagne, le patron est saint Yves ou, selon le lieu, saint Erwan. Un jour que le saint se rendait de Minihy à Louannec, il voulut cueillir une fougère pour s'en faire un chapeau pour se protéger de l'ardeur du soleil ce matin-là. En tirant dessus, il se coupa au doigt, car chacun sait que les fougères arrachées trop vivement sont tranchantes. Alors il poussa un juron (que je ne répéterai pas) et maudit la plante en ces termes : « *Biken ken na vouto ar raden aman* » (« il ne poussera plus jamais de fougère ici ») ! C'est pourquoi, encore aujourd'hui, il n'y en pas une seule en ce lieu¹⁰. Dans le Trégor, il existe une bonne trentaine de lieux où la fougère ne pousse plus après

8 Coquillat, M., « Au sujet du «pain de fougère» en Mâconnais », *Bulletin mensuel de la Société linnéenne de Lyon*, 19^e année, n° 7, septembre 1950, p. 173-176.

9 Nork [Korn], Friedrich, *Mythologie der Volkssagen und Volksmärchen. Eine Darstellung ihrer genetischen Entwicklung*, Stuttgart, Scheible, 1848.

10 Giraudon, Daniel, *Du chêne au roseau : folklore des plantes, des fleurs, des buissons et des arbres*, Fouesnant, Yoran Embanner, 2010.

avoir blessé le saint breton. À Saint-Clet, on raconte la même histoire à propos de saint Hervé, et à Pléguien de la sainte Vierge.

En Ille-et-Vilaine, une autre légende explique pourquoi un champ n'a pas de fougère, contrairement aux champs voisins : une femme avait prévu d'aller couper des fougères un dimanche. Afin qu'elle respecte le repos dominical, Dieu lui-même (variante : saint Robert) les fit toutes disparaître de ce champ. Mais cela ne réussit pas toujours, comme le rappellent certaines rimes populaires : « Trois choses impossibles à Dieu : aplanir le Mené-bré, supprimer les fougères à Plouzélambre, éliminer les putains à Locquémeau ».

En Irlande, la fougère est « la plante de Marie », car selon la légende, Joseph aurait préparé un matelas de fougères pour la Vierge et l'Enfant-Jésus.

La fougère à fleur et à graines magiques de la Saint-Jean

Dans l'Angleterre shakespearienne, dit François-Victor Hugo,

la veille de *Midsummer* était la nuit fantastique par excellence. À minuit, au moment précis de la naissance de saint Jean, sortait de terre cette fameuse graine de fougère qui avait la propriété de rendre invisible. Les fées, commandées par leur reine, et les démons, conduits par Satan, se livraient de véritables combats pour cette graine¹¹.

En Russie, pendant la nuit qui précède la Saint-Jean, on cherche la fleur de *aporot* ou *aporotnik*, qui fleurit précisément à minuit ; le mortel qui aura la chance d'assister à cette floraison verra s'accomplir tous ses souhaits. En outre, cette fleur mystérieuse permet de découvrir les trésors cachés dans les profondeurs de la terre, ainsi que de retrouver les bœufs égarés. Si vous réussissez à trouver la fleur merveilleuse, vous n'aurez qu'à la lancer en l'air pour qu'elle retombe comme une étoile, à l'endroit précis où un trésor est dissimulé.

11 Shakespeare, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, in *Œuvres complètes*, Victor-Hugo, F. (trad.), Pagnerre, 1865, t. 2, p. 282.

En Ukraine, nous dit Gubernatis¹², on prétend que celui qui parvient à trouver la fleur de fougère acquiert la sagesse suprême. Elle ne fleurit, dit-on, qu'un instant à minuit, et pour la voir, il faut vaincre le diable lui-même. On conseille ce moyen pour y parvenir : choisir la veille de la Saint-Jean, la fougère qu'on désire voir fleurir ; poser auprès d'elle la serviette dont on s'est essuyé le jour de Pâques. Tracer avec le couteau dont on s'est servi le même jour un cercle autour de la plante et autour de soi-même. À neuf heures du soir, le diable essaiera d'épouvanter le chrétien en lui jetant des pierres, des arbres, etc. Le chrétien doit tenir bon, ne pas s'effrayer puisque le diable ne pourra jamais entrer dans le cercle magique tracé avec le couteau sacré. Quand à minuit la fougère fleurit et que la fleur tombe sur la serviette, le chrétien doit la plier et la cacher dans son sein.

On raconte en Ukraine que, la veille de la Saint-Jean, un paysan avait perdu ses bœufs. Il les chercha et passa près d'une fougère à l'instant où celle-ci fleurissait. La fleur tomba dans son soulier. Aussitôt, il vit ses bœufs. Il vit aussi l'emplacement d'un trésor. Il rentra chez lui et dit à sa femme qu'il voulait aller le chercher. Mais sa femme, sur le conseil du diable, lui conseilla de changer d'abord ses bas humides. Ce faisant, la fleur tomba, et aussitôt le paysan oublia tout. Il y a des versions où le diable propose au pauvre homme d'échanger ses souliers contre une belle paire de bottes. Cette légende se retrouve dans la mythologie slave et le folklore des pays baltes.

Des croyances semblables sont attestées dans toute l'Europe : en France, en Angleterre, en Allemagne, en Autriche et en Italie, avec de légères différences de détails, concernant soit la fleur, soit la graine. Le chercheur de fougère ne doit ni l'effleurer de la main, ni lui laisser toucher le sol, mais tendre un drap blanc où tomberont fleurs et graines. En Bohême, on dit que la fleur magique est en or, qu'elle brille ou étincelle comme du feu, et que si des jeunes filles étendent un drap sous la fleur, il y tombera de l'or rouge. Dans les Açores, personne ne voit jamais la fleur, car les fées l'emportent immédiatement. Mais guettez le moment où elle s'épanouit, jetez un drap sur la plante, puis, l'heure magique passée, brûlez les fleurs soigneusement, et les cendres vous serviront de miroir : vous pourrez y lire le destin de vos proches absents. S'ils sont en bonne santé, les cendres reprendront la

12 Gubernatis, Angelo de, *La Mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, Paris, C. Reinwald, 1878-1882, t. I, p. 188.

forme d'une fleur ; s'ils sont malades ou morts, les cendres resteront froides et inertes¹³.

En Bretagne, les chercheurs de trésors ramassent de la graine de fougère toujours à minuit la veille de la Saint-Jean et la gardent jusqu'au dimanche des Rameaux de l'année suivante. Alors, ils la répandent sur le sol et voient apparaître le trésor. Gubernatis rapporte qu'en Bretagne, un homme, pendant le temps de ses recherches,

entendait les esprits frôler continuellement ses oreilles et siffler comme des balles, lui renversant son chapeau et le heurtant par tout le corps ; à la fin, quand il crut avoir récolté la quantité suffisante de la bienheureuse semence, il ouvrit la boîte et la trouva vide. Le diable évidemment lui avait joué ce tour¹⁴.

