

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres en français moderne

**L'illusion *subtile* dans le *Perceforest* : une fiction légitime ?
Lectures de la métamorphose et métamorphoses du lecteur**

par

Vanessa Depallens

sous la direction du Professeur Jean-Claude Mühlethaler

Session de juin 2013

*di, coeptis (nam vos mutastis et illas) adspirate meis primaque ab origine mundi ad
mea perpetuum deducite tempora carmen!*

Ovide, *Les Métamorphoses* (Invocation)

Nihil potest homo intelligere sine phantasmate.

Thomas d'Aquin, *Aristotelis libros*

*Ebbi l'impressione che Guglielmo non fosse affatto interessato alla verità, che altro
non è che l'adeguazione tra la cosa e l'intelletto. Egli invece si divertiva a immaginare
quanti più possibili fosse possibile.*

Umberto Eco, *Il Nome della rosa*

*Il n'y a pas de pensée sans souvenir, pas de souvenir sans un lieu imaginaire qui le
structure et offre les fondements d'une inventivité qui cherche son chemin dans les lieux
rhétoriques de la mémoire.*

Virginie Minet-Mahi, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre
allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*

Introduction	4
Chapitre I	
L'illusion dans le <i>Perceforest</i> : une poétique du mentir-vrai ?	12
• Topique merveilleuse et caractère autoréflexif de l'illusion	12
• Les mécanismes de l'illusion : un jeu de points de vue	14
• Les faiseurs d'illusions : du bon et du mauvais usage de la <i>subtilité</i>	18
• La Reine Fée : une femme savante comme figure d'auteur positive	19
• Les figures d'auteurs illégitimes : des enchanteurs de la lignée Darnant ...	27
• ... au roi Aroès, incarnation de la démesure	30
• Une figure d'auteur bénéfique : Zéphir, le faiseur d'illusions comiques	33
• L'illusion, un procédé métapoétique visant à (re)valoriser le statut de la fiction ?	40
Chapitre II	
La métamorphose perceforestine : du jeu d'apparence à la possibilité d'une conversion	48
• La métamorphose <i>déceptive</i>	55
• Les métamorphoses des enchanteurs : un moyen de renouveler l'aventure chevaleresque	55
• Zéphir, le décepteur polymorphe : du plaisir du jeu à l'exposition d'une conversion	59
• Les métamorphoses produites par la Reine Fée : entre illusion et épreuve nécessaire	62
• Métamorphose et <i>déception</i> : la nouveauté comme principe de plaisir	65
• La métamorphose en tant qu'expression d'une conversion	67
• Nature et culture : de la dualité de l'homme	69
• Estonné : une libido débordante et un esprit lent	70
• Le Tor : une force brute à l'origine d'un royaume sans tête	83
• Liriope : une fidélité exemplaire par le don de soi	91
• Marmona : un amour orgueilleux	95
• Fonctions définitoire et illocutoire de la métamorphose : du miroir inversé de l'homme à l'allégorie civilisatrice	103
Chapitre III	
Métamorphoses du lecteur	109
• Des émotions inscrites à l'effet-métamorphose : une question de niveau de lecture	109
• L'étonnement et la peur au fondement de la topique merveilleuse	111
• Souffrance et <i>pitié</i>	116
• Du premier au second degré de la littérature	120
• Redéfinir les enjeux de la fiction : de l'homme mimétique à l'homme politique	125
• Une réévaluation du concept de <i>mimesis</i> : au-delà de l'illusion, la fiction comme « relance vers l'action »	126
Conclusion	129
Bibliographie	131

Introduction

Vraisemblablement écrit au XIV^e siècle¹, *Le Roman de Perceforest* constitue une impressionnante somme littéraire, composée de six livres contenant plus de deux milles feuillets de manuscrit. Associant deux mondes fictionnels généralement distincts, la matière antique et l'univers arthurien, ce texte fascinant créé une continuité entre les deux traditions littéraires au travers d'un triple transfert : la *translatio imperii* (d'Alexandre à Arthur), la *translatio fidei* (du paganisme au christianisme) et la *translatio studii* (topos du manuscrit caché, retrouvé, puis traduit du grec en latin, avant d'être mis roman)². Ce roman arthurien tardif³ se veut à la fois continuation des *Romans d'Alexandre* et préhistoire du *Lancelot-Graal*. En enchâssant plusieurs textes dans un unique cadre fictionnel, il constitue une transfiction⁴ caractérisée par une expansion à la jointure de deux univers. Le *Perceforest* réinvente une généalogie associant personnel alexandrin et arthurien tout en multipliant les références intertextuelles qui incitent le lecteur à tisser des liens entre matière antique et

¹ C'est du moins l'hypothèse défendue par Jane Taylor, puis Gilles Roussineau, éditeurs du *Perceforest*, situant son écriture entre 1337 et 1344 (voir Gilles Roussineau, « Nouvelles remarques sur la genèse de l'œuvre », in *Perceforest. Première partie, t.1*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2007, pp. IX-XLVI). Cette datation est actuellement remise en question par les travaux de Christine Ferlampin-Acher, en faveur d'une composition plus tardive (XV^e siècle). Voir Christine Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit bourguignon*, Genève, Droz, 2010. L'édition quasi complète du *Perceforest* utilisée pour cette étude est fondée sur plusieurs manuscrits du XV^e siècle, qu'il s'agisse de la réécriture d'un texte du XIV^e (hypothèse de G. Roussineau) ou d'une première écriture (hypothèse de C. Ferlampin-Acher). Notre étude ne s'intéressera donc pas au problème de datation du texte.

² Christine Ferlampin-Acher, « Perceforest et le temps de l'(h)istoire », in Laurence Harf-Lancner, Emmanuèle Baumgartner (éd.), *Dire et penser le temps au Moyen-Âge. Frontières de l'histoire et du roman*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 203.

³ « Roman de transition », le *Perceforest* correspond à l'horizon d'attente du XIV^e siècle, renouvelant espace et personnel, notamment au travers de l'invention d'une généalogie inédite (comme *Guiron le Courtois* ou *Ysaïe le Triste*) ; cf. Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et le roman : « Or oyez fable, non fable mais hystoire vraye selon la cronique », *Etudes Françaises*, (41) 2006, pp. 46-50. Voir également Jane Taylor, « The Fourteenth Century : Context, Text and Intertext », in Norris J. Lacy, Keith Busby, Douglas Kelly (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, t.1, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 267-332.

⁴ Concept de Richard Saint-Gelais, entendu comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ». Il permet de décrire parfaitement l'effet créé par les procédés de composition propres aux romans arthuriens tardifs. Cf. *Fictions et transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 7.

matière de Bretagne et l'invitent à considérer le roman comme une préfiguration⁵ des temps arthuriens.

Présentant son texte comme une chronique⁶, le narrateur du *Perceforest* prétend faire le récit de la succession des divers rois bretons que Geoffroy de Monmouth aurait omis de citer dans l'*Historia Regum Britanniae*⁷. Il retrace alors l'histoire de la Bretagne à partir de sa conquête par Alexandre le Grand et de l'établissement de nouveaux rois. Perceforest (Betidès) et Gadiffer, placés à la tête de l'Angleterre et de l'Ecosse, fondent les bases du monde féodal, inventent la courtoisie et la chevalerie puis ouvrent la voie au christianisme. Au fil des six livres, plusieurs générations de rois et de chevaliers se succèdent pour illustrer la naissance du monde arthurien au travers d'un processus de civilisation alternant phases de restauration et de destruction⁸.

Malgré l'intérêt constant que le *Roman de Perceforest* a suscité – en témoignent les éditions partielles et intégrales s'étant succédées depuis le XV^e siècle⁹ –, la critique littéraire s'est penchée relativement tardivement sur cet ambitieux roman. Si les séries d'articles de Louis-Ferdinand Flûtre et les deux volumes de Jane Lods¹⁰ font office d'études fondatrices, c'est seulement suite aux travaux d'édition entrepris par Gilles Roussineau¹¹ en 1987 que la critique a commencé à s'intéresser véritablement au *Perceforest*. La question de la composition du *Perceforest*, roman hybride mêlant pièces lyriques et prose¹², chronique et

⁵ Jeanne Lods, *Le Roman de Perceforest*, Genève, Lille ; Droz, Giard, 1951, p. 48.

⁶ L'ambition historiographique du *Perceforest* sert à la fois à la fois à valider la fable (procédé de véridiction) et à lui attribuer une dimension idéologique justifiant son écriture (*translatio imperii et studii*). Christine Ferlampin-Acher, « Perceforest et le temps de l'(h)istoire », *art.cit.*, 2005, pp. 193-215.

⁷ C'est-à-dire les trois générations de souverains suivant Pir et précédant Capoire ayant régné entre 1100 avant J.-C. et 689 après J.-C. Voir Gilles Roussineau, « Introduction », in *Perceforest. Première partie, t. 1*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2007, pp. L-LII et Noémie Chardonnens, « Emprunts graaliens dans le *Roman de Perceforest* : entre entrelacement et tissage », M2 sous la direction de Michelle Szkilnik, 2008, p. 12.

⁸ Voir Christine Ferlampin-Acher, « Perceforest et le temps de l'(h)istoire », *art. cit.*, p. 205 et sur l'aspect cyclique de l'histoire, Jane Taylor, *art.cit.*, pp. 313.

⁹ Sur les différentes éditions/traductions du *Perceforest*, voir *Perceforest. Quatrième partie, tome I*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 1987, pp. XXXIII-XXXVIII.

¹⁰ Louis-Ferdinand Flûtre, « Etudes sur le *Roman de Perceforest* », *Romania*, 70 (1949), pp. 474-522 ; 71(1950), pp. 374-391, pp. 482-508 ; 71 (1953), pp. 44-102 ; 88 (1967), pp. 475-508 ; 89 (1968), pp. 355-386 ; 90 (1969), pp. 341-370 ; 91 (1970), pp. 189-226. Jeanne Lods, *op.cit.*, 1951 ainsi que *Les Pièces lyriques du roman de Perceforest*, Genève, Droz, 1953.

¹¹ Ce travail de longue haleine est en passe de se concrétiser, puisqu'il ne reste que le livre VI à éditer. Voir notre bibliographie sous la rubrique « Éditions ».

¹² Jeanne Lods, *op. cit.*, 1953 ; Sylvia Huot, « Chronicle, lai and romance : orality and writing in

fiction¹³, tissant des liens avec d'autres textes, cultures ou croyances¹⁴, a été balisée par divers articles permettant d'avoir une vue d'ensemble sur le sujet. La temporalité narrative du roman a également reçu une attention particulière et a ainsi pu être caractérisée par le double mouvement que suit l'intrigue : cyclique (âge d'or – décadence/restauration – destruction) et progressif (vers l'avènement de la chevalerie arthurienne et l'établissement du christianisme)¹⁵. Par ailleurs, certains personnages ont interpellé la critique. C'est le cas de chevaliers hauts en couleur, tels qu'Estonné et son fils Passelion¹⁶ ou encore du *luiton* farceur Zéphir, *trickster* aux multiples facettes¹⁷. Le personnel féminin, loin d'être cantonné aux seconds rôles, a lui aussi donné naissance à plusieurs études intéressantes¹⁸. Reste un dernier domaine qui a engendré la majeure

the *Roman de Perceforest* », in Nik Doane, Carol Pasternak, *Vox in Texta : Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, pp. 203-223.

