

The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of French and Francophone Studies

THE FANTASTIC IN FRENCH ARTHURIAN ROMANCES:

DISCOURSE RENEWAL AND TIMELESSNESS

A Thesis in

French

by

Stéphanie Perrais

© 2007 Stéphanie Perrais

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

August 2007

The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of French and Francophone Studies

LE FANTASTIQUE DANS LES ROMANS ARTHURIENS MEDIEVAUX :

RENOUVELLEMENT DISCURSIF ET ATEMPORALITE

A Thesis in

French

by

Stéphanie Perrais

© 2007 Stéphanie Perrais

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

August 2007

The thesis of Stéphanie Perrais was reviewed and approved* by the following:

Norris J. Lacy
Edwin Erle Sparks Professor of French and Medieval Studies
Thesis Advisor
Chair of Committee

Christine Clark-Evans
Associate Professor of French, Women's Studies and African and
American Studies

Kathryn M. Grossman
Professor of French

Vickie L. Ziegler
Professor of German Literature and Medieval Studies.

Thomas Hale
Professor of African, French and Comparative Literature
Head of the Department of French and Francophone Studies

*Signatures are on file in the Graduate School

ABSTRACT

This dissertation explores the remarkable longevity of the Arthurian legend and emphasizes the role played by the fantastic in its survival through the centuries.

It provides theories about the linguistic construction of both the marvelous and the fantastic and establishes the importance of the openness and timelessness of fantastic discourse for the renewal of the Arthurian legend.

The writing techniques of Chrétien de Troyes are identified as the catalyst for endless retellings. The immediate rewritings of his romances offer a glimpse of his contemporary audience, and its uneasiness concerning the questions raised by the fantastic and left unanswered. The lack of signification in the concepts used by Chrétien de Troyes induces a perpetual quest for meaning and closure, which ultimately becomes a quest for a transcendental signified.

The dissertation proposes that the fantastic elements in Arthurian romances are indicative of a mythical substructure that is cyclical and therefore timeless. Those mythical elements, coupled with the initial lack of meaning allow for the Arthurian legend to renew itself *ad finitum*. The fantastic is a permanent function of the human imagination, shared by both the medieval and the modern men.

TABLE OF CONTENTS

LIST OF FIGURES	vi
LIST OF TABLES	vii
ACKNOWLEDGEMENTS.....	viii
Chapitre 1 Introduction.....	1
Chapitre 2 Théories du fantastique.....	8
2.1 Les études francophones.....	9
2.1.1 1951. Castex : <u>Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant</u>	10
2.1.2 1960 : Louis Vax : <u>L’art et la littérature fantastique</u>	14
2.1.3 1964 : Marcel Schneider : <u>Histoire de la littérature fantastique en France</u>	17
2.1.4 1965 : Louis Vax : <u>La séduction de l’étrange. Etude sur la littérature fantastique</u>	22
2.1.5 1966. Roger Caillois. « De la féerie à la science-fiction », préface à <u>Anthologie du fantastique</u>	23
2.1.6 1970 : Todorov. <u>Introduction à la littérature fantastique</u>	27
2.1.7 1974 : Irène Bessière. <u>Le récit fantastique. La poétique de l’incertain</u>	34
2.1.8 1990. Steinmetz. <u>La littérature fantastique</u>	39
2.1.9 1992. Joël Malrieu. <u>Le fantastique</u>	41
2.2 <u>Les études anglophones</u>	44
2.2.1 1976. Eric Rabkin : <u>The Fantastic in Literature</u>	45
2.2.2 1981. Rosemary Jackson. <u>Fantasy : The Literature of Subversion</u>	49
2.2.3 1984. Kathryn Hume, <u>Fantasy and Mimesis. Responses to reality in Western Literature</u>	52
2.2.4 2002. Jonathan Langford. « Why the Academy is Afraid of Dragons : The Suppression of the Marvelous in Theories of the Fantastic »	56
2.2.5 Quel fantastique ?	59
2.3 La suprématie du merveilleux en littérature médiévale.....	63
2.3.1 Les théoriciens du fantastique et le Moyen Age	63
2.3.2 Les médiévistes et le fantastique	65
Chapitre 3 Fantastique, merveilleux et monstrueux au Moyen Age.....	72
3.1 Dire le surnaturel	73
3.2 Structure linguistique du discours surnaturel.....	87

3.2.1 Le fantastique et la surcharge du signe	87
3.2.2 Un discours tératogène.....	96
3.3 Le fantastique et le merveilleux	101
3.3.1 L'évacuation merveilleuse	101
3.3.2 Le fantastique est une esthétique proto-merveilleuse	103
Chapitre 4 Evolution du discours surnaturel arthurien.....	108
4.1 Chrétien de Troyes.....	110
4.2 Les Continuations.....	138
4.2.1 La <u>Continuation Gauvain</u>	138
4.2.1.1 La <u>deuxième continuation</u>	142
4.2.2 La <u>Continuation Manessier</u>	146
4.3 La Vulgate.....	150
4.3.1 Le <u>Lancelot en prose</u>	150
4.3.2 La <u>Queste del Saint Graal</u>	179
4.3.3 La <u>Mort Le Roi Artu</u>	189
4.3.4 <u>Joseph d'Armathie</u>	193
4.3.5 <u>Merlin</u>	196
4.3.6 <u>Suite du Merlin</u>	202
Chapitre 5 Le renouvellement discursif dans la légende arthurienne : Mythe et atemporalité.....	209
5.1 Fonctions extratextuelles du fantastique.....	209
5.1.1 Les fonctions modernes de la représentation fantastique.....	209
5.1.2 La représentation fantastique au Moyen Age.....	217
5.2 Fantastique et atemporalité	230
5.2.1 Fantastique, mythe et histoire.....	232
5.2.2 Prophéties, millénarisme et cyclicité	236
5.3 Le fantastique entre disjointure et quête perpétuelle	256
5.3.1 Ouverture fantastique et disjointure perpétuelle.....	256
5.3.2 Le fantastique et la quête pour le signifié transcendantal	265
Chapitre 6 Conclusion	272
Bibliographie.....	276

LIST OF FIGURES

Figure 1: La demoiselle hideuse : Montpellier, BI, Sect. Méd. H. 249, f. 30.....229

LIST OF TABLES

Table 1: Le fantastique selon Todorov	30
Table 2: Le fantastique selon Irène Bessièrè	37
Table 3: Le fantastique selon Kathryn Hume	53
Table 4: Le fantastique selon Francis Dubost.....	77
Table 5: La double construction mythique selon Roland Barthes	91
Table 6: Articulation fantastique.....	259

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Norris J. Lacy, my director, for his wise guidance throughout the course of my doctoral studies; each of my committee members for their suggestions and support, thank you Professor Clark-Evans, Professor Grossman and Professor Ziegler for your invaluable contribution; my family and friends; my parents, for their unfailing encouragement; my mother in particular, Marie-Hélène Perrais, for her help and patience; and my dear husband and his contagious joie de vivre, David N. DiCicco.

Chapitre 1

Introduction

« If a tree falls in a forest and no one is around to hear it, does it make a sound? »

Parler de fantastique en littérature , c'est entrer dans une zone non balisée de la critique littéraire. Non pas que personne ne se soit attaché à étudier le phénomène, bien au contraire, mais malgré les multiples tentatives de circonscription, le fantastique semble toujours ultimement se dérober et refuser les cadres fixes d'une définition qui ferait l'unanimité. Pourtant, intuitivement, tout le monde a une idée, son idée, de ce qu'est le fantastique. Et comme Levi-Strauss l'avait dit pour le mythe, le fantastique reste tel tant qu'il est perçu comme tel.

Le seul critique dont la définition sera considérée par tous, ce qui revient en quelque sorte à l'admettre comme valide, sera Tzvetan Todorov, qui propose dans Introduction à la littérature fantastique en 1970, que le fantastique réside dans ce moment où le lecteur hésite à interpréter un phénomène comme surnaturel ou naturel. Une fois le phénomène assigné à une catégorie, le fantastique se dissout, s'évapore. Un événement n'est donc pas fantastique en soit, il est fantastique pour quelqu'un. Le fantastique en

littérature repose donc sur le conflit entre la réception d'un événement et le domaine connu de la réalité, entre perception et savoir.

La théorie de Todorov sera largement reprise et modifiée, quoique sans le même succès, par ses successeurs, mais elle reste au final la plus juste description du phénomène fantastique. C'est d'ailleurs justement son autorité qui portera préjudice aux études médiévales pendant les deux décades qui suivront.

Avec Todorov, le fantastique en littérature est synonyme de littérature fantastique, c'est-à-dire, cette écriture dont l'objet ultime a tendu vers l'impossibilité rationnelle, et qui a trouvé dans les écrivains du dix-neuvième siècle comme un Gautier, un Mérimée et un Maupassant ses plus illustres représentants. L'exercice littéraire historiquement daté et qui a pris le fantastique comme objet, a été amalgamé avec la structure de l'imaginaire qui produit les images fantastiques, de sorte que seule la modernité est apparue capable de produire du fantastique. Un corpus d'œuvres restreintes, correspondant à un mouvement de l'histoire littéraire, a été sélectionné et étudié, et les conclusions ont été appliquées au fantastique en général. Les conditions socio-historiques qui ont vu la naissance d'un type d'écriture particulière sont ainsi devenues les conditions sine qua non de la naissance du fantastique lui-même. Ainsi, le mécanisme fantastique reposant sur l'hésitation quant à l'origine naturelle ou surnaturelle d'un phénomène, est apparu uniquement possible dans un monde privé d'explication transcendantale, où Dieu n'investirait pas toute réponse. Ce faisant, le fantastique est apparu impossible pour les époques où Dieu expliquait soi-disant tout. Il n'y aurait ainsi pour le Moyen Age ou la Renaissance, jamais d'hésitation sur la nature d'un événement. Des médiévistes comme Zumthor n'ont pas contesté Todorov, et ont au contraire appuyé sa thèse et notamment

l'idée que le fantastique se joue sur le mode de réception. Dans ce cas effectivement, la distance nous séparant des textes du douzième ou treizième texte ne nous permettrait plus de trouver la trace de la réception immédiate des passages surnaturels. Conséquemment, le merveilleux est apparu comme la seule esthétique surnaturelle possible avant la modernité. Foncièrement non réaliste, le merveilleux, plutôt que de porter atteinte à la somme des connaissances acquises, se place sur un niveau de représentation imaginaire qui ne prétend pas à la vérité.

Cette perception du fantastique en littérature a été valide jusque vers le début des années 1990, date à laquelle la thèse doctorale de Francis Dubost a été publiée. L'objet de la thèse de Dubost a été la défense d'une esthétique fantastique médiévale, qui ne correspondrait pas à celle des productions du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire, dont l'objet serait exclusivement la crise fantastique, mais qui serait représentée ça et là, dans des images éphémères, dans un type de surnaturel particulier, un surnaturel non rassurant, et au contraire inquiétant, négatif. C'est avec cette thèse que l'idée d'une représentation fantastique non moderne a commencé à être acceptée par les critiques. Cependant, Dubost n'est pas foncièrement révolutionnaire. Il impose surtout le mot fantastique pour des catégories que Le Goff par exemple avait appelées différemment. Ainsi, le fantastique de Dubost n'est pas dans la découverte d'images nouvelles, mais dans la nomination nouvelle de ces images. D'autre part, il ne propose pas que le fantastique puisse avoir les fonctions qu'il endosse dans la littérature post-révolutionnaire. En ce sens, le fantastique médiéval, quand bien même il partagerait des similitudes avec le fantastique moderne, ne lui correspond pas exactement.

Le projet de cette thèse est de démontrer qu'il existe bel et bien une esthétique fantastique littéraire au Moyen Age, qui réside comme le fantastique moderne dans l'hésitation quant à la nature d'un phénomène, et dans l'impossibilité de déterminer la nature d'un phénomène.

Cette représentation s'inscrivant dans le discours, je voudrais exposer les mécanismes discursifs du fantastique en littérature. C'est-à-dire que quand bien même le fantastique repose sur la réception par le lecteur, qu'il est par ailleurs possible de retrouver dans le texte lui-même, il repose avant tout sur des mécanismes linguistiques et syntagmatiques. Le fantastique en littérature est avant tout une création, une représentation sujette aux règles des cadres qui la contiennent. L'exposition des mécanismes discursifs de la création fantastique permet dans un premier temps de faire reposer la définition du fantastique sur autre chose que la seule réception par le lecteur, ce qui permet dans un second temps, de travailler sur un niveau moins temporellement restreint, mais valide tant que le médium reste le même, c'est-à-dire aussi longtemps que le fantastique est inscrit dans le discours. L'analyse des mécanismes linguistiques du fantastique sera ainsi autant valide pour les écrits du douzième siècle que pour ceux du dix-neuvième siècle. Plutôt que de considérer le fantastique comme une production dépendante des conditions socioculturelles du dix-neuvième siècle par exemple, la thèse entend démontrer que le fantastique est avant tout une structure permanente de l'imaginaire, qui s'actualise différemment selon les époques.

Au niveau synchronique cependant, la thèse de doctorat de Francis Dubost a révélé, sans vraiment l'exploiter, le lien particulier entre le fantastique et la littérature arthurienne. Au Moyen Age, de tous les types d'écrits, les productions à caractère

arthurien entretiennent un lien privilégié avec les images fantastiques, ce que cette thèse entend examiner de plus près.

La particularité de la littérature arthurienne réside notamment dans sa longévité, dans sa capacité à se réactualiser à travers les époques. Cette thèse entend examiner quelles structures sous-jacentes permettent à la littérature arthurienne de dépasser les cadres synchroniques. L'usage privilégié du fantastique dans ce type de littérature est à identifier comme facteur décisif. Les mécanismes qu'il implique, l'ouverture et l'indétermination qui le caractérise, ont suffisamment marqué la littérature arthurienne pour lui permettre de dépasser le cadre de la temporalité médiévale.

La première partie de cette thèse sera consacrée à l'histoire de la critique littéraire du fantastique, et est indispensable pour saisir les enjeux et les problèmes révolus ou permanents de toute étude du fantastique. Il est crucial de comprendre comment les approches francophones et anglophones diffèrent, et pourquoi le fantastique a été délaissé au profit de la science-fiction ou de la fantaisie. Ce chapitre initial formera la base référentielle de la thèse, et permettra au lecteur de comprendre au fil de la lecture comment cette thèse se positionne par rapport à la critique qui la précède, et sur quels aspects en particulier elle est singulièrement novatrice.

Dans le chapitre II, qui est consacré à la représentation fantastique en contexte médiéval, les apports de Francis Dubost sont exposés et discutés, mais aussi mis de côté afin de se concentrer sur la mise à jour des moyens discursifs du fantastique, tant au niveau du signe que du syntagme. Cette nouvelle optique intratextuelle aboutit à l'élaboration d'un système linguistique, diachroniquement valable, et qui a l'avantage

d'éviter la réaction du lecteur. Ce système linguistique offre également une compréhension novatrice de la différence et de la filiation entre le merveilleux et le fantastique, dont il bouleverse l'inscription chronologique traditionnelle qui voit le fantastique comme le successeur du merveilleux. Ce chapitre expliquera, au-delà de la définition de Todorov, la nature du fantastique médiéval, et donner le moyen de le reconnaître dans les textes du Moyen Age.

Le troisième chapitre étudiera plus en profondeur la nature de l'événement surnaturel en contexte arthurien médiéval. La représentation fantastique y sera observée dans les textes arthuriens du douzième et treizième siècle qui constituent le florilège de la littérature médiévale française. Cette étude considère l'évolution des images surnaturelles et fantastiques en particulier entre un texte original et sa réécriture. Premier auteur arthurien français, Chrétien de Troyes servira de référent de base. Les réécritures qu'il a engendrées, à travers la conservation ou la modification des passages fantastiques, offrent l'accès à la trace intertextuelle d'un lecteur quasi-contemporain. Ce chapitre identifiera ainsi la nature de la représentation fantastique arthurienne au douzième siècle, et la réaction du public qui l'a reçue.

L'identification des représentations fantastiques arthuriennes médiévales permettra au chapitre IV d'aborder ses fonctions, à la fois narratives et extra-textuelles. Les fonctions modernes du fantastique littéraire seront abordées, et nous nous efforcerons de comprendre si le fantastique en tant que structure de l'imaginaire endosse des fonctions synchroniques ou alors diachroniques et atemporelles. En rapprochant la structure de la représentation fantastique de celle du discours mythique, le chapitre IV s'efforcera de démontrer que le fantastique est une structure permanente de l'imaginaire

et que ses fonctions médiévales sont similaires à ses fonctions modernes. Cette atemporalité du fantastique expliquée, son rôle au sein de la légende arthurienne médiévale et moderne sera plus longuement discuté. Le chapitre V démontrera l'importance du fantastique pour la longévité de la légende arthurienne.

Chapitre 2

Théories du fantastique

Jusqu'à récemment, parler du fantastique en littérature revenait à parler des deux derniers siècles de production littéraire. L'heure de gloire du fantastique fut unanimement fixée au dix-neuvième siècle, qui a vu naître l'usage du mot comme substantif sous la plume de Jean-Jacques Ampère, dans son essai consacré à l'œuvre d'Hoffmann.

Cependant, à lire la critique, le même siècle aurait malheureusement aussi sonné son glas. La littérature fantastique pourrait se résumer comme une histoire littéraire en deux parties : en première partie, une production littéraire relativement limitée dans l'histoire et en deuxième partie, une production critique, elle aussi relativement limitée dans le temps. Cependant, au cœur de cette courte historicité, et certainement à cause de cette brièveté, le fantastique a réellement engendré une flambée d'intérêt, une multiplicité de discours, tournant pour la plupart autour de la nature de ce phénomène.

Le vingtième siècle a vu fleurir des anthologies du fantastique, des compilations revenant sur l'histoire du fantastique, comme si le genre, si genre il y a, était déjà derrière nous, et qu'en même temps, il restait à définir. Ce souci de définition a occupé la deuxième moitié du vingtième siècle, et se caractérise par une absence de clôture, de consensus d'une définition du fantastique. Bien que chaque étude fasse écho à la précédente, elle ne s'en satisfait pas.

Les années soixante en France ont vu naître le début de ces tentatives de circonscription du phénomène fantastique littéraire. Mais c'est en 1970 qu'est apparue

l'œuvre majeure par laquelle toutes les études successives allaient se définir, positivement ou négativement. Alors que la plupart des œuvres la précédant proposaient une brève définition puis passaient à l'étude historique des oeuvres fantastiques, l'étude de Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, publiée en 1970, était dédiée à cette définition du fantastique, impliquant qu'aucune des définitions jusque-là n'avait été assez spécifique. Cet ouvrage a eu un impact international et d'une façon générale, a aussi beaucoup occulté les apports postérieurs d'autres théoriciens du fantastique. L'intérêt pour les études du fantastique a fleuri de l'autre côté de l'océan. Après Todorov, le discours sur la nature du fantastique a prospéré, en France et aux Etats-Unis, mais d'une façon singulière, leurs propos n'étaient déjà plus exactement les mêmes.

L'étude qui suit entend souligner les points forts et les points faibles des études majeures du fantastique, et en particulier leur insistance à considérer le phénomène non accessible à la période médiévale.

2.1 Les études francophones

C'est surtout le vingtième siècle qui a vu fleurir les théories du fantastique, pour la bonne raison que le siècle précédent était occupé à écrire les textes qui alimenteraient leur plume. Des essais ont été consacrés au fantastique au dix-neuvième siècle, surtout pour commenter, positivement ou négativement, l'apparition d'une nouvelle direction de la production littéraire. Les deux essais les plus commentés sont ceux de Walter Scott, « On The Supernatural in Fictitious Compositions : Works of Hoffmann », publié en France dans la « Revue de Paris » en 1829 et celui de Charles Nodier, «Du fantastique en

littérature », publié en 1830. Ces deux essais marquent deux attitudes opposées concernant le fantastique. Après avoir loué le merveilleux et soupiré sur sa disparition dans un précédent essai intitulé « Le merveilleux en littérature », Walter Scott dénigrait d'une plume assassine le fantastique des œuvres d'Hoffmann, considérant que le genre est « au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parades et la pantomime, sont à la tragédie et à la comédie » (Castex, 46). Un an plus tard, l'essai de Nodier loue au contraire les valeurs libératrices et salvatrices d'un genre proche des préoccupations des romantiques : « l'univers fantastique offre un refuge à tous ceux que déçoit et décourage le siècle nouveau » (Castex, 64).

Dans tous les cas, ces deux essais offrent la réaction immédiate à un phénomène encore considéré comme nouveau dans les années 1830. On ne peut cependant encore parler de définition, et ce n'est qu'un bon siècle plus tard que les théories du fantastique à proprement dit reviendront considérer un genre alors déjà moribond.

2.1.1 1951. Castex : Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant

En 1951, Pierre-Georges Castex publie un livre dont le propos est de retracer l'histoire de la littérature fantastique en France. Son œuvre, comme le titre l'indique, se limite à la littérature du dix-neuvième siècle. Castex explique la naissance de la littérature fantastique dans le premier chapitre du livre, intitulé « Renaissance de l'irrationnel ». Il attribue la naissance du fantastique au dix-neuvième siècle aux changements dans l'histoire des idées survenus à la fin du dix-huitième siècle, qui ont offert un climat propice et ont ouvert la voie à la littérature fantastique au siècle suivant. La philosophie

en particulier a radicalement transformé les pensées au cours du dix-huitième siècle. Son triomphe a notamment permis de jeter un regard nouveau sur la religion. Selon Castex, celle-ci devient un mystère qu'il est possible pour un certain nombre d'initiés d'atteindre. La même attitude gagne les sciences qui étendent leur objet d'étude à l'ésotérisme. La fin du dix-huitième siècle transforme la perception que l'homme a du monde, et la magie, les esprits ouvrent un nouveau champ d'interrogation.

La littérature a reflété ces préoccupations, et Castex identifie deux figures littéraires majeures, précurseurs voire auteurs d'un genre qui s'avérera prolifique. Le premier à avoir tenté l'aventure du fantastique est Jacques Cazotte dont Le Diable amoureux fut publié en 1772. Son œuvre influencera l'Allemand Hoffmann, dont les contes fantastiques publiés en France en 1830 marqueront définitivement la naissance et l'âge d'or d'une écriture nouvelle. Ces deux figures littéraires identifiées, et après être revenu sur les débuts difficiles d'un genre souvent méprisé par ses contemporains, Castex propose un panorama de l'histoire des soubresauts de la littérature fantastique du dix-neuvième siècle. Les titres de ses chapitres indiquent la vitalité du genre juste né : « L'âge d'or » qui correspond à 1830, puis « L'équilibre », suivi du « renouveau », et enfin « Le regain » pour le fantastique après 1850 grâce à Mérimée ou encore Théophile Gautier.

Après avoir exposé l'histoire du genre sur moins d'un siècle, Castex nous offre dans une deuxième partie un catalogue des « maîtres du genre » ou des auteurs majeurs qui après 1830 se sont engouffrés dans la brèche ouverte par Cazotte et Hoffmann. A raison d'un auteur par chapitre, Castex dresse la liste des maîtres : Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval, La Fontaine, Villiers de l'Isle-Adam, et enfin Maupassant.

Chaque chapitre explore les œuvres fantastiques de l'auteur, et fournit également d'abondants détails biographiques. La démarche illustre la pensée de Castex quant à la nature du fantastique et à sa raison d'être, qui s'explique en partie par la vie et la psyché de l'auteur, car « tant d'œuvres semblent ainsi comporter quelque enseignement psychologique et personnel » (Castex, 399). Mais plus encore, Castex postule que le fantastique est à la fois une conséquence et une solution. Il est une conséquence d'un temps de crise, d'un désenchantement et d'un refus du monde tel qu'il est. Il est alors la solution trouvée par certains : « ce besoin d'évasion prend souvent la forme d'un 'élancement vers le fantastique et vers le rêve' » (Castex, 401) et ici Castex cite Hoffmann.

Castex, comme d'autres après lui, a donc résolument ancré la littérature fantastique, et plus précisément le conte fantastique puisque tel était son médium privilégié, dans le dix-neuvième siècle. Il se pose alors judicieusement la question de la survivance d'un genre né d'un contexte social précis. Une fois le contexte dépassé, le genre a-t-il des raisons de survivre ? Castex craint notamment que les avancées de la psychologie et de la science annihilent le besoin d'écriture fantastique, qu'il va jusqu'à qualifier de naïf. Mais finalement, Castex lie à juste titre le fantastique avec la connaissance. Tant que la connaissance de l'homme sera limitée, il y aura toujours de la place pour le fantastique. Au vingtième siècle, les mouvements littéraires tels que le symbolisme ou le surréalisme apparaissent comme les continuateurs du fantastique du dix-neuvième siècle.

L'œuvre de Castex rend justice aux plus grands noms de la littérature fantastique française. Elle se soucie de retracer l'histoire d'un genre dont l'apogée serait déjà derrière

nous. Paradoxalement, alors qu'il relègue au passé l'âge d'or du fantastique, il ne l'enterre pas tout à fait, mais au contraire, lui confère une certaine éternité, pouvant exister aussi longtemps que l'homme n'aura pas accédé à la Vérité. Le seul bémol à apporter à l'étude de Castex vient du fait qu'il ne considère l'existence du fantastique qu'à travers le médium littéraire du conte fantastique, qui connaît effectivement son apogée au dix-neuvième siècle. Castex n'a pas envisagé que le conte fantastique pourrait n'être qu'un des véhicules du fantastique dans l'histoire littéraire. Il se sert du conte fantastique comme étalon, mesure de comparaison, où le degré de similitude avec l'original (les contes d'Hoffmann, Gautier, etc....) induirait le degré de perfection.

Castex n'a pas envisagé la possibilité que le conte fantastique puisse n'être que l'expression d'un mode de pensée fantastique poussé à un degré extrême, mais qui pourrait s'exprimer à travers des médiums et des mouvements variés, comme dans le symbolisme ou dans le surréalisme, et peut-être aussi certainement dans des expressions les précédant. Il n'a pas envisagé cette possibilité, et ceci se traduit par l'absence de discussion autour d'une définition du fantastique. Pour Castex, il y a eu le merveilleux, puis il y a eu le fantastique.

L'introduction nous offre une définition qui ne sera plus discutée par la suite : « le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs» (Castex, 8). Le fantastique se distingue du merveilleux d'autre part, par le fait

qu'il opère sur un « fond de réalité familière » (Castex, 8).¹ Castex ne proposera pas d'autre définition, mais proposera d'observer comment chaque auteur la décline. Ainsi, en 1951, la littérature fantastique est perçue comme un phénomène relativement simple, contenu et exprimé par un médium artistique unique qui est le conte. Le conte fantastique est la littérature fantastique, et la nature du fantastique n'apparaît pas encore comme un sujet complexe et polémique.

2.1.2 1960 : Louis Vax : L'art et la littérature fantastique

En 1960, les Presses Universitaires de France publient un « Que Sais-je ? » consacré au fantastique dont l'auteur est Louis Vax. D'emblée, dès les premières lignes du livre, Louis Vax enfonce un clou dans les problèmes de définition du fantastique en disant qu'il est vain d'essayer de le définir : « ne nous hasardons pas à définir le fantastique : les éditeurs du Checklist of Fantastic Literature eux-mêmes y ont renoncé» (L'art et la littérature fantastique, 5). Acceptant cette impossibilité, Vax proposera plutôt de tenter de circonscrire le fantastique par l'observation des genres et des domaines qui lui sont voisins et il propose de régler d'emblée la question du merveilleux.

Pour Vax, le merveilleux est un genre dont le féerique et le fantastique seraient deux espèces. Le féerique se distingue du fantastique par rapport à un degré de réalité.

¹ « « Il était une fois », écrivait Perrault ; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé ; il décrit des hallucinations cruellement présentes d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière» (Castex, 8).

Alors que le féerique est décidément loin du réel, le fantastique au contraire est un conflit avec le possible au sein du réel.² Le seul moment où le fantastique et le féerique coïncident est dans le cas du merveilleux noir, qui inquiète. Le merveilleux noir se comporte comme une sorte de frontière, de sas entre deux modes d'expression.

Définir le fantastique n'est pas le but de Louis Vax, mais il est néanmoins possible de glaner ça et là une idée de ce qu'il entend par fantastique. Encore une fois, la peur est un concept essentiel : « l'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel » (Vax, 6) et plus loin : « le surnaturel rassurant n'a pas sa place dans le conte fantastique » (Vax, 10). Comme d'autres avant lui, Vax admet que l'écriture fantastique est un genre qui est péjorativement connoté et qui est souvent vu comme un genre inférieur.

Afin de répondre à l'absence d'une définition qui pourrait tenir en une ligne ou un paragraphe, son premier chapitre offre une analyse des différences et des similitudes entre le fantastique et les autres genres. La féerie, les superstitions populaires, la poésie, l'horrible et le macabre, la littérature policière, le tragique, l'humour, l'utopie, l'allégorie et la fable, l'occultisme, la psychiatrie et la psychanalyse, et enfin la métapsychique, tous ces domaines offrent des points de contact avec le fantastique. Cette partie du livre de Louis Vax revient sur quelques idées communes sur le fantastique, afin justement d'écarter les clichés. Plus la similarité est grande entre le fantastique et le domaine de comparaison et plus les différences seront étudiées. A l'inverse, ce sont les similitudes

² « Le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible » (L'art et la littérature fantastique, 5).

que Vax observera en comparant le fantastique avec un domaine qui lui semble éloigné, comme par exemple l'humour.

Louis Vax propose ensuite une liste des thèmes les plus communs, dont bien sûr le loup-garou, et le vampire, mais aussi d'autres thèmes tels que les parties séparées du corps, les troubles de la personnalité, les jeux du visible et de l'invisible, les altérations de la causalité, de l'espace et du temps, et la régression. A travers ces deux typologies successives, sans s'engager réellement dans la définition stricte du fantastique, Vax en observe les mécanismes les plus fréquents, ce qui répond bien au but qu'il avait préalablement annoncé et qui était de circonscrire le genre.

Comme Castex avant lui, Louis Vax considère qu'il n'y a pas eu de littérature fantastique avant le dix-huitième siècle, mais contrairement à Castex et comme le titre du livre l'indique, Vax ne se limite pas à la littérature et considère également les arts visuels dans son deuxième chapitre, notant d'ailleurs qu'un art visuel fantastique existait et florissait au Moyen Age. Il dresse une typologie des artistes les plus influents dans le domaine fantastique, du Moyen Age au vingtième siècle. C'est peut-être dans ce chapitre que le problème d'une définition du fantastique apparaît le plus, car le concept devient relativement large, comme on peut l'imaginer, quand il est illustré à la fois par Bosch ou Dürer aussi bien que par Dali, Chagall ou Fini.

Il convient de revenir sur le fait que l'étude de Louis Vax est publiée dans un Que-Sais-Je, et en conséquence elle s'adapte majoritairement aux besoins d'un public néophyte. Mais Louis Vax met le doigt sur des questions importantes, et surtout sur la question de la définition du fantastique. Réalisant que là est le problème, sans vouloir prétendre y apporter une réponse immédiate, Louis Vax fait néanmoins le tour des lieux

communs autour du fantastique, afin justement de les identifier et d'avertir le public non averti. La conclusion en particulier pose de très bonnes questions quant à la nature de l'art, et du beau artistique.

2.1.3 1964 : Marcel Schneider : Histoire de la littérature fantastique en France

En 1964, Marcel Schneider publie une Histoire de la littérature fantastique en France et avoue immédiatement une filiation avec celui de Pierre-Georges Castex : « mon premier dessein fut de poursuivre l'œuvre de Castex et de faire une thèse d'Etat dont il accepta d'être le rapporteur » (Histoire de la littérature fantastique en France, 7). Cette filiation peut d'ailleurs être vue dans l'approche méthodologique. Cependant, la grande différence apportée par Schneider réside dans l'affirmation que le fantastique n'est pas né au dix-neuvième siècle:

Je voulais montrer que, bien avant 1830, date où le fantastique s'établit en France en tant que genre littéraire, il avait existé dès le début du Moyen Age jusqu'à maintenant et qu'il s'était manifesté dans les genres voisins du merveilleux, de l'occulte, de l'ésotérique, du féerique, du surnaturel, de l'étrange, du frénétique et du bizarre. (8)

La singularité du livre de Schneider tient en effet à sa première partie, intitulée « Avant le fantastique ». Cette partie propose une sorte de préhistoire du fantastique français, que Schneider fait commencer au douzième siècle avec le merveilleux des contes bretons. Comme l'introduction de l'édition de 1985 le rappelle, Schneider propose ensuite une

chronologie de courants littéraires qui ont été marqués par ce qu'il entend comme un intérêt pour le fantastique. Le seul point noir de cette étude réside dans le fait que comme Castex, Schneider ne s'encombre pas encore de définitions du fantastique. En conséquence, l'intérêt de la littérature des seizième et dix-septième siècles pour la figure de la sorcière relève du fantastique, de même que les représentations de l'au-delà et des espaces infinis, que les fées du Moyen Age ou bien des dix-septième et dix-huitième siècles. La fin de cette partie sur les débuts dans l'histoire du fantastique conclut avec une étude de Cazotte, Beckford, Potocki, Walpole et d'autres célébrités du roman noir. Schneider rejoint alors le cadre historique généralement reconnu du fantastique et accepté de ses prédécesseurs.

La deuxième partie du livre correspond au travail déjà opéré par Castex, offrant cependant un catalogue beaucoup plus fourni des représentants du fantastique, tandis que la troisième partie développe un point à peine envisagé par Castex dans sa conclusion, à savoir l'avenir de la littérature fantastique après le dix-neuvième siècle. Comme Castex, Schneider voit le symbolisme et le surréalisme comme les héritiers de cette littérature du siècle précédent, mais pas seulement.

Les représentations du diable, comme Sous le soleil de Satan de Bernanos ou aussi Monsieur Ouine, mais aussi ce qu'il appelle « le fantastique poétique » des œuvres comme Intermezzo de Jean Giraudoux, Les chevaliers de la table ronde de Cocteau ou encore Dans le labyrinthe de Robbe-Grillet illustrent les expressions fantastiques du vingtième siècle. Comme Castex avant lui, la littérature fantastique répond à un besoin d'évasion dans un temps de crise, plus précisément un temps d' « inquiétude religieuse » (Histoire de la littérature fantastique en France, 439).

Les conclusions de Schneider amènent donc elles aussi à penser à une certaine permanence de l'esthétique fantastique dans l'esprit humain, non seulement post-dix-neuvième siècle, mais aussi avant le siècle du fantastique. Cette proposition est plus acceptable que celle de Castex, mais elle n'en reste pas moins problématique quand on observe de plus près la première partie du livre. Comme nous l'avons dit, Schneider ne propose pas plus que Castex une définition élaborée du fantastique. On trouve tout au plus des commentaires malheureusement assez énigmatiques sur la nature du fantastique : « c'est donc à travers le magique et le merveilleux que l'on peut espérer saisir un aspect de ce que j'appelle le fantastique, mais cela seulement quand le mystère reste entier et quand le miracle est aussi miracle de poésie » (15).

Schneider voit donc une filiation des esthétiques fantastiques et merveilleuses, tout en insistant sur leur singularité et leur différence: « c'est l'inquiétude d'esprit révélée par ces œuvres qui nous achemine vers le fantastique, et non, bien entendu, les scènes d'enchantement et de féerie qu'elles renferment et qui appartiennent à un genre bien défini, le merveilleux» (19-20). Schneider sépare le merveilleux du fantastique mais il ne s'attarde jamais vraiment à définir l'un ou l'autre, sauf par opposition l'un à l'autre dans leurs effets : « rien de fantastique, c'est-à-dire de trouble, d'inquiétant, n'intervient dans la succession des événements merveilleux » (28). Pour Schneider comme pour Vax ou Castex, le fantastique a un lien avec la peur, l'inquiétude et l'angoisse, que le merveilleux n'a pas. En ce qui concerne en particulier les romans de la Table Ronde, le fantastique ne réside surtout pas dans les événements merveilleux qui s'y ensuivent, mais dans une atmosphère tout à fait différente, parallèle ou sous-jacente à ces événements : « c'est cela qui constitue le fantastique des romans de la Table Ronde, non pas les

aventures fabuleuses, ni les prodiges qui se dressent devant les héros pour leur permettre de prouver leur valeur, ni les enchantements, mais ce climat de malaise, d'insécurité » (29).

Mais de la théorie à la pratique, il est parfois difficile de suivre Marcel Schneider car la ligne de distinction qu'il propose n'est pas toujours évidente. Ainsi dit-il plus loin que « le seul mythe médiéval dont on puisse affirmer qu'il appartient au fantastique, c'est celui du Graal » (31). Le problème n'est pas les affirmations de Schneider, mais la logique suivie pour arriver à ses conclusions. Après avoir insisté sur le fait que « l'apparition du fantastique ne pouvait guère se produire au Moyen Age puisque magie et merveilleux y étaient pain quotidien » (15), Schneider dit que c'est néanmoins à travers le merveilleux qu'on peut trouver des aspects du fantastique, bien que le merveilleux et le fantastique ne soient pas synonymes au Moyen Age. Il est difficile de comprendre exactement quelle place est occupée par le fantastique.

Ceci signifie certainement que pour la plupart des auteurs, le genre semble alors se distinguer suffisamment – grâce à la littérature du dix-neuvième siècle – des autres genres littéraires, de sorte qu'il n'est pas besoin de le définir avec plus de spécificité. Ceci confirme aussi et surtout que le fantastique est un genre défini pour une époque précise, à tel point que dès que l'on se détache de cette époque, on ne sait plus vraiment à quoi il correspond.

Ainsi, dans la préface de 1985, Marcel Schneider ajoute après coup que tous les genres qu'il a étudiés en première partie de son livre, les lais de Marie de France, les contes de fées, le roman noir, le frénétisme parmi d'autres, sont seulement « des genres apparentés qu'il n'est pas question de confondre avec le fantastique » (8). La définition

du fantastique est donc décidément subordonnée à son expression au dix-neuvième siècle et plonge dans l'ambiguïté toute étude sur le fantastique qui en dépassera les cadres. Mais c'est justement cette absence de définition, ainsi que cette similarité du fantastique avec d'autres genres qui pourtant ne l'englobent pas, qui définit le fantastique. La préface à l'édition de 1985 est décidément bien précieuse, car on y voit que Schneider confirme ce flou des définitions, qui existe toujours, selon lui, vingt ans plus tard : « aujourd'hui, merveilleux et fantastique tendent à se confondre » (8). Pourtant, c'est justement ce flou de définition qui va alimenter les études sur le fantastique comme Schneider le dit lui-même : « il faut que le livre ait donné à penser » (10). L'étude de Schneider est donc précieuse et relativement différente de celles de ses prédécesseurs. Peut-être trop différente d'ailleurs, si l'on en croit l'introduction de l'édition de 1985, qui revient sur la réception du livre de 1964:

Un livre comme le mien, parfaitement à contre-courant des idées reçues, en marge des habitudes de l'époque, produisit un effet de surprise. Il suscita la curiosité, la controverse, il fut même bien accueilli. Il ne se présentait pas comme un ouvrage d'histoire littéraire [...], je me bornais en effet à indiquer que le 'passager clandestin de la littérature' n'avait cessé d'affirmer sa présence, du XIIème siècle à nos jours. On me reprocha surtout de donner une extension excessive au terme de fantastique et d'en faire une sorte de religion. (10)

L'idée que le fantastique a existé avant le dix-neuvième siècle était donc trop marginale pour satisfaire la majorité.

2.1.4 1965 : Louis Vax : La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique.

Après le « Que Sais-Je ? » consacré à la littérature fantastique, Louis Vax revient en 1965 sur ses propos et, comme le titre l'indique, entend traiter en particulier de l'étrange et de l'insolite. Contrastant avec le propos délibérément général du travail précédent, Vax propose cette fois un travail extraordinairement minutieux, qui recherche le fantastique jusque dans nos cellules, proposant que le sentiment qui lui est lié, le sentiment de l'étrange, fait intimement partie de notre patrimoine ancestral : « le sentiment de l'étrange, qui possédait l'âme primitive et avait disparu de l'âme raisonnable, reparaît quand la raison chancelle » (La séduction de l'étrange, 14).

L'étrange réside ainsi dans un objet qui résiste à notre raison. Il est donc à la fois intérieur et extérieur à nous. Vax est particulièrement interpellé par notre intérêt pour l'étrange, par la réaction qu'il suscite, et qu'il ne peut expliquer que par l'idée qu'une telle réaction ne peut être suscitée que parce que l'image est plus que ce qu'elle semble être à première vue. Cette image qui crée le sentiment de l'étrange correspond à l'Idée philosophique, et explique une telle réaction :

Comment peut-on être épouvanté par une image aussi grossière, stupide et ridicule que celle d'un loup-garou ? C'est qu'à travers elle on appréhende l'Idée de l'Epouvante, le principe cosmique de la Peur. Mais du Beau en soi comme de la Peur en soi, nous n'avons nulle expérience directe, en ce monde du moins. (La séduction de l'étrange, 16)

Le fantastique est donc l'expression d'une idée transcendante, intrinsèque à notre héritage culturel, voire génétique.

Le travail de Vax est donc ciblé sur l'explication, voire la justification des réactions face au fantastique, mais tout se passe comme s'il devait justifier un événement honteux. On voit ici la conséquence de la connotation malheureusement péjorative attribuée aux œuvres d'influence fantastique. Dans tous les cas, son travail est particulièrement intéressant lorsqu'on s'intéresse plus aux fonctions du fantastique qu'à ses définitions ou mécanismes. L'idée que le fantastique implique un phénomène inconscient et universel est particulièrement tentante: « si nous éprouvons, mon voisin et moi, une impression semblable, n'est-ce pas que le même tableau aura réveillé un affect endormi dans notre inconscient collectif commun» (16).

Mais finalement, Vax se retournera contre l'hypothèse de l'hérédité, notamment sur la base de la comparaison entre l'insolite et le comique. Pour Vax, comme celui qui rit n'a pas l'impression d'actualiser un sentiment ancestral, l'explication héréditaire n'est finalement qu'une illusion. Cependant, il met lui-même le doigt sur un aspect particulier de ce qu'il appelle l'insolite. L'insolite donne justement, par rapport au comique, le sentiment de remonter à un sentiment ancestral ; c'est là une qualité qu'il est dommage de laisser de côté, et qu'il était intéressant de mettre en lumière. Nous reviendrons ultérieurement à cette idée dans notre chapitre consacré aux fonctions du fantastique.

2.1.5 1966. Roger Caillois. « De la féerie à la science-fiction », préface à Anthologie du fantastique.

En 1966, Roger Caillois publie une anthologie du fantastique en deux volumes, qui contiennent des textes de domaines géographiques variés, et entend illustrer l'écriture fantastique mondiale. La préface de cet ouvrage en particulier a eu une importance

historique, qui a influencé les théoriciens du fantastique jusqu'à aujourd'hui. Cette préface propose une brève présentation du fantastique, en même temps qu'une définition de la singularité du genre.

Roger Caillois admet au départ la similarité, « l'air de parenté » (7) entre féerie, fantastique et science-fiction. Les trois sont liés par le fait que « dans chaque cas, il y a surnaturel et merveilleux » (7). Comme Vax avant lui, Caillois distingue ces termes dans leur rapport au réel ou leur proximité au monde réel. Caillois voit bien que dans la féerie comme dans le fantastique, les récits mettent en place des êtres d'imagination.

Cependant, le monde dans lequel évoluent ces êtres est diamétralement opposé dans la féerie et dans le fantastique. La féerie représente un monde initialement imaginaire : « la féerie est un récit situé dès le début dans l'univers fictif des enchanteurs et des génies.

Les premiers mots de la première phrase sont déjà un avertissement : en ce temps-là ou il y avait une fois... » (11). Le monde représenté dans la féerie est un monde intrinsèquement non réel : « Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle » (8). La réaction ainsi provoquée n'est pas la peur : « Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité : il fait partie de l'ordre des choses » (8).

Le fantastique au contraire introduit des êtres d'imagination dans un monde réaliste. Ainsi, alors que le féérique est « un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence » (8), le fantastique est justement le contraire, car il « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel » (8). L'événement fantastique est chez Caillois,

comme il l'était chez Louis Vax, un événement angoissant : « avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue » (8). Le fantastique apparaît donc comme un événement violent, « une rupture de la cohérence universelle » (9). Comme pour Vax et d'autres auparavant, la peur est un élément essentiel du fantastique, et les mots suivants de Caillois sur la littérature fantastique sont restés célèbres : « elle est d'abord un jeu avec la peur » (13), « le désir de la peur et du frisson » (21). Mais rappelons que cette peur existe par le fait qu'elle bouleverse la cohérence du monde.

Le fantastique dépend donc étroitement de la façon dont le monde est perçu et organisé. Il dépend en particulier d'un moment précis dans l'histoire de la perception du monde, le moment où l'intrusion d'êtres d'imagination apparaît comme un scandale :

Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. (9)

Ainsi, pour Caillois, le fantastique est aussi historiquement daté et circonscrit :

Le fantastique ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets. En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. (9)

Caillois situe ce moment vers la fin du dix-huitième siècle, concomitant de la naissance du romantisme. Une nouvelle fois, le fantastique apparaît comme une esthétique récente.

Le lien entre merveilleux et fantastique est un lien de filiation chronologique. Le

merveilleux existait avant le fantastique, dans un monde où la science n'excluait pas les prodiges et les miracles. Au moment où les hommes ont refusé de donner de place à l'impossible, le merveilleux a laissé place au fantastique : « le fantastique est postérieur à la féerie, et pour ainsi dire, la remplace » (9). De la même façon, le fantastique s'est ensuite éteint pour laisser place à la science-fiction, dont les angoisses offrent une réflexion sur les pouvoirs de la science. Féerie, fantastique ou science-fiction, chacun représente un certain nombre de motifs et de personnages-types représentatifs de l'époque qui leur est contemporaine. A la manière des structuralistes, Caillois pense d'ailleurs que ces motifs sont quantifiables et classifiables, et qu'une telle tâche doit être envisagée. Il envisage l'existence d'une « mythologie » du fantastique (21), qui est cohérente et stable. Il dit d'ailleurs plus loin que « féerie, narration fantastique et science-fiction, remplissent ainsi dans la littérature une fonction équivalente, qu'elles semblent se transmettre » (23). Il y aurait ainsi dans l'histoire de la littérature une place permanente qui répondrait aux besoins de l'homme et qui serait du domaine de l'imagination. Nous ne sommes pas loin des propos de Vax pour une permanence des structures psychiques de l'imaginaire et de la peur, une sorte de disposition génétique à la formation d'images surnaturelles.

Caillois pose cependant un jugement de valeur sur les trois genres, et seul le fantastique y trouve quelque noblesse. Il conçoit le prédécesseur du fantastique et son successeur comme des genres inférieurs. La science-fiction est « simple et puérite littérature de guerre des mondes » (17). Ceci rappelle étrangement l'attitude de Walter Scott avec un genre nouveau qui lui était contemporain en 1830 et qui était alors le fantastique. Quant à la féerie et au merveilleux, ils reflètent pour Caillois l'idée que

l'homme médiéval était un homme primitif : « pour le merveilleux de la féerie, l'homme, encore démuné des techniques qui lui permettraient de dominer la nature, exauce dans l'imaginaire des désirs naïfs qu'il devine irréalisables » (18). Le merveilleux reflète « des souhaits simples » (18), ou encore, « les naïfs souhaits » (22) de l'homme dominé par la nature. Peut-être en réponse à la mauvaise presse que la littérature fantastique a dû longtemps souffrir, un virage à cent quatre-vingt degrés a été opéré et c'est avec férocité que la supériorité de l'écriture fantastique est clamée.

2.1.6 1970 : Todorov. Introduction à la littérature fantastique

En 1970, les éditions du Seuil publient l'étude structurale sur le fantastique de Tzvetan Todorov, intitulée Introduction à la littérature fantastique. L'ouvrage constituera une sorte de révolution dans les études du fantastique. Son intérêt dépassera largement les cadres de l'hexagone, et sera en particulier repris par les études américaines. A la fois source d'inspiration et de critique, Introduction à la littérature fantastique deviendra, et reste jusqu'à aujourd'hui, l'ouvrage de référence pour tout théoricien du fantastique, et peu seront ceux qui daigneront après coup l'ignorer. Trente-cinq ans après sa parution, l'étude de Todorov a été discutée, disséquée, louée, critiquée, de sorte que nombre de ses propos sont aujourd'hui obsolètes, la critique ayant parfois d'un seul élan reconnu l'invalidité ou la faiblesse de certains de ses points. Cependant, pour beaucoup de chercheurs, les théories de Todorov restent les premières à considérer pour quiconque entend étudier le fantastique, et aucun nom après lui n'aura de toute façon un aussi grand retentissement. Il est assurément possible d'affirmer qu'aucun ouvrage critique consacré

au fantastique n'aura fait couler autant d'encre. Il convient donc que nous lui donnions ici la place qui lui revient.

Todorov n'a pas été le premier à s'intéresser au fantastique, et c'est justement parce qu'il ne l'était pas qu'il a pu cerner d'après ses prédécesseurs les problèmes liés à toute étude du fantastique. Le succès énorme qu'il a rencontré peut certainement s'expliquer par le double fait qu'il a compris quelles questions devaient être étudiées à l'heure où il écrivait, et qu'il entendait y répondre à l'aide de l'outil structuraliste. Todorov pose l'enjeu de son étude dès la première page de l'essai : il entend « découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom « d'œuvres fantastiques », non ce que chacun d'eux a de spécifique» (7). Le structuralisme semblait en effet s'imposer pour quiconque est à la recherche d'une règle, d'une structure applicable à un phénomène dont le manque de limites et de définitions menaçait la validité de l'intérieur. Todorov, voulant dégager le fantastique de la subjectivité en découvrant le système qui le régit, est arrivé à point nommé. Le structuralisme, proposant l'identification des mécanismes à l'œuvre dans les écrits dits fantastiques, allait enfin justifier l'engouement pour ce phénomène littéraire en lui donnant un semblant d'aspect scientifique. La promesse était merveilleuse, et le procédé prometteur comme nous allons le voir.

Todorov identifie d'abord la racine du fantastique à une réaction, l'hésitation : « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (29). Mais sa définition s'enrichit rapidement et il dresse une série de critères, en fait, trois conditions nécessaires à l'existence du fantastique :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être également ressentie par un personnage ; ainsi, le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage [...]. Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation poétique. (37-38)

Todorov défend ainsi que toute écriture puisse générer du fantastique. Basée sur leur rapport avec la réalité, les écritures allégoriques ou poétiques doivent être exclues, car leur rapport au réel ne permet pas l'irruption du fantastique : « la poésie refuse cette aptitude à évoquer et représenter » (64). La poésie ou l'allégorie ne prétendant pas représenter le réel, elles ne peuvent entrer en contradiction avec lui, et ainsi faire hésiter le lecteur. Selon Todorov, le fantastique ne peut donc pas s'exprimer dans n'importe quel cadre littéraire.

Comme nous l'avons vu, les prédécesseurs de Todorov ont souvent inclus d'autres genres limitrophes dans l'étude du fantastique. L'approche structuraliste, l'idée de système, ne pouvait tolérer un tel manque de systématisme, et l'apport majeur de Todorov a certainement été de séparer le fantastique d'autres genres liminaires tels que le merveilleux. En lui affectant une définition propre, Todorov a enfin donné au fantastique une existence distincte, autonome, reposant sur un système soucieux de séparer les catégories. Todorov n'ignore pas la similitude d'autres événements littéraires tels que l'étrange ou le merveilleux, mais il propose enfin une organisation hiérarchique du fantastique et de ses voisins, sur une échelle qui va du normal au surnaturel.

Le résultat est illustré dans le système suivant, qui représente les quatre catégories engagées dans l'activité fantastique :

Table 1

Table 1: Le fantastique selon Todorov

Etrange pur	Fantastique-étrange	Fantastique-merveilleux	Merveilleux pur
-------------	---------------------	-------------------------	-----------------

Introduction à la littérature Fantastique, 49.

Ce schéma représente les possibilités d'interprétations de l'événement qui a donné lieu à l'hésitation. Le « fantastique » est le grand absent de ce schéma, pour la bonne raison qu'il réside dans l'hésitation de la classification de l'événement. Le schéma ci-dessus ne reproduit pas l'hésitation fantastique, mais les possibilités de résolution de cette hésitation. Le fantastique lui-même est donc l'hésitation dans le choix de l'une de ces catégories. Né de cette hésitation, il meurt dès lors qu'une explication, surnaturelle ou non, lui est donnée. Le schéma proposé est donc une représentation des conséquences post-fantastiques.

Dans les deux catégories de gauche, l'événement a finalement reçu une explication rationnelle. Dans les deux catégories de droite, l'explication surnaturelle a été privilégiée. Dans l'étrange pur, à l'extrême gauche, la raison a tranché et l'explication surnaturelle a été rejetée : « on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites [...] » (51). Bien

que l'explication finale soit rationnelle, elle reste néanmoins difficilement acceptable comme vraisemblable. C'est sur cette invraisemblance que se différencient l'étrange pur et le fantastique-étrange, où l'explication rationnelle est donnée et acceptée. Il semble ainsi exister un degré de satisfaction séparant les deux catégories. Les deux impliquent de la même façon une explication rationnelle finale, mais dans l'étrange pur, une frustration liée à l'abandon de la thèse surnaturelle semble persister.

L'autre moitié du schéma propose la catégorie des événements dont l'explication finale bascule dans le surnaturel. A ce moment, la différence entre le fantastique - merveilleux et le merveilleux pur n'est pas évidente dans la théorie de Todorov : « nous sommes dans le fantastique-merveilleux, autrement dit, dans la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel » (51). Ce fantastique-merveilleux est perçu comme le plus proche de ce que Todorov appelle le fantastique pur, qui n'apparaît pas sur le tableau. Les récits dits « fantastiques-merveilleux » sont « les récits les plus proches du fantastique pur, car celui-ci, du fait même qu'il demeure non expliqué, non rationalisé, nous suggère bien l'existence du surnaturel » (51). Les récits fantastiques-merveilleux sont « des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel » (57).

L'exemple qu'il a choisit est celui situé à la fin de La morte amoureuse de Gautier, lorsque le cadavre de Clarimonde tombe soudain en poussière : « toute cette scène, en particulier la métamorphose du cadavre, ne peut être expliquée par les lois de la nature telles qu'elles sont reconnues » (58). Le problème est peut-être que Todorov implique des degrés de proximité avec ce qu'il appelle le fantastique pur, lequel ne figure pas sur le tableau, ce qui amène un autre problème : Todorov propose des nuances qui ne sont

pas reflétées par le tableau qui se préoccupe de symétrie et semble justement nier la prévalence d'une catégorie par rapport à une autre.

A l'extrême-droite, se trouve finalement le merveilleux pur, qui n'a pas « de limites nettes » (59), mais qui se distingue du fantastique-merveilleux par le fait que les événements surnaturels ne provoquent aucune réaction, ni chez le personnage, ni chez le lecteur. Le merveilleux pur est une sorte de merveilleux absolu, qui n'est pas justifié : « il ne s'explique d'aucune manière » (62). Todorov identifie le merveilleux pur par opposition à d'autres types de merveilleux. Ainsi, ne sont pas à proprement parler purement merveilleux : le merveilleux hyperbolique des Mille et une nuits, le merveilleux exotique qui caractérise les récits à changement géographique, le merveilleux instrumental qui concerne les objets et techniques « irréalisables mais possibles » et le merveilleux scientifique dans lequel les explications données sont censées être rationnelles, mais descendent d'une science non reconnue. Ce chapitre consacré à l'étrange et au merveilleux est celui qui a eu le plus d'impact sur les études à venir. Beaucoup de personnes jusqu'à aujourd'hui considèrent la répartition en quatre catégories de Todorov comme la plus appropriée. Elle a dans tous les cas influencé la plupart des études qui viendront par la suite.

Le reste du travail de Todorov n'est pas à mettre de côté. Il propose notamment une étude du discours fantastique qui propose une poétique du fantastique à travers les tropes qui lui sont associés. Comme Caillois ou Vax avant lui, Todorov propose un catalogue thématique du fantastique, qu'il voit prudemment comme un catalogue des thèmes compatibles avec le mouvement fantastique. Deux thèmes génériques se dégagent alors : les thèmes du je et les thèmes du tu. Todorov considère que ces deux thèmes

correspondent en psychiatrie aux psychoses et aux névroses. Ces deux chapitres seront d'ailleurs particulièrement repris par les théoriciens intéressés par l'interprétation psychanalytique du fantastique.

Du lien entre fantastique et troubles psychologiques et psychiatriques posé découle la fonction du fantastique. Le fantastique représente pour Todorov la transgression : « la fonction sociale et la fonction littéraire du surnaturel ne font qu'un : il s'agit ici comme là d'une transgression de la loi » (174). Cette fonction de la littérature fantastique servira à expliquer la proclamation de la mort du fantastique qui clôt le travail de Todorov :

Si le surnaturel et le genre qui le prend à la lettre, le merveilleux, existent depuis toujours en littérature et continuent d'être pratiqués aujourd'hui, le fantastique a eu une vie relativement brève. Il est apparu d'une manière systématique vers la fin du XVIIIème siècle, avec Cazotte ; un siècle plus tard, on trouve dans les nouvelles de Maupassant les derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre ». (174-175)

Todorov poursuit l'idée de ses prédécesseurs que le fantastique est chronologiquement confiné à deux siècles. Les fonctions qu'il a dégagées expliquent ou impliquent l'existence de cet éphémère dans l'histoire littéraire. Alors que la littérature fantastique reposait sur l'idée de normal et d'anormal et que le lecteur s'identifiait au normal, dans les années 70, selon Todorov, « l'homme « normal » est précisément l'être fantastique ; le fantastique devient la règle, non l'exception » (182). L'hésitation a aujourd'hui disparu et la mort de la littérature fantastique aura permis la naissance d'une littérature nouvelle.

Ce résumé reprend les points forts de l'étude de Todorov, ceux qui par la suite seront largement repris et discutés, presque immédiatement en France, et à partir de 1973 dans les pays qui auront dû attendre la traduction anglaise.

2.1.7 1974 : Irène Bessière. Le récit fantastique. La poétique de l'incertain.

Le remarquable travail d'Irène Bessière ne se contente pas de revenir et de commenter les études précédentes telles que celles de Todorov ou de Caillois.

L'ensemble du livre est consacré à une étude poussée du phénomène fantastique en littérature, qu'elle étudie sous des aspects poétiques, sociologiques, psychologiques.

Comme ses prédécesseurs, le fantastique d'Irène Bessière est historiquement daté : « le fantastique apparaît en France pendant le dernier tiers du XVIIIème siècle » (70). Il apparaît en réaction aux Lumières : « le fantastique doit être tenu pour le nécessaire et simple renversement du rationalisme des Lumières » (59). Comme pour d'autres chercheurs, le fantastique et le merveilleux sont chronologiquement circonscrits à des époques différentes. Le merveilleux a pré-existé au fantastique. Le XVIIIème siècle, marquant selon Bessière la naissance du sujet et des débats sur la validité des genres et des normes, a vu naître le fantastique, qui est une « enquête sur les formes de la rationalité » (59). Cohabitait momentanément, les deux phénomènes se sont finalement exclus, le fantastique se substituant au merveilleux.