Les paysans du Tyrol, eux, voient les filons d'or briller comme des flammes bleuâtres, et s'ils placent une graine de fougère parmi leur argent, la somme ne diminuera jamais, quelles que soient leurs dépenses. En Normandie, celui qui a pu se procurer la semence de fougère peut se transporter d'un lieu à l'autre par magie, se rendre invisible à volonté, et connaître l'avenir¹⁵.

La nuit de Noël

En Styrie autrichienne et en Souabe, dans le sud-ouest de l'Allemagne, on dit qu'en ramassant de la graine de fougère la nuit de Noël, on peut forcer le diable à vous apporter un sac d'argent. Mais pendant les quatre semaines qui précèdent, soit au cours de l'Avent, il ne faut pas prier, ne jamais aller à l'église, et ne pas employer d'eau bénite. Puis vous devez vous poster à minuit au croisement de deux routes par lesquelles des morts ont été transportés au cimetière. Là, vous rencontrerez les fantômes de vos ancêtres et de vos amis qui vous demanderont ce que vous faites ici. Des lutins sauteront autour

13 Longworth Dames, M. et Seemann, E., « Folklore of the Azores », *Folklore*, vol. XIV, n° 2, 1903, p. 142.

14 Gubernatis, Angelo de, *op. cit.*, p. 144.

15 Fournée, Jean, *Le Culte populaire et l'iconographie des saints en Normandie : étude générale*, Paris, Société parisienne d'histoire et d'archéologie normande, Cahiers Léopold Delisle, 1973.

de vous en s'efforçant de vous faire rire. Si vous souriez ou prononcez un seul mot, le diable vous déchirera en morceaux. Mais si vous restez muet et maussade, le diable habillé en chasseur vous offrira un cornet de graines de fougère que vous conserverez toute votre vie. Cela vous permettra de faire en un seul jour le travail de trente hommes et vous deviendrez très riche. Un tisserand, par ce moyen, avait réalisé une étoffe de cent aunes de long. Son épouse alla la porter le soir même à un client, dans un panier. Elle passa devant l'église au moment de l'Élévation. Elle reçut la bénédiction en même temps que les fidèles agenouillés. Elle regarda dans son panier : il n'y restait plus qu'un amas de fils. Les saintes paroles avaient détruit le charme maudit de Satan.

La racine

En Thuringe, celui qui porte sur lui de la fougère mâle est à l'abri des sortilèges. Cette plante porte le nom d'*Irrkraut* ou *Johanniswurzel* (« herbe de fou » ou « racine de saint Jean »). La plante ne fleurirait que trois fois par an, la veille de Noël, la veille de Pâques, et le jour de la Saint-Jean-Baptiste. Il convient de l'arracher quand le soleil entre dans le signe du Lion. Grâce à elle, son possesseur peut découvrir un sorcier dans n'importe quelle assemblée, un repas de noces par exemple, en plaçant la racine sous la nappe à l'insu des invités. Le sorcier deviendra pâle comme la mort et s'en ira. Si des animaux domestiques ont été ensorcelés, on n'a qu'à prendre cette racine à la pleine lune, la faire tremper dans de l'eau dont on aspergera les bêtes. Les sortilèges n'auront alors plus aucune action sur eux¹⁶.

Pourquoi ces pouvoirs ?

Angelo de Gubernatis suggère que la fleur de fougère serait la foudre qui apporte la lumière, ou le soleil. D'après le principe que le semblable produit le semblable, certaines graines fougère, à cause de

16 Frazer, James George, *Le Rameau d'Or, Balder le Magnifique*, Paris, R. Laffont, 1984, p. 236.

leur couleur jaune ou rouge, c'est-à-dire proche de celle de l'or, seraient capables d'apporter le précieux métal.

Cependant, le plus important semble que la cueillette doit être faite à la Saint-Jean-Baptiste et à Noël, dates qui correspondent aux anciennes célébrations païennes des solstices d'été et d'hiver. La couleur de la graine renverrait donc à l'émanation particulière du soleil à ces périodes remarquables : la graine de fougère rouge ou dorée représenterait le feu solaire. Cette théorie est confirmée par un récit allemand dans lequel un chasseur se procure la fameuse graine en tirant sur le soleil, à midi, le jour de la Saint-Jean. Trois gouttes de sang du soleil tombent alors sur un linge blanc¹⁷.

L'abbé Noguès décrit une coutume concernant la récolte du goémon : les hommes portaient une ceinture tressée de fougère mâle cueillie pendant la nuit de la Saint-Jean. Des signes mystérieux ornaient le devant de cette ceinture. Par ailleurs, la fougère mâle en crosse enroulée au sortir de terre évoque les remous de l'eau, et le mouvement s'identifiait avec la vie¹⁸.

Interdits religieux

J.-F. Bonhomme, visiteur apostolique sous Grégoire XIII, interdit, dans ses décrets imprimés à Verceil en 1579, la pratique de cueillette de fougères ou des graines de fougère, à certain jour ou à certaine nuit : « Si quelqu'un se rend coupable de telles superstitions, qu'il soit sévèrement puni selon qu'il plaira à l'ordinaire des lieux¹⁹ ».

La fougère argentée en Nouvelle-Zélande

Elle est symbole national en ce pays, présente sur son drapeau, et tous ceux qui s'intéressent au rugby savent qu'elle figure sur le maillot des *All Blacks*. Voici le début de la légende, qui se termine bien : un

17 Bechstein, Ludwig, *Deutsches Sagenbuch*, Leipzig, Georg Wigand, 1853.

18 *Bulletin de la société de mythologie française*, n° XXIX, janvier-mars 1958, p. 3.

19 Sédir, Paul, *Les Plantes magiques : botanique occulte, constitution secrète des végétaux, vertus des simples, médecine hermétique, philtres, onguents, breuvages magiques, teintures, arcanes, élixirs spagyriques* [Fac-sim. de la 2^e éd. rev. et augm., Paris, Chacornac, 1907], Deuil-la-Barre, MCOR-La Table d'émeraude, 2003, p. 152.

jour, une tribu ennemie arriva des montagnes, et kidnappa l'épouse de Rahi, Ti Ara. Rahi construisit un grand cerf-volant. Le dieu du vent se mit à souffler très fort ; Rahi et son cerf-volant s'envolèrent au-dessus de la forêt, avant d'atterrir au milieu de la brousse. Lors de son enlèvement, Ti Ara avait replié, tout le long du chemin, le bout des feuilles vertes de fougères, faisant apparaître le dessous argenté et traçant ainsi une piste que Rahi pourrait suivre... Après diverses aventures, la jeune femme est délivrée. Les deux conseils tribaux ont inventé un moyen d'assurer la paix pour toujours. Ils ont créé un jeu, représentant la tentative d'enlèvement de Ti Ara. Les deux tribus jouèrent ensemble à ce jeu – et demeurèrent ainsi en paix. La fougère argentée fut choisie en souvenir de ce récit.

Conclusion

La fougère est une plante chargée de réminiscences mythiques. Il est impossible de faire le tour de tous les récits et croyances dans lesquels cette plante tient un rôle essentiel. En tous cas, la fougère qui se développe à l'ombre des bois est pratiquement partout liée au soleil. Elle reste une plante sacrée dans les pays nordiques où la graine, couleur d'or, doit être recueillie au temps du solstice pour obtenir la richesse et des pouvoirs extraordinaires. Je souhaite à tous bonne chance à la Saint-Jean.

ANNE MARCHAND

Du rempotage de mandragores

Résumé – La forme de cette racine évoquant une silhouette humaine a généré un grand nombre de mythes dans la sphère savante comme populaire. Herbe des magiciens, elle renvoie au temps mythique où Cronos jette sa semence sur la terre et où les êtres germent au lieu de s'engendrer. Mais ce n'est pas seulement sa forme qui a nourri l'imaginaire ; son nom à son tour a essaimé et a généré des strates de significances et jusqu'à de véritables mythes littéraires, à la faveur d'analogies cette fois phonétiques, et qui vont nouer des syncrétismes féconds notamment avec la mythologie des pendus (main de gloire).



LE philosophe Théophraste, un élève d'Aristote, appelait la mandragore *anthropomorphon* : la forme de cette racine évoque en effet une silhouette humaine ; elle participe donc à la fois du règne végétal et humain et n'a cessé de fasciner et de nourrir force spéculations à cause de cette analogie. Herbe des magiciens, elle renvoie au temps mythique où Cronos jette sa semence sur la terre et où les êtres germent au lieu de s'engendrer¹. Mais ce n'est pas seulement sa forme qui a nourri l'imaginaire ; son nom à son tour a essaimé, fécond, et a généré des strates de significances et jusqu'à de véritables mythes littéraires à la faveur d'analogies phonétiques.

Le mot d'origine grecque (*μανδραγόρας*) est passé en latin sous la forme de *mandragora*² et entre ensuite dans la langue française, il est vrai sous un grand nombre de variantes attestées entre le XIII^e et le XV^e siècle, qu'on en juge :

Mandegone, madragloire, madregole, madragloire, mandraglore, mandregloire, maindegloire, mandegloire, mangdegloire, mandagloire,

1 Cf. Gaignebet, Claude, *A plus hault sens : l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, t. 1, p. 127-128. Dans le cas d'Ouranos, le père de Cronos, c'est le sang et non pas un membre qui a donné naissance à une descendance, en l'occurrence les Érinyes.

2 Mais son origine reste obscure. Walter von Wartburg formule quelques hypothèses en invoquant de possibles « transformations » (*Umgestaltung*), voire des « altérations » (*Entstellung*) qui auraient marqué l'évolution du mot ainsi que les *res* qu'il désigne. Reste cette constante que le terme renvoie, par l'intermédiaire de l'univers végétal, aux domaines de la médecine et de la magie, très mal discriminés pendant des siècles ; il reste d'ailleurs attesté dans l'onomastique ionienne où il désigne le nom d'un médecin.

مندعلويرة، مندعلايرة، مانداغورة، ماندعورة، مئدعلويرة، مئدعلويرة، ماداغويرة...

À côté de « mandragore » émerge donc un curieux *mandegloire*. Cette altération de *mandragora* en *mandegloire*, « main de gloire », stigmatise d'abord un lien d'ordre métonymique entre la main et la silhouette humaine³ et ira jusqu'à féconder un autre réseau de croyances imbriqué dans la raison des mots, la « mythologie des pendus » – nous aurons évidemment à y revenir. À l'extérieur des frontières des territoires francophones, d'autres variantes témoignent de la grande instabilité de l'étymon ainsi que de la quête de sens qui est certainement à l'origine de ces oscillations : on cherche à relier les sons à une racine connue. Le *FEW* évoque une variante *mandrawla*, qui serait issue de *mala femina*, attestée dans les Alpes orientales. En anglo-saxon, la variante *mandrage* ou *mandragge*, voire *mandrake* est reliée à l'étymon *draco*, qui en infléchit le sens vers une nouvelle spécialisation, en particulier au *man-drake* ou « homme-dragon », qui met en valeur les relations privilégiées de la plante avec le monde chthonien. En Italie, on disait dans la montagne de Pistoia, qu'elle était « *l'erba mandragola, la maestra della stregoneria* », la mère de la sorcellerie. En allemand enfin, depuis les Goths, le terme de *alruna* (*Alraun* mod.) désigne à la fois la mandragore et la sorcière. Essayons de démêler l'écheveau analogique qui s'est créé peu à peu autour de cette fabuleuse plante.

De la magie sympathique

La mandragore est tout d'abord une plante médicinale qui exige des précautions car, comme tous les simples mal utilisées, elle peut être létale : « Ceux qui vont déterrer [la mandragore] veillent à ne pas avoir le vent face à eux et tracent au préalable trois cercles autour de la plante avec un glaive ; ensuite ils l'arrachent en regardant le couchant⁴ », dit Pline. Son odeur en effet est très fâcheuse, ainsi que son cri, réputé mortel. Ces croyances héritées des anciens temps

3 Voir Ueltschi, Karin, *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Paris, H. Champion, Paris, 2010, p. 65-70.

4 Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Schmitt, S. (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, XXV, 94, 147, p. 1219.



Fig. 1 – *Ibn butlân, taqwim es siha* (trad. anonyme), *Tacuinum sanitatis*, Allemagne, Rhénanie, xv^e siècle, BnF, ms. lat. 9333, f^o 37.

entrent triomphalement au Moyen Âge. Philippe de Thaon, au début du XII^e siècle, recommande ainsi au cueilleur de mandragore de se servir d'un chien affamé que l'on attire avec du pain : en creusant, il déterre la racine et tombe aussitôt raide mort⁵ ! Mais le maître, qui aura bien pris soin de boucher ses propres oreilles, peut maintenant se saisir de la plante et en exploiter les insignes vertus insignes (fig. 1) !

De même, si les vertus narcotiques de la plante sont particulièrement prisées dans des interventions chirurgicales comme l'amputation, accessoirement, elles peuvent également servir à des fins

5 Philippe de Thaon, *Bestiaire*, Morini, Luigina (éd.), Paris, H. Champion, 2018, v. 1585-1606, p. 177.

stratégiques. Hannibal, pour vaincre les Africains dont il connaissait le penchant pour l'ivrognerie⁶, a fait macérer gentiment des mandragores dans le breuvage des ennemis qui tombaient aussitôt comme morts ; il n'avait plus qu'à s'emparer de la cité ! Isidore de Séville († 636) dit de son côté : « On donne son écorce [de la mandragore] à boire dans du vin à ceux qui doivent subir une opération chirurgicale, afin de les endormir pour qu'ils ne sentent pas la douleur⁷. » Au XII^e siècle, le *Roman d'Alexandre* rapporte quant à lui que la mandragore paralyse le membre qui l'a touchée, puis que tout le corps se transforme en statue : la victime ennemie mourra d'une mort terrible (« *morir d'une mort itant fiere*⁸ ») !

Mais la mandragore est surtout une plante guérisseuse, capable de restituer l'intégrité du corps en refermant par exemple les plaies. De manière générale, « *radix mandragore contre omnes infirmitates valet* », dit Philippe de Thaon, elle guérit tout – sauf la mort⁹ ! Et comme c'est une plante sexuée comme l'être humain, la femelle, revêtue d'une « signature lunaire », est spécialisée pour guérir les indispositions féminines : « Étant appliquée en pessaire avec du soufre vierge, elle étanche le flux rouge... Son suc, mis en pessaire tout seul au poids de demi-obole... provoque les mois et fait sortir l'enfant du ventre de la mère¹⁰. » Et surtout, elle rend espoir à toutes les femmes *bréhaignes*.

Les vertus « génésiques » de la plante en effet s'imposent sur toutes les autres : l'« anatomie » de la mandragore l'a fait participer très tôt aux mythes des origines. Dans le *Roman d'Alexandre*, on rencontre des femmes qui, en hiver, se métamorphosent et rentrent sous terre ; au

6 *Il savoit bien que c'estoient gens moult glouz de vin. Alors, il mist ses mandaglores en vaisseaux de vin, qui sont moittié venin et moittié chose qui fait dormir.* Antoine de la Sale, *La Salade*, in *Œuvres complètes*, Desonay, F. (éd.), Liège, E. Droz, t. 1, 1935, p. 52.

7 *Mandragora dicta quod habeat mala sua ueolentia in magnitudinem mali matiani, unde et eam Latini malum terrae uocant. Hanc poetae antropomorfon appellant, quod habeat radicem formam hominis simulantem...* *Etymologiarum lib. XVII*, 9, 30, André, J. (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1981.

8 Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre*, Armstrong, E. C. et al. (éd.), Harf-Lancner, L. (prés.), Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1994, III, v. 3297-3298, p. 502.

9 Dans *Fierabras*, l'héroïne Floripas guérit Olivier avec une mandragore. *Fierabras, chanson de geste du XI^e siècle*, Le Person, M. (éd.), Paris, H. Champion, 2003.

10 Jacques Daleschamps (1513-1588), *De l'histoire générale des plantes*, Lyon, 1615, t. II, p. 582. Cité dans Schmitt, A.-M., *La Mandragore*, Paris, Flammarion, 1958, p. 27.

printemps, elles renaissent sous la forme de fleurs blanches qui, à l'intérieur, ont figure humaine (III, p. 516). D'autres plantes, en particulier certains arbres, sont réputés avoir des vertus anthropogéniques¹¹. Pensons au chou dans lequel naissent les garçons de France, ou le persil des petits Anglais ! En d'autres termes, l'image de la terre, faisant germer en son sein les mandragores, renvoie naturellement au ventre de la femme qui, en absorbant une mandragore, devient fertile. Or, selon un mythe kabbalistique, c'est Adam qui donna naissance à la première mandragore ; et après l'avoir chassé du Paradis pour le punir, Dieu ne permit pas qu'il s'unît à Ève.

S'étant endormi et ayant le visage [d'Ève] fortement imprimé dans son imagination, il crut l'embrasser. Cette image amoureuse causa en lui le même effet que la véritable possession aurait pu produire de sorte que la semence féconde de ce premier père des hommes étant tombée en terre, il s'en forma une plante qui prit la figure humaine¹².

Ainsi donc, à l'histoire d'amputation à travers le prélèvement d'une côte ayant présidé à la naissance d'Ève, s'ajoute ou plutôt se superpose celle de la naissance du premier fils d'Adam qui est une mandragore, née de la terre nourricière, image alternative de la matrice. Michel Tournier s'en souviendra : son héros fera l'amour à la terre et engendrera – des mandragores, « ses filles¹³ » ! La mandragore constitue également un remède à l'impuissance masculine car elle n'est rien d'autre que du sperme viril : nous nous en souviendrons dans un instant en nous retrouvant au pied des potences.

La mandragore peut favoriser la conception. On connaît l'histoire de Rachel (Gn 30, 14-16) : une mandragore avalée met un terme à sa stérilité et Joseph est conçu. *Le Mesnager de Paris* évoquant cette histoire précise cependant qu'il ne faut pas que les femmes soient trop

11 Voir Saintyves, Pierre, *Les Vierges mères et les naissances miraculeuses : [essai de mythologie comparée]*, Paris, E. Nourry, 1908, p. 56 sq.

12 Barthélémy d'Herblot, *Bibliothèque orientale*, 1777, cité dans Bouloumié, A., s.v. Mandragore, in Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 1988.

13 Tournier, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* [1967], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 117 et p. 96.

vieilles pour que le remède puisse opérer¹⁴ ! Enfin, la mandragore, efficace jusqu'au bout dans ce domaine, facilite l'accouchement. Toutes ces croyances connaissent une féconde postérité et restent vivantes jusqu'à nos jours. La mandragore peut donc

marier les filles, porter chance en amour et fécondité en mariage tout comme elle augmente la quantité du lait des vaches ; elle agit heureusement sur le progrès des affaires ; elle apporte richesse et, généralement, amène en toutes circonstances prospérité, harmonie, etc.¹⁵

De la fécondité des femmes à la fortune du foyer et des hommes il n'y a en effet qu'un pas : c'en sont de simples variantes. Dans la sphère francophone, le Bourgeois de Paris évoque une « campagne » d'immolation de mandragores que les gens gardaient en cachette pour s'assurer la prospérité.

Et en ce temps fit ardre plusieurs mandragores que maintes sottes [gens] gardaient en lieux repos [secrets], et avaient si grande foi en cette ordure que pour vrai ils croyaient fermement que tant comme ils l'avaient, mais qu'elle [à condition qu'elle] fût bien nettement en beaux drapeaux de soie ou de lin enveloppée, que jamais jour de leur vie ne seraient pauvres [...] par le mauvais conseil d'aucunes vieilles femmes qui trop cuident [croient] savoir, quand elles se boutent en telles méchancetés, qui sont droites sorcelleries et hérésies¹⁶.

Le Bourgeois rapporte également qu'on accusa Jeanne d'Arc d'avoir eu du commerce avec des mandragores ; elle s'en défend : « elle a répondu qu'elle n'a, ni n'a jamais eu, de mandragore [...]. Elle dit aussi qu'elle a entendu dire que c'est une chose dangereuse et mauvaise à garder » (1^{er} mars 1431). Enfin, Claude Lecouteux émet l'hypothèse

14 *Le Mesnagier de Paris*, Brereton, G. E. et Ferrier, J. M. (éd.), Ueltschi, K. (trad.), Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1994, I, V, 20 sq., p. 174 sq.

15 Eliade, Mircea, « Le Culte de la mandragore en Roumanie », *Zalmoxis*, t. I, 1938, p. 118.

16 *Journal d'un Bourgeois de Paris*, Beaune, C. (éd.), Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1990, p. 256-257.

que le *Geldmännleinchen* de la mythologie germanique pourrait être un avatar de la mandragore¹⁷.

Les poètes, tout au long des siècles, s'emparent avec bonheur de cet héritage légendaire extraordinaire, l'adaptent à leur temps et l'enrichissent, et ne cessent d'affirmer que la mandragore est un véritable être vivant. Jean de Mandeville dit que ce sont au départ des espèces de « courges » qui une fois mûres, sont fendues ; dedans on trouve alors « une bestiole en chair et en os, avec du sang, semblable à un petit agneau¹⁸ ». Dans certaines contrées, on la nourrissait et on la baignait comme un enfant :

Elle était lavée avec du vin rouge, puis déposée dans un petit coffre. Chaque vendredi, elle était baignée et à l'occasion de la nouvelle lune, on lui changeait sa chemisette blanche. Au xviii^e siècle, les paysans pensaient que « celui qui la trouvait était obligé de lui donner de quoi la nourrir, soit du pain, de la viande ou toute autre choses ». Moyennant quoi, la mandragore faisait la fortune, le bonheur de son maître : elle révélait les secrets de l'avenir et assurait la réussite de toute entreprise¹⁹.

Dans sa *Mandragore* (ou *Mandragole*), Machiavel²⁰ rappelle l'ancienne recommandation faite aux femmes stériles d'absorber de la mandragore pour concevoir, de même que Jean de La Fontaine²¹. Mais c'est le romantisme, d'E. T. A. Hoffmann à Ludwig Tieck, d'Achim von Armin à Charles Nodier, qui donnera au mythe toute sa dilatation²². Samuel Becket (*En attendant Godot*) tout comme

17 Lecouteux, Claude, *Dictionnaire de mythologie germanique : Odin, Thor, Siegfried & Cie*, Paris, Imago, 2005, p. 99-100.

18 Jean de Mandeville, *Le Livre des merveilles du monde*, Deluz, Christiane (éd.), Paris, Éd. CNRS, « Sources d'histoire médiévale » 31, 2000. *Idem*, *Voyage autour de la Terre*, Deluz, Christiane (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 199.

19 Gélis, Jacques, *L'Arbre et le fruit : la naissance dans l'Occident moderne, xv^e-xix^e siècle*, Paris, Fayard, 1984, p. 79.

20 Machiavel, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 187-236.

21 La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes, Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1954, p. 481-489.

22 Hoffmann, E. T. A., *Klein Zaches*, Sucher, P. (éd. bilingue allemand-français), Paris, Aubier-Montaigne, 1946, p. 66-67. Tieck, Ludwig, *Le Runenberg*, in Alexandre, Maxime (dir.), *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1963, p. 648-649. Arnim, Achim von, *Isabelle d'Égypte*, in Schneider, Jean-Claude (dir.), *Romantiques allemands II*,

J. K. Rowling (*Harry Potter*) s'en souviendront, parmi bien d'autres auteurs modernes et contemporains.

Une chaîne analogique fabuleuse : vers une mythologie du gibet

La mandragore a tissé une toile analogique fabuleuse que nous allons à présent explorer et qui est ancrée dans la phonétique spécifique à la langue française, même si en allemand le sobriquet de *Galgenmännlein* est attesté pour désigner la mandragore. On l'a vu, la langue médiévale connaît la variante *mandegloire*, « main de gloire » donc, sans aucun doute. Cause ou conséquence, cet amalgame est étayé par une tradition stipulant que la main de gloire, qui a des vertus magiques, est une main de pendu ensorcelée. Il y a ici, au niveau linguistique, une fusion significative parce qu'on pense que la *mandragore-mandegloire* pousse de préférence au pied des gibets ; il est bien connu qu'en rendant son dernier soupir, le pendu arrose la terre de sa semence²³. Cette histoire coïncide avec le mythe d'Adam rapporté Barthélemy d'Herblot que nous venons de mentionner. Et voici ce qu'écrivit au xvii^e siècle un apothicaire montpelliérain, Laurent Catelan :

Du sperme des hommes pendus ès gibets ou écrasés sur les roues [...] qui se liquéfiant et coulant avec la graisse et tombant goutte à goutte dans la terre (qui sans doute par la fréquence des corps pendus doit être grasse et onctueuse comme celle d'un cimetière) produit ainsi cette plante de mandragore ; le sperme d'un homme faisant en ce rencontre pour produire cette plante l'office et l'effet de graine : *semen et seminatum producit sibi simile*²⁴.

Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 462-582. Nodier, Charles, *Contes*, Paris, GF, 1980, p. 227-400.

23 En allemand, on appelait longtemps la mandragore *Galgenmännlein*, « petit homme de potence ».

24 Catelan, Laurent, *Rare et curieux discours de la plante appelée Mandragore*, Paris, 1639, p. 4. Cité par Gélis, Jacques, *L'Arbre et le fruit*, op. cit., p. 78.

Sperme de pendu (*mandragore*), main de pendu (*mandegloire*) : cet amalgame remarquable aura lui aussi une postérité littéraire féconde²⁵. On dispose de véritables recettes ou modes d'emploi :

On prend la main droite, ou la gauche, d'un pendu exposé sur les grands chemins ; on l'enveloppe dans un morceau de drap mortuaire, dans lequel on la presse bien, pour lui faire rendre le peu de sang qui pourrait être resté, puis on la met dans un vase de terre avec du zimat, du salpêtre, du sel et du poivre long – le tout pulvérisé. On la laisse durant quinze jours dans ce pot, puis l'ayant tirée, on l'expose au grand soleil de la canicule, jusqu'à ce qu'elle soit devenue bien sèche [...]. Puis l'on compose une espèce de chandelle avec de la graisse de pendu, de la cire vierge et du sisame de Laponie, et l'on se sert de cette main de gloire, comme un chandelier. [...] Et, dans tous les lieux où l'on va avec ce funeste instrument, ceux qui y sont demeurent immobiles²⁶.

Si la main de gloire possède de nombreuses vertus magiques, son principal effet coïncide avec un pouvoir spécifique à la mandragore : elle enrichit son propriétaire, ouvrant les portes fermées et multipliant la quantité d'or ou d'argent. Furetière et Trévoux l'affirment dans leur article « main de gloire » : « Racine de mandragore qui, placée auprès d'une certaine quantité d'argent, doit la doubler », tout en rappelant le sens initial du terme, à savoir : « Main desséchée d'un pendu, dont les voleurs se servent pour paralyser leurs victimes ». Furetière développe même ; la réputation de la plante reste si grande qu'on en trouve même des contrefaçons :

Des Charlatans à la Foire St. Germain il y a peu d'années en exposèrent une ainsi faite par artifice [nous soulignons], & abuserent de

25 *Motif-Index* : Hand of glory D 1162.2.1. et Corpse's hand used as charm by robber K437.2. Nerval, Gérard de, *La main enchantée*, in *Œuvres*, t. 1, Béguin, A. et Richer, J. (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 507-508. Maupassant, Guy de, *La Main d'écorché, Contes et Nouvelles*, Forestier, L. (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. 1, p. 3.

26 Seignolle, Claude, *Contes, récits et légendes des pays de France. 2, Nord, Flandres, Artois, Picardie, Champagne, Lorraine, Alsace, Bourgogne, Franche-Comté*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004, « Bourgogne », p. 1096-1097. Une recette à peu près identique se trouve dans les *Secrets merveilleux de la magie naturelle et cabalistique du Petit Albert*, Cologne, 1722.

la crédulité du peuple, qui crut voir une chose fort rare. Les Sorciers s'en servent pour faire leur prétendue main de gloire.

La littérature s'est là encore emparée de la thématique avec enthousiasme. *La Main enchantée* de Gérard de Nerval raconte comment la main d'un simple « monsieur tout le monde » a pu devenir une main de gloire, ou, si l'on change de point de vue, comment les magiciens s'y prennent pour s'en procurer une²⁷. *La Main d'écorché* de Guy de Maupassant est un autre exemple qui montre la vitalité du motif. C'est une « main affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée [...], les ongles jaunes, étroits », trouvée parmi les « défroques d'un vieux sorcier bien connu dans toute la contrée », sorcier qui « allait au sabbat tous les samedis sur un manche à balai, pratiquait la magie blanche et noire », et qui avait « une grande affection pour cette main²⁸ ». Enfin, on lit chez Frédéric Mistral :

Mandragore, plante employée dans la magie. Les sorciers se servent de sa racine pour faire la *main de gloire* (*man de glori*) qui a la vertu de faire doubler tous les jours l'argent qu'on met auprès d'elle : *a la mandragouro* se dit de quelqu'un à qui tout réussit ; *vau un mangragouro* : c'est une source de biens²⁹.

27 « *Moyen héroïque dont se servent les scélérats pour s'introduire dans les maisons.* On prend la main coupée d'un pendu, qu'il faut lui avoir achetée avant la mort ; on la plonge, en ayant soin de la tenir presque fermée, dans un vase de cuivre contenant du zimac et du salpêtre, avec de la graisse de *spondillis*. On expose le vase à un feu clair de fougère et de verveine, de sorte que la main s'y trouve, au bout d'un quart d'heure, parfaitement desséchée et propre à se conserver longtemps. Puis, ayant composé une chandelle avec de la graisse de veau marin et du sésame de Laponie, on se sert de la main comme d'un martinet pour y tenir cette chandelle allumée ; et par tous les lieux où l'on va, la portant devant soi, les barres tombent, les serrures s'ouvrent, et toutes les personnes que l'on rencontre demeurent immobiles. Cette main ainsi préparée reçoit le nom de *main de gloire* ». Nerval, Gérard de, *La main enchantée*, *op. cit.*, p. 507-508.

28 Maupassant, Guy de, *La main d'écorché*, *op. cit.*, t. I, p. 3.

29 Mistral, Frédéric, *Trésor du félibrige*, cité par Le Roy-Ladurie, Emmanuel, *La Sorcière de Jasmin*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 36.

Conclusion

Ces histoires nous donnent des renseignements précieux. Elles nous disent la vitalité de l'imaginaire et des mythes, de leur constant « rempotage », mais qui a pour effet non seulement la reproduction et multiplication du même, mais la génération de variantes à n'en plus finir, pour peu qu'il y ait des points de convergence qui fonctionnent comme autant de connecteurs en vue de rapprocher des motifs au cousinage plus ou moins prononcé ; ainsi, Rûbezah! aurait appartenu initialement à l'empire des plantes, étant issu d'une mandragore (*Alraun*), selon certaines croyances populaires, nous a appris Thomas Nicklas dans ce séminaire.

Tous ces rempotages ne se produisent donc pas seulement dans les serres : elles peuvent se faire dans les « poêles » solitaires des poètes et transiter ensuite par l'écrit, ou au contraire être prises en charge par le vent qui éparpille et diffuse la parole des conteurs. Encore et toujours, la mandragore nourrit les rêves des humains. Elle est le signe vivant de la fécondité inépuisable de l'imaginaire mythique, du grand comme du petit, qui se confondent et fusionnent en elle.

KARIN UELTSCHI
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Présentation des auteurs

Anne Berthelot, normalienne, agrégée et docteure ès lettres à l'ancienne mode, est professeure d'Études françaises médiévales à l'université du Connecticut. Elle est médiéviste et médiévaliste, spécialiste de la légende arthurienne en général et de Merlin en particulier, à travers les âges. Elle s'intéresse aussi de près à l'histoire de la magie, de l'Antiquité tardive à l'époque contemporaine. Elle a publié récemment : « En quête du Graal absent », dans Catalina Girbea *et al.* (dir.), *Miroirs arthuriens entre images et mirages* (Brepols, 2020) ; « Féerie et Sorcellerie, deux visages de la Magie », dans Danielle Buschinger *et al.* (dir.), *Magie, féerie, sorcellerie* (Presses du Centre d'études médiévales de Picardie, 2020) ; plusieurs articles (Vie de Merlin, Les Animaux de Merlin, Merlin et les Femmes, Les Prophéties de Merlin, Les Collègues de Merlin, Merlin et le Surnaturel) dans le numéro spécial de *La Grande Oreille* sur « Merlin » dirigé par Karin Ueltschi-Courchinoux (été 2021) ; et quatre courts articles (Merlin, The Grail, Gauvain, Créatures surnaturelles) dans le numéro spécial « Le Roi Arthur » de la revue *Trésors de la culture* (été 2021).

Justine Breton est maître de conférences en littérature française à l'université de Reims Champagne-Ardenne (INSPÉ de Troyes) et membre du CRIMEL. Elle étudie la *fantasy* et le médiévalisme, et tout particulièrement les réécritures contemporaines de la légende arthurienne. Elle est notamment l'autrice de *Le Roi qui fut et qui sera. Représentations du pouvoir arthurien sur petit et grand écrans* (Classiques Garnier, 2019), de *L'Éducation chez T.H. White. J'ai appris et été heureux* (L'Harmattan, 2020) et de *Monty Python : Sacré Graal !* (Vendémiaire, 2021).

Sophie Conte est maître de conférences HDR en langue et littérature latines à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ses travaux portent sur la rhétorique et l'enseignement dans le monde gréco-romain (Quintilien), sur les rhétoriques scolaires et sacrées néolatines des *xvi^e* et *xvii^e* siècles et sur la réception de l'Antiquité. Elle a dirigé

plusieurs ouvrages collectifs : *Boèce au fil du temps. Son influence sur les lettres européennes du Moyen Âge à nos jours* avec Alicia Oïffer-Bonsel et Elena Cantarino Suñer (Classiques Garnier, 2019), *L'Écriture des traités de rhétorique des origines grecques à la Renaissance* avec Sandrine Dubel (Ausonius, 2016).

Françoise Gevrey est professeure émérite de littérature du xviii^e siècle à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Elle a travaillé principalement sur la nouvelle, le conte et les moralistes. Ses dernières publications sont un recueil de ses articles, *Modèles et fiction à l'âge classique et au siècle des Lumières* (H. Champion 2019), une édition de la *Théorie des sentiments agréables* de Levesque de Pouilly (Épure, 2021), et, avec Charlène Deharbe, *Nouvelles et contes* de Loaisel de Tréogate (Classiques Garnier, 2022).

Laurence Hélix est maître de conférences en langue et littérature du Moyen Âge à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ancienne élève de l'école normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, elle est agrégée de lettres classiques et autrice d'une thèse sur la poésie mariale. Elle a publié de nombreux ouvrages sur l'histoire de la langue française, spécialement l'ancien français. Elle s'intéresse également à la littérature jeunesse, enfin, aux liens entre littérature et histoire ; elle a publié dans ce sens *Mélusine* (Geste, 2016), *Richard Cœur de Lion* (Geste, 2018), *Les Templiers* (Geste, 2019) et *Jeanne d'Arc* (Geste, 2020). Laurence Hélix a donné une contribution au tome I des actes du séminaire : « Autour de Mélusine, fille de la littérature et du folklore ».

Miren Lacassagne est maître de conférences en langue et littérature du Moyen Âge français à l'université Bordeaux-Montaigne depuis septembre 2020 après avoir enseigné à l'université de Reims Champagne-Ardenne (2000-2020). Son domaine de spécialité est la poésie lyrique du Moyen Âge tardif (xiv^e-xv^e siècles), notamment celle du poète Eustache Deschamps dont elle contribue au projet de réédition des *Œuvres complètes*, après avoir dirigé, aux Presses universitaires de Paris-Sorbonne, une trilogie de recueils d'études qui lui furent consacrées. Elle mène également une vaste investigation sur les représentations médiévales du bestiaire en terres champenoises.

Anna Loba est professeure à l'université Adam-Mickiewicz à Poznań (Pologne) où elle enseigne la littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance. Ses recherches portent notamment sur la littérature didactique, religieuse et morale de la fin du Moyen Âge. Elle s'intéresse également au médiévalisme et à l'histoire de la littérature de jeunesse française et francophone. Elle a publié *Le Réconfort des dames mariées. Mariage dans les écrits adressés aux femmes à la fin du Moyen Âge* (2013) et a dirigé le volume *Ton nom sera reluisant après toy par longue memoire. Études sur Christine de Pizan* (2017). Elle est en train de préparer la traduction de *La Cité des Dames* de Christine de Pizan en polonais.

Anne Marchand est conteuse, autrice et conférencière. Membre de la Société de mythologie française depuis 2000, elle reste passionnée par les traditions populaires, le légendaire et ses origines, en particulier par tout ce qui concerne la nature, la mythologie botanique et zoologique. Elle a dirigé *Le Guide de la France mythologique* avec Bernard Sergent (Payot, 2007) et publié *Le Grand Livre des Grenouilles... et des crapauds aussi* (Petit à Petit, 2010), *Légendes, Croyances et autres Curiosités de Seine-Maritime* (Le Puceux, 2011), *Contes et Légendes de la Tortue* (Hesse, 2012), *Sainte Austreberthe et le Loup Vert, de l'Histoire au mythe* (Le Puceux, 2013), *Contes et Légendes du Cheval* (Hesse, 2016). Elle anime une émission mensuelle, « Au commencement était le mythe » (Fréquence protestante).

Cécile Mauré est maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne, membre du CIRLEP et enseignante à Sciences Po. Elle fit sa thèse sur la réception du mythe d'Écho dans la littérature élisabéthaine. À travers ses articles, elle a également étudié la représentation de la souveraine Elisabeth I dans des livrets de fêtes, des pièces de théâtre et des tableaux de l'époque et plus précisément le rapport qu'entretiennent les arts, la politique et la propagande. Elle s'intéresse à l'évolution des mythes classiques de l'Antiquité à la Renaissance, à leurs diverses versions et interprétations à travers les âges mais aussi à l'étude des sens, notamment l'ouïe et la vue, qui se rattachent aux mythes d'Écho et de Narcisse. Son domaine ne se limite pas au XVI^e siècle. Quelques publications : « La carte et le globe : détails d'un tableau politique (le cas de l'Angleterre au XVI^e siècle) » (*Savoirs en Prisme*, n° 01, 2012) ; « Spectacle, Myth and Power in

The Princely Pleasures of Kenilworth, dans Pascale Drouet (dir.), *The Spectacular In and Around Shakespeare* (Cambridge Scholars, 2005) ; « Le mythe comme détour dans *Twelfth Night* (1602) » (*LISA*, vol. VI, n° 3, 2008).

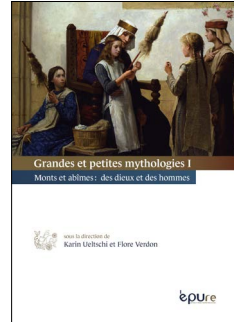
Thomas Nicklas est professeur de civilisation des pays germanophones à l'URCA et directeur du CIRLEP. Il s'intéresse à l'histoire des idées, la première modernité, le Saint-Empire, la civilisation des pays germanophones (Allemagne, Suisse, Autriche) ainsi qu'à l'interculturalité dans un contexte régional (Europe centrale) et l'histoire régionale (Allemagne du Sud). Quelques publications : *Un prélat français de la Renaissance : le cardinal de Lorraine entre Reims et l'Europe*, avec Jean Balsamo, Bruno Restif (Droz, 2015) ; *Soldats et civils au XVIII^e siècle : échanges épistolaires et culturels*, avec François Genton (Épure, 2016) ; *Hybridisierungen, Hybridations*, avec Helga Meise et Christian Roques (Épure, 2017) ; *L'Émigration politique en Suisse au XX^e siècle (1930-1990). Pratiques, réseaux, résonances*, avec Rémi Baudouï et Landry Charrier (Épure, 2017). Thomas Nicklas a donné une contribution au tome I des actes du séminaire : « Confluences géographiques et démonologiques en Germanie : Johannes Praetorius (1630-1680) et l'imaginaire topique de la "Nuit de Walpurgis" ».

Aurore Noirault Potier est agrégée de lettres classiques et doctorante en littérature grecque à l'université de Lausanne. Elle travaille, sous la direction de David Bouvier, sur les réseaux et échanges de parole, constitutifs des épopées d'Homère et de Quintus de Smyrne. Elle a publié *Achille* (Ellipses, 2016) et a contribué au *Dictionnaire* de la bande dessinée *Murena*, dirigé par Claude Aziza (article « La belle et les bêtes », portant sur Poppée, la femme de Néron).

Alain Trouvé est maître de conférences HDR à l'université de Reims Champagne-Ardenne, et membre du CRIMEL. Vingtiémiste et théoricien de la lecture, il coanime depuis quinze ans le séminaire *Approches interdisciplinaires et internationales de la lecture* (A2IL). Derniers ouvrages publiés : *Lire l'humain* (Éd. ENS, 2018), *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (Épure, 2018) et *Cinq études sur Aragon, Théâtre / Roman* (Épure, 2021).

Karin Ueltschi est professeure de langue et littérature du Moyen Âge à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ses travaux portent sur l'articulation entre héritages chrétiens et préchrétiens, la mythologie comparée et le rapport entre traditions orales et savantes. Elle a créé, en septembre 2018, dans le cadre du laboratoire CRIMEL, le séminaire « Grandes et Petites Mythologies » à vocation pluridisciplinaire et diachronique. Quelques publications : *Histoire véridique du Père Noël. Du traîneau à la hotte* (Imago, 2012) ; *Petite Histoire de la langue française ou le chagrin du cancre* (Imago, 2015) ; *Mythologie des Boiteux et du Pied fabuleux. Œdipe, Jacob, Mélusine & Cie* (Imago, 2019) ; *Le Porche bleu. Une histoire d'édition* (Imago, 2022). Direction d'ouvrages collectifs : *Les Entre-mondes. Les vivants et les morts*, avec M. White-Le Goff (Klincksieck, 2009) ; *L'Univers du livre médiéval. Substance, lettre, signe* (H. Champion, 2014) ; *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'auctor Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, avec Jean-Louis Haquette (H. Champion, 2018) ; *Grandes et Petites mythologies I. Monts et abîmes : des dieux et des hommes*, avec Flore Verdon (Épure, 2020).

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 s'intéresse également aux figures féminines et féeriques, ainsi qu'aux questions d'écopoétique et de zoopoétique. Elle a notamment publié *Changer le monde, réécritures d'une légende, Le Purgatoire de saint Patrick* (H. Champion, 2004) ; *Envoûtante Mélusine* (Klincksieck, 2008) ; *Le Purgatoire de saint Patrick accompagné des autres versions françaises en vers et du Tractatus de Purgatorio sancti Patricii de H. de Saltrey* (H. Champion, 2019). Choix de directions et codirections d'ouvrages : *Les Géants : entre mythe et littérature*, avec M. Closson (PU Artois, 2007) ; *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, avec Anne Besson (Bragelonne, 2007) ; *Les Entre-mondes. Les vivants et les morts*, avec K. Ueltschi (Klincksieck, 2009) ; *Merveilleux et spiritualité* (PUPS, 2014) ; *Rapts*, avec Gabriele Vickerman-Ribémont (Garnier, 2014). Myriam White-Le Goff a donné une contribution au tome I des actes du séminaire : « Le ciel sous la terre : traditions savantes et populaires dans le Purgatoire de saint Patrick ».



Grandes et petites mythologies I, Monts et abîmes : des dieux et des hommes, sous la direction de Karin Ueltschi et Flore Verdon (2020)

Si la « grande » mythologie, l'olympienne en particulier, est depuis toujours l'enfant chéri des savants et la muse des artistes, il n'en va pas de même avec la « petite » mythologie (dénomination attribuée aux frères Grimm) : volontiers reléguée dans la chambre des nourrices et la sphère des enfants, un consensus quasi universel la considère comme un « sous-genre » alors qu'en réalité, elle est dépositaire d'une mémoire mythique et poétique aussi précieuse que sa grande sœur classique. Les traditions orales, véhiculées en particulier par les contes, représentent un vivier inépuisable de motifs qui rejoignent bien souvent, par la structure, les thématiques et les significances, la « grande » mythologie : les deux entretiennent des relations intimes, parlent un même langage, il est vrai aux variantes multiples, mais au même grand cœur. L'objectif principal des travaux réunis dans ce volume est de porter non seulement à la lumière du jour toute cette mémoire ancestrale, mais d'établir des ponts entre les deux continents du « savant » et du « populaire », à tort séparés par une frontière invisible et longtemps considérée comme étanche : une thématique « savante » a presque toujours son pendant « populaire », et inversement.

Commandez le titre en ligne sur www.lcdpu.fr ou chez votre libraire
366 pages - novembre 2020 - 20 € TTC - ISBN : 978-2-37496-119-4

Disponible en Open Access sur www.oapen.org ([doi:10.34929/3rfe-fg36](https://doi.org/10.34929/3rfe-fg36))