¹³ Christine Ferlampin-Acher, « Perceforest et le temps de l'(h)istoire », *art. cit.*, 2005, pp. 193-215.

¹⁴ Entre autres : Christine Ferlampin-Acher, « A la croisée des cultures : *Perceforest* roman arthurien tardif », in Madeleine Berteaud, *La littérature française au croisement des cultures, Actes du colloque des 5-6 mars à l'Université Paris-Sorbonne*, Genève, Droz, 2009, pp. 81-91 ; Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et le dialogue des cultures courtoises : cosmopolitisme, culture française et influence germanique », in Emese Egedi-Kovacs (éd.), *Dialogue des cultures courtoises*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2012, pp. 85-101 ; Jane H. M. Taylor, « Aroes the enchanter – an episode in the *Roman de Perceforest* and its sources », *Medium Aevum*, 47 (1978), pp. 30-39. Notons qu'un certain nombre d'études s'intéresse tout particulièrement à l'épisode de la belle endormie : Gilles Roussineau, « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troilus et de Zellandine (*Perceforest*, Troisième partie). Version ancienne du conte de la Belle au Bois Dormant », *Arthuriana*, 4.1 (1994), pp. 30-45 ; Noémie Chardonnens, « D'un imaginaire à l'autre : la belle endormie du *Roman de Perceforest* », *Etudes de Lettres*, 289 (2011), pp. 191-204.

¹⁵ Christine Ferlampin-Acher, *art. cit.*, 2006, pp. 39-61 ; Anne Berthelot, « Apogée et décadence: les réduplications de l'Âge d'Or arthurien dans le *Roman de Perceforest* », *Apogée et déclin. Actes du Colloque de l'URA 411, Provins, 1991*, Claude Thomasset, Michel Zink (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, pp. 141-154.

¹⁶ Anne Delamaire, « Fils de l'ours et cœur de lion : La filiation Estonné Passelion dans le *Roman de Perceforest* », in Emese Egedi-Kovacs (éd.), *Littérature et Folklore dans le récit médiéval. Actes du colloque international de Budapest, 4-5 juin 2010*, Budapest, Collège Eötvös Jozsef Elte, 2011, pp. 103-117 ; Frédéric D'Anjou, « Passelion, chevalier prodigieux du *Perceforest* », in Hélène Cazes, *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'université de Laval, 2008, pp. 25-33.

¹⁷ Anne Berthelot, « Zéphyr, épigone rétroactif de Merlin dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, 38 (1996), pp. 7-20 ; Christine Ferlampin-Acher, « Zéphir dans *Perceforest* : des flameroles, des ailes et un nom », in Karin Ueltschi, Myriam White-Le Goff (éd.), *Les Entre-mondes. Les vivants, les morts*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 119-141 ; Christine Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit bourguignon*, Genève, Droz, 2010.

¹⁸ Michelle Szkilnik, « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romance », in Karen J. Taylor, Bonnie Wheeler (éd.), *Gender Transgressions. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland Publishing, 1998, pp. 61-88 et « Des femmes écrivains. Néronès dans le *Roman de Perceforest*, Marte dans *Ysaje le Triste* », *Romania* 117 (1999), pp. 474-506.

partie de la production des travaux sur le *Perceforest*, principalement sous l'égide de Christine Ferlampin-Acher, le merveilleux¹⁹.

Si Louis-Ferdinand Flûtre pensait que le merveilleux propre au *Perceforest* était à la fois « absurde » et peu « apte à susciter l'intérêt »²⁰, la multitude d'études récentes à ce sujet démontre clairement le contraire. Le merveilleux fait sens, au-delà du pur divertissement et de la mode littéraire²¹. Christine Ferlampin-Acher, dans ses travaux, s'est principalement penchée sur la merveille en tant qu'illusion²² qui se décline au travers d'une grande variété de formes : travestissements, métamorphoses, jeux de lumière, jeux de miroir, apparitions ou encore disparitions. L'illusion perceforestine est conçue par la critique comme une conséquence du désir des personnages : « sans cesse les héros sont victimes de visions trompeuses répondant un instant à leur appétit pour mieux les frustrer »²³, mais joue également un rôle dans la structuration du récit, puisque les illusions sont vouées à disparaître au fil de la progressive christianisation de la Bretagne²⁴. A plusieurs reprises, reprenant les idées développées dans son étude consacrée à la topique merveilleuse²⁵, elle relève le caractère autoréflexif²⁶ de la fiction qui s'exprime par le biais de la représentation de l'illusion :

¹⁹ Ces études étant trop nombreuses pour être citées en note de bas de page, nous vous renvoyons à la bibliographie. Voir en particulier les travaux d'Anne Barthelot, de Denyse Delcourt et bien entendu, de Christine Ferlampin-Acher.

²⁰ « [...] bien que le merveilleux à la fois le plus absurde et le moins apte à susciter l'intérêt forme l'élément principal de la narration [...] », in Louis-Ferdinand Flûtre, *art.cit.*, 1949, p. 475.

²¹ Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et ses *deceptions* baroques », in *Deceptio. Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XV^e siècle. Actes des journées d'études organisées en 1998-1999*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000, p. 2.

²² Christine Ferlampin-Acher, « Les *deceptions* dans *Perceforest* : du *fantosme* au *fantasme* », in *Félonie, trahison, reniements au Moyen Age. Actes du troisième colloque international de Montpellier*, Montpellier, Les Cahiers du CRISMA, 1997, pp. 413-430.

²³ *Ibid.*, p. 426 et Christine Ferlampin-Acher, *art.cit.*, 2000, pp. 18-20.

²⁴ *Ibid.*, pp. 429-430 et Christine Ferlampin-Acher, *art.cit.*, 2000, pp. 20-21.

²⁵ Christine Ferlampin-Acher, *"Merveilles" et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 2003.

²⁶ « L'autoréflexivité est comprise [...] comme cette propriété des fictions qui les pousse à refléter, dans le cours même des histoires qu'elles élaborent et racontent, les éléments qui la constituent comme fiction, indépendamment des intrigues qui s'y développent », in Jean Herman, Adrien Paschoud, Paul Pelckmans, François Rosset (dir.), *L'assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque. Actes des colloques de Lausanne (mars 2007) et de Louvain (juin 2007)*, Louvains-la-Neuve, Peeter, 2010, p. 1.

Dans un monde incertain où dansent les reflets, où les formes muent, qui n'est peut-être qu'un songe ou un spectacle, un imaginaire que l'on pourrait qualifier de baroque s'épanouit au service d'une conception de roman comme fiction.²⁷

Elle fait de même dans une étude consacrée aux jeux de lumière qui permettent le développement d'épisodes merveilleux :

La fascination pour la merveille et la songerie qu'elle éveille autour de l'illusion est certainement le signe d'une conscience poétique qui découvre, fascinée, les charmes ambigus de la fiction.²⁸

Ce genre de propos²⁹, mettant en relation la représentation de l'illusion et sa référence à la fiction, sert généralement à ponctuer les articles de Christine Ferlampin-Acher. Dans le cadre de ce travail, nous nous proposons de prolonger cette réflexion, notamment en s'inspirant des études menées par Denyse Delcourt sur le *Perceforest*. Cette dernière s'intéresse à ce roman en tant que « *laboratory of fiction* »³⁰ fondé par une « poétique de l'illusion »³¹. Dans ces articles, deux points ont retenu notre attention. D'une part, la notion de *subtilité* que Denyse Delcourt met en avant dans son article consacré aux pouvoirs magiques du roi Aroès. La critique s'inscrit ainsi implicitement dans la lignée des recherches menées par Jacqueline Cerquiglini³² autour de ce terme, lorsqu'elle affirme : « By inviting us to visit this laboratory of fiction along with

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* : merveilleux et lumière », in Jean-Louis Benoît (éd.), *Clartés : Essais sur la lumière II*, Poitiers, PRISMA, XVII/2 (2002), p. 24.

²⁹ Voir également la question du motif spéculaire qu'elle traite dans « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », in Fabienne Pomel, *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 323-338. Pour la critique, le jeu spéculaire peut transformer « le fantôme stérile en imagination créatrice » et révéler le fait que « le reflet peut trouver une dignité, non comme constat du réel, mais comme projection idéale : ce qui revient à donner ses lettres de noblesses à la fiction et à passer de la déception à la création », p. 338.

³⁰ Denyse Delcourt, « The laboratory of fiction : Magic and Image in the *Roman de Perceforest* », *Medievalia et Humanistica Studies in Medieval & Renaissance Culture*, 21 (1994), pp. 17-31.

³¹ Denyse Delcourt, « Magie, fiction et phantasme dans le "Roman de Perceforest" : pour une poétique de l'illusion au Moyen Age », *Romanic Review*, 85/2 (1994), pp. 169-178.

³² Jacqueline Cerquiglini, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1985. Dans l'introduction de son ouvrage, la critique décrit le concept de subtilité, très présent sous la plume de l'auteur du *Perceforest*. Elle l'associe à une théorie du sens « qui se fonde sur l'idée de *translatio studii* et sur celle de glose, c'est-à-dire d'un mouvement de progression de savoir » (p. 7), à une théorie du signe, la subtilité étant le moyen donné « de valider ou d'invalider les signes, [...] de distinguer le vrai du faux par le raisonnement » (p. 8) et à une théorie de la « forme complexe, du mixte, du réseau. Le Moyen Age lit style dans subtil » (p. 9).

his hero³³, the poet of the *Perceforest* directs our attention to all the intelligence and "subtlety" (*subtiveté*) that go into artistic production »³⁴. D'autre part, dans une étude consacrée à la métamorphose d'Estonné, elle développe l'idée qu'une poétique de l'illusion peut servir à argumenter le fait que, « dans la fiction [,] se découvre une certaine vérité »³⁵.

Dans notre travail, à partir de ces réflexions, nous chercherons à considérer de quelle manière la poétique de l'illusion mise en œuvre par le *Perceforest* permet de dessiner une éthique de la fiction, notamment en mettant l'accent sur la *subtiveté* des personnages à même de produire des illusions. Il s'agira donc de s'intéresser à un type d'illusion susceptible de transcender son statut afin d'exprimer une vérité et donc de refléter au sein du récit, une conception positive de la fiction. Notre choix s'est rapidement porté sur la métamorphose, notamment du fait qu'un certain type de métamorphoses, dont le cas étudié par Delcourt, implique une conversion de l'être³⁶, rendant son assimilation à une simple illusion impossible.

Notre étude se déploiera au travers de trois volets de longueur inégale et se penchera globalement sur la scénographie³⁷ de l'œuvre, c'est-à-dire sa situation d'énonciation, « à la fois condition et produit, à la fois "dans" l'œuvre et "hors" d'elle, [...] constitu[ant] un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde »³⁸. Il s'agira donc d'observer dans quelle mesure la composante autoréflexive du roman reflète une conception spécifique de la fiction, interdépendante du contexte de production du *Perceforest*, puisqu'elle vise en retour à légitimer l'œuvre dans laquelle elle s'inscrit. Nous nous intéresserons aux images que

³³ Il s'agit de Gadiffer pénétrant dans la tour d'où Aroès projette son paradis. Cet épisode est étudié dans le chapitre I, pp. 27-30.

³⁴ Denyse Delcourt, « The laboratory of fiction : Magic and Image in the *Roman de Perceforest* », *art. cit.*, p. 24.

³⁵ Denyse Delcourt, « Magie, fiction et phantasme dans le "Roman de Perceforest" : pour une poétique de l'illusion au Moyen Ag », *art. cit.*, p. 176.

³⁶ « Mais l'illusion n'est pas seulement la conséquence du désir : elle permet aussi souvent de s'en libérer. La métamorphose est en effet liée à l'expiation et a une valeur cathartique ». Christine Ferlampin-Acher, « Les *deceptions* dans *Perceforest* : du *fantosme* au fantasme », *art. cit.*, p. 427.

³⁷ La « scénographie » est définie par Dominique Maingueneau comme une « irremplaçable articulation entre l'œuvre considérée comme un objet esthétique autonome, d'une part, le statut de l'écrivain, les lieux, les moments de l'écriture, de l'autre » (p. 133). Voir son chapitre « La scénographie », in *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, pp. 121-135.

³⁸ *Ibid.*, p. 121.

l'auteur projette de lui-même, de son œuvre et du lecteur dans le récit afin de (re)penser le rôle de la fiction dans un contexte marqué par une forte affirmation de la « subjectivité littéraire »³⁹ et soucieux de penser le fait littéraire dans sa globalité⁴⁰. La notion de *subtilité* est à ce sens centrale, puisqu'elle sert de lien entre une conception spécifique du fait littéraire et son inscription au cœur d'une poétique de l'illusion.

Dans un premier temps, nous poserons les jalons d'une poétique générale de l'illusion qui réinvestit la topique merveilleuse au travers d'une écriture *subtile* à même de refléter les diverses fonctions que l'auteur associe à sa production. Nous nous intéresserons aux figures d'auteurs légitimes et illégitimes et aux figures de bons et mauvais lecteurs pour esquisser une éthique de la fiction qui se définit par l'usage que les producteurs font de leur *subtilité* et par la capacité qu'ont les spectateurs d'illusions à se montrer *subtils* face à un signe complexe. A une écriture *subtile* répond une lecture *subtile* à même d'actualiser les qualités que le *poete*⁴¹ attribue à son roman afin de le doter des mêmes vertus que d'autres formes de textes, possédant un capital symbolique plus élevé, revendiquent.

Le second chapitre, pivot de notre étude, est consacré aux diverses formes de métamorphoses représentées dans le *Perceforest*. Loin d'être exhaustif, il tend à montrer comment l'auteur du *Perceforest* établit deux types de métamorphoses, emblématiques de la double fonction de son texte (*delectare* et *docere*), en situant la métamorphose plutôt du côté du ludique (métamorphose *déceptive*) ou plutôt du côté du sérieux (métamorphose en tant qu'expression d'une conversion). Le second type de métamorphose recevra une attention toute particulière, puisqu'il consiste en un forme d'illusion singulière et les quatre métamorphoses-conversions, toutes produites par des figures autoriales positives, seront étudiées en détail. Il s'agira ainsi de mettre en lumière la fonction civilisatrice

³⁹ Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

⁴⁰ « La littérature des XIV^e-XV^e siècles, parallèlement à la laïcisation et à la vulgarisation (relative, toujours) de la lecture, entre dans une phase réflexive. » Florence Bouchet, *Le discours sur la lecture en France au XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008, p. 19.

⁴¹ A propos de ce terme, voir note 168, p. 40.

que l'auteur du *Perceforest* assigne à son texte et que les métamorphoses exprimant une conversion semblent mettre en abyme.

En dernier lieu, nous nous pencherons sur l'effectivité de la fiction telle qu'elle s'inscrit au travers des diverses scènes de lecture représentées dans le récit. Les réactions des spectateurs de métamorphoses ainsi que la composante métapoétique de la métamorphose d'Estonné (l'aventure du chevalier est représentée sous plusieurs formes à l'intérieur du récit) dessinent un mode de lecture complexe compris comme un « jeu [...] subtil de distanciation et de connivence successives entre le lecteur et les personnages »⁴². Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer comment la lecture des métamorphoses, associée à une rhétorique de la mémoire, vise en retour à métamorphoser le lecteur. L'entreprise de l'auteur du *Perceforest* se légitime ainsi dans les fins qu'elle se donne : agir concrètement sur le lecteur et par là même sur le monde.

⁴² Christine Ferlampin-Acher, « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* », *Revue de langue romane*, 101 (1997), p. 107.

Chapitre I

L'illusion dans le *Perceforest* : une poétique du mentir-vrai⁴³ ?

Dans le *Perceforest*, l'illusion se décline de diverses manières pour penser la notion d'artificialité et plus précisément celle de fiction⁴⁴. Une telle poétique vise à remettre en question l'association usuelle de la création littéraire au mensonge⁴⁵ et questionne : si l'œuvre littéraire est factice, est-elle pour autant mensongère ? La réponse réside dans les diverses formes d'illusions qui sont représentées dans le récit et plus précisément au travers des fins qui leur sont assignées. Porteuse de vérité ou au contraire vectrice de mensonge, l'illusion perceforestine tend à dessiner une véritable éthique de la fiction qui définit cette dernière au travers des usages qui en sont faits. Si la représentation d'un mauvais usage de la fiction reflète l'idée que la fiction constitue un mensonge, l'usage bénéfique que certains personnages en font projette l'idée que la fiction peut mentir-vrai et servir à diffuser des vérités éternelles au même titre que d'autres types d'écrits.

TOPIQUE MERVEILLEUSE ET CARACTÈRE AUTORÉFLEXIF DE L'ILLUSION

L'illusion perceforestine est intimement liée à la topique merveilleuse qui caractérise l'univers arthurien considéré « comme un espace à déchiffrer, un lieu où la conscience, face à l'inconnu, à l'incongru, à l'énigmatique, apprend à interroger le monde, à balbutier les premières questions, qui mèneront, peut-

⁴³ Le mentir-vrai est un terme inventé par Aragon pour exprimer sa vision de l'écriture romanesque, conçue comme dévoilement du réel par la fabulation. L'auteur du *Perceforest* semble également considérer l'écriture de son roman comme un dévoilement, non pas du réel, mais de la vérité, par la fiction. Il s'insère ainsi dans une conception de l'écriture, de la création légitimée par sa capacité à révéler la vérité.

⁴⁴ « [...] le statut de la littérature est au centre des préoccupations médiévales en matière de littérature. Les débats idéologiques sur la valeur du fait littéraire tournent principalement autour de cette question ». Yasmina Foehr-Janssens, « Le clerc, le jongleur et le magicien : figures et fonctions de l'auteur aux XII^e et XIII^e siècles », in Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry, Tania van Hemelryck (éd.), « Toutes choses sont faites cleres par escripture ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Les Lettres romanes*, hors série (2004), p. 30.

⁴⁵ Le terme de fiction possède deux sens qui reflètent bien cette assimilation. Le premier sens définit la fiction comme l'« action de façonner, de créer, d'inventer et par métonymie, l'œuvre littéraire » et le second comme une « tromperie, un mensonge, une dissimulation ». Voir *Dictionnaire du Moyen Français*, entrée : « fiction », consulté le 16 mars 2013.

être, à une *senefiance* »⁴⁶. Les chevaliers, confrontés à des merveilles, s'étonnent, (se) questionnent et cherchent des réponses en quête de sens. Présentée comme une énigme à éclaircir, l'illusion merveilleuse rend compte d'une intention première que le personnage est amené à découvrir. En figurant un faiseur d'illusion, une illusion ainsi que son destinataire, elle met en abyme la triade au fondement du fait littéraire :

[...] dans la mesure où elle comporte un producteur et un récepteur, l'œuvre d'art [la merveille dans notre cas] peut actualiser la fameuse triade littéraire et réfléchir, outre la fiction qui la contient, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et son lecteur.⁴⁷

Par le biais de l'autoréflexivité⁴⁸ inhérente à la topique merveilleuse⁴⁹, le rapport auteur-œuvre-lecteur s'inscrit au sein du texte pour exposer une conception singulière du geste créateur, mais également instituer un pacte de lecture. La mise en scène de merveilles – signes au déchiffrement problématique – et de personnages – spectateurs du phénomène merveilleux – rend compte d'un processus de lecture inscrit dans l'œuvre⁵⁰. Les personnages-spectateurs de merveilles sont généralement amenés à les interpréter en formulant diverses hypothèses pour tenter de définir leur nature. Dans le cas où ils ne possèdent pas les capacités nécessaires pour déchiffrer l'énigme qu'ils ont sous les yeux, d'autres personnages, plus qualifiés pour ce genre d'exercice, peuvent leur

⁴⁶ Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Champion, 2011, p. 9.

⁴⁷ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 99.

⁴⁸ L'autoréflexivité, propriété des fictions qui les poussent à refléter, s'inscrit textuellement dans des unités de sens (figures, scènes, séquences, objets) qui généralement soulèvent un questionnement sur la finalité de la fiction, les enjeux de l'autoréflexivité pouvant alors devenir philosophiques. Voir Jean Herman *et alii*, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁹ « Ce topos recouvre un schéma narratif récurrent [voir *infra*, p. 12], plus ou moins développé selon les textes. Le processus merveilleux repose sur la corrélation entre une vision perturbée, un jeu de questions-réponses passant par la mise en œuvre d'une polyphonie et aboutissant à une polyphonie, un feuilleté de sens, qui reste en suspens. » Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et lutins : croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 12.

⁵⁰ Cette relation signe-interprète est au fondement de la théorisation d'une topique merveilleuse qui repose sur la notion de « lecteur inscrit » : « La mise en évidence d'un lecteur inscrit dans le texte permet d'éviter l'arbitraire et contribue à dépasser la problématique de la mouvance des mentalités. Autour de ce lecteur inscrit qui réagit à une merveille, on peut alors mettre en évidence une topique merveilleuse, c'est-à-dire un cadre formulaire, aisément reconnaissable, variable par le jeu des modulations mais stable dans la mesure où les permutations sont limitées (caractéristique propre au Moyen Âge). » Christine Ferlampin Acher, *Ibid.*, p. 11.

venir en aide. Les nombreux personnages-interprètes du *Perceforest* figurent ainsi des modèles de lecteurs qui permettent d'établir des catégories de lecteurs – certains personnages sont plus aptes que d'autres à gloser les signes – et fondent un acte de lecture programmant la réception du récit : le lecteur réel est invité à suivre l'exemple des figures de bons lecteurs et à éviter les écueils suggérés par celles des mauvais lecteurs.

A ces lecteurs impliqués dans le texte font écho des « auteurs impliqués »⁵¹ à la base de la création de merveilles. Les personnages qui endossent ce rôle sont fréquemment des magiciens et bénéficient d'un savoir/pouvoir exceptionnel, ce qui leur permet de créer des merveilles prenant souvent la forme d'illusions. Ces illusions, nombreuses, loin d'être systématiquement assimilées à des *déceptions*⁵², semblent proposer une alternative qui vise à valoriser, au travers de l'illusion, la fiction. Par ailleurs, les merveilles créées par ces figures d'auteurs suscitent la plupart du temps un développement qui met en jeu un questionnement autour de la fiction et de ses enjeux. L'autoréflexivité inhérente à la topique merveilleuse permet ainsi de projeter une conception de la fiction propre au *Perceforest* dans le but de légitimer le geste qui la fonde.

LES MÉCANISMES DE L'ILLUSION : UN JEU DE POINTS DE VUE

Les illusions, omniprésentes dans le *Roman de Perceforest*, sont parties prenantes de la topique merveilleuse qui repose sur un schéma narratif modulable. Ces visions problématiques interrogent à la fois le degré de réalité du phénomène observé et la validité du regard posé sur celui-ci et suscitent de ce fait une réaction de la part des personnages qui y sont confrontés. Cette première phase de perception par les sens provoque généralement une réaction de surprise et est suivie d'un « questionnement polyphonique (plusieurs voix se font entendre) et polysémique (plusieurs réponses sont suggérées) ».⁵³

⁵¹ Les notions d'« auteur impliqué » et de « lecteur virtuel » (ou impliqué) renvoient à l'idée que la stratégie de communication, programmant la réception de l'œuvre par anticipation, est inscrite dans la configuration de l'œuvre littéraire. Voir Paul Ricœur, « Monde du texte et monde du lecteur », in *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, pp. 228-263.

⁵² Le sens usuel de *déception* (ou *decevance*) implique l'idée de tromperie fondée sur une dissociation des modalités de l'être et paraître. La *déception* résulte d'un regard posé sur un objet qui paraît être ce qu'il n'est pas (paraître/ non-être). Voir *Dictionnaire du Moyen Français*, entrée : « déception », consulté le 17 mars 2013.

⁵³ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, p. 91.

Ce processus narratif se décompose ainsi en quatre phases⁵⁴ :

- 1) Vision (*mirari*)
- 2) Réaction : étonnement (voire admiration, crainte, ...)
- 3) Questionnement qui restera en suspens dans la mise en œuvre textuelle, même si pour les consciences médiévales, il est clair que le sens est en définitive unique, référé à Dieu
- 4) Jeu sur les réponses, plurielles et concomitantes :
 - a) ou le phénomène existe ; la causalité suggérée peut être :
 - féérique
 - magique
 - miraculeuse...
 - b) ou le phénomène n'est qu'illusion ; nous sommes dans le domaine du fantastique et de la *deception* médiévale. L'enquête peut alors examiner l'origine du *fantosme*, qui sera féérique, magique, diabolique, scientifique,....

Au travers du regard des personnages, le lecteur est invité à participer à un déchiffrement du monde problématique, où l'expérience merveilleuse, mise en discours, relève déjà d'une interprétation de la réalité, dévoilant les univers de croyances qui structurent le rapport des personnages au monde. Le lecteur est ainsi amené à examiner les démarches interprétatives des personnages afin de distinguer les bons des mauvais lecteurs.

Dans le *Perceforest*, l'illusion peut générer une pluralité de points de vue divergents. Les voix de plusieurs personnages ainsi que celle du narrateur, « une voix privilégiée [...] qui se présente fréquemment comme détenteur de vérité »⁵⁵, coexistent pour se faire polyphonie. Dans le livre III⁵⁶, le roi Perceforest, son neveu Gadiffer et une demoiselle sont à la recherche du *Chastel*

⁵⁴ Structure reprise telle qu'elle est exposée dans Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2003, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁶ *Perceforest. Troisième partie, tome I*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 1988. Dans la suite du travail, aussi bien en note de bas de page que dans le corps du texte, nous utiliserons des abréviations pour renvoyer au livre (l.), au tome (t.) et à la page (p.) de l'édition de Roussineau concernée par notre propos (par ex. : l. III, t. I, p. 106).

Desvoyé qui « tant est muché d'espés aers par force d'enchantemens » (p. 206)⁵⁷. Il s'agit du repaire du lignage de Darnant où sont retenus prisonniers certains bons chevaliers. L'épisode, opposant deux points de vue contradictoires, débute lorsque le roi « vey une grosse riviere » (p. 207). Gadiffer, resté en arrière, est décrit comme abordant une posture mélancolique, vu qu'il est « moult pensif » et a « la chief cliné » (p. 208). Le chevalier est ainsi prédisposé à être illusionné⁵⁸ et le lecteur n'est pas surpris lorsque le chevalier ne voit pas la rivière que lui indique son oncle et les trois autres personnages qui les accompagnent. Si Gadiffer ne voit pas de rivière, il aperçoit cependant « un chastel assez pres » (p. 209) que les autres ne perçoivent pas. Le chevalier se pense alors « desvoyé de [son] entendement » (p. 209), chose que le roi confirme : « [vous] avez la veue troublée » (p. 209). Ces remarques confirment l'hypothèse de lecture faisant de Gadiffer un chevalier *pensif*. Malgré ce constat, le chevalier décide de s'approcher du château pour le voir de plus près. Le roi, qui, comme les autres personnages présents, craint pour la vie du jeune homme, car « il leur *estoit advis* que Gadiffer estoit sur le bort de la riviere » (p. 210), le retient par la bride de son cheval. Cependant, le neveu de Perceforest perçoit mieux le château et y voit à l'intérieur un chevalier sur le point d'être tué : il s'élançe vers l'édifice. Alors le roi s'évanouit de douleur, car « il lui *sembloit* que [Gadiffer] s'estoit noyé » (p. 210). L'utilisation des modalisateurs *estre advis* et *sembler* permet de maintenir le jeu des points de vue à l'œuvre dans ce passage, puisque le narrateur relaie les impressions des personnages sans prendre parti. Dans la suite du récit, le narrateur se fait omniscient et livre le sens définitif de l'épisode en narrant la conquête du château. Gadiffer détruit « la gaiolle plaine de ampoules et de plusieurs maléfices » (p. 211), ce qui permet à Perceforest de « voir que devant luy n'avoit point de riviere [...] ainchois vey le chastel que son nepveu lui avoit dit » (p. 212). Il accourt alors au secours du chevalier.

Cet épisode illustre le mécanisme de l'illusion impliquant une restriction

⁵⁷ Cet épisode est commenté par Christine Ferlampin-Acher, notamment dans « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^e-XV^e siècles) », *Arthurian literature*, XIX (2003), pp. 27-28.

⁵⁸ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2003, pp. 107-108.

momentanée du volume de savoir du narrateur⁵⁹, puisque son omniscience est provisoirement mise en veille. Pour ce faire, le narrateur délègue la parole aux personnages (discours direct) ou rapporte leurs pensées en utilisant des modalisateurs. Ce procédé a pour conséquence de maintenir une tension narrative maximale et d'augmenter la participation du lecteur dans la résolution de l'énigme construite à partir de points de vue divergents⁶⁰. Il s'agit effectivement de susciter sa curiosité en exhibant continuellement l'insuffisance, le caractère lacunaire du discours⁶¹. D'autre part, tout un jeu sur la topique merveilleuse est mis en place afin de surprendre les attentes du lecteur en renouvelant continuellement la matière exploitée. Le *topos* du héros *pensis* est détourné au travers d'une « écriture *déceptive* »⁶², productrice d'un écart d'esthétique qui vise à divertir le lecteur tout en reconfigurant une matière connue de manière originale.

Par ailleurs, l'illusion met en scène des personnages-interprètes qui ne possèdent pas tous le même degré d'habileté pour déchiffrer le signe ambigu qui s'offre à eux. Gadiffer, bénéficiant d'une bague magique, fait généralement office de bon lecteur, puisqu'il ne peut être *dece*u par les enchantements. Dans l'ensemble du roman, il s'avère fiable et peut servir de guide au lecteur. Perceforest représente le type de lecteur banal que l'on retrouve dans le récit, c'est-à-dire un chevalier qui se fie à ce qu'il perçoit et dont la qualité première n'est pas la clairvoyance. Le dernier mot revient au narrateur ou à un de ses délégués possédant un savoir spécifique qui le rend apte à gloser l'énigme (des figures proches de celles du clerc, comme l'ermite Dardanon ou la Reine Fée). Dans cet épisode, le narrateur, instance à laquelle le lecteur s'identifie

⁵⁹ Alain Rabatel, *Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 141.

⁶⁰ Notons que d'une manière générale, l'illusion dans le *Perceforest* n'est pas fondée à partir de points de vue de personnages opposés. Un chevalier est généralement confronté seul à un phénomène problématique qu'il tente d'interpréter. Son sens est délivré en différé par le narrateur ou un de ses délégués.

⁶¹ Citation reprise partiellement dans Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 258.

⁶² Florence Bouchet, « Froissart et la matière de Bretagne: une écriture "déceptive" », in Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke, Werner Verbeke (éd.), *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, t. 2, Louvain, Leuven University Press, 1991, pp. 367-375.

premièrement⁶³, donne le sens définitif de l'épisode merveilleux.

Finalement, l'illusion est générée par un ou des personnage(s) dans un but bien précis. Dans le cas présent, les enchanteurs du lignage de Darnant se cachent des héros afin de mettre à exécution leur plan diabolique : l'anéantissement de la bonne chevalerie. Ces opposants contrarient les plans des bons chevaliers qui se confondent avec l'aboutissement du récit : l'établissement d'une chevalerie chrétienne et arthurienne. Ils incarnent ainsi un type de faiseurs d'illusions aux intentions néfastes. Ces figures d'auteurs négatives font face à des figures d'auteurs positives, qui savent mettre leur *subtilité* au service de causes justes. L'usage correct ou condamnable de la *subtilité* dessine ainsi une éthique de la création littéraire, la production d'illusions trouvant sa légitimité dans les fins qu'elle se donne.

LES FAISEURS D'ILLUSIONS : DU BON ET DU MAUVAIS USAGE DE LA SUBTILITÉ

Les fées et les enchanteurs sont les principaux producteurs d'illusions du *Perceforest*. Loin de figurer des êtres surnaturels, ils possèdent une science particulière qui les distingue des autres personnages⁶⁴. Cette science, généralement transmissible de génération en génération, rend compte d'un personnel de magiciens rationalisé⁶⁵, qui, par le biais de connaissances extraordinaires et de l'héritage d'un don, est capable de produire diverses formes d'illusions. Le pouvoir de ces personnages découle donc d'un talent inné, compris comme une faveur divine et développé grâce à un travail personnel (acquisition de connaissances). Ces capacités extraordinaires s'incarnent dans le concept récurrent de *subtilité* qui sert à qualifier ces personnages. La *subtilité*, renvoyant à l'idée générale d'ingéniosité⁶⁶, est une caractéristique essentielle d'un art de la logique, « permet[tant] en principe de

⁶³ Il existe parallèlement à l'identification secondaire au personnage, une identification primaire au narrateur qui oriente nos jugements, y compris ceux que nous portons sur les personnages. Voir Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pp. 127-129.

⁶⁴ Jeanne Lods, *op. cit.*, 1951, p. 98.

⁶⁵ A propos de la rationalisation des fées dans la littérature médiévale, voir Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984.

⁶⁶ Les glossaires des éditions successives de Gilles Roussineau recensent les nombreuses apparitions de ce terme et de ses dérivés qui figurent à plus de cent reprises dans les cinq premiers livres. Ces diverses occurrences sont la plupart du temps traduites par l'idée d'ingéniosité.

distinguer le vrai du faux par le raisonnement [...] »⁶⁷. Une telle rationalisation de la magie permet dès lors de mettre l'accent sur des questions relatives à un usage adéquat du savoir, à une curiosité légitime, s'opposant à la *cupiditas sciendi*. Ces figures d'auteurs se rapprochent du modèle du clerc, personnage dont la *subtilité* le prédispose à endosser le rôle de prophète et de philosophe⁶⁸. Toutefois, la tentation de se détourner des valeurs éternelles est grande et certaines de ces figures utilisent leurs compétences à mauvais escient. La façon d'employer la magie délimite ainsi deux catégories de faiseurs d'illusions. D'une part, les fées, avec comme représentante emblématique, la Reine Fée. A ces figures autoriales bénéfiques, mettant leurs pouvoirs au service de Dieu et de ses projets qu'il s'agit d'actualiser, s'ajoute un personnage au statut particulier sur lequel nous aurons à revenir, le *luiton* Zéphir. De l'autre côté se situent les enchanteurs⁶⁹, opposés à la civilisation de la Bretagne et à l'établissement d'une société harmonisée. Le roi Aroès rejoint ce second groupe en incarnant un faux prophète dont il s'agit de se garder, comme la Bible l'enseigne⁷⁰.

LA REINE FEÉE : UNE FEMME SAVANTE COMME FIGURE D'AUTEUR POSITIVE

Dans le *Perceforest*, la forêt Darnant est présentée comme un lieu « ou il a plenté de fees qui scevent par leur subtil art toutes les subtilles choses » (l. II, t. I, p. 106). La plupart des fées, regroupées dans la forêt⁷¹, ont développé un savoir particulier dans le but de se défendre contre Darnant, félon exilé. Ce dernier,

⁶⁷ Voir Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, 1985, p. 8. Cf. également Francesco Bottin, « La *subtilitas* come categoria epistemologica », in *La scienza degli Occamisti. La scienza tardo-medievale dalle origini del paradigma nominalista alla rivoluzione scientifica*, Rimini, Maggioli, 1982, pp. 341-347.

⁶⁸ Pour plus de détails à propos de ces deux postures cléricales qui visent à « afficher la supériorité cognitive du clerc » (p. 276) et projeter au sein du récit « le rôle que le clerc aimerait se voir attribuer dans la société » (p. 286), voir Jean-Claude Mühlethaler, « Les masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature "engagée" aux XIII^e et XIV^e siècles », *Le Moyen Age*, 96 (1990), pp. 265-286.

⁶⁹ L'opposition fées/enchanteurs, notamment telle qu'elle est illustrée dans le *Perceforest*, est étudiée au travers de deux chapitres successifs dans Christine Ferlampin Acher, *op. cit.*, 2002, pp. 121-171.

⁷⁰ « Gardez-vous des faux prophètes, qui viennent à vous vêtus en brebis, mais qui au-dedans sont des loups rapaces » (*Matth. 7 : 15*).

⁷¹ Des fées apparaissent toutefois dans d'autres lieux. Voir Christine Ferlampin-Acher, « Fées et déesses dans *Perceforest* », *Bien dire et bien apprendre. Fées dieux et déesses au Moyen Age*, 13/14 (1995), p. 54.

réfugié dans cette même forêt, en a fait un repaire de la sorcellerie⁷². La Reine Fée, figure centrale du récit, emblématise cet usage bénéfique que les fées font généralement de leur *subtilité*⁷³. Le personnage de Lydoire, que rien ne distingue des autres dames de la cour au début du récit, prend de l'ampleur suite à la blessure de son mari, le roi d'Écosse Gadiffer⁷⁴. La jeune femme est contrainte de réagir à cet événement dramatique, puisqu'il conduit à une longue vacance de pouvoir. Dès lors, elle se réfugie dans la forêt avec le roi blessé. C'est à ce moment-là qu'elle est initiée à la magie. Elle s'établit alors dans la Forêt des Merveilles, y fonde le Royaume de Féerie et devient ainsi la Reine Fée. Corrose, « une des subtiles enchanteresses », lui transmet son savoir relativement facilement puisque « la royne estoit de bon sens et de cler engin et sy y mist toute son entente, et avec ce elle y adjousta sy grande foy par le grant desir qu'elle avoit de sçavoir la science » (l. II, t. I, p. 146). Cet apprentissage met en avant les qualités de la reine, son *bon sens*, aptitude à raisonner⁷⁵, qui doit généralement conduire à la sagesse, ainsi que son *clerc engin*, c'est-à-dire son ingéniosité dont la clarté est susceptible de rendre la vérité visible. D'autre part, il souligne le caractère indispensable que revêt la *libido sciendi*⁷⁶ dans l'assimilation des savoirs⁷⁷. À ce titre, la Reine Fée est proche de la figure d'un clerc associant une approche scolastique et humaniste du savoir. Rétrospectivement, le narrateur nous apprend que Lydoire, dans sa jeunesse, a également été l'élève d'un maître plus que prestigieux, le philosophe Aristote : « le saige Aristote avoit ses livres avecques lui ; la jenne pucelle, qui bien sçavoit les lirre, y regardoit souvent, car elle entendoit aucunement la substance et y

⁷² Jeanne Lods, *op. cit.*, 1951, p. 99.

⁷³ Notons que c'est le personnage qui est le plus de fois qualifié par sa *subtilité* dans le roman. À partir des glossaires établis par Gilles Roussineau, nous avons recensé 8 occurrences (l. II, t. II, p. 343 ; l. II, t. II, p. 46 ; l. III, t. III, p. 180 ; l. IV, t. II, p. 574 (2x) ; l. IV, t. II, p. 707, p. 822, p. 1002).

⁷⁴ Jane H. M. Taylor, « La Reine Fée in the *Roman de Perceforest*, rewriting, rethinking », in Bonnie Wheeler (éd.), *Arthurian Studies in Honour of J. C. Field*, Cambridge, D. S. Brewer, 2004, p. 82.

⁷⁵ *Dictionnaire du Moyen Français*, entrée : « sens », consulté le 14 janvier 2013.

⁷⁶ Notons que la *curiositas* est emblématique de la nouvelle clergie émergente aux XIV^e-XV^e siècles. Voir Christiane Deluze, « Quelques aspects de la nouvelle clergie dans la société des XIV^e-XV^e s. », *Senefiance*, 37 (1995), p. 140.

⁷⁷ Cette thématique est récurrente puisque Morgane, instruite par Zéphir, « estoit malicieuse et subtile et tousjours avoit moult desiré de aucunement sçavoir des enchantemens et conjurations », l. IV, t. II, p. 691.

avoit tout son cuer. Et telle heure y leut et pourleut, avecq ce print mout grant delectation, qu'elle en retint mout [...] » (l. IV, t. I, p. 518). Femme savante, elle s'avère être « tres bonne astronomienne », capable de déchiffrer l'avenir dans les astres. Ainsi dans le livre IV, elle prophétise l'invasion romaine qui détruira la Bretagne en étudiant une comète⁷⁸. D'emblée, la Reine Fée reconnaît que « ce n'estoit point bon signe, ainçois estoit messagiere de famine, d'occisions et de aucunes destructions du royaume » (p. 519). Elle ne réussit toutefois pas à donner un sens précis aux formes que prend le « signe merveilleux » (p. 561), dessinant une louve qui cache les yeux d'un homme de son manteau ou encore montrant des bateaux⁷⁹. Lorsqu'elle rejoint l'ermite Dardanon et lui rapporte ce qu'elle a observé, lui aussi s'avère incapable de livrer une interprétation détaillée du phénomène, car « tant estoit le signe de haulte matière que le saint preudhomme n'en sçavoit que jugier, car la signification passoit sens humain » (p. 566). Si les deux savants ne parviennent pas à voir l'annonce de la trahison de Cerse à l'origine de l'invasion romaine et de la destruction de la Bretagne dans les formes que dessine la comète, ils font l'expérience d'une autre révélation après que la comète a esquissé une femme⁸⁰. Prédissant la ruine du royaume, la comète annonce également à la Reine Fée et à l'ermite Dardanon le miracle de l'Incarnation⁸¹. Cette prophétie, accentuée par des songes la renforçant⁸², rend compte du statut exceptionnel de la Reine Fée. En décidant de servir Dieu et de se soumettre à sa volonté, elle confirme son statut d'élue auprès de Lui. C'est également dans ce sens que vont les dires de Nature, apparaissant à la Reine Fée au travers de son songe. Nature lui explique la manière dont elle a procédé à sa création selon la volonté du Créateur : « je vous feis de la plus pure, de la plus nette et de la plus subtile matière dont je ouvrasse pièce » (l. IV, t. II, p. 574). Elle ajoute, que n'ayant plus suffisamment de matière pour faire un homme : « Bien çay que tant empourtastes de la nature a l'homme que vous devés estre

⁷⁸ Voir Charles Ridoux, « Astres et désastres dans le *Perceforest* », in Jean-Charles Herbin, *Richesses médiévales du Nord et du Hainaut*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, pp. 217-227.

⁷⁹ L. IV, t. I, p. 561.

⁸⁰ L. IV, t. I, p. 565.

⁸¹ L. IV, t. I, p. 577.

⁸² L. IV, t. I, pp. 567-577.

constante, saige, subtile et de tresgrant engin avecques le tresor de memoire ». Les qualités de la Reine Fée sont donc bien un don divin qu'il s'agit de faire fructifier par l'assimilation de savoirs dans le but de servir Dieu. Alors qu'elle approche de la perfection au travers de sa création, la Reine Fée doit logiquement adopter un comportement reflétant cette perfection en se montrant d'une grande force morale⁸³, clairvoyante et savante⁸⁴, ainsi que *subtile avec le tresor de memoire*. Ainsi, la fonction mémorielle assignée à la Reine Fée est première dans le rôle qui lui a attribué Dieu. Au sein du roman, elle incarne une figure civilisatrice⁸⁵ s'assurant de l'évolution de la société bretonne vers son accomplissement ultime – la naissance du christianisme et de la chevalerie arthurienne – tout en *mettant en memoire* les faits auxquels elle participe directement.

D'une part, la Reine Fée aide donc à actualiser les desseins divins qui doivent aboutir à l'avènement de la chevalerie arthurienne et du christianisme⁸⁶, même si elle ne distingue pas complètement le sens de l'histoire qu'elle sert⁸⁷. Elle endosse alors plusieurs rôles en gérant simultanément les affaires du royaume, en orchestrant les mariages des héros, en donnant naissance à des héros ou des fées et en punissant/récompensant divers personnages⁸⁸. Son « genetic role »⁸⁹ est primordial, puisque en tant qu'« entremetteuse de destin »⁹⁰ et en tant que mère, la Reine Fée contribue doublement au projet généalogique du roman qui se confond avec les plans divins. Confrontée à l'empressement des chevaliers et demoiselles, désireux de goûter aux plaisirs de l'amour, elle doit modérer les ardeurs des jeunes gens afin qu'ils engendrent la génération suivante en temps

⁸³ *Dictionnaire du Moyen Français*, entrée : « constante », consulté le 14 janvier 2013.

⁸⁴ *Ibid.*, entrée : « sage », consulté le 14 janvier 2013.

⁸⁵ Voir Christine Ferlampin-Acher, « Fées et déesses dans *Perceforest* », *art. cit.*, p. 69.

⁸⁶ Les fées, rationalisées, « ont acquis un certain savoir dans le but de servir le Bien et de favoriser le passage du paganisme brutal au culte du Dieu Souverain, puis au christianisme ». Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, p. 137. Voir aussi Christine Ferlampin-Acher, « La géographie et les progrès de la civilisation dans *Perceforest* », in Bernard Guidot (éd.) *Provinces, régions, terroirs au Moyen Age, de la réalité à l'imaginaire, Actes du Colloque International des Rencontres Européennes de Strasbourg, 19-21 septembre 1991*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, pp. 275-290 et « Fées et déesses dans *Perceforest* », *art. cit.*, pp. 53-71.

⁸⁷ Christine Ferlampin-Acher, « Fées et déesses dans *Perceforest* », *art. cit.*, p. 68.

⁸⁸ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, p. 151.

⁸⁹ A propos du « genetic role » de la Reine Fée, entremetteuse de destin et figure maternelle, voir Jane H. M. Taylor, *art. cit.*, 2004, p. 86.

⁹⁰ *Idem.*

voulu. Par exemple, dans le livre III, elle donne l'apparence de vieillards à Flamine, Gadiffer, Lyonnell et Blanchette dans le but de les empêcher de céder à la tentation⁹¹. Par ailleurs, la Reine Fée donne naissance à des filles à qui elle transmet ses pouvoirs ainsi qu'à des garçons dont Gadiffer, appelé à régner sur le trône d'Écosse. Elle œuvre ainsi pour que les événements tels qu'ils ont été préétablis par Dieu aboutissent à la naissance d'Arthur et à la création d'une chevalerie chrétienne. La conversion de la Reine Fée⁹², qui a lieu dans le livre IV, participe également à ce processus de civilisation dont elle se fait la garante. Lydoire délaisse le paganisme au profit du culte du Dieu Souverain pour devenir la « sage dame »⁹³ et abandonne petit à petit ses pouvoirs magiques. Traversant l'entier du récit, elle emblématise ainsi le mouvement de christianisation à l'œuvre dans le texte.

D'autre part, la Reine Fée participe à l'instauration d'une « mémoire collective »⁹⁴ en produisant des enchantements, des inscriptions et des monuments. La Reine Fée enchante certains mauvais personnages dans le but de perpétuer les exploits des héros. C'est ainsi qu'elle fige en l'état le corps mutilé de Juvenis Pater, frère d'Antipater et meurtrier d'Alexandre, le condamnant à errer sur son cheval, coupé en deux. Elle explique qu'elle a agi pour la raison suivante: « pour la proesse de [Lyonnell], je vueil qu'il soit souvenance de son beau coup grant temps après » (l. II, t. I, p. 151). L'exploit de Lyonnell est préservé de l'oubli par cet enchantement, puisque comme l'affirme la reine Ydorus, « sy recordent encores aucuns chevaliers errans qu'ilz ont veu le corps du chevalier pendant sur son cheval en Escoce dedens la Forest aux Merveilles aussi vermeil que s'il eust este tantost coppé » (l. II, t. II, p. 251). Dans une optique similaire, elle se fait bâtisseuse⁹⁵ en construisant une

⁹¹ Voir l'épisode étudié plus en détail : *infra*, pp. 59-62.

⁹² « Je croy et renomce a la mauvaise creance de tous les autres dieux, qui n'ont aucune puissance se de lui ne vient, et moult me poise que tant les ay creuz et tant honnourés. Mais mon ignorance m'a deceu et en requiers merci a celui qui est tout Souverain Dieu et puissant de tous peschiez pardonné [...] », l. IV, t. I, p. 557.

⁹³ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, p. 138.

⁹⁴ « La spécificité littéraire se définit [...] à partir de la mémoire culturelle, que d'ailleurs elle ordonne et organise par le pouvoir du langage » dans Daniel Poirion, « La littérature comme mémoire : "Wo die Zeit wird raum" », in Daniel Poirion, *Écriture poétique et composition*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 445.

⁹⁵ Ceci n'est pas sans rappeler Mélusine, caractérisée par sa fonction civilisatrice. Voir Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales ESC*,

statue équestre qui commémore la victoire de Perceforest sur Darnant⁹⁶, en érigeant le Temple de la Franche Garde⁹⁷ pour célébrer les exploits de Lyonnel ou encore en fondant le Pilier Estonné accompagné d'un tombeau sur laquelle est gravée une épitaphe afin de rappeler la vaillance d'Estonné⁹⁸.

Annonçant l'avenir, faisant le lien entre les différentes générations, assurant la conception d'Arthur, elle organise l'action et constitue de ce fait une déléguée du narrateur. Cette posture dominante amène parfois la Reine Fée à user de son savoir pour se moquer des personnages en se faisant la complice du lecteur. Elle crée ainsi des mises en scène au travers desquelles les personnages ne sont pas informés de ce qui se joue sur le moment, a contrario du lecteur⁹⁹. Ce décalage de savoir entre les rieurs – la Reine Fée et le lecteur – et la cible du rire¹⁰⁰ – un chevalier – rend ce dernier risible, puisque n'ayant pas tous les paramètres en main, il réagit forcément de manière inappropriée. La Reine aime tout particulièrement taquiner Lyonnel, le chevalier épris de sa fille Blanche. Elle consent finalement à l'union des deux jeunes gens après que Lyonnel a réussi de multiples épreuves et accédé au statut de roi (livre IV). Les épreuves initiées par la Reine Fée visent autant à tester le chevalier qu'à se divertir à ses dépens. Dans un des épisodes du Temple de la Franche Garde¹⁰¹, Lydoire fait semblant de ne pas reconnaître le chevalier, bien qu'elle « cognut que c'estoit Lyonnel » (p. 306). Elle tient un discours remettant en doute l'identité du chevalier : comment savoir s'il est vraiment Lyonnel, « nommé le Chevalier aux Deux Escus » (p. 308), vu qu'il se présente sans les deux écus, ceux-ci étant exposés dans le Temple ? Lyonnel tente tant bien que mal de

26/3-4 (1971), pp. 587-622. Notons que dans le *Perceforest*, les femmes possèdent une fonction civilisatrice du fait qu'elles agrémentent le paysage de constructions plaisantes et fabriquent de beaux habits (l. I, t. 1, p. 536).

⁹⁶ L. I, t. I, p. 174.

⁹⁷ Une fresque a été peinte sur les murs du Temple pour raconter le périple du chevalier et les objets témoignant de sa prouesse sont conservés comme des reliques (l. II, t. II, pp. 109-117).

⁹⁸ Voir les suites de la métamorphose d'Estonné, pp.72-80.

⁹⁹ Voir Anne Delamaire, « "dictes hardiement, bons motz n'espargnent personne" : approche typologique, esthétique et historique du comique dans *Perceforest* », thèse sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, 2010, sur <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/15/62/PDF/TheseDelamaire.pdf>, consulté le 6.12.2012, pp. 290-296.

¹⁰⁰ Cette relation triadique propre au comique (X rit de Y avec Z) est entre autres mise en avant par Fabio Ceccarelli, dans son approche biosociale du rire. Voir Fabio Ceccarelli, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 88-89.

¹⁰¹ L. III, t. I, pp. 306-309.

convaincre la Reine Fée : « Ha ! madame, pour Dieu Mercy, ne me aiez pour sy descogneu, car pour vray je suis Lyonnell, de qui vous parlez. » (p. 308). La Reine pousse alors la plaisanterie jusqu'à lui demander comment ces écus, qu'il dit être siens, se sont retrouvé pendus dans le Temple (« Et qui les pendency la ? », p. 308), alors que c'est elle qui les a subtilisés au chevalier pour les mettre en sécurité. C'est finalement Gadiffer père, resté à l'écart, qui sauve Lyonnell de l'embarras en lui avouant : « [la royne] tout pour de vray cognoit bien que vous estes Lyonnell du Glat » (p. 309)¹⁰².

Au travers du personnage de Lydoire se révèle également, petit à petit, une conception spécifique du métier d'écrivain. La Reine Fée, figure *subtile* par excellence, rend doublement compte du processus de civilisation caractérisant le *Perceforest* : « en lisant l'avenir [et] en préservant le passé »¹⁰³. D'une part, clergesse éclairée proche de la figure de prophète, elle guide rois et chevaliers dans le but d'un perfectionnement global de la société bretonne. D'autre part, elle rend compte de l'histoire de la civilisation bretonne en érigeant des vestiges témoignant de plusieurs événements. Tout comme le clerc Cresus¹⁰⁴ qui « fut commis de mettre en memoire et par ordre toutes les aventures qui avindrent en la Grant Bretagne depuis que Perceforest fut couronné roy jusques à sa fin » (l. III, t. I, p. 221), la Reine Fée est contemporaine des aventures chevaleresques et a pour mission de les *mettre en memoire*. C'est ce que confirme le livre VI, rappelant la fonction première des enchantements produits par les fées : « les sages dames qui establirent ces enchantemens le firent a bon intention et pour avoir haulte memoire du noble roi Perceforest »¹⁰⁵. La thésaurisation qu'opère la mémoire est directement liée à la fonction de l'écriture qui n'est autre que la *remembrance* : au XV^e siècle, la mémoire prend la forme d'un livre. Tous deux sont composés de morceaux épars à *resembler*, aux

¹⁰² Notons que le comique de cet épisode découle également d'un traitement parodique de la thématique de l'*incognito* chevaleresque.

¹⁰³ Christine Ferlampin-Acher, « Fées et déesses dans *Perceforest* », *art. cit.*, p. 69.

¹⁰⁴ Ce personnage apparaît dès la fin du livre I et sa fonction mémorielle est rappelée tout au long du récit. Voir Michelle Szkilnik, « Le clerc et le ménestrel », *Cahiers de recherches médiévales*, 5 (1998), sur <http://crm.revues.org/1412>, consulté le 21.12.2012.

¹⁰⁵ Extrait tiré de Michelle Szkilnik, « Les morts et l'histoire dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Age*, 105/1 (1999), p. 11 (Pf, Ms. Arsenal, 6^e part., t.1, f^o XI r^o).

deux sens du terme : *rememorare et remembrare*¹⁰⁶. C'est bien cette double fonction qui préside à la triple *translatio* (*fidei, imperii, studii*) caractérisant le geste d'écriture propre au *Perceforest*, puisqu'il fixe la préhistoire de la chevalerie bretonne en unifiant la matière antique à la matière de Bretagne. Il fonde ainsi une continuité sans laquelle la chronique ne saurait être¹⁰⁷. La Reine Fée projette au sein du récit ce geste civilisateur, vecteur d'une histoire riche d'exemples à suivre, mais également source de plaisir.

En utilisant sa *subtilité* à bon escient, la Reine Fée fait office de figure d'auteur légitime, guidée et inspirée par une instance supérieure, détentrice de vérité. C'est par ailleurs un des seuls personnages autorisés à *inventer* un monde à part à l'intérieur du roman¹⁰⁸. L'Ile de Vie, « lieu intermédiaire »¹⁰⁹, préfigurant à la fois le Purgatoire et Avalon et devant permettre aux héros de survivre jusqu'à la venue du Christ sur terre¹¹⁰, est découverte par la Reine Fée : « j'ai trouvé de piecha ung lieu tant fort sus la mer et tant secret seant en la fin du royaume d'Escoce et enclos de haultes et roides montaignes qu'il n'est personne vivant qui par force y puist entrer » (l. IV, t. I, pp. 577-578). Il s'agit par la suite d'exploiter ces données physiques favorables afin d'adapter ce lieu idéal¹¹¹. La Reine Fée, loin de créer un monde de toutes pièces, *invente* l'Ile de Vie, c'est-à-dire qu'elle la trouve puis l'aménage. La distinction entre l'invention et la création est primordiale, puisque « inventer, c'est [...] faire apparaître du nouveau selon un mode non concurrent de celui de la création divine »¹¹². L'invention de ce lieu transitoire réaffirme la légitimité des entreprises de la Reine Fée, se confondant avec le geste auctorial. Elle fait référence à une éthique de la création comprise comme la réélaboration d'une matière

¹⁰⁶ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle, 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993, pp. 126 et 140.

¹⁰⁷ Christine Ferlampin-Acher, « Fées et déesses dans *Perceforest* », *art. cit.*, p. 69.

¹⁰⁸ Le roi Aroès, pendant négatif de la Reine Fée, fonde également un monde autonome, non pas pour servir Dieu, mais pour assouvir sa vanité. Il sera puni pour cette faute impardonnable. Voir *infra*, pp. 27-30.

¹⁰⁹ Anne Berthelot, « Le paradis de la Reine-Fée dans le *Perceforest* : une utopie incertaine », in Danielle Buschinger, Wolfram Spiewok (éd.), *Gesellschaftsutopien im Mittelalter. V. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft (Cala Millor, Mallorca, 20.-23. Mai 1994)*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, p. 5.

¹¹⁰ Sur la problématique générale des morts dans le *Perceforest*, voir Michelle Szkilnik, « Les morts et l'histoire dans le *Roman de Perceforest* », *art. cit.*, pp. 9-30.

¹¹¹ La Reine Fée fait « miner la montagne ». Anne Berthelot, *art. cit.*, 1994, p. 4.

¹¹² Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *op. cit.*, 1993, p. 108.

préexistante. Comme l'expose Jean Le Fèvre dans *Le Respit de la mort*, Dieu est l'unique « droit createur » :

Que vault enquerir par grans cures
de toutez choses lez naturez,
a ceulz qui partinaulz deviennent
et contre verité soustiennent
leur fausseté et leur malice ?
Le faiseur de tout artifice
et le droit createur oblient¹¹³.

Ceux qui oublient ce principe ne sont qu'usurpateurs et faux prophètes : ils produisent des « contre verité ». Cette figure de l'auteur illégitime s'incarne dans le personnage d'Aroès, pendant négatif de la Reine Fée, sur lequel nous reviendrons par la suite. Généralement, dans le *Perceforest*, si la féerie semble toujours « une façon d'affirmer la toute puissance de l'invention créatrice »¹¹⁴, celle-ci ne se légitime que du fait qu'elle sert à révéler la toute-puissance du Créateur tout en diffusant une vérité dont il est le garant.

LES FIGURES D'AUTEURS ILLÉGITIMES : DES ENCHANTEURS DE LA LIGNÉE DE DARNANT...

Êtres maléfiques par excellence, opposés au processus de civilisation généré par Alexandre et ses représentants, les hommes du lignage de Darnant incarnent diverses forces productrices de chaos. Ayant appris de mauvaises pratiques magiques par Cassandre, prophétesse troyenne¹¹⁵, ces enchanteurs figurent une irréductible entrave à l'établissement d'une société équilibrée et accomplie. Il s'agit tout d'abord d'une lignée de félons¹¹⁶, qui, à l'image de Darnant, exilé pour avoir tué un membre de la famille royale, sont en révolte et menacent la stabilité du royaume. Les membres du lignage de Darnant refusent de s'adapter aux nouvelles valeurs promues par Perceforest et Gadiffer en vue d'aboutir à

¹¹³ Jean Le Fèvre, *Le Respit de la mort*, Genevière Hasenohr-Esnos (éd.), Paris, Picard, 1969, vv. 2521-2527, p. 93.

¹¹⁴ Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, 1985, p. 243.

¹¹⁵ Comme Dardanon l'explique à Perceforest, « elle avoit aprins a plusieurs homes et femmes mauvaises conjuracions, experimens et enchantemens dont on faisoit plenté de choses qui estoient contre le Createur et bien me fut advis que pour ce en avoit le Createur prins sy grant vengeance. », l. I, t. I, p. 356.

¹¹⁶ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, p. 180.

une société policée et leurs pratiques préfigurent les *mauvaises coutumes*¹¹⁷ arthuriennes, qui, réfractaires à toute évolution, doivent être anéanties par les héros.

Regroupés dans la forêt, les enchanteurs forment une *secte*¹¹⁸ dont le comportement est contraire aux normes chevaleresques. Ils ne cessent d'oppresser les personnages amenés à traverser leur domaine et plus particulièrement les femmes, enlevées et utilisées pour assouvir leur lubricité¹¹⁹. Les valeurs courtoises que tentent d'imposer les bons chevaliers sont clairement bafouées par les enchanteurs. D'autre part, lorsqu'un enchanteur combat un héros, s'il triomphe, c'est toujours en ayant recours à la ruse et non à la valeur au fondement de l'éthique chevaleresque : la vaillance. Cette ruse, caractéristique première des enchanteurs, sert toujours à tromper les bons chevaliers dans le but de leur nuire. Il s'agit systématiquement d'illusionner les héros en pratiquant des *déceptions* qui se manifestent par des enchantements et/ou de simples paroles. Bruyant sans Foi, fils de Darnant, emblématise cet art de la *déception*, au travers de laquelle la *subtilité*¹²⁰ est détournée de sa fonction première, à savoir mettre en place une société policée. La qualification du personnage par le narrateur, « Bruyant estoit subtil, malicieux et traître » (l. VI, t. I, p. 256), rend compte de ce mauvais usage de la *subtilité* associée à une forme bien précise de ruse : la trahison. En refusant d'adopter un comportement d'homme de bien, le chevalier, qui « estoit vaillant homme, sage et subtil, s'il eust esté preudhomme » (l. IV, t. I, p. 215), s'est rangé du côté du Mal.

A de nombreuses reprises dans le roman, la ruse de Bruyant lui permet d'échapper à la mort. Au livre III, le chevalier retourne la situation à son avantage, malgré le fait qu'il se soit rendu à Clamidés. Le vainqueur du combat l'exhorte à les conduire, lui et ses compagnons, à Lyonnell, prisonnier au *Chastel*

¹¹⁷ Sylvia Huot, « Cultural Conflict as Anamorphosis : Conceptual Space and Visual Fields in the *Roman de Perceforest* », *Romance Studies*, 22/3 (2004), p. 192.

¹¹⁸ Voir « La sombre secte de Darnant dans le *Perceforest* », in Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, pp. 180-183.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹²⁰ Sur la base des glossaires établis par Gilles Roussineau, Harban, Aroès, Bruyant, Cerse et Cersora sont les cinq figures d'opposants caractérisés par leur *subtilité* (Harban, l. II, t. II, p. 38 ; Aroès, l. III, t. II, p. 109, p. 119, p. 128 ; Bruyant, l. IV, t. I, p. 15, p. 229, p. 256 ; Cerse, l. IV, t. I, p. 519, p. 589, Cersora, l. V, t. I, p. 307).

Desvoyé, avant de se rendre à Perceforest, sans quoi il le tue. Bruyant, « qui estoit plein de mauvaistié et de malice, respondy une chose et en fist ung autre » (l. III, t. I, p. 167). C'est ainsi qu'il piège les quatre chevaliers au moment où ils doivent traverser une rivière. Les laissant monter dans la barque, il coupe la corde retenant l'embarcation à la rive et s'empare des rames. Les chevaliers sont alors obligés de se jeter à l'eau sans réussir à rejoindre la rive hors de portée. Le lexique utilisé pour rendre compte du geste de Bruyant est explicite : il s'agit d'une « traÿson » (p. 170) et le chevalier, qualifié de « mauvais » et « faulx », a « deceus »/« trompez » Clamidès et ses compagnons. Avant de conclure l'épisode, le narrateur expose le caractère répétitif des actions entreprises par Bruyant qui « fist depuis maint desplaisirs aux chevaliers du Francq Palais et se retrouva en maint peril de mort mais tousjours eschappoit par son malice » (p. 170). Il explique également le surnom du personnage – Bruyant sans Foy –, justifié du fait qu'il « failly de sa foy », alors que les bons chevaliers « adjoustoient grant foy a ses parolles » (p. 171). Le manque de loyauté et de sincérité caractérisant la ruse du personnage est ainsi associé à une parole trompeuse.

Ce type de trahison permet de mettre en avant la problématique du langage dans sa capacité à exprimer la vérité. Comment effectivement cerner la vérité d'une parole lorsque le mensonge revêt le même masque que la vérité ? Au travers de la fausseté de ce type de personnage, la menace d'une parole pervertie plane continuellement sur l'entier du texte et rend compte de la crise des signes¹²¹ marquant l'époque de production du *Perceforest*. Dans le dernier livre, les esprits du lignage de Darnant s'initient à l'écriture et vont jusqu'à imiter les inscriptions en vers laissées par les fées à l'adresse de Gallafur pour le guider dans l'accomplissement de cinq aventures qui mettront fin aux enchantements. Toutefois, Gallafur ne tombe pas dans le piège et fait remarquer au chevalier qui l'accompagne : « vous pouvez maintenant veoir comment les mauvais esperitz ont deceu par cy devant les vaillans preudhommes en armes et en chevalerie par leurs vers »¹²². Des

¹²¹ Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, 1985, p. 162.

¹²² Voir Michelle Szkilnik, « Les morts et l'histoire dans le *Roman de Perceforest* », *art. cit.*, (1999), p. 17. L'extrait de texte est tiré de cet article (*Pf*, Ms. Arsenal, 6^e part., t.1, f^o XVIII et s.).

enchantelements aux inscriptions en vers, en passant par le langage oral, le détournement des signes opéré par les enchanteurs fait d'eux des figures d'auteurs illégitimes. Ces personnages utilisent leurs compétences dans le but d'établir une contre-vérité qui leur est momentanément favorable. Ils s'apparentent en cela au roi Aroès, faux prophète par excellence.

...AU ROI AROÈS, INCARNATION DE LA DÉMESURE

A l'image de Darnant et de ses descendants, Aroès, souverain de la *Roide Montagne*, utilise sa *subtilité* de manière inappropriée. Toutefois, plutôt que de s'opposer ouvertement à la civilisation du pays, Aroès figure un habile manipulateur qui, aveuglé par son orgueil, s'arroge la place revenant à Dieu. Figure savante tout comme la Reine Fée, il est décrit par sa fille Flamine, comme « le plus sage enchanteur que l'on sceut en ceste partie » (l. III, t. II, p. 88). Cependant, « tant y estudia et aprint qu'il s'en esleva en sy grant orgueil qu'il en mist en oubliance le Souverain Dieu et maintint pleinement qu'il estoit lui mesmes Dieu et, que, s'il n'eust pas esté le Dieu tout puissant, il n'eust peu faire ce qu'il faisoit » (p. 88). Aroès détourne le savoir qu'il a acquis de son but premier, c'est-à-dire servir les intérêts de Dieu. Au contraire, cette acquisition de connaissances en fait un roi orgueilleux, perverti par la *cupiditas sciendi*.

Aroès manipule son peuple grâce à ses enchantements, mais également en recourant à une parole séductrice. Pour inciter son peuple à l'adorer en tant que dieu, il tient un discours plein de promesses : « gariray ceulx qui voudront estre sanez ; et ceulx qui voudront venir en mon saint paradis, je les feray mourir sans paine. » (p. 89). Il ordonne ensuite à son peuple de le prendre pour Dieu : « je commande et voeul que d'icy en avant vous me aourez comme vostre Souverain Dieu ». En produisant un tel discours, Aroès imite la rhétorique divine à la base de l'Ancienne Alliance entre Dieu et le peuple élu¹²³. Par la suite, le roi use encore de la parole dans le but de convaincre son peuple, de prime abord réticent à le croire. C'est ainsi qu'il parodie la posture

¹²³ Michelle Szkilnik, « Aroès l'illusionniste (*Perceforest*, 3^e partie) », *Romania*, 113 (1992), p. 443. « "Vous avez vu vous-mêmes ce que j'ai fait à l'Egypte, comment je vous ai portés sur des ailes d'aigle et vous ai fait arriver jusqu'à moi. Et maintenant, si vous entendez ma voix et gardez mon alliance, vous serez ma part personnelle parmi tous les peuples — puisque c'est à moi qu'appartient toute la terre — et vous serez pour moi un royaume de prêtres et une nation sainte." Telles sont les paroles que tu diras aux fils d'Israël. » (*Ex.* 19 : 4-6).

christique en faisant état de l'incrédulité de l'assemblée : « vous estes durs en bonne creance », « gens rudes d'entendement et durs a reduire de raison » (p. 96)¹²⁴. Aroès manipule son peuple par le biais d'un discours mensonger, puisque ses promesses s'avèrent être des leurres. Ne bénéficiant d'aucun pouvoir thaumaturgique¹²⁵, il est incapable de soigner ses sujets et, afin que personne ne s'aperçoive du subterfuge, il jette les corps des défunts à la mer, les vouant ainsi, non pas au paradis qu'il promet, mais à l'enfer (p. 95). Une telle parole, séductrice et trompeuse, renvoie aux avertissements du Christ, qui enjoint ses disciples à se méfier des faux prophètes et met en garde : « Des faux prophètes surgiront en foule et égarent beaucoup d'hommes » (*Matth.* 24 : 11). Associant la parole séductrice à l'*hybris*, Aroès fait explicitement figure de faux prophète. Par ailleurs, le sort que lui réserve Dieu à la fin de l'épisode confirme qu'il s'agit d'un usurpateur. Précipité en enfer pour avoir transgressé les limites qui lui étaient imparties, le roi, au travers de sa mort, rend effectif les avertissements divins : « Mais si le prophète, lui, a la présomption de dire en mon nom une parole que je ne lui aurai pas ordonné de dire, ou s'il parle au nom d'autres dieux, alors c'est le prophète qui mourra » (*Deut.* 18 : 20).

Si Aroès égare son peuple en proférant des paroles mensongères, il le fait également au travers de « faulz miracles » (p. 90). Grâce à ses connaissances exceptionnelles, il produit des « mauvaises decepcions » (p. 91) pour « publicquement monstrier son paradis et [...] a ceulx qui vivoient encores [faire] veoir les ames de leurs parens et amis en sa gloire afin qu'ilz creussent plus fermement en ses fais et en ses parolles » (pp. 90-91). C'est ainsi qu'il se met en scène dans un palais, entouré d'âmes qui le vénèrent. Il apparaît sur un trône, « sceptre en sa main comme ung emprereur » (p. 92) et est décrit comme étant « en sa majesté » ou en « gloire » (pp. 92 et 93). Dans cette posture, Aroès figure à la fois le pouvoir royal et le *majestats domini*¹²⁶. Ces deux modèles,

¹²⁴ *Idem.* « Aussitôt, Jésus, tendant la main, le saisit en lui disant : "Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ?" » (*Matth.* 14 : 31) ; « Mais Jésus s'en aperçut et leur dit : "Gens de peu de foi, pourquoi cette réflexion sur le fait que vous n'avez pas de pains ?" » (*Matth.* 16 : 8).

¹²⁵ Voir Denyse Delourt, « Ironie, magie, théâtre ; le mauvais roi dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, 54 (2004), p. 46.

¹²⁶ Cette description n'est pas sans rappeler le *Roman de Fauvel* et plus précisément l'illustration qui représente Fauvel en majesté, révélant le statut d'usurpateur du cheval et l'hypocrisie qui le caractérise. Voir « Fauvel trônant », Français 146, fol. 11, sur

produits au travers d'une *déception*, révèlent qu'Aroès est un usurpateur à double titre, puisqu'il s'arroge à la fois la place du pouvoir légitime et celle du sauveur lors de la seconde parousie. Pour convaincre définitivement son peuple, Aroès lui montre également son enfer « ou les mauvais seront pugnés perpétuellement, et par especial ceulx qui en [lui] ne voudront croire » (p. 97). Fondateur d'un monde qui reduplique et préfigure le monde chrétien de manière illégitime, il fait figure d'Antéchrist¹²⁷. Sa science, loin d'être bénéfique, lui sert à illusionner le peuple afin de servir sa propre vanité, ce qui permet de le rapprocher également de la figure du Simon¹²⁸ des *Actes des Apôtres* (8 : 9-11)¹²⁹, homme savant et magicien se prenant pour un dieu.

Aroès est un imposteur qui doit être démasqué afin qu'éclate la vérité. C'est à Gadiffer que revient ce rôle, puisque grâce à son anneau magique, il échappe à tout enchantement. Découvrant l'artifice optique à la base des illusions produites par Aroès, Gadiffer est tout d'abord « esmerveillé de la grant subtivité de ce mescheant et mauvais Aroés et dont il lui venoit a sçavoir telz experymens et enchantemens, avecq l'art dont il decepvoit lui et tout ce poeuple » (p. 109). Par la suite, il condamne l'art de l'enchanteur en lui adressant de nombreux reproches :

[...] l'en m'avoit dit que tu estoit dieu tout puissant. Mais je te treuve serf au deable, car je te voy maintenant vexer et traveiller en tes conjurations et enchantemens pour decevoir toy premierement et puis ton poeuple en toy commandant aourer comme le Souverain Dieu, toy qui est le plus meschant de la compaignie » (p. 111).

En niant sa condition de « mortel homme » par « outrecuidance » et « orgueil » (p. 110), Aroès a oublié Dieu et succombé au diable. Son propre aveuglement conduit non seulement à sa perte, mais également à celle de l'entier de son peuple qu'il n'a pas su guider. Le final de l'épisode dans lequel le

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-2&I=21&M=imageseule>, consulté le 16 février 2013.

¹²⁷ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, p. 186.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 185.

¹²⁹ « Or il se trouvait déjà dans la ville un homme du nom de Simon qui faisait profession de magie et tenait dans l'émerveillement la population de la Samarie. Il prétendait être quelqu'un d'important, et tous s'attachaient à lui, du plus petit jusqu'au plus grand. "Cet homme, disaient-ils, est la Puissance de Dieu, celle qu'on appelle la Grande." S'ils s'attachaient ainsi à lui, c'est qu'il les maintenait depuis longtemps dans l'émerveillement par ses sortilèges. »

magicien est emporté en enfer par des démons réaffirme la toute-puissance divine, telle qu'elle est également exprimée au travers du discours de Gadiffer : il faut « cremir et amer sus toute rien [son] Dieu Souverain et de [soy] garder de l'offensser » (p. 119). Les qualités d'Aroès sont condamnées du fait qu'il les a utilisées à des fins répréhensibles. