

Secrets et puissances des figures merveilleuses dans les *Lais* de Marie de France : aspects
du silence

by

Rachel Lara Warrington
B.A., University of Victoria, 2002

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Rachel Lara Warrington, 2005
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

Supervisor: Dr. Hélène Cazes

ABSTRACT

Cette thèse examine d'abord les personnages merveilleux dans cinq lais de Marie de France, et reconnaît trois types de merveilleux : féerique, amoureux et lycanthropique. Sans motivation ni explicitation – donc par moyen d'un silence narratif – on reconnaît le personnage merveilleux « type ». Une analyse narratologique montre qu'un personnage peut être merveilleux sans être « type » et qu les cinq lais étudiés sont construits selon une focalisation sur le personnage humain. Examinant les actes magiques, cette thèse conclut que la magie des merveilleux « types » ne diffère d'un acte de celle des personnages non « types » que par la motivation psychologique. M'appuyant sur les lois universelles de la magie décrites par Hubert et Mauss, je conclus que *Chievrefueil* décrit en fait la construction d'une baguette magique. Dernièrement, l'altérité du personnage humain crée la possibilité d'une rencontre – d'habitude érotisée – entre le monde humain et le monde merveilleux et lance le récit.

Supervisor: Dr. Hélène Cazes (Department of French)

Table des matières

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Page Titre | i |
| Abstract | ii |
| Table des matières | iii |
| Dédicace | v |
| Introduction | 1 |
| Chapitre 1 : La féerie, l'amour et la lycanthropie : le personnage merveilleux | |
| I. Le merveilleux et le conte de fées | 2 |
| II. Le personnage « type » | 3 |
| III. Les lais féériques | 5 |
| VI. <i>Lanval</i> | 5 |
| V. <i>Yonec</i> | 10 |
| VI. <i>Guigemar</i> | 14 |
| VII. <i>Chievrefueil</i> | 20 |
| VIII. <i>Bisclavret</i> | 25 |
| VIII. Conclusion | 28 |
| Chapitre 2 : Le personnage et la magie : le silence narratif | |
| I. Le merveilleux, la magie et le personnage | 30 |
| II. La magie « intellectuelle » : naturelle et démoniaque | 32 |
| III. La magie de la « tradition commune » | 32 |
| IV. Les principes de la magie | 33 |
| V. La magie sympathique | 35 |
| VI. La littérature et la magie | 36 |
| VII. La magie et la parole | 38 |
| VIII. Le silence et la magie qui dépasse le « type » | 41 |
| IX. La magie de la dame de <i>Guigemar</i> : le geste et la parole | 42 |
| X. La magie de Tristan : la création d'un objet magique | 47 |
| XI. La magie de Bisclavret : le personnage comme objet magique | 53 |
| XII. Conclusion | 54 |
| Chapitre 3 : L'altérité et la sexualité : forces créatrices | |
| Partie I | |

| | |
|-------------------------------------------------------|----|
| I. Les enjeux de l'altérité | 56 |
| II. Le personnage féerique et l'Autre | 59 |
| III. Lanval comme Autre | 60 |
| IV. La dame d' <i>Yonec</i> comme Autre | 62 |
| V. Guigemar comme Autre | 64 |
| VI. La dame de <i>Guigemar</i> comme Autre | 66 |
| VII. Tristan et Iseult comme Autres | 66 |
| VIII. Bisclavret comme Autre | 69 |
| Partie II | |
| I. L'altérité, la parole et le toucher : la sexualité | 71 |
| II. <i>Lanval</i> | 72 |
| III. <i>Yonec</i> | 75 |
| IV. <i>Guigemar</i> | 77 |
| V. <i>Chievrefueil</i> | 78 |
| VI. <i>Bisclavret</i> | 79 |
| VII. Conclusion | 81 |
| Conclusion | 83 |
| Bibliographie | 84 |

Dédicace

Je dédie cette thèse à mes grand-mères qui ne sont plus dans ce monde. Elles sont disparues dans l'indicible, laissant leurs histoires et leurs voix derrière elles. Je m'exprime toujours dans leur écoute. Que bénies soient Hilda et Gladys.

I dedicate this thesis to my grandmothers who are no longer in this world. They have disappeared into the indescribable realm, leaving their stories and their voices behind them. I still speak for their ears. Blessed be Hilda and Gladys.

Introduction

Marie de France, écrivaine du XII^e siècle, écrivit des lais : courts récits narratifs en vers. Dans le prologue, les premiers vers de la diégèse, ou dans l'épilogue de chaque lai, Marie de France raconte les origines du lai – tous mentionnent la Bretagne, ou les bretons, ou bien le Pays de Galles, un pays qui est porteur des mêmes associations que la Bretagne. « La Bretagne imaginaire est en effet perçue globalement comme un espace-temps accueillant aux fantasmes, un lieu magique où le désir trouve une légitimité poétique... » (Dubost 46). Les *Lais* de Marie de France sont alors le territoire du merveilleux : domaine des fées, des loups-garous, de la magie, de l'autre monde. Dans cette thèse, je me propose d'examiner les cinq lais qui, dans mon opinion, participent le plus au monde merveilleux et courtois, où l'amour importe plus que toute autre chose, où le personnage féérique est reconnu sans être nommé, où le personnage humain peut accomplir un acte magique, un monde où l'altérité et la sexualité sont des forces créatrices et destructrices, et où la ligne qui sépare les deux est fine.

Chapitre 1

La féerie, l'amour et la lycanthropie : le personnage merveilleux

I. Le merveilleux et le conte de fées

Tzvetan Todorov définit le merveilleux comme un genre dans lequel « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (59). On accepte sans hésitation l'incursion surnaturelle d'un anneau magique procuré par une fée, par exemple, quand il y a une reconnaissance du genre merveilleux et des personnages qui lui sont associés. Les *Lais* de Marie de France ont été composés justement dans une terre propice à la propagation de récits merveilleux. La « matière de Bretagne » à la base de ces lais crée la reconnaissance du merveilleux sans provoquer aucune hésitation de la part de l'auditeur médiéval. Pour un lecteur contemporain, c'est plutôt l'association du merveilleux aux contes de fées et au monde arthurien qui crée l'acceptation des éléments surnaturels.

Bien que le récit merveilleux soit le plus souvent lié au conte de fées, Todorov souligne qu'« en fait, le conte de fées n'est qu'une des variétés du merveilleux » (59). Dans les cinq lais de Marie de France que j'ai choisi d'examiner dans cette thèse, je remarque trois manifestations du merveilleux : le merveilleux féérique, le merveilleux amoureux et le merveilleux lycanthropique. Il y a une variété de silence associée à chaque merveilleux. Le merveilleux féérique et le merveilleux lycanthropique présentent chacun des personnages merveilleux « types », qui n'ont pas besoin d'être explicitement présentés et déterminent un silence de l'implicite. Cependant, tout comme tous les récits merveilleux ne sont pas des contes de fées, tous les personnages merveilleux ne sont pas

des personnages « types ». Ce premier chapitre identifie les personnages merveilleux dans les lais *Lanval*, *Yonec*, *Guigemar*, *Chievrefueil* et *Bisclavret*, et explicite les moyens de reconnaissance du personnage merveilleux, ainsi que l'effet du personnage sur le récit. De plus, ce chapitre explore le silence qui entoure le personnage – un silence qui intervient au niveau de la narration ainsi qu'à l'intérieur de la diégèse.

II. Le personnage « type »

Roger Caillois, cité dans un article d'Andrzej Dziedzic, remarque que : « Le conte de fée se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où magie n'est pas épouvantable, puisqu'elle constitue la substance même de cet univers, sa loi, son climat. Elle ne viole aucune régularité : elle fait partie des choses » (398). Les personnages surnaturels des contes de fées sont souvent des « types » : des personnages qu'on reconnaît d'emblée et qu'on accepte tels quels, sans motivation ni justification du narrateur. Ils viennent à la littérature par le folklore et peuplaient déjà l'imaginaire médiéval. Il est possible d'identifier les éléments qui créent le « type » merveilleux, quand bien même ces éléments sont passés le plus souvent sous silence dans le récit.

Suivant la définition de Pierre Gallais dans *La fée à la fontaine et à l'arbre*, la fée au Moyen Âge est un personnage « type » qu'on reconnaît comme :

un être surnaturel, féminin, d'apparence et de taille normales, généralement jeune et très belle, richement vêtue. Elle possède des pouvoirs magiques qui lui servent à aider les humains, ou dont elle les dote. La divination, en particulier, est l'un de ses pouvoirs : la fée connaît la destinée des humains; elle prédit, voire détermine, l'avenir. (12)

Souvent le personnage de la fée apparaît entouré d'une constellation d'images symboliques et naturelles, dont l'eau et les arbres, qui marquent le seuil entre le monde

humain et le monde féerique¹. Par exemple, dans le roman de Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, Yvain ne rencontre Laudine, la fée de la fontaine, qu'après avoir jeté de l'eau sur un perron près d'un arbre d'une merveilleuse beauté, déclenchant ainsi une terrifiante tempête.

Le « type » se divise en « sous-types ». Quand la fée fait irruption dans le monde des humains et qu'il s'agit d'une fée « amante », il en résulte un amour entre une fée et un mortel². En se basant sur les contes des fées Mélusine et Morgane, Laurence Harf-Lancner décèle deux structures possibles pour l'amour de la fée « amante » :

[Conte mélusinien :] un être surnaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des mortels et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit. Il regagne l'autre monde après la transgression du pacte, laissant une descendance.

[Conte morganien :] un être surnaturel s'éprend d'un être humain et l'entraîne dans l'autre monde. Le retour du mortel parmi les siens est lié au respect d'un interdit dont la transgression provoque la mort du héros ou sa disparition définitive dans l'autre monde. Cette union demeure stérile. (*Fées* 9-10)

Cette distinction est intéressante car elle décrit la nature de l'union et le monde dans lequel l'être humain restera.

Ainsi, le « type » commande une structure narrative. La première conséquence narrative de l'inclusion du « type » féerique est le silence paradoxal de sa présentation : portrait ou histoire personnelle sont inutiles pour le « type », reconnu par des indices conventionnels; ceci diffère de la présentation du chevalier qui est introduit en citant le lieu de sa naissance et sa parenté³. La fée n'est pas non plus identifiée explicitement –

¹ Pour une discussion plus complète de ce phénomène, consultez l'introduction de *La fée à la fontaine et à l'arbre* de Pierre Gallais.

² Laurence Harf-Lancner développe la distinction entre la fée « amante » et la fée « marraine » dans le chapitre 2 des *Fées au moyen âge*.

³ Par exemple, du pays et de la parenté de Guigemar la narratrice dit : « En ce temps-là régnait Hoël/ et sa terre connaissait la guerre aussi souvent que la paix./ Parmi ses barons,/ le seigneur de Léon/ nommé Oridial,/ était très aimé du roi:/ c'était un valeureux chevalier./ Son épouse lui avait donné deux enfants,/ un

elle n'est que « la dame » ou une autre appellation semblable (*Fées* 35). La présentation se fait paradoxalement par le silence narratif. Le lecteur, reconnaissant une fée, ne sait rien d'elle et accepte son ignorance. Le personnage est ainsi reconnu, mais demeure secret dans la narration. Un des enjeux de ma recherche est, justement, d'identifier les fées parmi les personnages féminins.

III. Les lais féeriques

Ernest Hoepffner, dans son livre, *Les Lais de Marie de France*, écrit :

Un premier groupe de trois lais se détache de la masse. Ce sont les lais 'féeriques'... : les lais de *Lanval*, d'*Yonec* et de *Guigemar*. Ce qui les caractérise, c'est que l'élément surnaturel s'y trouve dans toute sa pureté et y occupe une place de premier plan. (56)

Hoepffner identifie « l'amour entre un être humain, homme ou femme, et un être surnaturel, fée ou magicien » comme l'élément par lequel ces trois lais méritent la dénomination « féeriques » (56). Pourtant, dans le lai de *Guigemar*, il est tout à fait possible d'attribuer le merveilleux aux pouvoirs prodigieux de l'amour et non au statut féerique problématique de la dame. Pour l'heure, suivons l'ordre d'exploration que l'étude de Hoepffner propose. Nous reviendrons sur l'entrelacement narratif de la féerie et de l'amour.

VI. *Lanval*

Au début du lai *Lanval*, le chevalier éponyme se trouve placé là où les conditions sont parfaites pour une rencontre féerique : oublié par le roi Arthur lors de la distribution de biens, de femmes et de terres, il s'en va loin de la ville et se couche dans un pré à côté

fil et une fille de grande beauté, / nommé Noguent. / Quant au jeune homme, Guigemar, / il n'y avait pas plus beau dans tout le royaume » (*Guigemar* v. 27-38).

d'une rivière. Le cheval de Lanval « tremble forment » (*Lanval* v. 46)⁴ lors de leur arrivée dans cet endroit. Harf-Lancner remarque dans ce détail un signe de la rencontre féerique – de « l'emprise progressive du merveilleux sur le récit » (*Fées* 250); et Dubost y reconnaît un « motif indiciel » qui « fait pressentir une présence surnaturelle » (52). Bientôt deux jeunes femmes très belles et bien vêtues viennent « dreit » (v. 65)⁵ à la rencontre de Lanval pour lui annoncer que leur maîtresse désire le voir. Elles sont les suivantes d'une « pucele »⁶ qui est tout de suite reconnaissable grâce à son escorte comme fée mais qui n'est jamais appelée « fée ». Elle est venue dans le but de trouver et d'aimer le héros : il est l' élu.

Avant l'arrivée de la dame, Lanval se trouvait dans une situation de gêne à la cour du roi :

Fiz a rei fu, de halt parage,
 mais luin ert de sun heritage.
 De la maisniee le rei fu.
 Tut sun aveir a despendu;
 kar li reis rien ne dona,
 ne Lanval ne li demanda. (v. 27-32)⁷

Lanval était incapable de parler pour lui-même et il était déjà exclu au moment où il s'isola. Il préservait le silence qui entourait son exclusion : il n'avait plus d'histoire chevaleresque. Dubost remarque « qu'au moment même où le merveilleux s'exprime, il s'accompagne non seulement d'un changement de système référentiel, mais aussi d'un

⁴ « tremble violement » (*Lanval* v. 46) : toutes les traductions des *Lais* de Marie de France sont de Laurence Harf-Lancner

⁵ « tout droit » (v. 65)

⁶ une jeune fille (Greimas 481)

⁷ « Il était pourtant fils de roi, de noble naissance,/ mais loin de ses biens héréditaires./ Appartenant à la suite du roi,/ il a dépensé tout son bien:/ le roi ne lui a rien donné/ et Lanval ne lui a rien demandé » (v. 27-32)

changement de chronologie » (46). Avec l'irruption de la dame dans le récit et dans sa vie, Lanval passe de la référence courtoise à « la référence imaginaire qui appartient, elle, aux temps anciens » (46) : le pré féérique de l'autre monde et tous les merveilles qui suivent.

Les possessions de la dame démontrent une richesse somptueuse et extraordinaire, dont la description relève de l'hyperbole. Ni « la reine Semiramis [...] ne l'emperere Octavian » (v. 82-85) n'auraient pu acheter la moindre partie de son pavillon. Dans une gradation de beauté et de richesse, la « pucele » est plus belle et plus richement vêtue que ses suivantes. À la première rencontre avec Lanval, elle porte « Un chier mantel de blanc hermine,/ couvert de pourpre Alexandrine » (v. 101-2)⁸. En scellant le pacte d'amour avec Lanval, elle lui fait un don. Elle lui promet que « emperere ne quens ne reis/ n'ot unkes tant joie ne bien » (v. 114-15)⁹. Les deux occurrences du mot « emperere » citées ci-dessus relèvent des deux systèmes référentiels auxquels Lanval appartient : dans la première citation, il s'agit de la puissance financière de la cour; tandis que dans la deuxième, il s'agit d'un don de joie et d'amour venant de l'autre monde, auquel les puissances humaines ne peuvent pas accéder sans l'intervention de la féerie.

Donc, la dame a le pouvoir de réparer l'oubli et la pauvreté dont Lanval a souffert aux mains d'Arthur – ceci par une justice autre que celle de la cour humaine. En plus, la dame lui donne son amour. Elle est capable de venir à lui à tout moment, il suffit qu'il pense à un lieu où ils puissent se rencontrer seuls. Elle lui dit : « nuls huem fors vus ne me verra/ ne ma parole nen orra » (v. 169-70)¹⁰. Que la fée apparaisse du néant quand

⁸ « un précieux manteau de pourpre d'Alexandrie,/ doublé d'hermine blanche » (v. 102-3)

⁹ « ni empereur, ni comte, ni roi/ ne pourront prétendre à votre bonheur » (v. 114-15)

¹⁰ « Vous serez le seul à me voir/ et à entendre mes paroles » (v. 169-70)

Lanval la désire et qu'on la voie et l'entende seulement à son gré montre sa nature féérique. De plus, Dubost remarque que : « L'invisibilité n'est pas seulement un attribut d'être faé, elle est associée au pacte qui lie les amants, favorise leur rencontres et préserve leur secret. C'est donc incontestablement un élément, sinon une condition, de la médiation vers l'aventure amoureuse » (65). L'accumulation de marques du surnaturel est acceptée. Après avoir quitté la dame, Lanval éprouve un moment de doute qui ne dure que le temps qu'il met à rentrer. Car, une fois chez lui, il voit les dons de la dame manifestes dans sa maisonnée.

Mais tout don a un prix en féerie : la dame prononce un interdit qui est aussi prophétie. L'auditeur ou le lecteur sait, dès le moment où la fée prononce l'interdit, que le chevalier le transgressera inévitablement, car c'est une des conventions qui accompagne le pacte de lecture des contes de fées. Harf-Lancner décrit ainsi cette partie de l'intrigue : « Confiant en la pérennité de son bonheur, le mari imprudent se laisse aller un jour à oublier les recommandations de sa femme [la fée] et transgresse l'interdit. Aussitôt la fée disparaît et avec elle 'tout le bon eur petit a petit' » (*Fées* 102). Du moment où cette prophétie est prononcée, c'est elle qui donne le programme narratif.

Lanval ne doit pas parler de leur amour, sinon il le perdra pour toujours. L'interdit lui impose un silence qui est également imposé sur le récit : les détails de leur amour ne sont pas narrés. Par exemple, leur première rencontre se passe dans le lit de la dame, et, de retour à la cour :

Mult ot Lanval joie e deduit :
 u seit par jour u seit par nuit,
 s'amie puet veeir sovent,
 tut est a sun comandement. (v. 217-20)¹¹

¹¹ « Lanval vit dans la joie et le plaisir:/ jour et nuit,/ il peut voir souvent son amie,/ prête à répondre à son appel » (v. 217-20)

Le récit fait percevoir aux lecteurs certaines parties du monde indicible : l'auditeur est mis dans le « secret » de leurs relations, car la nature de leurs rencontres est évidente, mais la narration fait le tour du secret sans révéler le centre de leur amour ni le rendre visible.

Tant que Lanval cache son association avec la fée, il reste dans une position de pouvoir dans le monde humain. Mais quand il transgresse l'interdit et perd l'appui de la fée, deux choses se produisent : d'abord, il perd sa position de pouvoir dans le monde humain et se trouve accusé par le roi; deuxièmement, il n'a plus aucune envie de rester dans le monde humain sans l'amour de la dame. Il est doublement prisonnier – du roi et de l'amour de la fée.

Quand la fée revient pour défendre l'honneur de Lanval contre l'accusation du roi, elle se fait annoncer par deux paires de suivantes avant qu'elle n'arrive à la cour¹². Elle ne s'abaisse pas devant le roi ni son entourage, elle ne parle pas à Lanval ni le regarde, et elle part. Elle ne fait pas partie de ce monde et ne fait que passer. Sa disparition est encore plus abrupte que son irruption dans le récit et amène la disparition de Lanval : la « disparition définitive dans l'autre monde » décrite par Harf-Lancner¹³.

Or, la focalisation de ce lai reste sur le personnage humain du couple amoureux. La fée, bien qu'elle dicte le destin de Lanval, reste dans l'ombre. Le silence qui la recouvre s'étend également sur la disparition de Lanval : la focalisation du récit ne peut pas le suivre dans le secret de l'autre monde. Marie de France termine ainsi son lai :

¹² On remarque que la fée est dédoublée par ses suivantes de la même manière que le roi est dédoublé par ses hommes – c'est une multiplication de personnages remplissant la même fonction. Cette notion est élaborée dans le chapitre 3.

¹³ Voir la discussion à la page 4 de ce chapitre.

Od li s'en vait en Avalun,
 ceo nus recuntent li Bretun,
 en un isle qui mult est beals;
 la fu raviz li dameiseals.
 Nuls n'en oï puis plus parler,
 ne jeo n'en sai avant cunter. (v. 659-64)¹⁴

Lanval et le récit disparaissent ensemble dans l'indicible.

V. *Yonec*

Lanval, chevalier du monde humain, part avec la fée dans le monde féerique.

Dans *Yonec*, Muldumarec – un chevalier surnaturel – vient au monde humain pour être l'amant d'une dame mal-mariée. Est-il possible que le « type » féerique soit masculin?

Après avoir examiné la différence entre « esprit » et « fée » dans les manuscrits médiévaux, Harf-Lancner conclut :

[Q]uand l'esprit se matérialise et prend forme humaine pour se mêler aux hommes, il devient « fée ». Les fées sont donc des esprits dotés d'une forme humaine, masculine ou féminine, qui [...] ont fixé leur demeure aux frontières humides et boisées du monde des humains, adoptant de ces derniers l'apparence et les mœurs. (*Fées* 62)

Cette description reconnaît la possibilité de la figure de la fée ainsi que celle du chevalier féerique¹⁵. « Pas plus que leurs consœurs en féerie, les chevaliers féeriques ne sont désignés comme 'faés' [...ils] ne sont jamais que 'le chevalier' » (*Fées* 63). Alors le paradoxe de notre reconnaissance du personnage sans désignation « fée » existe aussi dans le cas de la figure masculine.

¹⁴ « Il s'en va avec elle en Avalon,/ comme nous le racontent les Bretons./ C'est dans cette île merveilleuse/ que le jeune homme a été enlevé./ On n'en a plus jamais entendu parler/ et mon conte s'arrête là » (v. 659-64)

¹⁵ Une figure qu'Andrzej Dziedzic et Ernest Hoepffner appellent le « magicien »; terme qui est encore porteur du sens «un être aux pouvoirs surnaturels ».

Les éléments de reconnaissance d'un chevalier féérique sont, tout comme pour la fée, la survenance d'un autre monde, la richesse, les pouvoirs magiques – dont la prophétie, la possibilité de répondre à un songe et de donner des dons. Dans le cas de Muldumarec, il est possible d'ajouter les pouvoirs de la métamorphose. Reconnaissons dans le cas du chevalier féérique que le « but » de l'amour semble être de laisser une descendance dans le monde humain, donc le chevalier n'emmène pas la femme humaine dans le monde féérique¹⁶.

Tout comme la « pucele » dans Lanval, Muldumarec est venu par amour de la dame mal-mariée. Il apparaît d'abord comme autour en réponse au songe de la dame. Ce sont les premières marques de son appartenance au monde surnaturel. En plus, ses métamorphoses ne sont pas limitées aux formes d'homme et d'autour : il prend la forme de la dame pour recevoir l'hostie¹⁷. Comme la fée de Lanval attendait que Lanval se mette dans une position propice à leur rencontre, Muldumarec n'attendait qu'un signe de la dame pour venir à sa rencontre. Il dit : « Jeo vus ai lungement amee/ e en mun quer mult desiree » (*Yonec* v. 131-2)¹⁸. Dubost reconnaît dans l'appel de la dame le motif merveilleux de la « [r]equête préalable à la rencontre amoureuse » (65), qui s'ajoute au motif de l'élection : même avant que la dame l'appelle, le chevalier la connaissait et l'attendait, elle. Le pouvoir d'élire son amoureux, ainsi que de répondre à son songe sont les preuves de la féerie du chevalier (64).

¹⁶ Harf-Lancner a remarqué dans sa discussion des fées « amantes » quelles unions entre fée et être humain laissent une descendance et dans quel monde. Voir la discussion à la page 4 de ce chapitre.

¹⁷ « Je vais prendre votre forme,/ recevoir le corps de Notre Seigneur/ et dire mon Credo » (*Yonec* v. 165-67)

¹⁸ « Je vous aime/ et vous désire depuis bien longtemps » (v. 131-32)

Aussi, comme la dame de Lanval, après avoir scellé le pacte de l'amour, Muldumarec prononce un interdit : « Mes tel mesure en esguez, / que nus ne seium encumbrez » (v. 205-6)¹⁹. Cet interdit est suivi d'une prophétie : que la vieille dame qui garde la dame les trahira et qu'il ne pourra pas échapper à la mort²⁰. Contrairement à la situation dans *Lanval*, ce n'est pas un amour invisible ni inaudible; ce qui met plus de responsabilité sur la dame pour garder le secret de leur amour. Elle transgresse l'interdit non pas en révélant leur amour par la parole, mais en s'épanouissant hors des limites de la mesure dictées par Muldumarec. Leur amour est plus visible que l'amour entre Lanval et la fée, donc le silence de la dame autour de leurs rencontres amoureuses ne réussit pas à les protéger de son mari.

La prophétie se réalise et le chevalier est blessé à mort. Avant de partir, il annonce à la dame qu'elle porte son enfant, qu'il nomme Yonec, et déclare que cet enfant « vengera e lui e li, / il oscira sun enemi » (v. 335-36)²¹. La blessure de Muldumarec et son départ précipitent le voyage de la dame dans le monde féerique où vit le chevalier.

Les indices par lesquels nous reconnaissons qu'il s'agit d'un voyage hors du monde humain sont : le passage souterrain, la ville toute argentée qui paraît déserte, et que sans s'arrêter ni douter, la dame va directement dans la chambre de son chevalier. Il est significatif que ce soit la troisième chambre, car le chiffre trois a beaucoup de symbolisme :

Three symbolises spiritual synthesis, and is the formula for the creation of each of the worlds. It represents the solution of the conflict posed by dualism. It forms a

¹⁹ « Mais veillez bien à observer la mesure / afin que nous ne soyons pas surpris » (v. 205-6)

²⁰ « Cette vieille nous trahira / et nous guettera nuit et jour. / Elle découvrira notre amour / et dira tout à son seigneur. / Si tout se passe comme je vous le prédis, / si nous sommes ainsi trahis, / je ne pourrais pas échapper / à la mort » (v. 207-14)

²¹ « ... les vengera tous les deux / en tuant son ennemi » (v. 335-36)

half-circle comprising: birth, zenith and descent. Geometrically it is expressed by the three points and by the triangle. It is the harmonic product of the action of unity upon duality. It is the number concerned with basic principles, and expresses sufficiency, or the growth of unity within itself. (Cirlot 232)

La nature du chiffre est dynamique et représente le mouvement et la résolution des forces opposées : comme le mouvement entre un homme et une femme qui résultera en une descendance. On peut également y voir le triangle amoureux de la dame, son mari et Muldumarec. En plus, la création d'Yonec résultera, d'une certaine manière, en une résolution dans l'opposition binaire entre les deux mondes, car il appartient aux deux.

Dans l'autre monde, Muldumarec donne un anneau magique à la dame qui assure que leur fils survivra dans le monde humain; car tant que la dame le portera, son mari humain :

[...] n'en memberra
de nule rien ki faite seit,
ne ne l'en tendra en destreit. (v. 422-24)²²

L'anneau protège le secret de leur amour, tout en étant un objet visible et public.

Muldumarec prononce une autre prophétie qui scelle le destin de son fils : un jour la dame, son mari humain et Yonec viendront devant la tombe de Muldumarec; elle racontera à Yonec l'histoire de son engendrement et elle verra comment son fils réagira (v. 429-40)²³. Comme les autres, cette prophétie se réalise. Muldumarec donne ainsi le programme narratif.

La focalisation de ce lai est plus large que celle de *Lanval* en ce qu'il donne plus de détails sur le personnage merveilleux : le monde d'où il vient est visible et dicible.

²² « ... n'aura aucun souvenir/ de l'aventure/ et ne la tourmentera pas » (v. 422-24)

²³ « Quand il aura grandi/ et sera devenu un chevalier preux et vaillant,/ elle l'amènera, avec son mari,/ à une fête où elle se rendra./ Ils parviendront dans une abbaye/ et, devant une tombe qu'ils verront,/ on leur rappellera l'histoire de sa mort/ et du crime perpétré contre lui./ Alors elle remettra l'épée à son fils/ et lui racontera l'aventure:/ comment il est né, qui l'a engendré./ On verra bien comment il réagira » (v. 429-40)

Mais une fois encore, la focalisation est plus sur l'être humain. Le récit suit la dame dans le monde de Muldumarec et à son retour dans le monde humain. Le récit ne se termine pas avec la mort de Muldumarec; il se continue, visible et dicible, puisque, contrairement à *Lanval*, l'être humain ne disparaît pas dans l'autre monde.

VI. *Guigemar*

À la différence de *Lanval* et d'*Yonec*, la première manifestation du personnage féerique dans *Guigemar* n'est ni une jeune femme, ni un chevalier métamorphosé, mais c'est un personnage qui s'accorde également au « type » : reconnaissable sans motivation ni justification du narrateur. Lors d'une chasse, Guigemar rencontre une biche blanche qui est une émanation ou un émissaire de la fée, et qui pourrait être une autre manifestation de la fée elle-même. Harf-Lancner remarque que le « thème de la chasse au blanc cerf devient [...] le signe même de la féerie : il fournit en effet un épisode-charnière, celui du passage d'un monde à l'autre » (*Fées* 221). L'animal blanc marque l'irruption du monde surnaturel dans le monde humain. Sa couleur à elle seule la démarque comme animal surnaturel (Illingworth 176). En plus la biche a des bois de cerf et le don de la parole comme signes de sa nature merveilleuse²⁴.

Blessée par la flèche de Guigemar, la biche prononce une prophétie : « Ne par herbe ne par racine,/ Ne par mire ne par poison » (*Guigemar* v. 110-11)²⁵ il ne sera guéri de sa blessure avant qu'il ne trouve une femme qui souffrira par amour de lui tandis que lui souffrira par amour d'elle. Cette prophétie est l'élection des deux membres du couple

²⁴ « La bête était toute blanche/ et portait des bois de cerf » (*Guigemar* v. 91-2). « La biche souffrait de sa blessure/ et gémissait./ Elle s'est mit alors à parler » (v. 103-5)

²⁵ « Nulle herbe, nulle racine,/ nul médecin, nulle potion » (v. 110-11)

final. Le destin des amants est scellé par les paroles de la biche. Le silence qui entoure cette irruption du merveilleux dans le récit est plus épais que dans *Lanval* et dans *Yonec*, puisque le personnage disparaît du récit aussitôt, ne laissant rien apercevoir de son monde.

La prophétie déclenche également la quête de Guigemar et donne le programme narratif. Un deuxième élément merveilleux fait irruption à ce point : c'est une nef enchantée qui transporte Guigemar dans le monde de la femme qui est sa destinée. Deux éléments féeriques ont conduit Guigemar dans les bras d'une dame mal-mariée; si c'était une fée, elle serait le troisième élément féerique. Trois est le chiffre canonique des contes de fées – ainsi la dame visite trois chambres pour retrouver Muldumarec, et la dame de Lanval accompagnée de ses deux (ou deux paires de) suivantes. Étant donné les deux éléments surnaturels qui précèdent la présentation de la dame, et tenant compte du fait que pas tout ce qui est merveilleux est féerique, la question se pose : est-elle une fée?

En se basant sur les contes celtiques, Illingworth affirme que la dame dans *Guigemar* est une fée. Son raisonnement est le suivant :

The fact that Guigemar's journey ends when he reaches the lady leads one to suppose that originally the lady herself was the guiding genius behind the whole sequence of events. If this was so, then her use of the supernatural hind and the magic ship proves that she was a fairy and suggests that the land to which Guigemar is taken was a fairy island. (177)

C'est un raisonnement qui est valable dans le contexte où Illingworth examine les racines celtiques de ce lai en le comparant à d'autres contes où la dame sur l'île est fée. Mais il n'existe pas dans *Guigemar* d'indices qui disent que la dame a envoyé la biche. Dziedzic utilise lui aussi l'appellation de « fée » pour désigner cette femme : « Marie relègue ici

l'élément féerique à l'arrière-plan, mais le personnage féminin n'a pas entièrement perdu son caractère de fée » (395). Il continue :

D'abord, la beauté de la femme est comparée à celle d'une fée et cette comparaison fait éclater son extraordinaire splendeur qui l'apparente et destine au merveilleux. La dame jouit de tous les privilèges d'une fée : elle fait part de ses pressentiments et fait surgir du néant des moyens magiques de reconnaissance comme le fera Muldumarec, le roi de l'Autre Monde dans le lai d'*Yonec*. Il se pourrait même que dans un état plus ancien du récit, c'est cette dame lointaine, éprise du héros et capable de guérir une blessure incurable, qui a dirigé la biche vers Guigemar. (395)

Or, l'interprétation du personnage comme fée tel qu'on la voit dans ce lai me semble problématique.

Bien qu'il soit vrai que le narrateur dit que la dame « de belté ressemble fée » (v. 704)²⁶, c'est un détail qui fait paradoxalement penser qu'elle n'est pas une fée, puisqu'on dit qu'elle *ressemble* à une fée. On ne dit pas de la dame de Lanval qu'elle ressemble à une fée, pourtant elle l'est indubitablement. Comme une fée, la dame de Guigemar est introduite dans la trame de l'histoire sans présentation explicite. On ne sait ni son nom, ni dans quelle terre elle vit. Mais son anonymat pourrait s'attribuer au fait qu'elle est femme – et donc objet à posséder – dans le domaine d'un mari jaloux. Elle a perdu toutes références identitaires.

Outre cela, Guigemar a dû franchir l'eau pour arriver à l'autre rive où se trouve la dame. Vu que le bateau qui l'a emmené est doté de pouvoirs merveilleux, il est probable qu'il n'est plus dans le monde humain. Mais il est aussi probable qu'à partir du moment où Guigemar part à la chasse de la biche blanche, il n'est plus dans le monde humain, car la biche marque « le passage d'un monde à l'autre » (Harf-Lancner *Fées* 221).

²⁶Elle est « belle comme une fée » (v. 704)

Le château où la dame est prisonnière est un espace clos et séparé du monde – situation qui a des résonances magiques. Dans l’imaginaire médiéval, le cercle est le lieu où un magicien peut travailler sa magie, puisque c’est un espace entre le monde humain et l’autre monde, à la fois appartenant aux deux tout en étant un espace « autre » (Kieckhefer 159). Dans *Guigemar*, cet espace « entre-deux » devient un lieu propice à la découverte de l’amour²⁷.

Si ce qu’Illingworth postule est vrai, la dame ne sera pas surprise par l’arrivée de Guigemar. Pourtant, elle l’est. Quand elle voit la nef arriver sans pilote :

La dame veult turner en fuie :
se ele a poür, n’est merveille
tute en fu sa face vermeille. (v. 270-72)²⁸

C’est le double de la dame – sa servante – qui courageusement monte sur la nef pour voir de quoi il s’agit. Si on compare la peur de la dame avec le comportement de la fée dans *Lanval*, un personnage féérique « type », on remarque un grand écart. La fée n’est pas timide, elle est royale et même dédaigneuse – Arthur lui-même ne peut pas la convaincre de rester dans sa cour. Pourtant c’est le geste sacré et audacieux de la dame dans *Guigemar* qui, croyant qu’il est mort, place sa main sur le cœur du chevalier : réveillant l’homme endormi et menant à sa guérison. Puisque ce sont des éléments merveilleux qui ont mené Guigemar à elle, on est tenté d’attribuer le don de guérison à un pouvoir surnaturel, venant de la féerie.

Il n’est pas besoin que le personnage soit féérique pour guérir la blessure de Guigemar; la logique narrative à l’œuvre dans le phénomène est révélée dans la prophétie

²⁷ La discussion de l’espace « entre-deux » et de la magie est développée dans le chapitre 2.

²⁸ « La dame, tout naturellement effrayée,/ rouge de peur,/ veut prendre la fuite » (v. 270-72)

de la biche²⁹. Les « merveilles » que la dame accomplit relèvent plus des forces puissantes de l'amour que de la féerie. La chambre où elle vit est comme un temple de l'amour : on y voit des peintures dont une représente Vénus et :

les traiz mustrot e la nature
cument hom deit amur tenir
e leialment e bien servir. (v. 236-38)³⁰

Tout l'accent de la narration est placé sur l'amour naissant entre Guigemar et la dame. Elle l'a guéri de sa blessure, mais maintenant il mourra si elle ne l'aime pas. Il se retrouve dans une situation similaire à celle de Lanval : sans l'amour de la dame, il ne peut pas continuer sa vie, car elle a perdu tout son sens. Ils créent finalement un pacte d'amour et le récit se structure autour des péripéties de leur union. Leur amour doit demeurer secret pour des raisons tout à fait humaines : elle s'engage dans une relation adultère et ne veut simplement pas que son mari la découvre. Ceci est légèrement différent de la situation qu'on retrouve dans *Yonec*, puisque le silence n'est pas imposé par un être surnaturel.

C'est la dame elle-même qui pressent la perte de son amoureux. Elle lui dit :

... Bels, dulz amis,
mis quers me dit que jeo vus pert;
veü serum e discovert. (v. 546-48)³¹
Selon la narration, ce pressentiment naît dans son cœur, c'est-à-dire dans son

amour : le don de prédiction n'est pas simplement le domaine des êtres féeriques. Il y a

²⁹ « Et toi, chevalier, qui m'as blessée,/ voici ta destinée:/ puisses-tu ne jamais trouver de remède!/ Nulle herbe, nulle racine,/ nul médecin, nulle potion/ ne guériront jamais/ la plaie de ta cuisse/ tant qu'une femme ne viendra pas la guérir,/ une femme qui souffrira pour l'amour de toi/ plus de peines et de douleurs/ que nulle autre amoureuse./ Et toi, tu souffriras tout autant pour elle » (v. 107-18)

³⁰ « elle y montrait les caractères et la nature/ de l'amour/ et comment l'amour est un devoir qui impose un service loyal » (v. 236-38)

³¹ « ... Mon beau, mon doux ami,/ mon cœur me dit que je vais vous perdre;/ on va nous voir et nous surprendre » (v. 546-48)

ainsi des « lois » narratives qui donnent pouvoir à l'amour. C'est comme si cette prophétie – tout comme la dame elle-même et l'espace qu'elle occupe – gardait un pied dans le monde humain et l'autre dans le monde merveilleux. Ce n'est pas un élément prophétique comme celui prononcé par la biche qui surgit de nulle part pour transformer le récit. C'est un pressentiment psychologiquement motivé par l'amour qui, comme la prophétie, définit le cours de l'action.

Pour garder leur amour, ils le scellent par moyen d'une ceinture pour elle et un nœud dans sa chemise pour lui – les « moyens magiques de reconnaissance » dont Dzedzic parle. Ils s'autorisent à aimer celui ou celle qui pourra défaire la ceinture/le nœud. Et bien sûr, seuls les amants pourront réussir quand, après de nombreuses aventures, ils se retrouvent. Ce sont des objets merveilleux, mais, une fois encore, un merveilleux motivé – tout comme le pressentiment de la dame – par l'amour. Gages de mémoire, ils sont également des objets magiques, puisqu'en les échangeant, les héros déclarent leurs intentions pour ces objets. Or, ce faisant, ils confèrent la puissance d'un sort au nœud et à la ceinture³² : les objets deviennent ainsi le signe de l'amour.

La puissance de l'amour est irrésistible : quand la dame part à la recherche de Guigemar, elle découvre qu'elle peut facilement sortir de sa prison sans clé, car il n'y a rien qui puisse empêcher la quête amoureuse. Ainsi, la dame de Guigemar n'est pas fée; elle est femme amoureuse. Le seul personnage féérique dans ce lai serait alors la biche blanche. Cela n'empêche nullement la dame d'être un personnage aux pouvoirs merveilleux ou d'avoir des mains guérisseuses. Encore une fois, comme Todorov l'explique, la féerie n'est qu'une partie de la manifestation du merveilleux.

³² La discussion des paroles performatives et des objets magiques ainsi créés est développée dans le chapitre 2.

La focalisation de ce récit est portée par les deux membres du couple amoureux : on suit leur quête à tous deux après leur séparation. Ce qui reste dans le silence, pourtant, ce sont la biche blanche et la nef enchantée, qui sont les éléments merveilleux « types » de l'intrigue et qui lancent l'action. La biche blanche disparaît du récit qu'elle a transformé par son irruption; la nef, cependant, apparaît mystérieusement trois fois quand les personnages en ont besoin. Il est remarquable que cette focalisation maintient la distinction créée dans les deux autres lais déjà discutés : le récit suit l'être humain tandis que l'être féerique et les éléments qui l'accompagnent restent dans l'ombre.

Le lai de *Guigemar* est donc féerique, comme Hoepffner l'avait postulé. Cependant, ce n'est nullement à cause d'un statut féerique qu'on impose à la dame, mais bien par la présence de la biche blanche. Le lai ne présente pas de thème suffisant pour l'appeler « fée », et une telle désignation ne repose ni sur la tradition littéraire, ni sur les actions du personnage. La dame de Guigemar désigne l'évolution du merveilleux féerique vers le romanesque courtois : le merveilleux devient amoureux.

VII. *Chievrefueil*

Dans l'imaginaire médiéval, l'histoire de Tristan et Iseult exprime le pouvoir de l'amour mieux que toute autre. Ils sont devenus le « type » du merveilleux amoureux.

Dans sa discussion des lais bretons, Michel Zink remarque :

Pourquoi réserver une place à part aux amants de Cornouailles, Tristan et Iseult? N'appartiennent-ils pas au monde breton et aux romans bretons? Ne finiront-ils pas, dans la littérature française, agrégés au monde arthurien? Pourtant ils ne sont réductibles à aucune norme. Leur histoire est très tôt connue, citée partout, mais, des premiers romans français qui la racontent, nous ne connaissons que des fragments. On voit en eux à la fois le modèle de l'amour et un repoussoir pour les amants modèles. (72)

Il est probable qu'Iseult était à l'origine une fée, mais dans le lai *Chievrefueil* de Marie de France, elle a non seulement perdu tous ses aspects féeriques, mais le lai ne présente rien de surnaturel et les origines d'Iseult sont passées sous silence. Dans d'autres versions du mythe, la féerie d'Iseult est plus développée. Elle vient d'un lignage de guérisseuses merveilleuses Irlandaises sans pareilles. Le lai raconte comment Tristan provoque une rencontre clandestine avec son amante sous les yeux même du cortège du mari d'Iseult, le roi Marc, ainsi que la manière dans laquelle le lai fut composé. Tels que Marie de France nous les présente, les pouvoirs de la reine Iseult ont leurs racines plutôt dans la force de l'amour qu'elle partage avec Tristan que dans la féerie.

Dès le prologue, le lai est défini comme l'élaboration de matériaux antérieurs. Marie de France dit qu'elle a entendu l'histoire contée plusieurs fois et qu'elle l'a aussi trouvée dans un texte : « Plusur le m'unt conté e dit/ e jeo l'ai trové en escrit » (*Chievrefueil* v. 5-6). Si l'histoire que Marie de France raconte était célèbre, elle n'aurait pas eu besoin d'explicitement l'intrigue, puisque son auditoire la connaissait. Michel Zink postule que la nature fragmentée des manuscrits tristaniens qui nous sont parvenus « est la conséquence... d'une popularité qui rendait inutile de raconter chaque fois l'histoire du début à la fin ou de la recopier intégralement » (74). Le nom d'Iseult suffit à la définition du personnage et réveille chez le lecteur/l'auditeur les réminiscences associées au personnage.

Danielle Buschinger explore la relation entre la reine Iseult et sa mère qui, dans plusieurs versions de l'histoire de Tristan, guérissent les blessures du héros et partagent toutes deux le même ou presque le même prénom. Buschinger remarque que :

Dans toute la tradition tristanienne, Iseult est connue comme guérisseuse : le pouvoir de guérir les malades est l'un des attributs de la fée qu'était à l'origine

Iseut; de fait, dans le roman arthurien, la fée apparaît fréquemment comme guérisseuse : c'est ainsi que 'la fée Morgain guérit, chauffe, nourrit et prête la vie éternelle'. Et ce motif originel de la fée guérisseuse transparait à la fin du fragment de Thomas [une des versions du récit]. (8)

La féerie d'Iseult, attestée en dehors du lai de Marie de France, est présentée par le moyen du pacte de lecture des mythes tristaniens. Toile de fond, elle permet à Iseult de maintenir son allure de personnage merveilleux, quand bien même il n'y a pas d'éléments surnaturels explicites dans ce lai. La perspicacité et les pouvoirs d'observation de la reine peuvent être comparés au pressentiment de la dame de Guigemar : c'est une connaissance qui vient de la force de l'amour. La féerie cède devant le merveilleux amoureux. La perspicacité d'Iseult permet ainsi à Tristan de recourir à un acte de magie pour provoquer la rencontre³³. Comme pour la fée dans *Lanval* que « personne ne voit », et comme pour l'anneau de Muldumarec, le secret de leur rencontre est public mais non visible.

Le contexte narratif est semblable à celui de *Guigemar* : Tristan et Iseult ont bu ensemble un philtre merveilleux. Ils ont été destinés – élus – à être ensemble par cet élément qui reste dans l'ombre comme la biche blanche, et qui, dans cette version de l'histoire, a tout à fait disparu. Dans les autres versions du mythe, il arrive souvent que le personnage qui a confectionné le breuvage ne soit pas explicitement identifié. Certaines versions du mythe lient la naissance de leur amour à la consommation de ce philtre magique qui la provoque. Je suggère, suivant Denis de Rougemont, que le philtre d'amour *confirme* l'amour et le motive, mais ne le *crée* pas :

Pour la magie, voici quel sera son rôle. Il s'agit de dépeindre une passion dont la violence fascinante ne peut être acceptée sans scrupules. Elle apparaît barbare dans ses effets. Elle est proscrite par l'Église comme un péché; par la

³³ Cet acte est exploré en plus de détail dans le chapitre 2.

raison comme un excès morbide. On ne pourra donc l'admirer qu'en tant qu'on l'aura libérée de tout espèce de lien visible avec l'humaine responsabilité.

L'intervention du philtre, agissant d'une manière fatale, et mieux encore bu par erreur, se révèle désormais nécessaire.

Qu'est-ce alors que le philtre? C'est l'*alibi* de la passion. C'est ce qui permet aux malheureux amants de dire : « Vous voyez que je n'y suis pour rien, vous voyez que c'est plus fort que moi. » (Rougemont 39)

Le philtre d'amour est alors un élément plus romanesque que merveilleux, puisqu'il est psychologiquement motivé.

Il est intéressant de remarquer que dans *Chievrefueil*, Tristan fait tout possible pour conserver la clandestinité de leur rencontre dans la forêt. Pourtant, dans d'autres versions et sous d'autres circonstances, les deux personnages parlent explicitement de leur amour, mais de manière à faire passer la vérité de leur amour et leurs paroles pour un mensonge dans un effet de pseudo-simulation. Dans les deux fragments de manuscrit, la « Folie de Berne » et la « Folie d'Oxford », Tristan se déguise en fou et accède à la cour du roi Marc où, devant le roi et la reine, il déclare son amour pour Iseult et raconte certains détails intimes³⁴. On le croit fou et ce qu'il dit passe pour les balbutiements d'un insensé.

La focalisation du lai *Chievrefueil* est portée par les personnages de Tristan et Iseult : le couple humain – mais il faut remarquer qu'elle est plus centrée sur Tristan. Le récit ne nous donne pas accès aux pensées, aux paroles ou aux mouvements d'Iseult hormis ceux qui peuvent être racontés par Tristan. C'est ainsi que le programme narratif, énoncé par les prophéties dans les autres lais, est ici énoncé par Tristan.

³⁴ Dans la « Folie de Berne », par exemple, Tristan, déguisé en fou, dit au roi : « Sire, souvenez-vous de votre frateur, quand vous nous avez trouvés dans la hutte, avec l'épée nue entre nos corps. Je faisais semblant de dormir, parce que je n'osais pas prendre la fuite. Il faisait chaud, comme au temps de mai. Un rayon de soleil filtrait dans la hutte : il brillait sur sa face. Dieu pouvait faire ce qu'il voulait; toi, tu mis tes gants devant la fente et partis : l'affaire s'arrêta là; je n'ai pas l'intention de tout raconter, car elle va bien se souvenir » (3).

Dans tous les lais examinés jusqu'ici, le merveilleux – qu'il soit féérique ou amoureux – sert à créer un couple amoureux, et il y a une prophétie associée à cette création. Dans *Chievrefueil*, la prophétie se trouve dans le message que Tristan destine à Iseult :

D'els dous fu il tut altres
 cume del chievrefueil esteit
 ki a la coldre se perneit :
 quant il s'i est laciez e pris
 e tut entur le fust s'est mis,
 ensemble poeent bien durer;
 mes ki puis les vult desevrer,
 la coldre muert hastivement
 e li chievrefueilz ensement. (*Chievrefueil* v. 68-76)³⁵

Tristan, comme la dame de Guigemar, déclare son propre destin : ce n'est pas une prophétie qui surgit de nulle part, amenée par la fée ou par son émissaire. La preuve de la réalisation de cette prophétie se trouve hors de la diégèse, dans le prologue du lai où la narratrice nous dit qu'elle va nous raconter l'histoire de Tristan et de la reine et :

de lur amour ki tant fu fine,
 dunt il ourent meinte dolur;
 puis en mururent en un jur. (v. 8-10)³⁶

Dans les récits courtois, l'amour devient le pouvoir le plus puissant : il peut franchir tous les obstacles et créer ses propres merveilles.

VIII. *Bisclavret*

³⁵ « Ils étaient tous deux/ comme le chèvrefeuille/ qui s'enroule autour du noisetier:/ quand il s'y est enlacé/ et qu'il entoure la tige,/ ils peuvent ainsi continuer à vivre longtemps./ Mais si l'on veut ensuite les séparer,/ le noisetier a tôt fait de mourir,/ tout comme le chèvrefeuille » (*Chievrefueil* v. 68-76)

³⁶ « l'histoire de leur amour si parfait,/ qui leur valut tant de souffrances/ puis les fit mourir le même jour » (v. 8-10)

Autre personnage à étudier ici, le loup-garou de *Bisclavret* est également merveilleux. Contrairement aux couples dans *Lanval*, *Yonec*, *Guigemar* et *Chievrefueil*, le couple dans *Bisclavret* n'est pas créé grâce au statut merveilleux de l'un de ses membres. En fait, c'est le merveilleux de Bisclavret qui rompt son mariage. Le nom de Bisclavret veut dire « loup-garou ». Or, quand elle découvre la double nature de son mari, la femme de Bisclavret a peur du monstre qu'elle perçoit. Ce n'est pas qu'elle n'accepte pas l'existence d'un loup-garou – le surnaturel n'est jamais mis en question, gardant ainsi le statut de merveilleux – c'est simplement qu'elle ne veut pas avoir un loup-garou comme mari ni avoir des relations intimes avec lui.

Le surnaturel de Bisclavret est tout autre que celui de la fée. Il n'est pas question ici de féerie, mais bien de métamorphose. Dans *Yonec*, Muldumarec semble contrôler sa propre métamorphose. C'est-à-dire qu'il choisit où et en quoi il se transformera. Pourtant on ne sait pas, d'après le texte, s'il a une possibilité illimitée de métamorphose. Mais Muldumarec peut prendre la forme d'un homme, d'un autour et de la dame, tandis que Bisclavret ne peut prendre que sa forme humaine et sa forme animale. Et sa transformation prend place contre sa volonté : trois jours chaque semaine, il se transforme en loup-garou en laissant ses vêtements dans un certain endroit.

Bisclavret est présenté comme l'était Guigemar, c'est-à-dire que son nom et sa condition ne sont pas cachés comme le sont les renseignements sur l'origine du personnage féérique. La narratrice prend soin de le situer dans la sphère du monde humain :

En Bretagne maneit uns ber,
merveille l'ai oï loër.
Beals chevaliers e bons esteit
e noblement se cunteneit.

De sun seignur esteit privez
e tuz ses veisins amez. (*Bisclavret* v. 15-20)³⁷

En fait, c'est le nom de Bisclavret qui donne le programme narratif.

Dans le prologue du lai, Marie de France explore le « type » du loup-garou :

Quant des lais faire m'entremet,
ne vueil ubliër Bisclavret.
Bisclavret a nun en Bretan,
Garulf l'apelent li Norman.
Jadis le poeit hum oïr
e sovent suleit avenir,
hume plusur garulf devindrent
e es boscages maisun tindrent.
Garulf, ceo est beste sauvage;
tant cum il est en cele rage,
humes devure, grant mal fait,
es granz forz converse et vait. (v. 1-12)³⁸

Mais, dans les deux derniers vers du prologue, Marie de France distingue le loup-garou qu'elle va décrire du « type » qu'elle vient de décrire. Elle dit, « Cest afaire les ore ester;/ del Bisclavret vus vueil cunter » (v. 13-14)³⁹. Elle passe du général au spécifique et ne parle plus *des* bisclavrets mais *du* Bisclavret. Ce faisant, elle passe du « type » à l'individu et crée la possibilité de s'éloigner des données acceptées au sujet du loup-garou. Jeanne-Marie Boivin remarque qu'en décrivant Bisclavret, Marie de France « dépeint le meilleur des hommes, dont [les] interventions compatissantes soulignent, autant que l'affection du roi, l'excellence » (149). Bisclavret est non le vilain de

³⁷ « En Bretagne vivait un baron,/ dont je n'ai entendu dire que le plus grand bien./ C'était un beau et un bon chevalier,/ de conduite irréprochable,/ apprécié de son seigneur/ et aimé de tous ses voisins » (*Bisclavret* v. 15-20)

³⁸ « Puisque je me mêle d'écrire des lais,/ je n'ai garde d'oublier *Bisclavret*./ *Bisclavret* : c'est son nom en breton,/ mais les Normands l'appellent *Garou*./ Jadis on entendait raconter,/ et c'était une aventure fréquente,/ que bien des hommes se transformaient en loups-garous/ et demeuraient dans les forêts./ Le loup-garou, c'est une bête sauvage./ Tant que cette rage le possède,/ il dévore les hommes, fait tout le mal possible,/ habite et parcourt les forêts profondes » (v. 1-12)

³⁹ « Mais assez là-dessus:/c'est l'histoire du Bisclavret que je veux vous raconter » (v. 13-14)

l'histoire, mais un héros qui a un attribut particulier : il se transforme en loup-garou.

Donc, d'emblée il est mis dans une position d'altérité par rapport aux loup-garous « types »⁴⁰.

Comme Tristan, Bisclavret prononce son propre destin. Quand il révèle à sa femme ce qu'il devient, elle est horrifiée et cherche à écarter son mari. Découvrant qu'il enlève ses vêtements pendant sa transformation, elle lui demande où il les cache. C'est à ce moment que Bisclavret répond :

Dame, ceo ne dirai jeo pas;
kar se jes eüsse perduz
e de ceo fusse aparceüz,
bisclavret sereie a tuz jurs.
Jan en avreie mes sucurs,
de si qu'il me fussent rendu. (v. 72-77)⁴¹

Mais il lui dit quand même où il les cache. La prophétie se réalise quand la femme demande à un autre chevalier de les voler, trahissant ainsi son mari et le contraignant à rester dans sa forme animale, dans un état sauvage. Bisclavret ne pourra retrouver sa forme humaine avant que ses vêtements lui soient rendus.

La focalisation de ce lai est portée par Bisclavret. Il est un personnage merveilleux, mais ni féérique ni « type ». Le secret dans le lai ne porte pas sur la nature lycanthrope de Bisclavret, mais bien sur le moment même de la transformation et sa vie sauvage. Le récit ne suit pas minutieusement les détails de sa métamorphose, et, comme Boivin remarque : « trois vers particulièrement vagues (v. 64-66)⁴² évoquent la vie

⁴⁰ L'altérité de Bisclavret est explorée dans le chapitre 3.

⁴¹ « Dame, cela, je ne vous dirai pas/ car si je perdais mes vêtements/ et si l'on découvrait la vérité,/ je serais loup-garou pour toujours./ Je n'aurais plus aucun recours/ avant qu'ils ne me soient rendus » (v. 72-77)

⁴² « Je m'enfonc dans cette grande forêt,/ au plus profond des bois,/ et j'y vis de proies et de rapines » (v. 64-66)

sauvage à laquelle se trouve contraint le héros – symbolisée... par la forêt et la nudité » (156). Le côté sauvage n'existe que dans le silence.

VIII. Conclusion

En conclusion, la focalisation des ces cinq lais demeure centrée sur le personnage humain, et non sur le personnage féérique. Dans *Guigemar*, *Chievrefueil* et *Bisclavret*, entourant le personnage humain – ou du moins le côté humain du personnage – le silence n'existe que là où le personnage s'associe avec le personnage merveilleux « type ». Ainsi le personnage humain est plus visible. Le cas de *Bisclavret* est particulier, puisque Marie de France présente explicitement le « type » de son personnage, pour ensuite dévier tout à fait de cette présentation dite « traditionnelle ». Pour pousser la conclusion plus loin, il faut remarquer que dans tous les lais explorés, la focalisation est centrée sur le personnage masculin – qu'il jouisse ou non de pouvoirs merveilleux. Dans *Lanval*, il est évident que le moment où Lanval part dans l'autre monde, dans l'indicible, le récit, qui suivait son histoire, s'arrête. Dans *Yonec*, bien que le récit raconte l'histoire de la dame mal-mariée, il faut remarquer qu'à deux reprises, il est question de descendance : son mari désirait des enfants pour hériter après lui⁴³; et, comme on a vu, quand Muldumarec donne l'anneau magique à son amante, l'effet ultime est d'assurer la survie de sa descendance. Alors le lai entier se focalise sur la naissance d'Yonec, celui qui héritera. Dans *Guigemar*, quand bien même le récit raconte la quête amoureuse des deux amants, ce qui déclenche le tout c'est la faute que nature a commise en formant Guigemar – il ne peut pas aimer – et la résolution de celle-ci. Dans le cas de Tristan, comme on a vu, il

⁴³ « Comme il devait laisser un riche héritage,/ il prit femme pour avoir des enfants/ qui hériteraient de lui » (*Yonec* v. 18-20)

n'y a que des fragments où la focalisation est portée par Iseult – et n'est dit que ce qui peut être perçu par Tristan. Il est intéressant de noter que dans l'épilogue, Marie de France attribue le lai à Tristan lui-même, encore une fois avec Iseult en toile de fond⁴⁴. En ce qui concerne Bisclavret, Marie de France lui attribue le statut d'homme et il garde la focalisation du récit. Donc en plus du personnage féerique, les personnages féminins des lais qu'on a explorés restent dans l'ombre du récit.

⁴⁴ « Tristan, qui était bon joueur de harpe,/ composa, à la demande de la reine,/ un nouveau lai » (*Chievrefueil* v. 111-13 je souligne)

Chapitre 2

Le personnage et la magie : le silence narratif

I. Le merveilleux, la magie et le personnage

Dans la littérature médiévale, il n'y a quasiment aucune différence entre « merveille » et « magie ». Michelle Sweeney, dans son livre, *Magic in Medieval Romance from Chrétien de Troyes to Geoffrey Chaucer*, utilise les deux termes parallèlement et elle remarque :

In coming to terms with the use of magic in the romances, it is important to appreciate the idea of the marvellous, as the terms *magical* and *marvellous* were often used interchangeably in the texts. It is arguable that romance writers did this deliberately owing to the need for an acceptable place for magic in their works. (31)

Calogrenant, dans *Le chevalier au lion*, raconte son aventure à la fontaine de la fée. Il est arrivé dans un endroit où il y a un arbre, une fontaine et un perron. Il lui faut renverser de l'eau de la fontaine sur le perron pour déclencher une tempête – cet acte est le seuil qui mène au monde féérique et à l'aventure qu'il cherchait. Décrivant son désir de déclencher la tempête, il dit : « *La merveille a veoir me plot/ De la tempeste et de l'orage* » (*Le chevalier au lion* v. 430-31 je souligne)⁴⁵. C'est une tempête surnaturelle qui ne suscite aucune hésitation de la part du personnage ni du lecteur – c'est une tempête merveilleuse et l'acte qui l'a déclenché rend explicite les croyances magiques qui soutiennent notre reconnaissance du merveilleux. La magie et le merveilleux ne sont guère distincts.

⁴⁵ « J'eus alors envie de voir *la merveille/ de la tempête et de l'orage* » (*Le chevalier au lion* v. 430-31 je souligne)

Le personnage merveilleux « type », tel la dame de *Lanval*, porte avec lui une certaine manifestation de la magie. C'est une magie qu'on accepte dans le récit sans motivation ni justification à cause du personnage « type ». Quand on pense à la magie ou au merveilleux dans le contexte de la littérature médiévale, on pense d'abord à cette magie « type ». L'auteur de la magie est le personnage merveilleux « type » lui-même; et la magie participe au silence et au secret qui entourent le personnage. Pourtant, la magie qui se manifeste dans la littérature médiévale peut également dépasser le personnage « type », et l'auteur de la magie peut être autre que ce personnage. L'acte magique lui-même passe souvent sans être vu comme magique, car celui qui dépasse le « type » est à la fois plus explicite et moins reconnaissable. Par exemple, dans *Chievrefueil*, Tristan n'est pas facilement reconnaissable comme figure de magicien. Pourtant, il accomplit un acte magique qui suit tout à fait les préceptes de la tradition commune qu'on explorera en détail. Ainsi il est réducteur d'étudier le lai du *Chievrefueil* sans dépasser la notion de « type ».

Sous-tendant les deux niveaux de magie littéraire, il y a la magie de la « tradition commune », habilement décrite par Richard Kieckhefer, ainsi que les « lois universelles » de la magie décrites par Marcel Mauss en collaboration avec Henri Hubert. Ce chapitre montrera en quoi le personnage merveilleux « type » n'est pas le seul personnage « magique » dans les cinq lais; ainsi que de montrer que le fonctionnement de la magie ne diffère guère aux deux niveaux identifiés ci-dessus : ce n'est que le silence textuel qui entoure chaque magie qui varie. La magie associée à la parole et au geste guide cette exploration.

II. La magie « intellectuelle » : naturelle et démoniaque

Pour commencer, Richard Kieckhefer, dans son livre, *Magic in the Middle Ages*, esquisse une définition du concept de « magie », tel qu'il aurait été compris par la plupart des européens médiévaux. Il conclut que la majorité de la population n'aurait pas utilisé le mot « magie » pour décrire ce qu'ils concevaient comme des charmes, des bénédictions, des supplications ou des guérisons (Kieckhefer 9). Il remarque que :

Only the theologically and philosophically sophisticated elite bothered greatly about questions of definition. When the intellectuals attended to such matters, however, they were reflecting on contemporary practices, and often they were articulating explicitly what other people merely took for granted. (9)

Selon Kieckhefer, les intellectuels de l'époque reconnaissaient deux formes de magie : la magie naturelle et la magie démoniaque :

Natural magic was not distinct from science, but rather a branch of science. It was the science that dealt with 'occult virtues' (or hidden powers) within nature. Demonic magic was not distinct from religion, but rather a perversion of religion. It was religion that turned away from God and toward demons for their help in human affairs. (9)

La pensée intellectuelle sur la magie à l'époque de Marie de France ne reconnaissait pas nécessairement cette distinction, et aurait tenté de catégoriser toute magie comme étant démoniaque à l'origine : « Up through the twelfth century, if you asked a theologian what magic was, you were likely to hear that demons began it and were always involved in it » (10). Puisque les *Lais* ne constituent pas un texte théologique, et que la manifestation de la magie qu'ils démontrent ne traite pas de démons, la question se pose : y a-t-il une autre face de la magie dans l'imaginaire de l'époque?

III. La magie de la « tradition commune »

Il existait une magie que Kieckhefer appelle « la tradition commune ». Il postule que :

certain forms of magic were so widespread that they formed a 'common tradition,' found among both clergy and laity, among both nobles and commoners, among both men and women, and (with certain qualifications) among townspeople and country people. (17)

Cette tradition inclut la pratique de la médecine : « To the extent that classical medicine entailed magical elements, or that monks picked up new forms of medical magic from the culture around them, they would be practicing magical cures. Or rather, they would be using what later authors called magic » (58). Le clergé des villages pratiquait également certaines formes de magie, mais moins associées à la médecine. Par exemple :

The sort of duty a village priest might be expected to perform is clear from a twelfth-century ritual for infertile fields. The ceremony extends through an entire day, starting before sunrise with the digging of four clumps of earth from the four sides of the affected land. It is presumably the local priest who is supposed to sprinkle these clumps with a mixture of holy water, oil, milk and honey, and fragments of trees and herbs, while reciting in Latin the words that God said to Adam and Eve, 'Be fruitful and multiply, and fill the earth' (Genesis I:28), followed by further prayers. (58)

La magie était alors pratique, et les résultats étaient plus importants que la compréhension du moyen par lequel la magie fonctionnait. Kieckhefer remarque dans le cas des remèdes magiques : « Precisely why this or that remedy worked was not the healer's concern... what mattered was whether a remedy worked, not how » (66-67). On approche ici les principes qui sous-tendent toute magie.

IV. Les principes de la magie

Dans l'*Esquisse d'une théorie générale de la magie*, Hubert et Mauss remarquent que les rites « sont éminemment efficaces; ils sont créateurs; ils font » (11). Hubert et Mauss écrivent que :

Paroles et actes s'équivalent absolument et c'est pourquoi nous voyons que des énoncés de rites manuels nous sont présentés comme des incantations. Sans acte physique formel, par sa voix, son souffle, ou même par son désir, un magicien crée, annihile, dirige, chasse, fait toutes choses. (50)

Suivant cette idée, il semble qu'on accorde la primauté de pouvoir à la parole plus qu'au geste. Pourtant, étant donné la nature éphémère des gestes, ce serait plus difficile de suivre la trace écrite de la magie gestuelle. Dans l'avant-propos à la traduction anglaise de l'étude de Hubert et Mauss, *A General Theory of Magic*, David Pocock accorde la primauté plutôt au geste : « Rituals *do* what words cannot *say* : in *act* black and white can be mixed; the young man is made an adult; spirit and man can be combined or separated at will. Indeed actions speak louder than words » (4). Les rites *font* au moyen de paroles et d'actions, et un rite peut être aussi simple qu'un seul mot ou un seul geste. Dans le rite décrit par Kieckhefer, le prêtre accomplit la magie de rendre féconde une terre stérile en bénissant quatre mottes de terre et en prononçant des paroles bibliques : il utilise la parole et le geste.

La magie, selon Hubert et Mauss, est l'art de provoquer un changement d'état : « tout acte magique est représenté comme ayant pour effet soit de mettre des êtres vivants ou des choses dans un état tel que certains gestes, accidents ou phénomènes, doivent s'ensuivre infailliblement, soit de les faire sortir d'un état nuisible » (54). J'ajoute que le changement d'état – la transformation – ne peut pas se passer si le magicien n'est pas conscient de son état d'âme de départ ni de l'effet qu'il veut créer par moyen de sa magie. Par exemple, si le prêtre dans l'exemple de Kieckhefer voulait, au fond de lui-même,

assurer que le morceau de terre reste stérile, son acte magique ne serait pas efficace et ne manifesterait pas l'effet désiré, peu importe le parfait accomplissement du rite.

V. La magie sympathique

Hubert et Mauss, ainsi que Frazer et autres, reconnaissent ce qu'on appelle les rites magiques sympathiques. La magie sympathique est simplement définie comme : « [des] rites magiques procédant, suivant les lois dites de sympathie, du même au même, du proche au proche, de l'image, à la chose, de la partie au tout » (3). Ce qui donne lieu aux trois lois de la magie sympathique : la loi de contiguïté, la loi de similarité et la loi de contrariété (57). La loi de contiguïté nous intéresse en particulier. Elle postule que chaque partie d'un objet ou d'une espèce qui peut être identifiée avec l'objet ou l'espèce dans son entièreté jouit de l'essentiel du tout; c'est-à-dire que la partie représente le tout (57). On reconnaîtra dans cette notion la figure de style de la métonymie, et précisément de la synecdoque. Même un nom ou une action peut prendre la place du tout dans le rite.

Dans la loi de contiguïté figurent également les notions de contagion et de continuité : un objet en contact avec une personne peut-être utilisé dans le rite magique comme s'il s'agissait de la personne elle-même, car le contact continue. Parlant d'utiliser les restes de repas pour un rite magique, Hubert et Mauss écrivent : « La magie qui s'exerce universellement sur les restes de repas procède l'idée qu'il y a continuité, identité absolue entre les reliefs, les aliments ingérés, et le mangeur devenu substantiellement identique à ce qu'il a mangé » (58). Hubert et Mauss, suivant Frazer et Hartland, indiquent que la loi de contiguïté définit la magie sympathique essentielle,

tandis que les deux autres lois – de similarité et de contrariété – sont « une expression moins directe que la première de la notion de sympathie » (60).

Donc, jusque là, nous avons établi que la magie de la « tradition commune » traite non pas du *comment* de la magie, mais bien de l'efficacité; et elle assure que les rites sont accomplis au moyen de la parole et du geste. Le magicien ou la magicienne peut se servir de sa voix ou de son geste pour opérer un changement d'état. Il ou elle se sert également des associations sympathiques pour accomplir sa magie. Passons à la discussion des cinq lais de Marie de France, en nous arrêtant brièvement sur un exemple révélateur tiré d'une étude sur *Le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes.

VI. La littérature et la magie

Sweeney étudie surtout la fonction de la magie dans les romans médiévaux, catégorie dans laquelle elle inclut les *Lais* de Marie de France. Elle écrit que la magie dans les romans médiévaux a pour fonction d'éprouver la valeur du héros. Elle postule que :

The fundamental principle that is most important... is that magic is used to achieve... [an] evaluation of the characters' values, identities or moral beliefs. This is achieved through the establishment of a marvellous or magical test which reveals to the audience certain aspects of the personality of a given character. (Sweeney 19)

Puisque son but est d'explorer la fonction de la magie et non les circonstances qui l'entourent ni, en fait, la magie elle-même, elle se limite à la magie littéraire « type » : l'apparition de la fée, le don, l'anneau magique et ainsi de suite. Les motifs merveilleux/magiques sont acceptés dans le texte sans motivation ni justification. Elle remarque que :

The place of magic in the text is rarely explained; the audience is assumed to be familiar with magical characters such as Morgan Le Fay, or locations such as the isle of Avalon, and the existence of magical swords, rings, beds, bridges and girdles. If the romance is to achieve maximum impact, the audience must already be conversant with magical motifs. (47)

Ce qui manque à cette définition, c'est la reconnaissance du personnage merveilleux « type » comme Morgue non seulement comme motif merveilleux en tant que tel, mais bien le plus souvent en tant qu'auteur de la magie. Dans *Le chevalier au lion*, Chrétien de Troyes présente un onguent guérisseur de « Morgue la sage » sans présenter le personnage. Morgue est en effet la guérisseuse magique « type », donc les actes magiques n'ont nullement besoin d'être expliqués, explicités, ni motivés.

Parlant de la magie dans le *Chevalier au lion*, Cristina Noacco remarque que :

L'acte magique lié à la fontaine d'*Yvain* est le reflet et la concrétisation d'une croyance magique *a priori*, répandue dans la société, ce qui a fait souligner le caractère social, outre qu'individuel, de la magie. Nul orage n'aurait eu lieu s'il n'existait pas une croyance folklorique selon laquelle au rite propitiatoire d'aspersion ferait suite 'par imitation et comme par sympathie une réplique analogue de la part des génies maîtres de la pluie'. (397)

Noacco s'appuie sur l'étude de Hubert et Mauss où ils remarquent l'importance de la collaboration sociale dans le rite magique :

Les rites magiques et la magie tout entière sont, en premier lieu, des faits de tradition. Des actes qui ne se répètent pas ne sont pas magiques. Des actes à l'efficacité desquels tout le groupe ne croit pas, ne sont pas magiques. La forme des rites est éminemment transmissible et elle est sanctionnée par l'opinion. (Hubert et Mauss 11)

Alors la magie se traduit dans la littérature par une reconnaissance basée sur les éléments de la « tradition commune ». La définition de Hubert et Mauss qui se base sur les faits de tradition est problématique car elle ne laisse pas de place à une tradition magique *vivante* et *changeante*. Les rites magiques ne sont pas apparus tout faits et fixés pour ne plus jamais métamorphoser. Cependant, il faut reconnaître que la littérature fixe par écrit les

croyances populaires qui entourent les instances magiques, et que, ce faisant, le cycle se perpétue, car une fois fixée, la croyance dans un rite spécifique se confirme elle-même. Cet effet se voit surtout dans le personnage féerique « type » où l'acte magique se fait reconnaître sans motivation ni identification explicite. Le silence qui entoure la reconnaissance du personnage entoure également ses actes magiques.

VII. La magie et la parole

Pierre Gallais dit explicitement dans son étude de la fée « type » qu'elle « possède des pouvoirs magiques qui lui servent à aider les humains, ou dont elle les dote. La divination, en particulier, est l'un des pouvoirs : la fée connaît la destinée des humains ; elle prédit, voire détermine, l'avenir » (12). On a vu dans le chapitre 1 comment le personnage féerique « type » donne le programme narratif par sa déclaration prophétique. La déclaration elle-même est un acte magique, car c'est au moment de la déclaration que la prophétie existe. Sans déclaration et sans explicitation, la prophétie n'existe pas. C'est une parole performative. En plus, il faut remarquer que les personnages merveilleux « types » participent simultanément à deux mondes. Ils existent dans un espace entre-deux qui est propice à la manifestation de la magie.

Dans *Lanval* et dans *Yonec*, le don est accompagné d'une explication de ses limites et de ses pouvoirs. Pourtant, il est intéressant à noter que dans les deux lais, les paroles qui explicitent le don participent du silence qui entoure le personnage « type », car ils sont rapportés et non en discours direct. Le don de la dame à Lanval est décrit sans précision :

Un dun li a duné après :
ja cele rien ne vuldra mes

que il nen ait a sun talent;
doinst e despende largement,
ele li trovera asez. (v. 135-39)⁴⁶

Les instructions pour bien utiliser ce don y sont comprises : il doit donner et dépenser.

C'est au moment même où la dame prononce le don – qui reste dans l'ombre par le biais du discours rapporté – que ce don existe, et non au moment où Lanval rentre chez lui et trouve sa maisonnée bien pourvue. L'acte magique est la déclaration de la fée. On se rappelle qu'au sujet de la parole, Hubert et Mauss remarquent que : « Sans acte physique formel, par sa voix, son souffle, ou même par son désir, un magicien crée, annihile, dirige, chasse, fait toutes choses » (50). Dans *Yonec*, le don de l'anneau est décrit d'une manière semblable :

Un anelet li a baillié,
si li a dit e enseignié,
ja, tant cum el le guardera,
a sun seigneur n'en memberra
de nule rien ki faite seit,
ne ne l'en tendra en destreit. (v. 419-24)⁴⁷

C'est au moment même où Muldumarec prononce les pouvoirs de l'anneau que la magie existe dans le récit. Sans exposition explicite de ses pouvoirs, l'anneau serait tout simplement un anneau comme les autres.

La magie de la parole participe aussi de la métamorphose de Muldumarec. Tout d'abord, le fait qu'il puisse se transformer jouit de l'acceptation qui est accordée à tous ses actes magiques grâce à la reconnaissance du personnage merveilleux « type ». La dame et les lecteurs/auditeurs ont été les témoins de sa première transformation. Sa

⁴⁶ « Puis elle lui fait un don:/ il aura désormais/ tout ce qu'il pourra désirer./ Qu'il donne et dépense largement,/ elle lui procurera tout l'argent nécessaire » (v. 135-39)

⁴⁷ « [II] lui donne un petit anneau/ en lui expliquant/ qu'aussi longtemps qu'elle l'aura au doigt,/ son mari n'aura aucun souvenir/ de l'aventure/ et ne la tourmentera pas » (v. 419-24)

deuxième transformation, il la déclare. Quand il s'agit de donner à la dame une preuve de sa foi, Muldumarec lui dit :

Dites que mals vus a suzprise,
 si volez aveir le servise
 que Deus a el mund establi,
 dunt li pecheür sunt grauri.
 La semblance de vus prendrai :
 le cors Damedeu recevrai,
 ma creance vus dirai tute. (v. 161-167)⁴⁸

La magie de cette transformation existe dans le récit au moment de sa déclaration, et non pas quand il accomplit l'acte de prendre la forme de la dame.

Le don de la fée et le don de Muldumarec ainsi que la prophétie de la biche blanche dans *Guigemar* résultent en un changement de l'état dans lequel se trouvent les héros au début de leur quête : dans le cas de Lanval, il se trouve pourvu de tout ce qu'il pourrait désirer pour rendre aisée son existence à la cour, y compris l'amour de la dame. La dame d'*Yonec*, elle, voit sa position de femme mal mariée transformée en une position d'amante ardente et appréciée. Après la déclaration de la biche blanche, Guigemar se trouve lancé dans une quête qui le mènera à la guérison et à l'amour. En fait, la transformation provoquée par le personnage « type » s'opère également au niveau de l'âme du personnage humain – il devient Autre par rapport à lui-même⁴⁹. Les prophéties que prononcent la fée, Muldumarec et la biche blanche mettent en lumière le pouvoir créateur des déclarations magiques. Dès l'instant où les mots sont prononcés, le destin du personnage prend forme.

⁴⁸ « Dites que vous vous sentez malade/ et que vous voulez recevoir le sacrement/ que Dieu a établi dans le monde/ pour le salut des pécheurs./ Je vais prendre votre forme./ recevoir le corps de Notre Seigneur/ et dire mon Credo » (v. 161-167)

⁴⁹ L'altérité est explorée dans le chapitre 3.

Muldumarec n'est pas le seul personnage dans *Yonec* qui utilise sa voix pour provoquer un changement d'état. La dame donne voix à son songe qu'un chevalier vienne l'aimer⁵⁰. Elle accomplit un acte magique qui permet l'entrée en scène du « véritable » magicien, c'est-à-dire le magicien « type ». La magie de la dame n'est pas tout de suite reconnaissable comme acte magique. Pourtant, il l'est : son intention est de trouver la joie et l'amour. La description de son songe est explicite et tout à fait visible dans le lai. Elle donne voix à son désir, et elle nomme même le moyen par lequel son désir peut être comblé. Elle dit :

Mult ai oï sovent cunter
 que l'em suleit jadis trover
 aventures en cest païs,
 ki rehaitouent les pensis.
 Chevalier trovoënt puceles
 a lur talent, gentes e beles,
 e dames truvoënt amanz
 beals e curteis, pruz e vaillanz,
 si que blasmees n'en esteient
 ne nul fors eles nes veeient. (v. 95-104)⁵¹

La déclaration de la dame n'est pas moins effective que celle de la fée : les deux accomplissent leurs désirs. Mais l'acte de la dame n'est tout de même pas tout de suite reconnu comme acte magique.

VIII. Le silence et la magie qui dépasse le « type »

⁵⁰ Je remarque que dans les cinq lais en question, l'action du lai est déclenchée ou profondément affectée par la voix du personnage féminin. Anne Paupert pousse cette notion plus loin : « Un fait remarquable s'impose d'emblée : dans tous les lais, c'est une parole de femme qui est à l'origine de l'aventure, ou du lai qui la commémore » (170).

⁵¹ « J'ai souvent entendu conter/ que jadis dans ce pays/ des aventures merveilleuses/ rendaient la joie aux malheureux!/ Les chevaliers trouvaient les femmes/ de leurs rêves, nobles et belles,/ et les dames trouvaient des amants,/ beaux et courtois, preux et vaillants,/ sans encourir le moindre blâme,/ car elles étaient les seules à les voir » (v. 95-104)

D'abord, la dame d'*Yonec* n'est pas un personnage merveilleux, donc sa magie ne jouit pas de la reconnaissance accordée à la magie du personnage « type ». Dans le cas du personnage merveilleux « type », le silence qui l'entoure empêche l'accès à son état d'âme et à sa motivation psychologique. Donc, il semble que la magie du personnage, tout comme le personnage lui-même, surgissent de nulle part. Mais l'acte de la dame est moins évidemment magique, puisqu'il est psychologiquement motivé : les pouvoirs magiques de celle-ci sont acceptés sans être reconnus comme tels puisque, dans la logique de la narration, il suit qu'elle aimerait transformer son état. Je propose que la motivation psychologique est à la base de ce qui « cache » les actes magiques qui ne sont pas associés au personnage merveilleux « type ».

IX. La magie de la dame de *Guigemar* : le geste et la parole

Comme dans *Yonec*, le domaine de la magie dans *Guigemar* ne reste pas au pouvoir du personnage « type ». La magie dépasse celle de la biche blanche et s'exprime dans les gestes et les paroles du couple amoureux – surtout de la dame qui existe dans un espace entre deux mondes. Comme celles de la dame de Muldumarec, les actions de la dame de *Guigemar* sont psychologiquement motivées : elle est malheureuse dans son mariage et voudrait transformer son état. La magie de la dame est d'abord gestuelle, pour ensuite participer à la magie orale. Je remarque que sa magie puise dans les sources qui l'entourent : la mer, la mort et l'amour.

En effet, c'est une nef merveilleuse qui emmène *Guigemar* dans le jardin où la dame est prisonnière de son mari jaloux – un vaisseau enchanté qui voyage à moitié submergé dans l'élément fluide. La dame habite un espace qui est à la fois clos et séparé

du monde humain, mais ouvert à un autre monde. Un mur entoure le jardin, il n'y a qu'une entrée inaccessible à la dame, et l'eau protège le dernier côté⁵². C'est un endroit isolé, fermé, à l'intérieur d'un jardin clos qui est analogue au cercle du magicien⁵³. La dame n'a pas la possibilité de participer au monde de l'extérieur du mur, mais elle a un accès aisé au monde des rêves, de l'inconscient, de la magie, et du désir que l'eau représente. Cirlot remarque que : « water stands as a mediator between life and death, with a two-way positive and negative flow of creation and destruction » (365). Cet aspect de l'eau se voit dans le statut de prisonnière de la dame : elle n'est pas tout à fait vivante, mais elle n'est pas encore morte. Elle existe dans les limbes. La mort, comme la vie, est à portée de sa main, mais elle ne possède ni l'une ni l'autre. Elle se trouve entre les deux.

Après être montée sur le vaisseau, la suivante revient à sa maîtresse, qui avait peur et voulait fuir, et lui annonce que le chevalier – le seul être qu'elle a trouvé sur la nef – est mort; c'est alors que la dame agit. Dans le plan qu'elle formule, il y a déjà un soupçon de doute au sujet de l'état du chevalier. Elle dit :

'Or i aluns!
 Se il est morz, nus l'enforruns;
 notre prestre nus aidera.
 Si vif le truis, il parlera.' (*Guigemar* v. 287-90)⁵⁴

⁵² « Dans un jardin, au pied de donjon,/ il y avait un enclos tout entouré/ d'un mur de marbre vert/ bien épais et bien haut./ Il n'existait qu'une seule entrée,/ gardée nuit et jour./ De l'autre côté, c'est la mer qui isolait le jardin:/ impossible d'y entrer ou d'en sortir/ sinon par bateau,/ lorsque le besoin se faisait sentir au château » (*Guigemar* v. 219-28)

⁵³ Selon Kieckhefer : « Magic circles may be traced on the ground with a sword or a knife, or else inscribed on a piece of parchment or cloth. Sometimes they are simple geometrical forms with perhaps a few words or characters inscribed about the circumference. More often, however, they are complex, with inscriptions and symbols of various kinds inside, positions for various magical objects, and a designated place for 'the master,' meaning the necromancer » (159).

⁵⁴ « 'Allons-y vite!/ S'il est mort, nous l'enterrerons/ avec l'aide de notre prêtre;/ s'il est vivant, il nous racontera tout!' » (v. 287-90)

Il est peut-être mort, mais il y a la possibilité qu'il ne le soit pas : le doute rhétorique relance le récit. Guigemar occupe alors le même espace entre vie et mort que la dame. Elle tend sa main vers la poitrine de Guigemar, ne sachant pas si elle touchera la vie ou la mort. À l'instant où sa main est dans l'air, déjà engagée dans l'acte de toucher mais pas encore en train de toucher, elle franchit un seuil, et ce faisant, elle crée un espace que la magie peut occuper et qui n'existait pas avant. Son geste, sans mots, est le lieu d'une transformation.

Le moment où sa main touche la poitrine de Guigemar, « chalt le senti e le quer sein,/ ki suz les coste li bateit » (v. 300-1)⁵⁵. Étirant sa main vers la mort, la dame touche sa vie et sa sexualité et les ramène par-dessus le seuil entre ce monde et l'autre monde. Par le même geste, elle réveille également la vie de Guigemar, ainsi que son corps : « Li chevaliers, ki se dormeit,/ s'est esveillez, si l'a veüe » (v. 302-3)⁵⁶.

L'acte de guérison que la dame accomplit est magique. Songeons à l'association serrée entre magie et médecine que Kieckhefer décrit, ainsi qu'à la ligne à peine perceptible qui sépare la magie du miracle. L'acte de la dame est une guérison magique/miraculeuse. Cependant, la logique narrative derrière la guérison de Guigemar se trouvait énoncée dans la prophétie de la biche blanche : donc, l'acte de la dame, bien qu'explicite, est difficilement reconnaissable comme magique. Sa chair chaude et nue touche au cœur de Guigemar; alors, par un transfert sympathique, elle éveille en lui le désir de chair chaude et nue. En plus, la main de la dame est l'extension de son cœur – elle touche Guigemar avec son cœur d'amoureuse. Réveillant Guigemar, la dame découvre l'amour sexuel pour la première fois de sa vie et elle touche ainsi à un puits de

⁵⁵ « qu'elle trouve chaude,/ et sent battre son cœur » (v. 300-1)

⁵⁶ « Le chevalier endormi/ s'éveille et la voit » (v. 302-3)

puissance sans fond. C'est de l'eau et de l'amour – et plus précisément de la sexualité – que vient la magie de la dame. La naissance de son amour mènera par la suite à une quête qui, une fois encore, touche à la mort – ce n'est qu'en voulant se noyer que la dame réussit à sortir de la tour où elle est prisonnière⁵⁷.

La dame, par son lien avec le monde intuitif de l'eau (Bachelard) et par la force de son amour, pressent qu'elle va perdre son chevalier. Elle lui demande un gage d'amour :

'Amis, de ceo m'asseürez!
Vostre chemise me livrez!
El pan desuz ferai un pleit;
cungié vus doins. u que ceo seit,
d'amer cele kil desfera
e ki despleier le savra.' (v. 557-62)⁵⁸

Avec ses paroles et ses mains, la dame met un nœud dans la chemise de son amant. Elle crée un objet magique qui, par extension sympathique, noue la puissance sexuelle de Guigemar – c'est un sort magique connu sous le nom de « l'aiguillette » reconnaissable grâce à la « tradition commune ».

La dame a guéri Guigemar d'une blessure à la cuisse⁵⁹ et a réveillé sa sexualité; par la suite elle le rend impuissant. Sans motiver le nœud de sa déclaration, il n'a pas de pouvoir. Sa parole est performative. L'objet se manifeste dans l'union des deux amants. Il ne fait que représenter concrètement leur amour et leur fidélité : sa fonction n'est pas

⁵⁷ Elle dit, en apostrophe à Guigemar, « '... cher seigneur, c'est pour mon malheur que je vous ai rencontré!/ Plutôt mourir tout de suite/ que continuer à endurer cette souffrance!/ Ami, si je peux m'échapper,/ j'irai me noyer là même où vous avez été livré aux flots!' » (v. 668-72)

⁵⁸ « 'Ami, donnez-moi alors un gage de votre fidélité!/ Remettez-moi votre chemise:/ je ferai un nœud au pan de dessous./ Je vous autorise, où que ce soit,/ à aimer celle qui saura défaire le nœud/ et déplier la chemise!' » (v. 557-62)

⁵⁹ Janet Hamilton, entre autres, remarque la nature sexuelle de la blessure à la cuisse ou « entre les jambes ». Parlant d'un autre lai de Marie de France, *Chaitivel*, elle remarque que « La blessure à la cuisse représente [l']impuissance à aimer physiquement » (265).

causale. Il s'oppose ainsi à un philtre ou à un charme qui *causerait* la naissance de l'amour. À aucun moment, le récit ne nomme cet acte « magique ». Il participe justement du silence qui entoure les motifs merveilleux et magiques facilement reconnus.

Le sort étant placé dans une chemise, il est possible que Guigemar enlève le gage pour le faire transporter par un suivant⁶⁰; contrairement au gage d'amour que Guigemar demande à la dame de porter. Il lui met une ceinture autour de la taille, sur son corps nu « parmi les flans alkes l'estreint » (v. 572)⁶¹. Le verbe « estraindre » porte à la fois la connotation de serrer, tout simplement, mais également « d'obliger, forcer », et, poussant un peu plus loin, de la mort dans l'expression « *Sor l'estraindre*, sur le point de mourir » (Greimas 251). Le gage que Guigemar exige est tout le temps senti par la dame, et touche à la sexualité, la violence et la mort : toutes forces transformatrices. Le récit garde ces forces dans le silence, puisque la mise en place et la déclaration de la fonction de l'objet sont rapportées dans la narration et non par un discours. La transformation de la dame d'une prisonnière malheureuse en une amante ardente et sexuelle se cristallise dans cet objet magique par le moyen d'un transfert sympathique : la ceinture absorbe le contact de son corps sexuel.

Lors des retrouvailles entre les amants, la dame occupe la fonction d'agent de reconnaissance dans le récit en dénouant la chemise : « le pan de la chemise prent; legierement le despleia » (v. 810-11)⁶². Ainsi faisant elle défait l'impuissance de son amant. Contrairement à Mériaduc, le chevalier qui a trouvé la dame sur la nef enchantée,

⁶⁰ Quand il s'agit de laisser une jeune fille tenter de dénouer la chemise, « Guigemar accepte la proposition,/ appelle le chambellan/ qui a la garde de la chemise/ et lui ordonne de l'apporter » (v. 795-98).

⁶¹ « Mais lui exige à son tour/ qu'elle le rassure sur sa propre fidélité/ en portant une ceinture,/ dont lui-même entoure sa chair nue,/ *en lui serrant un peu les flancs.*/ Celui qui pourra ouvrir la boucle/ sans briser ni déchirer la ceinture,/ cet homme, il la prie de lui accorder son amour! » (v. 568-75 je souligne)

⁶² « elle saisit le pan de la chemise/ et le dénoue sans difficulté » (v. 810-11)

qui la désire et la garde prisonnière de nouveau, qui essaie violemment d'enlever la ceinture, Guigemar n'enlève pas les vêtements de la dame pour vérifier la présence de la ceinture. Il ne fait que tâter sa taille : « A ses costez li met ses meins,/ si a trovee la ceinture » (v. 820-21)⁶³. Il n'a plus besoin de toucher sa peau nue, ni de voir son corps pour toucher à la sexualité qui est incarnée dans la ceinture. Le sort a modifié leurs relations : ils ont dépassé le niveau physique et sexuel de leur union pour atteindre une union spirituelle.

X. La magie de Tristan : la création d'un objet magique

C'est au moyen d'un objet magique que les amants dans *Guigemar* se retrouvent. Dans le lai *Chievrefueil*, un objet magique manifeste non seulement une reconnaissance entre amants, mais bien une rencontre. À premier abord, *Chievrefueil* ne semble pas contenir d'occurrences magiques. En fait, tout le lai se consacre à la construction de cet objet qui, plus que tous les autres actes magiques dans ce recueil, fonctionne suivant les principes de la magie sympathique. La construction de cet objet est explicite, mais sa reconnaissance ne l'est pas. Néanmoins, un rite magique est décrit de sa conception jusqu'à la manifestation du résultat désiré. Comme on a vu, l'accomplissement d'un acte magique ne dépend nullement du statut merveilleux du personnage; dans ce lai, ni Tristan, ni Iseult ne sont explicitement des personnages « magiques », quand bien même le mythe qui les entoure attribue par moments à chacun des deux le statut de magicien ou de fée⁶⁴.

⁶³ « Il touche alors sa taille/ et trouve la ceinture » (v. 820-21)

⁶⁴ Buschinger remarque que dans d'autres versions de la légende de Tristan et Iseult, Tristan lui-même fut soupçonné d'être magicien, et que c'est une accusation qu'il avait niée avec hâte, ne voulant pas être

L'amour que Tristan éprouve pour la reine Iseult a un tel pouvoir qu'il quitte le pays de Galles où il vivait en sécurité pour essayer de la voir :

En sa cuntree en est alez.
 En Suhtwales u il fu nez
 un an demura tut entier,
 ne pot ariere repairier;
 mes puis se mist en abandun
 de mort et de destructiün.
 Ne vus en merveilliez niënt :
 kar cil ki eime leialment
 mult est dolenz et trespensez
 quant il nen a ses volentez. (v. 15-24)⁶⁵

Ce passage met en relief la puissance de leur amour ainsi que l'altérité de Tristan par rapport à ce pays – la Cornouaille – où il est arrivé : pour être proche de la reine il entre dans un lieu où il ne peut pas exister ouvertement⁶⁶. S'il se révèle devant le roi ou ses fidèles, il pourrait perdre la vie, donc il existe en marge de cette société, dans les espaces cachés, couchant là où il peut se loger, et partant le lendemain en vagabond. Il est entre la terre qui lui est sienne et là où il voudrait vivre – c'est-à-dire à proximité de la reine Iseult. Il se retrouve alors dans l'espace magique de l'entre-deux mondes.

Dans le passage du lai *Chievrefueil* qui décrit le message que Tristan destine à la reine, plus que les mots qu'il grave sur la baguette de coudrier, ce sont les actions de Tristan qui, en fait, constituent les éléments d'un acte magique. Mettant sa confiance dans les talents d'observation et dans la perspicacité de son amie, Tristan trouve sûr de

identifié comme tel ni partager les connotations qui allaient avec ce mot (11). Donc les deux personnages sont associés à la magie.

⁶⁵ « Tristan a regagné son pays natal,/ le sud du pays de Galles,/ pour y demeurer une année entière/ sans pouvoir revenir./ Il s'est pourtant ensuite exposé sans hésiter/ au tourment et à la mort./ N'en soyez pas surpris:/ l'amant loyal/ est triste et affligé/ loin de l'objet de son désir » (v. 15-24)

⁶⁶ L'altérité de Tristan est discutée en plus de détail dans le chapitre 3.

graver un message sur une branche et la laisser dans la forêt, devant les yeux de tout le cortège du roi Marc⁶⁷. Jean-Claude Declos observe que :

[Tristan] sait que l'attention de la reine est toujours en éveil, comme la reine sait que l'ingéniosité de Tristan est toujours prête à se manifester; il sait aussi que la reine n'est pas dupe des apparences et ne sera pas étonnée de le trouver près de Tintagel, alors que chacun le croit au Pays de Galles. Tout objet insolite placé sur le chemin ne peut échapper à sa vigilance. Le nom gravé sur l'écorce lui confirmera que le bâton a été placé là par son ami. (40)

Cette explication reste dans le monde « réel » et ne laisse pas paraître la nature merveilleuse de l'amour qui lie les deux amants, ce qui entoure de silence l'essentiel de la magie qui est contenue dans les actes de laisser et reconnaître un message.

Quand Tristan apprend que la reine et le cortège du roi vont passer tout près de là où il se trouve, il est ravi : « mult s'en haita » (v. 44)⁶⁸. Il se rend dans la forêt pour créer son message – il s'écarte des maisons où il a été hébergé pendant la nuit, et des gens dont il a reçu les nouvelles de la reine; il s'isole et travaille en secret. Hubert et Mauss écrivent que la cérémonie magique « se fait d'ordinaire dans les bois, loin des habitations, dans la nuit ou dans l'ombre, ou dans les recoins de la maison, c'est-à-dire à l'écart » (15). L'intention de Tristan est de transformer sa solitude en une rencontre avec la reine. Il crée lui-même la logique narrative derrière son acte magique – ce qui met en échec notre reconnaissance immédiate de la magie.

C'est une baguette de coudrier qui sert de parchemin pour transmettre le message de Tristan à la reine. De fait, il crée une baguette magique. Cirlot écrit à propos de cet objet :

⁶⁷ « Le jour du départ du roi,/ il revient dans la forêt,/ sur le chemin que le cortège/ doit emprunter, il le sait » (v. 47-50)

⁶⁸ « Cette nouvelle remplit Tristan de joie » (v. 44)

Alongside its ‘technical’ symbolism implied by its material or colour, its significance derives from the magic power attributed to it, which in turn derives from the concept of every stick or wand as a straight line, embodying implications of direction and intensity (363).

Donc il est possible de voir la *direction* et l’*intensité* de l’intention de Tristan même dans la forme de l’objet qu’il choisit pour faire passer son message. Grâce à la loi de contiguïté – qui postule que chaque partie d’un objet ou d’une espèce qui peut être identifiée avec le tout peut représenter le tout dans un rite magique – il est possible de voir dans la baguette de coudrier tout le pouvoir symbolique de l’arbre, en plus de la valeur symbolique d’une baguette magique elle-même.

Selon Gallais le symbole le plus fécond de l’arbre « est celui de l’union, et notamment de l’union des contraires » (9). L’arbre unit les forces opposées du ciel et de la terre par ses branches et ses racines : « Si sa verticalité lui permet de représenter le père, sa fécondité le tire du côté de la mère » (10). L’arbre représente l’union d’un homme et d’une femme; l’union du monde physique et spirituel; et, par extension, le monde humain et l’autre monde. En effet, cette baguette de coudrier, grâce aux associations symboliques de l’arbre dont elle jouit par moyen de la loi de contiguïté, représente déjà l’union entre Tristan et la reine – et ceci avant même que Tristan élabore la métaphore puissante du chèvrefeuille qui entoure le coudrier.

Sur la baguette, Tristan inscrit son nom : « Quant il a paré le bastun,/ de sun cultel escrit sun nun » (v. 53-54)⁶⁹. C’est un acte qui peut être interprété à plusieurs niveaux. D’abord, c’est une façon immanquable pour Tristan de signaler à la reine que c’est lui qui lui a laissé le message. En plus, les noms portent en eux-mêmes une puissance considérable : Hubert et Mauss écrivent qu’il suffit de nommer les actions ou les choses

⁶⁹ « Sur le bâton ainsi préparé,/ il grave son nom avec son couteau » (v. 53-54)

pour manifester une réaction sympathique (47). Cet effet sympathique verbal entre une personne ou un objet et son nom est évident dans maints contes de fées et même dans la vie quotidienne. Une fois qu'on connaît le vrai nom de quelqu'un ou de quelque chose, on a accès à cette personne ou chose, et on peut ainsi exercer un pouvoir sur lui.

Songons au conte de « Rumpelstiltskin », par exemple, où il s'agit de devoir trouver le vrai nom de l'être surnaturel. Le nom est la clé pour entrer dans le monde de l'Autre.

Tristan offre son nom en cadeau à la reine, ayant complète confiance en l'amour de sa dame, car il s'expose à la trahison et à la découverte en se nommant ainsi.

La baguette de coudrier, où est simplement inscrit le nom de Tristan, aurait suffi pour signaler à la reine la présence de son amant, et on peut interpréter l'objet comme un talisman. C'est-à-dire comme un objet sur lequel on a inscrit des mots, lui conférant ainsi des pouvoirs magiques (Kieckhefer 77). Pourtant, le message de Tristan est beaucoup plus développé que son nom. Il inclut la comparaison de leur amour à la relation symbiotique et interdépendante entre le coudrier et le chèvrefeuille⁷⁰; cette comparaison devient un symbole, même si le moyen par lequel Tristan fait passer ce message n'est pas explicite dans le texte⁷¹.

⁷⁰ « Ce que disait le message/ écrit par Tristan,/ c'était qu'il attendait/ depuis longtemps dans la forêt/ à épier et à guetter/ le moyen de la voir/ car il ne pouvait pas vivre sans elle./ Ils étaient tous deux/ comme le chèvrefeuille/ qui s'enroule autour du noisetier:/ quand il s'y est enlacé/ et qu'il entoure la tige./ ils peuvent ainsi continuer à vivre longtemps./ Mais si l'on veut les séparer,/ le noisetier a tôt fait de mourir./ tout comme le chèvrefeuille./ 'Belle amie, ainsi en va-t-il de nous:/ ni vous sans moi, ni moi sans vous!' » (v. 61-78)

⁷¹ Declos discute longuement les valeurs relatives de plusieurs interprétations du moyen de passage du message de Tristan : il se demande s'il est possible que il ait véritablement inscrit un si long message sur une baguette de bois. Il remarque que : « Tous [les] critiques, en fait, sont à la recherche du chèvrefeuille, même s'ils ne le disent pas expressément » (42), car cet élément du message n'apparaît pas concrètement dans le lai, et les critiques cherchent à savoir comment Tristan aurait pu faire passer ce message symbolique et compliqué. Declos conclut qu'il est possible de contourner toutes les difficultés d'interprétation si on envisage le nom de Tristan qui « s'enroule, comme le chèvrefeuille, autour du coudrier. L'inscription, par sa forme inattendue, attire l'attention sur la nature du bois, et la légende peut sans difficulté renaître dans l'esprit d'Iseut » (44). La force de cette interprétation est sa simplicité.

Après y avoir inscrit son message, Tristan laisse la baguette dans la forêt. C'est comme si, ne destinant la baguette qu'aux yeux d'Iseult, Tristan avait rendu la baguette invisible, car elle est la seule à la voir. La magie est visible à tous, mais demeure un secret : ce qui fait partie de la magie, en plus de faire partie du silence narratif. La narratrice n'explicite pas l'action de laisser la baguette, ou, en d'autres mots, de jeter le sort. Pourtant, cette action est d'ultime importance, car c'est le point final de l'acte magique de Tristan : une fois l'intention exprimée et le moyen de passage créé, il lui faut tout relâcher pour que le résultat puisse se manifester. Il est inutile d'essayer de guider la forme que prendra la réalisation de la magie.

Il faut souligner dans cette exploration de la construction de la baguette magique que même si c'est Tristan qui est le magicien et accomplit l'acte de magie, c'est sa confiance dans la perspicacité et la compréhension d'Iseult qui lui donne la possibilité de s'exprimer de cette manière. S'il envisageait qu'elle puisse être aveugle au signal, ou qu'elle n'en comprenne pas l'origine ou la signification, il n'aurait pas pu utiliser cette méthode. Ayant confiance en la perspicacité magique d'Iseult – due en partie à ses origines féeriques, mais surtout à l'amour qui les unit – Tristan y voit une possibilité d'expression. Comme Hubert et Mauss l'ont remarqué, en grande partie c'est l'acceptation et la croyance d'une communauté ou d'un groupe de personnes qui permettent l'existence de la magie (11). En fait, Iseult crée l'espace dans lequel Tristan peut construire sa baguette magique – et ce, par le seul fait d'en être l'avisée destinataire.

À la fin du lai, la narratrice dit comment le lai fut composé :

Pur la joie qu'il ot eüe
de s'amie qu'il ot veüe
e pur ceo qu'il avait escrit,
si cum la reine l'ot dit,

pur les paroles remembrer,
 Tristram ki bien saveit harper,
 en aveit fet un nuvel lai. (v. 107-13 je souligne)⁷²

Tristan est alors deux fois auteur dans ce lai – d’abord de l’acte magique, ensuite du lai lui-même; et dans les deux cas, Iseult est la force qui pousse la création. Tout le lai traite, de fait, la création d’un objet magique comme de sa propre création. L’objet ainsi créé est aussi effectif dans sa magie que l’est l’anneau offert par Muldumarec à sa dame.

XI. La magie de Bisclavret : le personnage comme objet magique

Dans le lai *Bisclavret*, la création de l’objet magique atteint son apogée, car ici « l’objet » magique est incarné dans le personnage de Bisclavret. Bien qu’il soit un personnage merveilleux, il ne maîtrise pas la magie au même point que la fée de Lanval, Muldumarec ou la biche blanche. En plus, comme Philippe Ménard le remarque, quand bien même les vêtements de Bisclavret marquent le seuil entre sa vie humaine et sa vie de loup, les vêtements ne sont que le moyen par lequel la magie de la transformation passe : ils ne sont pas magiques en eux-mêmes (103)⁷³. La métamorphose de Bisclavret est la magie reconnaissable à partir du « type » du loup-garou. Donc, à la fois Bisclavret est à la merci de la magie « type » qui le contraint de se transformer, et il dépasse cette magie, étant la magie elle-même.

⁷² « Pour la joie qu’il avait eue/ de retrouver son amie/ et pour préserver le souvenir du message qu’il avait écrit/ et des paroles échangées,/ Tristan, qui était bon joueur de harpe,/ composa, à la demande de la reine,/ un nouveau lai » (v. 107-13 je souligne)

⁷³ Ménard écrit : « L’abandon et la reprise des vêtements se trouve attestés dans plusieurs textes : Pline, Pétrone, une fable ésoopique, quelques œuvres médiévales, des contes folkloriques modernes. Il marque le rejet de la civilisation, de l’humanité et de la raison. Il implique un changement radical de statut, l’entrée dans le monde des bêtes sauvages. Y aurait-il une croyance magique cachée? On pourrait invoquer le principe de similitude, qui est un des grands principes de la pensée magique. Puisque les vêtements sont le propre de l’homme, en les enlevant on renonce à la condition humaine et on devient un animal. La magie vit de simulacre. Dans le monde magique le vêtement jouerait le même rôle que la figurine ou l’effigie. Il serait une partie de l’être, une seconde nature. Toutefois aucun de nos auteurs ne fait de commentaire allant en ce sens » (103).

L'espace de la magie est un espace liminal, un espace entre-deux. Bisclavret se trouve à tous moments entre deux états : homme ou loup-garou, l'autre possibilité d'existence est tout le temps contenue en lui. L'homme qu'il est s'associe avec la société, la civilisation, le masculin, le soleil et le dicible – tout ce qui existe dans la lumière. Par contre, pour devenir loup-garou, il enlève ses vêtements, retourne à son état de naissance et place les objets qui représentent son humanité dans une « pierre creuse » (v. 93)⁷⁴. La pierre creuse, ainsi que l'a établi Bachelard, est associée au féminin. Dans le même esprit, le loup qu'est Bisclavret s'associe à tout ce qui est dans l'ombre : la sauvagerie, la femme, la lune, l'indicible. Il réunit en lui des forces contradictoires; il est l'espace de la synthèse. Le récit, comme on l'a vu dans le chapitre 1, soutient le contraste entre le dicible et l'indicible, se focalisant sur l'humanité – la masculinité – de Bisclavret, laissant tout ce qui fait partie de l'ombre dans le silence. Mais Bisclavret lui-même incarne la réunion des deux forces. Donc, la magie non « type » n'est pas le point de focalisation dans le récit. Comme la magie de la deuxième transformation existe dans *Yonéc* du moment que Muldumarec prononce des mots, la magie de Bisclavret existe quand il existe – c'est-à-dire à tout moment.

XII. Conclusion

La magie littéraire ne varie pas selon le personnage qui l'accomplit : la magie du personnage merveilleux « type » est semblable à la magie du personnage humain. La magie de Muldumarec qui produit un anneau magique est identique à celle de Tristan qui construit sa baguette magique. La magie de la fée de *Lanval* est identique à la magie de la dame de *Guigemar* qui motive le nœud par ses paroles. Bisclavret, lui, représente le

⁷⁴ « grosse pierre creuse » (v. 93)

moment même de la magie, l'espace de la synthèse des forces opposées. Toutes ces occurrences reposent sur la « tradition commune » de la magie : son inclusion implicite et acceptée dans la littérature renforce la reconnaissance aisée de la magie « type ».

Chapitre 3

L'altérité et la sexualité : forces créatrices

Partie I

I. Les enjeux de l'altérité

Dans son article, « La reine ou la fée : l'itinéraire du héros dans les *Lais* de Marie de France », Laurence Harf-Lancner examine l'altérité dans les *Lais* premièrement au niveau de l'exclusion et de l'intégration du héros dans les deux mondes, et deuxièmement au niveau de la « communication » entre les deux mondes (« Reine » 82-83) :

Dans ces histoires d'amour que sont les lais, l'autre monde est celui où l'amour peut s'épanouir sans entraves : l'île des fées ou domaine du rêve où trouvent refuge les amours contrariées. La même bipolarisation s'attache en effet à l'ensemble des lais; féeriques⁷⁵ ou non, ils sont construits sur l'opposition de deux univers antagonistes : un monde régi par les lois sociales, dans lequel l'individu n'a que le devoir de se plier aux valeurs dominantes d'une société holiste, et pas le moindre droit de rechercher un épanouissement personnel; et un monde où s'affirment les valeurs individualistes, en particulier le droit au bonheur, c'est-à-dire, pour Marie, le droit d'aimer. (82)

Elle inclut dans sa discussion quelques liens entre l'altérité et la sexualité surtout en ce qui concerne Guigemar et le refus de l'amour; ainsi que les liens avec l'homosexualité, dans le cas de *Guigemar* et de *Lanval*. Mais elle se focalise surtout sur le personnage de la reine et de la fée. Il reste néanmoins de la place pour pousser la discussion de l'altérité plus loin, en changeant le point de focalisation pour le placer sur le personnage Autre et sur le développement de sa sexualité. Pour bien mettre la dernière partie de cette exploration des *Lais* de Marie de France en contexte, une petite incursion dans *Le*

⁷⁵ Harf-Lancner utilise le terme « féérique » dans un sens plus vaste qu'il ne l'est dans cette thèse en ce qu'elle inclut *Bisclavret* sous cette rubrique.

chevalier au lion de Chrétien de Troyes nous permettra de tirer certaines conclusions sur l'altérité.

Dans *Le chevalier au lion*, Yvain écoute une histoire racontée par Calogrenant, un chevalier parent. Piqué par les paroles de Keu – un personnage qui parle mal de tout le monde – et pour venger la réputation de son cousin, Yvain se sépare du groupe pour devancer le roi et les autres chevaliers, et tenter seul l'aventure que Calogrenant vient de narrer. Arrivé à la fontaine de la fée, Yvain verse de l'eau sur le perron, ce qui déclenche une tempête merveilleuse et marque la frontière entre les deux mondes. Yvain est maintenant dans un monde dans lequel il est Autre. Il se bat contre le chevalier qui est le défenseur de la fontaine et le seigneur de la fée. Yvain le blesse à mort et le suit à vive allure dans son château pour pouvoir réclamer une preuve de sa victoire. Il se trouve emprisonné dans le domaine du chevalier. C'est le double de la fée, sa suivante Lunete, qui protège Yvain des vassaux du chevalier qui veulent le mettre à mort. Quand Yvain voit la dame de la fontaine, il est touché par le feu de l'amour. La tension du désir sexuel interdit est ainsi née : c'est la dame du chevalier qu'il vient de tuer, comment pourrait-elle l'aimer? Lunete manipule sa dame pour qu'elle accepte l'amour d'Yvain : elle l'épouse et Yvain acquiert ainsi un statut légitime dans cet autre monde. Tant qu'il garde l'amour de la dame, il garde sa légitimité. Pourtant, quand, inévitablement, il transgresse l'interdit dicté par la dame, il perd son appartenance à ce monde et l'amour de la dame. Il n'appartient plus au monde humain, ni à l'autre monde : il est plongé dans une folie qui le laisse tout à fait transformé du chevalier qu'il était auparavant, et il perd son nom. Une fois rétabli à la santé mentale par un onguent magique, il vient à l'aide d'un lion qui le suit partout après cet épisode. Se faisant connaître sous le nom de « chevalier au lion »,

Yvain se déclare Autre. Aussi, c'est par une ruse que Lunete fait croire à sa dame qu'Yvain est un autre chevalier que celui qu'elle a épousé et qui l'a trahi. En effet, la dame de la fontaine promet de réconcilier le chevalier au lion avec sa dame, sans savoir que la dame en question n'est autre qu'elle-même. De cette manière, Yvain regagne une légitimité – qui reste néanmoins ambiguë – dans le monde de sa dame.

À la lumière de cet exemple, nous pouvons relever certains aspects de la dynamique qui entoure le personnage de l'Autre dans la littérature à l'époque de Chrétien de Troyes et de Marie de France. D'abord, le personnage de l'Autre n'est pas le personnage féerique. L'autre monde est le reflet du monde humain, mais le personnage merveilleux y appartient tout à fait et n'est Autre que lors d'une rencontre avec le monde humain. Il n'est pas question que le personnage merveilleux soit Autre dans son propre monde. Deuxièmement, le personnage Autre passe à travers différents niveaux d'altérité : son appartenance à un monde ou à une société peut être dictée par les membres de cette société, comme Keu qui se moque d'Yvain – suggérant qu'il n'a pas de place à la cour; ou bien le personnage peut se séparer de la société, comme le départ solitaire d'Yvain; et il peut se déclarer Autre, comme Yvain qui prend un nouveau nom. Donc le personnage est Autre par rapport à un groupe de référence, et peut également être Autre par rapport à lui-même (Paterson)⁷⁶. Finalement, l'altérité et la sexualité – qui,

⁷⁶Janet Paterson définit ainsi les paramètres de l'altérité : « 1-L'Autre est une notion relationnelle qui se définit par opposition à un autre terme. 2-Pour que la différence inhérente à l'altérité soit significative, elle implique la présence d'un groupe de référence dont se démarque l'Autre. 3-Il importe de distinguer entre différence et altérité. L'enjeu ne réside pas dans la différence, mais dans l'altérité. Le groupe de référence dresse l'inventaire des traits pertinents qui constituent l'altérité d'un personnage. 4-Tributaire d'un processus de construction idéologique, toute altérité est variable, mouvante et susceptible de renversements. Elle n'est pas marquée d'aucune immanence et peut-être dotée de traits positifs ou négatifs, euphoriques ou disphoriques dans un même espace social ou discursif. 5-Si, dans la vie réelle, l'altérité d'un individu est déterminée par la société qui l'entoure, le personnage de l'Autre est, de même, tout entier gouverné par les dispositifs du texte » (27). Bien que l'altérité du personnage Autre est le plus souvent établi par le groupe

dans cette littérature, ne se distingue guère de l'amour – sont liées. Ces quelques conclusions orientent la suite de ce chapitre.

II. Le personnage féerique et l'Autre

Tout d'abord, le personnage Autre n'est pas le personnage féerique, bien que ce dernier puisse être Autre dans certains contextes. La dame de Lanval devient Autre seulement quand elle entre dans le monde humain. Elle est maîtresse de son propre domaine, ainsi que maîtresse de la rencontre avec Lanval. Elle est Autre pendant qu'elle reste dans la cour du roi Arthur; et même là, elle demeure maîtresse de soi, car le roi ne peut exercer aucun pouvoir sur elle; contrairement à Lanval – le personnage Autre – qui est à la merci des deux pouvoirs. Quand tous à la cour aimeraient que la fée reste, elle repart, sans mot dire ni regarder en arrière. Elle n'a nullement besoin de s'expliquer ni de justifier ses actions. Il en va de même dans *Yonec*. Muldumarec n'est Autre que quand il vient voir la dame dans le monde humain. Chez lui, il est maître de soi, et peut même ordonner à la dame de le quitter avant que les siens la mettent à mort. Il connaît les conventions sociales de son propre monde et sait le grand deuil et la colère que sa mort engendrera parmi le peuple. L'irruption de l'Autre merveilleux dans *Guigemar* ponctue encore plus brièvement le récit que ne le font la fée de Lanval et Muldumarec : la biche blanche apparaît pour disparaître aussitôt après, ne laissant pas apercevoir le monde d'où elle surgit. Dubost remarque : « Tous ses personnages merveilleux sont doubles. Ils présentent tout à tour une face humaine et une face merveilleuse ou fantastique » (78).

de référence, Paterson indique qu'il est possible de renverser cette notion et de suggérer que le personnage lui-même peut se déclarer Autre (139).

Bien que le personnage féerique ait des pouvoirs transformateurs dans le récit, comme on a vu dans le chapitre 1, ce n'est pas autour de ce personnage que le récit s'oriente.

III. Lanval comme Autre

Dès le début, Lanval est mis en position d'altérité par rapport à la cour du roi Arthur, car le roi « femmes e terres departi,/ fors à un sul ki l'ot servi » (v. 17-18) – le seul chevalier que le roi oublie est Lanval, et nul entre les autres chevaliers ne prend sa défense (v. 20)⁷⁷. C'est l'oubli du roi Arthur qui provoque le départ de Lanval de la cour et crée les conditions propices à la rencontre entre Lanval et la fée. C'est le don de la fée qui permettra à Lanval de prendre sa place à la cour, en lui donnant les moyens d'exister dans cet espace social.

Pourtant, même avec des moyens financiers, il n'appartient pas à la cour, car il ne fait qu'attendre le moment de retrouver son amante. Lors d'un rassemblement de chevaliers et de dames dans un jardin, auquel Lanval assiste sur l'insistance de Gauvain, il reste à l'écart :

Lanval s'en vait a une part,
luin des altres. Mult li est tart
que s'amie puisse tenir,
baisier, acoler e sentir;
l'altrui joie prise petit,
se il ne ra le suen delit. (v. 255-60)⁷⁸

Il ne s'intéresse nullement aux dames de la cour : il ne veut que revoir et pouvoir toucher son amie. Une dynamique est née où Lanval est entre les deux mondes. N'appartenant

⁷⁷ « Il a donné à tous femmes et terres,/ sauf à un seul de ceux qui l'avaient servi,/ Lanval : il l'a oublié/ et personne, dans l'entourage du roi, n'a cherché à le défendre » (v. 17-20)

⁷⁸ « Mais Lanval reste à l'écart,/ loin des autres. Il a hâte/ d'être avec son amie,/ de l'embrasser, de la serrer contre lui;/ la joie des autres ne l'intéresse guère/ puisque lui-même n'a pas l'objet de son désir » (v. 255-60)

pas à la cour, il n'appartient pas non plus au monde de la fée : il perd facilement son accès à ce monde par la transgression de l'interdit. En fait, la transgression résulte dans l'expulsion de Lanval des deux mondes : à cause du tort apparent qu'il a commis envers le roi et la reine, il est prisonnier, attendant son procès; à cause de la révélation de leur amour, il perd l'amour de la fée et tout accès à sa personne. Les deux mondes exercent leur pouvoir sur lui; il est au comble du malheur. Son altérité est, pour utiliser l'expression de Janet Paterson, dotée de traits négatifs (27).

Lanval a été transformé par l'amour de la dame et par sa perte : il n'a plus du tout envie de faire partie de la cour d'Arthur ou même de vivre. Ses garants s'inquiètent pour lui, car il est tombé dans un état où il ne se soucie plus de ce qui lui arrive :

Quant pleviz fu, dunc n'i ot el.
 Alez s'en est a sun ostel.
 Li chevalier l'unt conveié;
 mult l'unt blasmé e chastié
 qu'il ne face si grant dolur,
 e maldiënt si *fole* amur.
 Chescun jur l'aloënt veeir
 pur ceo qu'il voleient saveir
 u il beüst, u il manjast;
 mult dotouent qu'il s'*afolast*. (v. 407-16 je souligne)⁷⁹

Les chevaliers garants sont maintenant responsables du crime de Lanval, et s'il se rend malade en refusant de manger ou boire, ou bien s'il tombe dans la folie, ce sont eux qui paieront à sa place. Les chevaliers le trouvent transformé : il est Autre par rapport à lui-même.

Lanval ne réintègre jamais la société humaine, et la fin du lai demeure ambiguë : il est possible qu'il retrouve une appartenance dans l'autre monde, mais il est tout aussi

⁷⁹ « Les cautions reçues, il ne reste plus à Lanval/ qu'à rentrer chez lui. Les chevaliers l'accompagnent,/ le blâmant fort/ de s'abandonner à une telle douleur,/ et maudissant son *fol* amour./ Chaque jour ils lui rendent visite/ pour voir/ s'il mange et s'il boit:/ ils craignent qu'il *ne se rende malade* » (v. 407-16 je souligne)

possible qu'il soit à jamais Autre où qu'il aille. La possibilité de demeurer à la cour et de voir s'épanouir cet amour qui a, par association, courroucé la reine, n'existe pas. Comme Harf-Lancner a remarqué, « l'autre monde est celui où l'amour peut s'épanouir sans entraves » (« Reine » 82), donc Lanval doit partir pour vivre son amour.

IV. La dame d'*Yonec* comme Autre

Comme Lanval, dans *Yonec*, la dame mal mariée est Autre dès le début du lai : elle se retrouve isolée et contrariée en amour. Le seigneur de la terre est un vieil homme riche qui devait laisser un grand héritage, et qui « femme prist pur enfanz avoir/ ki après lui fussent si heir » (v. 19-20)⁸⁰. On dit que la jeune fille qu'il épouse n'avait pas de pareille en beauté « desqu'a Nicole/ ne tresqu'en Yrlande de la » (v. 26-27)⁸¹. C'est la beauté extraordinaire de la fille qui attire l'attention du seigneur, et qui donc la sépare des autres jeunes filles et femmes. Mais la dame n'a pas la possibilité de participer à la vie quotidienne dans la maisonnée du seigneur, car ce dernier est très jaloux et confie à la duègne les responsabilités de la maîtresse de la maison, notamment, la garde des clés. Il écarte la jeune épouse de toute compagnie :

Dedenz sa tur l'a enserree
 en une grant chambre pavee.
 Il ot une sur serur,
 vieille ert e vedve, senz seigneur;
 ensemble od la dame l'a mise
 pur li tenir plus en justise. (v. 31-36)⁸²

⁸⁰ « ... prit femme pour avoir des enfants/ qui hériteraient de lui » (v. 19-20)

⁸¹ « d'ici à Lincoln/ ni de Lincoln jusqu'en Irlande » (v. 26-27)

⁸² « Il l'a enfermée dans son donjon,/ dans une grande chambre dallée,/ en compagnie de sa sœur,/ âgée et veuve,/ qu'il lui a donné comme compagne/ pour la garder de plus près » (v. 31-36)

Elle n'appartient pas à ce monde, et à force d'être triste et de se lamenter son sort, elle perd sa beauté – ce qui est ironique car c'était le trait qui la distinguait des autres, et qui l'a menée au mariage et à l'emprisonnement.

La tristesse de la dame quand elle est emprisonnée et sans amour est mise en opposition avec la joie qu'elle ressent dans le monde secret de l'amour de Muldumarec. La réciprocité de leur amour redonne à la femme sa beauté. Elle devient si visiblement une autre femme que cela attire les soupçons de son mari. Pourtant, bien qu'elle soit transformée, il faut remarquer que l'amour de Muldumarec la met dans une position d'altérité qui la contrôle, autant que son mari le fait en la gardant dans le donjon : pour garder leur amour, il lui faut ne pas en parler et respecter une mesure de modération. Il faut qu'elle contrôle l'expression de son amour. Elle se retrouve dans une position semblable à celle de Lanval où elle est à la merci de deux pouvoirs. D'un côté, on la garde physiquement de si près qu'elle ne peut se libérer, mais elle y songe de tout son cœur; et de l'autre côté on lui donne la possibilité de s'épanouir dans un amour réciproque, mais seulement tant qu'elle se retient. Elle est prise entre les deux mondes, n'ayant dans aucun des deux la liberté d'expression. Dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, Enide, comme la dame de Muldumarec, doit apprendre à garder le silence autour de la sexualité. Cela lui permettra, enfin, à accéder à la joie, ainsi qu'à la position de reine : elle n'est digne que par la mesure de son silence. Quand la dame perd Muldumarec par son comportement hors des limites, elle peut sortir de sa prison pour le suivre dans son monde : l'amour lui permet d'accéder à l'autre monde qui lui était fermé auparavant.

Dans le monde de Muldumarec, la dame est tout à fait Autre – elle a dépassé toutes les frontières du monde humain. Elle ne connaît pas les mœurs des habitants de ce monde; ne connaît rien, en fait, du danger qui la menace si elle reste. De retour dans le monde humain, elle vit encore sous l'influence de l'autre monde : grâce à l'anneau que Muldumarec lui a procuré, elle peut vivre en paix avec son mari. Sa légitimité et celle de son fils dans le monde humain sont conditionnelles. Elle ne réintègre jamais ce monde et n'y restera que jusqu'au moment où son fils atteint l'âge de venger son père, Muldumarec, contre le mari de la dame. À ce moment, elle choisit, comme Lanval, de partir dans l'autre monde pour rejoindre son amant – en l'occurrence, dans le monde de la mort.

V. Guigemar comme Autre

Dans *Guigemar*, on peut supposer que Guigemar est dans l'autre monde à partir du moment où il part à la poursuite de la biche blanche. Là, il rencontre l'amour – ce qui lui est une terre inconnue, car Guigemar occupe une position d'altérité par rapport à sa famille et sa société puisqu'il ne peut pas aimer.

En toute autre chose Guigemar est accepté dans sa société comme le modèle de la chevalerie. Tout de suite après avoir élucidé la lignée, la prouesse et la renommée de Guigemar, la narratrice expose sa faute : « De tant i out mespris nature/ que unc de nule amur n'out cure » (v. 57-58)⁸³. Incapable d'aimer, il ne peut pas participer à la société dite « normale », qui l'enjoint à faire partie de la « norme » de l'amour, mais sans succès :

Suz ciel n'out dame ne pucele,

⁸³ « Et pourtant la Nature avait commis une faute en le formant:/ il était indifférent à l'amour » (v. 57-58)

ki tant par fust noble ni bele,
 se il d'amer la requeïst,
 que volentiers nel retenist.
 Plusurs l'en requistrent suvent,
 mais il n'aveit de ceo talent;
 nuls ne se pout aparceveir
 que il voleist amur avoir.
 Pur ceo le tienent a peri
 e li estrange e si ami. (v. 59-68)⁸⁴

La rencontre entre Guigemar et la biche blanche l'entraîne dans un autre monde où il n'est pas moins étranger, mais différemment Autre.

Pour Guigemar, la terre de la dame est inconnue et impossible à connaître.

Répondant aux questions de la dame, Guigemar nomme le monde d'où il vient, « Bretagne la Menur » (v. 315)⁸⁵, mais le nom du monde où il est arrivé est indicible.

Guigemar vient, comme Lanval, du monde connaissable, et se trouve bientôt entre les deux mondes.

Après que la dame et sa suivante l'emmènent dans leur chambre, Guigemar prend connaissance de la transformation qui s'opère en lui :

Mes amurs l'ot feru al vif;
 ja ert sis quers en grant estrif,
 kar la dame l'a si nafré,
 tut a sun païs ublié. (v. 379-82)⁸⁶

L'effet de l'amour qu'il ressent pour la dame est tel qu'il n'a plus conscience qu'il vient d'ailleurs; il ne peut plus exister dans son propre monde sans elle. Pourtant, il n'appartient pas non plus au monde de la dame. Le danger est que leur amour sera

⁸⁴ « Nulle dame, nulle demoiselle,/ si belle et si noble fût-elle,/ ne lui aurait refusé son amour/ s'il le lui avait demandé./ D'ailleurs plus d'une le lui offrit;/ mais elles ne l'intéressaient pas./ Il ne donnait même pas l'impression/ de vouloir connaître l'amour./ Et ce refus lui était reproché comme une tare/ par les étrangers comme par ses propres amis » (v. 59-68)

⁸⁵ « Petite Bretagne » (v. 315)

⁸⁶ « Mais l'amour l'a frappé au vif,/ son cœur est désormais un champs de bataille./ La dame l'a si bien blessé/ qu'il a tout oublié son pays » (v. 379-82)

découvert et que Guigemar, à la fois étranger et amant adultère – donc deux fois illégitime – devra partir.

De retour chez lui, Guigemar est tout à fait Autre par rapport à lui-même – ce n'est plus son incapacité d'aimer qui le met à part, mais bien qu'il n'acceptera que l'amour de celle qui défera le nœud dans sa chemise. Il demeure à l'écart de sa société. Quand bien même la fin du lai raconte les retrouvailles des amants et l'épanouissement de leur amour dans le monde qui leur est propre⁸⁷, plus que la réintégration de chacun dans la société, c'est comme si l'amour crée un tierce monde auquel les personnages amoureux appartiennent – comme si la transformation et l'altérité de chacun lui a donné accès à ce monde qui n'existait nulle part avant leur amour.

VI. La dame de *Guigemar* comme Autre

La dame de *Guigemar* n'appartient pas non plus à la société qui l'entoure, elle est isolée. Elle n'a qu'une jeune fille pour lui tenir compagnie; et un vieux prêtre impuissant l'amène à manger. L'arrivée de Guigemar dans sa vie la transforme, ouvrant pour elle un nouveau monde à l'intérieur de sa prison. Quand elle arrive à la cour de Mériaduc, l'appartenance au monde privé de l'amour la garde dans une position d'altérité, car elle refuse de lui octroyer son amour. Bien que les relations entre la dame et Guigemar soient illégitimes, dans le monde de l'amour, elles dépassent les lois du monde humain et créent leur propre légitimité.

VII. Tristan et Iseult comme Autres

⁸⁷ Harf-Lancner souligne que dans ce lai, « l'amour triomphe, et triomphe dans ce monde » (« Reine » 102), à la différence des autres lais.

Dubost remarque : « Érigé en loi suprême, l'amour se heurte à tout ce qui n'est pas amour », et, en note, il cite Roger Dragonetti qui considère l'amour comme un « seul et unique fondement de la loi. Car, il ne peut y avoir, pour Marie de France, amour de la loi que là où la loi fonde son autorité sur l'amour » (Dubost 79). Dans *Chievrefueil* aussi il s'agit de deux personnages Autres qui s'aiment et qui créent un monde propre à eux seuls où ils peuvent partager leur amour, ne se conformant pas aux exigences de l'appartenance au monde humain.

Tristan est explicitement étranger : il vient d'une autre terre, et il a été expulsé de la cour du roi Marc. Il est un hors la loi quand il revient pour retrouver la reine :

Li reis Mars esteit curuciez,
vers Tristram, su nevu, iriez;
de sa terre le cungea
pur la reine qu'il ama. (v. 11-14)⁸⁸

D'emblée c'est l'amour de Tristan pour Iseult qui résulte dans son altérité. Tristan appartenait auparavant à la cour du roi Marc non pas seulement par affiliation, mais par le sang, car il est le neveu du roi. Donc son appartenance, en fait, n'aurait pas été mise en question, s'il n'avait dépassé les limites de ce que les lois humaines permettent : ne s'arrêtant pas à la déclaration de son amour, il le consomme avec Iseult. La loi de l'amour explicitée par Dubost informe les actions de Tristan.

La reine est d'origine irlandaise, et donc également étrangère à la cour du roi Marc. Bien qu'elle soit la femme légitime du roi, ce n'est pas pour lui qu'elle éprouve un amour passion. Dans *Chievrefueil*, elle est ravie de revoir Tristan dans la forêt, et ne pense qu'à le réconcilier avec son oncle pour qu'il puisse être de nouveau à la cour et

⁸⁸ « Le roi Marc, furieux/ contre son neveu Tristan,/ l'avait chassé de sa cour/ à cause de son amour pour la reine » (v. 11-14)

près d'elle⁸⁹. Si on accepte la pensée de Denis de Rougemont – que Tristan et Iseult s'aimaient déjà avant de consommer le philtre d'amour – il faut remarquer que le mariage entre Iseult et le roi Marc met celle-ci dans une position entre deux allégeances, comme le sont Lanval et la dame de Muldumarec. Elle doit désormais rester fidèle à deux contrats : l'un légal – son mariage avec le roi Marc; et celui créé sous les auspices de l'amour, qui, comme on a vu, est une sorte de troisième monde ayant ses propres lois.

Dans d'autres versions de la légende de Tristan et Iseult, Tristan devient Autre par rapport à lui-même en se déclarant fou et en prenant un déguisement, tel que même ceux qui le connaissent bien ne puissent pas le reconnaître. Dans la *Folie de Berne*, par exemple, séparé de la reine, Tristan ne pense qu'à la voir : une situation semblable à celle qu'on retrouve dans le lai de Marie de France. Quand il se décide à agir, il se dit :

Tenir me porroit por mauvais,
 Se por nule menace lais
 Que je n'i aille en tanpinaje
 en abit de fol onbraje.
 Por li me ferai rere et tondre,
 S'autremant ne me puis repondre.
 Trop sui el païs coneüz :
 Sanpres seroie deceüz,
 Se je ne puis changier a gré
 Ma vesteüre et mon aé. (*Folie de Berne* v. 106-15)⁹⁰

Il se déguise alors en fou, et réussit à entrer à la cour et à parler au roi Marc devant Iseult.

Tristan lui-même se déclare Autre : il se refait, et le narrateur dit qu' « A merveille sambla bien fol » (v. 157)⁹¹.

⁸⁹ « ... elle lui explique/ comment se réconcilier avec le roi:/ elle a bien souffert/ de le voir congédié » (v. 97-100)

⁹⁰ « ... on me tiendrait pour un lâche, si la crainte me retenait d'aller là-bas, déguisé, ou travesti en misérable fou. Pour elle, je me ferai raser et tondre, si je ne puis me dissimuler autrement. On me connaît trop dans le pays : je serai vite capturé, si je ne puis choisir d'autres vêtements ni paraître plus âgé » (*Folie de Berne* 2)

VIII. Bisclavret comme Autre

Jusque là notre exploration s'est concentrée sur les personnages humains qui sont Autres par rapport à leur société. La question de l'altérité devient plus intéressante dans le cas de Bisclavret, puisqu'il s'agit d'un être qui est tout à fait accepté par la société qui l'entoure, mais qui porte en lui son double, son Autre. D'emblée, il est mis dans une position d'altérité par rapport aux loups-garous « traditionnels », ou « types », comme on a remarqué dans le chapitre 1.

La narratrice donne deux interprétations de l'altérité de Bisclavret par rapport à la société : l'une négative et l'autre positive. Boivin remarque que : « La métamorphose ... a sans doute toujours autant inquiété qu'elle a fasciné, le fantasme de démultiplication de soi qu'elle exprime s'accompagnant inévitablement d'une crainte de dépossession de soi – si « je » peut être un autre, c'est qu'il est fragile et menacé » (150). Par rapport au groupe de référence que représente la femme de Bisclavret – le groupe qui croit aux loups-garous « traditionnels » sauvages et dangereux – l'altérité de Bisclavret est négative. La femme ne cherche qu'à écarter le monstre qu'elle perçoit dans son mari, car elle ne supporte pas de devoir partager son lit avec lui. Mais Bisclavret est tout aussi Autre par rapport à un autre groupe de référence.

En effet, après que Bisclavret a passé un an dans un état sauvage dans la forêt, le roi et ses chevaliers vont à la chasse dans la forêt de Bisclavret. Et Bisclavret,

Des que il a le rei choisi,
Vers lui curut querre merci.
Il l'aveit pris par sun estrié,

⁹¹ « il a merveilleusement revêtu son personnage » (2) : cette traduction ne laisse pas paraître la référence à la folie évidente dans la version originelle

la jambe li baise e le pié. (v. 145-48)⁹²

Le roi, tout comme la femme, perçoit Bisclavret comme Autre, car il dit qu'il est une « merveille » (v. 152). Mais contrairement à la perception de la femme, sa perception de Bisclavret est dotée de traits positifs. Ce n'est plus le mari à moitié sauvage qu'il importe d'écarter, mais bien le loup à moitié civilisé qu'il importe de célébrer comme prodige. Comme Jean Jorgensen nous signale, « Marie's rendering of Bisclavret allows him to preserve some dignity and even to communicate that dignity through gesture to his human associates... » (25). Les vêtements de Bisclavret lui sont remis et il finit par rejoindre sa propre société en tant qu'être humain; mais on n'a aucun indice qu'il perde la capacité (ou l'infirmité) de se transformer, alors on suppose qu'il garde en quelque sorte son statut Autre. Donc, par rapport à deux références : la société et la cour, nous voyons que Bisclavret est défini comme Autre, et que cette altérité est également positive et négative.

En plus d'être Autre par rapport à sa société, Bisclavret est également Autre par rapport à lui-même. Il est tout à fait conscient de son altérité et, plus que cela, des conséquences de cette altérité : il sait bien que s'il révèle à sa femme le lieu où il laisse ses vêtements, qu'il s'expose à la possibilité de devoir demeurer loup-garou pour toujours. Il porte en lui deux vies possibles, qui sont Autre l'une par rapport à l'autre. Parlant de l'endroit où Bisclavret met ses vêtements, Gérard Gros remarque : « Cuve baptismale ou tombeau, le symbolisme chrétien d'un tel élément ne varie pas : dans les deux cas il s'agit de passer d'une vie à une autre. Or c'est précisément en déposant sa *despuille* dans l'évidement que Bisclavret devient loup, change de vie... » (580). Une

⁹² « ... dès qu'il aperçoit le roi,/ court vers lui implorer sa grâce./ Il saisit son étrier,/ lui baise la jambe et le pied » (v. 145-48)

des vies est associée avec la société acceptée, l'autre avec la sauvagerie. Dans le lai de *Bisclavret*, il n'y a pas de résolution entre ces deux vies : la femme de Bisclavret est punie pour avoir trahi son mari, mais bien que Bisclavret redevienne homme en possession de ses terres et de lui-même, comme on a déjà remarqué, on n'a nulle preuve qu'il cesse de devenir loup-garou.

Partie II

I. L'altérité, la parole et le toucher : la sexualité

Dans tous les lais explorés dans ce mémoire, c'est l'altérité qui lance l'intrigue du lai⁹³, puisque, comme Dubost, Dragonetti⁹⁴, et Harf-Lancner l'ont remarqué, pour Marie de France, l'intrigue s'érige autour de l'amour. Et l'amour est possible grâce à l'altérité du personnage. Anne Paupert, dans son article, « Les femmes et la parole dans les *Lais* » postule que :

... Marie semble très nettement privilégier la parole dans ses représentations de l'amour; parmi les cinq étapes ou degrés traditionnels de l'amour (visus, allocutio, tactus, osculum, coitus), elle met l'accent sur le deuxième, et s'intéresse surtout à la naissance de l'amour et aux déclarations d'amour, nombreuses et diverses. Les deux termes semblent même presque équivalents : *aimer, c'est (surtout) parler*, dans les *Lais*... (177 je souligne)

On reconnaît dans l'expression « aimer, c'est parler », une continuation logique de « l'intrigue, c'est l'amour », qui s'ajoute à la notion de l'altérité comme l'élément qui lance l'intrigue. Il faut remarquer que la distance qui sépare l'acte de parler des actes intimes physiques est fine. L'amour, ici, est un amour physique. De plus, les notions de parler et toucher s'entrecroisent.

⁹³ Harf-Lancner postule que tous les lais de Marie de France exhibent la même structure d'opposition de deux mondes (« Reine » 82).

⁹⁴ Cité dans Dubost.

L'idée de parler introduit l'idée de « toucher par la parole » qui se traduit sous peu en un toucher physique. Parler ne désigne pas seulement la parole dans les *Lais*. Harf-Lancner relève la théorie de « communication » de C. Lévi-Strauss. Dans le contexte d'un conte mélusinien⁹⁵, elle dit : « Or le conte mélusinien fait pour un temps 'communiquer des êtres que la nature a sexuellement et ontologiquement séparés', rapproche temporairement les dieux et les hommes » (« Reine » 83). La communication passe – ici la voix. Mais aussi il faut remarquer que la communication peut passer par d'autres moyens : songeons aux gestes qui font passer un message, le toucher qui informe, même la communication d'une maladie – par quel moyen que ce soit, bref c'est une communication entre corps. Dans les *Lais*, cette communication passe par la sexualité, ce qui revient à dire que parler c'est s'exprimer sexuellement. Poussons notre exploration plus loin pour voir en quoi l'altérité d'un personnage est liée à sa sexualité.

II. *Lanval*

C'est l'altérité de Lanval qui attire la fée et lui permet de venir s'offrir à lui – les chevaliers qui restent en faveur auprès du roi Arthur ne l'intéressent nullement. Quand les demoiselles arrivent pour mener Lanval à leur maîtresse, il ne dit pas un mot. Sa première impression de la dame passe par les yeux. Il la voit étendue sur un lit, tout à fait exposée à sa vue :

tut ot descovert le costé,
le vis, le col e la peitrine :
plus ert blanche que flurs d'espine. (v. 104-6)⁹⁶

⁹⁵ Voir chapitre 1, page 4.

⁹⁶ « ... son flanc était découvert,/ comme son visage, son cou et sa poitrine,/ plus blancs que l'aubépine » (v. 104-6)

Avant de répondre à la déclaration d'amour de la dame, Lanval la contemple. Et ce n'est qu'après avoir laissé entrer l'image de l'autre corps dans le sien qu'il sent naître « l'estencele » de l'amour « ki sun quer alume e esprent » (v. 118-19)⁹⁷. L'étincelle et le feu représentent la naissance du désir de Lanval pour la dame – un désir avide. Le feu est associé avec la sexualité – surtout de l'homme, grâce à l'association entre l'homme et le soleil – ainsi qu'avec la libido et la fécondité (Cirlot 105). En plus, le feu est : « an image of energy which may be found at the level of animal passion as well as on the plane of spiritual strength » (107). Cette étincelle est aussi l'attrait de ce qui est à la marge d'une relation légitime : la dame fait partie de l'autre monde, de ce qui est interdit, ce qui ajoute de l'attrait à ce qu'elle offre.

Pour Lanval, le monde de la fée est le monde du lit et des délices, et surtout de ce qui est secret. Les relations sexuelles entre Lanval et la fée fondent leur intimité. Leur première rencontre se passe dans le lit de la dame :

Delez li s'est el lit culchiez :
ore est Lanval bien hébergiez
ensemble od li. (v. 153-55)⁹⁸

Tout ce qu'on sait au sujet de leurs relations par la suite c'est que :

Mult ot Lanval joie e deduit :
u seit par jur u seit par nuit,
s'amie puet veir sovent,
tut est a sun comandement. (v. 217-20)⁹⁹

Tout le désir de Lanval se focalise autour de son désir de la *voir*, et surtout de la *toucher*¹⁰⁰. Le silence narratif qui entoure leurs relations sexuelles ne relève pas d'un

⁹⁷ « l'amour le pique alors d'une étincelle/ qui enflamme et embrase son cœur » (v. 118-19)

⁹⁸ « Il se couche auprès d'elle dans le lit:/ voilà Lanval bien logé! » (v. 153-54)

⁹⁹ « Lanval vit dans la joie et le plaisir:/ jour et nuit,/ il peut voir souvent son amie,/ prête à répondre à son appel » (v. 217-20)

tabou au niveau de la culture médiévale. Le silence n'est pas censure. L'interdit est au niveau de la diégèse. La fée énonce explicitement qu'il ne faut pas parler de leur amour et la narration respecte cet interdit. Lanval, comme la dame de Muldumarec et Énide, doit apprendre le silence quant à la sexualité : l'acte demeurera leur secret.

Au niveau sexuel, ce qui est caché dans un monde devient explicite dans l'autre. La nature du secret dans l'autre monde est au niveau de la motivation psychologique. Contrairement à la reine, les actions et les paroles de la fée de sont pas justifiées dans le récit : on les accepte telles quelles. La motivation psychologique de la reine est transparente : elle est courroucée que Lanval ne lui accorde pas son amour – un amour illicite et adultère. Mais la reine n'est pas visible. Dans le monde de la fée, où voix et motivations ne sont pas mises en évidence, le corps est d'autant plus visible. En fait, le corps de la fée est le point de focalisation des descriptions qui sont faites d'elle. Sa défense de Lanval est centrée sur la révélation de son corps : elle n'a qu'à se montrer pour que le roi et les barons se mettent d'accord que Lanval est justifié de sa vantardise devant la reine. Ce qui ne se montre pas ni ne se dit des dames courtoises se montre et se dit de la fée : elle montre ses flancs nus¹⁰¹, et on dit explicitement que quand elle laisse tomber son manteau à la cour, c'est pour mieux s'exposer à la vue de tous¹⁰². Ce qui relève le paradoxe central de ce personnage : la fée est à la fois visible et secret.

¹⁰⁰ « ... Il a hâte/ d'être avec son amie,/ de l'embrasser, de la serrer contre lui » (v. 256-58)

¹⁰¹ « La dame était vêtue/ d'une chemise blanche et d'une tunique/ lacées des deux côtés/ *pour laisser apparaître ses flancs.*/ Son corps était harmonieux, ses hanches bien dessinées,/ son cou plus blanc que la neige sur la branche;/ ses yeux brillaient dans son visage clair,/ où se détachait sa belle bouche, son nez parfait,/ ses sourcils bruns, son beau front,/ ses cheveux bouclés et très blonds:/ un fil d'or a moins d'éclat/ que ses cheveux à la lumière du jour » (v. 565-76 je souligne)

¹⁰² « La jeune fille entre dans la salle du château:/ on n'y a jamais vu si belle femme./ Elle met pied à terre devant le roi/ et tous la voient bien./ *Elle laisse tomber son manteau/ pour qu'on la voie mieux encore* » (v. 617-22 je souligne)

Il est intéressant que ce ne soit qu'au moment où la reine met en question la sexualité de Lanval qu'il transgresse l'interdit pour défendre sa réputation. Elle l'accuse d'être homosexuel¹⁰³ – ce qui le mettrait encore plus en marge qu'il ne l'est déjà. Elle lui dit :

Asez le m'a hum dit sovent,
que de femme n'avez talent.
Vaslez amez bien afaitiez,
ensemble od els vus deduiez. (v. 281-84)¹⁰⁴

Lanval nie tout à fait l'accusation d'homosexualité : « 'Dame', dist il, 'de cel mestier/ ne me sai jeo niënt aidier...' » (v. 293-94)¹⁰⁵. C'est donc par accès de ce qui est secret et caché dans la société humaine que la reine atteint Lanval. Le secret de l'homosexualité n'est pas du même ordre que la relation sexuelle cachée dont il jouit avec la fée. Ici, c'est une technique narrative qui affirme la virilité de Lanval, puisque l'accusation de l'homosexualité n'est pas justifiée par le récit – le lecteur ne doute pas de la force de l'amour de Lanval pour la fée. Il n'est pas ambigu sexuellement.

III. *Yonec*

Dans *Yonec*, le fait d'être Autre crée des conditions propices à une rencontre amoureuse illégitime, mais réciproque et satisfaisante. Muldumarec ne peut venir à la dame que si elle l'appelle – et si elle était heureuse dans son mariage, et faisait une partie

¹⁰³ Au sujet de l'homosexualité au Moyen Âge, Harf-Lancner remarque : « La place de l'homosexualité parmi les formes de l'exclusion est représentative de cette fin du XIIe siècle. En effet après une relative tolérance durant le Haut Moyen Age, le troisième concile de Latran (1179) est le premier concile œcuménique à légiférer sur l'homosexualité » (« Reine » 89).

¹⁰⁴ « On m'a dit bien souvent/ que vous ne vous intéressiez pas aux femmes./ Vous préférez prendre votre plaisir/ avec de beaux jeunes gens! » (v. 281-84)

¹⁰⁵ « 'Dame, dit-il, je ne sais rien/ de ce genre de pratique...' » (v. 293-94)

intégrante de son monde, elle ne l'aurait pas appelé. Ici encore, l'amour passe d'abord par les yeux. Ce n'est qu'après que la dame ait « bien esgardé » (v. 118)¹⁰⁶ l'autour que ce dernier se transforme en chevalier. La dame éprouve une peur passagère. Ainsi commencent les paroles d'amour, suivies sous peu par l'intimité physique.

C'est encore le corps de la dame qui importe. Comme on l'a déjà remarqué dans le chapitre 1 et encore dans ce chapitre, le mari de la dame et Muldumarec cherchent tous deux à laisser une descendance. C'est comme si la dame était deux êtres à la fois : l'un défini par son corps – l'être vu par le monde extérieur – et l'autre qui existe dans le monde privé de ses rêves. Puisque c'est son corps qui compte, elle se sert de sa santé pour manipuler quelque peu son environnement. Simulant une maladie mortelle, elle réussit à forcer la vieille sœur de son seigneur à chercher le prêtre, car celle-ci craint la mort de la dame, la perte de son corps¹⁰⁷. La visite du prêtre, celui qui bénit les mariages légitimes, mène à la preuve que la dame désire – la nature chrétienne de l'être féérique – avant de s'unir sexuellement avec Muldumarec.

En effet, pour qu'elle accepte Muldumarec en tant qu'amant « légitime », selon le canon de l'amour et non de la loi, il lui faut lui faire passer l'épreuve de sa foi chrétienne. Le chevalier s'allonge à côté de la dame et prend sa forme pour recevoir l'hostie. C'est la deuxième métamorphose du chevalier, et il devient à la fois Autre que lui-même et l'objet de son désir. Il ne touche pas à la dame quand ils s'allongent côte à côte dans le lit.

Pourtant, il prend tout de même le corps de la dame en prenant sa forme. Carine Bouillot

¹⁰⁶ « longtemps contemplé » (v. 118)

¹⁰⁷ « ... la dame dit qu'elle est malade:/ il faut vite/ lui quérir le chapelain./ car elle a grand-peur de mourir./ La vieille répond : 'Vous attendrez!/ Mon seigneur est à la chasse/ et personne n'entrera ici que moi!'/ La dame, éperdue./ feint de s'évanouir./ La vieille, effrayée/ déverrouille la porte de la chambre/ et appelle le prêtre/ qui arrive en tout hâte/ avec l'hostie » (v. 177-90)

remarque que « la métamorphose permet l’alliance sexuelle » (74); et ceci dans deux sens : premièrement, prendre la forme de la dame permet au chevalier de prouver sa foi, et deuxièmement, prendre la forme de l’homme humain permet, mécaniquement, l’union sexuelle. La nature de leurs relations ne devient explicite qu’après la blessure de Muldumarec et la révélation que la dame porte leur fils. Comme la narratrice dit dans le lai *Milon*, « tant l’ama/ que la dameisele enceinta » (*Milon* v. 53-54)¹⁰⁸.

IV. *Guigemar*

Se retrouvant dans une situation semblable à celle de la dame dans *Yonec*, l’altérité de la dame de *Guigemar* permet son alliance avec Guigemar. Si elle avait aimé son mari et avait eu de bonnes relations avec lui, elle lui serait restée fidèle, l’arrivée de Guigemar ne l’aurait pas tentée, et Guigemar devrait aller chercher l’amour et la guérison ailleurs. Mais elle est Autre et ne cherche qu’à pouvoir sortir de sa prison, que ce soit se libérer physiquement, ou bien s’épanouir en amour. Ici aussi, les premiers soupçons de l’amour passent par les yeux¹⁰⁹ et par la main de la dame : elle regarde avant de toucher, et le toucher vient avant la parole. Le premier contact est un contact visuel.

Deux métaphores définissent l’amour naissant des deux amants : d’abord le cœur de Guigemar est en tourment (Greimas 253) : « ja ert sis quers en grant *estrif* » (v. 380 je souligne)¹¹⁰. Ensuite, on dit de la dame qu’elle :

... alkes esteit reschalfee
del feu dunt Guigemar se sent

¹⁰⁸ Ils « s’aimèrent si bien/ que la demoiselle devient enceinte » (*Milon* v. 53-54)

¹⁰⁹ « La dame pénètre la première/ dans le navire/ s’arrête devant le lit,/ *regarde le chevalier.*/ Devant sa beauté, elle plaint son triste sort;/ pleine de tristesse,/ elle s’apitoie sur sa jeunesse brisée » (v. 292-98 je souligne)

¹¹⁰ « son cœur est désormais un champ de bataille » (v. 380)

que sun quer alume e esprent. (v. 390-92)¹¹¹

Ce qui relève encore l'idée de l'amour qui allume la passion et relève l'ardeur. Les deux métaphores évoquent l'amour, voire la sexualité, comme une territoire dangereuse et qui consomme ceux qui y participent. Comme on a vu, l'aspect sexuel de leurs relations se condense dans la ceinture et dans le nœud qu'ils créent pour sceller leur amour.

L'urgence sexuelle disparaît de leurs relations et ils atteignent une union qui s'élève au dessus du désir de la chair. Cette union est en opposition avec la violence de Mériaduc, quand il essaie d'enlever la ceinture de la dame¹¹².

V. *Chievrefueil*

Pour la dame de *Guigemar*, l'attrait du chevalier inconnu est double : d'abord il lui offre la possibilité de s'épanouir dans un amour réciproque et ardent; ensuite c'est l'attrait de ce qui est interdit, illégitime. Grâce à l'enchâssement du mythe qui l'entoure, plus que tous les autres lais, *Chievrefueil* incarne l'attrait de l'amour adultère. C'est une forte tension sexuelle qui donne à Tristan le pouvoir – ou bien l'oblige – à renoncer à toutes choses pour suivre la reine où qu'elle aille et à entreprendre d'incroyables actions pour amour d'Iseult.

Certaines versions explicitent leurs relations sexuelles. Dans le *Tristan* de Beroul, par exemple, le roi Marc, à l'insistance de ses barons félons et le nain qui l'avise, tend un piège pour Tristan. Le nain, sachant que Tristan essayera de parler avec la reine

¹¹¹ « ... commence à brûler du feu/ que ressent Guigemar,/ un feu qui enflamme et embrase son propre cœur » (v. 390-92)

¹¹² Mériaduc est furieux quand la dame lui dit qu'elle n'aimera que le chevalier qui pourra ouvrir la ceinture, et il « coupe les lacets de sa robe;/ il voulait ouvrir la ceinture,/ mais en vain./ Plus tard il fit tenter l'épreuve/ par tous les chevaliers du pays » (v. 738-42).

avant de devoir partir tôt le matin, répand de la farine sur le plancher entre le lit qu'Iseult partage avec le roi et le lit de Tristan. Tristan le voit et décide de sauter de lit en lit, ce qui rouvre une blessure qu'il avait à la jambe – semblable à la blessure de Guigemar à la « cuisse ». Pendant qu'il se distrait avec la reine, la blessure saigne et tâche les draps, mais il ne le ressent pas tellement il prend plaisir. Devant sauter en toute hâte pour regagner son lit avant d'être pris en flagrant délit, Tristan laisse tomber des gouttes de sang, marques visibles de la trace de son plaisir (Beroul v. 672-749), ainsi que de la consommation de l'acte sexuel (on pense en effet aux draps tâchés du sang de l'hymen exposés aux fenêtres des nouveaux mariés). Cet épisode reflète le caractère clandestin de leur amour. Croyant que le noir le cache, Tristan prend un risque pour pouvoir être proche d'Iseult pendant quelques moments.

Dans *Chievrefueil*, leur amour frôle la mort : ils se meurent sans l'autre, comme le coudrier et le chèvrefeuille. C'est l'amour de l'interdit, de la transgression, de la passion impensable. L'amour se distancie peu de sa force destructrice et transformatrice qui le lie à la force de la mort. L'amour consomme les amants : le prologue nous dit que leur amour était si puissant qu'ils meurent le même jour.

VI. *Bisclavret*

Dans tous les lais étudiés jusque là, c'est l'altérité du personnage Autre qui crée à la fois la possibilité d'une relation intime illégitime, ou au moins en marge de « la norme », et met en branle le désir du personnage Autre pour s'épanouir dans un tel amour. Mais, comme c'est le cas dans tous les aspects explorés dans cette thèse, le lai *Bisclavret* présente une autre dynamique.

Bisclavret contenait en lui le germe de son altérité au moment de son mariage, mais c'est la découverte de celle-ci qui déclenche l'intrigue. Il avait un mariage légitime. Son altérité mène à la brisure de la légitimité quand sa dame le trahit et prend un mari illégitime. Jorgensen remarque :

Marie's portrayal of the wife is replete with sexual implications. Her first suspicions concerning Bisclavret's absences focus on a possible infidelity. Following his confession, she determines not to sleep with him, which decision is immediately followed by the involvement of the soon-to-be lover in the plot to steal Bisclavret's clothes. The wife's adultery proves to be her final undoing.
(27)

La reconnaissance de Bisclavret à la cour du roi mène à la reconnaissance du premier mariage; et le mariage illégitime, tout en étant reconnu comme illégitime, demeure. Donc la restitution du personnage Autre dans sa société lui donne accès à une certaine justice en ce qui concerne les relations intimes : Bisclavret est justifié de son attaque sur la femme qui l'a trahi, et c'est la trahison qui est punie et non l'altérité.

Le nœud du rejet de Bisclavret par sa femme réside dans le fait qu'elle ne supporte pas partager un lit, c'est-à-dire l'espace sexuel intime, avec un être sauvage.

Jorgensen postule que :

They key... lies in the sexual act's being an unmediated act of communication, where two are, though only momentarily, one.... As she plots to betray him, he, at her insistence, betrays himself. As this last sexual act of communication is removed, he loses his standing as a social being capable of mediated discourse.
(27)

Ce n'est plus l'Autre qui s'engage dans une relation illégitime pour combler les lacunes dans son épanouissement sexuel, mais bien l'Autre qui se fait rejeter et trahir pour son côté sombre – il n'a plus la possibilité de communiquer avec sa femme. La dame ne voit que la sauvagerie de Bisclavret, car il touche à tout ce qui est indicible dans la sexualité : le désir sexuel est dangereux, même violent. *Bisclavret* exprime le non-dit des autres lais

qui présentent la sexualité comme toute puissante, mais d'une puissance qui illumine.

Guigemar et *Yonec*, par exemple, ne traitent pas du comportement des maris jaloux, qui, par le désir de possession totale du corps de la femme, emprisonnent leurs dames.

Chievrefueil se focalise plus sur cette force consommatrice de l'amour et de la sexualité, mais tout en célébrant la puissance de l'amour qui lie les amants. Par contre, la femme de *Bisclavret* a peur de la possession, de la consommation totale que représente la bête qu'est devenu son mari.

D'ailleurs, comme on a remarqué dans le chapitre 2, la magie de *Bisclavret* réside dans le fait qu'il réunit en lui des forces en opposition : la lumière et l'ombre, le masculin et le féminin, le dicible et l'indicible. Quand il laisse ses vêtements dans la pierre creuse, *Bisclavret* passe dans le monde sauvage et féminin. Une tension existe alors entre la sauvagerie féminine de *Bisclavret* et sa femme qui demeure dans le monde dicible du masculin. Elle préfère s'allier avec un chevalier qui ne la provoque pas à explorer la force sauvage et féminine de la sexualité. Se débarrassant de *Bisclavret*, elle se permet de rester dans l'ignorance de sa propre sexualité sauvage.

VII. Conclusion

Dans les cinq lais explorés, l'acte sexuel permet alors une rencontre entre deux mondes, facilitée par l'altérité d'au moins un des personnages du couple amoureux. La sexualité n'est pas cachée dans cette littérature. Si elle existe dans le silence du récit, cela relève d'un interdit au niveau narratif plutôt que d'un tabou culturel. La force créatrice de la sexualité n'est jamais loin de la force destructrice de la mort – ce qui rend proche l'entrée vers l'autre monde. *Lanval* et la dame de *Muldumarec* quittent tous deux le

monde des humains pour être avec leur amant. Guigemar et sa dame s'élèvent au-dessus du monde des relations corporelles pour atteindre une union spirituelle, dans le paradis de leur propre amour. Tristan et Iseult meurent ensemble, demeurant ainsi amoureux dans l'autre monde. Et Bisclavret incarne la sexualité en son entièreté : à la fois masculin et féminin, visible et secret, doux et sauvage, il contient plus qu'un soupçon de violence, mais n'agit que contre celle qui ne pouvait pas accepter la violence inhérente à un être qui accède à son Autre.

Conclusion

Il est évident que chacun des sujets que j'ai choisi d'aborder dans cette thèse – le personnage merveilleux, la magie, l'altérité et la sexualité – peuvent chacun constituer le sujet d'une recherche plus étendue que je n'ai fait ici. Mais c'est l'exploration du silence en combinaison avec chacun des sujets qui fait l'originalité de ma recherche. C'est un silence qui existe à la fois aux niveaux de la diégèse et de la narration; un silence imposé à la fois par le personnage et par la narratrice. L'enchantement de ces récits se construit dans l'alternance du secret et de la révélation, et du dicible et du silence. Plus profond qu'ils ne paraissent d'abord, ces courts récits de Marie de France n'épuiseront de longtemps les interprétations possibles.

Bibliographie

- Aubailly, Jean-Claude. "La fée et le chevalier : Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles." Paris: Honoré Champion, 1986.
- Aveni, Anthony F. *Behind the Crystal Ball: magic, science and the occult from antiquity through the New Age*. New York: Times Books, 1996.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: J. Corti, 1948.
- Benkov, Edith Joyce. "The Naked Beast: Clothing and Humanity in *Bisclavret*." *Chimeres* 19 (1988): 27-43.
- Beroul. *The Romance of Tristan by Beroul*. Ed. Stewart Gregory. Amsterdam: Rodopi, 1992.
- Bezzola, Reto R. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident*. 3 parties. Paris: Honoré Champion, 1958, 1960, 1963.
- Bloch, R. Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: U. of Chicago P., 1991.
- Boivin, Jeanne-Marie. "Bisclavret et Muldumarec: la part d'ombre dans les *Lais*." *Amour et merveille: les Lais de Marie de France*. Ed. Jean Dufournet. Paris: Honoré Champion, 1995. 147- 68.
- Bonnard, Henri and Claude Régnier. *Petite Grammaire de l'Ancien Français*. 4th ed. Paris: Magnard, 1993.
- Bouillot, Carine. "Quand l'homme se fait animal, deux cas de métamorphose chez Marie de France : *Yonec* et *Bisclavret*." *Senefiance* 42 (1999): 67-78.
- Buschinger, Danielle. "La mère, guérisseuse et sorcière dans la tradition de Tristan." *Les romans de Tristan de Gottfried von Strasburg et de Thomas d'Angleterre: Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens, les 9 et 10 janvier 1999*. Ed. Danielle Buschinger and Claire Rozier. Amiens: P. de l'UFR de Langues U. de Picardie-Jules Verne, 1999.
- Chrétien de Troyes. *Le chevalier au lion ou le roman d'Yvain*. Trans. David F. Hult. Paris: Librairie Générale Française, 1994.
- . *Erec et Enide*. Trans., intro., and notes Michel Rousse. Paris: Flammarion, 1994.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. 2nd ed. 1962. London: Routledge, 1996.

- Le cœur mangé: Récits érotiques et courtois des XIIIe et XIIIe siècles.* Trans. Danielle Régnier-Bohler. Paris: Stock, 1979.
- Delclos, Jean-Claude. "A la recherche du chèvrefeuille: Réflexions sur un lai de Marie de France." *Le Moyen Age* 106 (2000): 37-47.
- De Lage, Guy Raynaud. *Introduction à l'ancien français.* 7th ed. Paris: SEDES, 1970.
- Dubost, Francis. "Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France." *Amour et merveille: les Lais de Marie de France.* Ed. Jean Dufournet. Paris: Honoré Champion, 1995. 41-80.
- Dziedzic, Andrzej. "L'espace surnaturel dans les *lais* de Marie de France." *Aevum: Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche* 69 (1995): 389-402.
- "Folie de Berne." *Gallica: la bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France.* July 2004 <<http://gallica.bnf.fr/>>
- "Folie d'Oxford." *Gallica: la bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France.* July 2004 <http://gallica.bnf.fr/>
- Frazer, Sir J. G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.* 1922. Abr. ed. London: MacMillan, 1923.
- Frien, Maureen. "Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes: Images of Women in Arthurian Tradition." *Arthurian Women: A Casebook.* Ed. Thelma S. Fenster. New York: Garland, 1996.
- Gallais, Pierre. *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre: un archétype du conte merveilleux et du récit courtois.* Amsterdam: Rodopi, 1992.
- Genette, Gérard. *Seuils.* Paris: Seuils, 1987.
- Greimas, Algirdas Julien. *Dictionnaire de l'ancien français.* 1979. Paris: Larousse, 2004.
- Gros, Gérard. "Où l'on devient Bisclavret: étude sur le site de la métamorphose (Marie de France, *Bisclavret*, vers 89-96)." *Miscellanea mediaevalia: mélanges offerts à Philippe Ménard.* Tome I. Paris: Honoré Champion, 1998.
- Hamilton, Janet. "Ruses du destin: blessure et guérisons dans l'univers chevaleresque." *Ecriture de la Ruse.* Ed. Elzbieta Grodek. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Harf-Lancner, Laurence. *Les Fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine: La naissance des fées.* Genève: Slatkine, 1984.

- . *Le monde des fées dans l'occident médiéval*. Paris: Hachette, 2003.
- . "La reine ou la fée: l'itinéraire du héros dans les *Lais* de Marie de France." *Amour et merveille: les Lais de Marie de France*. Ed. Jean Dufournet. Paris: Honoré Champion, 1995. 81-108.
- Heany, Marie. *Over Nine Waves: A Book of Irish Legends*. London: Faber and Faber, 1994.
- Hoepffner, Ernest. *Les Lais de Marie de France*. Paris: Nizet, 1959.
- Hubert, Henri et Marcel Mauss. *Esquisse d'une théorie générale de la magie. Anthropologie et sociologie*. By Marcel Mauss. Paris: P. U. F., 1973. 3-141.
- Hüe, Denis. "De quelques transformations animales." *Senefiance* 42 (1999): 235-53.
- Hutton, Ronald. *Witches, Druids and King Arthur*. New York: Hambledon and London, 2003.
- Illingworth, R. N. "Celtic Tradition and the Lai of Guigemar." *Medium Aevum* 31 (1962): 176-87.
- Jorgensen, Jean. "The Lycanthropy Metaphor in Marie de France's *Bisclavret*." *Selecta* 15 (1994): 24-30.
- Kieckhefer, Richard. *Magic in the Middle Ages*. 1989. Cambridge: Cambridge U. P., 1990.
- Koubichkine, Michele. "A propos du Lai de Lanval." *Le Moyen Age* 78 (1972): 467-88.
- Mantel et cor: deux lais du XIIIe siècle*. Ed. and Trans. by Philip Bennet. Exeter: U. of Exeter, 1975.
- Marie de France. *Lais*. Trans. Laurence Harf-Lancner and Ed. Karl Warnke. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
- Martineau-Génieys, Christine. "Du *Chievrefoil*, encore et toujours." *Le Moyen Age* 78 (1972): 91-114.
- Maury, L. F. Alfred. *La Magie et l'astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Age: ou Etude sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*. Paris: Didier et Cie, 1860.
- Ménard, Philippe. "Histoires de loups-garous." *Travaux de littérature* 17 (2004): 97-116.

- Monson, Don A. "L'Idéologie du lai de Lanval." *Le Moyen Age* 93 (1987): 349-72.
- Noacco, Cristina. "Par *nigromance* et par *enchantement*: niveaux et nuances dans les romans de Chrétien de Troyes." *Senefiance* 42 (1999): 385-406.
- O'Sharkey, Eithne M. "The Identity of the Fairy Mistress in Marie de France's Lai de Lanval." *Trivium* 6 (1971): 17-25.
- Paupert, Anne. "Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France." *Amour et merveille: les Lais de Marie de France*. Ed. Jean Dufournet. Paris: Honoré Champion, 1995. 169-87.
- Pocock, David F. Introduction. *A General Theory of Magic*. By Marcel Mauss. Trans. R. Brain. Boston: Routledge, 1972.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte; suivi de Les transformations des contes merveilleux; et de E. Mélétski L'étude structurale et typologique du conte*. Trans. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov and Claude Kahn. Paris: Seuil, 1970.
- Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. 1939. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972.
- Starhawk. *Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics*. 1982. Boston: Beacon P., 1988.
- Sweeney, Michelle. *Magic in Medieval Romance from Chrétien de Troyes to Geoffrey Chaucer*. Dublin: Four Courts P., 2000.
- Thorndike, Lynn. *The Place of Magic in the Intellectual History of Europe*. New York: AMS, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- "Tristan de Thomas." *Gallica: la bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France*. July 2004 <http://gallica.bnf.fr/>
- Willging, Jennifer. "The Power of Feminine Anger in Marie de France's 'Yonec' and 'Guigemar'." *Florilegium* 14 (1995-96): 123-35.
- Williams, Elizabeth. "'A damsell by herselfe alone': images of magic and femininity from *Lanval* to *Sir Lambewell*." *Romance Reading on the Book: Essays on Medieval Narrative Presented to Maldwyn Mills*. Ed. Jennifer Fellows, et al. Cardiff: U of Wales, 1996. 155-70.
- Zink, Michel. *Le Moyen Age: littérature française*. Nancy: P. U. de Nancy, 1990.