Irène Bessière contraste cependant l'idée de Todorov que le fantastique est une hésitation entre le surnaturel et le naturel. Bessière réfute l'idée que ces deux notions doivent s'exclure, et propose au contraire que le fantastique naît du jeu entre ces deux

notions, de leur conjonction au sein du texte. Le partage opéré par Todorov entre naturel et surnaturel lui semble donc inexact : « le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusion mutuelle et implicite » (57). Pour Bessière, dans le fantastique, il y a « coexistence complémentaire » (57) de ces deux ordres. Le récit fantastique « met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres » (10). Plus loin dans son analyse, elle insistera sur le fait que la condition du fantastique est justement le jeu de la raison et de la déraison créé par la cohabitation de ces deux ordres (209). Bien que les 250 pages du travail de Bessière soient consacrées à la circonscription de la nature du fantastique, quelques définitions concises sont proposées çà et là, comme à la page 31 :

Le fantastique se définit par l'irréalité intellectuelle de ses prémisses, par la désignation d'un fait ou d'une série de faits inconciliables avec les lois de la nature ou celles de la surnature, telles qu'elles existent ou sont reçues dans une aire culturelle donnée. (31)

Au cours de son analyse, Bessière propose plusieurs points de distinction entre le récit fantastique et le conte merveilleux. Comme chez Caillois, leur rapport au réel est diamétralement opposé. Le merveilleux ne tente jamais de passer pour réaliste, c'est un monde clos, « hors de toute actualité et prévient toute assimilation réaliste [...] différent du nôtre, parallèle au nôtre : toute contamination est exclue » (32). Le fantastique au contraire tente de convaincre de sa réalité, et de ce fait, est fondé sur un projet absolument antinomique : « il doit rallier son irréalité première à un réalisme second » (32). Dans leur rapport au réel, le fantastique est thétique alors que le merveilleux est

non-thétique : « le récit merveilleux est non thétique, c'est-à-dire qu'il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente » (36).

Fantastique et merveilleux se distinguent dans leur rapport au réel, mais aussi en conséquence, dans leurs aspirations sociales. Reflétant la société qui le voit naître, le fantastique est la « mise en forme esthétique des débats intellectuels d'un moment » (11). Il endosse donc un rôle social, lequel, comme il était apparu déjà chez d'autres théoriciens, apparaît être subversif. Introduisant un autre discours, il porte sur l'événement, et non pas l'agissement, et à travers cet événement, questionne la validité des lois établies. Le merveilleux au contraire, correspond à une validation de la norme, excluant ce qui peut la ruiner et représentant ce que Bessière appelle le « devoir-être » (16). Inversement, refusant l'ordre, le discours fantastique « concentre tout ce qu'on ne peut pas dire dans la littérature officielle » (25). Conséquemment, le fantastique correspond à un processus d'individualisation, au reflet de la conscience de soi.

Le fantastique et le merveilleux se distinguent d'autre part par rapport au référent et au signifié: « à la différence de la narration merveilleuse [...] on ne peut pas référer le récit fantastique à l'univers, puisqu'il prive les symboles empruntés aux domaines religieux et cognitifs de toute signification fixée » (13).

Cette reconnaissance de la particularité du traitement du signifié dans le phénomène fantastique amène Irène Bessière à proposer deux schémas, l'un expliquant la construction du fantastique et l'autre le surnaturel suivi d'explication dans le texte. Le premier schéma, intitulé « Le fantastique comme système de connotation », montre notamment comment le discours fantastique est une construction en décalage. Dans ce qu'elle appelle système 1, le discours du protagoniste-narrateur pose à la fois le signifiant

et le signifié de l'événement. Cette partie représente le plan d'expression, au sein du texte, à travers le narrateur. Le mouvement fantastique à proprement dit est un système 2, non contenu dans le protagoniste-narrateur, mais incluant la réception du texte. Dans ce système 2, le plan de la connotation, le signifiant du fantastique est un signifiant « improbable », car anormal, voire surnaturel. Dans ce cas, le signifié est tout simplement vide, inexistant. Le fantastique repose donc sur la juxtaposition d'un signifiant improbable et d'un signifié inexistant, selon le schéma suivant (184):

Table 2

Table 2: Le fantastique selon Irène Bessière

Plan de connotation	Signifiant = Improbable (avec parfois un monstre ou autre phénomène anormal décrit)		Signifié = ?	Système 2
Plan d'expression (ou de dénotation)	Signifiant	Signifié		Système 1
	Double Discours du narrateur	Statut Protagoniste-		

« Le fantastique comme système de connotation » (184)

Irène Bessière commente plus loin cette absence de signifié et y voit le reflet de la fonction même du fantastique: « le conflit qui articule le récit fantastique reste sans solution parce qu'il est absolu, parce qu'il fait que le manque de sens renvoie au vide de sens, et qu'il dénonce, par la récusation du vraisemblable, tous les masques idéologiques » (197).

La peur est alors une nouvelle fois associée au fantastique, en tant que conséquence logique face au manque de signifié : « c'est le manque de sens qui effraie » (198-199). Cette peur va plus loin chez Bessière parce qu'elle est non seulement liée à un manque de sens d'un événement extérieur, mais parce qu'elle reflète une vérité sur nous-même, une vérité intrinsèquement terrifiante : « le fantastique a partie liée avec la peur parce qu'il tisse l'image virtuelle d'une non-humanité inséparable de notre humanité » (200). Là où d'autres disaient que le fantastique correspond à la mise en question de notre perception du monde et de son organisation, Bessière place l'homme au cœur de ce questionnement, et fait du fantastique une remise en question de l'intégrité humaine telle que nous la concevons.

Toute influencée par le structuralisme, la conception du fantastique par Irène Bessière offre l'avantage de considérer deux éléments cruciaux dès lors que l'on parle de langage et de langue : le signifié et le signifiant. Elle offre enfin une analyse du fantastique qui correspond au moyen utilisé pour son expression : le signe.

Après Louis Vax, Marcel Schneider, Roger Caillois, Tzvetan Todorov et Irène Bessière, il est possible de considérer que les plus grandes avancées dans les études du fantastique ont été faites, et il devient de plus en plus difficile d'ajouter quoi que ce soit de nouveau. Les études qui suivent vont donc surtout reprendre les points abordés par ces grands noms, mais d'une façon générale, ils ne laisseront pas de trace aussi mémorable. Le travail qui suit sera plutôt un travail de synthèse, qui malheureusement contribuera en même temps à créer un certain flou autour de la définition du fantastique, chacun y allant de sa propre définition, plutôt que d'accepter celle d'un auteur en particulier.

2.1.8 1990. Steinmetz. La littérature fantastique.

L'œuvre de Jean-Luc Steinmetz correspond à ce second mouvement, post-Todorovien. Il représente le type d'études qui seront produites après les grands apports des études structuralistes des années 1970 et que les années 1980 n'ont pas réussi à faire ternir. Comme Louis Vax avant lui, il a l'honneur d'introduire pour le grand public les concepts cruciaux liés au fantastique, et dans ce sens, son œuvre est cruciale, car elle expose ce qu'on pense du fantastique en cette dernière décennie du vingtième siècle.

Steinmetz va reprendre le schéma si souvent adopté par ses prédécesseurs. Dans un premier temps, il revient sur les théories du fantastique, et dans une seconde partie, il propose un catalogue chronologique des représentants de la littérature, des métamorphoses au surréalisme et à Borges, en passant par l'Allemagne romantique, la France et les Etats-Unis. Pas vraiment de surprise ici. L'ouvrage s'adresse à un grand public et reprend les grands noms qui étaient déjà cités dans les anthologies des années soixante. Mais enfin, au début de l'ouvrage, se trouve une présentation de l'étymologie du mot, avec les acceptions grecques et latines, aussi brèves soient-elles.

Steinmetz reprend les études de Vax, Castex et Caillois, et il opte pour une chronologie des genres comme Caillois l'avait proposé : le merveilleux puis le fantastique puis la science-fiction. Ainsi, encore une fois, il n'y a pas pour Steinmetz de fantastique au Moyen Age, mais il nuance cette affirmation en proposant que dans tous les cas, il y avait bien une esthétique du surnaturel, mais pas de fantastique « vrai » : « la croyance dans les miracles ou les forces diaboliques, ne permirent pas que se développât

durant toute cette période un climat de fantastique « vrai » -- merveilleux ou démoniaque donnant alors une solution toute trouvée au mystère » (40-41).

Une des idées les plus intéressantes du travail de Steinmetz repose sur la distinction entre merveilleux et fantastique, lorsqu'il évoque l'idée d'un « contrat de lecture » (8) : « si merveilleux et féérique laissent volontairement en suspens le savoir, puisqu'il est entendu à priori que des événements, inexplicables en apparence, sont le fait des dieux, des magiciens ou répondent à des conventions folkloriques ou allégoriques, le fantastique, en revanche, n'est pas placé sous un tel contrat de lecture » (8). Puisque le but de Steinmetz est de résumer en quelque sorte la somme des études autour du fantastique, le reste du livre est en quelque sorte tout ce dont nous avons déjà parlé. Il est intéressant que dans le deuxième chapitre, une typologie des thèmes du fantastique est offerte. S'y trouvent bien entendu les vampires, les fantômes, le double, les automates, les androïdes et mannequins, le monstre. Steinmetz récapitule les actions souvent associés au phénomène fantastique : apparition, possession, destruction, métamorphose.

L'œuvre de Steinmetz offre donc une perspective académique sur ce qu'est le fantastique dans les années 1990, et cette perspective montre largement une reprise des travaux et des conclusions des années 1960 à 1970. Dans un même temps, un tel livre suggère bel et bien qu'après les années soixante-dix, aucune étude n'a vraiment eu d'impact majeur. L'étude de Joël Malrieu sur le fantastique publiée deux ans plus tard reflète également plus ou moins cette tendance.

2.1.9 1992. Joël Malrieu. Le fantastique.

Tout comme Steinmetz, une large partie du travail de Malrieu repose sur les conclusions des grands noms de la critique fantastique. En 1992, les propos de Vax, Castex ou Caillois sont toujours au cœur des ouvrages.

La théorie de Castex a d'ailleurs un impact retentissant sur Malrieu. Bien que limitée par un corpus qui ne reflète pas la littérature fantastique anglo-saxonne, Malrieu lui concède à l'étude de Castex d'avoir mis en avant un point qu'il reprendra dans sa propre étude, l'idée du sujet : « la recherche de Castex l'amène à souligner un point que l'on oubliera fâcheusement plus tard, à savoir l'importance du sujet -- au sens philosophique du terme -- dans la littérature fantastique » (39). Au contraire, Caillois ne voyait le fantastique que dans des manifestations extérieures au sujet. Cette vision extérieure du phénomène fantastique explique la création d'un catalogue thématique, de figures fantastiques tels que les revenants, les vampires, etc. Mais pour Malrieu, le fantastique n'est pas contenu dans un typologie thématique, mais dans un certain angle de représentation : « le fantastique ne réside pas dans le thème, mais dans la manière dont il est traité » (41). Ainsi, contrairement à Caillois et en accord avec Castex, Malrieu entend le fantastique comme intérieur au sujet, ce qui impliquera le lien entre fantastique et folie, fantastique et hallucination, et qui n'est pas loin non plus des conclusions de Todorov.

Cependant, Malrieu reproche à Todorov l'atemporalité des formes et le manque d'historicité qu'il donne au fantastique, puisant dans des œuvres diverses et de divers siècles. Il convient de noter que Todorov inscrit malgré tout le fantastique dans une

temporalité certaine, qui apparaît dans l'étude des fonctions du fantastique. Mais Malrieu estime que Todorov a confondu genre et modalités :

La définition de Todorov procède en fait d'une confusion entre le genre et l'un de ses modalités; le surnaturel est l'une des modalités du fantastique comme le doute, ou l'hésitation, est un des modalités du récit. Pas plus qu'on ne saurait réduire l'élément perturbateur présent dans le récit fantastique au surnaturel, on ne peut réduire le genre fantastique à l'hésitation entre deux interprétations opposées. (45)

Malrieu va donc proposer sa propre analyse de l'événement fantastique, qui se découpe en une suite de caractérisations pour chacune desquelles il attribuera une à trois pages d'explication, selon l'importance du trait. Ainsi le phénomène fantastique a les caractéristiques suivantes : il a un caractère ordinaire (80), il peut être un personnage ou une projection de ce personnage (82-83), il a un rôle subversif car il représente une critique sociale (83). Il peut être humain ou non-humain (86), et dans tous les cas a un caractère d'étrangeté, un certain « je ne sais quoi » (89), qui est reflété dans le nom du protagoniste comme Carmilla ou Clarimonde (91). Le fantastique est impossible à dire (91), il est supérieur (92), omniprésent (93), et reprend le thème et la dialectique du regard (95).

Entre le personnage et le phénomène, il y a un rapprochement mutuel (99), à la fois attirance et répulsion (100), au sein d'une relation bourreau-victime (102). Le phénomène fantastique reflète la psyché du personnage et vice-versa (103). Malrieu voit certaines répétitions des thèmes et des conséquences du phénomène fantastique : il y a d'abord dénégation (106), autour d'une dialectique de l'aliénation (107), puis la narration opère souvent un mouvement de destruction du phénomène (108), lequel aboutit à la

destruction du personnage, et qui peut être compris par le fait que les deux ont des relations d'interdépendance (109). Et enfin, le thème de l'espace et du temps apparaît comme un thème concomitant à l'expression du phénomène fantastique.

Malrieu tente donc de palier aux manquements de Todorov en fournissant une analyse systématique des thèmes et des récurrences dans la littérature fantastique : « Ce qui manque paradoxalement à l'analyse de Todorov, c'est précisément ce qu'on s'attendait à y trouver : une analyse de la structure du récit fantastique » (47). Il dresse donc une série d'observations qui tout en étant différentes dans leur contenu des approches thématiques de Caillois ou de Vax, reste néanmoins dans le même esprit. L'idée de Malrieu est de s'éloigner de la réaction du lecteur en proposant un catalogue des modalités du fantastique. Se reposer en majorité sur la réaction du lecteur, c'était négliger la structure de la narration: « en ramenant exclusivement le récit fantastique à la réaction supposée produite sur le lecteur, il [Todorov] néglige les composantes internes de l'œuvre et du genre tout entier » (47).

Malrieu entend donner une définition du genre qui prenne en considérations les divers niveaux du texte, internes ou externes, formels et sémantiques. Il considère la nécessité d'un élément perturbateur, mais celui-ci n'a pas besoin d'être surnaturel. En conséquence, Caillois et Todorov pêchent selon lui en ce qu'ils basent le fantastique sur l'événement surnaturel alors que « le fantastique ne se situe pas quelque part entre le surnaturel et le merveilleux » (43). Le tableau de Todorov s'écroule donc ici car Malrieu ne donne pas de suprématie au surnaturel, mais seulement à un élément perturbateur qui affecte l'équilibre intellectuel du personnage :

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. L'histoire du fantastique est l'histoire des variations autour de ce schéma. (49)

L'œuvre de Malrieu repose en large partie sur une étude de ses prédécesseurs et une volonté de démarcation par rapport à leurs apports. Alors qu'elle offre l'avantage d'insister sur un angle d'étude qui revient au texte et à la narration, elle reprend, sous l'apparence de la nouveauté, une démarche typologique préalablement existante. Alors que le « Que Sais-Je ? » de Steinmetz s'incline face à des Vax, Caillois ou Todorov, l'œuvre de Steinmetz tente de s'en distinguer et de palier à leurs faiblesses. Néanmoins, les deux illustrent un même mouvement de réaction aux études des décennies précédentes, accompagné du fait qu'il est impossible dans les années 1990 de les contourner, voire de les surpasser.

2.2 Les études anglophones

En 1973, trois ans après sa publication en France, Introduction à la littérature fantastique est publié en anglais. Dans les années qui suivent, un vrai engouement pour les études fantastiques bat son plein dans les études anglophones.

Beaucoup reprendront l'incontournable Todorov, et les premiers à le faire auront autant d'impact qu'en France un Vax, un Caillois ou un Schneider en ont eu. Mais curiosité de la langue ou vraie différence culturelle, à mi-chemin les études prendront une direction différente, et se proliféreront dans une nouvelle branche de la littérature d'imagination, au détriment du fantastique pur, tel qu'il est encore étudié par Steinmetz ou Malrieu.

2.2.1 1976. Eric Rabkin : The Fantastic in Literature

Le travail d'Eric Rabkin publié en 1976 et intitulé The Fantastic in Literature offre une perspective nouvelle et rafraîchissante sur le fantastique. Contrairement à d'autres avant et après lui, Rabkin ne revient pas sur les définitions proposées, ne propose pas de perspective sur ce qui a déjà été fait, mais se concentre exclusivement sur l'exposition de sa propre théorie. En six chapitres, Rabkin expose une théorie du fantastique illustrée par des œuvres anglaises de l'époque victorienne tardive. L'idée que se fait Rabkin du fantastique est envisagée sous un angle radicalement novateur et correspond à un mouvement opéré au sein d'une narration, plus particulièrement à un renversement total des attentes que cette dernière avait créées: « the truly fantastic occurs when the ground rules of a narrative are forced to make a 180° reversal, when prevailing perspectives are directly contradicted» (12). Le fantastique correspond à ce qu'il qualifie d'« anti-expected », ou en traduction, l'« anti-attendu ». Le texte lui-même donne des indices de cette présence du fantastique, à travers les personnages, le narrateur, et l'auteur

lui-même, et la surprise est l'une des réactions qui accompagnent le plus souvent la présence du fantastique.

Le premier chapitre établit donc la nature et la fonction du fantastique en littérature. Il éclaire aussi certains termes associés au phénomène. Deux mots sont particulièrement utilisés par Rabkin : « fantastic » et « fantasy ». Il donne à chacun d'eux un sens bien particulier, reposant sur le fait qu'il a déjà défini le fantastique comme ce retournement à 180 degrés au sein d'une narration. Ceci dit, la fantaisie est alors définie comme le genre dont les narrations donnent une place centrale au fantastique : « the fantastic has a place in any narrative genre, but that genre to which the fantastic is exhaustively central is that class of narratives we call Fantasy » (29).

L'opposition traditionnelle fantastique - merveilleux n'existe pas chez Rabkin. D'ailleurs, il n'utilise pas le mot merveilleux du tout, mais parle uniquement de « fairy tales » ou de « World of Enchantment ». Ce monde des contes de fées est particulier en ce qu'il ne provoque pas l'étonnement et qu'il ne renverse pas un set de règles établies, mais il est néanmoins hautement fantastique : « fairy tales use the World of Enchantment as their location, and are therefore highly fantastic » (37). Rabkin explique le haut degré de fantastique des contes de fées lorsqu'il propose que le monde où nous vivons est chaotique, alors que le monde des contes de fées est résolument ordonné. A ce titre, le conte de fées propose une vision diamétralement opposée à notre réalité, et c'est de cette façon, sous cet angle, que les contes de fées sont effectivement fantastiques, car diamétralement opposés à nous. Mais ils n'appartiennent cependant pas à la fantaisie, car ce renversement n'est pas central, contrairement à une œuvre comme Alice au Pays des Merveilles de Lewis Carroll où le renversement à 180 degrés est constant.

L'écriture fantastique a le but permanent de révéler la vérité de la nature humaine : « the fantastic is to be used to reveal the truth of the human heart ». Cette proposition est répétée à maintes reprises et à maints endroits de la démonstration de Rabkin:

Fantasies may be generically distinguished from other narratives by this : the very nature of ground rules, how we know things, on what bases we make assumptions, in short, the problem of human knowing infects Fantasies at all levels, in their settings, in their methods, in their characters, in their plots. (37)

En conséquence, la fantaisie, genre où le fantastique occupe une place centrale, est particulièrement préoccupée par la révélation de réalités humaines. La fin du premier chapitre propose une définition qui reprend toute la théorie de Rabkin :

The fantastic is a quality of astonishment that we feel when the ground rules of a narrative world are suddenly made to turn about 180°. We recognize this reversal in the reactions of the characters, the statements of narrators, and the implications of structure, all playing on and against our whole experience as people and readers. The fantastic is a potent tool in the hands of an author who wishes to satirize man's world or clarify the inner workings of man's soul. In more or less degree, a whole range of narratives uses the fantastic. And at the far end of this range, we find Fantasy, the genre whose center and concern, whose primary enterprise, is to present and consider the fantastic. But in varying measure, every narrative that uses the fantastic is marked by Fantasy, and offers us a fantastic world. (41)

Quoi que longue, cette définition offre un panorama des possibilités fantastiques. Rabkin insiste alors sur l'idée d' « escape », que nous traduirons par « échappée », liée au fantastique et à la fantaisie, car toute échappée opère un renversement fantastique : « escape in literature is a fantastic reversal, and therefore not a surrender to chaos » (45). Il s'attarde alors sur les littératures d'échappée qui incluent une série de genres hétéroclites : histoires d'aventures, de détective, contes de fantaisie, pornographie, westerns, science-fiction et contes de fées (44). Ces genres représentent tous le même désir d'un monde idéal, diamétralement opposés à la réalité vécue. En ce sens, ces genres sont tout aussi fantastiques.

On peut déjà deviner l'étendue de la portée fantastique basée sur une définition aussi large du fantastique. Tout genre, toute œuvre peut être fantastique. Rabkin insiste alors que grâce à cette qualité, le fantastique peut devenir un outil de lecture critique universel. Toute œuvre aura à gagner de l'analyse par l'outil fantastique. Celui-ci propose une étude des vues du monde, ou, comme le dit Rabkin : « a study of world view » (49). Les mondes fantastiques sont des réflexions des mondes dans lesquels nous vivons. Le dernier chapitre du travail de Rabkin évoque justement la portée d'une étude qui serait faite à travers le fantastique. Puisque le fantastique peut être une façon d'appréhender le monde -- « a basic mode of human knowing » (189) -- alors on doit s'attendre à le trouver dans d'autres formes que dans les narrations, mais aussi dans des matériaux non-narratifs, tels que la poésie lyrique, la peinture ou encore l'architecture. Reposant sur l'idée très large que le fantastique est un changement radical d'une série de règles établies, « a radical change in the conventions of a genre » (201), Rabkin tire la conclusion que dès qu'il y a un changement radical des conventions d'un genre, il y a fantastique. Puisque A=B et que

B=C, alors A=C. Conséquemment, tout peut effectivement être fantastique, et la narration n'est que l'une des instances du fantastique, mais loin d'en être la seule : « Fantasy is the genre in art or literature or film or any other medium that makes the consideration of fantastic reversals its very heart » (Rabkin, 217). La fantaisie bénéficie du coup elle aussi de la même possibilité d'extension.

La théorie de Rabkin est extrémiste et ne satisfera pas tout le monde, mais elle a l'avantage d'offrir une vision du fantastique absolument nouvelle et rafraîchissante. Quand bien même la filiation de ses conclusions n'est pas forcément tenable, sa vision fait de l'art fantastique un art crucial et universel, qui cette fois ne semble pas dépendre d'un cadre temporel ou même générique.

2.2.2 1981. Rosemary Jackson. Fantasy : The Literature of Subversion

Le travail de Rosemary Jackson est divisé en deux parties: la première s'intitule sobrement « Theory » tandis que la seconde est tout aussi sobrement appelée « Texts ». C'est la première partie de son travail qui est la plus pertinente à notre analyse, étant donné que comme ses prédécesseurs, elle limite la portée du fantastique dans le temps aux deux derniers siècles, mais aussi parce que la deuxième partie consacrée aux textes se concentre sur la littérature anglophone.

La première partie de Rosemary Jackson est remarquable pour plusieurs raisons. Elle met tout d'abord l'accent sur l'importance de la recherche française pour les études du fantastique et reprend la plupart des auteurs qui ont écrit avant elle, c'est-à-dire, avant 1981 et dont nous avons déjà discuté. Le but de son ouvrage est surtout de palier aux

vides laissés par l'étude de Todorov, et qu'elle situe sur les plans sociaux et politiques.

En ce qui concerne les termes utilisés, trois termes apparaissent dans la critique anglophone : « fantasy », « fantastic », et « marvellous ». Ces trois termes sont employés comme substantifs, et aussi adjectifs, et le but de Rosemary Jackson n'est pas de définir hermétiquement ces trois termes. L'absence de définition extensive de ces termes semble au contraire indiquer qu'elle se repose en partie sur la connaissance du lecteur, ce qui implique qu'il n'y aurait pas pour Rosemary Jackson de vrai problème de catégorisation. Elle rappelle que le terme « fantasy » est un terme d'utilisation assez large, recoupant les œuvres à prétention non réaliste : « as a critical term, « fantasy » has been applied rather indiscriminately to any literature which does not give priority to realistic representation » (13). Jackson rapproche rapidement ce type d'œuvres de l'idée de subversion et il est clair qu'elle n'entend pas s'attarder sur les termes, mais sur la fonction de ce qu'ils étiquettent. Le mot « fantasy » suggère un terme englobant à la fois la littérature merveilleuse et la littérature fantastique. Cependant, l'étude de Jackson s'attarde plus sur le fantastique que sur le merveilleux. Contrastant l'apport de Todorov, elle propose que le fantastique n'est pas un genre mais un mode d'écriture, qui combine les éléments caractéristiques de deux autres modes : le mode merveilleux et le mode mimétique, mélangeant le surnaturel de l'un avec le réalisme de l'autre. La distinction de Rosemary Jackson entre fantastique et merveilleux est traditionnelle : « Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving » (45). Fantastique et merveilleux se distinguent donc une fois encore selon leur rapport au réel ou à la ressemblance.

L'apport particulier de Rosemary Jackson est sa volonté de mettre en lumière les thèmes particuliers du fantastique, à savoir ceux de la vision et du miroir, et de façon générale et récurrente, de la perception en rapport avec le savoir et la connaissance. Rosemary Jackson soulève d'autres thèmes fantastiques essentiels, tels que l'idée de dissolution, qu'elle concerne le temps, l'espace ou le personnage. L'invisibilité, la transformation, le dualisme, le bien contre le mal sont autant d'autres thèmes indissociables qui suggère un thème commun sous-jacent : les limites. Le fantastique est ainsi un jeu avec les limites, qu'il s'évertue à brouiller.

Ces thèmes du fantastique n'ont pas une simple importance typologique pour l'étude du fantastique, ils reflètent surtout la fonction sociale et politique du fantastique, qui est comme l'indique le titre, une fonction subversive, pas forcément consciente. Rosemary Jackson refuse de dissocier littérature et psychanalyse, et la seconde partie de son analyse théorique tente de cerner la signification psychanalytique du phénomène littéraire. Dans ce domaine, ce sont surtout Freud et Lacan qui seront cités. Le fantastique apparaît ainsi comme la projection de désirs inconscients. Reprenant les thèmes du soi et de l'autre étudiés par Todorov, Jackson propose que le fantastique, à travers l'absence de signifié, est le désir de l'absolue indifférenciation. Freud voyait ce désir comme le désir d'être non organisme, comme l'attraction entropique. Les thèmes fantastiques comme l'absence de limites, la métamorphose, le double, expriment le désir de devenir l'autre absolu, de se fondre en l'autre. Le désir remplace la signification, mais historiquement, un tel désir est post-romantique. Sans s'attarder longuement sur des considérations rhétoriques ou poétiques, l'étude de Rosemary Jackson souligne plutôt la fonction

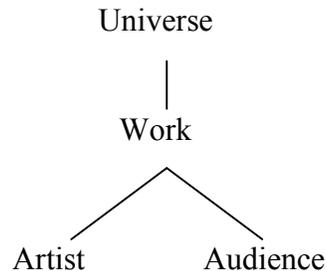
psychanalytique du mode d'écriture fantastique, qui s'inscrit alors dans la nature même de la psyché humaine.

2.2.3 1984. Kathryn Hume, Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature.

Dans cet ouvrage, Kathryn Hume examine à juste titre la relation entre la fantaisie et le réalisme, considérant que la littérature est le produit de deux impulsions : la mimesis et la fantaisie. Reprenant les précédentes analyses de la fantaisie, Kathryn Hume revient surtout sur les théories du fantastique, chez les Français et chez les anglophones. Il semble alors que le fantastique, alors qu'il a été récemment privilégié par ses prédécesseurs, n'est qu'une sous-catégorie d'un genre plus large qui est la fantaisie. Elle conclut de cette revue de théorie, que deux types de définitions ont été proposées : des définitions exclusives et des définitions inclusives. Comme le nom l'indique, chacune varie dans son fonctionnement, selon qu'elles s'avèrent plus ou moins exclusives. Les premiers types de définition, qui correspondent à celles de Rabkin en général, excluent plus d'ouvrages qu'ils n'en incluent, grâce à une suite de critères précisément posés. Kathryn Hume revient en particulier sur le schéma que M.H. Abrams propose dans The Mirror and the Lamp, où le fantastique travaille selon une relation de réseaux, entre l'artiste, le lecteur, l'œuvre, et l'univers de l'œuvre :

Table 3

Table 3: Le fantastique selon Kathryn Hume



(Fantasy and Mimesis, 9)

La plupart des théories du fantastique s'articulent autour de ce schéma de base, qu'elles accommodent, agrandissent, transforment. Selon Hume, les définitions du fantastique se distinguent selon le nombre d'éléments qu'elles contiennent. Par exemple, la définition d'Harold Bloom est une définition à trois éléments, jouant sur les rapports entre l'auteur, l'œuvre et le public. D'autres définitions comptent quatre ou encore cinq éléments. Reposant sur un système de reconnaissance et de sélection, ce type de définition s'avère finalement assez exclusif.

Les autres types de définitions, les définitions inclusives, comme celles de Hume, sont au contraire très larges et englobantes. Mais ceci repose peut-être sur le fait que leur objet d'étude est également plus large. Les définitions dites exclusives semblent en effet être tirées d'ouvrages qui se concentrent plus sur la littérature fantastique que sur la fantaisie ou les œuvres d'imagination en général. En revanche, les types inclusifs ont un objet d'étude plus vaste. Kathryn Hume s'intéresse plus à la fantaisie qu'au fantastique propre. La définition qui en résulte est effectivement très inclusive. La fantaisie, ou, dans

le texte original, « fantasy », réside dans tout éloignement d'une réalité consensuelle : « any departure from consensus reality » (21). Cette définition offre donc un champ d'application particulièrement large, applicable à tous les genres, traçable dans toute activité écrite : « fantasy, far from being a fringe phenomenon, is scarcely separable from literature as a whole » (25).

Il est ainsi remarquable que la définition de « fantaisie » de Hume englobe finalement le fantastique. Il en résulte un certain flou autour du domaine d'application, la fantaisie selon Hume englobant à la fois ce que les français appellent la fantaisie, mais aussi le fantastique, et aussi le merveilleux. En revenant sur des définitions qui étaient surtout adressées au fantastique, Hume mélange en quelque sorte les objets d'études. Autant ses conclusions sont de grand intérêt, autant la confusion des objets d'étude qui est à leur base rend l'édifice quelque peu instable et douteux. Une des grandes différences entre ce qu'elle appelle définitions exclusives et inclusives est que les premières se soucient surtout de définir le fantastique en particulier alors que les secondes étudient les mouvements de l'imaginaire en général, la fantaisie, qui regroupe tout ce qui coupe avec la réalité consensuelle.

L'avantage et la conséquence d'une telle position est que Hume ne propose pas une limitation chronologique de la fantaisie comme bien des auteurs l'ont fait pour le fantastique. Au contraire de ses prédécesseurs, les œuvres que Hume considère remontent l'histoire littéraire et donnent à la fantaisie une place permanente tout au long de cette histoire. Elle reconnaît cependant trois types de littérature dans l'histoire, types qu'elle nomme respectivement A, B et C. Le type A correspond à la littérature d'Homère et du Moyen Age, née dans une société et une littérature traditionnelle. Le type B correspond

au type de littérature qui remet en question les mythes religieux et qui aboutit au mouvement réaliste. Enfin, le type C, largement non défini, correspond à ce qui se passe « maintenant », c'est-à-dire au phénomène que Hume pense observer en 1984. Hume expose ainsi son sentiment que la littérature de fin de siècle correspond à un nouveau type, un nouveau souffle, qui était alors encore trop tôt pour pleinement saisir. Mais n'a-t-on toujours pas l'impression de vivre la nouveauté ? Dans tous les cas, Hume propose la séquence chronologique suivante dans l'histoire de la littérature : A-B-A-B-C (29). Le Moyen Age est ainsi à la fois considéré et exclu. Il est considéré chronologiquement dans les recherches sur l'imaginaire, et exclu de catégories plus récentes, comme représentant d'une société ancienne et traditionnelle, où le réalisme n'était pas encore le réalisme à proprement dit, comme on l'entendra pour le dix-neuvième siècle, mais plutôt un réalisme symbolisé, dans lequel « only the essence of objects and actions is real » (29).

Kathryn Hume a eu un impact important dans les études anglophones sur le fantastique. Après elle, c'est le plus souvent Brian Attebery qui est cité pour son ouvrage intitulé Strategies of Fantasy et publié en 1992. Le travail d'Attebery est cependant moins important pour le propos de notre étude car il concerne la « fantasy » en générale, et le fantastique lui-même n'y est pas un élément majeur. Comme Todorov et d'autres, Brian Attebery privilégie la réponse du lecteur mais son étude est vraiment consacrée au merveilleux, sous un éclairage post-modernisme.

2.2.4 2002. Jonathan Langford. « Why the Academy is Afraid of Dragons : The Suppression of the Marvelous in Theories of the Fantastic ».

Il est intéressant de noter pour finir l'essai de Jonathan Langford, qui, comme le livre de Steinmetz en 1990, offre une vision globale, presque conclusive, sur l'état des études du fantastique au début de la dernière décennie du vingtième siècle. La première partie du livre édité par Gary Westfahl et George Slusser se conclut par l'essai de Jonathan Langford intitulé « Why the Academy is Afraid of Dragons : The Suppression of the Marvelous in Theories of the Fantastic ». Le titre reprend à l'évidence l'essai d'Ursula le Guin datant de 1974 et intitulé « Why are American so Afraid of Dragons », dans lequel elle explore les raisons de la pauvre réception faite aux œuvres de fantaisie, considérées le plus souvent comme réservées aux femmes ou aux enfants.

Dans la même veine, Jonathan Langford déplore le manque de réelle théorie du merveilleux, dans un climat qui fait la part belle au fantastique. Langford revient sur diverses études consacrées au fantastique et constate que les théories du fantastique depuis Todorov, en affinant et défendant la définition de ce qui est désormais considéré comme un genre à part entière dans le domaine critique, n'ont pas servi le merveilleux. Comme Ursula Le Guin expliquait presque trente années plus tôt, le merveilleux souffre d'un manque d'intérêt de la part cette fois des théoriciens.

Langford revient sur cinq études qu'il considère certainement comme les plus pertinentes dans le domaine des études fantastiques et qui sont les études de Tzvetan Todorov, d'Eric Rabkin, de Rosemary Jackson, de Kathryn Hume et de Brian Attebery. D'emblée, Langford confesse une préférence pour un concept de la définition de « fantasy » de Kathryn Hume, qui englobait aussi le fantastique et proposait : « defined

broadly as any violations of consensus reality in a literary work » (51). Mais en fait, aucun des essais qu'il mentionne ne le satisfait. Todorov et Rabkin commettent la même erreur en donnant à leur travail un semblant de systématisme et de structuralisme qu'ils lui retirent aussitôt qu'ils font entrer en jeu le jugement et la perception du lecteur (55). Mais à choisir, Todorov est préférable à Rabkin : « Rabkin's treatment is less satisfactory than Todorov's » (55). Alors que Rabkin centralise son travail autour du phénomène de renversement au cours de la narration, Langford lui reproche de ne pas s'intéresser aux sources qui mènent à ce renversement et de réduire l'importance de l'irréel (55). Todorov propose au moins quelques théories expliquant les sources de la rupture fantastique. Dans tous les cas, pour tous les auteurs qu'il a choisis, le fantastique se caractérise -- et en conséquence se distingue du merveilleux -- par la notion de subversion qui lui est accolée. Todorov, Rabkin, Jackson, qu'il présente comme une version marxiste féministe de Todorov, se rejoignent tous en ce qu'ils reconnaissent l'intention subversive du fantastique, la refusant dans le même temps au merveilleux. Langford défend que le merveilleux peut lui aussi être subversif : « this strategy is truly *subversive*, using the apparent conservatism of the marvelous as a mask behind which alternate ideologies can be advanced » (57). Langford propose ainsi que le merveilleux peut non seulement être lui aussi subversif, mais qu'il l'est certainement plus que le fantastique car opérant de façon plus subtile contrairement au fantastique qui utilise « l'assaut frontal ». Des deux, le merveilleux est alors un outil de subversion plus efficace que le fantastique : « less dramatic, perhaps, but potentially more effective, on both the personal and political level » (57).

Après Todorov, Rabkin et Jackson, Langford se tourne vers deux autres théoriciens plus proches de ses convictions : Hume et Attebery. Il préfère tout d'abord une définition du fantastique inspirée par les propos de Hume sur les œuvres d'imagination, car elle est la plus tolérante. D'autre part, Hume fait moins du fantastique un genre qu'une sensibilité manifestée dans toute la littérature. Le problème de Langford avec Hume repose dans sa compréhension du merveilleux qu'elle voit comme : « a blind, passive enjoyment [that] demands no obligation toward the source of the pleasurable stimulation » (Hume, 81, cité dans Langford, 58). Langford trouve la vision du merveilleux de Tolkien par Hume absolument erronée et conclut que son analyse ne fournit finalement aucune aide pour l'analyse du merveilleux.

Le dernier théoricien revu par Langford est celui qui donne au merveilleux une place centrale : Brian Attebery. Mais Attebery ne parle pas assez de « marvelous », il utilise surtout le mot « fantasy » qu'il définit comme toute œuvre ressemblant au Seigneur des Anneaux de Tolkien, ce qui mène à trois conditions : un contenu impossible, avec une structure comique, au sens où le problème initial est résolu en conclusion de l'œuvre, et qui produit chez le lecteur une réaction d'émerveillement (« wonder » dans le texte). En dépit de la place centrale finalement accordée aux œuvres d'inspiration merveilleuse, Langford déplore le manque de définition du travail d'Attebery ainsi que le manque de comparaison avec d'autres œuvres.

L'étude de ces cinq théoriciens du fantastique sert à Langford à soutenir ce qu'il avait déjà annoncé en titre de l'essai : les théories du fantastique ont évincé une critique appropriée du merveilleux. L'essai de Langford est ainsi un plaidoyer pour la naissance d'une vraie critique du merveilleux, qui en quelque sorte lui ferait justice de la même

façon qu'on considère aujourd'hui qu'il y a un genre et une abondante veine théorique du fantastique.

L'essai de Langford est intéressant pour plusieurs raisons. Il offre le résultat ou la perspective qu'aurait donné une fusion du travail de Steinmetz et de Malrieu en France, démontrant une double volonté de conclusion et d'innovation. Il montre tout d'abord une persistante inconsistance dans les termes. Trois termes ici se chevauchent : le fantastique, le merveilleux et la fantaisie, ou dans le texte : « fantastic », « marvelous » and « fantasy ». Alors que jusqu'ici le fantastique avait toujours été celui à souffrir d'un manque de distinction avec son soi-disant homologue le merveilleux, Langford met le doigt sur un phénomène qui voit le déplacement de ce flou linguistique. Il est clair chez Langford que le fantastique se distingue du merveilleux et de la fantaisie, et c'est justement cette triomphante distinction qui a rejeté le merveilleux dans les bas-fonds des préoccupations critiques littéraires. C'est maintenant le merveilleux qui par manque de définition propre et de soutien théorique est aussi appelé fantaisie. Ce plaidoyer pour le merveilleux témoigne ainsi une fois pour toute qu'au vingt-et-unième siècle, le fantastique est un genre qui a gagné sa place et surtout son autonomie au sein des théories littéraires.

2.2.5 Quel fantastique ?

Depuis les premières études sur la littérature fantastique jusqu'à aujourd'hui, beaucoup de chemin a été fait. Alors que dans les années soixante l'absence de définition d'un phénomène devenait de plus en plus problématique, les années qui ont suivi ont

largement contribué à retourner la situation. L'essai de Langford offre une bonne perspective de l'état des études du fantastique à la fin du vingtième siècle. La constitution en France d'un groupe d'étude consacré au fantastique supporte son idée qu'aujourd'hui, le fantastique bénéficie d'une attention privilégiée.

Le GERF, Groupe d'Etudes et de Recherches sur le Fantastique affilié avec l'Université de Grenoble en France, témoigne d'une vraie volonté d'étude académique de ce phénomène. Fondé en 1984 par Jean Marigny, ce groupe consacré à l'étude du fantastique publie depuis 2000 en tandem avec le CRI (Centre de Recherche sur l'Imaginaire) les Cahiers du GERF. Le GERF regroupe les plus éminents chercheurs sur le sujet. Parent pauvre des études sur l'imaginaire, le fantastique en est aujourd'hui l'enfant prodige. Au point que les rôles se sont bel et bien inversés et peut-être qu'effectivement comme le soupçonne Langford, c'est le merveilleux que l'on voit aujourd'hui souffrir de la popularité du fantastique.

Cependant, les études du fantastique laissent voir que certains problèmes persistent. La liste des membres du GERF illustre un phénomène qui affecte les études du fantastique. Le GERF est presque exclusivement composé de chercheurs français. Ce fossé ne serait pas crucial s'il n'illustrait pas le plus grand problème autour du fantastique, et que l'on peut voir à la lecture de la mission du GERF, disponible sur leur site internet : « Nous employons le mot fantastique au sens large pour inclure les genres apparentés : science-fiction, merveilleux ou fantasy, épouvante ou terreur » (http://w3.u-grenoble3.fr/gerf/_pages/comein.html). Nous avons vu avec Kathryn Hume par exemple, que la fantaisie incluait justement le fantastique comme une sous-catégorie. Ici, c'est le

contraire et c'est le fantastique qui est choisi comme terme unificateur des modalités de l'imaginaire.

Ce « détail » met en lumière plusieurs problèmes qui affectent les études sur le fantastique en général. L'apparition d'une multitude de définitions du fantastique, jusqu'à aujourd'hui, laisse entendre, qu'on le veuille ou non, que le fantastique demeure d'une part un phénomène qui fascine, mais d'autre part, un phénomène à la définition toujours problématique. Le problème n'est pas exactement une absence de définition, mais plutôt l'absence d'une seule et unique définition, stable et close, consensuelle. Le fantastique est par nature du ressort de l'impossible et de l'indicible, mouvant et incertain, ce qui explique peut-être cette absence de définition stable. Il convient cependant de remarquer que certaines études ont eu plus d'impact que d'autres, et que parmi celles-ci, celle de Todorov est littéralement à considérer comme la pierre d'angle des études du fantastique. Alors que les études sur le fantastique étaient géographiquement disséminées, Todorov a eu un effet unificateur, en ce sens qu'il a servi de lien entre les études européennes et américaines. Après cela cependant, il semble que chacun ait choisi son camp.

Aujourd'hui, les études sur l'imaginaire existent bel et bien de part et d'autre de l'océan, mais il semblerait que les anglophones se soient plus intéressés à la fantaisie, laissant le pur domaine -- ou le sous-domaine -- fantastique aux francophones. D'ailleurs, il est intéressant de voir que le GEF n'utilise pas le mot francisé « fantaisie », mais bien le terme anglais « fantasy ». Ce ne serait pas si important si cela ne contribuait pas à un manque de définition dans les études du fantastique. D'une langue à l'autre, les études ne se soutiennent pas forcément, les définitions sont mouvantes, et chaque nouvelle tentative de définition confirme l'absence d'un consensus, d'une convention. Cependant, Lévi-

Strauss disait du mythe qu'il n'existe pas de version unique, mais que toutes les variantes sont à considérer comme une facette du tout (242), les répétitions liant chaque version à une autre et dégagant les motifs primordiaux et significatifs (254). Il est finalement pertinent de proposer qu'il n'y a pas de définition unique du fantastique, mais que chaque variante est à considérer, afin de focaliser sur les répétitions qui permettront de dégager les éléments essentiels de cette définition.

Il est possible d'isoler certaines caractéristiques qui soient en nombre suffisant et qui soient suffisamment répétitives parmi les auteurs pour en faire un outil de lecture textuelle. Ces éléments redondants permettent de déterminer quels ingrédients sont nécessaires à la naissance du fantastique. Ainsi, le fantastique apparaît comme l'irruption d'un événement non explicable au sein d'une narration. Cet événement n'est pas classé sous un contrat de lecture comme ce serait le cas pour le merveilleux, mais il perturbe la vision que nous avons de notre propre monde, et la remet en question. Le fantastique est cette oscillation de la raison due à l'intrusion d'un élément qui perturbe les données du savoir. Dans son article «Aspects de la connaissance dans le récit fantastique : la Vénus d'Ille de Mérimée », Woltan Szabo résume assez bien l'idée du fantastique à travers les notions d'adéquat et d'inadéquat. Le fantastique est l'inadéquation de l'expérience et du savoir ce qui génère en général un malaise, une peur. Mais ceci n'est qu'un résumé, une tentative de plus de circonscrire la définition du fantastique, une version du fantastique. Ces problèmes maintenant dégagés, il en est un autre qui surgit dès que l'on veut traiter à la fois du fantastique et de la littérature médiévale.

2.3 La suprématie du merveilleux en littérature médiévale

2.3.1 Les théoriciens du fantastique et le Moyen Age

Comme nous l'avons vu, les études consacrées au fantastique sont nées du phénomène littéraire de la fin du dix-huitième siècle et du dix-neuvième siècle qui avait pour objet le mouvement fantastique. Toute l'œuvre était tendue vers une fin qui ne permettrait pas de trancher et qui sublimerait le doute. Dans ce sens, le fantastique a été étudié comme un phénomène sous-tendant une oeuvre entière. Il est certain alors que ce genre d'écriture a presque seulement existé au dix-neuvième siècle. Traditionnellement, les théoriciens du fantastique ont circonscrit ce phénomène à une époque de la société qui remettait en question ses fondements, et qui était surtout libérée de la transcendance religieuse. Parmi les auteurs que nous avons étudié, une maigre minorité a pensé que, peut-être, il pouvait y avoir du fantastique au Moyen Age. Louis Vax a admis l'existence d'un art fantastique au moyen age, Schneider a vu la possibilité d'un fantastique dans les romans bretons du douzième siècle, mais l'idée d'une littérature fantastique médiévale reste polémique. L'expression du surnaturel avant le dix-neuvième siècle ne pouvait être que celles du merveilleux, comme le disait Caillois :

Le Moyen Age, qui baigne dans le merveilleux, ne sait pas donner à ses diableries ou à ses enchantements la tension nécessaire, le haut degré d'angoisse indispensable au frisson futur. Mélusine et Merlin, Satan et Belzébuth sont des équivalents de Circé et d'Iblis. Ils ne font prévoir ni Hoffmann ni Edgar Poe. C'est qu'ils habitent un univers encore surnaturel. Ils ne forcent pas l'entrée d'un monde où l'étrange est interdit. (14-15)

Caillois représente cette vision du Moyen Age comme une période manichéenne, où le doute n'est pas possible car l'inexplicable est expliqué par Dieu ou le diable. Le Moyen Age, comme dit Caillois, « ne sait pas », il n'a pas « le haut degré d'angoisse».

Bienheureux Moyen Age où tout était simple. La même vision du Moyen Age, d'où découle son impossibilité à générer du fantastique, est reprise et déclinée selon d'autres mots par d'autres.

Pour Todorov et la majorité, le fantastique n'existe que depuis environ 200 ans. Tout comme Todorov, Jacques Finné limite la durée du fantastique, et surtout, la date de son origine qu'il situe aux environs du préromantisme. Il reproche d'ailleurs à Marcel Schneider de traiter de la littérature médiévale (22). Pour Finné et d'autres, romantisme et fantastique vont de pair. Walpole est alors vu comme l'initiateur du fantastique occidental en 1764 avec Le Château d'Otrante, et Nodier sera plus tard considéré comme l'initiateur du fantastique français.

Pour Rosemary Jackson, le fantastique est lié à l'absence de foi en Dieu. Jackson situe le fantastique comme l'expression d'une sensibilité post-romantique. On ne sait pas bien si c'est son étude qu'elle veut limiter temporellement ou bien si elle entend vraiment que le fantastique n'existait pas avant le dix-neuvième siècle. Il est certain dans tous les cas qu'elle restreint les implications psychanalytiques du mode fantastique à une sensibilité post-romantique, qui n'a plus foi en Dieu. Cependant, il n'est pas clair qu'elle veuille dire que le fantastique n'existait pas avant ou bien que cette fonction en particulier se situe dans un laps de temps très court. Dans tous les cas, les thèmes qu'elle associe au fantastique sont particulièrement pertinents pour certains de nos textes. L'idée d'une

représentation de la dialectique perception/connaissance est une idée d'une importance absolument cruciale au Moyen Age.

Pour la plupart des chercheurs, le Moyen Age n'offrait pas la mentalité nécessaire à la naissance du fantastique, qui s'annonce comme une brèche dans la raison, comme la remise en question des modèles explicatifs. Le fantastique semble surtout être un phénomène post-révolutionnaire, qui va de pair avec la chute des modèles, avec un tournant dans l'histoire des idées. Le fantastique est perçu comme la conséquence d'un changement d'épistémè. Le Moyen Age est au contraire le modèle de la société traditionnel, où les vides sont remplis par la religion. Les théories du fantastique reflètent une certaine conception du Moyen Age, loin de nous, sans lien de continuité, naïf, simple, absolument sûr. Puisque le rejet des productions médiévales dépendait des conceptions du Moyen Age par des non-spécialistes, il est intéressant de savoir comment les médiévistes ont réagi.

2.3.2 Les médiévistes et le fantastique

Il convient de dire en premier lieu qu'avant les études consacrées au fantastique, les médiévistes utilisaient sans plus d'embarras les termes « merveilleux », « fantastique », comme termes interchangeables, voire synonymes. En 1955, une des études majeures sur le fantastique médiéval -- celle de Jurgis Baltrušaitis -- ne concernait pas la littérature médiévale mais l'architecture médiévale. Il était d'ailleurs encore trop tôt pour avoir été influencé par la critique naissante sur le fantastique littéraire. Mais après cela, les études des années soixante et soixante-dix ont contraint les médiévistes à

revoir leur vocabulaire, et surtout, à revoir les concepts derrière les mots. La question était alors de savoir si, étant donné les nouvelles définitions du fantastique, il pouvait y avoir un fantastique littéraire médiéval. Nous avons déjà vu que les théoriciens du fantastique eux-mêmes considéraient le phénomène comme relativement récent, dû à un changement d'épistémè au cours des deux derniers siècles.

L'essor d'un champ d'étude consacré au fantastique ne pouvait aller sans une considération de ce phénomène pour les études médiévales. Seulement, cette considération allait dans l'immédiat se faire sur la base d'études comme celles de Todorov. La définition du fantastique chez Todorov excluait d'emblée des siècles de production littéraire. En conséquence logique, à moins de contredire les définitions dont ils allaient se servir, les médiévistes ne pouvaient trouver de place pour le fantastique au Moyen Age.

Dans Essai de poétique médiévale publié en 1972, Paul Zumthor assume que selon la théorie du fantastique de Todorov, il ne peut y avoir de fantastique au Moyen Age. Dans l'introduction de l'ouvrage, Zumthor insiste sur l'un des grands problèmes des études médiévales, où le terme « médiéval » renvoie « à un ensemble de formes culturelles assez éloignées de nous dans le temps pour échapper totalement à notre expérience vécue d'hommes du XXème siècle » (17-18). Le grand problème méthodologique réside dans la grande distance, « la distance irrécupérable » (31) qui nous éloigne de cette période historique. Zumthor intitulera d'ailleurs le premier chapitre du livre « La nuit des temps ». Todorov a grandement fait reposer la définition du fantastique sur la réaction du lecteur. Le problème pour Zumthor est justement que dû à la grande distance temporelle entre nous et le Moyen Age, cette relation entre l'auteur et

le lecteur nous est hors de portée : « lorsqu'un homme de notre siècle affronte une œuvre du XIIème siècle, la durée qui les sépare l'un de l'autre dénature jusqu'à effacer la relation qui, ordinairement, s'établit entre l'auteur et le lecteur par la médiation du texte » (32). Plus loin, Zumthor ajoute à juste titre que « le lecteur reste engagé dans son temps » (32). Ces constatations mèneront plus loin dans l'œuvre au rejet de la possibilité d'accéder à un fantastique médiéval, justement parce que Todorov fait reposer le fantastique sur le lecteur, et parce que ce lecteur médiéval ne nous est plus accessible, selon Zumthor :

[...] le fantastique est ce à propos de quoi « un lecteur implicite » (qui peut être un personnage du récit) hésite sur l'explication à donner. Mais il n'y a plus, dans le texte médiéval tel que nous le connaissons, de lecteur implicite : il y a nous, par-delà une distance de tant de siècles. Le fantastique que nous attribuons au roman médiéval est le nôtre. (170). Zumthor dissout ainsi la possibilité d'un fantastique médiéval.

Dans la même lignée, Le Goff reprendra en 1982 à propos du merveilleux l'étude de Todorov et les conclusions de Zumthor. Dans son essai intitulé « Essai d'inventaire du merveilleux dans l'occident médiéval : cadres et projet d'enquête », Le Goff pose une série de définitions introductives, dont celle du merveilleux proposée par Todorov. Bien que concerné par le merveilleux, Le Goff reprend les mots que Zumthor avait appliqués au fantastique :

Définitions

a. actuelle : selon Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, 1970. Le merveilleux s'oppose à l'étrange en ce sens qu'il « demeure non expliqué » et suppose l' « existence du surnaturel ».

Mais cette définition n'est pas applicable au merveilleux médiéval. Voir P. Zumthor, Essai de poétique médiévale, 1972, pp. 137 sqq. ; car dans le cas de l'étrange comme du merveilleux, la définition de Todorov exige « un lecteur implicite » qui penche vers l'explication surnaturelle ou surnaturelle. Or, le merveilleux médiéval exclut un lecteur implicite, il est donné comme objectif, à travers des textes 'impersonnels'. (465)

Merveilleux, étrange ou fantastique, la définition de Todorov est donc impossible à appliquer pour les œuvres médiévales, car elle repose sur un lecteur implicite qui, selon Zumthor et Le Goff, ne nous est plus accessible. Une telle définition amène Zumthor à réfuter l'existence même d'un fantastique médiéval. Dans le même sillon, Le Goff rejette également l'idée d'un fantastique médiéval. Mais alors qu'il accepte la définition de Todorov concernant le fantastique, il rejette cependant la partie concernant le merveilleux pour accepter une définition « médiévale » car « le mot merveilleux appartient au vocabulaire médiéval. Aussi bien en latin [...] que dans les langues vulgaires romane et anglaise [...] » (466).

Il semble ainsi y avoir une certaine acceptation de l'autorité de Todorov dans un domaine et non dans l'autre. Le problème est que Le Goff se sert de Todorov pour définir qu'il n'y a pas de fantastique, et que plus loin, il refuse de se servir de Todorov, car il n'y a de toute façon pas de fantastique au Moyen Age : « Surtout ce qui m'empêche d'utiliser pour le Moyen Age le beau livre de Todorov c'est qu'il n'y a pas de fantastique » (474).

Les liens de cause à effet semblent avoir quelque peu été altérés à ce moment-là. Quoiqu'il en soit, l'influence de Todorov est bien là et a bien amené les médiévistes à rejeter l'existence d'un fantastique en littérature médiévale. Le résultat en est que dans les années qui suivent, les manifestations du surnaturel en littérature médiévale seront unanimement estampillées sous la catégorie du merveilleux. Cette catégorie n'est cependant pas homogène, comme l'a constaté Le Goff, qui dans le même essai que mentionné ci-dessus, conçoit trois genres de merveilleux au Moyen Age : *mirabilis*, *magicus* et *miraculosus*. *Mirabilis* est « notre merveilleux avec ses origines pré-chrétiennes » (459). *Magicus* est « le surnaturel maléfique, le surnaturel satanique » (460). *Miraculosus* est « le merveilleux chrétien » (460), illustré par les miracles, et qui était contrôlé par l'Eglise. Le modèle de Todorov concernant le fantastique était si affluant que nul n'osait encore le contredire, et surtout pas les médiévistes.

Les motivations de rejet d'existence du fantastique médiéval ne sont cependant pas infondées. Il est vrai que la distance temporelle qui nous sépare du texte original nous coupe en même temps de son contexte, et qu'il est très difficile de retrouver le lecteur implicite auquel était adressé le texte. Zumthor propose aussi, dans la même filiation, que l'existence de l'énonciateur n'est plus perceptible. Il trouve seulement une occurrence textuelle avec un commentaire sur un événement surprenant, dans le passage d'Yvain de Chrétien de Troyes :

La seule exception est peut-être le discours de Calogrenant, aux v. 142-580 de l'Yvain de Chrétien de Troyes (Mary, I, 112-117) ; mais l'unique glose dont le chevalier-narrateur munisse son discours consiste à en attester la vérité :

Car ne vuel pas parler de songe

Ne de fable ne de mançonge

(éd. M. Roques, P. 6). (171)

La difficulté est là, il ne s'agit pas de la nier, mais de là à dire que le texte est désormais muet, cela semble exagéré. Il serait effectivement très facile de transposer sur le texte médiéval notre propre conception du fantastique, tel est effectivement le piège à éviter, mais dire que le seul lecteur qui existe, c'est nous, et que le lecteur implicite n'existe plus est trop fort.

Deux points nous motivent à contredire Zumthor, et Le Goff en conséquence.

D'une part, le texte porte toujours la trace du lecteur implicite, dans la langue même, dans le traitement des épisodes qui nous intéressent, ici, des épisodes surnaturels.

L'agencement du texte, son organisation, ses paroles et ses silences, l'exposition ou non d'une réaction d'un personnage, l'absence totale de réaction, tout cela existe dans des textes comme ceux de Chrétien de Troyes et indique la présence d'un lecteur implicite, de même que les attentes de celui-ci. Aussi limité cet instrument soit-il, il serait malencontreux de vouloir l'occulter. Le texte parle, comme nous le verrons au prochain chapitre. Le lecteur existe dans le texte, hier comme aujourd'hui.

D'autre part, malgré tous les inconvénients que la temporalité dresse sur le chemin du médiéviste, elle offre néanmoins un aspect qui doit être pris comme un avantage. Il s'agit de la tradition, de la reprise presque immédiate des textes sur lesquels nous entendons travailler. Les romans de Chrétien de Troyes ont été presque immédiatement repris. Les épisodes surnaturels, nombreux comme ils sont, font partie de cette reprise. Leur traitement au sein des textes postérieurs diffère, comme nous allons le voir au chapitre IV. La réaction des personnages diffère. Le même objet revient, porteur

d'une charge symbolique différente, et non par accident. Ce changement du traitement des épisodes surnaturels parmi d'autres, est indicateur d'un choix, et surtout, d'une réaction par rapport à la lecture de Chrétien de Troyes. Là où le texte de Chrétien de Troyes était silencieux, le texte du Lancelot en prose est bavard. Ceci est indicatif d'un certain besoin du lecteur, et donc, d'une certaine lecture de Chrétien. Nous avons bel et bien dans les romans arthuriens du douzième et treizième siècle l'existence d'un lecteur, peut-être d'un lecteur différé, mais d'un lecteur malgré tout.

Jusqu'à la dernière décennie du vingtième siècle, les médiévistes ont au mieux assimilé fantastique et merveilleux et au pire, ont nié la possibilité d'existence du fantastique pour la période médiévale. Diplomate, dans son « Que Sais-Je ? » sur la littérature fantastique publié en 1983, Daniel Poirion opte pour le merveilleux dans le cas de la littérature médiévale, mais admet l'existence d'un fantastique médiéval qui serait réservé à un médium : les arts plastiques. Dans les années 1990, l'influence incontournable de Todorov commence à s'estomper. Les études sur le fantastique ont repris, modifié, critiqué l'apport de Todorov et une certaine flexibilité semble désormais possible. C'est dans ce contexte que Francis Dubost va écrire une thèse consacrée cette fois à l'existence du fantastique dans la littérature médiévale. Le mot est lancé. Il y aurait du fantastique en littérature médiévale.

Chapitre 3

Fantastique, merveilleux et monstrueux au Moyen Age

Fantastique, adj., de rêveur

Fantasmel, adj., insensé

Fantosme, s.m., chose extraordinaire, merveilleuse, trompeuse, illusion, mensonge

Fantosmer, v. a., ensorceler

Fanstomerie, s. f., sorcellerie, magie / fantôme.

Merveil, adj., merveilleux

Merveillable, adj., merveilleux, étonnant

Merveillablement, adv., merveilleusement

Merveillance, s. f., sujet d'étonnement

Merveillant, p. prés., qui s'étonne

Merveille, s. f. ; *avoir merveille*, s'étonner/ se demander avec étonnement / *se donner merveilles*, s'étonner / *ne pas dire merveille*, se tromper.

Merveilles, adv., merveilleusement / extrêmement, très

Merveilleté, s. f., arrogance

Merveilleuseté, s. f. merveille, magnificence / bizarrerie / arrogance

Merveillier, v. a., admirer / v.réfl. et n., s'étonner, s'émerveiller/ p. pas., étonné

Merveillor, adj., qui s'émerveille/ merveilleux

Merveillos, adj., étonné, frappé d'étonnement/ terrible / singulier / qui s'admire soi-même/ impétueux, emporté, arrogant / fâché, chagrin

Merveilment, adv., merveilleusement / extrêmement

Miravile, s., f. merveille

Miravillos, adj., merveilleux / grand, puissant

Lexique de l'Ancien Français, Frédéric Godefroy (Welter : Paris. 1901)

3.1 Dire le surnaturel

3.1.1 L'introduction du fantastique par Francis Dubost

Publiée en 1991, la thèse de Francis Dubost est la première à envisager la possibilité d'une esthétique fantastique dans la littérature du Moyen Age, remarquant et corrigeant l'erreur méthodologique qui avait prévalu jusque là: « le fantastique des temps théologiques ne peut s'évaluer à l'aide des mêmes critères que celui des temps scientifiques » (241). La démarche de Dubost est cruciale pour plusieurs raisons. Elle est avant tout novatrice, et marginale assurément, mais dans le meilleur sens du terme, puisqu'elle adopte un point de vue que personne jusque là n'avait osé : proposer qu'il peut y avoir du fantastique médiéval, mais que celui-ci ne sera pas le jumeau identique du fantastique moderne. Autrement dit, le fantastique ne serait pas une création moderne. Pour autant, Dubost est différent sans être extrémiste. Dubost propose au contraire l'idée d'une filiation et d'une continuité entre fantastique moderne et fantastique médiéval, ce qu'il observe à travers l'établissement d'un parallèle sémantique entre *phantasticos*, *phantasma* et fantastique. Il s'écarte ainsi de la merveille, signe trompeur et jusqu'ici utilisé afin de soutenir la non-existence possible du fantastique au Moyen Age.

Dubost propose que le signe fantastique n'est pas l'exclusivité de la modernité, mais qu'il existe depuis longtemps et que son signifié n'est pas aussi étranger au signe moderne qu'on voudrait le faire croire. L'étude de passages à caractère surnaturel de Saint Augustin (Confessions) Grégoire le Grand (Dialogues), Gautier Map vers 1181-

1193 (De Nugis Curialium), ou encore Gervais de Tilbury vers 1210 (Otia Imperialia) permet à Dubost de défendre le point de vue qu'une esthétique fantastique existait au Moyen Age, même si le signifiant équivalent contemporain -- c'est-à-dire le substantif, tel qu'il est manié par les critiques -- n'était pas encore usité.

L'étude des signifiés offre l'idée d'un champ sémantique proche de celui du terme moderne. Du grec au latin, le signifiant relève du domaine de l'appréhension du monde, de la connaissance, et de l'imagination. Dubost rappelle que « chez les sceptiques, le mot *fantasia* marquait le caractère relatif de la connaissance » (31). Le grec « *phantasticos* » signifie rendre visible, imaginer, et en latin, le mot « *phantasticus* » englobe plus généralement la représentation imaginaire. Saint Augustin attribuait ce mot aux visions venant spontanément à l'homme, par opposition aux visions envoyées par Dieu. Saint Augustin distinguait phantasme et *phantasia* (De Trinitate (VIII,VI,9)), cette dernière se fondant sur la mémoire d'une vision, dégradée mais engendrée par un contact optique, alors que le *phantasma* n'a pas été engendré de façon empirique.

Non envoyées par Dieu, ces visions non empiriques avaient le plus souvent un statut spirituel négatif : « chez Saint Augustin aussi bien que chez Grégoire le grand, à l'origine de la vision dite fantastique, on rencontre très souvent le diable » (35). L'événement fantastique est déjà négativement catégorisé. Bien que souvent associé, le diable n'est pas immanquablement présent. Le sens primordial à retenir est avant tout l'idée d'imagination, et conséquemment, d'irréalité. Dubost indique que « le mot *fantasticus* est utilisé comme marqueur d'irréalité dans des situations impliquant l'action du diable ou d'un personnage suspect, d'appartenance mal définie » (36). Les travaux de

Gautier Map et de Gervais de Tilbury illustrent la catégorisation négative voire diabolique de ces représentations. Cette irréalité ne recouvre cependant pas le merveilleux chrétien puisque celui-ci ne laisse pas la place à l'ambiguïté ou au doute qui découlent du « *fantasticus* ». Une des idées récurrentes associées au *phantasticus* est donc celle de l'événement irréel qui entraîne un doute, une incertitude.

La filiation avec notre fantastique moderne est ainsi établie. Le terme *phantasticus* implique que l'état de la connaissance humaine est mise en question. L'étude de Dubost démontre que le terme a plusieurs possibilités d'attribution. Ainsi, dans le De Nugis Curialium de Gautier Map, *phantasticus* qualifie à la fois « des objets, des personnages, ou bien des situations narratives » (37). Dubost en conclut qu'il y a bien avant le dix-neuvième siècle une esthétique surnaturelle qui dépasse les limites du merveilleux, ou du féérique:

Il ressort de ce bref inventaire que le mot *fantasticus* recouvre des situations qui débordent largement le cadre du féérique, pour couvrir un domaine beaucoup plus vaste de la manifestation surnaturelle, incluant notamment le diabolique, le monstrueux, le mystère, les phénomènes de seconde vie. (39) Le surnaturel médiéval n'est pas uniquement dans la merveille.

Dubost revient alors sur la merveille, qu'il étudie en contexte plus large que nous l'avons fait mais avec les mêmes conclusions sur son usage polysémique et qui dépasse le cadre du merveilleux stricte. Son choix est alors de se dégager du signe et de considérer l'univers des mentalités, et surtout, la dualité intrinsèque de la pensée médiévale. Il insiste ainsi sur l'existence d'une « double cohérence » (231) de certains textes, qui reflète « la dualité fondamentale inscrite dans la pensée médiévale [...] »

travaillée par un déchirement épistémologique dont la formulation cruciale s'exprimera par la notion de 'double vérité' » (231). Dubost propose un système en croix pour représenter cette dualité de l'univers médiéval, à cheval entre le visible et l'invisible:

c'est pourquoi nous proposons l'image de la croix, ou du croisement des deux axes, pour rendre compte de cette situation entre tradition théologique et ouverture philosophique, entre connaissance charismatique et connaissance rationnelle, entre la glose et l'argumentation, entre la Révélation et l'Histoire.
(231)

Le tableau suivant reflète les modalités du surnaturel au Moyen Age, et offre une identification des frontières du merveilleux et du fantastique selon Dubost.

Table 4

Table 4: Le fantastique selon Francis Dubost (236)

CAUSES PREMIERES		
	SURNATUREL CHRETIEN	FEERIE
MERVEILLEUX	CIEL	BLANCHE LANDE (féerie positive)
	Saint Gilles (miracle)	Fée Amour, crise, rupture du pacte
	Désiré	Deux enfants (hors mariage)
	Départ pour l'Autre Monde	Intégration (conflit surmonté) Métamorphose du cerf.
CAUSES SECONDES	= = NATURE , PROCEATION, NAISSANCE, VIE = => Conversion	Intégration possible
FANTASTIQUE	Crimes Robert le Diable	Marque : Tydorel
	Diable (désir)	Ondin (beauté du diable)
	ENFER	ROYAUME DU LAC (Féerie suspecte)
	SURNATUREL DIABOLIQUE	MYTHES PRECHRETIENS

Ce tableau représente le surnaturel et le naturel comme deux axes s'entrecoupant. En ce sens, comme Todorov, le fantastique fait irruption dans le naturel : « le fantastique nous renvoie toujours vers quelque carrefour imaginaire. Ce

n'est qu'à la croisée de plusieurs cheminements, naturels et surnaturels, que se rencontre l'équivoque » (231). Sur le tableau, l'axe vertical est l'axe de l'invisible, qui induit inévitablement le questionnement : « sur cet axe vertical se fixe la question primordiale, qui porte sur l'être : Es tu boene ou male chose ? » (231). Sur cet axe sont figurés le merveilleux et le fantastique. Le tableau, et la question modèle, laissent littéralement entrevoir la valeur attribuée à chacun : le merveilleux est en haut, et le fantastique est en bas. Autrement dit, si à la question « es-tu boene ou male chose ? », la réponse est «boene », alors la modalité est celle du merveilleux, et dans le cas contraire, elle relève du fantastique. Dubost associe le merveilleux au surnaturel divin ou à la merveille positive, rassurante, tandis que le fantastique reste majoritairement négatif et inquiétant, en étant soit associé au diable et à la déablie, soit à des éléments préchrétiens, mythiques et suspects.

Il ne se différencie pas vraiment sur ce point avec d'autres médiévistes avant lui, comme Philippe Ménard par exemple. Dans Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age, Philippe Ménard distinguait déjà le merveilleux par la réaction qu'il crée chez le lecteur. Le spectre couvert par ces émotions reste assez large, le merveilleux de Ménard suscitant « à la fois défiance et admiration, étonnement et enchantement. Il naît du sommeil de la raison, il procède des forces obscures et irrationnelles qui restent tapies au fond de l'être » (377). Cette idée du sommeil de la raison correspond en quelque sorte à la différence de réception communément vue entre merveilleux et fantastique, c'est-à-dire que le merveilleux est placé sous un contrat de lecture, accepté par la raison comme irréel, tandis que le fantastique éveille la raison qu'il défie et trouble. Par conséquent, « tantôt, le merveilleux implique une adhésion

profonde, une foi naïve et sans failles. Tantôt, il ressemble à un mirage, et il n'est pas nécessaire d'y croire pour qu'il fasse illusion » (377). Ne créant pas de crise cognitive, le merveilleux de Ménard est associé à l'idée de jeu: « mais il peut aussi n'être qu'un jeu de l'imagination, un divertissement conscient et contrôlé » (377). Avec Ménard, les frontières du merveilleux ne sont cependant pas nettes, et le merveilleux est parfois inquiétant : « parfois, le merveilleux se juxtapose au monde réel sans en détruire les lois et la cohérence. Parfois au contraire, l'irruption du merveilleux introduit une inquiétante fêlure dans la nature et sape les assises du monde terrestre » (377). Finalement, Ménard tranchera en accordant au merveilleux un rôle positif et au fantastique un rôle négatif : « au merveilleux aimable et rassurant s'oppose le fantastique, lourd de fantasmes troublants, d'images oppressantes, d'évocations macabres, qui exprime l'éternelle angoisse des hommes » (377). Il convient ici de noter que Ménard n'évoque pas le fantastique médiéval, mais le fantastique moderne. Mais quoi qu'il en soit, pour Philippe Ménard comme plus tard pour Francis Dubost, la merveille et le fantastique se distinguent qualitativement. A la merveille vont les émotions positives, et au fantastique les émotions négatives, telles que la peur, l'angoisse, l'inquiétude. Le fantastique conserve ainsi la valeur péjorative associée au mot *phantasticus* par des Gautier Map ou Gervais de Tilbury. Mais ce faisant, le fantastique de Dubost regroupe ce qui était couvert chez Le Goff par les catégories du « *magicus* » et des « *mirabilis* ».

Au-delà de ces correspondances, Dubost propose l'idée novatrice que le fantastique est régi par le concept de l'altérité, présent dans tous les termes du surnaturel médiéval : « le dénominateur commun à cet ensemble flou, très hétérogène en tout cas,

sera celui de l'altérité. En effet, en dernière analyse, c'est bien la notion d'altérité que l'on rencontre au cœur de toutes les situations inexplicables et troublantes » (92).

Cette altérité se décline toujours selon les trois cas suivants : l'autre, l'ailleurs et l'autrefois. Le fantastique est donc cette altérité absolue, des lieux, des êtres ou des temporalités.

Les concepts de Dubost ne sont pas très éloignés des concepts utilisés par les théoriciens de la modernité. Comme vu chez Todorov, pour Dubost, l'événement merveilleux ne pose pas de trouble cognitif : « dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière, ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (59). Le merveilleux est placé sous un contrat de lecture, et accepté : « le conte merveilleux dit que le héros arrive chez le diable, et tout est dit du même coup » (137). Le fantastique est beaucoup moins explicite : « le conte fantastique ne mentionne pas le diable, ne prononce pas son nom, mais le laisse pressentir par un ensemble d'indices appropriés dont la répétition finit par constituer le code du démoniaque » (137). Le merveilleux relève d'un système de dénotation directe, pas le fantastique. Ces deux modes d'expression ont des effets distincts. A l'inverse du fantastique, « le merveilleux n'engendre aucun questionnement sur la manifestation surnaturelle » (224). Le fantastique, au contraire, génère l'interrogation, ce qui revient aux propositions de Todorov, qui proposait que le fantastique fonctionne sur la base de l'interrogation quant à la nature de l'événement. Chez Dubost, le fantastique reste un processus en deux étapes : d'abord, le désordre fantastique qui introduit un questionnement, et enfin la remise en ordre, la résolution. Il n'en allait pas autrement chez Todorov. Le fantastique est un moment furtif, amené tôt ou tard à disparaître.

Dubost n'est donc pas radicalement révolutionnaire, dans le sens où il rejoint ses prédécesseurs sur les points de différenciation entre le merveilleux et le fantastique. Il diverge surtout dans sa reconnaissance d'une dualité de la pensée médiévale, de l'existence d'un questionnement, d'un sentiment d'étrangeté par rapport à l'événement surnaturel. Il reste cependant très traditionnel en proposant que le fantastique médiéval est surtout diabolique, voire pré-chrétien, et toujours négatif.

La possibilité d'une esthétique fantastique démontrée, Dubost a entrepris le minutieux travail d'examen des occurrences fantastiques dans les textes médiévaux selon les modalités de l'ailleurs, de l'autre et de l'autrefois. Les lieux propices à l'événement fantastique dans les textes médiévaux sont entre autres: l'île, la forêt, les lieux de mort et les lieux construits, comme les châteaux. Cependant, s'il existe des lieux qui privilégient l'événement fantastique, tout lieu peut devenir fantastique. Les espaces restent neutres jusqu'à ce qu'un événement leur donne une tonalité fantastique : « l'action fantastique peut, en principe, se dérouler n'importe où [...]. En théorie, il n'y a pas d'espace spécifiquement fantastique » (251). Ceci tient certainement au fait que le fantastique est vraiment une irruption dans le réel, alors que le merveilleux est posé comme un espace à part. De ce fait, lieux merveilleux et lieux fantastiques se distinguent en ce qu'ils s'opposent dans leur façon d'occuper l'espace : « à la partition de l'espace merveilleux s'oppose l'indifférenciation du fantastique » (251).

Comme le fantastique apparaît dans des lieux particuliers de façon répétitive, Dubost propose de dresser une typologie de ces lieux particuliers. Les îles sont ainsi le premier lieu qu'il observe en particulier. Le travail de Dubost est minutieux, et il distingue plusieurs catégories récurrentes d'îles : îles des tentations, île de l'amour, île

tournante, île du géant, île d'Hippocrate, il faut noter en passant le nombre surprenant d'exemples tirés de textes arthuriens. Toute île est l'autre lieu, et conséquemment, le lieu de l'autre : « évoquer une île, c'est évoquer l'espace de la différence » (297). Cette différence est bien entendu négative si l'on se souvient du tableau en croix : « l'île fantastique est mémoire du mal, mais elle est aussi ce lieu marqué dans lequel le mal peut se réactiver en ranimant les grandes terreurs surnaturelles entretenues par le discours de l'Eglise sur le diable » (312).

L'île est cependant un espace particulier qui n'est généralement qu'un espace temporaire de l'action:

l'île forme un cadre qui s'accorde très bien avec le mystère romanesque et le secret des espaces lointains envisagés comme des points de fuite purement imaginaires, en ce sens que l'action ne s'y déplace que très rarement, et ne s'y établit qu'en des moments exceptionnellement intenses. L'Isle Noire d'Erec se maintient ainsi à l'horizon du récit pour doubler l'espace de la diégèse par l'évocation d'un autre lieu qui ressemble à un espace onirique, tandis que l'œuvre atteint son achèvement avec l'épisode de la Joie de la Cour, qui relève du fantastique de l'insularité. (288)

L'île est à la fois le lieu de la merveille et le lieu du fantastique, c'est donc tout l'axe vertical qui peut y être représenté: « A ces mentions de l'île, et des lieux isomorphes, sont invariablement associés des personnages dotés de pouvoirs surnaturels : les fées, lorsque l'objet est destiné à un chrétien, les diables, lorsqu'il est destiné à un païen » (292). D'autres êtres insulaires sont aussi souvent vu produire des objets eux-mêmes dotés de qualité exceptionnelles : « l'artisan habile et quelque peu magicien forgeant des

armes merveilleuses dans une île lointaine » (293). Ainsi, l'île est « le lieu des naissances fabuleuses et des industries ambiguës qui mêlent les techniques artisanales du forgeron, ou du tisserand, aux artifices de la magie. Par sa configuration et sa situation, l'île évoque donc un lieu matriciel qui serait le siège de gestations surnaturelles» (294). Dubost fait à plusieurs reprises le rapprochement entre symbolisme insulaire et thèmes de la gestation: « l'île se charge alors spontanément de toutes les potentialités du symbolisme amniotique et des images affectives et mythiques liées au lieu circulaire et clos » (284).

Toutes les îles ne sont cependant pas égales, ni même toutes fantastiques. Ainsi, Avalon n'est pas à considérer comme une île fantastique, mais comme une île merveilleuse :

cette île demeure une île merveilleuse, un espace évoqué, une référence mythique, une terre d'asile pour les âmes, selon la belle définition d'Edmond Faral, mais une terre qui ne donne jamais asile au récit et qui reste donc étrangère au fantastique . (297). Avalon est l'ailleurs du récit même, le lieu où on a été et où on sera, mais jamais le lieu où l'on est.

La forêt est l'autre grand lieu du surnaturel médiéval: « En tant que cadre de l'aventure romanesque, la forêt est le lieu où sont disposées les merveilles. [...] La forêt des romans est à la fois un lieu naturel et un lieu culturel » (317). La forêt, avec sa visibilité limitée, ses bruits et ses lueurs dont on ne connaît pas l'origine, est un lieu fantastique comme elle brise la relation directe de cause à effet : « Sous le couvert des arbres l'attend une aventure déroutante, qui illustre bien le fantastique particulier, de nature métonymique, associé à la forêt utilisée comme un écran qui coupe le phénomène

de sa source » (327). L'étude d'une variété de textes permet à Dubost de dégager plusieurs lieux communs relatifs à la forêt angoissante:

Le fantastique de la forêt se charge donc de fonctions multiples parmi lesquelles on peut percevoir quelques grandes constantes. Autour du thème de la pucelle au bois, se déploie la fantasmagorie des périls sexuels qui menacent la femme solitaire, perdue dans la forêt, exposée à la malignité des éléments, ainsi qu'aux violences des hommes. On a vu se mettre en place une poétique de la peur exploitant essentiellement les possibilités offertes par le milieu forestier et l'obscurité de la nuit. L'animation de la forêt exercera toujours une fascination durable sur l'imaginaire fantastique, toujours prompt à accorder aux arbres et aux végétaux une sensibilité, une intelligence, des facultés d'intention, comparables à celles que possèdent les êtres animés. Autour du thème de la chasse médiatique, se développe un certain fantastique qui fait transition vers un ailleurs incertain, l'ailleurs du fantasme incarné par l'aventure féerique où la séduction n'est parfois que le masque de la mort. Mais la forêt n'est ici qu'un entre-deux, un espace charnière qui permet le passage difficile et périlleux vers un autre espace, un espace construit ou reconstruit selon l'architecture du rêve, vers le château de l'Autre Monde. (350) Espace de la peur, la forêt est un lieu de transition vers un autre espace fantastique, celui des espaces construits par l'homme, et des châteaux en particulier.

Dubost propose que ceux-ci sont sous l'emprise de deux maux distincts :

le fantastique du château est sous la dépendance d'une visée idéologique qui se cristallise autour de deux formes principales de mal. Celui que représente la

beauté de la femme surnaturelle qui attire le chevalier pour le faire mat ; celui que représente une féodalité réfractaire aux valeurs incarnées par les chevaliers arthuriens (388). Il faut souligner ici la présence du thème arthurien, qui reviendra à maintes reprises dans l'étude de Dubost.

Les autres lieux privilégiés étudiés sont les lieux déserts, et plus généralement, liés à la mort, comme le thème de la terre gaste, ou encore les cimetières, espaces du mort dans l'espace des vivants. Dubost s'occupe plus de cataloguer les lieux fantastiques que de les interpréter, et les explications restent souvent succinctes, bien que pertinentes. Ainsi, lieux gastes, ou comme dirait Dubost, « la gastitude » et lieux des morts peuvent tous deux être considérés comme des métaphores, l'un de l'état spirituel d'un domaine -- « l'espace porte témoignage d'une décadence » (405) -- l'autre de la relation chevalier-dame : « le fantastique du cimetière offre donc le support anecdotique à travers lequel le récit explore l'imagerie ambiguë de l'assujettissement amoureux » (417).

Le catalogue des expressions fantastiques passe alors à l'autre type d'altérité, celui qui prend l'allure de créatures diverses, humaines ou animales, mais toujours au-delà de la normalité. Dubost décline cette autre faune en six grandes catégories : le bestiaire fantastique, la beste diverse, les êtres doubles (sagittaires et loup-garous), le monstre (les géants), les deablies et l'enfant sans père (Merlin). Autres fantastiques et non merveilleux, il faut assumer ici que toutes ces représentations surnaturelles sont teintées de connotations péjoratives. La troisième altérité, celle de l'autrefois, n'est pas indépendante des deux premières, mais leur est superposée. Lieux, créatures fantastiques semblent toujours ressortir de ce fond mythique ancestral, témoigner d'une mémoire

vacillante d'un passé lointain. Ce troisième type d'altérité sera donc toujours présent, de façon plus ou moins évidente.

En conclusion, Dubost distingue trois applications du fantastique dans le récit : le fantastique d'intimidation, le fantastique obsidional, et le fantastique essentiel, toujours déclinés selon les représentations de l'Autre, de l'Ailleurs, et de l'Autrefois. Dans le fantastique d'intimidation d'abord, des êtres maléfiques menacent le héros. Cette menace n'a cependant jamais de réelles conséquences : « les créatures diaboliques sont tenues à distance. Elles ne mettent jamais en danger l'âme du héros » (804).

Le fantastique obsidional représente deux positions textuelles par rapport au fantastique, la passivité ou l'agressivité. Le texte présente les héros soit comme résistants au fantastique qui s'avance vers eux, comme c'est le cas dans la Quête del Saint Graal, ou bien au contraire les personnages sont actifs et vont vers le fantastique pour le dissoudre, comme dans le Perlesvaus. Enfin, le fantastique essentiel existe lorsque la narration elle-même propose une double lecture, comme pour le Perlesvaus:

une partie du texte se dresse contre l'autre. L'une maintient le récit dans la mouvance du sacré ; l'autre prolonge les échos d'une culture oubliée. Cette dualité paraît constitutive d'un fantastique essentiel, intrinsèque, que ne manipule aucune visée idéologique ni aucun projet didactique, mais qui appartient en propre à l'imaginaire du texte. (Dubost, 807) Cette tension illustre la division intrinsèque d'un univers où le fantastique fait intrusion.

Le travail de Francis Dubost est énorme, et le catalogue des occurrences minutieux. Il fait enfin cohabiter dans un même texte les deux modalités surnaturelles que sont le

merveilleux et le fantastique. Cependant, comme ses prédécesseurs, Dubost fonde en grande partie la nature du fantastique sur la base de la réception, et en particulier sur la nature négative attribuée au phénomène surnaturel, qu'il soit diabolique, ou simplement mythique. Il semble de ce fait qu'il déplace et renomme les catégories déjà distinguées par Le Goff, le fantastique s'immiscant dans ce que Le Goff appelait « magicus » et « mirabilis ». Les catégories ne changent donc pas exactement, mais Dubost leur assigne désormais le terme fantastique, qui n'avait pas été osé jusque là. L'entreprise de Dubost a cependant dans l'opération abandonné le signe lui-même. Il semble pourtant bien exister une syntaxe propre au fantastique, même en contexte médiéval.

3.2 Structure linguistique du discours surnaturel

3.2.1 Le fantastique et la surcharge du signe

Le fantastique en littérature est une représentation qui reste contingente des limites du langage. C'est au sein de cette construction linguistique que se crée l'esthétique fantastique. La première partie de ce chapitre est revenue sur le vocabulaire usité au Moyen Age pour parler de l'événement surnaturel. En dépit de quelques enchantements ça et là, de quelques personnages « enfantosmez », c'est la merveille qui est le plus couramment utilisée en voisinage de l'événement surnaturel. Le problème avec le mot merveille est qu'il recouvre des champs sémantiques vastes, qui dépassent largement le surnaturel pour parfois simplement traduire la surprise. Et inversement, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas merveille qu'il n'y a pas surnaturel. Finalement, il ne faut

pas attendre que les signes porteurs de l'irréalité balisent les événements surnaturels, ceux-ci peuvent très bien se passer d'eux, et le plus souvent, s'en passent. Devant cette évidence, Francis Dubost s'est ainsi écarté du signe comme marqueur privilégié du fantastique. Et en effet, le fantastique, représenté si souvent par les théoriciens par l'idée d'intersection, de croisement axial, surgit plus de la mise en contact de deux concepts que de la présence d'un seul signe. Cette dualité constitutive a été maintes fois évoquée, mais elle a surtout servi à analyser le fantastique dans son mode de réception seulement, comme si, le signe devenu trompeur, le fantastique ne reposait pas sur des mécanismes narratifs identifiables. La représentation fantastique étant contingente de la collision de deux modes de représentation, le signe est effectivement une unité trop petite pour contenir la dynamique fantastique, mais il ne faudrait pas en conclure que toute analyse linguistique est limitée et inutile. Il faut au contraire se reporter à une unité plus grande. Levi-Strauss envisageait que l'unité minimale du mythe, le mythème, se trouvait au niveau de la phrase, au-delà du signe unique. Au même niveau, celui de la phrase, se trouve l'unité constituante du fantastique, ou devrait-on dire, le fantème ?

Claude Levi-Strauss -- et par Roland Barthes après lui -- avait par ailleurs envisagé le mythe comme une construction linguistique duale, ce qui est tout à fait pertinent pour le fantastique, dont la dualité est souvent rappelée. Dans le chapitre d'Anthropologie structurale consacré aux mythes, le discours mythique est un système sémiologique second, le premier étant le discours linguistique. Pour Barthes dans Mythologies, ce système secondaire « s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui » (Barthes, 187). Cette première chaîne sémiologique est celle qui constitue le signe tel que Saussure l'avait envisagé. Dans le système de Saussure, le

signe linguistique est un élément à deux faces, composé d'un signifiant et d'un signifié. Le signe « damoisele » est ainsi composé du signifiant « damoisele » -- découpable en phonèmes, la plus petite unité du langage -- et du signifié, ou concept « jeune femme ». Le signe linguistique est la somme de ces deux facettes. Le signe est ainsi le terme final, le résultat de cette addition, ou en d'autres mots, de cette juxtaposition.

Levi-Strauss avait proposé que le mythe ne pouvait se résumer à un signe, mais que son articulation, sa représentation linguistique devait se faire au niveau de la phrase. En ce cas, le signe reste toujours présent dans la composition du mythème, mais il ne se suffit pas à lui-même. Barthes a alors envisagé que dans le système mythique, le signe saussurien devient le « premier terme ou terme partiel du système agrandi qu'il édifie. Tout se passe comme si le mythe décalait d'un cran le système formel des premières significations » (*Mythologies*, 187). Dans le système mythique, le signe saussurien ne représente qu'une partie de l'addition. Ce qui était sens, ou signifiant, dans le système linguistique devient forme, ou signifié, dans le système mythique. Le nouveau signifié qui lui est assigné est désigné comme le concept (189). Dans cette opération, le sens linguistique est d'abord vidé pour être réinvesti, « il s'appauvrit, l'histoire s'évapore » (290).

Table 5

Table 5: La double construction mythique selon Roland Barthes

Langue	}	1. signifiant	2. Signifié	
		3.signe		
MYTHE	}	I. SIGNIFIANT		II.SIGNIFIE
		III. SIGNE		

(Mythologies, 187)

Dans ce processus qui ramène le signe à un signifiant pour ajouter un nouveau signifié opère en quelque sorte une vacation du premier signe. Le vide du signe mythique n'est cependant qu'un instant du processus, et cela vaut pour le fantastique comme pour le discours mythique. Reprenant les mots de l'article de Jean Bellemin-Noel, Francis Dubost rappelle que le fantastique est un lieu vide (55). Serait-ce plutôt un lieu vidé, autrement dit, vide par l'action de la représentation fantastique ?

Le conte du graal, ou encore Le chevalier au lion décrivent effectivement des créatures dont la nature est double et problématique. Ils apparaissent comme des êtres fantastiques car leur nature est incertaine. Dans l'une des de ces descriptions, cette difficulté à classer la créature est exprimée par un des personnages, Calogrenant, qui sert ainsi de lecteur implicite. Dans Le chevalier au lion, le gardien de taureaux est décrit comme un homme avec des attributs animaux.

Chevez mellés et front pelé,

S'ot bien .II. espanes de lé,

Oreilles moussues et grans
 Aussi com a .I. oliffans,
 Li sourchis grans et le vis plat,
 Iols de çuette et nes de chat,
 Bouche fendue comme lous,
 Dens de sengler agus et rous,
 Barbe noire et grenons tortis,
 Et le menton aers au pis,
 Longue eskine torte et bochue. (295-305)

La réaction de Calogrenant devant le gardien de taureau est le questionnement de la race à laquelle il appartient. « Va, cor me di se tu es boine chose ou non ! » (v. 326- 327). Le gardien de taureaux répond : « je sui uns hom » (Yvain, v 328), mais Calogrenant, non convaincu, insiste: « Ques hom es tu ? » (v. 329). La réponse du gardien de taureau n'est pas satisfaisante. Il dit qu'il est un homme, mais alors, que faire de la description, un homme peut-il être contrefait à ce point ? L'intrusion dans le domaine du surnaturel est d'autre part accrue par le contexte autour de cette créature : le gardien de taureaux est seul, dans la forêt, son occupation baigne de résonances mythiques. Dans tous les cas, la réponse du gardien de taureaux semble contradictoire avec la description, et crée ainsi une crise de l'entendement, traduit par un questionnement de la part d'un personnage.

Ce passage illustre par le fonctionnement de la narration fantastique qui ne réside pas dans un seul signe, mais dans la juxtaposition de signes. Le même type d'effet existe dans le Conte du graal avec la demoiselle à la mule. Elle aussi a des traits qui tiennent à la fois de la femme et de l'animal :

La demoisele fu treciee
 A deux treces tortes et noires.
 [...]

Ainz ne veïstes si noir fer
 Com ele ot lo cors et les mains.
 Mais encor estoit ce do mains
 A l'autre laidece qu'ele ot,
 Que si oil estoient dui crot,
 Petit ensin com oil de rat,
 Ses nes fu de singe o de chat
 Et ses levres d'asne o de buef,
 Ses dans resanblent moiël d'euf
 De color, tant estoient ros,
 Et s'avoit barbe comme bos.
 Ami lo piz ot une boce,
 De vers l'eschine senbloit crosce,
 Et s'ot les rains et les espales
 Trop bien faites por mener baules,
 S'ot boce el dos et anches tortes
 Qui vont ansin comme reortes
 Trop bien faites por mener dance. (4546-4569).

La longueur de la description implique que l'essence de la demoiselle à la mule ne peut être capturée par un seul signe, mais par la juxtaposition de signes. Cette juxtaposition

produit un effet de départ du naturel et d'entrée dans le surnaturel. En quelque sorte, cette juxtaposition de signes met la jeune fille au carrefour des axes du naturel et du surnaturel. Et pourtant, la demoiselle ne sera jamais appelée autrement que « damoisele », mais elle semble à l'étroit dans le signe, une fois que le narrateur l'a décrite.

Dans le cas de la demoiselle à la mule ou du gardien de taureau, le processus descriptif a transformé le signe saussurien comme vu pour le discours mythique de Barthes. Dès que la description est engagée, la jeune fille et le gardien de taureau deviennent des signifiés qui dépassent ceux communément entendus par « homme » ou « femme ». Cependant, le sens premier -- demoiselle, ou homme, normal par rapport à la réalité -- ne disparaît jamais tout à fait. Comme le dit Irène Bessière : « L'imagination ne peut produire d'images, de représentations nouvelles, qu'à partir de celles qui sont disponibles » (183). Le sens premier est ainsi nécessaire pour la construction d'une image fantastique.

Dans les premiers chapitres de sa thèse sur les aspects fantastiques de la littérature médiévale, Francis Dubost fait le tour des définitions du fantastique et isole certaines caractéristiques essentielles. Parmi celles-ci est la notion de détournement. Dans le système fantastique, l'imaginaire ré-agence, et « dispose autrement les choses déjà créées, les détourne de leur destination primitive » (57). C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les mécanismes linguistiques de la représentation fantastique. Celle-ci repose sur le réagencement du réel. Le fantastique ne fonctionne pas sur la création d'un monde parallèle, indépendant du premier, il est basé sur l'irruption dans la réalité, il détourne, corrompt dans un certain sens, ce qui est déjà, il ré-agence, et crée

une copie corrompue. Il utilise donc à la base des éléments qui relèvent du signe saussurien. La juxtaposition de ces signes familiers crée le fantastique, en utilisant le familier pour créer le non-familier, l'étranger. Le problème est que le nouveau concept créé ne change pas la terminologie. Il y a un certain entêtement de la représentation fantastique à conserver le premier signe saussurien. Ainsi, malgré les descriptions détaillées, le gardien de taureau et la demoiselle à la mule sont toujours appelés respectivement homme et femme même après la juxtaposition des signes.

Toutes les représentations fantastiques fonctionnent sur le même modèle, que ce soit l'autre, l'ailleurs ou l'autrefois. Toutes sont régies par cette idée de dualité, de coexistence de deux concepts qui ne peuvent pourtant coexister. Ainsi, l'autrefois évoqué par Dubost n'est pas un terme fantastique en soi, il le devient parce que cet autrefois évoqué par Dubost est un autrefois qui interrompt un présent de la narration, un autrefois mêlé au présent. C'est le cas dans le Conte du graal lors du passage de Gauvain au château des deux reines. Le passage est fantastique parce que les deux reines appartiennent à une temporalité qui n'est pas celle de la narration de Perceval, le texte dit clairement que les deux reines sont mortes, et que leurs fils sont très âgés, rendant leur irruption dans le présent de la narration encore plus improbable. Cet Autrefois est donc soumis à une construction double, cet autrefois, dans le processus fantastique, devient aussi un présent dans une deuxième chaîne sémiotique. Comme ceci est scientifiquement, jusqu'à preuve du contraire, impossible, la juxtaposition des concepts soulève le questionnement fantastique.

Tous les lieux fantastiques dont parle Dubost restent des copies de lieux réels. Dans un premier temps, dans la première chaîne linguistique, les châteaux fantastiques

sont des châteaux, des châteaux comme celui du Roi Arthur, comme n'importe quel château. Les châteaux fantastiques sont des doubles dégénérés de lieux familiers. Dans le cas du Conte du graal, on assiste même à une mise en abîme du thème du double. En effet, le château des deux reines est une sorte de double du château du roi pêcheur, qui est lui-même le double d'un château banal. Le château des deux reines s'offre comme une image symétrique, un double négatif du château du roi pêcheur. Le château du roi pêcheur est un lieu masculin, tandis que le château des deux reines est à l'évidence un lieu féminin. L'un est dans le royaume, bien qu'on ne sache jamais où, tandis que l'autre est en dehors du royaume, sur la mer. L'un est presque désert, l'autre fourmille d'habitants. L'un est tourné vers le passé, la blessure reçue, la mort en quelque sorte, l'autre est tourné vers le futur, vers l'espoir. L'infertilité règne dans l'un, la fertilité est dans l'autre. Il y a donc ici une mise en abîme du thème du double.

La représentation fantastique réside dans la corruption d'un signe par la mise en présence d'un autre signe qui en contredit le signifié. C'est donc au niveau syntaxique qu'il faut chercher le fantôme constitutif du fantastique, pour reprendre la référence au phonème et surtout au mytheme de Levi-Strauss. C'est ainsi que le fantastique naît de la description par exemple de la demoiselle à la mule du Conte du graal ou du gardien de taureaux du Chevalier au lion. Cette description se caractérise par une énumération de signes qui contredisent le signe premier, demoiselle ou homme. Ainsi, et ce qui n'est pas le cas pour le mytheme, les signifiés ajoutés au premier signe qui n'est jamais évacué, doivent s'exclure mutuellement.

Conséquemment, certains tropes vont être privilégiés par le fantastique. Le paradoxe, l'antithèse et aussi l'oxymoron, encore appelé oxymore ou antilogie, sont les

premières formes impliquées par la nature même du fantastique. Le *pariponoïan*, « énoncé violemment illogique » (Suhamy, 119) sera aussi une figure récurrente. D'autres formes liées à la nature juxtaposante de la construction fantastique, comme la conglobation ou la comparaison, en découlent également. Les deux passages cités plus haut décrivant la demoiselle à la mule et le gardien de taureaux en font l'illustration.

La majorité de ces tropes relève de ce que Henri Suhamy appelle « les tropes de construction » dans son livre consacré aux figures de style. Le fantastique est justement une construction, et en fait, une sorte de bricolage, ce qu'il faudra retenir quand on s'intéressera de plus près à ses fonctions. Cette construction fantastique réside dans la transformation, la dilatation si on veut, du signifié contenu dans un signe qui reste non transformé. Cette surcharge du signe le rend anormal, la juxtaposition des signifiés conduit à une création exagérée, illogique, en d'autres mots, monstrueuse.

3.2.2 Un discours tératogène

En représentation littéraire, le fantastique se fonde sur une dualité intrinsèque, exprimée par une juxtaposition des signes. Conséquemment, les sujets de cette description en ressortent inexorablement hybrides et les représentations fantastiques, dans leur diversité fondatrice, sont toujours des représentations monstrueuses. Dans sa thèse, Dubost stipulait que le monstre est « l'être emblématique du fantastique médiéval », « spontanément fantastique », comme il « donne forme à l'impossible » (240). A cause de la double articulation linguistique du fantastique médiéval, le monstre

se présente en effet comme un enfant naturel du discours fantastique. Il est spontanément fantastique car il est la personnification même du discours fantastique, être double, autre horrible, et pourtant toujours à la fois le même. Les monstres fantastiques sont des monstres au sens large, qui peuvent correspondre à la fois aux créatures des encyclopédies médiévales, mais qui en dépassent aussi le cadre. Il faut ainsi faire une distinction entre le monstre médiéval, objet d'étude et de recensement encyclopédique, et le monstre de la représentation fantastique.

Au Moyen Age, comme le rappelle John Block Friedman dans The Monstrous Race in Medieval Art and Thought, le monstre endosse à la fois l'idée aristotélicienne de terata, c'est-à-dire les naissances monstrueuses, et le monstrueux comme signe divin de Cicéron. Claude Kappler, dans Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age, propose de dresser une typologie des monstres au Moyen Age. Il distingue ainsi onze types de monstres vers le XIV^{ème} siècle : les monstres antithétiques, qui font le contraire de ce que « nous » faisons ; ceux auxquels il manque une partie du corps, comme les sciopodes qui n'ont qu'une jambe et un pied, hypertrophié par ailleurs ; ceux dont certains organes ont été modifiés, soit en taille, soit par duplication (monstres à deux têtes, à deux corps); ceux qui sont soit trop grands, comme les géants, ou les animaux énormes, ou qui ont une durée de vie hors de la norme ; ceux qui ont un élément insolite comme les poules à laine ; ceux qui appartiennent à plusieurs règnes à la fois (animal-végétal-minéral) ; ceux dont le sexe est mélangé ; les hybrides ; les hommes sauvages ; les monstres destructeurs ; les monstres non morphologiques.

Cette somme monstrueuse est ainsi recensée pour le XIV^{ème} siècle, mais elle s'appuie sur toute une tradition tératologique qui la précède, et qui était populaire bien

avant les voyages de Jean de Mandeville. L'histoire naturelle de Pline l'ancien, La cité de Dieu de St Augustin, les Etymologies d'Isidore de Seville, l'Imago Mundi, le Liber Monstrorum, tous s'attardent plus ou moins longuement sur ces créatures contrefaites qui peuplent l'univers, que ce soit l'univers du quotidien et des naissances monstrueuses, ou l'univers du voyages et des êtres exotiques qui peuplent les contrées lointaines.

Lisa Verner rappelle dans son livre intitulé Etymology of the Monstrous in the Middle Ages qu'Isidore de Seville par exemple classifiait déjà les monstres comme suit :

He divides single monsters into human-animal hybrids; overly large and overly small example of their species; monsters having a single body part that is overly large or small; monsters having an abundance or a lack of body parts (such as fingers or legs); the lack of or presence of only a body part; the mislocation of a body part; transformations (e.g., a woman gives birth to a calf or a snake); and the mixture of genders in a single specimen. (3)

Pourtant, en dépit du riche catalogue monstrueux offert par ces encyclopédies, la majorité de ces textes n'offrent pas de définition du monstre : « "The Liber Monstrorum fails to offer any kind of definition of monster » (3).

Ils distinguent d'ailleurs à peine entre le monstre et l'animal, pour la raison que leur but n'est pas tant de recenser les monstres que la surabondance de la création divine comme chez Saint Augustin : « Whatever a monster might be, its function for St Augustine is quite clear: it demonstrates the beauty of the superabundance of God's creation » (2). Dans ces textes d'avant le douzième siècle, les monstres sont ainsi signes

de Dieu. Au douzième siècle cependant, leur signification se modifie et dépasse ce cadre strictement religieux :

In the twelfth century the Bestiary expands monstrous signification into areas of truth and morality that are not strictly speaking religious, although if true they must naturally reflect something of the divine. (...) what the monster shows may be true in a secular sense, a religious sense, or both senses. (6) Le monster dépasse ainsi le cadre du divin strict.

A la fin du Moyen Age, le bestiaire monstrueux a finalement un tout autre visage que celui qu'il avait chez un St Augustin par exemple: « Finally, by the later Middle Ages, Mandeville's travels present an apparently infinite variety of arbitrary symbolic functions for the monster, many of which are religious, but some of which appear areligious or even anti-Christian» (6-7). Cette idée d'areligieux voire d'antireligieux sera cruciale pour notre étude, notamment pour notre chapitre V sur les fonctions médiévales du fantastique, qui ont jusque ici toutes été contenues dans le domaine du divin.

Le monstrueux médiéval à proprement dit relève donc du domaine de la créature extraordinaire, et le plus souvent fantasque, comme la plupart ne sont pas ceux du monde qui les a couchés sur papier mais plutôt d'un autre lieu exotique, un ailleurs absolu, mais pas seulement. Des créatures comme la demoiselle hideuse ou le gardien de taureaux entre dans un premier temps à la classification faite par Kappler et que nous avons évoquée plus haut. Ces deux créatures sont des monstres par hybridation. Cependant, la plupart des textes qui les mentionnent leur donne justement une certaine appellation, soit en général « monstrum », soit un autre terme plus précis comme

« cynocéphales » pour les hommes à tête de chien, soit simplement « beste » quand la créature semble surtout animale.

Dans le cas de Chrétien de Troyes, le texte ne semble pas soucieux de catégoriser les représentations monstrueuses. Au contraire, il conserve presque avec entêtement l'idée que ces créatures sont respectivement « damoisele » ou « hom ». Le monstrueux créé par des images délibérément insistantes et descriptives reste ainsi du domaine de l'homme, et pourtant, on a, comme Calogrenant, du mal à y croire. Ce monstrueux relève du fantastique, jouant sur la non évacuation linguistique. C'est-à-dire que le premier signe auquel est ajouté un excès de sens ne disparaît pas. Le monstrueux arthurien réside dans l'hybridité sémantique d'un signe corrompu par le contexte. Comme des comparaisons avec le réel sont utilisées pour caractériser l'élément fantastique, le monstrueux n'est jamais l'Autre absolu, il est toujours à la fois le même et la différence. Il n'y a pas de tératologie sans ressemblance. La demoiselle hideuse est toujours appelée demoiselle, mais ses difformités et sa laideur font que : « Ainz mes tes demoisele nue / Ne fu a cort de roi veüe. » (4572-4573). Elle est à la fois le familier et le nouveau, sans précédent.

Le Goff propose que ces personnages se trouvent entre la catégorie du naturel et du merveilleux : « les personnages qui peuplent le monde sauvage [...] forment, autour de deux pôles [...] une gamme chromatique » (L'imaginaire médiéval, 178). Il place les monstres au milieu d'une chaîne où à l'une des extrémités se trouve le secourable ermite, et à l'autre le géant Harpin de la Montagne. Entre les deux il situe le gardien de taureaux, « monstrueux mais humain » (L'imaginaire médiéval, 178). Le monstre littéraire est pour Le Goff cette créature à la nature double, indécise, à mi-chemin entre

la créature merveilleuse telle que la fée ou le géant, et l'homme. Le Goff met le doigt sur un élément crucial quand il place ces créatures, ces monstres, à mi-chemin entre le merveilleux et le naturel. Il propose que ces monstres dont il n'étudie pas la structure syntaxique, et qu'il ne verra pas comme des expressions fantastiques, se distinguent des êtres merveilleux comme la fée ou le géant. Ceci est en accord avec une distinction linguistique entre le merveilleux et le fantastique.

3.3 Le fantastique et le merveilleux

3.3.1 L'évacuation merveilleuse

Jusqu'ici, la séparation traditionnelle entre merveilleux et fantastique a reposé sur leur mode de réception. Alors que le fantastique soulève une foule de questions, le merveilleux est accepté sans plus d'ambages. Cependant, comme le fantastique, le merveilleux littéraire s'inscrit dans un système discursif. L'étude de ce système permet d'offrir un affinement de la définition du merveilleux, en l'ancrant dans le langage. Nous avons vu que le fantastique est basé sur un système qui consiste en une saturation du signifiant, qui garde son sens premier, mais auquel un sens second est ajouté, le tout toujours dans les frontières du signifiant premier. La différence entre merveilleux et fantastique est surtout que l'un est toléré par la raison, et l'autre non. Le merveilleux fonctionne donc sur ce seuil de tolérance, et plus précisément, dans le langage, sur le seuil de tolérance de la saturation du signe. Alors que le fantastique oblige le gonflement du sens, le merveilleux ne le conserve pas et l'évacue par le biais de la création d'un

nouveau signe. Ainsi, le merveilleux n'induit pas de crise de la raison car il ne repose pas sur la création d'un signe mutant, créé par la juxtaposition de deux chaînes sémiotiques.

Concrètement, dans le merveilleux, la femme aux pouvoirs magiques ne sera pas tolérée sous la catégorie standard femme, mais un signe spécifique lui sera attribué : « la fée », « la magicienne » ou bien « la sorcière ». De même, l'homme d'une taille incroyable ne saura rester dans la catégorie de l'homme, mais il deviendra le géant, en accord avec Le Goff. Sous l'accumulation des signifiés contenus dans un seul signe, le mouvement merveilleux bascule dans la création d'un nouveau signe. De cela découle que le merveilleux ne surprend pas. Mais on devrait dire plutôt qu'il ne surprend plus. Le fait d'avoir subi un changement linguistique montre qu'il a déjà été évacué du normal. Ce changement linguistique peut être perçu comme la création d'un certain contrat de lecture. Rosemary Jackson disait déjà en 1981 que le merveilleux crée son propre monde. Le merveilleux se distingue du fantastique et du mimétique, parce qu'il crée sa propre catégorie sémantique. Les lieux sont renommés, les êtres sont renommés, et ainsi de suite.

Le fantastique fonctionne sur un système inverse, qui maintient la surcharge du signe. C'est cette surcharge qui crée une antilogie au sein du signe, car, s'il faut le rappeler, le signe premier n'est jamais complètement évacué. Dans le fantastique le signe combine deux signifiés qui jusque-là étaient indépendants et constituaient leur propre signifiant. Cette vision de l'expression syntaxique du fantastique et du merveilleux permet de changer la filiation habituelle traditionnellement établie entre les deux.

3.3.2 Le fantastique est une esthétique proto-merveilleuse

La plupart des théoriciens modernes du fantastique ont toujours placé le merveilleux et le fantastique selon la gradation chronologique suivante : d'abord le merveilleux, puis le fantastique, et enfin la science-fiction. Caillois dit ainsi dans Images, Images : « Le fantastique est postérieur à la féerie, et pour ainsi dire, la remplace » (15).

Jacques Finné, qui observe les études d'autres avant lui, confirme cette idée :

D. Scarborough, H. Matthey, R. Caillois, J. Van Herp, J. Sternberg, L'association française des études américaines, I. Bessière et, bien entendu, J. Goimard montrent que la féerie est devenue fantastique et/ ou le fantastique science-fiction. [...] il me semble que fantastique et science-fiction, sont jaillis, tous deux, mais à des époques différentes, du merveilleux – à tel point que j'en viens à préférer l'expression merveilleux scientifique à celle de science-fiction. (23)

Une telle chronologie résulte d'une vision synchronique du fantastique, c'est-à-dire basée sur les textes du dix-neuvième siècle, qui offrent la particularité de se vouloir complètement fantastiques, quand le fantastique est le but ultime de l'écriture de l'œuvre. Nous avons déjà proposé que le fantastique dépasse ces expressions particulières, qu'il existe dans les sous-strates d'autres œuvres, qui peuvent être tragiques, comiques, policières, allégoriques et ainsi de suite, comme le proposait déjà Louis Vax.

Avant Dubost, les différents modes du surnaturel littéraire étaient confinés à des époques particulières : à la pseudo-naïveté du Moyen Age le merveilleux, aux temps des grandes crises socio-religieuses post-révolutionnaires le fantastique, aux avancées

technologiques la science-fiction. Le moindre danger de cet engrenage chronologique est de tomber justement dans le cliché et les idées reçues sur la conception d'une époque éloignée de celle du critique. Il s'agit là d'éviter l'ethnocentrisme. Mais d'autre part, ce serait nier que toutes ces représentations surnaturelles découlent d'une fonction permanente de l'homme : l'imagination. Y a-t-il vraiment eu une sorte d'imagination primitive qui aurait donné lieu au merveilleux, suivi d'une imagination critique du fantastique, et enfin, de l'imagination pessimiste de la science-fiction ?

Que faire de l'épisode de l'île tournoyante dans le Joseph d'Armathie ? Alors que l'orientation du texte est clairement celle d'une sénéfiance chrétienne, le narrateur offre en même temps une explication pseudo-scientifique au tournoiement de l'île, à l'aide de théories impliquant la création divine, mais aussi des lois de physique magnétique :

En cele partie de cel lieu ot grant partie d'aymant el fons aval. Et li contes dist, ensi com vous avés oï devant, que la plus grande partie de la masse si estoit ausi com terriene ferrumee ; et cele pierre estoit de tel maniere que ele aime fer sor toute riens, et volentiers le trait a soi. [...] quant la masse fu pres de l'aymant et desus, si com j'ai dit, si s'arresta : car la force de l'aymant retint toute la masse por le fer, pour ce que ele estoit toute ferrumouse ensi com vos avés oï. Mais onques la force de l'aymant ne sot tant tirer que eke ke peüst a lui faire joindre, ne mie pour ce qu'il i eüst greignour partie de fer que d'aymant ; mais tant com il i avoit de la celestiel chalour le tenoit plus legiere et si li faisoit par sa force tendre vers le haut. En tel maniere remest cele masse, et fu puis appelee par les païsans Ille Tournoiant, que toutes les masses de terre qui perent en mere ou en

autres aigues sont apelees iles. (Livre du Graal, 233) Parlant de masse de l'aimant, de fer et de chaleur, le vocabulaire se veut très scientifique.

En dépit du fait qu'il a été écrit au treizième siècle, ce passage découle d'une esthétique surnaturelle scientifique qu'on trouve et qu'on retrouvera plus tard, dans les textes de *Cyrano de Bergerac* par exemple, mais aussi dans d'autres œuvres du vingtième siècle. Il convient donc d'être particulièrement méfiant dès que l'on veut cantonner certaines esthétiques, surtout celles qui découlent de l'imaginaire, à des époques cloisonnées. Ceci ne veut pas dire qu'il n'y a pas de lien chronologique et évolutif entre chaque, mais simplement que la plupart peuvent cohabiter à un même moment donné de l'histoire.

Si l'étude linguistique de la représentation fantastique offre cependant l'idée d'une filiation chronologique entre fantastique et merveilleux, elle n'est pas celle qu'on pense. Le fantastique est un état de perception cognitive amalgamant. La seule façon de décrire le phénomène qui défie la raison est de surcharger le signe. On a vu que le merveilleux au contraire, dissout cette surcharge par la création d'un nouveau signe dont le signifié est la somme des deux signifiés du fantastique. Ainsi, alors que le fantastique va continuer de dire « l'homme qui faisait cinq mètres », le merveilleux va lui substituer le mot « géant ». Ce mot comprend l'idée d'homme extraordinairement grand, mais un nouveau vocable est créé pour écouler la tension surnaturelle. Le merveilleux semble alors succéder au fantastique, être une étape postérieure à la crise linguistique fantastique. Le fantastique représenterait l'état du surnaturel avant ce passage dans une autre catégorie linguistique, c'est-à-dire, avant ce passage dans le merveilleux.

Le fantastique peut être vu comme l'expression de concepts nouveaux, absolument singuliers, exprimés dans la surcharge du signe, faute d'avoir eu le temps d'être classifiés ou évacués dans une autre catégorie linguistique. On peut s'imaginer que si l'image créée est singulière au point d'être absolument unique, un passage à une autre catégorie sémantique ne s'effectuera pas. Ceci ne pourrait se faire que si l'événement était discuté par plus d'une personne, manipulé par un groupe. Mais dans le cas où l'occurrence se multiplie, devient fréquente, comme par exemple le fait que certains hommes soient singulièrement plus grands, trop grands, alors la fréquence de l'événement amènera un changement sémantique : le géant par exemple.

Une telle conception inverse la distinction chronologique traditionnelle entre merveilleux et fantastique. Cette étude linguistique fait apparaître le fantastique comme le protozoaire du merveilleux, disons, un proto merveilleux. Il peut cependant y avoir fantastique sans suite merveilleuse, mais finalement, pas de merveilleux sans point de départ fantastique. Le passage d'une catégorie à l'autre dépendra des pratiques du discours : si une idée fantastique est assez récurrente pour être validée dans les discours, c'est-à-dire dans le langage, alors elle pourra passer dans la catégorie du merveilleux. Cependant, au stade premier de la crise cognitive est le mouvement fantastique, la surcharge du signe, et conséquemment le monstrueux.

Derrida, dans L'écriture et la différence, ne disait pas autrement quand il proposait que tout nouveau concept, au stade de sa naissance et non encore nommé, relève de la monstruosité. Il évoque alors la fuite, le détournement du regard « devant l'encore innommable qui s'annonce et qui ne peut le faire, comme c'est nécessaire chaque fois qu'une naissance est à l'œuvre, que sous l'espèce de la non-espèce, sous la

forme informe, muette, infante et terrifiante de la monstruosité » (428). La monstruosité est le passage nécessaire des concepts en formation.

Il faut alors distinguer entre monstrueux fantastique et monstrueux merveilleux. En théorie, pour des raisons différentes et similaires à la fois, tout fantastique est monstrueux, et tout merveilleux est monstrueux, puisqu'il découle du fantastique. Le fantastique offre un monstrueux syntaxique, en présence, actualisé, immédiat. Le fantastique a cette hybridité essentielle. Cependant, la création d'un nouveau signe lors du passage au merveilleux ne signifie pas que la monstruosité est évacuée. Elle existe, car elle préexistait à la naissance du merveilleux. Tout élément merveilleux a d'abord été fantastique, et garde l'idée de copie du réel, de détournement. Cependant, la création d'un nouveau signe a permis la naissance de la catégorie merveilleuse, où seront catégorisés les concepts contrefaits qui gênaient tant la raison. Sous la catégorie du merveilleux, ces concepts sont écartés de la norme, et dans le contexte littéraire, ils sont mis sous un contrat de lecture, et la question de leur nature est ainsi évacuée. La création du nouveau signe merveilleux implique la mort du questionnement fantastique.

Merveille fantastique, merveille merveilleuse, monstrueux fantastique, monstrueux merveilleux, manipuler des concepts modernes et des termes médiévaux demande la plus grande prudence. Tous peuvent être classés sous la catégorie englobante du discours surnaturel dont ils constituent les ramifications. C'est armé de cette vigilance qu'il faut lire les textes médiévaux. Les concepts théoriques formés et manipulés dans ce chapitre vont nous permettre de déchiffrer plus aisément l'esthétique du surnaturel, de Chrétien de Troyes aux romans épigonaux.

Chapitre 4

Evolution du discours surnaturel arthurien

Le travail de Dubost a ouvert la voie en imposant l'idée révolutionnaire d'un fantastique médiéval. On ne peut que remarquer la quantité d'exemples qui proviennent de textes arthuriens lors de son étude. Cependant, le travail de Dubost a plus consisté dans une typologie des représentations fantastiques, parfois au détriment de leur interprétation. Conséquemment, alors que la qualité fantastique des textes arthuriens devient de plus en plus évidente au fur et à mesure de l'analyse, l'explication de cette filiation est un travail qui reste encore largement à faire. Mais il convient de rappeler que Dubost n'avait pas pour but de restreindre son analyse à un type de romans en particulier. Le propos de ce chapitre est de resserrer l'étude du fantastique autour des textes arthuriens en exclusivité, et de comprendre l'évolution du discours surnaturel d'un texte à l'autre, afin de le recadrer plus largement dans l'histoire de la légende arthurienne. Il conviendra pour l'étude sémantique du champ lexical surnaturel avant le douzième siècle de se référer à la partie qui s'y consacre au chapitre III.

La terminologie usitée en contexte arthurien pour présenter et commenter les événements hors du commun reste en soi limitée à quelques mots seulement, que l'on peut classer selon qu'il s'agit d'un lieu, d'une action, d'une créature ou encore d'un objet surnaturel.

De Chrétien de Troyes à la Vulgate, on peut ainsi trouver à maintes reprises les mots suivants : « merveille, » « enchantement , » « enchanteur, » « devin, » « anfantosmé, » « deablie, » « fée, » « géant, » « serpent. » Sauf le premier, comme vu dans le chapitre précédent, ils sont surtout du ressort du merveilleux. Pour mener à bien une étude textuelle du surnaturel qui ne mette pas de côté les expressions fantastiques, il convient de distinguer entre représentation surnaturelle et commentaire du surnaturel. Comme nous l'avons vu au chapitre III, le merveilleux et le fantastique ne reposent pas sur les mêmes mécanismes discursifs, et là où le merveilleux est direct et explicite, le fantastique est indirect et amalgamant, se servant généralement de signes non surnaturellement chargés, mais plutôt combinés dans une construction antilogique. C'est-à-dire que si l'on cherche seulement les mots marqueurs du surnaturel, on se retrouvera avec un catalogue du merveilleux uniquement. Les mots ainsi cités plus haut ressortent donc le plus souvent du domaine du merveilleux, comme le diable, la diablerie, l'enchantement, l'enchanteur, le devin, le géant, la fée, le fantôme, le serpent. Tous contiennent l'idée du surnaturel, mais un surnaturel qui n'est plus fantastique, mais qui a été accepté, catalogué, et baptisé en quelque sorte. Il est d'ailleurs intéressant de noter que tous ces mots cités ont un signifiant qui a peu varié au cours des siècles. Le géant est toujours un homme extraordinairement grand, la fée une créature féminine dotée de pouvoirs extraordinaires. Seul le serpent ne porte plus cette connotation surnaturelle et il convient de noter que le serpent surnaturel médiéval est celui qui vole et crache du feu, et que l'on appellerait aujourd'hui dragon.

La recherche du fantastique est moins évidente puisqu'il faut traquer l'antilogie, l'oxymore, la construction syntaxique qui fait basculer le signifié dans l'impossible. Fort

heureusement, un tel événement provoque le plus souvent une réaction narrative, et c'est là qu'intervient la merveille.

La revue des vocables du surnaturel du chapitre III dévoile la problématique suivante : alors que la terminologie surnaturelle tend à rester stable de la fin du douzième siècle au treizième siècle en contexte arthurien, l'usage qui en est fait d'une œuvre à l'autre diffère largement et témoigne d'une attitude différente par rapport au surnaturel. C'est la raison pour laquelle il est crucial d'étudier chaque texte en soi afin de réaliser qu'il y a eu une rapide évolution du traitement du surnaturel au sein des textes arthuriens. Et puisqu'il s'agit de comprendre l'évolution dans les textes arthuriens français, nous commencerons par les premiers grands textes arthuriens, ceux de Chrétien de Troyes.

4.1 Chrétien de Troyes

Décliné en merveilleux ou en fantastique, le surnaturel n'occupe pas une place constante dans les romans de Chrétien de Troyes. Le catalogue des occurrences surnaturelles est finalement assez mince. Dans Erec et Enide, le monde du surnaturel est surtout merveilleux, constitué par des créatures hybrides que le héros rencontre chemin faisant : cinq nains -- et une naine dans le manuscrit B.N. fr. 1420 comme le rappelle Anne Martineau -- deux géants, un cheval dit merveilleux et des fées, qui sont indirectement présentes et mentionnées comme créatrices de la broderie ornant la robe revêtue par Erec lors de son couronnement : « quatre fées l'avoient fait / Par grant sens et par grant maistrie » (v. 6736-37). Dans Erec et Enide, comme dans tout autre texte médiéval, les nains sont des personnages ambigus, dont la nature, réaliste ou surnaturelle,

est questionnable. Dans Le nain et le chevalier, Anne Martineau revient sur les deux seules études consacrées aux nains arthuriens, celles du médiéviste allemand Fritz Wohlgemuth, et celle de l'anglais V. J. Harward. Les deux offrent une vision diamétralement opposée du nain arthurien. Pour Wohlgemuth, les nains médiévaux français sont en règle générale des créatures réalistes, et non surnaturelles : « les nains arthuriens français n'auraient strictement rien à voir avec des créatures de l'Autre Monde : ce seraient des personnages réalistes, des nains de cour » (9).

Pour Harward, c'est tout le contraire et il considère que tous les nains arthuriens ont des origines surnaturelles : « tous les nains des romans arthuriens français sans exception (y compris les plus incolores utilisés), seraient non seulement des êtres surnaturels, mais des êtres surnaturels spécifiquement celtiques » (9-10). Quelles que soient les spéculations possibles quant à leurs origines, il reste raisonnable en ce qui nous concerne de rester au cœur du texte et de considérer si celui-ci leur donne explicitement ou non des attributs surnaturels. Erec et Enide n'indique pas explicitement qu'ils sont des représentations surnaturelles, et dans tous les cas, s'ils l'étaient, ils ressortiraient linguistiquement du domaine du merveilleux et non de celui du fantastique.

Un autre épisode est cependant explicitement magique, et il est doublement important car il ressurgira dans les textes à venir, comme dans le Lancelot en prose sous la forme du Val sans Retour. Cet épisode est celui de la joie de la cour, qui se déroule dans un lieu explicitement magique. Le verger est fermé par une clôture d'air, de sorte que personne ne peut y pénétrer, sauf en volant par-dessus. Cette clôture d'air, est le résultat d'un enchantement :

Ou vergier n'avoit environ

Mur ne paliz se de l'air non ;
 Mais de l'air ert de totes parz
 Par nigromance clos li jarz,
 Si que riens entrer ni pooit,
 Se par desore n'i voloit,
 Ne que s'il fust toz clos a fer (5731-5737)

Le texte indiquera plus loin qu'une jeune femme a ainsi piégé son compagnon parce qu'elle ne voulait pas le partager avec le reste du monde. Le texte mentionne dans le passage ci-dessus que la jeune femme pratique la nécromancie. Dans son septième chapitre de Magic in the Middle Ages, Richard Kieckhefer propose la définition de la nécromancie comme suit: «Originally, the word had meant divination (mantia) by conjuring the spirits of the dead (nekroi)» (152). Dans Erec et Enide, le texte dit que la jeune femme a clos le jardin avec une barrière invisible par nécromancie. Il ne s'agit pas ici de divination. Richard Kieckheffer stipule que trois usages de la nécromancie sont possibles (158). La nécromancie peut d'abord être utilisée pour affecter l'esprit des gens, les plier à une volonté extérieure à la leur. Elle peut aussi permettre de créer des illusions physiques. Et enfin, elle peut offrir la connaissance de choses secrètes, passées, présentes ou futures.

Ici, l'art de la jeune femme ne pourrait qu'être du premier type d'usage nécromantique, c'est-à-dire que la barrière d'air en question serait vraiment invisible car elle affecterait directement les esprits de ceux qui s'en approcheraient. Le texte ne permet pas d'en dire plus. Cependant, il convient de rappeler que jusque vers le treizième siècle environ, la nécromancie était du côté de la magie noire, diabolique :

Circe was the classic necromancer of Graeco-Roman tradition, and the witch of Endor was the archetypal necromancer of the Bible. When medieval writers interpreted such stories, however, they assumed that the dead could not in fact be brought to life but that demons took on the appearance of deceased persons and pretended to be those persons. By extension, then, the conjuring of demons came to be known as necromancy [...]. Necromancy was explicitly demonic magic. (Kieckhefer, 152)

Pourtant, bien que la narration implique que l'emprisonnement du chevalier par la jeune nécromancienne est un excès qui doit prendre fin, Erec et Enide n'est pas particulièrement passionné par le sujet, et la mention reste largement non commentée.

Un personnage similaire est mentionné dans un passage ultérieur du roman, mais il n'a pas encore l'attention qu'on lui portera plus tard : Morgue. Dans ce passage, comme un autre passage du Chevalier au lion, Morgue reste citée indirectement, généralement à travers un des baumes qu'elle prépare. Erec et Enide explique ainsi : « Li rois mout forment en sopire / Et fait aporter un entrait / Que Morgue sa suer avoit fait. » (v. 4212-14)

La même mention indirecte apparaîtra dans Le Chevalier au lion. L'aspect négatif qui affectera plus tard le personnage ne semble pas encore exister chez Chrétien, où elle est seulement une guérisseuse, et surtout, une aide bienvenue pour le héros. Par rapport à la jeune femme du verger cependant, Morgue est seulement une guérisseuse, elle n'est pas une nécromancienne.

Cligès, pourtant remarquable pour la quasi absence d'êtres et d'événements à caractère surnaturel, reprend le personnage de la nécromancienne, en lui donnant cette

fois une importance plus explicite. Thessala possède une connaissance des herbes lui permettant de concocter des potions puissantes: « Que molt se vante et molt se prise / Que d'enchantement est aprise, / De charaies et de poisons » (3009-3011). Dans son article « The Terminology of Witchcraft » paru dans Classical Philology en 1936, Eli Edward Buriss explique que le nom de Thessala était donné en latin à celles qui pratiquaient la magie, comme cet art était particulièrement prééminent en Thessalie : « Because of the prevalence of the art in Thessaly, witches are called Thessalae, Thessalides (Thessales) » (139)

Le rôle de Thessala correspond ainsi à la tradition latine. Son rôle dans Cligès est cependant très ambigu. Au niveau de la narration, si on accepte que Fénice et Cligès en sont les héros, elle endosse un rôle positif d'adjuvant du héros, utilisant son savoir pour venir en aide jeunes amants. Pourtant, paradoxalement, le texte implique un commentaire négatif sur Thessala :

Sa mestre avoit non Thessale
 Qui l'avoit norrie d'enfance,
 Si savoit molt de nigromance.
 Por c'estoit Thessale clamee
 Qu'ele fu de Thessaile nee,
 Ou sont faites les deablies,
 Enseignees et establies,
 Car charaies et charmes font
 Les fames qui dou païs sont. (2956-2964)

Cette description qui assimile la nécromancie à des « deablies » correspond à la définition de Richard Kieckhefer citée ci-dessus. Elle correspond aussi à la vision négative des praticiens de la magie selon Saint Augustin :

The *artes magicae*, Augustine maintains, are *impiae artes* (Catech. Rud.25), *artes vanae et malae* (Civ. Xviii. 18 ; Catech. Rud. 7), *inlicitae artes* (Civ. X. 9) ; *superstitiones noxiae* (Civ. Vii. 35), *superstitiones inveteratae* (Civ. Viii. 22) ; *sacrilegae curiositates*, *nefariae curiositates* (Civ. X. 9), *impiae curiositates* (Trin. Iv. 12, 15), and *curiositates inlicitae* (Civ. Vii. 34). Since witchcraft, both in its origin and in its success, is the work of the demons (Civ. Xxi. 6; Trin. Iii. 12), all such practices are to be considered as *artes demonicae* (Civ. X. 9) and *ritus falsae demonum* (Civ. X. 9; Trin. Iv. 11). (Keenan, 295)

Cependant, la description des médecins, personnages antagonistes, n'est pas meilleure. Le texte les présente torturant Fénice pour s'assurer qu'elle est bien morte, ou bien tout simplement ineptes à vraiment guérir qui que ce soit. Thessala incarne l'antithèse des méthodes et des croyances des physiciens, mais le texte n'en présente finalement aucun de façon explicitement positive. La seule différence entre les deux est que Thessala est une auxiliaire des héros, tandis que les médecins sont plutôt leurs antagonistes.

Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il offre un aperçu de l'auteur lui-même. En effet, alors que celui-ci dit que le savoir de Thessala relève de la nécromancie, les détails ultérieurs du texte contredisent cette affirmation. Thessala apparaît surtout comme une faiseuse de potions. Elle crée un philtre pour l'oncle de Cligès, qui le fera dormir et lui donnera l'illusion de tenir Fénice entre ses bras. Ce philtre rappelle le philtre de Brangien, et le texte y fait référence quelques lignes plus loin. Thessala fera plus tard

une potion qui donnera à Fenice l'apparence de la mort, lui permettant ainsi de s'enfuir avec Cligès. Tous ces épisodes relèvent d'une magie qui correspond à l'art de faire des potions et des enchantements. Mais on peut douter que son art soit du ressort de la nécromancie puisque celle-ci repose sur la conjuration des esprits des morts, ce dont le texte ne fait jamais mention. Même quand Fénice passe pour morte, elle n'est jamais vraiment morte, elle a seulement l'apparence de la mort, grâce à une potion spéciale. La magie décrite dans Cligès ne correspond pas à l'usage de la nécromancie décrit par Kieckhefer. Il est ainsi possible de se demander si la mention de nécromancie ne serait pas finalement utilisée pour des effets d'exotisme et d'irréalité, soit l'auteur ne s'y connaissant pas sur la matière, soit manquant d'intérêt ou de position sur le sujet.

Ceci expliquerait aussi pourquoi d'autre part la critique de Thessala apparaît bien discrète et molle au regard du rude traitement des physiciens, au point qu'on peut se demander si elle est juste présente pour la forme et par principe, sans réelle conviction de la part de l'auteur. Cette attitude serait bien sûr malgré tout problématique dans une société qui, comme le rappelle Kieckhefer, considère encore tout usage de la magie comme diabolique :

One could summarize the history of medieval magic in capsule form by saying that at the popular level the tendency was to conceive magic as natural, while amongst the intellectuals there were three competing lines of thought : an assumption, developed in the early centuries of Christianity, that all magic involved at least an implicit reliance on demons ; a grudging recognition, fostered especially by the influx of Arabic learning in the twelfth century, that much magic was in fact natural ; and a fear, stimulated in the later Middle Ages by the very

real exercise of necromancy, that magic involved an all too explicit invocation of demons even when it pretended to be innocent. (Magic in th Middle Ages, 16-17)

Ecrivain à la fin du douzième siècle, Chrétien de Troyes pourrait ainsi apparaître comme têt supporter de l'idée d'une magie non diabolique et naturelle, qui s'imposera surtout à la fin du Moyen Age.

Dans le texte, Thessala n'est jamais appelée fée ou de quelque façon qui fasse penser qu'elle soit plus qu'humaine. Sa magie relève donc soit du domaine du merveilleux, soit, et en accordance avec Irène Bessière, du domaine d'un savoir accepté. Le texte semble plutôt refléter cette dernière position, puisqu'il spécifie dans le passage cité plus haut que son art a été appris. Richard Kieckhefer soutient cette idée en proposant que la magie au Moyen Age ne faisait pas forcément partie du domaine de l'irrationnel : «the people in medieval Europe who used the term « magic » thought of it as neither irrational nor nonrational but as essentially rational. » (« The Specific Rationality of Medieval Magic », 814)

Il faut ainsi en déduire que le personnage du nécromancien ne fait pas appel à une tension surnaturelle, et finalement, aucun élément fantastique n'apparaît dans la narration de Cligès.

Le Chevalier de la charrette n'est pas extravagant dans son usage du surnaturel, mais il présente une certaine évolution en comparaison avec les deux autres romans. Ce sont surtout les lieux qui apparaissent extraordinaires. Le Royaume de Gorres pose problème avec ses frontières dont on ne sort pas, car le texte n'indique pas de quelle manière est appliquée l'interdiction. Est-ce qu'on n'en sort pas par quelque sortilège qui prévient physiquement le franchissement des frontières, ou bien est-ce une interdiction

sur l'honneur ? Méléagant indique dès l'ouverture du roman que les gens de Logres sont ses prisonniers : « Rois Artus, j'ai en ma prison / De ta terre et de ta meison / Chevaliers, dames et puceles » (51-53). La nature de cet emprisonnement devient encore plus ambiguë lors du passage de Lancelot au cimetière qui contient la dalle gravée de l'inscription suivante :

Cil qui levera
 Cele lanme seus par son cors
 Gitera ces et celes fors
 Qui sont en la terre en prison
 Don n'ist ne sers ne gentix hom
 Qui ne soirt de la entor nez,
 N'ancor n'en est nus retournez. (1900-1906)

Cette inscription prophétique laisse entendre que seul un élu redonnera leur liberté aux prisonniers. Cet élu aura la force de soulever seul la dalle que sept hommes ensemble ne pourraient soulever : « et sachiez que c'est chose certe / Qu'au lever convandroit .VII. homes / Plus forz que moi et vos ne somes » (1896-1898). Le texte est explicite sur l'impossibilité qu'un individu seul soulève la dalle.

Le texte s'écarte graduellement d'une explication naturelle pour entrer dans l'irrationnel. Le cimetière lui-même, avec les tombes portant la mention non pas de ceux qui y sont enterrés, mais de ceux qui y seront enterrés, est particulièrement déroutant. Les deux ponts figurent parmi les autres lieux singuliers. Le pont sous l'eau est décrit pour la première fois comme suit :

Li uns a non li Ponz Evages,

Por ce que soz eve est li ponz,
 Et s'a des le pont jusqu'au fonz
 Autant desoz come desus,
 Ne deça moins dela plus,
 Einz est li ponz tot droit enmi,
 Et si n'a que pié et demi

De lé et autretant d'espés. (656-663) La description du pont sous l'eau est paradoxalement et détaillée et laconique au vu de la singularité de ce genre de pont. Le lecteur n'en saura pas plus sur le pont sous l'eau jusqu'à ce que Lancelot y retrouve Gauvain, à moitié noyé.

Le pont de l'épée en revanche va être longuement décrit avec pléthore d'adjectifs négatifs, diabolisant la surnature du passage :

Au pié del pont, qui molt est max,
 Sont descendu de lor chevax,
 Et voient l'eve fenelesse,
 Noire et bruiant, roide et espesse,
 Tant leide et tant espoantable
 Con se fust li fluns au deable,
 Et tant perilleuse et parfonde
 Qu'il n'est riens nule en tot le monde,
 S'ele i cheoit, ne fust allée

Aiso com en la mer salée. (3007-3016) Les adjectifs « noire, » « bruiant, » « fenelesse » et « espoantable » indiquent la nature pratiquement diabolique du pont.

Le texte insiste sur la singularité du pont, qui a une épée en guise de planche, et qui est ainsi bien « divers » :

Et li ponz qui est en travers
 Estoit de toz autres divers (...)
 Einz ne fu, qui voir m'en requiert,
 Si max pont ne se male planche.
 D'une espee forbie et blanche
 Etoit li ponz sor l'eve froide,
 Mes l'espee estoie forz et roide

Et avoit .II. lances de lonc. (3017-3025) L'adjectif « divers » illustre la nature composite du pont.

On retrouvera l'adjectif « divers » de façon régulière en contexte arthurien, pour indiquer la nature plurielle d'une chose, comme notamment lors de l'épisode du chat de Lausanne du Suite du Merlin.

Ici, non seulement le pont est de nature extraordinaire, mais il est d'autre part agrémenté d'une illusion magique. Lancelot et le jeune homme qui l'accompagne croient voir deux lions, ou deux léopards, qui disparaissent une fois que Lancelot a franchi le pont :

Il met sa main devant sa face,
 S'esgarde son anel et prueve,
 Quant nul des .II. lyons n'i trueve
 Qu'il cuidait avoir veüz,
 Si cuida estre deceüz,

Mes il n'i avoit rien qui vive. (3124-3129) Le passage présente la dichotomie entre la vision et la réalité.

Ce passage offre un paroxysme surnaturel, puisque et pont et homme apparaissent de nature étrange. Lancelot en effet est un être particulier et énigmatique. Il entre de façon bien surprenante dans le roman, car il n'est pas mentionné jusqu'après l'enlèvement de Guenièvre et il semble ne pas connaître les chevaliers de la table ronde, qui ne le reconnaissent pas non plus. Pourtant, Cligès le mentionnait déjà, mais les deux textes semblent déconnectés. Le Chevalier de la charrette contredit même Cligès car il ne l'inclut jamais comme chevalier de la cour d'Arthur. Ce texte dévoile en particulier son attachement pour la reine. Mais pour le lecteur moderne, de nombreuses questions demeurent : qui est Lancelot ? Est-il de la cour ? Comment Lancelot connaît-il la reine s'il n'est pas lui-même chevalier, alors qu'il semble comme le meilleur chevalier qui soit ? Nous verrons plus loin que ce n'est pas seulement le lecteur moderne qui peut être interpellé par ces mystères. Dans tous les cas, la description de Lancelot est teintée de surnaturel, par le biais de l'anneau, mentionné à plusieurs reprises, mais à chaque fois, de façon laconique. La première fois que Lancelot s'en sert est l'occasion pour le narrateur d'introduire quelques éléments troublants sur l'enfance de Lancelot. L'anneau lui a en effet été donné par une fée qui l'a élevé:

Mais cil don plus dire vos doi
 Avoit un anel an son doi
 Don la pierre tel froce avoit
 Qu'anchantemanz ne le pooit
 Tenir, puis qu'il l'avoit veüe. [...]

Cele dame une fee estoit
 Qui l'anel doné li avoit,
 Et si le norri an s'anfance,
 S'avoit en li molt grant fiance
 Que ele an quel leu que il fust

Secorre et eidier li deüst. (2335-2350) La fée reste cependant indéterminée, le texte ne la nommant jamais.

L'anneau qui déjoue les enchantements n'est pas le seul objet magique du texte. La lance enflammée lancée depuis le toit sur le lit au début du texte est aussi un objet énigmatique, comme il semble qu'elle n'a pas été lancée de main d'homme. Mais est-ce l'objet ou bien la narration qui est énigmatique ? Le plus troublant est peut-être l'absence de réaction de Lancelot qui se recouche sans plus d'ambages après avoir été attaqué. Après la fée qui a élevé Lancelot, le nain qui conduit la charrette, est le seul autre être ambigu, mais comme ce sera le cas pour tous les nains arthuriens et comme pour nombre de géants, il est ici difficile de savoir si la différence de taille est indicative de surnaturel ou non. Il ressort de cette analyse que Le chevalier de la charrette est un texte chargé surnaturellement, à la fois de merveilleux et de fantastique. Pour autant, le mot merveille n'est pas souvent présent dans les occurrences surnaturelles, lesquelles, par leur formation, apparaissent largement plus fantastiques.

Le chevalier au Lion offre un accroissement de la représentation surnaturelle. Dès que Calogrenant quitte la cour, il est en présence d'événements surnaturels et de créatures merveilleuses, présence redoublée et réaffirmée par le second passage d'Yvain. Le catalogue de ces occurrences est riche. Parmi les êtres surnaturels, il convient de

mentionner d'emblée le gardien de taureaux, remarquable par sa description foncièrement hybride déjà mentionnée au Chapitre III :

Chevez mellés et front pelé,
 S'ot bien .II. espanes de lé,
 Oreilles moussues et grans
 Aussi com a .I. oliffans,
 Li souchis grans et le vis plat,
 Iols de çuette et nes de chat,
 Bouche fendue comme lous,
 Dens de sengler agus et rous,
 Barbe noire et grenons tortis,
 Et le menton aers au pis,
 Longue eskine torte et bochue. (295-305)

Le gardien de taureaux a des traits grotesques au sens littéral, qui ne peuvent être expliqués que par comparaison avec des traits animaliers. Il a des oreilles velues comme celles d'un éléphant, des yeux de chouette, un nez de chat, une bouche de loup, des dents de sanglier. Son aspect surprend Calogrenant qui lui pose la question, ô combien fantastique : « Va, cor me di se tu es boine chose ou non ! » (326-327), à laquelle il répond : « je sui uns hom » (Yvain, v.328). Calogrenant, non convaincu, exprime son désarroi par une nouvelle question concernant la nature de l'homme : « Ques hom es tu ? » (329), à laquelle il sera répondu : « Tes come tu vois. Je ne sui autres nule fois » (329-330). Cette explication ne suffit pas à détruire l'incertitude, celle-ci demeure malgré

la parole, et quand Yvain le rencontrera, le texte indiquera qu'il se signera devant cette être singulier : « plus de .c. fois se seigna / de la merveille quë il ot » (794-795).

A ce catalogue des personnages surnaturels masculins, il faut ajouter le géant Harpin de la Montagne avec son nain, et les démons du château des pucelles. Conformément à la tradition, le géant Harpin est synonyme de chaos social, humiliant les chevaliers, et aussi de luxure, comme il entend livrer la fille du vavasseur en prostitution. Ceci n'est pas sans rappeler le géant combattu par Arthur au Mont-St-Michel, épisode que l'on retrouve dans le Suite du Merlin. Ici, le texte est explicite quant à la nature diabolique du géant, tour à tour appelé « li maufés » et « li anemis » (4167). Pourtant, à part ceci, il n'est pas clair si le géant est un être fabuleux ou bien tout seulement un homme d'extraordinaire stature.

Plus loin dans le texte, deux autres créatures seront sans aucun doute inhumaines : les deux fils de netuns rencontrés au château des pucelles. Le texte ne dit pas grand-chose d'eux, sauf qu'ils sont hideux et noirs, et que la coutume qui veut qu'un chevalier les battent pour obtenir la main de la fille de l'hôte est une « deablie » (5464). Il ne serait pas possible de savoir du contexte ou de leur aspect qu'ils sont des diables au sens littéral et non figuré, si les pucelles elles-mêmes ne le disaient pas et n'expliquaient pas leur origine:

Mais toute voie ainsi avint

Que mes sire en chest chastel vint

Ou il a .ii. fix de dyable.

Che ne tenés vous mie a fable

Que de femme et de netun furent. (5265-5269) Netun semble ici un synonyme de diable.

L'édition 1994 de LGF indique l'origine du mot netun : « le mot netun, déformation du nom du dieu mythologique Neptune, apparaît fréquemment dans les manuscrits sous la forme nuiton (sous l'influence de la nuit) ou luiton (par dissimilation); ce dernier donne le français moderne « lutin » » (Romans, 885). Un des chapitres du livre d'Anne Martineau est justement consacré aux lutins, qu'elle envisage être à l'origine des nains arthuriens. Comme le LGF cité ci-dessus, Anne Martineau propose que lutins et nutons sont étymologiquement liés :

On s'accorde en général à voir dans le mot « lutin », à la suite de von Wartburg, un nom commun dérivé du nom propre Neptunus (« Neptune »), le dieu latin de la mer. Les neptuni, c'est ainsi que le clerc Gervais de Tilbury désigne, dans ses « loisirs Impériaux » (Otia Imperialia ; vers 1211), ces petites créatures. La forme actuelle du mot s'expliquerait par différentes influences analogiques : celles du mot « nuit » d'abord (ou du verbe « nuire »), puis celle du verbe « luitier » (« lutter »). [...] Nous saurions assez encline à le croire, cette étymologie semblant attestée par l'épigraphie : sur les bords d'un affluent de la Meuse, emmuré dans une église, a ainsi été retrouvé un ex-voto dédié au dieu Neutto. De nos jours encore, dans les Ardennes belges, le mot le plus courant pour désigner ces êtres est nuton. (83)

Ce passage impliquerait d'abord que les deux nuitons, pour diables qu'ils soient, sont des créatures proches des lutins, et seraient ainsi de petite taille, ce que le texte n'indique pas.

Les autres personnages extraordinaires du texte sont des femmes, mais en général, il est extrêmement difficile de leur attribuer une naturelle surnaturelle avec certitude. C'est ainsi le cas de Lunète. Ayant donné un anneau d'invisibilité à Yvain, il faut se demander si cela fait d'elle une fée, comme la fée qui avait donné un anneau magique à Lancelot. Le texte ne donnera aucune référence. De même, Laudine reste un personnage mystérieux dont le lien avec la fontaine donne à penser qu'elle aussi pourrait bien être fée, mais le texte n'est pas plus explicite. Plus loin dans le texte, d'autres femmes ont des pouvoirs de guérisons et appliquent sur Yvain un onguent donné par Morgue qui le guérira de sa folie. Ici, Morgue n'est pas Morgue la fée, mais Morgue la sage :

[...] d'un onguement me souvient

Que me donna Margue la sage,

Et si me dist que nule rage

n'est en le teste qu'il n'en ost. (2952-2955)

Sa description correspond à celle vue au préalable dans Cligès et relève plutôt du merveilleux, ou simplement, des croyances en certains arts ésotériques.

La nature du lion et du serpent est plus explicitement hors du naturel et certainement allégorique comme l'indique les qualités antithétiques qui distinguent les deux animaux. Ainsi, le lion est « beste gentil et franche » (3375), tandis que le serpent est « enuious, / si li saut par la goule fus, tant est de felonnie plains » (3359- 3361). Plus tard, le comportement du lion qui cherche à se suicider en dressant une épée contre un arbre accroît la nature extraordinaire et humanisée de l'animal.

Au-delà des créatures, des événements de nature extraordinaire se produisent de temps en temps, comme l'orage provoqué par le versement de l'eau sur le perron de la

fontaine, ou encore le saignement des blessures du défunt mari de Laudine en présence de son meurtrier, Yvain. Dans toutes ces occurrences surnaturelles, l'usage du mot merveille est inconsistant. Il est utilisé lorsque Calogrenant décrit l'orage de la fontaine de Barenton³, lorsqu'Arthur fait le serment d'y aller⁴, ou encore lorsqu'il y arrive pour la première fois.⁵ Le mot merveille est aussi utilisé pour décrire l'apparence du gardien de taureaux, comme nous l'avons vu précédemment. Le terme est également employé à deux reprises lorsque la présence d'Yvain rendu invisible fait saigner les plaies du défunt mari de Laudine :

Pour les plaies qui escrevoient;
Si se merveillent pour coi saignent,

³ La merveille a veoir me plot
De la tempeste et de l'orage,
Dont je ne me tieng mie a sage,
Que maintenant m'en repentisse. (430-433)

⁴ Ja ainz ne passeroit quinzaine,
Et le tempeste et le merveille,
Si que il y venra la veille
Monseigneur saint Jehan Baptiste,
Et si prendra la nuit son giste,
Et dit que avec li iron. (664-669)

⁵ « Qui durerent duques a la veille / Que li roys vint a la merveille / De la fontaine et del perron » (2173-2175)

Qu'eles ne trovent de qui se plaignent,

Et dist chascuns et chist et chist:

« Entre nous est chil qui l'ochist,

Et nous ne le trouvons me mie:

Ch'est merveilles et diable. (1196-1202) Merveilles est donc ici synonyme de diabolique.

Le mot est aussi finalement employé en contexte surnaturel lors du combat du lion et du serpent :

Et quant il parvint chele part

Vit .i. lion, en .i. essart,

Et .i. serpent qui le tenoit

Par le keue, si li ardoit

Toutes les rains de flambe ardant.

N'ala mie mout regardant

Mesire Yvains chele merveille (3347-3353) La merveille qualifie cette fois toute une scène, incluant deux animaux étranges.

Ce sont là les occurrences du mot merveille avec un sens surnaturel dans Le Chevalier au lion. Le reste du temps, le mot est employé en emphase ou bien pour marquer un étonnement majeur. Conséquemment, certains des événements surnaturels que nous avons évoqués ne sont pas commentés. C'est le cas avec le géant Harpin de la Montagne, les deux démons du château des pucelles, le baume de Morgue ou l'anneau magique donné par Lunete. Ils ne sont pas explicitement associés à la merveille, ils ne

semblent pas créer de surprise chez les personnages. Le Conte du Graal offre un type de surnaturel encore différent, appliqué à des objets, des lieux et des créatures.

Les objets surnaturels du Conte du Graal sont désormais passés à la postérité. parmi eux cependant, l'épée offerte à Perceval avant le début de la procession du graal, qui est impossible à briser sauf en une seule occasion, qui n'est connue que de celui qui l'a forgée, a été moins étudiée et reste plus discrète en littérature moderne que les éléments dits de la procession du graal, c'est-à-dire le graal lui-même, ainsi que la lance qui saigne et les chandeliers.

La lance qui saigne est un objet plus fantastique que merveilleux. En effet, la construction linguistique qui lui donne naissance n'a pas comme dans le cas du merveilleux, donné naissance à un nouveau signe. C'est toujours une périphrase dont on se sert pour la décrire. Objet inanimé, doté de qualités d'êtres animés, la lance reste particulièrement énigmatique comme à aucun moment son origine est expliquée. C'est à cette occasion qu'apparaît la première attribution du mot merveille à un événement surnaturel, juste après que la lance qui saigne soit passée devant Perceval:

la lance blanche et le fer blanc,

s'issoit une gote de sanc

del fer de la lance an somet

et jusqu'a la main au vaslet

coloit cele gote vermoille.

Li vaslez vit cele mervoille,

qui leanz est la nuit venuz. (3135-3141) Ici, la goutte de sang tombant de l'objet

inanimé est la merveille, l'événement impossible.

Le texte indique cette fois la grande surprise de Perceval devant tous les événements dont il a été témoin au château du graal, du cortège à la nourriture:

De tot ce se mervoille trop
 li vaslez, qui ne l'ot apris;
 et li prodom li dist: « Amis,
 tans est del colchier mes anuit » (3272-3275) Le verbe est maintenant porteur
 d'un commentaire indiquant la réaction du personnage.

Le mot est repris par Perceval quand il racontera ce qu'il a vu à sa cousine après son départ du château du graal :

« Dameisele, fet il, par foi,
 voirs est ce que dire vos oi.
 Hersoir de ce grant mervoille oi
 lores que ge devant lui ving. » (3472-3475) Le terme merveille est à nouveau
 préféré à d'autres mots plus précis.

Plus loin dans le texte, à Escavalon, une dimension prophétique et apocalyptique est associée à la lance, comme elle doit être l'instrument de la destruction du royaume :

Et s'est escrit qu'il iert une ore
 Que toz li realmes de Logres,
 Qui jadis fu la terre as ogres,
 Sera destruis por cele lance. (6094-6097) Ce détail de la narration continue à

charger de mystère la lance.

Deux lieux étranges figurent dans le Conte du Graal: le château du roi Pêcheur et le château des deux reines. Les deux sont marqués par un phénomène qui peut être

compris soit comme une distorsion temporelle, soit comme des irrégularités spatiales. A l'arrivée de Perceval au Château du Roi Pêcheur, les gens s'étonnent du long voyage que Perceval a dû faire pour y arriver, mais la réponse de Perceval est toute autre :

Vos meüstes ainz que la guete
 Aüst hui main l'aube cornee.
 -- Ençois estoit prime sonee,
 Fait li vallez, je vos afi. (3064-3067).

Alors que soit le temps est visiblement dérégulé, soit le château défie les règles spatiales, la question ne sera pas évoquée plus avant, et le texte passe à autre chose.

Le château des deux reines offre un autre exemple de distorsion temporelle, qui ne fonctionne cependant pas sur le même mode. Guiromelant annonce à Gauvain que des deux reines, l'une est « la raïne Ygerne » (v. 8652), mère d'Arthur, et l'autre la femme du roi Lot, la « Mere Gauvain » (v. 8663), toutes deux sont tenues pour mortes de longue date:

[...] ele est mere le roi Artu.
 --Foi que doi Dé et sa vertu,
 Li rois Artus, si come je panz,
 N'ot mere assé aloc tanz,
 Qu'il a bien .LX. passez,
 Mien escient, (et) plus asez. (8643-8648).

Plus loin, lorsque Guiromelant lui annonce qu'il s'agit de sa mère, Gauvain est stupéfait et réfute cette possibilité en lui répondant:

[...] Gauvain, voir sire,

Conois je bien et bien os dire
 Qu'il n'ot mere, icil Gauvains,
 Bien a .XX. anz a tot lo mains. (8663-8666)

L'explication de Guiromelant sur la façon dont elles sont arrivées au château n'arrive pas à complètement dissiper le malaise. Les points de vue des personnages extérieurs au château renforcent l'idée qu'ils le perçoivent comme un lieu étrange.

Ainsi, le monde au-delà du passage de Galvoie est également considéré comme un monde de merveilles par le nautonnier :

Mes se croire me voleiez,
 huimés herbergier vanreiez
 an tel ostel con est li miens,
 que ne seroit pas vostre biens
 de demorer a cest rivaige,
 que c'est une terre sauvaige
 tote plainne de granz mervoilles. (7373-7379) Les merveilles, ici au pluriel, ne sont cependant pas explicitées.

Le palais des deux reines est réputé pour contenir des événements étranges et à plusieurs reprises le texte parlera des merveilles du palais, de façon générale et non précise:

Uns sages clers d'astrenomie,
 que la reïne i amena,
 an cest grant palés qui est ça
 a fet unes si granz mervoilles
 c'onques n'oïstes les paroilles. (7462-7476)

D'autre part, le lit qui se trouve dans le château des deux reines est explicitement nommé le lit de la merveille :

[...] c'est li Liz de la Mervoille,

ou nus ne dort ne ne somoille

ne n'i repose ne n'i siet

que jamés sains ne vis an liet. (7723-7726) La capitalisation du mot merveille

laisse souligner l'importance du lit, dans que l'on en sache pour autant beaucoup plus.⁶

Le passage entier du château des deux reines entraîne une recrudescence des occurrences du mot merveille, bien que tous les événements surprenants ne soient pas ainsi commentés. Ainsi, la présence des deux reines ne reçoit pas l'attribution du mot merveille, pas plus que l'apparence horrible de la demoiselle hideuse et de Greorreas, ou les prophéties.

Le château des deux reines semble offrir une représentation de l'altérité tripartite que Dubost associe au fantastique, à travers, l'autre, l'ailleurs et l'autrefois. L'autre et l'autrefois sont incarnés par les deux reines simultanément, et le château apparaît comme un ailleurs. On ne peut l'atteindre qu'en barque. Il trône ainsi au milieu de l'océan, isolé du reste de monde, littéralement coupé du monde par la mer. Les détails du texte et l'utilisation à maintes reprises du mot merveille lors de ce passage semble contredire les

⁶ Les événements qui arrivent, les flèches qui assaillent Gauvain sont également appelés « merveilles » ou « enchantement : » « et les mervoilles se descoevrent / et li anchantement aperent. » (7744-7745)

explications rationnelles de Guiromelant et ancrer plutôt le château des deux reines dans le surnaturel, impliquant l'idée qu'une nouvelle fois, les règles spatio-temporelles ont été détournées et qu'on assiste ici en quelque sorte, à l'intrusion du passé dans le présent.

Les frontières entre passé, présent et futur apparaissent particulièrement malléables dans le Conte du Graal, et les multiples prophéties qui y sont faites, par la demoiselle qui ne rit jamais, par le fou sur Keu, par le Roi d'Escavalon sur la lance, et enfin par la demoiselle hideuse à la cour d'Arthur, renforcent cette impression d'interpénétration temporelle. Une des personnes à émettre la plus importante prophétie est d'ailleurs un personnage monstrueux, comme discuté au chapitre III. Plus loin, Gréorreas, qui prend le cheval de Gauvain, est également monstrueux grâce à ses qualités animales, son hybridité :

Les chevols ot meslez et ros,
 Roides, encontremont dreciez
 Comme por sanglers corriciez,
 Et les sorcis ot toz auteis,
 que tot lo vis et tot lo neis
 Li covroient jusqu'as grenons
 Que il avoit tortiz et lons.

Boiche ot fandue et barbe lee,
 Forchie et puis recercelee,

Et cort la col et lo piz haut. (6902-6911) Le vocabulaire est à nouveau du domaine animalier.

Les deux personnages, la demoiselle à la mule et Gréorroas, sont cependant toujours respectivement appelés demoiselle et écuyer, en dépit de la longueur délibérée de la description de leurs anomalies et défauts. Ils sont, à tout le moins, monstrueux. Le doute qui plane sur leur nature, qui n'est jamais évacué, relève de façon exemplaire de la tension fantastique et non de la tension merveilleuse.

Il est intéressant de noter qu'en dépit de l'insistance du texte sur leur apparence contrefaite, la réaction des personnages qui les rencontre est absente. Alors que certains passages culminent dans l'usage de mots exprimant la surprise et la stupéfaction, le texte, dans le cas de ces deux créatures, reste muet. D'autres éléments du domaine fantastique suscitent au contraire le désarroi des personnages, comme c'est le cas de tout l'épisode du cortège du graal. Bien que Perceval n'ait pas posé de questions quant au graal, le texte indique sa stupéfaction devant l'épisode entier. D'autres personnages de Chrétien à classer dans le domaine du merveilleux ne suscitent pas non plus de réaction des personnages, et semblent ne pas induire de questionnement, comme de façon générale les nains, ou encore Harpin de la Montagne, les deux netuns, ou les fées qui ont tissé la robe d'Erec.

Cette analyse démontre que le texte offre une pluralité de réceptions du surnaturel, qui ne peut être classé de façon systématique, c'est-à-dire qu'on ne peut dire que le fantastique induit toujours une réaction du personnage, tandis que le merveilleux n'en induit pas. Il semble plutôt chez Chrétien que parfois le fantastique est largement commenté, parfois il ne l'est pas, comme les distorsions spatio-temporelles du château du

graal par exemple. Il en va de même pour le merveilleux, parfois le texte inclut un commentaire, et parfois non.

Cette technique narrative a des conséquences sur l'esthétique surnaturelle des romans de Chrétien de Troyes. Il apparaît qu'entre en jeu un autre effet au-delà des représentations surnaturelles que nous avons cataloguées : les silences de la narration.

Ces silences narratifs peuvent être vus comme une expression de disjointure dans l'écriture de Chrétien de Troyes. Le mot « disjointure » est à comprendre comme le contraire de « conjointure », utilisé par Chrétien de Troyes dans Erec et Enide. Dans Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette, Douglas Kelly revient sur cette idée de conjointure, et favorise la définition donnée par Jean Frappier : «La conjointure doit assurer la cohérence et l'unité interne du sujet. Elle établit un lien entre la suite des événements et la peinture des caractères, aboutit parfois à une architecture un peu secrète du roman » (Frappier, Chrétien, 62 cité dans Kelly, 87). La disjointure est l'effet inverse, lorsque la cohérence du texte se défait. Les textes de Chrétien, en offrant des images surprenantes, mais qui ne sont pas commentées, brisent les liens de cause à effet et créent une disjointure que la fin du texte n'élimine pas toujours. L'essence de ces passages perd ses caractéristiques naturelles pour verser dans le mystérieux, mais aussi presque dans le surnaturel. Ainsi, le texte ne dira jamais comment la reine a su que Lancelot avait hésité de deux pas avant de monter dans la charrette. La circulation de cette information restera énigmatique, et pourra même donner une certaine aura surnaturelle à la reine.

Ce type de construction, cette disjointure au sein du roman, crée une esthétique fantastique qui relève de la narration elle-même, qui dépasse les cadres du signe ou de la phrase. C'est toute la cohérence du roman, ses silences, qui permet vers la création d'un

questionnement. Cette création foncièrement fantastique, parce qu'elle crée un questionnement du lecteur, n'est pas, comme Paul Zumthor le suggérait dans Essai de poétique médiévale, une création du lecteur moderne sur le texte médiéval. Paul Zumthor proposait que puisque basé sur la réaction du lecteur, impossible à recouvrir pour les textes médiévaux, le fantastique ne pouvait donc exister, sauf celui que le lecteur moderne y trouvait, ou plutôt, y mettait. Ce serait nier que les textes eux-mêmes contiennent des indices textuels, des commentaires de l'événement surnaturels, que ce soit par la réaction du personnage, ou par les choix du narrateur. Concernant le fantastique de la narration elle-même, les réécritures offrent un regard sur leur réception. Extrapolant à partir du maître Champenois, le traitement du matériel fantastique, et souvent, la réécriture et la réorientation de ce matériel sont indicatives de la réception plus ou moins immédiate de ces épisodes. Au-delà de la compréhension de la représentation surnaturelle dans les œuvres succédant à Chrétien de Troyes, il est possible de comprendre l'évolution de ces représentations d'une œuvre à l'autre, et d'intercepter le regard d'une œuvre sur l'autre. Comme le propose Matilda Tomaryn Bruckner dans « Intertextuality »: « we can learn a great deal about how the prose romancer has read Chrétien's Lancelot with close attention for even the most minute details » (240).

4.2 Les Continuations

4.2.1 La Continuation Gauvain

La Continuation Gauvain ne ressemble que de loin au conte du graal de Chrétien de Troyes, dont de nombreux motifs sont laissés de côté. De la même façon, l'esthétique surnaturelle qu'on y trouve n'est pas celle du conte qu'elle tente de clore. Le surnaturel de la première continuation est un surnaturel plus merveilleux et folklorique que fantastique. Dans ce texte où Gauvain est le héros, il est également investi d'une force redoublée à midi, ce que le texte ne va pas plus expliquer.

La narration est en général jalonnée de petits épisodes surnaturels qui constituent des histoires pratiquement indépendantes du reste du texte, comme celle de Caradué. Puni pour avoir exposé l'adultère de sa mère, l'amant de celle-ci, un enchanteur, jette un sort à Caradué qui se retrouve le bras entouré d'un serpent que personne ne peut retirer. Le seul moyen de retirer le serpent sans dommages est de le faire partir de son plein gré. Pour ce faire, il suffit de mettre une jeune fille vierge dans une cuve pleine de lait, et Caradué dans une cuve de vinaigre attenante, de sorte que le serpent soit tenté par la douceur du lait et de la jeune et quitte le bras de Caradué. C'est finalement ce qui arrivera, au prix malheureusement du tétou de la jeune fille, mordu par le serpent, et coupé par maladresse par Cador, le frère de la jeune femme.

Fort heureusement, Caradué va rencontrer Aalardin du Lac, qui va fortuitement lui faire don d'un écu magique, dont la particularité est de pouvoir remplacer les parties mutilées du corps :

S'uns cevaliers avoit trencié

Del ne stot, hors l'une moitié,

De l'or i meist autretant,

Si prendreroit tot maintenant.

L'escu, s'il vos plaist, vos donrai. (3051-3055) Toute partie du corps peut ainsi être réparée.

Caradué amène la boucle de l'écu à la jeune femme devenu sa reine, applique la boucle sur la plaie, et aussitôt, l'or se joint à la peau et remplace le téton perdu :

Caradué la mamele esgarde,

et puis tantost, que plus n'i tarde,

De la bocle le pomel prist,

Molt souavet et bel l'asist

Sor la plaie de la mamele.

A la car qui fut tendre et bele,

Li ors s'ajoinst de maintenant

et fu tot d'autretel samblant

Come l'autre mamele estoit. (3071-3079) Le contact de l'écu répare le sein abimé.

Plus loin, un chevalier apporte à la cour d'Arthur un cor qui transforme l'eau en vin et qui permet à celui qui en boirait de connaître si son amie le trompe :

Ja nus cevaliers ni buvra,

Ses'amie trecié li a,

U sa fame tout autresi,

Que li vins n'espande sor li. (3171-3174). Le vin dépasse ainsi son signifié habituel et devient vraiment le vin de la vérité.

L'affaire, appelée par une Guenièvre inquiète un « enchantement » (3185) qui va les « enfantomés » (3184), n'est pas sans rappeler le Lai du cort mantel, texte français de la fin du douzième siècle ou du début du treizième siècle. Dans ce lai, le manteau revêtu par les dames indique, en se raccourcissant ou non, si celle-ci a commis une infidélité, ainsi que l'ampleur de la faute. Dans les deux textes, seul un chevalier a une amie fidèle, ici, Caradué, et dans les deux textes, le roi apparaît déjà trompé par Guenièvre. Le texte reprend cependant l'élément du graal comme il était présenté chez Chrétien, c'est-à-dire comme un plat servi sur la table. Ici, il y aura même cent graals sur la table, chacun contenant une tête de sanglier.

D'autres épisodes font cependant l'illustration d'un type de surnaturel qu'on ne peut que qualifier de fantastique. Après une longue chevauchée sous des éléments déchaînés, Gauvain parvient enfin à une chapelle, pour être me témoin d'une scène fantastique : une main noire vient éteindre le cierge, et une voix retentit :

Ne demora mie granment
 Que mesire Gavains garda
 Et vit une main qui entra
 Par un boël devers senestre,
 Mais Dex ne fist home terrestre
 Qui ainc veïst aussi hisdeuse
 N'aussi grant n'aussi merveilleuse.
 Le cierge prist lués, si l'estaint.
 Lors vint une vois, si se plaint
 Si durement, si con moi samble,

Que la capele tote en tranble. (7066-7076)

Ce passage qui restera inexpliqué représente un cas exemplaire de fantastique, avec une vision foncièrement surnaturelle, renforcée par l'usage de l'article indéfini comme dans « une main », « une voix », et que le reste de la narration ne résoudra pas.

Finalement, Gauvain ira au château du roi pêcheur et verra cette fois le graal faire le service, comme on le retrouvera par la suite dans d'autres romans épigonaux.

Pourtant, la description du graal est loin d'avoir la connotation chrétienne qu'on lui trouvera plus tard et que même Chrétien de Troyes lui accordait après coup. Dans la Continuation Gauvain, toute la procession du graal devient énigmatique, et même angoissante, comme l'arrivée du graal se fait juste après l'épisode de la chapelle noire et l'emballement de son cheval pour une chevauchée nocturne. D'ailleurs, quand Gauvain arrive, il assiste à une veillée funèbre, et ceux qui y sont disent clairement qu'il n'est pas l'élu. Le texte indique alors que la salle prend à ce moment un aspect effrayant : « la sale remest esfreïe » (7176). Le texte indique d'ailleurs à plusieurs reprises la peur de Gauvain pendant cet épisode. Finalement, Gauvain n'arrivera pas à ressouder l'épée brisée. Le texte livre néanmoins le secret de la lance, ce que Chrétien de Troyes n'avait pas fait, et associe la lance avec la crucifixion du Christ :

Car c'est cele devinement

Dont li fïus Diu fu voirement

Le jor entresc'au cuer ferus

Que il en la crois fu pendus. (7441-7444) La lance est précisément celle qui est entrée dans le cœur du Christ.

De la même façon, plus loin, le graal, qui est ici en or pur, est le plat dont Joseph s'est servi pour recueillir le sang du Christ crucifié. Le texte digresse à ce moment-là pour raconter l'histoire de Joseph jusqu'à son arrivée à l'île blanche en Angleterre.

Puisque Gauvain a posé la question, et pour répondre à la malédiction de la demoiselle à la mule dans le Conte du Graal, le lendemain de l'épisode au château, les terres se mettent à reverdir. Pourtant, n'ayant pas posé toutes les questions, et ayant échoué avec l'épée, le texte indique que la réussite de Gauvain n'est que partielle.

La Première Continuation de Perceval se distingue du Conte du Graal en ce qu'elle offre une esthétique du surnaturelle encore différente, où se mêlent à la fois merveilleux folklorique, surnaturel religieux, mais aussi surnaturel fantastique.

4.2.1.1 La deuxième continuation

La Deuxième Continuation offre elle aussi un surnaturel particulier, qui n'est ni exactement celui de Chrétien de Troyes, ni celui de la Première Continuation ou des textes arthuriens qui le suivront. Ces textes reprendront pourtant certains de ses motifs, comme celui de l'échiquier magique, de la nef rapide, ou de la voix qui parle sans qu'un corps matériel soit présent, et qui indique à Perceval ce qu'il doit faire :

[...] il ouït une voix qui lui crie :

Chevalier plein de courtoisie qui t'appelles Perceval, si au château veux être conduit où le petit brachet tu pris, entends ce que je te dis : mets à terre le brachet, laisse-le aller, et suis-le bien tout le temps sur sentes et voies tant qu'au château entrer le vois ou en maison ou en ferté. (Perceval et le Graal, 124)

Comme ces instructions arrivent à Perceval qui est en prière, le lecteur peut supposer que Perceval entend là une voie d'origine divine, mais à part le contexte, le texte ne permettra pas d'en être certain, et lorsque Perceval pose la question aux cieux, seul le silence lui répond.

Ce type de surnaturel est justement particulier puisqu'il reste largement indéterminé, et ainsi, fantastique. Le pont de verre par exemple, qui jette un cri et se remet en place lorsque Perceval s'y lance, reste inexpliqué. L'épreuve, réussie par Perceval, illustre le schéma de l'épreuve magique qui permet l'élection d'un chevalier élu, mais la nature de la magie qui anime le pont de verre n'est pas expliquée.

Un autre épisode va également être narré d'une façon absolument fantastique : celui de la chapelle à la main noire. Cet épisode reprend celui de la continuation précédente, mais cette fois, Perceval en est le héros. Comme auparavant avec Gauvain, Perceval se rend dans une chapelle où il voit un corps étendu et une main noire qui éteint le cierge. La description insiste sur le fait que le corps auquel la main appartient n'est pas visible :

Immuable, il regarda la clarté jusqu'à ce qu'elle disparut : pas davantage il ne sut ce qu'elle devint ni d'où elle était venue. Tel bruit et tel fracas éclata ensuite, qu'il pensa que la chapelle s'effondrait et se brisait en morceaux ; une main noire nue jusqu'au coude apparut sur l'autel ; la chandelle qui brûlait clair s'éteignit et l'obscurité se fit. (Perceval et le Graal, 146)

L'épisode est absolument fantastique, comme il précise de plus, que Perceval ne connaît ni l'origine ni la destination des éléments. Le texte, non achevé, ne livrera pas l'explication, de sorte que la tension fantastique ne sera jamais dissoute. Au contraire,

entre la première continuation et la deuxième, la tension fantastique se confirme et se renforce.

L'épisode qui précède l'arrivée de Perceval à la chapelle va fonctionner sur la même modèle. Perceval voit un arbre entouré de clarté, mais plus il approche et plus la clarté diminue, pour tout à fait disparaître. Le texte indique que Perceval attribue cette clarté à des chandelles disposées près de l'arbre. Mais lorsque Perceval approche enfin de l'arbre, le texte précise qu'il n'en trouve aucune : « et quand de l'arbre il s'approche, n'y trouva chandelle, clarté ni créature née » (Perceval et le Graal, 146). Le texte insiste donc sur la curiosité des éléments, le champ des attentes du personnages qui imagine une explication rationnelle, mais qui n'en trouve finalement aucune.

L'autre type de surnaturel que l'on va trouver dans le texte relève du merveilleux, et plus précisément d'un merveilleux qui rappelle celui des contes de fées. Perceval va ainsi combattre un géant et manger sa nourriture, dans un épisode qui rappelle de loin celui du Petit Poucet. Plus loin dans la narration, une pucelle hideuse subit une transformation magique qui la rend enfin belle : « je vous dirai que depuis, la pucelle devint si avenante et si belle que plus belle on ne vit jamais si ce que dit le conte est vrai » (Perceval et le Graal, 66). L'épisode offre des parallèles troublants avec les transformations physiques que l'on trouvera plus tard dans les contes de fées du seizième ou du dix-septième siècle, comme celui du Riquet à la Houppe par exemple.

La naissance d'Arthur confirme d'ailleurs cette esthétique :

Le Roi Arthur quand il fut né, fut la plus belle créature qu'alors fit nature qui y mit toute sa pensée. Au Roi son père, il avait été dit que trois Dames étaient présentes à sa naissance. Celle qui était dame et maîtresse dit qu'il aurait sens et

valeur et prix de prouesse et d'honneur et tous biens en quantité plus grande qu'aucun homme de chrétienté. (141)

Cet épisode reprend le motif folklorique des fées penchées sur le berceau, et qu'on retrouvera dans un conte comme par exemple celui de la Belle au Bois Dormant.

La deuxième continuation est donc extrêmement singulière comme elle propose une esthétique surnaturelle variée et syncrétique, qui va du surnaturel religieux au pur fantastique, en passant par le surnaturel féerique et folklorique. Elle rejoint sur ce point la Première Continuation. Toutes deux offrent une esthétique surnaturelle riche et composite. Ce qui est encore plus intéressant -- parce que cela offre un aperçu de la réception d'une telle esthétique -- est la reprise et la transformation de ces motifs dans la Continuation Manessier.

4.2.2 La Continuation Manessier

La Continuation Manessier offre des explications détaillées quant à la nature de la lance et de l'épée brisée. Tout en conservant la description faite par Chrétien, et sans l'angoisse de la deuxième continuation, le mystère des origines est désormais levé et replacé dans un contexte chrétien. De cette façon, la signification finale de ces objets surnaturels, tout en respectant les images introduites dans Le Conte du Graal, n'est plus ni fantastique, ni effrayante, mais relève du surnaturel religieux. Le roi Pêcheur explique ainsi à Perceval que le sang qui coule de la lance est le sang du Christ et respecte en cela les apports des précédentes continuations :

Cette lance, je dis vérité, vient de Celui qui brisa enfer et dont le sang coule goutte à goutte du fer. Il fut frappé et son corps couvert de plaies. Sur la croix, il reçut la mort qui l'ennemi refoula, du tourment d'enfer tous nous sauva et joie nous donna. Cette mort, si bien l'avez entendu, nous a sauvés des maux qu'Eve et Adam firent par le fruit qu'en leur bouche mirent. (153) La lance a désormais un lien avec l'histoire biblique.

Plus loin, la façon dont le graal est arrivé jusqu'au royaume de Logres est elle aussi reprise :

Ami, quand Jésus-Christ pendit à la Sainte croix glorieuse qui sur toute est précieuse, et que son côté fut percé, quand fut arrachée la lance, le sang courut jusqu'aux pieds. Mais Joseph d'Arimathie de douleur devint livide pour Jésus-Christ qu'il vit maltraiter. De lui il voulut s'occuper ; ce saint vaisseau il apporta et le sang en recueillit. Il ne voulut s'en séparer et pour ce il fut emprisonné. le tailloir d'argent que la pucelle tenait, a recouvert le saint vaisseau pour que le sang ne fut à découvert. Tel est le Saint graal qui vient ici avec la lance. (Perceval et le Graal, 154). Tous les éléments de Chrétien de Troyes sont ainsi rattachés à un passé messianique.

Quelques paragraphes plus loin, l'épée brisée, autre élément hautement énigmatique du Conte du Graal, reçoit elle aussi une explication quant à son origine, et dans un mouvement qui établit une cohérence entre tous les objets de château du graal, la blessure du roi est expliquée. Elle n'en reste cependant pas moins prophétique, puisque seul Perceval peut la guérir. Plus loin dans la narration, l'épée brisée est d'ailleurs finalement

ressoudée par Trébuët, mais cette opération n'a plus rien de magique dans le texte où Trébuët est forgeron, et où l'épée est réparée de façon tout à fait réaliste.

La Continuation offre ainsi une alternative aux images brisées de Chrétien de Troyes, en établissant à nouveau les liens de cause à effet, et surtout, en ancrant les éléments surnaturels majeurs dans le surnaturel religieux.

Le surnaturel indéterminé, et donc fantastique des continuations précédentes est lui aussi repris, comme par exemple l'épisode de la main noire de la chapelle. Resté inexplicé dans les autres continuations, cet épisode reçoit lui aussi une résolution. La main noire et hideuse est ainsi celle du diable, que Perceval vaincra grâce à sa foi en Dieu : « Celui-ci invoque Dieu et ses noms car il sait bien que c'est le diable qu'il a vu et grandement le redoute » (171). Le diable est donc une apparition physique, dotée de pouvoirs particuliers puisqu'il peut par exemple se fondre dans un mur. Il est cependant intéressant de noter que les représentations partielles qui vont de pair avec l'atmosphère surnaturelle sont aussi éliminées. Dans la deuxième continuation, la vision à la chapelle était fantastique comme elle montrait « une main », coupée de tout corps. Ici, la représentation détruit en quelque sorte cette esthétique dérangeante comme elle rattache cette main, quand bien même à un être diabolique. La troisième continuation démontre dans ce sens une réelle volonté d'élimination du fantastique, qui survivait encore dans la continuation précédente.

Le diable reste cependant une figure privilégiée et familière du roman. Après l'épisode de la main noire, le diable revient sous la forme d'un cheval noir alors que Perceval a justement perdu le sien. Le diable se présente ainsi comme la tentation de ce dont Perceval a justement besoin. Mais le signe de la croix fait à temps a le pouvoir de

dissiper le diable. D'autres figures plus colorées se succèdent alors, comme un tourbillon à trois têtes avec des yeux et visage de léopard. Un épisode en particulier reviendra dans les autres romans : celui de la pucelle à la nef noire. Elle accoste devant un Perceval solitaire et présente une tentation matérielle et charnelle, qui se dissipera à nouveau une fois le signe de la croix fait :

Car c'était le diable, n'en doutez mie qui sous l'apparence de son amie le voulait faire pécher, mais quand il eut achevé le signe de croix, comme Dieu par miracle le lui conseilla, le diable qui le vit sur lui, saute aussitôt ; et pavillon et lit emporte si bien que Perceval, triste et honteux, se retrouve tout seul. (182) Selon une structure narrative que l'on retrouvera plus tard, c'est un religieux dans une nef blanche qui vient à Perceval pour lui conter la signification -- religieuse--du cheval noire et de la pucelle à la nef noire.

D'autres motifs surnaturels de la continuation précédente relèvent maintenant du merveilleux, comme par exemple l'arbre à fées dont le roi fait mention à Perceval. Dans la deuxième continuation, l'arbre en question apparaissait comme une vision surnaturelle non expliquée, et conséquemment fantastique. La troisième continuation revient sur cet épisode et faute d'en faire un surnaturel religieux, le renvoie au royaume de la féerie :

De l'arbre saurez la vérité : c'est l'arbre d'enchantement là où les fées se rassemblent. Les clartés qui semblent chandelles à ceux qui de loin les voient : ce sont les fées, qui, soyez-en certain, détournent ceux qui en Dieu n'ont nulle créance. Et quand vous approchâtes de l'arbre et que plus rien ne vîtes cela signifiait, je ne veux le celer, que vous devez achever les merveilles de cette terre. (158) Encore une fois, la vision diffère de l'expérience.

D'autre part, le texte est clair sur la valeur attribuée à la féerie, comme au final, la foi de Perceval lui aura permis de chasser les fées. La présence même de Perceval aura contraint les fées à se dérober, signifiant l'impossibilité de deux modes de croyances différents de se combiner : « Ni de l'arbre ni des chandelles homme n'entendra nouvelles car vous en chassâtes les demoiselles en l'approchant » (158).

Plusieurs schémas narratifs présents dans cette continuation seront repris par des récits postérieurs, comme le retard de l'explication d'un événement, dont la sénéfiance sera révélée par un homme aux fonctions sacrées, ou un religieux, qu'on retrouvera dans la Queste del Saint Graal. L'élimination de la merveille par le biais d'un chevalier élu sera celui qui reviendra aussi constamment dans le Lancelot en prose, et aussi dans la Queste del Saint Graal. Le rôle de Perceval dans la troisième continuation est déjà de mettre fin aux aventures, c'est-à-dire aux aventures merveilleuses : « Or, l'aventure est finie et vous l'avez menée à bien » (174). L'aventure sera belle et bien finie comme Perceval deviendra finalement prêtre du graal dont il assurera désormais la garde. Le conte initié par Chrétien de Troyes trouve son élucidation dans un symbolisme religieux qui ne laisse plus la place au fantastique.

Contrairement aux deux autres continuations, la Continuation Manessier répudie en quelque sorte les éléments merveilleux folkloriques mais aussi les éléments fantastiques qui les caractérisaient. Le surnaturel devient presque tout entier religieux, et quand il ne l'est pas, il est éliminé par le héros. C'est ce type d'esthétique et de mouvement anti-fantastique que l'on va trouver dans les textes à suivre.

4.3 La Vulgate

Au sein de la Vulgate, tous les textes ne sont pas égaux devant le surnaturel, et chacun repose sur un choix esthétique particulier. Il convient de distinguer au sein de cet ensemble les particularités relatives à chacun, mais finalement en relation les unes avec les autres.

4.3.1 Le Lancelot en prose

Le Lancelot en prose offre la vision d'un royaume Arthurien au sein duquel des événements surprenants sont incrustés, et qui s'amplifient avec les quêtes entamées par les chevaliers. Dès les enfances de Lancelot, Lionel et Bohort, le royaume subit une disruption surnaturelle qui est communément commentée comme « merveilles », et qui n'est pas destinée à durer : « ... ce savons nos bien que an la Grant Bretagne atendent tuit a estre delivré des mervoilles et des aventures qui i aviennent ... » (Lancelot du Lac, vol. 1, 312-314). Ces merveilleuses aventures sont limitées temporellement, mais le Lancelot en prose indique qu'elles ont donc commencé avant la période narrative qu'il couvre, et indique un point de clôture qui lui sera aussi extérieur et qui se trouvera dans la Queste del Saint Graal.

Cependant, alors que le Lancelot en prose s'ouvre dans une période qui connaît déjà les merveilles, celles-ci ont une représentation relativement limitée pendant les enfances de Lancelot, de Lionel et de Bohort. Cette limitation temporelle des merveilleuses aventures est visible dans un passage de l'enfance de Lancelot, lorsqu'il est encore chez la Dame du Lac, laquelle, constatant ses prouesses, comprend qu'il sera un

chevalier hors pair dans le futur : « car bien voit qu'il sera par tans si granz et si anbariz que chevalier lo covandra estre et cerchier les merveilleuses aventures en loin et es estranges païs. » (Lancelot du Lac, vol. 1, 320). Ce temps des merveilles a une nature particulière, plus circulaire que linéaire, comme le suggère le nombre impressionnant de prophéties qui y font référence. Tout événement majeur a ainsi été annoncé au préalable. Merlin y joue un rôle, même si discret. Le texte rappelle qu'il a annoncé la venue de Galahad (Lancelot du Lac, vol. 3, 137) -- « un autre viendra » -- et la fin des enchantements qu'il décrit énigmatiquement par la naissance d'un dragon du sein de la Belle Géante qui viendra aimer le léopard.

A un autre moment narratif, une demoiselle reproche à Arthur son manque de défense de la Reine et lui prédit la fin de son royaume : « Or m'en irao, mais ançois weil ke tu saces ke ta cours aproce de decliner, si prendront fin les aventures ne tu ne deusses mie avoir falu au chevalier de la karete, ains i deusses iestre sallis [...] » (Lancelot du Lac, vol. 5, 233) Le futur s'immisce dans le présent.

Le songe prophétique est un instrument privilégié qui sera largement plus utilisé dans la Queste Del Saint Graal. Nombre de personnages font des songes prophétiques mais ne sont pas en mesure de comprendre leur signification qui sera expliquée à retardement par plus compétent, et généralement plus saint, qu'eux. La procession du graal est également l'occasion d'une vision prophétique qui sera expliquée à retardement. Il faudra attendre que l'ermite explique à Gauvain le combat entre le serpent, le léopard et les serpenteaux pour savoir qu'il s'agit d'Arthur, de Lancelot et de Mordred (Lancelot du Lac, vol. 5, 733).

La prophétie se fait aussi par le biais d'inscriptions, le plus souvent sur des lieux marqués par une merveille passée, mais qui continue à avoir des effets au présent de la narration. C'est le cas de la tour de Merlin, où personne qui y soit entré n'en revient : « Ja devant ke Lancelos vieigne cha ne remanront les miervelles de chaiens » (Lancelot du Lac, vol. 5, 478). Seul Lancelot brisera les enchantements du lieu, comme le lit l'inscription sur la porte de la tour.

L'épée brisée et qui saigne est elle aussi porteuse d'une prophétie qui identifie celui qui la mandera comme celui qui mènera à terme les aventures du graal (Lancelot du Lac, vol. 5, 633). Le temps des merveilles apparaît donc comme le temps de la réalisation de prophéties faites longtemps avant. Nous verrons plus loin la fonction qu'elles endossent en particulier, mais il convient d'abord de comprendre dans quel type de surnaturel elles s'inscrivent.

Bien que la période des enfances de Lancelot et de ses cousins contiennent quelques références à des éléments surnaturels, comme par exemple les enchantements de la Dame du lac, c'est surtout à partir des quêtes que les événements surnaturels se multiplient, et que les prophéties se multiplient. Le passage ci-dessus, qui reporte les pensées de la Dame du Lac à propos de Lancelot, contient l'une des formules idiomatiques qui vont jalonner le texte une fois que les quêtes commencent : « les merveilleuses aventures ». Ainsi seront appelés la plupart des événements surprenants qui surviennent aux chevaliers. Cette formule sera ainsi utilisée à maintes reprises, comme par exemple par l'ermite chez lequel Bohort passe la nuit. Lorsque Bohort lui apprend son appartenance à la Table Ronde, l'ermite lui répond: « Ha, fait-il, vos estes des chevaliers aventureux qui vont par les estranges terres querre les merveilleuses

aventures ? » (Micha, IV, 272). La réponse de l'ermite illustre un usage conventionnel et idiomatique de l'expression. Dans le Lancelot en prose, cet usage prédomine sur « les merveilles » mentionnées préalablement ; celles-ci seront actualisées dans la Queste del Saint Graal plutôt que dans le Lancelot en prose.

Les deux passages cités ci-dessus, celui de la Dame du Lac et celui de Bohort chez l'ermite, dévoilent également une expression concomitante aux merveilleuses aventures et qui utilise l'adjectif *estrangle*. Le terme est souvent utilisé pour désigner une location, comme dans « les estranges terres » ou les estranges pays », et très souvent pour qualifier les aventures des chevaliers. Le passage qui suit illustre la problématique: « aler par les estranges terres cerchier les estranges aventures » (Micha, IV, 195). « Estranges » est un terme ambigu, qui renvoie avant toute chose à l'idée d'étranger, de non-familier. Le chapitre III a noté qu'il est parfois en opposition avec le terme « privé ».

Cependant, à plusieurs reprises, l'usage qui en est fait semble se rapprocher de l'usage moderne, et contenir l'idée de bizarre. C'est le cas lorsqu'il est accolé à aventures. Bien que les aventures se passent hors de la cour d'Arthur, elles restent pour la plupart dans une certaine proximité géographique ; aussi, il semble que l'idée de la distance géographique ne soit pas le signifié primordial des « estranges aventures ». Comme ces aventures sont souvent qualifiées de merveilleuses, c'est plutôt la singularité et la bizarrerie de ces aventures qui s'imposent.

Ces aventures merveilleuses se succèdent de façon relativement répétitive, de sorte qu'il est possible de distinguer un schéma primordial. Le texte offre ça et là des détails quant à la nature de ces aventures hors du commun rencontrées par les chevaliers.

Elles sont toutes, mais de façon encore indirecte, liées au Graal, comme le rappelle

Hector :

Et je vos le dirai, fait Hestor, puis que vos ne le savez. Sachiez vraiment que ce est li saint Graaux par qui tantes mervilleuses aventures sont avenues el reame de Logres ; Et en maintes terres a Nostre Sires monstré por amor de lui mains granz miracles. (Micha, VI, 205). Ce passage explique l'origine et la nature des événements qui arrivent à Logres, et qui sont explicitement signes de Dieu.

Un bon nombre d'événements surnaturels sont à classer dans cette catégorie, et fonctionnent sur un modèle répétitif : un chevalier arrive à un endroit où se produit depuis longtemps un phénomène surnaturel, qui est en fait une punition divine. Seul un chevalier élu y mettra fin. Le chevalier tente l'aventure, et s'il n'est pas l'élu, échoue.

L'épisode du château d'Escalon le Ténébreux illustre ce mécanisme récurrent. Le Duc de Clarence arrive au château qui est plongé dans les ténèbres. Le lieu est clairement malfaisant, il y fait noir et une puanteur atroce s'en dégage : « [...] li moustiers estoit si noirs et si hideus ke on n'i veist goutte plus ke on fesist en l'abisme et si en ist uns vens si frois et si angoussex ke nus plus frois par semblant ne peuist iestre, et estoit plains de si grant puanteur ke trop mal li faisoit la ou il le sent » (Lancelot du Lac, vol. 4, 170). La puanteur des lieux vient du fait qu'un diable ou un esprit apporte les corps des morts dans l'église et ne permet pas qu'ils soient enterrés dans le cimetière. Ce phénomène est à la fois une aventure, une merveille, et relève du péché comme l'indique clairement les propos du Duc de Clarence : « par kel pechié cheste aventure avint en cest castiel, car onques mais de si grant mierveille n'oÿ parler » (Lancelot du Lac, vol. 4, 174). La demoiselle des lieux lui apprend donc qu'un viol a été commis dans l'église dix-sept ans

plus tôt, et que depuis, les ténèbres recouvrent le château et ne seront levées que par le meilleur chevalier du monde. La provenance du savoir prophétique de la demoiselle reste vague, et elle dit juste qu'elle a « maintes fois oï dire ke li mieudres cevaliers del monde le remettra en clarté » (Lancelot du Lac, vol. 4, 176). Le Duc de Clarence tente néanmoins l'aventure, qui se soldera par un échec humiliant.

Un peu plus tard dans la narration, c'est au tour d'Yvain de tenter l'aventure, dont l'échec est programmé : « Et la damoisiele li devise tout ensi com sa sœur l'avoit devisé au duc et dist ke il ira tous premiers, pour chou ke elle set bien ke Lanselos en venra bien a chief, se nus en doit a chief venir » (Lancelot du Lac, vol. 4, 229). Seul Lancelot peut mener à bien l'aventure. Et effectivement, presque immédiatement après, Lancelot tente l'aventure, pénètre dans la chapelle et en ouvre la porte, dissipant ainsi les ténèbres : « et maintenant falli toute l'oscurtés et revint el moustier une si grans clartés ke onques nulle plus grant n'i avoit esté et par tout le castel autressi » (Lancelot du Lac, vol. 4, 234).

L'épisode du château d'Escalon reflète une structure privilégiée par le récit, dans laquelle les événements surnaturels distinguent et élisent Lancelot comme le meilleur chevalier du monde.

Cependant, d'autres épisodes qui commencent par une structure similaire n'ont pas la même signification finale, ou du moins, par pour Lancelot. C'est le cas par exemple de l'épisode de la tombe enflammée de Symeon, gardée par les douze épées de ses frères. Le surnaturel est à nouveau un surnaturel d'origine religieuse. Après avoir tué ses frères, Symeon a été enterré à leurs côtés et le lendemain les douze épées enflammées se sont dressées pour garder la tombe et attendre l'arrivée du meilleur chevalier, de celui

en quelque sorte qui rachètera par sa pureté les péchés commis. L'inscription sur le tombeau indique qu'un seul chevalier mènera à bien l'épreuve :

Os tu, chevaliers esrans ki vas querant aventures, gardes ke ja ne t meces en ceste chimentire pour les aventures achiever ki i sont, car ce seroit painne gastee, se tu n'ies li caitis chevaliers ki par sa luxure a pierdu a achiever les aventures dou saint Graal u il ne pora ja mais recouvrer. (Lancelot du Lac, vol. 5, 698) Seul le chevalier élu sera le champion de l'épreuve.

Nonobstant l'inscription, Gauvain et Hector, comme le Duc de Clarence à Escalon, tenteront l'aventure et échoueront tout aussi lamentablement, comme ils avaient auparavant échoué dans l'épreuve similaire de l'épée brisée. Mais le plus frappant est que Lancelot lui-même échoue, cette aventure ne lui étant pas destinée. Symeu lui-même lui conseille de ne pas approcher de la tombe : « Fui, va arrière, car tu n'as pas le pooir ni le congié de ceste aventure achiever ! » (Lancelot du Lac, vol. 5, 134). Lancelot ne résoudra d'ailleurs pas non plus l'épée brisée, destinée à celui qui mènera à bien les aventures du graal, comme prédit par Joseph : « Ha ! espee bonne et biele, ja mais ne seés rashaudee devant ke cil te tenre entre ses mains ki les hautes aventures del saint Graal metra a fin et achievera » (Lancelot du Lac, vol. 5, 653). A la tombe aux lions (Micha, vol. 5, 119) où se trouve le corps du grand-père de Lancelot, Lancelot n'achèvera pas complètement l'épreuve, sa réussite ne sera que partielle, ce qui indique une dichotomie autour de la notion du meilleur chevalier du monde.

A Escalon comme à la tombe de Symeu, la nature divine de la punition qui affecte le lieu confère au chevalier qui y mettra fin des qualités spirituelles particulières. Dans le second cas cependant, lorsque même Lancelot échoue, ce type de surnaturel

permet la distinction d'un chevalier complètement pur, aux qualités messianiques. Ce chevalier sera Galaad, et ce type d'aventures surnaturelles, qui correspond aux merveilles du Saint Graal, ne sera pas résolu dans le Lancelot en prose. Dans la Queste del Saint Graal, la différence entre Lancelot et Galahad sera expliquée par leur appartenance à deux types de chevaleries différentes. Lancelot appartient à la chevalerie terrestre, Galahad à la chevalerie céleste.

Dans ces conditions, le graal lui-même est explicitement lié aux mystères divins et la procession prend de plus en plus l'allure d'une messe. Les signes de la procession du graal ont été légèrement modifiés par rapport à Chrétien et incluent en ouverture une colombe qui porte un encensoir d'or. La sainteté du graal est indiquée par les bonnes odeurs qui envahissent la salle. Par contre, comme chez Chrétien, le silence règne. La nourriture arrive ensuite à profusion, comme surgie de nulle part et c'est le graal qui fait le service, mais sans qu'on puisse voir de main qui le tienne.

Albert Béguin, dans la préface à la Quête Du Saint Graal, résume ainsi la signification du graal dans le Lancelot en prose :

dans le grand Lancelot en prose ou les romans plus tardifs, le mythe du graal, christianisé, sera le carrefour des deux mondes arthurien et évangélique, ou plus exactement la résolution du premier, fiction romanesque, dans la réalité du second. Le graal chrétien regroupe et brûle à la fois toutes ces légendes impies.

(La quête du Saint Graal, 19)

L'épisode du graal est alors rallongé par l'épisode de lit aventureux. Ceux qui le tentent, comme Gauvain, reçoivent une lance dans le corps. Gauvain est ensuite témoin d'une scène allégorique : la bataille du serpent avec un léopard. Lorsque le serpent se retire, il

est alors attaqué par les serpenteaux. Un chœur de voies célestes se fait alors entendre, et dans le cas de Gauvain, le graal le guérit de ses blessures (Lancelot du Lac, Vol. 5, 713). Les éléments surnaturels ne sont plus de la même nature que chez Chrétien de Troyes, ils prennent une acception largement religieuse et relèvent du mirabilis de Le Goff. En même temps, des détails réalistes s'incrudent dans la description. Par exemple, lors du passage de Bohort à Corbénic, le graal n'est plus porté par la fille du Roi Pellès, car après avoir passé une nuit avec Lancelot, elle n'est plus vierge. Elle ne mérite donc plus de porter le graal.

Une bonne partie du Lancelot en prose repose sur un surnaturel religieux, avec, comme nous l'avons vu, les épreuves pour mettre fin aux punitions divines, mais aussi, avec nombres miracles. D'autre part, les punitions divines représentées dans le Lancelot en prose ne relèvent pas toutes du temps de l'arrivée de Joseph en Grande-Bretagne, mais certaines arrivent encore du temps même de Lancelot. L'un des plus surprenants exemples concerne le Roi Arthur lors de l'épisode de la fausse Guenièvre. Après trois ans, Dieu intervient pour punir la fausse Guenièvre, le Roi, et Bertelai qui l'a encouragé à renier sa première femme. La fausse Guenièvre va ainsi être frappée d'une maladie qui lui fait perdre l'usage de la parole, de la vue et de l'ouïe, tandis que ces membres se mettent à pourrir. Bertelai le Vieux sera atteint de la même maladie, et le roi Arthur tombe également malade. Les trois sont en fait victimes du courroux de Dieu, comme l'explique le religieux qu'on est allé quérir pour soigner le roi :

Por ce, fait li hermites, que tu ies foimentie et desloiaus et escuminiez et traïtres et homicides : la fus tu desloiaus ou tu guerpis ta fame esposee por une altre que tu tiens contre Deu et contre raison, et de ce fus tu feimentie que tu li fausas la foi

que tu li avoies craantee a Saint Iglise quant tu la feis jugier a destruire desloiaument ; et por ce que tu t'en paris sanz le comandement de Sainte Iglise ies tu escomuniez, ne biens ne te porroit pas venir tant come tu seras en cest point, car puis ne puet pas li hom en grant pris monter qui vait contre Deu a son pooir et cil vai(t) bien contre Deu qui maintient totes les ovres qui sont contraires a son comandement» (Lancelot du Lac, vol. 3, 306). La punition est explicitement d'origine divine.

Cette maladie du Roi, ainsi que la mort de la fausse reine, si elle est parfois appelée « grant merveille » (Lancelot du Lac, vol. 3, 298), est avant et surtout un grand miracle : « il li conta la grant miracle que Dex en avoit fait et del malage que li rois eust en son hermitage et de la mort a la fause roine » (Lancelot du Lac, vol. 3, 322). Si Dieu est souvent présent dans la narration, la présence du diable est aussi importante. Lorsque Bohort perd sa virginité, le texte mentionne la réaction du diable, qui en éprouve une joie extrême: « et nepourquant li deables en ot mout grant joie, car bien les cuida avoir a sa cordiele... » (Lancelot du Lac, vol. 5, 413). Le diable est ainsi à l'occasion un personnage de la narration. D'autres épisodes sont l'occasion de digressions religieuses à vocation morale et édifiante, comme cette histoire où le diable prend possession d'une femme parce qu'elle est effrayée, et dont la morale est que le doute religieux laisse la porte ouverte au diable (Lancelot du Lac, vol. 3, 150). Ces digressions reviennent cependant le plus souvent à l'histoire de Joseph. Le passage des chevaliers à la croix noire (Lancelot du Lac, vol. 5, 625) est l'occasion d'un retour au passé, et le texte explique que la croix n'a pas toujours été noire, elle le devint après qu'elle fut le lieu du martyre des douze parents de Joseph d'Arimatee. Le roi responsable a finalement été puni par Dieu qui l'a

rendu fou et lui fait se dévorer les mains et sauter dans le feu qu'il a fait allumer. La croix où ont été tués les membres de la famille de Joseph restera cependant noire du sang des martyres. Le texte s'attarde ainsi sur certains éléments du présent de la narration, en expliquant l'importance qu'ils ont eue dans le passé. Ce passage illustre la nature du surnaturel du Lancelot en prose, qui relève en grande majorité du surnaturel chrétien.

Certains épisodes cependant, qui mettent en scène une épreuve ou un obstacle surnaturel et qui élisent Lancelot comme seul vainqueur de l'épreuve ne sont pas de ce ressort religieux, bien au contraire. C'est le cas par exemple des épisodes du val sans retour, de la carole magique, et de l'échiquier magique. La merveille de tous ces épisodes n'a pas été créée par Dieu, en punition d'un péché, mais par un homme ou une femme, pour des raisons qui relèvent du cœur.

Dans le Val sans Retour, Morgue se venge d'un chevalier qui l'a trompée en créant un enchantement dans le val, où sera retenu prisonnier tout chevalier qui aura trompé son amie : « Lors espan di par tout le val son encantement en tel manière ke ja mais chevaliers n'i entrast qui puis en issit, puis k'il eust viers s'amie faussé de nulle cose, nes de volenté » (Lancelot du Lac, vol. 4, 254). Seul un chevalier qui n'aura jamais manqué à son amie, en chair ou en pensée, viendra à bout des enchantements et libèrera les prisonniers. A cette épreuve, tous les chevaliers qui tentent l'aventure, comme le Duc de Clarence ou encore Yvain, échouent et sont capturés. Ce sera finalement Lancelot qui libèrera les captifs, grâce à son amour inconditionnel de la reine.

La carole magique fonctionne sur le même modèle, mais inversé. La carole magique ne punit pas une faute d'amour, mais a au contraire créé un endroit clôt où les amants peuvent s'aimer et s'amuser en dépit du passage du temps. Commencée par la

beauté de l'amour, elle doit se terminer de la même façon, et seul le plus beau chevalier mettra fin à la carole magique : « Et durra cele querole tant que nos vivrons ne après nostre mort ne faudra ele mie por chose qui aviegne devant que li plus leaux chevalier vendre et li mielres et li plus biaux » (Lancelot du Lac, vol. 4, 254). C'est dans ces conditions que Lancelot parvient à dissoudre la carole magique, se présentant comme le meilleur chevalier qui soit. Lui seul sera d'ailleurs capable de gagner l'épreuve de l'échiquier magique, jeu qui a été créé en accompagnement de la carole pour amuser ceux qui y sont, et que Lancelot enverra à la cour d'Arthur. Ce type d'événement surnaturel est en quelque sorte un prétexte pour présenter Lancelot comme le meilleur amant qui soit. Cependant, au-delà de la distinction courtoise de Lancelot, ces épreuves emploient un type de personnage intéressant. Dans les deux cas, ce sont des êtres humains qui ont créé les enchantements. A maintes reprises le Lancelot en prose fait référence à des personnages doctes en magie, comme il y en avait déjà chez Chrétien de Troyes. Ici, ce savoir est largement commenté comme un savoir appris, et appris par les livres.

Le château de la Roche est ainsi fermé par des enchantements : « Et Lanceloz s'en fu venuz par la porte desus l'aive ou li enchantementz estoit, qui estoit close de l'air . » (Lancelot du Lac, vol. 2, 564). C'est la dame des lieux, Canile, qui a le pouvoir de créer ces enchantements, à l'aide de livres et de boîtes : « se ele emporte ses livres et ses boites, tot avez perdu, car par les livres que ele a, feroit ele corre i, aive ci contramont. » (Lancelot du Lac, vol. 2, 572). La magie est une nouvelle fois un savoir appris, une éducation. Comme la dame de la Roche, le cousin du roi Ban, qui créa la carole magique, s'y connaissant en magie : « [...] delez lui estoit uns suens cousins qui estoit clers moult bien faiz de membres et fu gais et anvoisiez et bien chantanz, mes

onques n'avoit amé par amors et ce estoit li hons el monde qui plus savoit de nigremance et d'anchantement. » (Micha, IV, 288). Hommes ou femmes ont ainsi accès au même type de savoir.

D'autres passages mettent en scène des personnages capables de divination. C'est le cas de maître Hélié, qui explique les songes prophétiques et permet à Galehaut de connaître l'heure de sa mort. Il utilise pour cela la porte de la chapelle, sur laquelle il trace les jours, les mois et les années, afin de voir combien d'années va vivre Galehaut. (Lancelot du Lac, vol. 3, 155). Il explique alors que l'origine de sa magie réside dans un petit livre, dont l'utilisation non initiée peut être extrêmement dangereuse :

Atant (prist) en son sain un petit livre, puis le tret hors, et quant il l'a overt, si appelle Galehot :

'Sire, veez vos cest petit livret : ci dedens est li sens et la merveille de toz les granz conjuremenz qui soient. Par les forces des parolles qui sont en cest livret savroie je la verité de totes les choses dont je doteroie. Se je i (voloie) grant peine metre, si en feroie je arbres aracher et terre croller et eves corre contremont. Me(s) sachiez qu'il est a grant peril qui se met en espervement.' » (Lancelot du Lac, vol. 3, 157). Pour la première fois, le texte met en garde contre les dangers liés à la magie, et en particulier, à la divination.

Plus loin, le maître met en garde Galehaut contre le mauvais usage de ce livre, qui peut avoir des conséquences fâcheuses sur celui qui le lit :

Mes cil qui l'emprist a lire ne s'i sot mie bien garder, ne ne conust le sen ne la force qu'i covient : car il perdi, la ou il lisoit, les oiolz et le sen et le pooir de toz

les membres, et ce fu la endroit ou il voloit savoir que senefiot li lions evages et li mores sanz mecine et li conseuz de la fleur. (Lancelot du Lac, vol. 3, 157)

Ce passage illustre la collusion du magique et du chrétien, qu'on va retrouver dans le personnage de Morgue, mais aussi dans celui de la Dame du lac.

Comme maître Hélie ou encore le cousin du Roi Ban, Morgue a été initiée aux arts de la magie. Le texte indique à plusieurs reprises qu'elle détient un savoir important. Le texte mentionne d'ailleurs « Morgain la deesse » (Lancelot du Lac, vol. 4, 259), et plus tard « Morgain la fée » (Lancelot du Lac, vol. 4, 456). Elle semble surtout avoir une nature mixte, à la fois païenne et chrétienne. Cette dichotomie est représentée physiquement par la géographie du Val sans Retour. Fermé par une clôture d'air qui rappelle le verger de la Joie de la Cour d'Erec et Enide, il jouxte cependant une chapelle où le prêtre, sur la demande de Morgue, célèbre la messe afin que les chevaliers prisonniers l'entendent : « et dehors, tres a l'entree de la closture ; avoit une capiele ou il oioient tous les jors messe si k'il esoient dedens et li priestres dehors, car ensi l'avoit establi Morgue meismes. » (Lancelot du Lac, vol. 4, 259). Plus loin, rencontrant les chevaliers de la table Ronde, Morgue jurera qu'elle est « femme crestienne » (Lancelot du Lac, vol. 4, 320). Morgue est ainsi un personnage à la nature ambiguë.

Le texte insiste pourtant sur ses défauts moraux et le but réel de sa pratique de la magie. Lorsque Lancelot défait les enchantements du Val sans Retour et rencontre Morgue, le narrateur s'interrompt pour offrir une digression sur les origines de Morgue. Le Lancelot en prose dit ainsi qu'elle est la première fille d'Ygerne, et conséquemment la sœur d'Arthur. C'est sa haine pour la reine qui lui a empêché d'aimer son neveu, Guiamor, dont elle s'est retrouvée enceinte, qui l'a orienté vers l'apprentissage de la

magie afin de se venger. Dans ce but, elle se mit à la recherche de Merlin, qui se prit d'amour pour elle, et lui apprit tout ce qu'elle sait de charmes et sortilèges, jusqu'à ce qu'il périsse dans la forêt de Godeudagne. Morgue sera plus tard remplacée par Ninienne comme manipulatrice et geôlière de Merlin dans le Suite du Merlin. Dans le Lancelot en prose, son but ultime est de tourmenter Guenièvre par le biais de Lancelot, dont on saura plus tard qu'elle est amoureuse (Lancelot du Lac, vol. 4, 301). Dans un autre passage du Lancelot en prose, Morgue, en compagnie de deux autres femmes, ensorcelle Lancelot, qui tombe dans un profond sommeil et se réveille, conscient d'avoir été « enfantosmez » (IV, 176)

La nature de Morgue est cependant compliquée, voire contradictoire. Le texte dit qu'elle est laide comme son père le Duc, et naturellement inclinée vers le péché : « Li dus estoit mout lais chevaliers et Morge retraioit a lui, car moust fu laide ; et quant elle vint en aage, si fu caude et luxurieuse ke plus caude femme ne couvenist querre. » (Lancelot du Lac, vol. 4, 301) La laideur physique va ainsi de pair avec l'immoralité. Sa grossesse et plus tard, son séjour auprès de Merlin et son apprentissage de la magie à des fins vengeresses impliquent une connotation négative de Merlin et peut-être en général de ceux qui apprennent la magie.

Dans le Lancelot en prose, Merlin n'est cependant pas longuement commenté et son personnage reste assez énigmatique. Déjà emprisonné par Morgue, il appartient à un temps qui précède la narration, et n'est généralement cité que pour les prophéties qu'il a faites concernant le graal:

Et si vos dirai je que Merlins nos en dit qui de riens ne nos a encore menti
enjusque ci : de la chambre, fait il, au roi mahaigné dervs la Gaste Forest de la din

del roiaume de Litee vendra la merveilluse beste qui sera esgardee a merveille e(s) plains de la (Grant Bretagne) Ceste beste sera diverse de totes altres bestes, car elle avra viaire et reste de lion et cors d'elifant et autres membres, si avra reins et nonbril de pucele virgue et enterine, si avra cuer d'acier dur et (s)erré qui n'avra garde de flechir ne d'amolir et avra parolle de dame pensive et volonté de droit jugeor. Tex manieres avra (la) beste et devant lui s'(enfuiront) totes les altres bestes et feron voie. Et lors remandront li enchantement de la Grant Bretagne et les mervelles pereillouses. Par cele beste poez savoir que nus de sera de sa ferté, car car nulle beste n'a si fière regardeure come lions ; et par le cros poés savoir que nus ne porroit soutenir le fes d'armes qu'il sostendra, car nul cors de beste n'est de si grant force come est cors d'olifant ; et par les reins et le nombril porrez savoir qu'il sera virges et chastes, dès qu'il resamble pucelle verge enterine ; e del cuer poez savoir qu'il sera toz altres hardizet emprenans et nez de coradise et de paor, et sera po emparlez, (dès) qu'il resmable de parolle dame pensive ; et si poez savoir que as seues proescs seront noiant les prouescs des altres prouz. »

(Lancelot du Lac, vol. 3, 138-140). Merlin n'est cependant pas un personnage à part entière du récit. Alors qu'il a annoncé la fin des enchantements lors de la venue de la bête diverse et du meilleur chevalier du monde, il est seulement présent dans le texte à travers ce genre de discours rapporté.

L'autre personnage versé en enchantements est la Dame du Lac. Sa nature est mystérieuse et le Lancelot en prose reste discret sur ses origines. Elle protège Lancelot, mais aussi ses cousins Lionel et Bohort, qu'elle transforme en lévriers pour leur faire échapper à Claudas (Lancelot du Lac, Vol. 1, 208). Le prodige est d'ailleurs plus loin

décrit comme « la mervoille » (248). Elle semble connaître le futur, et lorsque Lancelot est encore enfant, elle sait grâce à des sorts qu'il aura un destin spectaculaire : « car bien savoit par sa sort, que maintes foiz avoit gitee, qu'il vandroit encor a mout grand chose. » (Lancelot du Lac, Vol. 1, 390-392). La nature de ces « sorts » n'est pas détaillée par le texte. Plus tard, elle envoie un écu à Lancelot, devenu fou. Elle savait, sans que le texte indique comment, qu'il en avait besoin: « dame, dame, fait cele do lac, bien sachiez que vos verroiz ancor greingors mervoilles de l'escu que n'en avez veües. Que que il en est avenu savoié ge bien, et por ce lo vos anvoié ge » (Lancelot du Lac, vol. 2, 547). Dans le même épisode, elle prophétise la libération d'Arthur et la date exacte où cela arrivera : « et il en sera gitiez hors dedans neuf jorz, et sachiez que cist lo gitera. » (Lancelot du Lac, vol. 2, 547) Le Lancelot en prose insiste cependant de façon remarquable sur la foi de la Dame du Lac, notamment pendant l'enfance de Lancelot. Le texte mentionne qu'elle respecte les grandes dates du calendrier religieux et qu'elle met un point d'honneur à lui apprendre la Sainte écriture, et le lien entre chevalerie et spiritualité (Lancelot du Lac, vol. 1, 409). C'est à plusieurs reprises qu'elle fait des sermons sur Dieu.

La fausse Guenièvre, qui a emprisonné Arthur au « château des Anchantements » (Lancelot du Lac, vol. 3, 214) s'y connaît également en magie. Le texte indique qu'elle utilise « medecines » et « charoies » pour abuser Arthur. (Lancelot du Lac, vol. 3, 240). Elle a attiré le roi à elle par magie : « et elle avoit si conrroïé le roi par poisons et par charrés qu'il n'osoit riens contredire qui li pleust, si avoit tant fet que ja la haoient tuit si baron » (Lancelot du Lac, vol. 3, 298). Cela lui vaudra le courroux de Dieu et le destin que l'on sait.

D'autres personnages secondaires avec des pouvoirs surnaturels apparaissent dans le Lancelot en prose, mais ils restent indéterminés et ont un rôle anecdotique, comme l'homme noir qui crache des flammes (Lancelot du Lac, vol. 1, 665) ou d'autres diables à l'apparence humaine. Dans le Lancelot en prose, le géant est traité de façon conventionnelle et associé au diable, comme par exemple Maudit le Géant, dont le petit-fils gardera la nature diabolique (Micha, IV, 251). Cette diabolisation du géant ne concerne pas le nain qui n'est pas traité de façon conventionnelle. Les nains ne sont pas immanquablement des personnages haïssables. Le vassal de la Dame de Roestoc que rencontre Gauvain est un être courtois, qui défend sa dame et qui ne manque jamais la messe (Lancelot du Lac, Vol. 2, 83). Bien que nain, gros et bossu, il est de naissance noble (Lancelot du Lac, Vol. 2, 139).

Les nains du Lancelot en prose sont le plus souvent attachés à une demoiselle, et servent d'écuyers ou de valets, et le texte dit souvent « la demoiselle et son nain » (Micha, IV, 47). A plusieurs reprises, les nains sont au contraire de précieux aides, comme celui qui met Lancelot et Mordred sur la bonne voie (Micha, V, 206). Dans un mouvement comique, il arrive qu'ils doivent être secourus des mains de demoiselles brutales (Micha, IV, 237, 243). Gaheriett (Micha, IV, 76) et Yvain défendent des nains, et en retour, le nain au brachet donne des nouvelles de Lancelot à Yvain (Micha, IV, 237).

D'autres nains sont bien entendus de nature mauvaise, et ne respectent pas l'ordre social, comme le nain qui donne des ordres contre son maître (Lancelot du Lac, Vol. 2, 321). A Corbénic, c'est un nain qui maudit Gauvain qui vient de voir le graal et n'a rien dit. (Lancelot du Lac, Vol. 5, 71) Finalement, il apparaît que dans le Lancelot en prose,

les nains ne font pas partie des personnages surnaturels, et ils agissent la plupart du temps comme de précieux auxiliaires.

Dans le Lancelot en prose, les événements surnaturels sont avant tout liés aux merveilles du graal, et s'inscrivent alors dans le cadre du surnaturel religieux. La thématique du surnaturel dans le Lancelot en prose découle essentiellement du surnaturel religieux. Les aventures merveilleuses des chevaliers errants leur sont en quelque sorte extérieures, ils peuvent les voir et s'y essayer, mais s'ils ne sont Lancelot ou Galahad, ils n'y pourront rien changer. Ces aventures ont la particularité d'envisager le temps sur une grande échelle, connectant le pécheur passé et le rédempteur futur, dans un système rendu circulaire par la prophétie. Le caractère religieux de ces images ne leur retire pas systématiquement la possibilité d'une représentation fantastique. En effet, la technique du retardement de l'explication, qui met en scène d'abord un événement surnaturel, comme la tombe enflammée de Symeon, permet de livrer des images énigmatiques sans contexte, ce qui les prive de leur relation de cause à effet. L'explication viendra, et classera le surnaturel du côté de la punition divine, mais l'effet est suffisamment répétitif pour laisser une empreinte.

Un autre type de surnaturel est présenté, qui ne découle pas de Dieu ou du diable. Ce type de surnaturel est créé par des personnages versés en enchantements et en nécromancie. Le texte insiste sur l'importance de l'apprentissage de cet art par les livres. Des personnages moralement positifs comme Maître Hélie possèdent ce type de savoir, ainsi que d'autres personnages antagonistes comme la Fausse Guenièvre ou Morgue. Ce type de savoir appartient moins au surnaturel qu'aux limites de ce qui était compris dans

le savoir médiéval au douzième siècle. Le texte supporte d'ailleurs cette idée en offrant une certaine rationalisation de ce savoir, toujours lié aux livres.

Alors que le Lancelot en prose est largement explicatif, certaines images, bien que très limitées, résistent çà et là et restent dans le texte comme des images brisées, sans contexte ou signification. Une de ces images intervient dans la carole magique. La carole magique en elle-même est un événement qui passe du fantastique au merveilleux : elle est fantastique pendant l'espace de temps où le lecteur voit Lancelot y prendre part -- car le texte n'offre pas d'explication sur la nature de l'enchantement -- et le moment où Lancelot -- et le lecteur -- apprend l'origine de la carole, créée par un cousin du Roi Ban pour l'amour d'une dame. L'explication détaillée du pourquoi et du comment de la carole met fin au sentiment fantastique pour entrer dans le cadre merveilleux. Cependant, des images supplémentaires agrémentent ce passage, comme la chute de la statue sur la tour et son écrasement à terre lorsque Lancelot brise la magie (Micha, IV, 286). Ces éléments qui restent sans commentaire ont une signification suggérée par le contexte, ici, la fin de la carole entraîne la chute des idoles, et cependant, un doute demeure. Cette image apparaît donc comme une surcharge de l'épisode et conserve une dimension fantastique.

La dame du Lac est également un personnage essentiellement fantastique. Alors que le texte est prolifique en explication des origines, comme c'est le cas pour Morgue, les origines de la Dame du Lac ne sont pas commentées. Elle est décrite au temps de la narration seulement : magicienne, créatrice d'enchantements, elle peut aussi lire le futur. Le texte ne commente pas son savoir ni son art, et dans son article « Le lac de Lancelot », Anne Berthelot relève bien l'ambiguïté illustrée par l'usage de la magie :

Le lac est une illusion -- peut-être diabolique, l'ambiguïté n'est pas vraiment l'évée -- mais en tout cas il relève de l' « art » et de la technique humaine. C'est un artefact, le produit d'une science magique comparable à l'expertise en nigremance que Morgue acquiert, de tous les lieux les plus improbables, dans une école monastique. (58).

Pourtant, d'un autre côté, le texte insiste sur sa foi qu'elle exprime à maintes reprises, élevant Lancelot dans le respect des traditions religieuses. D'ailleurs, le texte ne revient presque jamais sur le fait qu'elle a enlevé Lancelot à ses parents sans explications, causant un chagrin terrible à sa mère. Le seul moment où la narration revient sur cet épisode semble même disculper la Dame du Lac. Lors de la folie de Lancelot, celle-ci le plaint du fait qu'il a perdu ses parents. Le texte omet que c'est elle qui le leur a enlevé. Mais puisque ce passage relève non pas du narrateur, mais du discours direct, il peut tout simplement illustrer le point de vue de la Dame du Lac: «[...] je norri an ses granz povretez, lo o il perdi son pere et sa mere » (Lancelot du Lac, vol. 2, 544). L'épisode de l'enlèvement indique pourtant bien que si Lancelot perdit sa mère, ce fut parce qu'elle l'en sépara. Ces contradictions, l'énigme de son passé, fait d'elle un personnage hautement énigmatique, et largement fantastique. Mais dans la grande majorité, le fantastique du Lancelot en prose n'est qu'un fantastique temporaire, qui repose sur la technique du retardement de la signification. Les images construites restent absolument fantastiques tant qu'elles sont coupées de possibilité d'interprétation, tant qu'il n'est pas possible de leur attribuer un signifiant.

Cette technique narrative reflète celle de Chrétien de Troyes, qui livre des images comme la procession du graal, et qui ne les explique pas tout de suite, et quand il le fait,

c'est à peine satisfaisant. En comparaison, le Lancelot en prose se distingue des romans de Chrétien de Troyes comme il est largement plus explicatif. Les images de Chrétien de Troyes, amputées de leur signifié, ou au signifié instable et non satisfaisant, réapparaissent dans le Lancelot en prose, qui semble mettre un point d'honneur à leur attacher une signification ferme, et qui, ce faisant, change leur nature. Cette reprise des éléments de Chrétien dans des buts de raffermir leur signifiant trahit d'une certaine attitude et réception de ces images qui apparaissent produire un malaise, et un besoin de réécriture qui évacuera le mystère. Dans Chrétien de Troyes, comme nous l'avons évoqué précédemment, de nombreuses questions agitent le lecteur moderne face au laconisme du texte : qui est Lancelot, d'où vient-il ? Que va-t-il arriver du graal ? Quelle question Perceval aurait-il dû poser ? Depuis quand Lancelot connaît-il la reine ? Comment la reine sait-elle que Lancelot a hésité à monter dans la charrette ? Etc.

Le Lancelot en prose relève d'un type d'écriture beaucoup plus réaliste que celle de Chrétien de Troyes. Certains détails sont maintenant incorporés et n'ont d'autre but que de rendre la description réaliste. Le texte explique ainsi qu'il faisait froid car c'était le mois de septembre (Lancelot du Lac, Vol. 2, 365), ou il s'attarde sur la description en longueur de l'attirail du cheval d'Yder : « Ne tan com an porta a ce tans ces couvertures n'estoient eles se de cuir non ou de drap, ce tesmoignent li droit conte, por ce que plus anduroient » (Lancelot du Lac, Vol. 2, 531). La description du cachot où est retenu Gauvain est également très réaliste (Lancelot du Lac, vol. 4, 125).

Ces descriptions n'ont cependant pas de fonction dans la narration, ce sont des éléments superflus, qui n'ont finalement d'autre but que le réalisme. Ils correspondent à ce que Roland Barthes appellera « l'effet de réel » dans l'article éponyme. Barthes

propose qu'au réalisme moderne s'oppose le vraisemblable ancien, mais la fonction des détails vus ci-dessus est finalement vraiment celle d'un effet de réel. Cette attirance envers un certain réalisme est d'ailleurs visible ailleurs dans la narration, en rapport avec la réécriture de certains épisodes de Chrétien de Troyes qui sont maintenant rationalisés. Alors que la mort de Galehaut est finalement inattendue et brutale, le texte semble vouloir l'ancrer légèrement dans la rationalisation en expliquant son état de faiblesse, dû notamment à une saignée qu'on lui avait faite (Lancelot du Lac, vol. 2, 682).

Le texte voit d'ailleurs ses propres contradictions, et tente de les dissoudre, comme c'est le cas avec Galahad. Sauveur du royaume, chevalier céleste, seul être qui mènera à bien les aventures du graal, Galahad apparaît parfait, sauf dans sa conception qui est problématique. En effet, d'un côté, son père Lancelot est un pêcheur, amoureux de la femme du roi, prêt à s'unir charnellement avec elle ; et d'un autre côté, la fille du roi Pellés, jusque là pure et porteuse du graal, use de la potion préparée par Brisane pour tromper Lancelot et lui faire croire que c'est avec Guenièvre qu'il passe la nuit. Le contraste entre la pureté de l'enfant qui va naître de cette union et l'immoralité des deux parents n'est pas passée inaperçue et le texte accorde au contraire de longues lignes pour expliquer et justifier ce paradoxe (IV, 210) :

[...] il la connut ausinc com Adam fist sa fame leaument et par le connement
 Nostre Signor ; et cil connut ceste en pechié et en avoutire et contre Deu et
 encontre Sainte Eglyse, et neporquant li Sires en qui tote pitie abite et qui ne juge
 mie selon les faiz as pecheors resgarda ceste assamblee selonc le preu a ceux del
 país com cil qui ne voloit mie qu'il fussent touz dis en essil : si lor donna tel fruit
 engendrer et concevoir que por la flor de virginité qui iluec fust corrompue et

violee fu recouree une autre flor de cui bien et de cui tandror mainte terre fu replenie et rasouagie ; qu'ausinc com l'Estoire de saint graal nos fait antandant, de ceste flor perdue fu restorez Galaad, li virges, li tres bon chevaliers, cil qui les aventures del saint graal mist a fin et s'asist el perilleus siege de la Table Ronde ou onques chevaliers ne s'estoit asses qui ne fust morz. Et tout ainsi com li nons de Galaad avoit esté perduz en Lancelot par eschaufement de luxure, tout ansi fu recourez en cestui par atenance de char [...] Einsinc fu recouree flor pour flor, car en sa naissance fu flor de pucelage estainte et maumise ; cil qui puis fu flor de chevalerie et mireor de chevalerie, il fu restorez par le comun assablement ; et si virginitez fu empirie en ce qu'il fu conceuz, bien en fu li mesfaiz amandez en sa vie par sa virginité qu'il randi saine et antiere a son Sauveor. (Micha, IV, 210-211) Le passage explique que Galahad rachète par sa pureté la perte de pureté de sa mère. La sainteté de Galahad, et sa virginité, revaudront le péché de sa naissance et du dépuclage de la fille du Roi Pellés. Cette justification succincte sera largement reprise et élaborée dans la Queste del Saint Graal.

Les romans de Chrétien de Troyes avaient la particularité de ne pas toujours expliquer les liens de cause à effet, et de laisser ainsi en suspens certains épisodes, lesquels, sans explication, ne sont plus logiques et paraissent conséquemment surnaturels. Dans Le chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes, un des passages énigmatiques repose sur le personnage de la demoiselle à la mule, que Gauvain et Lancelot rencontrent une première fois à un carrefour et qui leur indique le chemin pris par la reine, à condition qu'ils lui garantissent une faveur dans le futur. Plus tard, alors que Lancelot a épargné un chevalier venu le perturber chez un hôte, la demoiselle réapparaît et exige de Lancelot

qu'il lui remette la tête du chevalier. Lancelot finit par s'exécuter, et la demoiselle repart avec la tête sans plus de procès. Le manque d'explication quant à la demoiselle, le chevalier, et la raison pour laquelle elle emporte sa tête, rendent le passage extrêmement énigmatique.

Le Lancelot en prose revient sur cet épisode, expliquant ce qui était laissé obscur chez Chrétien de Troyes. Le texte explique ainsi que la tête a été remise à la demoiselle qui l'a jetée dans un puits. Le texte indique ce qu'elle a fait de cette tête, mais apprend aussi au lecteur qui est cette demoiselle et pourquoi elle a voulu la mort du chevalier. Elle s'avère ainsi être la sœur de Méléagant, et elle désirait la mort du chevalier parce qu'il avait causé par jalousie la mort du chevalier qu'elle aimait:

Et elle est montee, si l'emporte grant aleure tant ke elle vient a un anchiiien puch mout parfont, si le giete ens.

Celle demoisieie estoir seur Meleagant, fille au roi Bademagu de sa daerainne femme. Et cil qui tieste elle emportoit estoit .I. chevaliers Meleagant ke il amoit mout. (Lancelot du Lac, vol. 5, 174)

Cette élimination des silences narratifs de Chrétien de Troyes traduit une certaine intolérance à leur égard, idée qui est renforcée par le fait que l'élimination des silences de Chrétien de Troyes est quasiment systématique.

Chez Chrétien de Troyes, la facilité avec laquelle la sœur de Méléagant retrouve Lancelot dans la tour, alors que les meilleurs chevaliers s'y étant essayé avaient tous échoué, est aussi modifiée par le Lancelot en prose. Celui-ci rationalise son succès dans la recherche de Lancelot en expliquant qu'elle n'est pas tombée sur la tour par hasard, mais qu'en la voyant, elle a compris que Méléagant l'avait faite construire dans le but

d'emprisonner Lancelot. La part laissée au hasard et à la providence est ainsi réduite.

(Lancelot du Lac, vol. 5, 251)

Chez Chrétien de Troyes, la nature de l'emprisonnement des gens de Logres posait problème, comme ils n'étaient pas en prison, mais seulement en exil, et que jamais le texte ne mentionnait la façon dont ils étaient empêchés de franchir les frontières. Le Lancelot en prose revient sur cet épisode et tente de palier au manque d'explication du Chevalier de la charrette, qui laissait planer un doute sur la nature magique ou non de l'emprisonnement. Dans le Lancelot en prose, la raison de cet emprisonnement est enfin expliquée. Le Roi Bademagu retient les gens de la terre d'Uter Pendragon prisonniers car c'est sous Uter que le royaume fut dépeuplé: « et li rois Bademagus devint mult vigerus et mult fierement se contint, si prist conseil coment il porroit sa terre popler, si esgarda il meismes qu'i(l) la puepliroit des genz Uter-Pandragon, (a)usi com elle avoit esté destruite par sa gent ». Bademagu demande ainsi à ceux qui pénètrent sur ses terres de jurer sur les saints qu'ils n'en ressortiront pas:

si tot com chevalier de Bretagne passoit le pont, ne dame ne demoiselle ne autres genz, si estoient pris. Lors (lor) convenoit jurer sor sainz que jamais n'istroient jusque a cele hore c'uns chevaliers i venit qui par chevalerie les conqueist, et tantot loialement s'en partiront si lor plaist sanz mal faire. (Lancelot du Lac, vol. 3, 182) L'impossibilité de sortir de Gorres est ainsi expliquée, rationalisée, de même que l'événement qui mettra fin à cette prise en otages.

Dans le Conte du Graal, le texte n'explique pas qui est Lancelot, ni comment il se trouve sur le chemin de Méléagant et de la reine, alors qu'il ne semble pas faire partie de la cour du Roi Arthur. Ce manque d'information sur la personne de Lancelot et son apparition

dans le conte donne au personnage une dimension énigmatique, voire fantastique. Le Lancelot en prose semble reconnaître ce problème chez Chrétien puisqu'il y remédie en expliquant comment et pourquoi Lancelot se porte au secours de la reine. Cette explication n'est cependant pas dénuée de surnaturel, puisque c'est la Dame du Lac qui l'y envoie, sachant que la reine aura besoin de Lancelot à ce moment. La Dame du Lac montre encore ses capacités de prescience :

Et saces k'il te couvient iestre le jour de l'Assention ains nonne a Kamaalot ; et se tu as cekke eure n'i estoies, tu ameroies miex la mort ke ta vie.

Ha ! dame, fait il, or me dites dont pour coi !

Pour çou, fait elle, ke la royne en sera a force menee ; et se tu i es, tu le secourras de la dont nus ne fu onkes rescous. (Lancelot du Lac, vol. 5, 66) La dame du Lac orchestre les réactions aux événements à venir.

Chez Chrétien de Troyes, la raison de la froideur de la reine envers Lancelot lorsqu'il arrive au château de Bademagu est presque incompréhensible, le texte indique d'abord que la reine a repoussé Lancelot par jeu, pour faire une « gab », puis parce qu'elle sait qu'il a hésité de deux pas avant de monter dans la charrette. Plus justifiable, cette explication a néanmoins l'inconvénient de soulever la question de la connaissance de cette hésitation par la Reine. L'explication plonge ainsi le texte dans le mystère et le surnaturel. Le Lancelot en prose revient et réécrit le passage en proposant une explication logique et naturelle. La reine en veut à Lancelot d'avoir quitté la cour de Londres, et d'avoir accepté un autre anneau que celui de la reine. (Lancelot du Lac, vol. 5, 203)

Le Lancelot en prose s'attarde au contraire à expliquer de façon rationnelle la façon dont le savoir arrive aux personnages. Un passage explique ainsi, mais à

retardement, comment les jeunes filles qui attendaient Girflet et Gauvain savaient qu'ils passeraient par là . Leur présence apparaît d'abord mystérieuse et surprenante:

«Comment, fait messires Gauvains, saviez vos, belle dolce amie, que nos deüssiens ci venir ? / Nos le seümes bien, font elles, tres gehui » (Lancelot du Lac vol. 2, 360).

Quelques paragraphes plus loin dans la narration, le mystère est levé et une explication rationnelle est donnée. Une demoiselle qu'elles ne connaissent pas leur a indiqué que Gauvain et Girflet passeraient par la Grande Plaine, leur donnant aussi le détail de leurs armures de sorte qu'elles pourraient les reconnaître. (Lancelot du Lac, Vol. 2, 369) Le mystère est levé, et tout s'explique.

Certains des passages de Chrétien de Troyes sont maintenant réécrits et débarrassés de toute connotation surnaturelle. Le pont de l'épée et de l'eau dans le Lancelot en prose deviennent ainsi absolument réalistes, quand bien même insolites. Le récit dit qu'ils furent installés au commencement des aventures, afin de remplacer ceux qui précédaient et de redoubler la difficulté à franchir les frontières. Tout au plus, les ponts sont considérés comme « merveilleux », mais dans le sens de surprenant, leur nature n'étant plus surnaturelle. Certains détails, comme l'idée de protéger le pont contre la pluie, renforcent le réalisme et le rationalisme de ces deux éléments traditionnellement merveilleux au sens magique:

li uns estoit d'un seul fust qui n'avoit que troiz piez de lé et estoit entre douz eves de l'une rive jusqu'à l'autre et si avoit altretant d'eve desus come desoz. Li altres ponz estoit assiez plus merveilleus car il estoit d'une planche d'acier qui estoit faite a la manière d'espee et estoit si clere et si trencant com elle pooit plus estre.

La planche avoit sanz plus un pié de lé et estoit (couverte) de totes parz si que

pleve n'i adesoit. Celui pont qui estoit (autant) deoz eve come desus gardoit un chevalier, si le garda dès le commencement des aventures jusqu'al tans que la roine fu rescosse quant tuit li eissellé s'en issirent ; et celui de l'espee garda Acadoez, (uns) mult preus chevaliers, mes il fut morz icelui an que Galehot songea les songes et de lors en avant le garda un fils le roi Bademagez qui avoit non Meleaganz. (Lancelot du Lac, vol. 3, 184) Contrairement à Chrétien de Troyes, le pont est décrit avec force détails. Il n'est plus merveilleux du tout, et Lancelot ira même jusqu'à enduire ses gants de pois chaude pour les faire adhérer plus à la lame. (Lancelot du Lac, vol. 5, 178)

Enfin, le Lancelot en prose inclut même des passages ironiques sur les croyances populaires au surnaturel. Dans un de ces épisodes, un écuyer parvient à convaincre Hector que la fontaine où il est arrivé est « la plus saine et la plus merveilleuse » (Lancelot du Lac, Vol. 2, 325) et peut guérir toute douleur si on en boit l'eau. Crédule, Hector descend de cheval et se dirige vers la fontaine, pendant que l'écuyer en profite pour lui voler son écu et sa monture. Le texte offre ici un exemple surprenant où on se sert des croyances pour voler quelqu'un, ce qui peut être interprété comme une moquerie contre Hector lui-même ou plus probablement contre les superstitions.

Le Lancelot en prose illustre une écriture qui s'inspire de Chrétien de Troyes, mais qui s'en distancie aussi par un réalisme que les romans de Chrétien n'avaient pas. La réécriture de certains épisodes de Chrétien de Troyes en particulier révèle une problématique autour des romans de Chrétien de Troyes et de leur réception. Les épisodes surnaturels du Lancelot en prose relèvent désormais d'une esthétique largement merveilleuse. Les épisodes les plus surnaturels de Chrétien de Troyes, comme le Pont à

l'épée, ou encore le cortège du graal, ont été réécrits afin soit d'annuler tout surnaturel dans le premier cas, soit de l'explicitement de façon à le faire retomber dans la seule catégorie surnaturelle acceptable, celle du merveilleux chrétien.

Le Lancelot en prose annonce ainsi le type de surnaturel qui va se renforcer dans les romans qui lui succèdent : un surnaturel religieux, confiné dans le temps et appelé à disparaître après la venue de Galahad. Pourtant, en comparaison avec la Queste del Saint Graal, le Lancelot en prose fait figure d'hérésie. La Queste del Saint Graal, si elle s'inscrit dans le cycle annoncé dans le Lancelot en prose, achevant les merveilles dont il y était question et menant à son terme les aventures du Saint Graal, diffère largement du Lancelot en prose comme c'est tout le texte qui est tendu vers le religieux.

4.3.2 La Queste del Saint Graal

La Queste del Saint Graal aurait tout aussi bien pu être intitulée « les merveilles dou Saint graal », comme cette expression revient comme un leitmotiv dans le roman. Le sens du mot merveilles, au pluriel, est différent de l'usage adjectival, qu'on trouve dans « aventures merveilleuses » par exemple. Le chapitre III a déjà évoqué que le fait que les merveilles du saint graal sont directement liées à la présence du Saint Vessel et à son contenu. Ces merveilles divines sont celles qui seront finalement révélées à l'élus, Galahad. En quelque sorte, les merveilles du saint graal ne sont jamais à la portée des chevaliers. Ces derniers en revanche, vivent les aventures merveilleuses, lesquelles n'arrivent jamais à Galahad : « Or premierement quant vos vos estes entremis de

chevalerie celestielle, se aventures merveilleuses vos aviennent, ne vos en merveilliez mie » (143). Les aventures merveilleuses arrivent seulement aux chevaliers terrestres, mettant à jour leur impureté et leur défaillance. Les chevaliers célestes, comme Galahad, Bohort et Perceval, ne sont pas affectés par la merveille. La merveille devient ainsi à la fois diabolique et divine. D'un côté, elle est diabolique et négative, car elle implique une représentation du diable qui tente à chaque fois le chevalier. Mais d'un autre côté, elle est positive car elle renforce la foi et n'a aucun effet pour celui qui a sincèrement mis son salut aux mains de Dieu.

La Queste del Saint Graal réutilise et renforce une des techniques narratives déjà vues chez Chrétien de Troyes ou dans le Lancelot en prose, celle du retardement de la signification. Cette technique est présente derrière chaque épisode de la Queste. Les chevaliers sont mis en présence d'une « semblance » qu'ils ne comprennent pas, mais la « senefiance » arrivera toujours, à retardement, et donnée par un saint homme. Cette technique s'accorde en quelque sorte avec une thématique de la vision. Toute la Queste s'articule autour de ce système de la semblance et de la senefiance, de l'apparence et de la vérité divine, et la problématique de la vision s'y intègre parfaitement.⁷

Dans la Queste, la vision est donnée aux chevaliers, mais ils sont incapables de l'interpréter. La vision devient ainsi le synonyme de leur manque de spiritualité, car ce

⁷ Christine Ferlampin-Acher propose que la merveille, mais aussi le merveilleux, sont toujours liés au thème de la vision : « La merveille passe toujours par le regard incertain d'un personnage, par une réaction de celui-ci, et par un jeu de questions et de réponses qui tente d'apporter une élucidation » (521).

qu'il voit n'est jamais transcrit spirituellement mais reste dans le monde matériel, jusqu'à l'arrivée du saint homme qui livre la senefiance. Bohort comprend cela quand il dit à l'ermite : « mi oil, qui sont si terrien qu'il ne pueent veoir les esperitex choses, nel me lessent autrement veoir, ainz m'en tolent la veraie semblance » (167).

Christine Ferlampin-Acher avait évoqué que la perception de la merveille était toujours gênée, par les condition soit extérieures ou soit intérieures d'un personnage : « Une analyse de ce schéma a conduit à mettre en évidence l'importance du motif de la vue perturbée soit par les conditions extérieures de la perception, soit par l'état du sujet, quand ce n'est pas par les deux simultanément » (521). Dans la Queste en particulier, c'est l'état intérieur, sprirituel des personnages qui les empêche de bien « voir ». En quelque sorte, la vision est fantastique pour les chevaliers qui ne la comprennent jamais. Mais ce fantastique, temporaire, est particulièrement négatif, car il témoigne de leur inaptitude à comprendre le divin. Les yeux, outils qui montrent des signes à interpréter, sont cependant souvent incapables de voir la vérité. De tous les signes de dieu, le graal est celui qui doit être vu et contemplé. Ceux qui doutent de Dieu ou ne respectent pas son ordre exactement sont d'ailleurs punis par la suppression de la vision. Ce sera le cas de ceux qui bravent l'interdiction et s'approchent trop près du graal. Les pécheurs, comme Lancelot, seront punis par la suppression de cet accès à Dieu par la vue : « de la veue des eulz est il bien esprovee chose de la venue dou Saint Graal qu'il ne pooit veoir. » (141). La Queste del Saint Graal propose une esthétique de la vision, par les yeux, mais aussi celle du sommeil, qui correspond à l'omniprésence de Dieu selon Saint Cyprien :

C'est pourquoi le divin contrôle ne cesse de nous corriger nuit et jour. Outre les visions nocturnes, de jour aussi l'innocence des enfants grâce au Saint Esprit nous

remplit dans l'extase, et nous fait voir avec les yeux, entendre et dire les avertissements et les enseignements dont Dieu nous rend dignes » (Cyprien, Ep. IX, PL, t. IV, col. 253, cité dans Le Goff, 705).

Un épisode est particulièrement intéressant car il expose cette esthétique dans une sorte de métadiscours dans lequel une fausse sénéfiance est proposée. Dans un épisode de la Queste, Bohort a une « avision » pendant son sommeil :

et si tost come il fu endormiz, si li fu avis que devant lui venoient dui oisel dont li uns estoit si blans come cisne et aussi granz et cisne resambloit bien. [...] Li blans oisiaux venoit a lui et li disoit : 'se tu me voloies servir, je te donroie totes les richescs dou monde, et te feroie aussi biaux et aussi blans come je suis ' [...] li noirs oisiaux, et li disoit : ' il covient que tu me serves demain, et ne m'aies mie en despit por ce se je sui noire. Saches que mielz vaut ma nerté qu'autrui blancheor ne fait'. (170-171) Les cygnes aux couleurs opposées proposent ainsi que leur couleur n'est pas un indicateur de leur nature. Les apparences seraient ainsi trompeuses.

Bohort a alors une seconde vision, où un homme est assis dans une clairière, et à gauche se trouve un tronc d'arbre pourri, et à droite deux fleurs de lys qu'on sépare l'une de l'autre et desquelles jaillissent des arbres en fleurs. La nuit passée, Bohort reprend la route mais est rapidement mis devant un choix terrible: son frère ainsi qu'une demoiselle sont en danger, mais il ne peut les secourir en même temps et doit choisir à qui il va porter secours. Son choix se portera finalement sur la demoiselle. Plus tard, alors que le

texte indique que Bohort est soucieux de connaître la signification de son rêve,⁸ il rencontre justement un homme en habit de religieux, mais monté sur un cheval noir, qui lui explique qu'il a fait le mauvais choix en sauvant la demoiselle, et que maintenant son frère est mort et qu'il aurait mieux valu que ce soit l'inverse : « certes mierz fust que toutes les puceles dou monde fussent despucelees que il fust ocis » (179). Le religieux explique alors le rêve de la nuit passée en lui disant que l'oiseau blanc représente une demoiselle qui l'aime et qui lui demandera d'être son amie, mais il refusera et elle en mourra. L'oiseau noir représente conséquemment le péché du refus de Bohort d'aimer la demoiselle.

Peu de temps après, Bohort est effectivement sollicitée par la demoiselle mentionnée par le moine. Celle-ci veut coucher avec Bohort, mais lorsqu'elle essuie un refus, douze demoiselles montent aux créneaux de la tour et se jettent dans le vide, demandant à Bohort d'accorder ce qu'il veut à leur dame. Devant cette scène, Bohort se signe et personnages comme lieux disparaissent immédiatement. Bohort réalise qu'il a été victime d'une illusion diabolique, et que le moine lui-même lui a donné une fausse signification de son rêve. Bohort trouve alors sur son chemin une abbaye, où, après avoir pris la communion, lui sera révélé la vraie signification de ses rêves. Dans une inversion de la traditionnelle symbolique des couleurs, le cygne blanc représente la vie mauvaise, blanche à l'extérieure mais noire à l'intérieure, tandis que le cygne noir représente la Sainte Eglise. Le bois mort représente Lionel, faible et sans force, pourri par le péché,

⁸ « car mout desirroit que Diex le menast en tel leu ou il en peust oïr la senefiance » (Queste del Saint Graal, 174)

tandis que les deux fleurs représentent deux vierges, Perceval et la demoiselle qu'il a secourue la veille. Les arbres issus des deux fleurs représentent leur grand lignage.

Cet épisode condense presque tous les effets récurrents dans la *Queste del Saint Graal*. Une vision venue pendant le sommeil annonce le futur de façon allégorique et la nécessité de faire un choix. Peu après, le héros rencontre la réalisation non allégorique de la vision, et doit alors faire le choix qui convient. La vision est alors expliquée. Ce passage est cependant remarquable et se détache des autres passages en ce qu'il se retourne contre les mécanismes mis en place jusqu'ici dans le récit. La sénéfiance est mise en abîme par une fausse sénéfiance qu'il faut savoir reconnaître. Dans la même idée, la narration offre un retournement du symbolisme des couleurs. Celui-ci est généralement manichéen, le pur est blanc et le diabolique est noir, et conséquemment, le faux religieux est monté sur un cheval noir, comme on en verra à plusieurs reprises dans le texte. Cependant, ce symbolisme est renversé, et c'est le blanc qui a l'apparence du pur qui est vraiment diabolique, et le noir qui est finalement divin.

Le thème du songe est important dans la *Queste del Saint Graal* et reprend avec plus ou moins de liberté les songes du Nouveau Testament, lesquels, comme le rappelle Le Goff (« Les rêves », in *L'imaginaire médiéval*, 690), concernent tous Saint Paul, qui reçoit ainsi la visite de la divinité. Le Goff rappelle que ces rêves se classent en trois catégories pour Cicéron : « Les rêves prémonitoires se répartissent en trois catégories : l'oneiros (somnia) ou rêve énigmatique, l'horama (visio) ou vision claire, le chrématismos (oraculum) ou rêve envoyé par la divinité et souvent énigmatique» (*L'imaginaire médiéval*, 697). Les rêves de la *Queste del Saint Graal* sont généralement des rêves prémonitoires, mais toujours à interpréter. Le Goff dit plus haut que les rêves

du domaine du « somnium » sont énigmatiques, mais que ceux du « visio » sont clairs. Dans le cas de la Queste del Saint Graal, les rêves sont envoyés par Dieu, et interprétés par un oniromancien qui est presque toujours une personne sainte, mais ils ne sont ainsi pas clairs pour ceux qui les reçoivent. Ils semblent ainsi à cheval entre le visio et le somnium.

D'autre part, et contrairement à la Queste del Saint Graal, les démons ne se manifestent pas dans le sommeil : « il n'y a pas d'apparition de morts et de démons dans les songes bibliques » (L'imaginaire médiéval, 692). La Queste del Saint Graal semble ainsi se forger une esthétique du rêve différente de celle de la Bible. Cette esthétique est plutôt celle de Tertullien qui offre presque un traité sur les rêves et qui propose justement que les rêves sont majoritairement envoyés par les démons, mais aussi parfois par Dieu.

L'utilisation du songe et de l'« avision » permet d'autre part le développement d'une esthétique surnaturelle particulière, qui intègre de nombreuses images allégoriques, fleurs, animaux, qui illustrent les situations à venir et le caractère des personnages qui y seront impliqués. Les animaux qui jalonnent le texte n'apparaissent cependant pas seulement dans les songes. Dans l'île où échoue Perceval, il est d'abord le témoin de la bataille du lion et d'un dragon. Perceval prend le parti du lion, lequel restera plus tard à ses côtés, pas tellement en réécriture de l'épisode d'Yvain qu'en tant que symbole chrétien. Ces animaux font partie du présent de la narration, même s'ils reviendront plus tard dans le songe lui-même.

La Queste del Saint Graal a une esthétique surnaturelle qui lui est bien particulière et qui met en scène des interruptions par des images flottantes, énigmatiques, comme

dans l'épisode qui suit. Dans une chapelle, Hector et Gauvain voient ainsi venir une main :

si voient venir par l'uis de la chapele une main qui aparoit jsque vers le coute, et estoit coverte d'un vermeil samit. A cele main si pendait un frain ne mie trop riche, et tenaoit en son poing un gros cierge qui mout ardoit cler ; et passa par devant els et entra ou chancel et s'esvanoï en tel maniere qu'il ne sorent que ele devint. (Queste del Saint Graal, 151). Encore un fois, le passage est la vision d'un personnage, comme l'introduit le passage avec le verbe « voir ». La scène reste énigmatique. Il faut attendre qu'un autre personnage livre la vérité de la vision. Plus tard, Nascien leur apprendra que la main représente la charité, le cierge la vérité de l'évangile, et le frein l'abstinence.

A la fin de cet épisode, une voix venue de nulle part leur dit qu'ils ne possèdent aucune de ces trois qualités et qu'ils doivent partir. Cette « voix » agit comme un second narrateur omniscient, qui commente les événements et dirige les personnages. De cette voix il n'est cependant jamais question et le texte ne se propose jamais de la commenter, mais il est aisé de comprendre du contexte qu'il s'agit de la voix divine. Cette voix est comme le grand metteur en scène du roman, interdisant ainsi plus à Bohort de toucher à l'épée de la nef (Queste del Saint Graal, 193), puis lui ordonnant d'aller trouver Perceval (194). Ce rôle de narrateur est particulièrement évident lorsque Lancelot et Perceval se séparent et que la voix annonce solennellement que c'était la dernière fois qu'ils se voyaient : « car li uns ne verra ja mes l'autre devant le grant jor espoantable que Nostre Sires rendra a chascun ce qu'il avra deservi » (252). Juste après cet épisode, comme

Gauvain et Hector avant lui, Lancelot sera attaqué alors par une main enflammée au moment où sa foi vacillera, après avoir quitté la nef de Salomon.

Cette dernière illustre par ailleurs un retour du passé dans le présent de la narration qui se trouvait déjà dans le Lancelot en prose. L'apparition à plusieurs reprises de la nef de Salomon est l'occasion de revenir sur l'histoire de sa construction au temps de Salomon, et ainsi sur l'épisode du meurtre d'Abel par Caïn. La Queste del Saint Graal s'offre ainsi maintes digressions qui sont l'occasion de l'insertion de passages bibliques, mais qui permettent aussi d'insérer des éléments typiquement arthuriens dans ce passé.

L'épée aux estranges ranges du Conte du Graal est ainsi l'épée « diverse » du Roi David, et les estranges ranges sont en fait la création de la femme de Salomon.

L'inscription qu'elle comporte en interdit l'usage sous peine de grand danger : « Ja nus ne soit tant hardiz qui dou fuerre me traie, se il ne doit mielz fere que autre et plus hardiement. Et qui autrement me trera, bien sache il qu'il n'en faudra ja a estre morz ou mehaigniez. Et ceste chose a ja este esprovee aucune foiz » (202). Comme dans le Lancelot en prose, l'épreuve mais aussi l'inscription prophétique identifient un chevalier élu. Le Chevalier de la charrette offrait déjà ce type de nomination surnaturelle d'un chevalier qui s'avérait être Lancelot. Ici cependant, les chevaliers traditionnels ne sont pas les élus, et Lancelot est surtout un pécheur. Seuls trois chevaliers se distinguent, et de tous, c'est Galahad que désignent les épreuves et les prophéties. L'inscription sur le siège périlleux au début du roman annonce qu'il trouvera son maître au jour de la Pentecôte, l'inscription sur l'épée dans l'enclume que seul le meilleur chevalier arrivera à tirer l'épée. Ceux qui s'essaient à l'aventure échouent, comme c'est le cas de Gauvain et de Perceval avec l'épée dans l'enclume.

L'inscription sur l'épée aux étranges ranges et le mauvais usage de l'épée permet de faire la lumière sur un point obscur du Conte du Graal: la Terre Gaste. Dans la Queste du Graal, la Terre Gaste est expliquée comme la conséquence, le châtement commis pour l'utilisation contre Lambar de cette épée :

Et quant li Rois Varlans vit le roi Lambar, si dreça l'espee et le feri amont au hiaume, si durement qu'il fendi lui et le cheval jusqu'en terre ; Itiex fu li premiers cox de ceste espee, qui fu fet ou roiaume de Logres. Si en avint si grant pestilence et si grant persecucion es deux roiaumes, que onques puis les terres ne rendirent as laboureors lors travaux, car puis n'i crut ne blé ne autre chose, ne li arbre ne porterent fruit, ne en l'eve ne furent trové poisson, se petit non. Et por ce a len apelee la terre des deux roiaumes la terre Gaste, por ce que par cel doulereus cop avoit esté agastie. (204) Le coup d'épée qui n'aurait pas dû être donné a provoqué la stérilité de la terre, la gastitude comme dirait Dubost.

Si d'un côté la Queste del Saint Graal transforme toutes les manifestations surnaturelles en signes divins, elle revient néanmoins, comme le Lancelot en prose avant elle, sur des éléments énigmatiques de Chrétien de Troyes, comme la Terre Gaste, l'épée aux étranges ranges. La blessure du Roi Mehaigné, énigmatique dans Le Conte du Graal, est désormais expliquée. Le Roi Parlan avait pénétré dans la nef et tenté de mettre la main sur l'épée ce dont il fut aussitôt puni par une lance lancée dans ses cuisses. La blessure du Roi Mehaigné est ainsi le résultat d'une punition divine. Etablissant une origine qui n'existait pas avant elle, la Queste del Saint Graal évacue le doute quant à l'essence du surnaturel de Chrétien de Troyes. Elle reconnecte également les images de la procession du Graal qui manquaient de lien chez Chrétien de Troyes. La lance a désormais une

fonction, elle est l'instrument de guérison du Roi Mehaigné. Seul Galahad saura quoi en faire et massera les jambes du Roi avec le sang de la lance et ainsi le guérira. Finalement, la Queste del Saint Graal pallie aussi au manque de clôture du Conte du Graal et offre une résolution dans l'évacuation du Saint Graal hors de la géographie arthurienne. Le Saint Graal retourne à Sarras, hors de portée d'Arthur.

Quand bien même le surnaturel de la Queste est largement différent de celui de Chrétien de Troyes, il se bâtit néanmoins à partir des images fantastiques trouvées chez Chrétien. Il continue ainsi ce que le Lancelot en prose avait déjà commencé à faire : une entreprise de « défantastiquation » des épisodes surnaturels. Le seul fantastique qui demeure est celui de la narration dans le retardement de la senefiance. Et ce fantastique, comme nous l'avons vu, ne peut qu'indiquer le manque de spiritualité des chevaliers.

4.3.3 La Mort Le Roi Artu

Tout se passe comme si la Queste avait éliminé le surnaturel arthurien car après elle, la Mort le Roi Artu est singulièrement rationnelle et pseudo-historique. Jean Frappier dira d'ailleurs dans son Etude sur La Mort le Roi Artu que le texte est remarquable pour son réalisme psychologique :

Sans être un romancier indifférent au bien et au mal (le Moyen Age n'a guère connu d'écrivains amoraux), l'auteur de la Mort Artu peint les hommes tels qu'ils sont ; si une leçon se dégage de son œuvre, il s'abstient de la souligner : on peut parler de son réalisme psychologique. (289)

Dans la Mort Le Roi Artu, les personnages surnaturels sont pratiquement absents.

Comme le dit Jean Frappier :

Plus d'aventures fantastiques, d'exploits extravagants, d'enchantements, d'ephiltres, d'invraisemblances puérides, d'échiquier magique, de nains et de géants, comme dans le Lancelot propre et surtout l'Agravain. Plus de fantasmagories divine et satanique, plus de symbolisme mystique, de merveilleux chrétien, comme dans la Queste ! (Frappier, 289-290) Il est intéressant de noter que comme un Caillois, Frappier attribue l'esthétique surnaturelle, merveilleuse ou fantastique, à une psyché puéride voire primitive.

Les éléments traditionnellement surnaturels sont ici revisités et le texte tente de donner une explication rationnelle, ou tout du moins, religieuse. Ainsi, la force de Gauvain à midi reçoit enfin une explication, de nature chrétienne :

[...] ne ja tant comme il vive ne sera veincuz entor eure de midi ; car de tant est il amendez de me priere que touz jors a eure de midi, en cele eure meïsmes qu'il fu baptisiez, amendera sa force et sa vertu en quel leu qu'il soit, ne ja tant devant n'avra eü peine ne travail qu'il ne se sente a celui point tout fres et tout legiers. (Mort le Roi Artu, 198-99) C'est donc l'heure du baptême qui explique la force de Gauvain à midi. Cette force est donc explicitement d'origine divine. Parce que le père de Gauvain l'a fait baptiser par le plus saint des ermites à l'heure de midi, Gauvain décuplera ses forces tous les jours de sa vie à cette heure-ci.

Plus loin, le texte introduit l'île d'Avalon, qui est mentionnée par Wace dans le Roman de Brut, et par Geoffrey de Monmouth dans Historia Regum Britannie. La description de ce lieu dans la Mort le Roi Artu est très laconique et on en saura juste que c'est là « ou les

dames conversent qui sevent toz les enchatemenz del siecle » (60). D'autres représentations surnaturelles présentes dans les romans précédents, comme les inscriptions ou les songes privilégiés par la Queste del Saint Graal, se trouvent également dans la Mort Le Roi Artu, mais sous une apparence similaire, leur senefiance est toute autre.

D'emblée, les songes n'ont plus la valeur religieuse de ceux qu'on trouve dans la Queste, mais correspondent plus au présage funeste, comme celui de Charlemagne dans La Chanson de Roland. Un des songes de la Mort le Roi Artu (142) reprend cependant l'allégorie usitée du serpent et le léopard déjà présente dans le Lancelot en prose après le cortège du Graal. Sa senefiance est la même, et conformément à la tradition, elle sera expliquée à retardement. Dans un autre songe, Arthur voit Gauvain, qui a succombé à ses blessures, le prier d'aller chercher l'aide de Lancelot pour combattre Mordred. Plus loin encore, le dernier songe d'Arthur est probablement le plus célèbre et représente allégoriquement la chute du Roi à travers l'image de la roue de la fortune. Tous ces songes ont une teneur funeste et annoncent un malheur à venir. Seul le dernier songe, celui de Bleoberris, est finalement libérateur comme il indique que Lancelot est désormais au ciel avec les anges. (Mort Le Roi Artu, 261)

Mais en général, la dimension philosophique ou divine présente dans la Queste del Saint Graal a déserté ces visions funestes.

Les inscriptions qui figuraient dans la Queste del Saint Graal sont également de nature différente dans le Mort le Roi Artu et finalement aussi funestes que les visions, étant majoritairement des épitaphes, comme suit : « Ci gist Gaheriet, li nies le Roi Artu, Que Lancelos Del Lac ocist » (133). La seule inscription prophétique est inscrite sur une

roche proche du lieu où se battront Mordred et Arthur : « En ceste plaigne doit estre la bataille mortel par quoi li roiaumes de Logres remeindra orfelins » (228). Cette inscription offre par la même occasion une brève mention du personnage de Merlin qui est alors brièvement qualifié de « devineor » (228), mais le texte restera largement laconique. La fin de la Mort le Roi Artu s'avère cependant légèrement plus surnaturelle que le reste du texte. L'inscription de Merlin annonçait la fin prédestinée du père par le fils et vice versa, et lorsque Mordred est blessé par Arthur, Dieu envoie un signe de son courroux : « passa par mi la plaie uns rais de soleil (...) dont cil del païs distrent que ce avoit esté sygnes de corrouz de Nostre Seigneur » (245). La fin du roman ne permettra pas de douter de la mort du Roi en le faisant passer dans le royaume d'Avalon, car, si son corps est bel et bien enlevé par les dames d'Avalon, Girflet saura plus tard que cet enlèvement n'était que pour le ramener à une tombe toute terrestre, et on peut enfin lire : « Ci gist li Rois Artus qui par sa valeur mist en sa subjection .XII. roiaumes » (251).

Pourtant, en dépit de cette narration foncièrement anti-surnaturelle, la fin du roman offre une image absolument fantastique qui reviendra hanter l'imagination des générations à venir. Sentant sa mort arriver, Arthur charge Girflet de lancer son épée dans le lac. Quand Girflet revient à Arthur qui lui demande ce qu'il a vu, et que Girflet ne dit rien, Arthur sait qu'il n'a pas lancé l'épée. Finalement, quand Girflet se décide à lancer l'épée, une main surgit du lac pour l'attraper : « il vit une main qui issi del lac et aparoit jusqu'au coute, mes del cors dont la main estoit ne vit il point ; et la mein prist l'espee parmi le heut et la commença a branler trois foiz ou quatre contremont » (Mort le Roi Artu, 249). Ce passage est complètement fantastique. Le texte n'a jamais en effet fait mention de la Dame du Lac au préalable ni d'aucune prophétie annonçant que l'épée doit

lui être retournée. Pourtant, Arthur sait ce qu'il doit faire et sait à l'avance ce que doit voir Girflet. Le texte n'en dira pas plus et restera absolument sibyllin sur ce passage fantastique.

4.3.4 Joseph d'Armathie

L'esthétique surnaturelle du Joseph d'Armathie est très différente de celle de la Mort le Roi Artu. Contrairement à ce dernier, les occurrences surnaturelles du Joseph d'Armathie sont extrêmement nombreuses et pratiquement toutes reprennent exactement les mêmes techniques narratives utilisées dans la Queste del Saint Graal. Revenant sur l'histoire du graal depuis Joseph jusqu'au père de Lancelot, le texte est presque exclusivement du ressort chrétien. Il reprend de nombreux épisodes déjà évoqués dans la quête, comme la vision d'Evalach (Livre du Graal, 52) et sa senefiance retardée, (Livre du Graal, 92) sa conversion par Joseph, les épisodes de la nef noire et de la nef blanche (Livre du Graal, 185) et l'histoire de la nef de Salomon.

Le même thème de la voix narratrice se retrouve dans le Joseph d'Armathie. Dès l'ouverture du livre, c'est d'ailleurs « une voix » qui dirige le narrateur et lui dicte le contenu du livre : « une vois m'apela .III. fois par mon non » (Livre du Graal, 5) et plus tard : « lors me dist une vois : « Ce te mande li Haus Maistres que demain, quant tu avras la messe chantée, si mengeras, et puis t'en iras ala besoigne Jhesucrist » (Le livre du Graal, 13). Plus loin dans le texte, la voix devient un personnage à part entière, qui rassure et dirige Joseph : « et endementiers i vint une vois a Joseph et li dist qu'il ne

s'esmaiaist mie, car li vengierres terriens estoit venus » (Livre du Graal, 32). La voix guide et rassure les personnages, comme un père invisible.

D'autres épisodes particuliers au Joseph d'Armathie sont insérés, comme l'arche d'alliance dans laquelle est placée le graal, qui a servi à recueillir le sang du Christ lors de la crucifixion. Mais à l'intérieur de l'alliance se déroule toute une scène vivante, et Joséphé qui en a ouvert la porte voit un homme « vestu d'une robe plus rouge et plus hidouse que n'est foudres ardans » (63) et cinq anges qui portent une croix, trois clous, la lance qui saigne, une couverture et une baguette : Joséphé va assister à la crucifixion du Christ. Par la suite, Joséphé conduira la messe à partir de cette arche d'alliance.

Toutes les merveilles vues dans la Queste del Saint Graal sont reprises dans le Joseph d'Armathie et largement expliquées. Le livre offre enfin un acompte de l'histoire du graal avec un temps de la narration qui précède l'habituel temps arthurien. Le texte revient ainsi sur l'origine de la tombe enflammée de Symeon. La narration expose le crime, la punition, et le miracle de la tombe aux douze épées enflammées.

Plus loin, la narration revit le meurtre du grand-père de Lancelot décapité à la fontaine. Le texte permet au lecteur d'assister à la naissance des merveilles, ici, de l'eau qui se met à bouillir, là, de l'enténébrement du château d'Escalon, et ainsi de suite.

Dans le Joseph, le monstrueux correspond au monstrueux médiéval comme vu au chapitre III. Au début du livre, le narrateur humain est mené à destination, au lieu où il écrira le livre, par une bête fabuleuse, une bête diverse :

et saciés qu'ele estoit diverse sor toues austres bestes : car ele avoit teste et col de berbis, et estoit blanche comme nois negie ; et si avoit pié de chien et quisses est estoient comme charbon noires ; et si avoit le pis et le crepon et le cors de goupil

et keur de Lyon. (14) Cette bête étrange, qui guide le narrateur, relève du monstrueux divin, comme chez St Augustin et évoqué au chapitre III. Comme la Queste, le Joseph d'Armathie met en scène de nombreux diables, la plupart cachés sous une autre « semblance ». Ainsi, au début de Joseph et au moment des conversions, plusieurs diables sont chassés des statues idolâtrées dans les temples. (Livre du Graal, 88, 149)

Au bout du compte, le Joseph d'Armathie se présente, comme indiqué par la préface de l'édition de la Pléiade, comme « une bible du Graal » (Le Livre du Graal, xviii), retraçant le voyage du graal depuis la crucifixion jusqu'aux temps Arthuriens. Le texte offre une expansion de la Queste del Saint Graal, et si la vision chevaleresque qu'on y trouve y est moins terrible, l'idéologie reste exclusivement religieuse. Les techniques narratives sont celles de la Queste del Saint Graal dont il développe les thèmes.

4.3.5 Merlin

Le Merlin en revanche, s'écarte un peu de l'histoire du graal pour offrir une brève mais intéressante description d'un personnage jusque-là mentionné en digression tout au plus. Alors que le Lancelot en prose et la Mort le Roi Artu mentionnaient Merlin et ses prophéties, ces textes n'expliquent pas comment il a reçu ses pouvoirs prophétiques, alors que ceux de Morgue ou des clercs y recevaient une origine explicite.

Le Merlin pallie au manque d'explication sur ce personnage extraordinaire et revient sur sa naissance et sa vie. Le livre s'ouvre sur le conseil des démons qui cherchent

à créer leur propre représentant humain. Le texte offre alors un panorama de la classification des différents types d'esprits malins, certains pouvant s'incarner, d'autres non. Ils s'en prennent finalement à une famille particulière, à cause de l'immoralité de la mère. Tout le monde succombe tour à tour, sauf la plus jeune des filles grâce à sa foi en Dieu et aux conseils de son confesseur, Blaise, qu'elle suit à la lettre, à l'exception d'une seule occasion. Il suffira d'une fois pour que le diable, à comprendre ici comme un des démons, la connaisse charnellement. Cependant, la jeune femme retourne aussitôt chez son confesseur qui lui permet d'être lavée de ce péché par la confession et le maintien d'une vie pieuse, ce dont se déplore le diable : « et quant li diables vit qu'il l'ot perdue et que il ne savoit ou ele estoit, ne que ele ne disoit nient plus que s'ele n'eüst onques esté, si en fu molt iriés quant il ensi l'ot perdue » (589). Aux débuts du livre, le diable est donc un personnage à part entière, avec des désirs, des colères et des déceptions.

La jeune fille n'en est pas moins enceinte, mais cette grossesse devient le domaine de Dieu. Le texte propose que Dieu, qui récupéra l'enfant, voulut néanmoins que le diable en eut sa part, et que l'enfant connaisse ainsi les arts diaboliques: « ne vaut pas Dix que li diables perdist chose qu'il doie avoir, ains veut bien que il ait ce que il doit avoir. Et ce pour coiil le fist fu pour ce que il voloit que il eüst lor art de savoir les choses qui estoient faites et dites et alees, tou ice sot il » (594). Les arts diaboliques sont définis ici comme la connaissance des événements passés. Mais pour compenser cela, ne voulant pas que Merlin soit entaché du péché de sa mère, Dieu lui donna en contrepartie les événements du futur :

Et Nostres Sires qui tout connoist et set par la repentance de l'ame et par la bone reconnoissance et par lavement des confessions et par la bone repentance que il

sot qui en son cieur estoit, et que par son gré et par sa volonté n'estoit avenu ce que avenu li estoit et par la force del baupesme dont il estoit lavés es fons vaut Nostres Sires que li péchiés de la mere ne li peüst nuire. Si li dona sens et pooir de savoir les choses qui estoient a avenir. (594) Merlin a donc des pouvoirs qui lui viennent à la fois du diable et de Dieu, mais le texte est clair sur le fait que Merlin, malgré sa double nature, est un enfant de Dieu.

Au-delà de ses pouvoirs de prescience, la particularité de Merlin est visible à la naissance, comme il est né velu et qu'à neuf mois, il en paraît deux. C'est à neuf mois d'ailleurs, que Merlin se met à parler à sa mère, et lui conseille de ne pas se désoler : « si li regarda li enfés et dist en riant a sa mere : 'ja pour chose qui te soit avenue de moi ne moras' » (596). Calotté et velu, physiquement différent, l'enfant Merlin n'en est pas moins un être soucieux du sort de sa mère.

Ce sont les dons de prescience de Merlin qui vont lui faire intégrer le domaine arthurien, lors de l'épisode de la tour de Vertigier, qui s'effondre à chaque fois qu'on tente de la construire. Cet épisode est l'occasion de voir un autre type de personnage à la connaissance mystérieuse, en la personne des clercs de Vertigier. Le texte décrit leur art de divination comme l'art d'astronomie : « il puet bien estre qu'il a ici de tels clers qui bien le pueent savoir par une art qui est apelee astrenomie » (621). Le texte semble impliquer l'idée que la pratique de cet art est répréhensible comme il indique que les clercs qui s'y connaissent chercheront peut-être à le dissimuler : « et il ne se descrodent mie que il ne dient li quel en sevent ouvrer. Si viennent molt hardiement et il ne me demanderont ja chose, se il le me sevent a dire, que il n'aient. » (621). Cependant, les

clercs ne sont pas capables de comprendre la raison de l'effondrement de la tour, la seule chose qu'ils voient est leur mort par Merlin, qu'ils cherchent alors à faire périr.

Plus loin, le texte mentionnera également un autre personnage dont la source du savoir ésotérique vient d'un apprentissage livresque : Morgain. Le texte l'appelle Morgain la fée, mais explique qu'elle est éduquée en astronomie :

Et li rois Nantes de Garlot i ot une autre file bastarde. Et il en i ot une qui ot a nom Morgain. Cele mist li rois a l'escole pour apprendre des letres par le conseil de tous ses parens. Et après le mist en une maison de religion. Et cele aprist tant et si bien qu'ele aprist des arts, et si sot a merveille bien d'une art c'on apele astrenomie, ele en ouvra molt a tous jours, et si resot molt de fusique. Et par cele clergie fu ele apelee Morgain la Fée. (740)

Les clercs et Morgain sont les seuls personnages qui ont un savoir qui leur permet de connaître le futur. Mais ce savoir est toujours relatif à l'astronomie et décrit comme un apprentissage. Le texte reste en cela proche du Lancelot en prose.

Mais de tous ces perosnnages, seul Merlin est appelé « moult bon devins » (651). Il est aussi capable d'autres prouesses en dehors de la divination. La magie de Merlin lui permet ainsi de faire venir des immenses pierres d'Irlande, lesquelles serviront à la construction d'un monument aux morts, associé à Stonehenge : « Lors fist par force d'art apporter les pierres d'Yrlande qui encore sont el cimentieres a Salesbieres » (690). Le site géographique visible en Angleterre est désormais rattaché au personnage de fiction qu'est Merlin. Les conséquences de mélange entre histoire et littérature seront plus largement discutées au chapitre suivant.

Merlin peut aussi changer les apparences des personnes, comme il le fera pour Uther, Ulfin et lui-même afin de permettre à Uther de coucher avec la Reine Ygerne. Le texte indique que Merlin utilise une herbe pour changer leur apparence, et qu'il suffit qu'il se lave pour dissiper l'illusion : « si aporte Merlins une herbe et li rois le prist si s'en froia. Et quand il s'en fu froiés si ot tout apertement la samblance del duc» () et plus loin : « et quant il furent lavé si orent les samblances perdues » (727). Ce type de prouesse sera repris à outrance par le Suite du Merlin, dans lequel Merlin ne cesse de changer d'apparence. Cet épisode illustre le rôle crucial que le texte donne à Merlin dans l'histoire arthurienne. Sous couvert de satisfaire les désirs d'Uther, il sert en quelque sorte de chef d'orchestre au déroulement des événements. Il s'impose au roi comme il exige de lui qu'il se sépare de cet enfant conçu dans le mensonge, et qui sera élevé au loin par une autre famille.

L'accession au trône par Arthur est alors le moment d'un autre épisode surnaturel, venu directement de Dieu si l'on en croit Merlin : « et bien saciés que, se vous ensi le faites, que vous verrés de la election Jhesus Crist la senefiance » (756). Ce signe de Dieu sera l'épée fichée dans le perron, que nul autre que le roi élu pourra retirer. Seul Arthur sera retirer l'épée, qui sera alors connue sous le nom d'Escalibor. Le texte reviendra plus tard sur cette épée:

Quant li Rois Artus fu desestourdis si traïst l'espee du fuerre qui jeta aussi grant clarté com se .II. cierge i eüssent esté espris. Et ce fu cele espee qu'il ot prise ou perron. Et les lettres qui estoient en l'espee escrites disoient qu'ele avoit non Eschalibor. Et c'est un non qui dist en ebrieu « trenche fer et acier et fust ». (Le livre du Graal, 789) Le texte attribue à Excalibur une luminescence propre et

fournit une étymologie expliquant sa signification et conséquemment, son potentiel.

Le Merlin est ainsi particulièrement intéressant car il crée une nouvelle atmosphère en offrant un nouveau point de vue de la tradition arthurienne et en offrant un personnage tout à fait singulier à travers Merlin. Le texte est néanmoins clair sur la nature des phénomènes et tout surnaturel, quand bien même plus coloré que celui de la Queste, est un signe de Dieu. Tous les éléments merveilleux du Lancelot en prose sont classés sous cette catégorie. Le Merlin explique ainsi que si la Table Ronde et le siège périlleux sont des créations de Merlin, elles rappellent surtout la table de la scène et son siège vide. De même, comme vu plus haut, le sacre du Roi Arthur apparaît comme le choix de Dieu.

Merlin lui-même, en dépit de sa conception, est absolument dévoué à Dieu. Le texte le fait apparaître à plusieurs reprises comme prêchant la parole de Dieu. Il exige ainsi d'Uther et de Pendragon qu'ils se confessent tous deux avant la bataille de Salesbières car il sait que l'un des frères mourra, (682.) et plus tard, avant la mort d'Uther, il lui recommande également de se mettre en ordre devant Dieu et de se débarrasser de ses possessions terrestres: « et quanque on a en ceste mortel vie sousfre Nostres Sires a ravoïr pour esprouuer de l'autre » (751).

Finalement, c'est Merlin lui-même que le texte indique comme origine du Joseph d'Armathie et de la sainte histoire du graal. Merlin joue sur le prologue du Joseph et Blaise apparaît comme le narrateur du Joseph d'Armathie, sous la guidance de Merlin, qui devient « la voix » :

lors quist Blaises ce que mestier li fu. Et quant il l'ot quis et assamblé, si li conmencha Merlins a conter les amours de Jhesu Crist et de Joseph de Barimachie

tout ensi com eles avoient esté et toute l'oeuvre si come ele avoit esté de Nascien et de ses compaignons et coment Joseph mourut et se fu dessaisis de son vaiscel. (Le livre du Graal, 611) Alors que dans les textes précédents la voix était indéterminée mais divine, elle est ici attribuée à la voix de Merlin en particulier, bien que la connection avec le sujet biblique de la narration soit préservée.

Le personnage de Merlin se rapproche en quelque sorte de celui de la Dame du Lac dans sa double nature. Les deux ont des dons de prescience, et pourtant, leur attachement à Dieu est clair et ils oeuvrent dans le respect de Dieu.

L'esthétique surnaturelle du Merlin est intéressante. En même temps que le texte évoque un type de personnage versé dans les arts ésotériques, comme en quelque sorte Thessala et Morgue l'étaient déjà chez Chrétien de Troyes, Merlin se distingue de ces personnages en ce qu'il a obtenu son pouvoir de Dieu. Même si le diable préside à sa naissance, Merlin sera foncièrement chrétien. Le texte fait ainsi rentrer un personnage important mais hautement énigmatique de la tradition arthurienne dans le domaine du mirabilis.

Peu de passages restent alors non expliqués et énigmatiques. Le Suite du Merlin va cependant revenir sur l'un d'entre eux, négligé jusqu'ici et qui concerne la Dame du Lac. Le Suite du Merlin va enfin expliquer qui elle est, comment elle est devenue experte en divination et autres enchantements, mais ce faisant, le texte va corrompre l'image qu'elle avait dans le Lancelot en prose.

4.3.6 Suite du Merlin

Dans le Suite du Merlin, ou, dans l'édition à laquelle nous nous référerons, « Les Premiers faits du Roi Arthur », Merlin continue à se présenter comme un bon chrétien, comme lorsqu'il parle à Sagremor : « Et se vous i estes ùort si gart il l'ame de vous en son saint paradis qu'ele ne soit tourmentee des painnes d'enfer, si vraiment com si est vrais Dix et poissans sor totes choses, vous et vos compaignons aussi ! » (988). Le texte le décrit ailleurs priant la Vierge Marie : « Sainte Marie, dame, proiiés vostre chier fil qu'il nous secoure et aïde ! » (1082). Ces passages semblent cependant avoir une valeur plutôt rhétorique, voire idiomatique, et la présence de Dieu aux côtés de Merlin va rapidement s'altérer.

En général dans le Suite du Merlin, le rôle de Merlin devient plus terrestre. Il s'engage auprès du Roi Arthur dans les guerres qu'il mène. Il porte alors la bannière du Roi, qu'il a faite surmonter d'un dragon qui crache du feu (902), dont le texte fera référence à plusieurs reprises, mais dont la nature n'est pas spécifiée, et qui semble surtout être une sorte d'automate. La signification de ce dragon ne sera apportée qu'à retardement, lors de la guerre de Gaule : « Et nomporkant li dragons avoit molt grand senefiance en soi, car il senefioit le roi Artu et sa poissance. Et la flambe qu'il jetoit parmi la goule hors senefioit le grant martire des gens et le grant ocision qui fu faite au tans le roi Artu » (1187).

Le rôle de Merlin lors des batailles est d'ailleurs décisif comme il use de son art et décide souvent du sort de ses adversaires en leur envoyant des brandons de feu (1179) ou encore des tornades : « il fist venir un estorbeillon trop grant et une poudriere et un vent

si fort que toute la poudre sor les gaians si gans que a envis couneüssiés les uns des autres » (1095). Le texte soulignera le rôle décisif de Merlin dans la victoire des chrétiens lors de leur guerre contre Rion: « car trop furent a meschief li Chrestien si ne durassent mie longuement se ne fust li savoirs Merlin ou tous li recouvriers estoit » (1095). Pourtant, d'un autre côté, la magie de Merlin échappe à la compréhension générale, et Merlin se joue souvent des hommes en se présentant à eux sous une semblance qu'ils ne reconnaissent pas, toujours dans un but facétieux. Merlin est d'ailleurs souvent décrit comme un personnage qui rit, et plus tard, comme un fou.

D'une façon générale cependant, la nature de Merlin change et devient moins ostensiblement chrétienne. Il finira par perdre l'attachement de Dieu par son amour pour une femme, comme il le réalise bien lui-même : « Et dist en son cuer et pensa que molt seroit fols se il s'endromaoit en son pechié que il em perdist son sens et son savoir pour le deduit a avoir d'une damoisele et lui honnir et Dieu perdre » (1057)

Le Suite du Merlin reste cependant proche du Merlin dans biens des aspects et poursuit l'explication d'épisodes du Lancelot en prose, comme la carole magique (Le livre du Graal, 1142), ou comme les deux Guenièvre.(916) Les mêmes détails sont conservés. Ainsi, Merlin est décrit comme très maigre et velu l'âge venant (1204), de la même façon qu'il était très poilu à sa naissance dans le Merlin. La description d'Escalibor correspond elle aussi à celle du Merlin et se caractérise par sa clarté particulière (909, 1107). Elle sera cependant donnée à Gauvain après qu'Arthur se soit approprié Marmiadoise, l'épée que le géant Rion détenait et qui venait d'Hercule. (1108) Cette mention d'Hercule introduit une nouvelle esthétique dans le Suite du Merlin qui correspond à une intégration de la matière antique dans la matière de Bretagne.

A d'autres reprises le Suite du Merlin inclut des références aux héros et Dieux antiques. Il mentionne ainsi Diane comme marraine de Ninienne, comme son père Dyonas le souhaitait :

Dyonas, je t'en crois bien, et li dix la Lune et des Etoiles et si face que li premiers enfés que tu auras femele soit tant couvoitie del plus sage home terrien après ma mort qui au tans Vertigier de la Bloie Bretagne comencera a regner, et qu'il li ensaint la greignor partie de son sens par force d'yngrance. (1055)

Le Suite du Merlin modifie à cet endroit les apports du Lancelot en prose. Le Lancelot en prose n'expliquait pas l'origine de la Dame du Lac, mais proposait en revanche que Morgan tenait son art occulte de Merlin, dont elle s'était servie et qu'elle avait finalement emprisonné. Le Suite du Merlin revient sur cette version, et propose donc que Ninienne est vouée à manipuler Merlin, lui voler ses secrets, et son « art d'ingrance » (858), parfois aussi appelé « jeux » (1062). Ninienne se servira finalement de ce savoir pour le mettre dans une prison d'air sous la terre.

L'intégration de la matière antique à la matière de Bretagne semble se faire sous l'allégorie du combat entre les deux matières. En effet, dans les deux cas où la matière antique est présente, elle menace le monde Arthurien. Dans l'un des cas, Marmiadoise appartient au géant Rion contre lequel se bat Arthur, et dans l'autre cas, elle permet la création d'un être qui soustraira Merlin du monde Arthurien. La présence du Roi Rion par ailleurs, si elle permet de faire le lien avec la matière antique, offre plus généralement une vision riche et colorée de l'esthétique fantastique du royaume arthurien dans le Suite du Merlin, où les protagonistes rencontrent d'autres créatures insolites comme le géant du

Mont-St-Michel, mais aussi le surprenant chat du Lac de Lausanne, qui est en fait « un dyable » (1607)

La représentation des nains est aussi très intéressante et ne ressemble à aucun autre texte. Dans le Lancelot en prose, les nains ne semblaient pas être des créatures surnaturelles, mais plutôt des hommes normaux, souvent attachés à une demoiselle. Le Suite du Merlin propose une nouvelle esthétique du nain, qui est relativement complexe. Un des nains du texte va à la cour du Roi Arthur et est adoubé par lui suite à la demande d'une demoiselle, Bianne. Le nain se présente comme un chevalier et Bianne exprime son amour pour lui. Pourtant, les hommes du roi Arthur se moquent de cet épisode, de l'amour de la demoiselle pour le nain et de l'adoubement du nain. La demoiselle les réprimande et leur dit que ce nain est vraiment un chevalier remarquable. Le texte nous apprend plus loin qu'il n'est pas né nain, mais qu'il l'est devenu suite à un sort jeté sur lui et qui arrive à expiration. Au moment justement où le sort est prêt à expirer, Gauvain rencontre une demoiselle qu'il ne salue pas, et celle-ci le punit de son impolitesse en lui jetant un sort qui lui fera prendre l'apparence de la première personne qu'il rencontrera, et ce sera justement Enadain, le nain. Tandis que le sort jeté à Enadain expire et que celui-ci retrouve son apparence de jeune homme, Gauvain lui se retrouve soudainement transformé en nain, dans une description croustillante où ses vêtements deviennent soudain trop grands pour lui, et où il se retrouve aveuglé par son casque. L'aventure sera de courte durée, et dans un épisode qui rappelle la mise en scène du Chevalier de la charrette, Gauvain passe le test de la demoiselle « enchanteresse » et retrouve son apparence initiale sans que personne ne l'ait jamais vu autrement.

Cet épisode donne une nouvelle connotation au personnage du nain. D'un côté, la transformation en nain semble être une humiliation privilégiée des chevaliers qui ne satisfait pas les demoiselles, mais d'un autre côté, cette transformation leur donne l'occasion de prouver leur vraie chevalerie, en dehors des apparences ou de la forme. Il en résulte que Gauvain et Enadain sont vraiment des chevaliers, quelle que soit leur semblance, en maintenant un code de conduite chevaleresque et en mettant la défense d'une dame avant toute autre préoccupation.

L'esthétique surnaturelle du Suite de Merlin est donc radicalement différente et novatrice par rapport aux autres romans. D'un côté elle poursuit ce que les autres romans avaient entamé, c'est-à-dire, l'explication ou l'expansion de passages énigmatiques ou encore non développés. Comme la Queste, Joseph et Merlin, elle joue en grande partie sur un surnaturel religieux, soit chrétien soit diabolique, mais le graal est par ailleurs relativement absent des préoccupations du Suite du Merlin.

De façon insolite, le Suite du Merlin innove dans la tradition arthurienne en insérant des éléments de la matière antique, comme la déesse Diane ou l'épée d'Hercule, mais aussi en intégrant des géants comme le Roi Rion, dont on ne sait pas bien d'où ils viennent, s'ils sont des éléments diaboliques, ou alors eux aussi antiques, ou bien tout simplement, des résurgences mythiques et folkloriques.

De Chrétien de Troyes au Lancelot-Graal, l'esthétique surnaturelle a connu une évolution significative, qui permet de saisir la réception des textes de Chrétien de Troyes quelques années après leur écriture. Ses romans utilisent en général des éléments merveilleux qui ne sont jamais expliqués, comme les fées d'Erec et Enide, ou les géants qui jalonnent la narration çà et là. D'autres textes comme le Conte du Graal intègrent des

objets qui ne seront jamais bien définis. Quand bien même Chrétien de Troyes donne au graal une nature religieuse, les autres objets de la procession restent énigmatiques, comme l'épée aux estranges ranges, ou le chandelier. La narration de Chrétien de Troyes jette ça et là des images insolites, coupées de tout contexte. Certaines, comme dans le Conte du Graal, ont cependant une importance narrative et ne se bornent pas à être des détails exotiques, comme des effets de non-réel. Ces images brisées, introduisent un vide narratif, une disjointure particulière aux romans de Chrétien de Troyes. Elles créent une interrogation certaine chez le lecteur moderne, qui a aussi été présente pour le lecteur médiéval, comme en témoigne le remaniement systématique des épisodes énigmatiques de Chrétien de Troyes.

Tout le cycle du Lancelot-Graal reprend les épisodes fantastiques de Chrétien de Troyes et soit éliminent complètement leur aspect surnaturel, soit font basculer ce surnaturel dans le domaine religieux, du diable ou de Dieu. Christine Ferlampin-Acher voit que le merveilleux aussi diminue après Chrétien de Troyes :

la mise en cycle semble aller de pair avec un affaiblissement du merveilleux à l'intérieur de certaines parties (dans Lancelot Graal le processus merveilleux, tel que nous l'avons défini, est rare, que ce soit dans le Lancelot Propre, dans La Mort le Roi Artu ou surtout, dans les récits marqués par une christianisation forte, comme La Queste del Saint Graal ou l'Estoire del Saint Graal) » (Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux, 342).

De la même façon, les épisodes fantastiques de Chrétien de Troyes, fantastiques car surnaturels et non expliqués, disparaissent ainsi les uns après les autres. Le seul fantastique qui demeure après Chrétien de Troyes est un fantastique temporaire, narratif,

qui consiste dans le retardement de la senefiance. Pourtant, les réécritures ne suffisent pas à fermer le discours. Elles semblent plutôt initier un mouvement perpétuel de réécriture, de génération en génération, comme nous allons le discuter au chapitre suivant.

Chapitre 5

Le renouvellement discursif dans la légende arthurienne : Mythe et atemporalité

5.1 Fonctions extratextuelles du fantastique

5.1.1 Les fonctions modernes de la représentation fantastique

Le chapitre II a abordé les plus importantes études du fantastique francophones et anglophones en quête d'une définition de l'événement fantastique littéraire. Au-delà d'une définition de la nature du mouvement fantastique, ces études ont toutes également envisagé les fonctions du fantastique, au coeur du texte, mais aussi largement au sein de la société qui les lit. Etroitement liée aux mentalités post-révolutionnaires, l'esthétique fantastique est souvent apparue comme le reflet des préoccupations de l'époque particulière qui l'aurait vu naître. Se proposant comme un questionnement de la réalité, et offrant une impossible représentation, le fantastique est alors majoritairement apparu comme la Némésis de la raison.

Dès 1960, Louis Vax considérait que le fantastique représentait le « scandale de la raison théorique et de la raison pratique » (29).

Irène Bessière reprend cette idée et propose que le fantastique n'est pas simplement, comme le voyait Todorov, une hésitation entre deux ordres, mais plutôt, « leur contradiction et leur récusion mutuelle et implicite » (57). Le fantastique apparaît ainsi comme le jeu de la raison et de la déraison.(64) Pour Bessière, le fantastique

modifie les données et les limites traditionnelles de la connaissance : « le fantastique (n'existe) que par le rappel et la perversion des opinions reçues relatives au réel et à l'anormal » (14).

Rabkin revient aussi sur l'idée que le fantastique est une représentation de l'univers, et conséquemment, un mode d'appréhension du monde : « the fantastic may be a basic mode of human knowing » (189). Mais contrairement à Bessière, Rabkin le considère comme un instrument positif qui permet d'envisager un renouvellement, une autre possibilité: « the fantastic gives us the chance to try out new, « unrealistic » possibilities and thus, perhaps, change seen reality » (202). Le fantastique est dans ce sens proche de l'utopie.

Tous s'accordent cependant à dire que le fantastique est un challenge aux limites traditionnelles du savoir qu'il tente de modifier en introduisant d'autres possibilités qui n'avaient jusque-là pas été envisagées. Il conteste ainsi les cadres de la pensée, et de façon concrète, il représente le « refus d'un cadre » (Bessière, 24). Il revêt alors, dans ses représentations littéraires, une dimension subversive, parce qu'il est à contre-courant. Le fantastique reflète la société où il naît, comme il est « la mise en forme esthétique des débats intellectuels d'un moment », (Bessière, 15) « la figure d'un questionnement culturel ». (15) Le discours fantastique fonctionne alors comme un contre-discours, comme le propose justement Irène Bessière: « Suivant l'époque, le récit fantastique se lit comme l'envers du discours théologique, illuministe, spiritualiste ou psychopathologique, et n'existe que par ce discours qu'il défait de l'intérieur » (13).

Alors que le merveilleux est conformiste, instrument pédagogique, le fantastique questionne la validité de la loi. Dans La Littérature fantastique, Jean-Luc Steinmetz

distingue lui aussi le merveilleux du fantastique, ce dernier étant transgressif, l'autre pas. Le discours fantastique est un discours révolutionnaire, qui «concentre tout ce qu'on ne peut pas dire dans la littérature officielle » (Bessière, 25). Rosemary Jackson est plus nuancée et propose que ce discours est surtout l'expression d'un discours inconscient : « The fantastic is a literature which attempts to create a space for a discourse other than a conscious one » (62). Ce discours est cependant du même ressort que celui évoqué par Bessière, comme le fantastique est vu par Jackson comme un désir de discours transgressif, un désir de destruction des systèmes conventionnels. Il crée une place pour des discours qui n'en avaient pas : « the fantastic is a literature which attempts to create a space for a discourse other than a conscious one » (Jackson, 62).

Freud, dans son essai de 1919 « Das Unheimliche », traduit en français par « L'inquiétante étrangeté », proposait déjà que l'inquiétante étrangeté était l'expression du surmoi, des thèmes du double et du moi. A part Todorov, les autres critiques ont privilégié l'idée d'un discours inconscient de rejet de l'autre, l'autre étant la norme, la société.

La conséquence de la représentation fantastique, que ce soit parce qu'elle introduit une subversion, un désir transgressif ou tout simplement un scandale de la raison, est communément liée à la peur. Le fantastique moderne induit l'épouvante. En 1960, Louis Vax faisait déjà ce lien en stipulant que l'art fantastique introduit des terreurs imaginaires au sein du monde réel. En 1965, dans la Séduction de l'étrange, il va plus loin et suggère que l'étrange fait peur car il incarne l'Idée, au sens platonicien, de la peur (16). Irène Bessière va dans le même sens, et propose que le fantastique épouvante à cause de son impossibilité d'interprétation : « c'est le manque de sens qui effraie » (198-

99). Elle explique plus longuement : « le fantastique a partie liée avec la peur parce qu'il tisse l'image virtuelle d'une non-humanité inséparable de notre humanité » (200).

Caillois lui aussi propose que le fantastique est lié à la peur, mais pour lui, cette émotion n'en est pas une conséquence accidentelle, mais une conséquence recherchée, en quelque sorte, le but même du fantastique. Plus que la peur elle-même, c'est l'idée de jeu avec la peur que Caillois attache au fantastique. Cette idée de jeu en général est reprise par Ursula Le Guin, dans l'idée de « free-play » de l'imagination: « by play I mean recreation, re-creation, the recombination of what is known into what is new » (33). Le fantastique est la représentation du non-savoir au sein du savoir, de l'inconnu dans le connu.

Si l'on pense à Bataille, le fantastique apparaît alors comme cette tache aveugle de l'entendement, la région de la négativité où le savoir se perd :

Il est dans l'entendement une tache aveugle : qui rappelle la structure de l'œil.
 Dans l'entendement comme dans l'œil on ne peut que difficilement la déceler.
 Mais alors que la tache aveugle de l'œil est sans conséquence, la nature de l'entendement veut que la tache aveugle ait en lui plus de sens que l'entendement lui-même. Dans la mesure où l'entendement est auxiliaire de l'action, la tache y est aussi négligeable qu'elle est dans l'œil. Mais dans la mesure où l'on envisage dans l'entendement l'homme lui-même, je veux dire une exploration du possible de l'être, la tache absorbe l'attention : ce n'est plus la tache qui se perd dans la connaissance, mais la connaissance en elle. L'existence de cette façon ferme le cercle, mais elle ne l'a pu sans inclure la nuit d'où elle ne sort que pour y rentrer.

Comme elle allait de l'inconnu au connu, il lui faut s'inverser au sommet et revenir à l'inconnu. (129)

Le savoir n'est construit que par exclusion du non-savoir. Pourtant, la conception de l'un est la condition de survie de l'autre. Le non-savoir est donc une réalité, et non une négation, il est donc pensé et ainsi, tout en fermant le cercle du savoir, l'ouvre aussi puisqu'il fait partie du même discours. Cet autre savoir qui rend possible l'existence même du savoir est le savoir de la folie. Le fantastique, qui bouscule les données du savoir et le questionne, est ce que Bataille appellerait la « déchirure » de l'entendement : « pourquoi faut-il qu'il y ait ce que je sais ? Pourquoi est-ce une nécessité ? Dans cette question est cachée -- elle n'apparaît pas tout d'abord -- une extrême déchirure » (128).

Le fantastique met en abîme la connaissance de l'homme sur le monde en proposant l'introduction d'un non-savoir qui ouvre les portes de la folie, le tout existant dans le cadre de la création poétique. Le fantastique ré-agence le monde pour mieux le déconstruire, pour le dé-expliquer. Le fantastique moderne fonctionne ainsi sur le mode de la déconstruction. Cette action destructrice du fantastique a déjà été évoquée par d'autres auteurs, dont Rosemary Jackson : « unlike marvelous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving » (45). Dans la même veine, Bessière proposait que le récit fantastique est « le symétrique négatif du récit du miracle et de l'initiation » (13).

Déconstruisant le savoir plutôt que l'expliquant, le fantastique est le double négatif du mythe ; il fonctionne sur le même mode de discours, mais dans le but inverse. Le mythe veut expliquer, résoudre les oppositions, en d'autres termes, rassurer. Le fantastique au contraire, semble vouloir créer des contradictions et non les résoudre.

Toutes ces fonctions extratextuelles attribuées au fantastique concernent cependant uniquement un corpus d'oeuvres post-révolutionnaires, et la plupart de ces auteurs ne croient pas à la possibilité d'un fantastique pré-moderne. Louis Vax considérait que la littérature fantastique était « fille de l'incroyance » (L'art et la littérature fantastique, 73), qu'elle ne pouvait exister que dans une société qui avait cessé de croire. Roger Caillois disait en d'autres termes plus ou moins la même chose, quand dans sa préface à Anthologie du fantastique, il attribuait la naissance du fantastique à la mort de la croyance à l'impossible, possible dans un monde « postérieur au miracle » (14). C'est dans ce monde post-merveilleux en quelque sorte que les fonctions du fantastique ont été observées et ensuite définies.

Le problème qui se pose ici pour l'étude d'un fantastique hors de la période temporelle où il a été circonscrit est multiple. Dans un premier temps, il ne s'agit pas de nier l'importance des mentalités particulières d'un siècle qui a vu l'explosion sans précédent d'un genre. Mais ce qui a été fait par les auteurs correspond plutôt à une dangereuse sorte d'auto-validation du corpus sélectionné. Dire que le fantastique n'existe et n'a de fin que pour les mentalités de la période correspondant au corpus sélectionné à la base n'est pas complètement faux mais correspond surtout à la validation du corpus de base. Celui-ci s'est ainsi limité au mouvement littéraire fantastique dans lequel toute l'œuvre tournait autour de la crise fantastique, comme les œuvres de Gautier par exemple. Tout autre type de représentation fantastique a ainsi été évacué. Comme ces œuvres sont nées effectivement vers le dix-neuvième siècle, les mentalités particulières de ce siècle ont été liées aux fonctions de ce type d'écriture particulière, et ont même été considérées comme condition sine qua non de l'esthétique fantastique. Cependant, la

littérature fantastique -- c'est-à-dire le mouvement littéraire particulier identifié au dix-neuvième siècle -- et le fantastique en littérature ne sont pas la même chose. Un parallèle peut être établi avec le réalisme. Il existe un courant littéraire dont l'objet même est la description réaliste, et qu'on a appelé le naturalisme et qui a eu ses auteurs privilégiés, comme Zola. Cependant, l'existence d'un tel mouvement ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu, avant et après lui, de réalisme en littérature.

Effectivement, la littérature dite fantastique a éclos dans une période précise de l'histoire littéraire, qui correspond à un moment particulier de l'histoire des idées. Les œuvres qui constituent la littérature fantastique correspondent en effet à une société qui a rompu avec les croyances traditionnelles, grâce entre autres à l'essor des sciences et aux lumières, mais aussi aux débuts de la psychanalyse. Analysé traditionnellement dans le cadre temporel tardif qui lui a été attribué, plusieurs fonctions lui sont attribuées, et que nous avons évoquées plus haut, comme la subversion, le désir transgressif, l'utopie aussi, la représentation d'une autre forme de savoir.

Il ne s'agit pas de dire que la littérature fantastique n'a pas ces fonctions-là, bien au contraire. Notre propos est plutôt de considérer le fantastique au-delà de ce que nous considérons comme le cadre de ses représentations littéraires et de comprendre si les fonctions modernes du fantastique sont des fonctions diachroniques ou synchroniques. Les récentes études menées, bien entendu, par des médiévistes comme Dubost par exemple, poussent à considérer le fantastique comme une fonction permanente de notre imaginaire, laquelle, on l'imagine, s'actualiserait historiquement d'une façon particulière. L'apparition d'une littérature fantastique au dix-neuvième siècle correspondrait ainsi à l'actualisation effectivement conditionnée par les mentalités de l'époque d'une fonction

permanente de l'humain. D'ailleurs, tout en niant l'existence d'une littérature fantastique au Moyen Age, Louis Vax reconnaissait malgré tout l'existence d'un art fantastique florissant, mais qu'il limitait aux arts visuels et non pas à la littérature. Il reconnaissait ainsi l'existence d'une esthétique fantastique médiévale, autrement dit, d'une expression d'une fonction de l'imaginaire qu'il serait naïf de penser limitée à un seul médium.

Malheureusement, la naïveté est justement un mot de choix en ce qui concerne les mentalités médiévales. Admettant le merveilleux comme seule représentation du discours du surnaturel au Moyen Age, même Caillois ira jusqu'à évoquer une certaine naïveté médiévale, un certain primitivisme de la pensée (18) qui ne permettrait pas au sujet de développer une esthétique fantastique. Cette façon de concevoir le Moyen Age est surtout un cliché qui reflète aussi une conception de l'histoire dans laquelle passé et primitif vont de pair. Aux théories du fantastique se mêle également une conception péjorative d'une époque estimée trop simple pour créer une esthétique particulière.

Mais c'est sans tenir que le fantastique découle d'une fonction particulière de l'être humain, qui jusqu'ici n'a pas été circonscrite à une époque particulière de l'histoire de l'homme : l'imagination. L'importance de l'imagination est d'ailleurs évoquée dans A History of Arthurian Scholarship :

But this, in my view, is the arch-heresy of literary criticism, and its greater danger: to deny imagination. It is this that scholars need to remember as they interpret and illuminate. We are dealing with imaginative literature, and we must allow imagination pride of place. (36)

Pour comprendre les fonctions du fantastique en littérature, on doit ainsi tenir compte du fait que le fantastique est à la fois un phénomène synchronique, exprimé dans un cadre

temporel particulier, mais qu'il relève d'une fonction diachronique de la psyché humaine : l'imagination.

Le fantastique a surtout été étudié en contexte moderne, et généralement, en synchronie. Il convient de comprendre si les fonctions observées sur un corpus moderne sont ou bien synchroniquement corrélées, ou alors plutôt diachroniques et persistantes au-delà d'un corpus donné et temporellement limité.

5.1.2 La représentation fantastique au Moyen Age

Une foule de questions se pose pour quiconque envisage de comprendre les représentations fantastiques médiévales. Si d'un côté il est crucial d'éviter de transposer, comme le craignait Zumthor, notre point de vue de moderne sur un texte désormais hors de notre portée, il est tout autant impératif à l'heure actuelle de reconnaître la transcendance d'une expression artistique qui provient d'une fonction non temporellement limitée de notre imaginaire. Le problème est surtout de se demander si les fonctions attribuées au fantastique à un moment donné de l'histoire sont contingentes de l'histoire ou bien contingentes d'un aspect atemporel de l'être humain. Ainsi, le lien entre le fantastique et le savoir semble dépasser le contexte immédiat et être au cœur de la création et du mouvement fantastique, que ce soit au dix-neuvième siècle ou au douzième siècle. Cet aspect du fantastique n'est ni négociable ni adaptable. Ce qui l'est en revanche, c'est la façon dont l'homme s'ajuste et pallie à certaines conséquences de la pensée fantastique.

Le fantastique apparaît dans les théories modernes comme l'inadéquation du savoir théorique et du savoir pratique, comme dirait Louis Vax (L'art et la littérature fantastique, 29). Il est indiscutablement, que ce soit selon Vax, Caillois ou Dubost, un conflit entre un savoir donné et un autre type d'appréhension du monde, non normalisé et non codifié. Cette tension semble n'avoir existé, selon de nombreux théoriciens, que dans une société moderne, offrant une organisation et une classification du monde à l'aide de l'héritage des sciences. En conséquence, on a souvent rejeté le fantastique au Moyen Age sur la base qu'il n'y avait pas de tension réelle, le Moyen Age croyant en tout, soit par le biais de la religion, soit par le biais des croyances populaires, d'où l'idée qu'il n'y avait que du merveilleux au Moyen Age. Mais une telle attitude se rapproche en quelque sorte de la vision du Moyen Age naïf. Bien évidemment, comme Irène Bessière le comprend, le savoir s'étend au-delà de ce qui est régi par l'explication scientifique et rationnelle. Pour elle, le fantastique remet en question non seulement le savoir académique, mais aussi populaire : « il se définit par l'irréalité intellectuelle de ses prémisses, par la désignation d'un fait ou d'une série de faits inconciliables avec les lois de la nature ou celles de la surnature, telles qu'elles existent ou sont reçues dans une aire culturelle donnée » (31). Bessière pose donc le problème de la définition du savoir, et considère que dans le cas du fantastique, le savoir endosse une définition large, qui regroupe ce qui est communément accepté comme plausible. Les limites du savoir à un moment donné englobent des éléments moins rationnels tels que les superstitions, les croyances, parce que celles-ci font partie d'un savoir parallèle communément accepté bien que non rationnel. Ainsi, les enchanteresses du Lancelot en prose, Morgue et les clercs du Merlin qui ont appris leur art de nécromancie reflètent plus l'idée d'un savoir étendu que le

fantastique. Les livres posent le principe que la magie relève d'une certaine culture. Le fantastique ne dépend pas d'une friction avec un type précis de savoir, mais apparaît simplement contingent du savoir en général. Les formes du fantastique changent en même temps que les formes du savoir, mais les deux restent liés. Tant qu'il y aura du familier, il y aura du non-familier.

Dans les romans de Chrétien de Troyes justement, de nombreux épisodes apparaissent surnaturels et en particulier fantastiques en offrant à certains personnages un savoir non expliqué, mais supérieur, des événements. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ce savoir est parfois un savoir du futur, visible dans les prophéties des personnages ou des inscriptions. Dans Le Chevalier de la charrette, le cimetière futur prophétise la libération du royaume par un étranger ; dans Le Conte du graal, le fou prophétise que la jeune fille ne rira que lorsqu'elle verra le meilleur chevalier : « jusque tant que ele verra celui qui de chevalerie / Avra tote la seignorie » (1016-1018). Plus loin le fou annonce les blessures à venir de Keu : « lob raz destre li brisera, / un demi an lou portera / Au col pandu, et bien lo port ! » (1221-1223). La jeune fille qui n'a jamais ri prophétise elle-même qu'il n'y aura de meilleur chevalier que Perceval. Plus loin, la demoiselle hideuse prophétise la chute du royaume, tandis que les deux reines prophétisent dans leur attente la venue d'un chevalier meilleur que les autres.

Un autre type de savoir surprenant n'est pas un savoir du futur, mais un savoir au contraire de toutes choses imminentes. Déjà évoqué précédemment, ce type de savoir est illustré dans Le Chevalier de la charrette, où d'une part, tout le monde y compris Guenièvre retenue prisonnière sait que Lancelot est monté dans la charrette. D'autre part, et cela semble plus énigmatique encore, Guenièvre sait que Lancelot a hésité avant d'y

monter et l'en punit. Ce savoir des choses imminentes est au cœur d'une problématique de l'hésitation entre naturel et surnaturel, et dès qu'il y a questionnement sans réponse, il y a fantastique. De nombreux moments fantastiques sont ainsi liés avec l'idée d'un savoir supérieur, détenu par certains privilégiés. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler que l'étude du chapitre précédant a montré que ce type de construction allait être évacuée presque systématiquement après Chrétien, et que tous ces passages où la transmission d'information est énigmatique et fantastique vont être rationalisés.

Ce savoir différent de certains personnages n'est pas exactement le non-savoir moderne, mais dans un certain sens, il représente le non-savoir d'autres personnages qui n'en bénéficient pas. Le non-savoir moderne est souvent vu comme un vide, ce qui n'est pas accepté pour le Moyen Age. Pour beaucoup, ce vide est daté, et correspond au vide laissé par la perte de foi dans les images de Dieu, pour rappeler Heidegger. La question est ainsi de savoir si les mentalités médiévales toléraient du vide dans l'organisation du savoir, ou bien si la croyance en Dieu rendait toute vacuité impossible.

Des historiens comme George Duby reflètent la position traditionnelle selon laquelle tout événement non ordinaire relève de Dieu : « tout ce qui appartenait comme un dérèglement dans la nature était considéré comme un signe annonçant les tribulations qui devaient précéder la fin du monde » (17). Tout était donc signe, et plus exactement, signe de Dieu. Les textes discutés au chapitre IV montrent que l'esthétique surnaturelle en contexte arthurien était loin d'être homogène. Alors que le surnaturel des textes de Chrétien de Troyes restait largement indéterminé, les réécritures au contraire se sont efforcées de transformer ces passages et d'évacuer tout doute interprétatif en leur donnant une nature soit divine, soit diabolique, et conséquemment, religieuse. Autrement

dit, la littérature arthurienne du treizième siècle ne laisse pas la place au vide comme le faisait la littérature arthurienne du douzième siècle.

Ceci correspond à l'inverse de ce que Lisa Verner constate en ce qui concerne la réception et la signification des monstres. Dans Etymology of the Monstrous in the Middle Ages, elle voit en effet une évolution de la signification du monstre entre St Augustin et Isidore de Séville par exemple, pour lesquels les monstres relevaient uniquement du domaine de la création divine dont ils reflétaient la richesse, et la fin du Moyen Age et par exemple les voyages de Mandeville que nous avons déjà évoqués et qui laissaient la place à une signification non religieuse, voire anti-chrétienne : « Finally, by the later Middle Ages, Mandeville's travels present an apparently infinite variety of arbitrary symbolic functions for the monster, many of which are religious, but some of which appear areligious or even anti-Christian» (6-7). Elle situe ce changement dès le douzième siècle :

In the twelfth century the Bestiary expands monstrous signification into areas of truth and morality that are not strictly speaking religious, although if true they must naturally reflect something of the divine. (...) what the monster shows may be true in a secular sense, a religious sense, or both senses. (6) Le monstre n'appartient donc pas seulement au domaine de la création divine.

Dubost et Le Goff considèrent également que les monstres incarnent une déshumanisation de l'univers. Dubost cite Le Goff : « le développement de l'imaginaire tératologique est un refus de l'humanisme chrétien » (Dubost, 230). Le monstre renvoie donc à des zones du savoir mouvantes.

Mais si l'esthétique de Chrétien de Troyes est largement énigmatique et non déterminée, son esthétique tératologique semble se rapprocher néanmoins de la vision augustinienne et même inverser la déshumanisation évoquée par Dubost et Le Goff. En effet, la demoiselle hideuse du Conte du Graal n'est finalement qu'une messagère. Malgré son allure affreuse et ses paroles vindicatives à l'encontre de Perceval, son rôle dans la narration est positif. Elle vient réveiller la cour du Roi Arthur, et lance une quête dont le but est le salut et la fertilité du royaume. Sa prophétie n'est pas tant une malédiction qu'un avertissement et une exhortation à agir. Avertissant les chevaliers des risques encourus si la situation ne change pas, elle leur donne la possibilité de changer une situation dont ils ignoraient les enjeux. La demoiselle hideuse est donc une messagère bénéfique. Elle fonctionne sur le même mode évoqué par Isidore de Séville dans Etymologies:

Certain creations of portents seem to have been made with future meanings. For God sometimes wishes to indicate what is to come by disgusting features at birth, as also by dreams and oracles, that he may give forewarning by these, and also indicate to certain nations or certain men coming destruction. This has been proved by many trials. (11.3.4, cité dans Verner, 31)

Le gardien de taureaux du Chevalier au lion n'a pas ce rôle prophétique, mais sa fonction est aussi positive comme il oriente les chevaliers vers les aventures qu'ils cherchent. Comme le dit Le Goff, il est ce qui dans les contes serait appelé un « auxiliaire humain » (170). Il aide le héros dans l'accomplissement de sa quête. A deux reprises, chez Chrétien de Troyes, une créature monstrueuse a un rôle positif et on peut se demander si la

déshumanisation impliquée par la présence du monstre n'est pas autant la sienne que celle de l'homme.

D'autre part, en ce qui concerne la demoiselle à la mule fauve, l'absence de réaction narrative quant à sa laideur alors que la description insiste sur ces difformités rappelle également le traitement traditionnel du monstre, comme chez St Augustin. Cependant, le texte ne permet pas de dire au-delà de leur rôle positif dans la narration, qu'ils reflètent la diversité de la création divine, et que leur insertion dans le texte reflète les considérations théologiques de Chrétien de Troyes. Ils restent majoritairement des images difficiles à interpréter et à catégoriser et quand bien même ils restent proches d'un traitement religieux du monstre, la narration est assez imprécise pour que le doute demeure, ce qui n'est pas acceptable d'un point de vue théologique, et que les textes qui suivent ont rectifié. Ainsi, dans la Queste en particulier, mais aussi le Joseph, les monstres sont explicitement signes de Dieu.

Cette différence de traitement entre Chrétien de Troyes et ses successeurs suggère que Dieu ne semble pas tout investir à partir du douzième siècle. Mircea Eliade propose également que pour une partie du Moyen Age, une croyance autre que la toute-puissance de Dieu existait :

An Albertus Magnus, a St Thomas, a Roger Bacon, a Dante (Convivio, II, Ch 14), and many others believe that the cycles and periodicities of the world's history are governed by the influence of the stars, whether this influence obeys the will of God and is his instrument in history or whether – a hypothesis that gains increasing adherence, it is regarded as a force immanent in the Cosmos. (The Myth of Eternel Return: Archetypes and Repetition, 144)

Si Dieu n'explique pas tout au Moyen Age, contrairement à ce qui a été suggéré par les critiques modernes du fantastique, il y a donc de la place pour le fantastique, et certaines des fonctions du fantastique moderne peuvent probablement être appliquées à l'époque médiévale, et surtout, à partir du douzième siècle justement.

La plupart des auteurs réfutent cependant que la peur associée au fantastique moderne existe au Moyen Age. Si dans un premier temps Dubost s'accorde avec Roger Caillois et reconnaît que le fantastique en général est le « désir de la peur et du frisson » et plus loin, le lieu de « naissance de la peur » (Dubost, 107 et 223), il explique que le surnaturel médiéval fait partie du domaine de la réalité : « le surnaturel au Moyen Age est vu comme une autre dimension du réel » (139). Il reprend ainsi l'idée d'un savoir étendu et qui contient les croyances populaires comme le proposait déjà Irène Bessière. Ce faisant, Dubost rejoint Marie-Louise Ollier dans l'idée que le fantastique médiéval n'est pas associé à la peur : « dans un monde dépourvu d'un principe transcendant d'explication [...], il n'y a pas de place pour un fantastique de l'horreur » (« Chrétien de Troyes aujourd'hui », 14, cité dans Dubost, 229). L'idée de la peur et du frisson apparaît être, comme le craignait Zumthor, la superposition de nos idées modernes sur le tissu médiéval. Il nous est difficile aujourd'hui de séparer fantastique et épouvante, fantastique et folie. Pourtant, le fantastique médiéval est largement dissocié des esthétiques de la peur et de la folie. Les fonctions modernes du fantastique l'envisageaient notamment comme la possibilité d'introduire un contre-discours, une idée subversive représentant un désir de transgression. Personne n'a jusqu'ici proposé qu'une telle fonction de l'esthétique surnaturelle pourrait exister au Moyen Age.

Pourtant, le surnaturel est décidément novateur. Si l'on revient ainsi au passage ci-dessus à propos du savoir fantastique chez Chrétien de Troyes, on ne peut que remarquer la part faite aux femmes dans ce savoir. La jeune fille qui n'a jamais ri, la demoiselle à la mule, Guenièvre, toutes ces femmes ont chez Chrétien de Troyes un savoir supérieur aux autres personnages. C'est le cas aussi de la cousine de Perceval qui lui explique les conséquences de son comportement au château du graal. D'autre part, dans le Chevalier au Lion, ce sont des femmes qui guérissent la folie d'Yvain en l'enduisant du baume de Morgue, elles réussissent là où l'ermite n'avait pas réussi.

Dans discussion de l'analyse la transformation moderne des récits arthuriens médiévaux, Sandra Gorgievski remarque la place particulière réservée aux femmes dans les films de cape et d'épée, et propose que cette emphase du rôle de la femme correspond aux demandes modernes de l'industrie cinématographique: « le star system impose une figure obligée, celle de la femme, dont le rôle est considérablement accentué par rapport aux romans médiévaux » (28). La littérature médiévale a souvent été taxée de misogynie, mais de nombreuses œuvres font la part belle aux personnages féminins, que leurs rôles soient négatifs ou positifs. Et de tous les romans arthuriens, ceux de Chrétien de Troyes sont remarquables pour le rôle narratif des femmes. Gorgievski assume que les actrices de films arthuriens ont un rôle qui dépasse celui qui était le leur dans les romans médiévaux, soulignant finalement notre différence avec le Moyen Age. Mais le rôle des femmes révélé par le fantastique chez Chrétien de Troyes propose au contraire l'idée d'une continuité, d'une affinité même.

Jacques Le Goff remarquait que le monde merveilleux des récits médiévaux était largement féminin : « ce monde est [...] à dominante féminine » (172). Ici, il ne s'agit

pas seulement de mettre en scène des fées aux pouvoirs multiples, dont celui de séduction, mais aussi de donner à ces personnages féminins un accès surprenant au savoir. Leur position par rapport au héros est par ailleurs intéressante comme elles l'orientent. Philippe Walter revient également sur le rôle essentiel de la femme dans Yvain, qui reste associée à « une part d'ombre » du texte :

Une part d'ombre règne toutefois dans cet univers qui n'est jamais totalement guidé par la raison claire. Des forces irrationnelles subsistent : elles sont plutôt l'apanage des fées [...]. Et pourtant, la féminité détient le secret de la réussite de l'homme. L'expérience féminine d'Yvain n'a-t-elle pas été profitable à sa quête ? L'onguent féminin qui le guérit ne lui permet-il pas de se surpasser ? Et Chrétien ne confie-t-il pas à Lunète, la petite lune, un rôle envié ? (Canicule, 280)

Le rôle des femmes dans Yvain et en général dans tous les romans de Chrétien de Troyes est particulièrement étonnant si l'on rappelle que Duby dit de la société médiévale que c'était « une société masculine » (40) dans laquelle « une femme seule, à l'extérieur de sa maison, c'était ou une putain ou une folle » (40). La représentation, quand bien même littéraire, d'une femme indépendante et au savoir supérieur à l'homme à la fin du douzième siècle était certainement une idée à contre-courant.

William Roach soulève la même particularité de Chrétien:

How could Chrétien allow the Hermit to make a clear association of the Grail with the Christian Eucharist, when he had depicted the vessel as being carried by a woman? This would have been contrary to the rules of Church liturgy, and we cannot doubt that Chrétien was aware of that fact. (161) Les femmes ont une place particulière dans l'esthétique surnaturelle de Chrétien de Troyes, ce qui en

dit long à la fois sur le monde créé par l'auteur, mais aussi sur le monde de l'auteur lui-même. En effet, c'est sous le couvert du surnaturel que ces femmes accèdent à des positions d'autorité.

Jeff Rider commente justement la place faite aux femmes dans ces autres mondes fictifs du récit arthurien:

The fact that women are far more likely to rule in other worlds than in that of the central aristocratic society, while fairies, which is to say women who have mastered arcane knowledge and difficult skills, are always otherworldly creatures, also says something about gender expectations in the world of this fictional central aristocracy, and its real-world audience. (128)

La présence du surnaturel autour de figures féminines en position forte soutient l'idée qu'une telle position correspondait à un discours subversif. Les réécritures sont par ailleurs une aide précieuse pour avoir une idée de la réception du fantastique, et pour comprendre de quelle façon il endossait une fonction subversive. Tous les passages fantastiques de Chrétien de Troyes, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ont été réécrits, de façon à soit évacuer le surnaturel complètement, comme le pont de l'épée ou la circulation surréaliste des informations par exemple, soit de façon à faire entrer ce surnaturel dans le domaine théologique, divin ou du diabolique. Ce changement de l'esthétique fantastique de Chrétien de Troyes indique non seulement l'intolérance presque immédiate de ce type de surnaturel, mais aussi que ce type de surnaturel devait être d'une façon ou d'une autre représenter une subversion, un discours inacceptable, pour qu'il soit ainsi si systématiquement évacué.

Un autre élément supporte cette hypothèse. Laurence Harf-Lancner analyse l'image fantastique chez Chrétien de Troyes et la répartition des scènes merveilleuses païennes et chrétiennes dans les manuscrits du quatorzième siècle et conclut en général : « on voit apparaître, dans les manuscrits du quatorzième siècle, des tableaux fantastiques qui éclairent le texte, l'enrichissent d'échos nouveaux, réussissent à faire voir l'invisible » (472). Cependant, une des scènes fantastiques a produit un effet sur le peintre même :

Les scènes surnaturelles ne semblent donc pas susciter la moindre répugnance de la part des illustrateurs, à une exception près : le personnage de la Demoiselle Hideuse [...] La scène du Conte du Graal est illustrée dans trois manuscrits (Paris, BN, Fr. 12576, f. 19v ; Montpellier, BI, Sect. Méd. H. 249, f. 30 ; et Paris, BN, fr. 12577, f. 27). Deux des peintres ont refusé (malgré une rubrique explicite dans le ms. 12577) de peindre la laideur de la demoiselle. (464)

Laurence Harf-Lancner suggère que ce refus de peindre la demoiselle à la mule repose sur le fait que le travail est particulièrement difficile, comme elle ne correspond pas à un type d'hybride traditionnel : « c'est qu'il ne s'agit pas ici d'une monstruosité stéréotypée comme celle des géants ou du diable, qui est facile à mettre en images. » (464). Elle propose que la demoiselle hideuse est une figure féerique, mais chez Chrétien, elle est vraiment, comme nous l'avons vu, une créature fantastique.

Plus loin, Harf-Lancner rappelle que l'image du manuscrit de Montpellier a par ailleurs été grattée par un des lecteurs : « quant au manuscrit de Montpellier, il a été endommagé par grattage précisément à l'endroit du visage de la demoiselle hideuse : pour effacer cette laideur ? » (464).

Figure 1

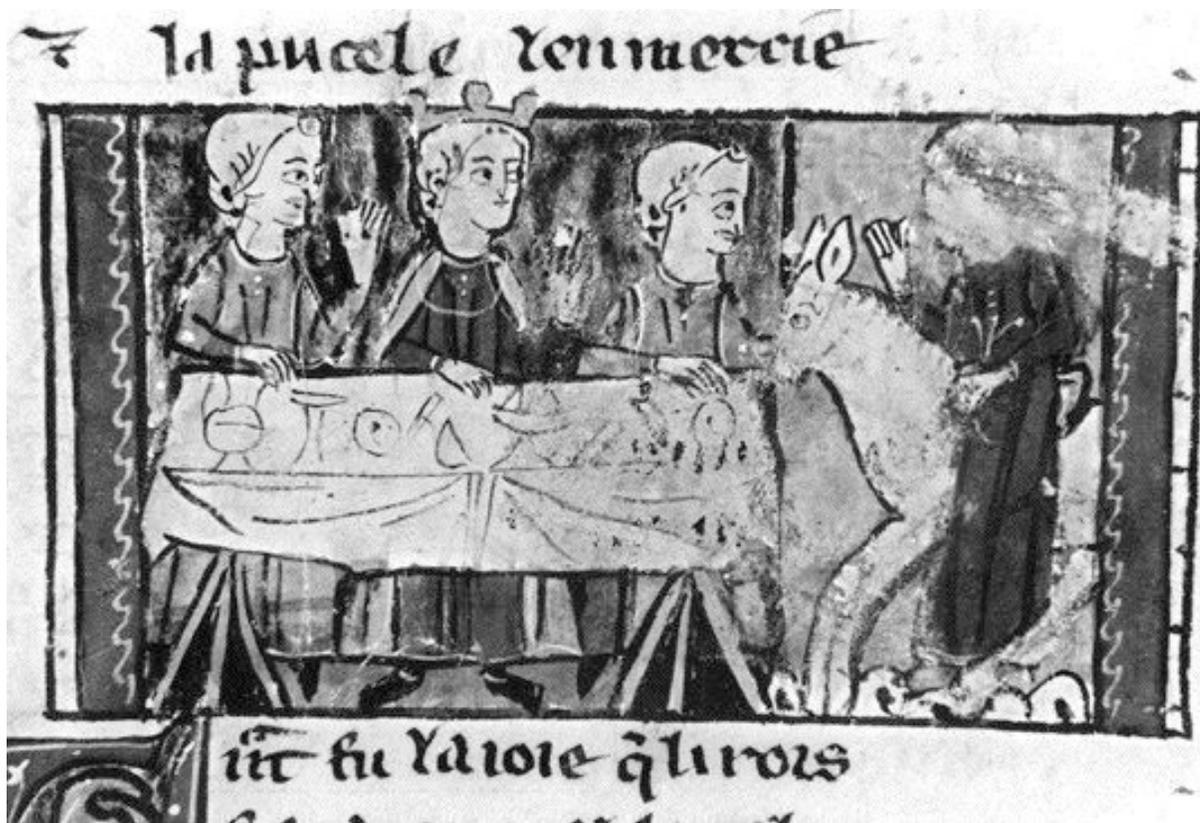


Figure 1: La demoiselle hideuse : Montpellier, BI, Sect. Méd. H. 249, f. 30

Laurence Harf-Lancner explique que les images endommagées sont souvent celles qui ont des thèmes choquants : « dans tous ces manuscrits, des lecteurs agressifs semblent donc s’attaquer à des éléments considérés comme choquants : la nudité et la folie, la laideur, et peut-être le merveilleux » (465). Il y aurait donc des éléments choquants et subversifs dans les manuscrits de Chrétien de Troyes et dans les représentations de certaines de ses scènes. Parmi les images surnaturelles endommagées, Laurence Harf-Lancner évoque la traversée du pont merveilleux par Perceval dans la Deuxième continuation, l’apparition d’un démon sous la forme de Blanchefleur, le serpent autour du bras de Caradoc et Gauvain avec l’Orgueilleuse de Logres. Elle dit

d'ailleurs de cette dernière qu'elle n'est pas merveilleuse, mais fantastique : « elle dépend [...] du fantastique, caractéristique de l'esthétique de Chrétien » (465).

Alors que nous avons évoqué la forte possibilité que le discours surnaturel de Chrétien pouvait être subversif, notamment avec le rôle qu'il attribue aux femmes, il est intéressant de voir que la demoiselle hideuse, oblitérée par la Vulgate, a aussi reçu un traitement moins que chaleureux dans l'image manuscrite, de la part soit du peintre, soit du lecteur. Que ce soit pour sa laideur, ou pour d'autres raisons, elle semble bel et bien représenter une idée subversive presque immédiatement après son écriture.

Le fantastique médiéval semble donc pouvoir endosser une bonne partie des fonctions qui lui sont déjà attribuées pour le dix-neuvième ou le vingtième siècle. Quand bien même des différences existent bien entendu, sa réception semble indiquer qu'il était déjà porteur d'un certain scandale. Ceci implique conséquemment que le fantastique n'est pas seulement une fonction synchronique de l'imaginaire moderne, mais qu'il est plus probablement une fonction permanente de l'imaginaire. C'est cette idée de permanence justement que nous allons maintenant explorer, comme elle a des implications sur le renouvellement de la légende arthurienne en particulier.

5.2 Fantastique et atemporalité

Si le fantastique est bel et bien, comme il semble l'être, une structure permanente de l'imaginaire déjà présente au Moyen Age, il possède alors une certaine atemporalité qui a des conséquences sur les textes dans lesquels on le trouve. Cette idée d'un discours atemporel est le plus souvent associée au discours mythique. Il est intéressant de noter

que Francis Dubost justement appelait le fantastique pré-chrétien des textes médiévaux un fantastique mythique. Pourtant, dans cette acception, mythique est associé à une temporalité révolue, un passé moribond qui hante vaguement la narration sans y être de façon plus convaincante. Les critiques de Chrétien de Troyes qui rappelaient qu'il n'y a pas beaucoup de Dieu ou de diable chez Chrétien de Troyes ni chez Marie de France (Dubost, 202) ont proposé que cette quasi-absence relevait du fait que la représentation d'un autrefois correspond à une résurgence de la culture populaire, et le fantastique en général offre des motifs véhiculés par la culture populaire. (Dubost, 227) Pour Daniel Poirion, il correspond au merveilleux des anciennes cultures et traditions (Dubost, 223).

Le surnaturel arthurien, quand il ne correspond à rien que les auteurs peuvent expliquer, et ainsi, quand il est plutôt fantastique, semble relever d'un passé mythique. Si effectivement le fantastique relève du discours mythique, il induit alors une dimension anhistorique au sein du récit. Il faut ainsi rappeler que le chapitre III a déjà évoqué les liens entre fantastique et mythe, lesquels sont tous deux bâtis sur une double chaîne sémiologique au niveau non pas du signe mais de la syntaxe.

La nature du discours arthurien est ainsi en question. Il faut alors se demander de quelle façon qualifier ce discours qui dépasse les cadres de l'histoire : est-ce un conte, une légende ou un mythe ?

5.2.1 Fantastique, mythe et histoire

Arnold Van Gennep a proposé des définitions caractérisant chacun de ces discours. Il considère d'abord le conte, qui est de nature merveilleuse, dans lequel l'action n'est pas exactement localisée, et les personnages ne sont pas individualisés. Le conte se déroule dans un temps et lieu indistincts, introduit par la formule consacrée « il était une fois ». Dans la légende, le lieu est spécifié, les personnages sont individualisés, leurs actions ont une origine qui semble historique et qui ont dans tous les cas une dimension héroïque. Le mythe lui, est une sorte de légende, mais qui se déroule dans un lieu et un moment qui sont hors de la portée humaine, et les personnages sont de nature divine. Du point de vue de leur effet psychologique, Van Gennep considère que le mythe et la légende sont tous les deux objets de croyances, alors que le conte lui, ne l'est pas. Mais la différence entre la légende et le mythe est que le mythe, lui est actualisé par des rites. Van Gennep propose la chronologie suivante : d'abord vient le mythe, puis la légende, et enfin le conte. Concernant la légende, il propose plusieurs types de légendes : les légendes explicatives, concernant les étoiles, les animaux, les démons et les dieux ; les légendes civilisatrices, concernant les héros et les saints, où le héros est considéré comme un ancêtre ; et les légendes historiques, qui sont parfois tenues pour vraies, supportés par des témoignages et des souvenirs. Si l'on se base sur la distinction de Van Gennep, le discours arthurien correspond le mieux à la définition de la légende, et en général, on parle de légende arthurienne. Cette nomination est largement acceptée, comme en témoignent nombre de titres d'ouvrages, voire de classes enseignées.

Cependant, le discours arthurien semble un peu à l'étroit dans cette dénomination. La question de sa nature est toujours d'actualité, entre histoire et légende. Cette incertitude autour du personnage d'Arthur est à la base de la longévité du discours arthurien. Mais la question de l'origine historique ne nous appartient pas, et quelque part, nous concerne à peine. Ce qui nous importe par contre, est l'existence même de cette double nature, qui témoigne de l'existence de deux modes d'expression au sein d'une seule tradition. Le discours arthurien dépasse le cadre des pseudo-traités historiques, des annales du Moyen Age pour gagner la littérature et les arts. Les structures du discours arthurien vont tout simplement au-delà de la simple narration historique ou folklorique. Le discours arthurien est hybride en soi, à cheval entre plusieurs catégories de discours. Il concerne à la fois l'histoire et la légende, mais il ne faudrait pas non plus oublier le mythe.

Si Van Gennep propose une chronologie qui voit la légende comme le successeur temporel du mythe, Mircea Eliade propose lui comme Chadwick que le mythe est le plus souvent le successeur de l'histoire, du fait entre autres que la mémoire populaire n'est pas historicisante mais archétypante : « myth is the last -- not the first stage -- of the development of a hero » (Chadwick, III, 73 cité dans Eliade, 43). Si héros historique il y a eu, au cinquième siècle, le discours a dans tous les cas été remanié, comme on peut le voir à l'évidence par le passage du discours arthurien dans une multitude de genres, depuis les annales historiques, les pseudo-traités historiques jusqu'aux romans médiévaux par exemple, pour n'avoir qu'un aperçu du phénomène sur quelques siècles seulement.

Roger Sherman Loomis a déjà œuvré pour la mise à jour des mythes celtiques dormant dans la tradition Arthurienne, et sa conclusion est la suivante: « The starting-

point of the Grail tradition was Ireland » (270). Cependant, ce n'est pas tant à l'identification d'une origine précise, qu'à l'établissement d'un discours de niveau mythique en général que nous tenons. Ce qui nous importe plus que de strictes réponses sur les origines de la tradition arthurienne est la compréhension de sa nature multiple, et surtout, la mise en avant des structures mythiques qui la sous-tendent.

La présence de structures mythiques dans le discours arthurien est cruciale pour la compréhension de sa longévité, puisque les structures mythiques proposent des modèles atemporels. Mircea Eliade propose que parfois, le discours historique est transformé pour se glisser justement dans un mode anhistorique : « a series of contemporary events is given an articulation and an interpretation that conform with the atemporal model of the heroic myth » (38). Certains aspects correspondent en particulier au mythe, et non à l'histoire ou à la légende tels que les anachronismes, les objets sacrés, l'initiation, le mystère sacré. Il est intéressant de noter que ces éléments relèvent du surnaturel, et comme nous allons le voir, du fantastique. Tous ces éléments sont présents chez Chrétien de Troyes : l'anachronisme au château des deux reines dans *Perceval*, les objets sacrés tels que la lance qui saigne ou le graal, encore dans *Perceval*, l'initiation, présente dans tous les romans de Chrétien, le mystère sacré, qui entoure le graal.

Chrétien de Troyes est le premier à mentionner le graal, et, comme le suggérait Jean Frappier : « C'est de lui que doit partir toute étude proprement littéraire du thème et de son évolution » (*Chrétien de Troyes et le mythe du graal*, 163). Et c'est le Conte du Graal en particulier qui a initié la légende arthurienne du graal telle que nous la connaissons aujourd'hui :

A vrai dire, Chrétien venait de lancer dans la littérature quelque chose de plus qu'un splendide sujet de roman ; il venait de donner vie à un mythe ; en usant de ce mot je ne fais pas tellement allusion aux origines probables de la légende, je veux dire surtout que pendant des années, autour de l'idée, autour du symbole du Graal, allait se former une cristallisation des pensées, des sentiments, des rêves de plusieurs générations. (Chrétien de Troyes et le mythe du graal, 5)

C'est aussi pourquoi le Conte du Graal fera l'objet de l'étude qui suit et qui a pour but de dévoiler les éléments atemporels du roman, et du récit. Notre but n'est pas ici de mettre le doigt sur l'origine du mythe du graal, mais de revenir sur les éléments narratifs chez Chrétien qui trahissent la présence d'un substrat mythique. La simple présence d'éléments mythiques au sein d'une narration

La présence d'aspects mythiques dans le discours transforme la représentation du temps. Dans un discours historique, le temps est linéaire, mais dans un discours mythique, le temps est cyclique. Ceci implique un retour périodique, une fin et un recommencement, une régénération. Une conception cyclique du temps va de pair avec des visions eschatologiques, qui n'offrent jamais une fin en soi, mais qui proposent une fin et un recommencement. Les multiples prophéties de la légende arthurienne, celles qui ne sont pas directement du côté de Dieu, pourraient ainsi indiquer une structure cyclique et atemporelle sous-jacente.

5.2.2 Prophéties, millénarisme et cyclicité

Dans son étude de la sociologie des groupes apocalyptiques, Stephen Cook propose que ces groupes millénaires cultivent l'idée que la fin du monde, appelée techniquement « eschaton » est proche. Le savoir de cette catastrophe à venir est transmise par le biais d'un prophète qui offre « a supernaturally revealed timetable of past and future events » (31). La nouvelle de cet eschaton provoque soit une réponse passive, soit une réponse active. Dans le cas d'une réponse active, le groupe se prépare : « an active program organizes collective action to help bring on, or at least prepare for, the Eschaton » (31). Cette phase en particulier inclut l'isolation du groupe qui participe à des rites d'initiation, impliquant de nouveaux lieux et objets de culte: « another active response involves the performance of special rituals, sometimes involving the creation or readaptation of special temples or cult objects » (31). L'usage d'une langue étrangère et incompréhensible, une glossolalie, marque cette phase.

Bien que l'eschaton signifie la fin du monde, il s'agit plutôt d'une transition vers un autre système, l'apocalypse étant suivie d'un nouvel âge :

In the apocalyptic worldview, the coming radical change in the world ushers in a qualitatively different existence. Either a cosmic renewal occurs, or a golden age arrives, or the earth is transformed into a paradise. Often, this new world is one in which wishes and hopes are fulfilled. (28) Le phénomène d'eschaton introduit donc une mort suivie d'une renaissance dans un monde meilleur, qui est parfois réminiscent d'un monde passé, considéré comme un âge d'or perdu.

Selon Cook, les qualités de ce nouveau monde post-apocalyptique peuvent sembler anachroniques, en partie à cause du retour des morts dans ce nouveau monde : « The new-age hope often expects a resurrection of the dead so the departed will dwell alongside the living in the new world » (Cook, 28). Dans ce nouveau monde où les morts reviennent, il ne faudrait pas croire que tous les morts reviennent. Ce retour concerne surtout les membres d'une élite : « the elect are distinguished from the damned » (28). Platon n'en parlait pas en termes différents dans le Politicus : « the greatest destruction, both among animals in general and among the human race, of which as is fitting, only a few representative remain » (270c, cité dans Eliade, 120). La destruction de la majorité des êtres vivants permet conséquemment la sélection et la survie de ses meilleurs spécimens.

Le temps mythique, rythmé par de multiples renaissances, est traduit par le principe d'éternel retour. Mircea Eliade voit leur omniprésence dans la pensée gréco-romaine: « In time, these motifs of eternal return and of the end of the world come to dominate the entire Gréco-Roman culture » (122). Il propose d'autre part que cette pensée cyclique était en particulier vive au Moyen Age :

We must remind the reader that, at the height of the Middle Ages, cyclical and astral theories begin to dominate historiological and eschatological speculation. Already popular in the twelfth century, they undergo systematic elaboration in the next, especially after the appearance of translations from Arabic writers. (144) Un Chrétien de Troyes aurait ainsi pu être sensible à ce type de pensée.

Plus loin, Eliade ajoute:

In short, to adopt Sorokin's formulation, the Middle Ages are dominated by the eschatological conception (in its two essential moments: the creation and the end of the world), complemented by the theory of cyclic undulation that explains the periodic return of events. (144) La vision de l'histoire est alors cyclique, marquée par la destruction suivie d'une renaissance, et ainsi de suite. Eliade précise :

For the medieval cyclical theories confined themselves to justifying the periodicity of events by giving them an integral place in the rhythms of the cosmos and the fatalities of the stars. They thereby also implicitly affirmed the cyclical repetition of events of history, even when this repetition was not regarded as continuing ad finitum. (146)

Le mythe du retour du Roi Arthur, présent dans les mentalités dès le onzième siècle, inscrit d'emblée le discours arthurien dans le cadre de la temporalité mythique, cyclique, répétitive.

Les textes arthuriens offrent tous à plus ou moins grande échelle des éléments de nature mythique. Mais de tous ces textes, c'est l'écriture particulière de Chrétien de Troyes qui se distingue, et de tous ses textes, son dernier, le Conte du Graal. Objets sacrés, anachronismes, retour des morts, tout indique une infrastructure mythique sous-jacente. Le texte s'offre d'ailleurs avec une facilité déconcertante à une lecture apocalyptique. L'idée de fin du monde, pour commencer, est belle et bien présente, à plusieurs reprises, dans la narration. Elle arrive par le biais de la prophétie. Dans Perceval, des multiples prophéties faites, celle de la demoiselle à la mule est la plus explicite :

Dames en perdront lor mariz,

Terres en seront essiliées,
 Et puceles desconseillies, qui orferines remanroint,
 Et maint chevalier en morront :
 Tuit cil avenront par toi ! (4608-4613)

Le dernier vers en particulier désigne directement Perceval comme le responsable de l'arrivée de l'eschaton. Mais ce n'est pas le seul endroit dans le texte où la fin du monde est évoquée. Plus loin, lorsque Gauvain est à Escavalon, la lance qui saigne est identifiée comme l'objet qui causera la destruction du royaume de Logres :

Et s'est escrit qu'il iert une ore
 Que toz li realmes de Logres,
 Qui jadis fu la terre as ogres,
 Sera destruis por cele lance. (6094-6097)

La lance, le graal, deviennent des objets sacrés, en perdant leur universalité pour devenir uniques et différents de tous les graals et lances.

Ce processus de sacralisation par le passage de l'indéfini au défini est expliqué par Mircea Eliade à propos du mode de pensée de l'homme archaïque :

If we observe general behavior of archaic man, we are struck by the following acts : neither the objects of the external world nor human acts, properly speaking, have any autonomous intrinsic value. Objects acquire a value, and in doing so become real, because they participate, after one fashion or another, in a reality that transcends them. Among countless stones, one stone becomes sacred -- and hence instantly becomes saturated with being -- because it constitutes a hierophany, or possessed mana, or again because it commemorates a mythical act,

and so on. [...] a rock reveals itself to be sacred because its very existence is a hierophany: incompressible, invulnerable, it is what which man is not. It resists time; its reality is coupled with perenniality. (3-4)

Le graal, la lance qui saigne, plus que d'être simplement un plat ou une lance, sont des hiérophanies, des manifestations du sacré. Le lieu qui héberge ces objets sacrés, devient leur temple, la procession qui les met en scène, le rite. Stephen Cook précise que le temps de préparation précédent l'eschaton est une période d'initiation, marquée par la performance de rites dans des temples, à l'aide d'objets sacrés. Tout ceci semble correspondre à la première partie du conte du graal. Enfin, Stephen Cook parle de l'usage de glossololie en combinaison avec les rituels.

Dans Le Conte du graal, le texte implique que Perceval aurait été capable de prévenir l'eschaton, s'il n'avait pas échoué de s'enquérir au sujet du graal, comme le lui dit sa cousine :

Ha ! Percevaux, malaïrous,
 Com iés or mal aventurous
 Qant tu tot e n'as demandé,
 Que tant aüsses amandé
 Lo bon roi qui est mehaigniez
 Que toz aüst rehaitiez
 Les manbres et terre tenist,
 Et que molt granz biens en venist ! (3521-3528)

Lors de la procession du graal, Perceval avait un rôle, reposant sur la parole. Restant muet, Perceval n'a pas accompli la part qu'il aurait dû prendre dans la complétion du

rituel. Cette absence de parole au moment opportun est largement incriminée dans la réprimande de la demoiselle à la mule :

Et fust ce ore si grant paine
 D'ovrir ta boche et de parler
 Que tu ne poïs demander
 Por coi cele gote de sac
 Saut par le pointe do fer blanc ?
 Et do graal que tu veïs
 Ne demandas ne n'enqueïs
 Quel rice home an en servoit. (4586- 4593).

Quelques lignes plus bas, elle insiste : « Ce iés tu, li malaüreus, / Qant veïs qu'i fu tans et leus / De parler, et si te taüs ! » (4597-4599). Bien qu'il ne soit pas ici question à proprement parler de langue étrangère, sacrée, il est néanmoins question de langage approprié, rituel, spécifique, associé au rituel du graal. Ceci peut être entendu comme un cas de glossolalie. A cause de ce manquement au rituel, la troisième prophétie du conte du graal, celle de la demoiselle à la mule à la cour du roi Arthur, ne pourra être évitée. A cause de Perceval, l'eschaton arrivera.

A ce moment du conte du graal, le texte se scinde et le rôle de Perceval mis entre parenthèses pour laisser place aux aventures de Gauvain, lesquelles le mène à Escavalon. Les spéculations sur l'origine étymologique d'Escavalon ne peuvent éviter la ressemblance de la racine du lieu avec le grec Eschatos, signifiant le dernier, la fin. Le suffixe amalgamé indique de quelle fin il s'agit : Esc-Avalon, la fin d'Avalon. Jacques

Ribard voyait déjà la scission étymologique du mot comme indicatrice de la scission du monde arthurien :

C'est aussi vers un Au-dela que Gauvain est en route, sans la savoir, dans ce même Conte du Graal : le château de la merveille sera son Avalon. N'est-ce pas ce que Chrétien veut nous faire entendre quand il nous le montre faisant étape dans une sorte de marche frontalière de l'Autre Monde qu'il appelle significativement *Esc-Avalon* ? (83)

Mais comme indiqué par Mircea Eliade ou Stephen Cook, la fin du monde n'est que la fin d'un monde, et le commencement d'un autre. La période de transition entre le temps chaotique et le monde régénéré est caractérisé par le plus singulier des anachronismes : le retour des morts. Eliade explique que ce retour des morts en temps de transition, comme pendant le passage à une nouvelle année par exemple, correspond à une abolition du temps:

How could the invasion by the souls of the dead, for example, be anything but the sign of a suspension of profane time, the paradoxical realisation of a coexistence of « past » and « present »? This coexistence is never so complete as at a period of chaos when all modalities coincide. The last days of the year can be identified with the pre-Creation chaos, both through this invasion of the dead – which annuls the law of time – and through the sexual excesses which commonly mark the occasion. (68)

Dans le Conte du Graal, l'endroit où s'arrête Gauvain après l'épisode d'Escavalon est le château des deux reines supposément décédées de longue date. Abruptement interrompue, la narration n'apporte pas de plus amples précisions quant aux deux reines

et à leur rôle. Leur présence au sein du texte offre une structure déjà évoquée dans les romans épigonaux, dans lesquels le passé revient dans le présent de narration. Le texte insistant sur l'âge déjà avancé du Roi Arthur au temps de Perceval, la survie de sa mère est d'autant plus douteuse. Cet épisode se présente comme un anachronisme au sein du présent de la narration, et cet anachronisme renforce l'idée qu'Escavalon est à associer avec la fin d'un monde. En règle générale, les anachronismes sont indicatifs de la dimension mythique de récits archaïques. Une basse fréquence d'anachronismes dans un récit est indicative que le héros n'a pas encore achevé sa transformation en héros mythique.⁹

Dans tous les cas, le Conte du Graal offre des points communs surprenants avec la pensée millénariste. Dans cette lecture, le château des deux reines apparaît comme un autre monde, à comprendre comme un monde post-apocalyptique, où règne une élite et où les morts, ou pseudo-morts, côtoient les vivants. Comme vu plus haut, chez Cook ou Mircea Eliade, le monde post-apocalyptique est un monde meilleur que celui qui a été détruit. Ce nouveau-monde est investi des valeurs représentées par les deux reines. Mères des meilleurs chevaliers, accompagnées de jeunes hommes à adouber et de jeunes demoiselles à marier, elles incarnent un renouveau chevaleresque et courtois. Cook disait que dans le monde post-apocalyptique, les anciens mythes du groupe reviennent pour être réintégrés dans une vision linéaire de l'histoire (49). La présence des deux reines est

⁹ « Anachronisms abound in the cycle of Marko, as in all other archaic epic cycles. (...). In modern epic poems, anachronisms are far less frequent. The personages celebrated in them have not yet had time to be transformed into mythical heroes» (Eliade, 40)

indicative d'un retour à un temps passé, mythique, qui n'est cependant qu'une rupture temporaire de la linéarité temporelle qui sera rétablie dans le nouveau monde.

Ce retour du temps mythique constitue selon Mircea Eliade l'espace sacré nécessaire entre le chaos et la régénération : « thus the reality and the enduringness of a construction are assured not only by the transformation of profane space into a transcendent space (the center), but also by the transformation of concrete time into mythical time » (68). Les rituels des sociétés archaïques sont basés sur un modèle mythologique qui est répété, parce qu'il sert de fondation à la société qui en a découlé :

the times of any ritual coincides with the mythical time of the 'beginning'.

Through repetition of the cosmogonic act, concrete time, in which the mythical construction takes place, is projected into mythical time, in illo tempore when the foundation of the world occurred. (68) Le retour au rituel confère une certaine atemporalité à ceux qui les pratiquent.

La présence des deux reines d'une part indique le passage de la narration à un temps mythique, et d'autre part, fait référence aux temps fondateurs qui sont à prendre comme modèle à reproduire. Le château des deux reines est à la fois un lieu consacré et une référence à un temps sacré :

any ritual whatever [...] unfolds not only in a consecrated space (i.e., one difference in essence from profane space), but also in a 'sacred time', 'once upon a time' (in illo tempore, ab origine), that is, when the ritual was performed for the first time by a God, and ancestor, or a hero. (20) Dans le Conte du Graal, ce temps sacré est celui des deux reines, quand elles étaient en vie. Mères des deux meilleurs chevaliers, elles représentent le modèle à suivre et à reproduire. La

création du cercle arthurien, l'âge d'or de la chevalerie, la naissance des deux plus grands chevaliers que sont Arthur et Gauvain, tout ceci est à répliquer.

L'adoubement des jeunes chevaliers et le mariage des demoiselles s'inscrit dans cette logique de renouvellement, de renaissance chevaleresque, et doit mener à la création de chevaliers aussi extraordinaires qu'Arthur et Gauvain. Le mariage des jeunes demoiselles et des jeunes chevaliers est à comprendre comme une hiérogamie, un mariage sacré, lequel, toujours selon Eliade, correspond plus largement à la renaissance d'un monde : « the hierogamy is a concrete realization of the 'rebirth' of the world and man » (58).

Mircea Eliade et Stephen Cook mettent à jour les raisons qui motivent un comportement apocalyptique. Cook propose qu'une surabondance de représentations du monde peut mener à un comportement millénial: « a millennial group may result from something as simple as a group realization of the variety of available worldviews » (44). Le côtoiement de représentations diverses et multiples peut ainsi amener à une vision du monde hyper-fragmentée, créant une rupture dans les croyances traditionnelles : « events can call currently held worldviews into question creating cognitive dissonance – a situation ripe for millennialism » (47). Cette fragmentation du monde existe au sein de l'univers littéraire arthurien, en particulier celui de Chrétien de Troyes.

Chez Chrétien de Troyes, cette fragmentation est d'abord géographique. Les romans de Chrétien ne sont jamais limités à un endroit géographique, mais régulièrement divisés en une succession d'endroits hétéroclites. La Grèce, la France, le Pays de Galle, Gorres, Logres, Caradigant, Caerlion, Dinasdaron, Limors, la Noire Epine, le Mont Esclaire, Escavalon -- tous ces lieux font partie de l'univers arthurien. A ceux-ci se rajoutent des lieux non précisément dénommés : forêts périlleuses, gués, ponts enchantés

ou non, etc... Le seul élément permanent dans tous ces romans est la cour d'Arthur, que le héros doit quitter pour trouver des aventures. L'univers arthurien littéraire est donc toujours scindé en deux, l'univers de la cour, et ce qui lui est extérieur, en d'autres termes, le privé et l'étranger. Ces deux domaines sont plus que simplement géographiquement distincts, ils sont en général régis par des lois spatio-temporelles différentes, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. En règle générale, l'univers de la cour est dénué de surnaturel, tandis que le monde extérieur à la cour, étranger, est justement étrange, et le lieu des merveilles, et surtout, du fantastique. Ces lieux, événements, ou personnages fantastiques, rencontrés sur le chemin des aventures, renforcent la scission entre la nature de la cour et la nature du monde de la quête. L'univers Arthurien au-delà de la cour représente à la fois L'Autre Monde, et un monde autre, comme le suggère Stoyan Atanassov (14-35).

Le chevalier à la charrette, Le conte du Graal, et aussi plus tard dans le Lancelot en prose ou la Queste del Saint Graal, offrent aussi des exemples d'interpénétration temporelle, c'est-à-dire que le passé, ou le futur surgissent dans le présent. Après Chrétien de Troyes, les merveilles du Saint Graal ont toutes été commencées bien longtemps avant le Roi Arthur. Dans la Queste del Saint Graal, Joséphé et Mordrain, personnages liés au transfert du Graal de Sarras en Angleterre, reviennent dans la narration et rencontrent Galahad. Dans tous les textes, les inscriptions prophétiques et les prophéties orales permettent au futur d'être connu au présent. Le temps arthurien est ainsi un temps fragmenté, interrompu, et dans tous les cas, non linéaire.

Les textes de Chrétien de Troyes, par rapport aux romans épigonaux, se distinguent aussi en ce que leur fragmentation est plus développée, par le biais du

syncrétisme de Chrétien de Troyes. Dans les romans épigonaux, tout le surnaturel est du ressort religieux, et si fantastique il y a, il n'est jamais que temporaire, et ne concerne qu'un type de personnage non éclairé. L'orientation des romans de Chrétien de Troyes en revanche est plus énigmatique. Dans Le chevalier au lion, les deux netuns du château des pucelles, le géant Harpin de la Montagne, et même Laudine et Lunete, sont des personnages surnaturels, dont l'origine n'est pas explicite, le texte ne les classifie pas dans la dialectique du surnaturel religieux comme les romans épigonaux le feront plus tard. En même temps, le lion pourrait tout à fait être, comme le suggère Julian Harris dans « The Role of the Lion in Chrétien de Troyes' Yvain », une figure messianique, une métaphore pour représenter le Christ lui-même. Cependant, comme le dit Norris J. Lacy en réponse à Julian Harris, cette interprétation messianique n'est peut-être pas essentielle, et le lion peut tout aussi bien, et même de façon plus convaincante, représenter une personnification de l'idéal d'Yvain : « the animal should be first seen as a personification of Yvain's ideal » (« Yvain's Evolution and the Role of the Lion »). Quoiqu'il en soit, le texte n'indique pas explicitement comment interpréter cette créature, mais s'applique à faire cohabiter des symboles antithétiques.

Lacy voit d'ailleurs deux esthétiques merveilleuses à l'œuvre dans les romans de Chrétien de Troyes :

In Chrétien, and especially in his earlier romances, there is an emphasis on the merveilleux féérique (fairies, enchantments, magic rings, fountains, and ointments). Chrétien adds another kind of merveilleux in the Perceval; there, the merveilleux chrétien informs the Good Friday scene and the end of Perceval's adventures. (« The Typology of Arthurian Romance », 51) Dans Le Chevalier au

lion, Yvain devenu fou côtoie ainsi le personnage de l'ermite, représentant de l'ordre religieux. Pourtant, ce n'est pas l'ermite qui va guérir Yvain, mais des dames munies du baume de Morgue dont avait déjà parlé Cligès. Cette mise en commun de personnages antéposés comme l'ermite et l'enchanteresse illustre le syncrétisme de Chrétien de Troyes, que les auteurs ultérieurs ont cherché à éliminer. Ce syncrétisme offre un nouveau degré de fragmentation du monde arthurien.

Cependant, de tous les romans de Chrétien de Troyes, le Conte du Graal se distingue en offrant un paroxysme de ce thème de la fragmentation. Il reprend les mêmes éléments fragmentaires comme le château du roi pêcheur, la temporalité douteuse du château des deux reines, les objets clairement religieux et les autres, surnaturels mais non expliqués, mais s'ajoute à cela la fragmentation du texte lui-même, divisé entre les aventures de Gauvain et celles de Perceval, et que l'absence de fin ne permet pas de résoudre. Il est possible de voir dans cet entrelacement sans conclusion finale la cause de l'organisation originale du roman. Dans la plupart des romans de Chrétien de Troyes, le héros fait partie en ouverture de la cour d'Arthur, qu'il doit quitter afin d'entrer dans un autre monde où abondent les merveilles qui lui permettront d'éprouver sa valeur chevaleresque. Dans le Conte du Graal au contraire, c'est la forêt qui sert d'ouverture au roman, et c'est la cour d'Arthur qui devient le lieu étranger. Ceci a des conséquences sur la nature traditionnelle de la cour, qui est bouleversée dans ce roman. Comme nous l'avons vu ci-dessus, la cour est toujours le lieu de la normalité, et c'est à l'extérieur qu'advient le surnaturel. Dans le Conte du Graal au contraire, des personnages de la cour du roi Arthur sont dotés de pouvoirs spéciaux, comme le fou qui prophétise la blessure de Keu ou encore la jeune

filles qui n'ont jamais ri qui annoncent l'arrivée de Perceval. Ainsi, dans ce roman en particulier, la cour se charge d'éléments nouveaux, généralement trouvés dans les aventures à l'extérieur de la quête. Ceci est certainement dû au fait qu'un des héros du roman, Perceval, n'appartient pas à la cour. Dans ce cas, pour lui, la cour devient le lieu étranger, qui peut ainsi se charger des éléments traditionnels des lieux étrangers, entre autres, le surnaturel. La quête de Gauvain en revanche, sera plus traditionnelle et l'emmènera loin de la cour. Une telle structure porte atteinte à l'intégrité de la cour. Alors que dans les romans précédents elle est sans discuter le point initial et le référent stable de la narration, elle est dans le Conte du Graal divisée entre deux visions opposées, cessant ainsi d'être le référent absolu.

Le Conte du Graal est unique dans sa manière d'éclater la narration. Matilda Tomaryn Bruckner reconnaît cette particularité narrative du roman, cette « décentralisation »:

By interlacing Perceval's and Gauvain's adventures, even as he dislocates them in time with a disjunction of five years (6224), Chrétien has radically decentered his romance. Its uncustomary length seems to spin out of the same process of decentering, as we move unpredictably forward through the linear progress of Gauvain's adventures, our expectation of ending held in suspension, once Chrétien's usual boundary of about 6000 vv. has receded in the distance with no end in sight. (« Intertextuality », 252)

Bruckner propose ainsi que la narration du Conte du Graal est plus centrifuge que centripète, contrairement aux autres romances, même si celles-ci comportent toujours des parts laissées inexplicées, comme Le chevalier à la charrette en particulier : « it still

remains true that Chrétien is pleased to leave within it a whole series of ‘ loose ends’ » (249).

Cet éclatement de la narration, cette fragmentation narrative particulière aux romans de Chrétien de Troyes et au Conte du Graal par-dessus tout, correspond à ce que Douglas Kelly identifie comme une « disjointure »: «Indeed, the apparently disjointed whole , or *disjointure*, characterizes some post-Chretien romances” (« Narrative Poetics : Rhetoric, Orality and Performance », 62).

Au lieu de mener à une conclusion satisfaisante, le Conte du Graal explose dans toutes les directions : « Yet Perceval seems centrifugal, especially the Gauvain narrative: a plot made up of incomplete parts loses its direction and flies off, as it were, in new directions » (« Narrative Poetics : Rhetoric, Orality and Performance », 62). Comme Douglas Kelly le propose, le Conte du Graal semble ne pas mener à une conjointure finale. Selon Stephen Cook, c’est la fragmentation intolérable du monde qui est à l’origine des comportements milléniaux. Il est intéressant de noter que le Conte du Graal, qui offre une compatibilité surprenante avec les éléments constitutifs du millénarisme, soit par ailleurs remarquable pour sa fragmentation extrême, sa disjointure. Dans cette lecture, les aspects mythiques de l’univers arthurien sont révélés. Le temps devient non plus linéaire, mais circulaire.

Dans le monde post-apocalyptique, les valeurs féminines semblent prédominer. Par ailleurs, toute la narration du Conte du Graal semble accorder une importance particulière aux femmes. L’ouverture du roman se fait chez la mère de Perceval, deux des trois prophéties du roman, dont la plus importante, sont énoncées par des femmes. Le texte est aussi explicite sur la raison pour laquelle Perceval a échoué au château du graal :

il portait le péché de la mort de sa mère. Le tort de Perceval est d'ailleurs souvent lié aux femmes. Rarement vu dans les romans de Chrétien de Troyes, un héros fait de façon répétitive du tort aux femmes, que ce soit sa mère, mais aussi, la demoiselle à la tente, qui souffrira terriblement de la conduite naïve de Perceval. Le manque de compréhension de l'importance de la figure féminine pour la chevalerie, visible dans le monde post-apocalyptique du château des deux reines, ne pouvait que mener à la faillite de l'initiation de Perceval au monde de la chevalerie, et ensuite à l'eschaton. C'est Gauvain qui va alors incarner le chevalier ultime, dont la famille sert de référent après l'épisode d'Escavalon.

Cook mentionne d'ailleurs l'existence de certains groupes millénaristes qui distinguent les enfants de la lumière -- « the sons of Light » -- et les enfants des ténèbres -- « the sons of Darkness » (23). Dans Le chevalier au lion, Gauvain était directement identifié comme un personnage solaire. L'idée que Perceval n'est pas un personnage solaire a été abordée par Charles Méla dans l'article « Perceval ». Méla compare les attributs du graal avec ceux de Perceval. Celui-ci n'est pas attiré par la luminosité qui caractérise le graal, mais par le rouge, couleur du chevalier vermeil, des joues de Blanche fleur, et surtout, des gouttes de sang dans la neige : « The Golden Cup illuminates nonetheless the scene, but the youth has eyes only for the redness which is detached from it » (262). Méla propose d'ailleurs que c'est la nuit qui révèle la luminosité de Perceval: « If the knight is resplendent in the brilliance of his armor, it is because the night has swallowed up his heart » (Méla, 268). Perceval est ici présenté comme un fils des ténèbres, révélé par les ténèbres. Alors que Gauvain est de façon répétitive identifié comme un personnage solaire, Perceval est au contraire un personnage qui se révèle dans

la nuit, avec Blanchefleur, et en général, dans le sanguin. Les deux personnages, diamétralement opposés, endossent des fonctions antithétiques.

En dépit de l'état inachevé de l'œuvre, la lecture apocalyptique suggère que les lignes manquantes sont surtout celles d'un épilogue, la conclusion, la conjointure, ayant déjà été atteinte quand Gauvain adoube les chevaliers et marie les demoiselles du château des deux reines. L'apparente disjointure du conte trouve ainsi ici une belle conjointure finale. La Première continuation concourt d'ailleurs à voir en Gauvain le héros du Graal. Quand bien même il n'en est qu'un héros imparfait, son rôle est plus significatif que celui de Perceval. Cependant, comme le rappelle Matilda Tomaryn Bruckner, les continuations en général ont plus un effet d'intertextualité centrifuge que centripète. C'est selon elle le Prose Lancelot qui a une intertextualité centripète, c'est-à-dire, qui ramène le Conte du Graal à une conjointure.

Quoi qu'il en soit, les romans épigonaux n'ont pas repris cette idée d'un Perceval faillant et d'un Gauvain triomphant. La Queste del Saint Graal et aussi le Joseph d'Arimathie éliminent au contraire cela, ou plutôt, le renversent. Mais la structure ne disparaît pas complètement. Le système prophétique est toujours là : la fin d'un monde, celui des merveilles, et le royaume arthurien aussi. Les deux textes font aussi revenir une temporalité mythique dans le présent narratif. Joséphé et aussi le roi Mordrain reviennent dans la Queste del Saint Graal, et représentent la temporalité de référence, celle qui a vu vivre Jésus. Il semble ainsi que la structure analysée ci-dessus chez Chrétien de Troyes existe aussi dans les romans épigonaux, mais la signification est renversée et clairement catholique. Le mouvement ici correspond au même mouvement vu dans le chapitre

précédent concernant le remaniement des événements fantastiques et énigmatiques de Chrétien de Troyes.

Notre propos n'est cependant pas de dire que cette trame apocalyptique et ses conséquences sur la signification du roman - et de ses personnages - étaient un effet volontaire de Chrétien de Troyes. Quand bien même cette lecture mène effectivement à une conjointure dans le Conte du Graal, les continuations et les autres romans semblent plutôt impliquer que c'était le sentiment de disjointure qui a prévalu, le besoin conséquent de conjointure guidant les réécritures. Ceci ne veut pas dire que la lecture apocalyptique est invalide, mais plutôt qu'elle ne relève pas de l'évidence, pour les successeurs de Chrétien de Troyes, mais peut-être aussi pour Chrétien de Troyes lui-même. Le millénarisme relève de la pensée et des mythes de l'homme archaïque. Relever des traces de cette pensée dans l'œuvre de Chrétien de Troyes ne signifie pas que Chrétien de Troyes lui-même avait une pensée archaïque. Le remaniement presque immédiat de son texte par ses successeurs, presque ses contemporains, indique au contraire que la structure du texte n'était pas satisfaisante mais trop décousue, et que la conjointure millénaire n'était probablement pas visible, trop étrangère aux mentalités du temps.

Mais de la même façon, à l'inverse, le fait que Chrétien de Troyes et ses presque-contemporains ne soient pas des hommes archaïques ne veut pas dire que le texte de Chrétien n'offre pas des traces de pensée archaïque. Ceci affecte plutôt le rôle de Chrétien par rapport au Conte du Graal, suggérant que le conte du graal pourrait bien être, comme dit dans le prologue, le remaniement d'une autre histoire, celle-ci contenant

déjà les mêmes éléments archaïques. William Roach supporte l'idée que l'apparente disjointure de Perceval indique que Chrétien aurait travaillé à partir d'un livre initial :

The defects just mentioned must rather be attributed to two factors : first, he was following a source-book from which he did not wish to deviate because it had been given to him by his patron –he reveals this fact on the prologue; and second, because of his premature death he was not able to finish his work, even less to give it a final version. (162) Sans suivre l'affirmation de Roach que le livre en question viendrait bien de Philippe de Flandres, la piste millénariste suggère bien que l'histoire du graal ne serait pas la seule création originale de Chrétien, mais plutôt la version de Chrétien d'un mythe de l'homme archaïque.

Norris Lacy propose que Chrétien n'a probablement pas créé ses textes *ex nihilo*, mais les textes qui l'ont inspiré ne sont pas forcément arthuriens :

In many ways, Chrétien exemplifies the medieval concepts of *inventio* and *imitatio*, not creating *ex nihilo*, but by an ingenious and inspired reworking of existing material. If there were no Arthurian romances before Chrétien, there were nevertheless some non-Arthurian texts that can be considered romances, in particular the so-called *romans antiques* or *romans d'antiquité*, and the Tristan romances. (65)

La théorie millénariste suggère que Chrétien a utilisé un texte préalable dont les éléments apocalyptiques auraient survécu à la réécriture. Ceci expliquerait par ailleurs les attitudes des lecteurs de Chrétien et de ses continuateurs. Si lui utilisait une autre histoire, ses continuateurs utilisaient seulement ses romans. La tradition archaïque remaniée par

Chrétien se perdit après lui, comme il semble qu'elle ne fut ni évidente ni comprise par ses successeurs, et peut-être pas non plus par Chrétien lui-même.

Dans tous les cas, ces éléments mythiques et cette temporalité cyclique semble bien présente chez Chrétien de Troyes, et aussi, bien que dans le registre catholique, chez certains de ses successeurs. Philippe Walter suggère d'ailleurs que même dans la Queste, les éléments chrétiens ne sont qu'un vernis superposé à des structures mythiques archaïques :

Autant qu'un catéchisme de la « chevalerie céleste », la Quête est un voyage au cœur d'une mythologie ancienne, bien antérieure au christianisme qui s'infiltré en elle, la camoufle et la transfigure. L'œuvre présente ainsi, dans une superposition étudiée, une fresque d'aventures remontant à des mythes archaïques ainsi qu'une exégèse allégorique et chrétienne de cette matière païenne édulcorée. (Galaad. Le pommier et le Graal, 37)

La plupart des éléments mythiques sont portés par les éléments fantastiques identifiés plus haut, mais aussi au chapitre précédent. Le fantastique a donc une dimension mythique, et conséquemment, anhistorique. Il introduit une temporalité cyclique dans les textes arthuriens où il est privilégié.

La cyclicité du temps ainsi que la dimension mythique des éléments narratifs, surtout ceux surnaturels, permettent à la légende arthurienne d'échapper à la linéarité historique et l'inscrivent dans un mouvement atemporel et permanent. La construction fantastique est d'ailleurs à voir comme un état de disjointure permanente, ce qui entraîne une réaction de recherche de conjointure permanente, comme nous allons maintenant le voir.

5.3 Le fantastique entre disjointure et quête perpétuelle

5.3.1 Ouverture fantastique et disjointure perpétuelle

Certains des romans de Chrétien de Troyes, dont le Conte du Graal et Lancelot en particulier, ont été identifiés pour leur manque de conjointure finale, leur aspect décousu, ce que Gaston Paris appelait les « bizarreries, les lacunes, les incohérences du récit » (cité dans Bruckner, 249). Les éléments surnaturels, et en particulier fantastiques de Chrétien de Troyes ont gêné les continuateurs qui, comme vu au chapitre précédent, ont travaillé à l'élimination du doute fantastique, à la résolution des épisodes obscurs.

Ce faisant, le grand cycle de la Vulgate a dans un mouvement général rempli les épisodes indéterminés de Chrétien d'une signification largement religieuse. Il a ainsi donné un signifié à la construction fantastique. Une partie de l'explication du signifié est donnée par le rétablissement des origines des images jusque-là hors contexte de Chrétien. Ainsi, le graal s'inscrit dans une histoire qui remonte au temps de Jésus, et La Queste del Saint Graal et le Joseph d'Arimathie en particulier vont expliquer la nature divine du Graal et les aventures qui l'ont amené en Angleterre. Ces romans par ailleurs offrent non seulement une histoire du graal, mais aussi une généalogie de ses héros. Cette tendance est confirmée par Colette van Coolput: « la littérature arthurienne s'oriente vers des œuvres à caractère biographique, qui suivent le héros des 'enfance' à la mort, et qui font également montre d'un souci généalogique assez développé » (« La réaction de quelques romanciers postérieurs », 94). La plupart des éléments fantastiques trouvent ainsi une résolution, par le rétablissement d'une signification.

Il n'en reste cependant pas moins que les textes de Chrétien de Troyes ont eu une popularité immense, que ses successeurs immédiats n'ont pas ternie. La particularité de la légende arthurienne est qu'à partir de Chrétien de Troyes, le discours arthurien est resté ouvert et renouvelé jusqu'à nos jours. Alors que la Vulgate, notamment avec La Mort le Roi Artu, s'est efforcée de clore de façon satisfaisante l'histoire du Roi Arthur, et que le Joseph, Merlin et Suite du Merlin ont pratiquement éclairci tous les points d'ombre de Chrétien de Troyes, l'écriture arthurienne ne s'est pas arrêtée là. Il suffit de considérer un volume comme Arthurian Annals pour entrevoir la somme immense des productions à caractère arthurien, que ce soit dans le domaine de la littérature, du cinéma, de la musique, de la peinture et autres supports. Retombée peu à peu en désuétude à partir de la renaissance, c'est surtout à partir du dix-neuvième siècle que les productions d'inspiration arthurienne vont recommencer à susciter l'inspiration. La légende est en quelque sorte devenue ouverte, internationale, atemporelle, et surtout, renouvelable à merci.

Les éléments mythiques et atemporels de la légende, notamment convoyés par les représentations fantastiques, permettent aux récits d'échapper à la temporalité. Van Coolput trouve que le Lancelot en prose a justement tenté d'inscrire la littérature arthurienne dans une temporalité arthurienne : « Au présent a-historique et a-temporel, à la durée sans âge du règne arthurien, la littérature du Graal a substitué (avec plus d'insistance dans la prose, il est vrai) la notion de temps, d'étalement dans l'histoire, d'ordonnance chronologique » (110). Les structures atemporelles relevées dans les romans de Chrétien de Troyes n'ont cependant pas permis aux réécritures de faire basculer la tradition arthurienne dans une temporalité linéaire, qui aurait permis au récit

d'être daté et de subir l'outrage du temps. C'est tout le contraire qui se passe dans la légende arthurienne, et c'est Chrétien de Troyes qui doit être identifié comme moteur de discursivité, notamment grâce à ses techniques narratives élusives, et au fantastique à la fois des représentations et de l'agencement narratif.

Le chapitre III a proposé un système pour comprendre la construction du fantastique. Dans cette construction linguistique, le signifié fantastique est gonflé, instable, et toujours antilogique. Les critiques après Todorov ont tous accepté l'idée que le fantastique est le moment même du questionnement sur la nature de l'événement. Ce questionnement découle de l'impossibilité du signifié, qui n'est pas acceptable par la raison. Le signifié est ainsi non valide. Saisi par une construction antilogique faute de mieux, par le contexte syntagmatique antithétique, il est clair que le signifié fantastique utilise une construction double parce que le signe pour le représenter autrement n'existe pas.

En d'autres termes, le vrai signifié fantastique, qui serait un signifié stable, simple, sur le schéma saussurien du signe, est le grand absent de la narration. Il est appréhendé par la périphrase, mais il n'est jamais absolument présent. Les périphrases s'accumulent et se succèdent sans que le signe décrive directement l'événement fantastique. Le signifié, saisissable seulement dans la construction agglutinante des signes, dans la périphrase, conserve une part indéterminée. La construction fantastique permet un flottement du signifié qui reste ainsi ouvert. La construction fantastique crée ainsi une disjointure, qui est perpétuelle chez Chrétien de Troyes comme le signifié n'est jamais découvert.

Le schéma qui suit représente cette construction fantastique :

Table 6

Table 6: Articulation fantastique

Signifiant		Signifié	
Signifiant 1	La lance	inanimé	Inanimé-animé
+	+	+	(impossible)
Signifiant 2	Qui saigne	animé	=
			?

Ce schéma illustre comment la construction fantastique aboutit à un questionnement du signifié. Bien que les signes utilisés dans la construction soient des signes saussuriens simples, appréhendables, leur combinaison crée un signe dont le signifiant est appréhendable lui aussi, mais dont le signifié est impossible à comprendre.

En conséquence, une partie du signe fantastique reste non-écrite, à écrire, à remplir. Cette case vide donne au fantastique une ouverture permanente, à travers une disjointure permanente. Cette disjointure fantastique réside dans l'agglutination impossible de deux concepts. Comme l'épée brisée qui doit être ressoudée, la construction fantastique propose que le signe peut-être mandé, mais par qui ? En attendant, tout se passe comme si, tel Gauvain ou Bohort, chacun s'essaie de mander le signe, sans vraiment y parvenir. Toutes les réécritures sont des recherches de conjointure, des tentatives de circonscription du signifié et toutes reposent sur la disjointure initiale, qui est visible à bien des niveaux de la narration, mais que tout ramène finalement à la disjointure du signe, et à l'absence de signification ferme.

Tout comme le chapitre II revenait sur l'impossibilité de circonscrire le mouvement fantastique dans une définition stable et close, ce chapitre se termine sur l'impossibilité d'éliminer la disjointure fantastique. Le signe fantastique offre un signifié blanc, sur lequel on peut écrire indéfiniment semble-t-il. Il offre ainsi une ouverture perpétuelle, qui est un élément intéressant si l'on pense maintenant au genre qui a vu fleurir la littérature du graal : le roman.

Le roman médiéval, « romance » en anglais, a justement la caractéristique d'être ouvert. Matilda Tomaryn Bruckner discute justement des techniques qui permettent de parvenir ou d'échapper justement à une clôture finale. Robert Sturges, dans Medieval Interpretation suggère également que le roman médiéval repousse et diffère le plus souvent l'atteinte d'un signifié final, et privilégie l'indétermination des signes ou plus généralement, de la narration :

Indeterminacy of signification and a multiplicity of possible interpretations are, then, the norm in romance, often preventing the solution of the mystery and keeping the text's semantic gaps from being filled. Interpretation in such texts is necessary, for the reader as for the characters, but since signification has been released from divine control it is also necessarily uncertain or undecidable. It is, in fact, this absence of divine control that defines romance. (Sturges, 23, cité dans Hess, 1)

L'ouverture romanesque se superpose ainsi dans la tradition arthurienne à l'ouverture fantastique, créant ainsi la possibilité pour toutes les générations à venir de tenter de fermer ce discours. Tous les éléments fantastiques vont ainsi acquérir une atemporalité par le vide, ou selon d'autres mots, par l'ouverture, qui va permettre leur constante

réactualisation. Ces éléments fantastiques ne sont pas seulement les objets, ou les lieux, mais aussi les personnages.

Le chapitre précédent a dévoilé comment la narration elliptique faisait de Lancelot un personnage énigmatique dans les romans de Chrétien de Troyes. Son origine, son lien non expliqué avec une fée qui reste décrite, chez Chrétien, avec l'article indéfini, en dit trop ou pas assez et investit le personnage de mystère, comme les réécritures le confirmeront dans leur volonté de clôture. Arthur lui-même est un personnage fantastique, pas tant au sein d'un texte en particulier, mais au contraire, au fur et à mesure des divers textes qui le nomment. Le nom Artorius apparaît dès le neuvième siècle, dans l'Historia Brittonum de Nennius. Plus tard, la Gesta Regum Anglorum de Guillaume de Malmesbury en 1125 fait également mention d'Arthur, et l'Historia Regum Britanniae de Geoffrey de Monmouth vers 1136 y accorde de nombreuses pages, faisant remonter l'histoire d'Arthur à celle de Brutus. La mention d'Arthur dans ces pseudo-traités d'histoire soulève la question de l'origine d'Arthur. The Arthurian Handbook aborde d'ailleurs cette question dans la partie consacrée aux origines de la littérature arthurienne :

While King Arthur in his familiar guise is plainly fictitious, that alone does not disprove his historicity. The figure of Arthur may be the result of updating and medievalizing a tradition that was truly ancient, and have originated in a real person. To say "No, he didn't exist" is a snap dismissal that the facts does not warrant, suggesting that the Arthurian legend is a baseless medieval fiction. The issues are more complicated. (3) Le flou qui entoure le personnage de fiction permet à la discussion de rester ouverte, au-delà des siècles mêmes.

Quand bien même les critiques modernes s'accordent sur la grande part de fiction dans les traités cités ci-dessus, l'époque médiévale les a reçus autrement, comme le rappelle Dennis Green:

However compressed and selective these examples of the reception of Geoffrey's work by Latin, largely historiographical scholarship of the twelfth century may be, they show that, although modern scholarship knows it to be fraudulent, Geoffrey's version of the Britons' past was regarded as credible, providing a framework in which the present could be understood, for this Anglo-Norman contemporaries, even for Latin historical scholarship. As a result, the figure of Arthur, as drawn by Geoffrey, was held to be historically true, and, despite, say, an odd combat with giants, no figment of the imagination. (69)

La nature d'Arthur, entre les pseudo-traités d'histoire, les références des textes gallois, et aussi les romans médiévaux, devient double, et toujours incertaine et questionnable, entre histoire et fiction.

Le discours va ainsi se renouveler autour des figures fantastiques, non seulement dans une quête pour une conjointure, et aussi une fermeture de la narration romanesque, mais aussi de façon inexorable, dans une quête du signifié. Parce que le roman médiéval est déjà une œuvre ouverte, parce que le fantastique lui-même introduit une ouverture permanente, les écrits arthuriens deviennent réactualisables perpétuellement. Puisque c'est la signification qui est absente, toute signification peut être donnée, soit à des éléments fantastiques en particulier, le graal, les personnages, ou soit à la légende en général.

Le changement de forme du graal opéré par Wolfram von Eschenbach est d'ailleurs indicatif de la nature du graal dès le treizième siècle. Passé de plat à pierre, le dénominateur commun reste dans le signifiant phonétique, et c'est le « g-r-a-al » lui-même qui est devenu un symbole, au-delà de la forme qu'il prend :

leurs vivres proviennent d'une pierre, dont la nature est incorruptible et qui se nomme lapis exillis, si vous l'ignoriez, vous l'entendez ici. C'est par la vertu de cette pierre que le phénix se consume et renaît de ses cendres, oui, le phénix jette sa dépouille aux flammes et, revêtu de plumes étincelantes, en sort plus beau qu'auparavant. Point de malade si désespéré que la vue de cette pierre ne préserve du trépas, non seulement pour la journée même mais pour toute la semaine suivante. Elle empêche aussi la décadence de la beauté qui demeure ce qu'elle est au moment où l'on regarde la pierre, par conséquent, homme ou pucelle, en leur âge d'efflorescence, qui la contempleront fût-ce deux siècles durant, ne verront oncques leurs cheveux blanchir. Elle leur communique une telle vigueur que leurs os et leur chair gardent à jamais la jeunesse.

Cette pierre se nomme aussi le Graal. [...] Au retour de chaque Vendredi-saint, elle apporte, comme je vous le dis, ce présent d'où la pierre tire la force de prodiguer, avec l'abondance inépuisable du paradis, les mets, les boissons les plus exquis, j'entends les produits de la terre et, de plus, tout gibier qui, respirant l'air vital, vole, court ou nage. Voilà les prébendes que le Graal procure aux chevaliers de sa confrérie. (281-282)

Ici, c'est le signifiant même qui est modifié, mais après tout, pourquoi pas puisque de toute façon le graal lui-même est surtout devenu un symbole, contenu non dans l'image qu'il convoie, mais dans le mot lui-même, dans la suite de phonèmes.

La pierre de Wolfram von Eschenbach se rapproche d'ailleurs de la divine pierre adamante décrite par Pline l'ancien, et dont Lisa Verner fait la description. Ce passage du plat à la pierre, qui rappelle celle décrite par Pline l'Ancien, indique par ailleurs une tentative de recherche des origines du graal dès son apparition en littérature. Comme le Lancelot en prose, la Queste del Saint Graal, le Joseph, etc., Parzival s'approprie le graal et le charge de sens, ici encore, divin. Parzival en particulier, en prenant le parti de changer non seulement le contenu, mais le contenant du signe du graal, fait basculer le signe dans la non-figurativité. Cette caractéristique qui est celle, selon Gilbert Durand, des objets merveilleux, leur permet de basculer dans le mystère et surtout, l'ésotérisme :

Le deuxième trait qui découle directement de l'absence d'anthropomorphisation des 'objets merveilleux' est l'ésotérisme. Car la non-figurativité anthropomorphique des 'objets merveilleux' est garant de leur secret, de leur ésotérisme. (139) Dans la légende arthurienne, dès après Chrétien de Troyes, le signe fantastique devient la métaphore d'un savoir supérieur et généralement inaccessible au commun des mortels.

5.3.2 Le fantastique et la quête pour le signifié transcendantal

Dès la Queste del Saint Graal, les merveilles du saint Graal ne sont pas accessibles à tous, mais seulement à un initié au temps d'Arthur. Alors que le Graal apparaît à plusieurs personnages, d'abord à la cour elle-même, puis à Gauvain, Lancelot, et d'autres, aucun n'est autorisé à approcher du graal et à regarder ce qu'il contient. Ceux qui enfreignent cet interdit, comme Lancelot, en seront cruellement punis. Le contenu, en d'autres termes, le signifié absolu du saint graal, est hors de portée du commun des mortels, et des chevaliers eux-mêmes. A plusieurs reprises, la quête du Saint Graal devient la quête d'un savoir céleste, la quête des secrets divins, comme l'indique la narration : « Car ceste queste n'est mie queste de terriennes choses, ainz doit estre li encerchemenz des grans secrez et des privetez Nostre Seignor » (19). La quête sous-entend la quête d'un savoir religieux et secret.

Le graal, quand bien même il prend une connotation foncièrement religieuse dans les remaniements, reste cependant un objet de mystère. Lorsque dans la Queste del Saint Graal, Galahad regarde enfin dans le graal, le texte ne précisera jamais ce qu'il y voit, la nature des merveilles, des « esperitex choses » (278) qu'il contemple :

Sire, toi ador ge et merci de ce que tu m'as acompli mon desirrier, car ore voi ge tot apertement ce que langue ne porroit decrire ne cuer penser. Ici voi ge l'a començaille des granz hardemenz et l'achoisson des proeces ; ici voi ge les merveilles de totes autres merveilles ! (278) Conformément à l'esthétique fantastique, la scène vue échappe au langage, ne peut y être circonscrite.

Finalement, au moment ultime où un chevalier regarde dans le graal, la narration

ferme l'accès de la vision qu'il reçoit. Alors que toute la Queste del Saint Graal repose sur la description et l'interprétation des visions allégoriques, divines ou diaboliques, envoyées aux chevaliers, cette vision finale, directe, se dérobe à la description, et le texte indique par ailleurs que la chose vue dépasse les limites du langage. L'ultime vision de la Queste del Saint Graal, malgré tout le contexte religieux, fonctionne sur le mode de la construction fantastique, et la nature du contenu du graal est circonscrite par des synonymes tout aussi vagues comme « merveilles ». La narration ferme l'accès au signifié, que seul Galahad aura saisi. Le Joseph d'Armathie ne va pas dévoiler exactement le contenu du graal, mais plutôt le contenu de l'arche d'alliance qui le contient. Celui qui, comme Joséphé, regarde dans l'arche d'alliance y voit, comme vu au chapitre précédent, la passion du Christ lui-même. Les autres textes restent sibyllins sur le contenu du graal.

Alors que les textes épigonaux tendent tous à faire mourir l'ouverture fantastique de Chrétien de Troyes en particulier, ils transforment finalement en objet fantastique ce qui ne l'était pas vraiment chez Chrétien. Si le cortège du graal lui-même, la lance qui saigne, les chandeliers et l'épée restent des images largement inexpliquées, le graal en revanche, n'est pas extraordinairement fantastique chez Chrétien. Chrétien de Troyes avait seulement proposé que le graal contenait une hostie qui constituait la seule subsistance du père du Roi Pêcheur : « d'une sole hoiste li sainz hom, / Que l'an en cel graal li porte, / Sa vie sostient et conforte » (6348-6350). Chez Chrétien de Troyes, le graal est encore précédé de l'article indéfini, « un graal » et il ne se déplace pas tout seul comme ce sera le cas occasionnellement dans les romans ultérieurs, mais il est porté par une demoiselle. Pourtant, les nombreuses réécritures dont il va être l'objet trahissent le

besoin des successeurs de Chrétien de transformer cet élément et de se le réapproprier. Pour une raison ou une autre, le graal de Chrétien de Troyes est bel et bien apparu problématique, et un tant soit peu fantastique, peut-être à cause de la clarté qui s'en dégage et qui fait basculer la description dans le surnaturel. Il suffit d'un détail pour que la narration bascule dans l'antilogie.

Le fait qu'il soit dans les épigones un objet capable de se déplacer sans l'aide de l'homme, sans qu'on voit qui le porte comme le dira le texte, achève la coupure entre l'humain et le divin. Le graal est devenu la métaphore de la volonté divine, de la supériorité divine sur les choses humaines et terrestres. Le graal vole en quelque sorte d'un lieu à l'autre, ou autour des personnes attablées à Corbénic, parce qu'il est « chose céleste ». Par le biais des réécritures, et notamment par la vision finale de Galahad dans la Queste del Saint Graal, le signifié du graal est renvoyé à un ailleurs inaccessible. Le graal devient donc porteur d'un signifié absent, et dès la Queste del Saint Graal, d'un signifié transcendantal.

Ce signifié est cependant toujours fuyant. Jane Burns rappelle quand dans la Queste del Saint Graal, les explications apportées par les ermites ne mettent pas vraiment au clair la signification : « Despite the hermits' elaborate efforts at explanation, this text's hidden meaning is never revealed clearly, but systematically displaced from one textual segment to the next » (57). Ce mouvement de glissement du sens, à l'œuvre dans ce texte en particulier, caractérise la littérature arthurienne en générale, depuis ses origines jusqu'à maintenant. La littérature arthurienne repose justement sur le glissement permanent de signification, l'impossible prise de possession du sens.

Keith Busby remarque d'ailleurs que le caractère mystérieux du graal de Chrétien explique certainement le manque d'interprétation iconographique de l'objet :

If Chretien's Grail is essentially spiritual, it is more mysterious than specifically doctrinal (as many unconvincing scholarly attempts to define it attest). This very elusiveness may account for the fundamental absence of an iconography of the Grail remarked upon by Baumgartner in manuscripts of both the verse compilations and the prose Lancelot-Graal. (« Rubrics and the Reception of Romance », 138)

La nature du graal, fuyante dès le Moyen Age, n'a jamais été circonscrite, ce qui a entraîné la naissance de tentatives perpétuelles de prise de possession du sens, toutes vouées à l'échec dès le départ.

En effet, comme Gilbert Durand le propose, chercher à expliquer le graal est une erreur, il ne faut pas s'y essayer, mais plutôt s'interroger sur ses constantes réapparitions : « Il ne faut surtout pas chercher à expliquer le Graal, mais se demander ce qu'implique le Graal dans la constellation toujours ouverte de ses apparitions » (Mythe, thèmes et variations, 125). Plus loin, il propose qu'il n'y a pas de graal primitif, qui aurait ensuite été transformé par des traditions différentes, et qu'il faudrait s'entêter à retrouver :

Il n'y a pas de Graal prototype: ni celui des celtes ou des Persans, ni celui des Scythes ou de la tradition indo-européenne, par contre, il n'y a pas non plus de graal déprécié: ni celui de la pseudo-morphose chrétienne, ni celui de Richard Wagner, ni celui de tous les metteurs en scène, au théâtre ou au cinéma, du Parsifal: Adolphe Appoa, Geuling, Alfred Rollers, Wieland et Wolfgang Wagner, Götzfriedrich, Chéreau, Eric Rohmer, H.J. Syberberg, non plus que les peintre du

Graal: A.V. Beardsley, Paul Dauce, Lima de Freitas, Sophie Busson ou Carmelo de la Pinta... (127-28)

La démarche de Gilbert Durand se rapproche de celle de Levi-Strauss à propos du mythe : il n'y a pas une version du mythe, mais que toutes les variantes constituent justement le mythe, et sont à inclure dans l'analyse : « Nous proposons, au contraire, de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions » (240).

Dans le cas du graal, mais aussi de tous les éléments constitutifs et répétitifs de la tradition arthurienne, il ne faut pas chercher le sens au niveau d'un seul texte, au niveau synchronique, mais au niveau de toutes les variantes, et ainsi, au niveau diachronique.

Sandra Gorgievski constate que depuis les années 1970, la légende arthurienne s'est en quelque sorte désacralisée :

c'est seulement au cours des années 1970 que l'image idéalisée du chevalier arthurien subit un revers de fortune. [...] le graal apparaît en une image désacralisée qui participe de la vision miraculeuse et du spot publicitaire dans lequel le Tout-Puissant, dictateur manipulant les images, animateur de supermarché aux méthodes expéditives, impose une quête dénuée de sens aux chevaliers qui l'écoutent religieusement. le graal devient une icône vide de sens, un produit consommable à la portée de tous, puis un fanal lumineux censé guider les chevaliers dans la nuit, relique de pacotille qui se révèle être l'enseigne d'un couvent transformé en maison close. (92-93)

L'analyse de Sandra Gorgievski met le doigt sur la réappropriation du graal dans un contexte populaire, souvent irrévérencieux si l'on considère que le graal a longtemps été considéré comme objet religieux, liturgique. Mais cette transformation, quelle que soit la

réception qu'elle trouve, doit être considérée comme une nouvelle variation du mythe, et si l'on veut donner dans la surprise, il faut que ce soit la longévité et la sempiternelle reprise du motif du graal qui surprenne. Le graal n'est pas devenu une icône vide de sens, il l'a toujours été, à partir du moment où il est passé de l'article indéfini à l'article défini. Lorsque Chrétien de Troyes a écrit « un graal », cela supposait qu'il existait d'autres graals, d'autres récipients qui pouvaient être appelés graals. Le passage à l'article défini, explicable par le simple fait que le nom ait été mentionné auparavant, a transformé le graal, dès après Chrétien, non pas en nom commun mais en nom propre en quelque sorte. Le problème est que la seule définition du graal est tautologique, et que finalement, il n'y a jamais eu de signifié, seulement un signifiant, et une foule de périphrases pour tenter d'en circonscrire la nature. Ce sont les fonctions permanentes du graal qui sont à prendre en compte pour saisir la nature de l'objet, comme nous avons tenté de le faire au cours de ce chapitre.

D'autre part, même s'il est vrai que le graal a largement été désacralisé par la société moderne, cette même société l'a également investi d'un nouvel élan spirituel, comme le constate John B. Marino:

The Grail quest has been through a process of secularization, from skeptical reaction against its supernaturalism to acceptance of its use as metaphor, but it has also been through a process of re-spiritualization in Grail scholarship and fiction that come out of the Aquarian and New Age movements. (116)

Marino conclut d'ailleurs que cette spiritualisation du graal le rend d'autant plus universel : « A spiritualized Grail is open to universal application like the metaphorical

Grail and can likewise be personalized. It has the flexibility of metaphor, as well as an actual existence in the spiritual realm» (Marino, 116).

Les narrations du graal, et en général, arthuriennes, tentent de donner du sens aux figures énigmatiques qui constituent l'essence de la légende, et lesquelles, à force de ne pas recevoir de signifiant permanent, ont été perçues comme porteuses d'un signifié transcendantal à retrouver.

Les éléments fantastiques des récits médiévaux, en ouvrant d'une part la narration et en supprimant le signifié, ont créé un état de disjointure permanent, une ouverture permanente, qui a généré la possibilité d'une réactualisation de la légende à tous moments de l'histoire : « C'est pourquoi la dernière œuvre de Chrétien est un commencement » (Frappier, 5). Sans signifié explicite, la tradition arthurienne échappe à la temporalité et peut être investie de tous les signifiés imaginables, ce qui est le cas.

Chapitre 6

Conclusion

Contrairement à ce que les critiques des années 1970 ont affirmé, il a bel et bien existé, pour la période médiévale, une esthétique surnaturelle qui n'a pas été exclusivement celle du merveilleux ou du surnaturel chrétien, mais qui a reposé sur l'ambiguïté quant à la nature de l'événement. La présence de cette esthétique au Moyen Age est observable à la fois au sein de la construction narrative, au niveau du texte et au niveau intertextuel, à travers les modifications apportées à cette esthétique dans les réécritures.

Au niveau du texte, introduisant l'idée d'un savoir nouveau, d'une réalité qui n'aurait pas encore été cataloguée, qui dépasse justement l'entendement et relève de l'indicible, la présence fantastique est bâtie sur la mise en commun de discours contradictoires, dont l'oxymore serait l'unité minimale, et l'antilogie la figure privilégiée. Le fantastique, en introduisant pour la première fois l'idée d'une réalité alternative, qui est encore pour le moment en dehors des limites du discours, ne peut être saisi que par le bricolage linguistique. Dans le cas cependant où l'idée fantastique devient suffisamment répétitive pour être intégrée et réappropriée dans les cadres du discours, l'opération qui s'en suit est l'évacuation de l'antilogie ou de l'oxymore par la création d'un signe linguistique nouveau, qui sera, lui, du domaine du merveilleux.

De tous les auteurs médiévaux arthuriens, Chrétien de Troyes est singulier par l'usage extensif qu'il fait d'une narration foncièrement fantastique, où les images

antilogiques se succèdent, et ne sont jamais évacuées. Le silence et le vide jalonnent ses textes, produisant un effet de disjointure qui connaît son paroxysme dans le Conte du Graal, resté inachevé. L'écriture de Chrétien, plutôt que de mener à une belle conjointure comme annoncé dans Erec et Enide, laisse en suspens une myriade de questions et de contradictions non résolues. Ces questions qui sont celles du lecteur moderne, étaient aussi celles du lecteur médiéval, comme il est possible de l'appréhender par le biais des continuations et des réécritures de Chrétien de Troyes. Ces textes, en revenant de façon quasi systématique sur les passages problématiques de Chrétien de Troyes et en éliminant le doute fantastique à force d'explications, soulignent une intolérance à l'indétermination fantastique. Tout passage indéterminé -- que ce soit les origines de Lancelot, du Graal, ou de la Dame du Lac -- sera alors systématiquement éclairci, et le surnaturel fantastique sera soit complètement éliminé, soit réintégré dans le seul surnaturel toléré, le surnaturel chrétien.

Cette évacuation fantastique des œuvres du treizième siècle ne suffit cependant pas à faire oublier l'écriture de Chrétien de Troyes. Il semble même qu'à force de réécritures, l'attention est attirée sur ces figures à l'origine énigmatique. Chrétien de Troyes, en brisant le lien de cause à effet, a introduit une fracture permanente au sein du signe, que chacun s'efforce de mander sans y parvenir.

Parce que le fantastique vide le signe de son signifié, il le rend ouvert à toute tentative de circonscription de la signification, et cependant, cette absence de signification primordiale est incontournable. Le fantastique, en introduisant une disjointure initiale et ainsi permanente, ouvre une quête perpétuelle de la conjointure. Toutes les réécritures sont des quêtes de conjointure, et parce que le signe initial n'a pas

eu de signifié explicite, il est à jamais actualisable. Conséquemment, les images fantastiques de la légende arthurienne, les personnages ou les objets fantastiques, parce que privés d'un signifié daté, échappent à la temporalité, et ne vieillissent pas. Le chapitre V a proposé que les passages fantastiques du Conte du Graal en particulier correspondent de façon troublante à l'expression de structures mythiques, cycliques et atemporelles. La représentation fantastique dans la légende arthurienne permet ainsi à celle-ci d'échapper au temps et de ne pas vieillir. Privée d'un signifié initial grâce à l'écriture de Chrétien de Troyes, la légende arthurienne devient énigmatique. La quête de ce signifié initial, impossible à recouvrer, devient la quête pour un signifié transcendantal. La Queste del Saint Graal a par ailleurs contribué à ce phénomène en ne laissant jamais le lecteur accéder à la vision finale de Galaad. Alors que toute l'œuvre est tournée vers une réécriture spirituelle de Chrétien de Troyes, ce passage final propose une ouverture extraordinairement fantastique, en proposant un signe et son signifiant, mais en laissant le signifié se dérober dans l'indicible divin. L'œuvre récente de Dan Brown est l'illustration même des possibilités ouvertes par le fantastique arthurien du douzième et treizième siècle.

Mais au-delà de ce signifié transcendantal, c'est toute l'œuvre arthurienne qui s'ouvre et devient actualisable à merci, quelles que soient les directions. Puisque dès le départ peu déterminée, la légende arthurienne rend toutes les interprétations possibles. Aucune autre œuvre médiévale n'a été ainsi actualisée et a continué à trouver un public réceptif. De récentes productions comme *King Arthur* d'Antoine Fuqua (2004), *Shrek The Third* (2007), ou encore la série télévisée *Kaamelot* (2005) sur la chaîne française M6 illustrent les possibilités quasi infinies engendrées grâce à l'indétermination de

l'écriture médiévale qui a produit ses plus illustres éléments, comme Lancelot ou le Graal. Son indétermination initiale a permis à la légende arthurienne de se perpétuer au-delà des siècles, chacun y allant de son signifié, de sa conjointure. Structure permanente de l'imaginaire, le fantastique aura rendu cette réactualisation perpétuelle possible, et nous l'espérons, son étude à travers cette thèse aura permis au lecteur moderne de considérer le lecteur médiéval comme un proche parent.

Bibliographie

Sources premières

- Brown, Dan. The Da Vinci Code. New York: Doubleday, 2003.
- Cazotte, Jacques de. Le diable amoureux. 1772. Paris : Libro. 2005.
- Chanson de Roland. Ed. Ian Short. Paris : Lettres Gothiques, 1990.
- Chrétien de Troyes. Romans. Ed. Michel Zink. Paris: LGF, 1994.
- Geoffrey of Monmouth. Histoire des Rois de Bretagne. Ed. Laurence Mathey-Maille.
Paris : les belles lettres, 1993.
- Gervais de Tilbury. Les traductions françaises des Otia Imperialia de Gervais de Tilbury
par Jean d'Antioche et Jean de Vignay. Genève : Droz, 2006.
- Grégoire le Grand. Dialogues. Paris : Editions du Cerf, 1978.
- Lancelot. Ed. Alexandre Micha. 9 vols. Genève : Droz, 1978-1983.
- Lancelot du Lac. Ed. Michel Zink. François Mosès, trans. Vol. 1. Paris: LGF, 1991.
- Lancelot du Lac. Ed. Michel Zink. Marie-Luce Chênerie, trans. Vol. 2. Paris: LGF, 1993.
- Lancelot du Lac. La fausse Guenièvre. Ed. Michel Zink. François Mosès, trans. Vol. 3.
Paris : LGF, 1998.
- Lancelot du Lac. Le val des amants infidèles. Ed. Michel Zink. Marie-Louise Ollier,
trans. Vol. 4. Paris : LGF, 2002.
- Lancelot du Lac. L'enlèvement de Guenièvre. Ed. Michel Zink. Marie-Louise Ollier,
trans. Vol. 5. Paris : LGF, 1999.
- Le Livre du Graal. Ed. Daniel Poirion. Paris : Gallimard, 2001.

- La Mort Le Roi Artu. Ed. Jean Frappier. Genève : Droz, 1964
- La Queste del Saint Graal. 1914. Ed. Albert Pauphilet. Paris : Champion, 2003.
- La quête du Graal. Ed. Albert Béguin and Yves Bonnefoy. Paris: Seuil, 1965.
- Map, Gautier. De Nugis Curialium. London: Chatto and Windus. 1924.
- Perceval et le Graal. Deuxième et troisième Continuations du Perceval de Chrétien de Troyes. Ed. Simone Hannedouche. Paris : Triades, 1968.
- Première Continuation de Perceval. Ed. William Roach. Colette-Anne Van Coolput-Storms, trans. Paris: Lettres Gothiques, 1993.
- Saint Augustin. Confessions. 3 vols. New York : Oxford University Press. 1992.
- . De Trinitate. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
- Wolfram von Eschenbach. Parzival. Alphonse Grandmont, trans. Genève: Editions Anthroposophiques Romandes, 2004.

Etudes

- Ampère, J.-J. « Werner : de sa vie et de ses écrits ». In « Le Globe », VI , 2 août 1828.
- Atanassov, Stoyan. « L'Autre Monde comme scène de quiproquo » in Le Monde et L'Autre Monde. Ed. Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher. Orléans : Paradigme, 2002. 14-35.
- Attebery, Brian. Strategies of Fantasy. Bloomington : Indiana UP, 1992.
- Baltruisatis Jurgis. Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotisme dans l'art gothique. Paris : Flammarion, 1955.
- Barthes, Roland. «L'effet de réel ». In Littérature et réalité. Paris : Seuil, 1982.
- . Mythologies. Paris : Seuil, 1970.

- Bataille, George. L'expérience intérieure. Paris : Gallimard, 1954.
- Bellemin- Noël, Jean. « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques ». In Littérature, n°2. Mai 1971 : 108-13.
- Berthelot, Anne. « Le lac de Lancelot ». In Le Monde et l'Autre Monde. Ed. Hüe, Ferlampin-Acher. Orléans : Paradigmes, 2002.
- Bessière, Irène. Le récit fantastique. La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- Bruckner, Matilda Tomaryn. « Intertextuality ». In The Legacy of Chrétien de Troyes. Ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly and Keith Busby. Vol. 1. Amsterdam : Rodopi, 1987. 224-66.
- . Shaping Romance: Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Buriss, Eli Edward. « The Terminology of Witchcraft. » In Classical Philology. 31.2. (April 1936): 137-45.
- Burns, E. Jane. Arthurian Fictions. Rereading the Vulgate Cycle. Columbus : Ohio State UP, 1985.
- Busby, Keith. «Rubrics and the Reception of Romance. » French Studies. Vol. 53. N° 2. April 1999. pp. 129-41.
- Caillois, Roger. Anthologie du fantastique. Paris : Gallimard, 1966.
- . Images, Images. Paris : Corti, 1975.
- Castex, Pierre-George. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris : Corti, 1951.
- Cook, Stephen. Prophecy and Apocalypticism. The Postexilic Social Setting. Minneapolis: Fortress Press, 1995.

- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris : Seuil, 1967.
- Dubost, Francis. Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale.(XIIème-XIIIème siècles). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois. Genève : Slatkine, 1991.
- Durand, Gilbert, Sun, Chaoying. Mythe, thèmes et variations. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.
- Eliade, Mircea. The Myth of Eternal Return. New York. Pantheon Books, 1954.
- Ferlampin-Acher, Christine. Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux. Paris : Honoré Champion, 2003.
- Frappier, Jean. Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal. Etude sur Perceval ou le Conte du Graal. Paris : Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1972.
- . Etude sur la Mort le Roi Artu. Genève : Droz, 1961.
- Freud, Sigmund. L'inquiétante étrangeté et autres essais. Féron Bernard, trans. Paris : Gallimard, 1985.
- Friedman, John Block. The Monstrous Races in Medieval Art and Thought. Cambridge, MA: Harvard UP, 1981.
- Godefroy, Frédéric. Lexique de l'ancien Français. Paris : H. Welter, 1901.
- Gorgievski, Sandra. Le mythe d'Arthur de l'imaginaire médiéval à la culture de masse. Liege, Belgique : Editions du CEFAL, 2002.
- Green, Dennis. « King Arthur : From History to Fiction. » in The Fortunes of King Arthur. Ed. Norris J. Lacy. Arthurian Studies 64. Cambridge : D.S. Brewer. 2005. 66-76.

- Harf-Lancner, Laurence. « L'image et le fantastique dans les manuscrits de Chrétien de Troyes ». In Les manuscrits de Chrétien de Troyes. Ed. Keith Busby. Amsterdam: Rodopi, 1993. 457-488.
- Harris, Julian. "The Role of the Lion in Chretien de Troyes' Yvain." PMLA 64 (1949): 1143-163.
- Hess, Ericka. Literary Hybrids: Cross-Dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative. New York : Routledge, 2004.
- A History of Arthurian Scholarship. Ed. Norris J. Lacy. Rochester, NY: D.S. Brewer, 2006.
- Huet, Marie-Hélène. Monstrous imagination. Cambridge, MA. : Harvard UP, 1993.
- Hume, Kathryn. Fantasy and Mimesis. Response to Reality in Northern Literature. New York: Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary. Fantasy : The Literature in Subversion. New York: Methuen, 1981.
- Kappler, Claude. Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age. Paris : Payot, 1980.
- Keenan, Sister Mary Emily. « The Terminology of Witchcraft in the works of Augustine ». In Classical Philology 35.3 (July 1940): 294-97.
- Kelly, Douglas. « Narrative Poetics : Rhetoric, Orality and Performance ». In A Companion to Chrétien de Troyes. Ed. Norris J. Lacy, Joan Tasker Grimbirt. Cambridge. D.S. Brewer, 2005. 52-63.
- . Sens and Conjointure in The Chevalier de la Charrette. The Hague : Mouton & Co., 1966.
- Kieckhefer, Richard. Magic in The Middle Ages. New York: Cambridge UP, 1989.

- . "The Specific Rationality of Medieval Magic". In The American Historical Review 99.3 (June 1994): 813-836.
- Lacy, Norris J. "Yvain's Evolution and the Role of the Lion." In Romance Notes 12.1 (1970): 198-202.
- , and Geoffrey Ashe. The Arthurian Handbook. New York : Garland, 1997.
- Langford, Jonathan . « Why the Academy is Afraid of Dragons : the Suppression of the Marvelous in Theories of the Frantastic ». In Science fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy. Ed. Gary Westfahl. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2002. 51-64.
- Lecouteux, Claude. Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Age. Vol. 2. Göppingen : Kümmerle Verlag, 1982.
- . Les monstres dans la pensée médiévale européenne. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- The Legacy of Chrétien de Troyes. Ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, and Keith Busby. 2 vols. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Le Guin, Ursula. The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science-Fiction. New York: Putnam, 1979.
- . «Why Are Americans Afraid of Dragons? » In PNLA Quarterly 38 (1974).
- Le Goff, Jacques. Un autre Moyen Age. Paris : Gallimard, 1999.
- . Le Goff, Jacques. L'imaginaire médiéval. Paris : Gallimard, 1985.
- Levi-Strauss, Claude. Anthropologie Structurale. Paris : Plon, 1958.
- Loomis, Roger Sherman. The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol. 1963. Princeton: Princeton UP, 1991.

- Malrieu, Joël. Le fantastique. Paris : Hachette, 1992.
- Les manuscrits de Chrétien de Troyes. Ed. Keith Busby. 2 vols. Amsterdam : Rodopi, 1993.
- Marino, John B. The Grail Legend in Modern Literature. Rochester, NY : D.S. Brewer, 2004.
- Martineau, Anne. Le nain et le chevalier. Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Méla, Charles, Catherine Lowe. «Perceval ». In Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. Yale French Studies (1977) : 253-79.
- Ménard Philippe. De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Genève : Droz, 1999.
- . Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age. Genève : Droz, 1969.
- Le merveilleux et la magie dans la littérature. Actes du Colloque de Caen. 31 Aout-2 septembre 1989. Ed. Pierre Chandès. Amsterdam ; Atlanta, GA : Rodopi, 1992.
- Monster Theory : Reading Culture. Ed. Jeffrey Jerome Cohen . Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.
- Nodier, Charles. «Du fantastique en littérature ». In La revue de Paris (1830).
- Ollier Marie-Louise. « Chrétien de Troyes aujourd'hui ». In Europe, n°642, (octobre 1982).
- Rabkin, Eric. The Fantastic in Literature. Princeton : Princeton UP, 1976.
- Ribard, Jacques. Le moyen âge. Littérature et symbolisme. Paris: Honoré Champion, 1984.

- Rider, Jeff. « The Other Worlds of Romance ». In The Cambridge Companion to Medieval Romance. Ed. Roberta L. Krueger. Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge UP, 2000. 115-131.
- Roach, William. « Transformations of the Grail Theme in the First Two Continuations of the Old French Perceval ». In Proceedings of the American Philosophical Society 110.3 (June 1966): 160-164.
- Schneider, Marcel. La littérature fantastique en France. Paris : Fayard, 1985.
- Scott, Walter. « Le merveilleux en littérature ». In La revue de Paris. (Avril 1929).
- . « On The Supernatural in Fictitious Compositions and particularly on the Works of Hoffmann ». In On Novelists and Fiction. I. Williams. London : Routledge, 1968.
- Steinmetz, Jean-Luc. La littérature fantastique. Paris : PUF, 1990.
- Sturges, Robert Stuart. Medieval Interpretation : Models of Reading in Literary Narrative. 1100-1500. Carbondale: Southern Illinois UP, 1991.
- Suhamy, Henri. Les figures de style. Paris : PUF, 1993.
- Szabo, Woltan. «Aspects de la connaissance dans le récit fantastique : la Vénus d'Ille de Mérimée ». In Le merveilleux et la magie dans la littérature. Ed. Chandès. Amsterdam ; Atlanta, Ga : Rodopi, 1992.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris : Seuil, 1970.
- Van Coolput, Colette. « La réaction de quelques romanciers postérieurs » In The Legacy of Chrétien de Troyes. Ed. Norris J. Lacy, Douglas Kelly and Keith Busby. Vol. 1. Amsterdam : Rodopi, 1987. 91-114.
- Van Gennep, Arnold. La formation des légendes. Paris : Flammarion, 1912.
- Vax, Louis. L'art et la littérature fantastique. Paris : PUF, 1960.

--- . La séduction de l'étrange. Paris : PUF, 1965.

Verner, Lisa. Etymology of the Monstrous in the Middle Ages. New York: Routledge, 2005.

Walter, Philippe. Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes. Paris : Cedes, 1988.

--- . Galaad. Le pommier et le Graal. Paris : Imago, 2004.

Zumthor, Paul. Essai de poétique médiévale. Paris : Seuil, 1972.

VITA

Stéphanie Perrais

I began my undergraduate studies in 1994 in Orléans, France, as a student of Lettres Supérieures, also known as Hypokhâgne and Khâgne. In 1996, I studied at Université François Rabelais in Tours, France, where I obtained a Maîtrise de Lettres Modernes (Modern Literature) and a Maîtrise de Français Langue Etrangère (French Second Language). My degree in French teaching methodologies lead me to travel to America, and to Bucknell University in particular, where I became a teaching assistant. This unique experience inspired me to pursue an academic career, and I joined the Ph.D. program at The Pennsylvania State University in 2002 where I studied medieval French literature and arthurian texts in particular, under the guidance of Professor Norris J. Lacy.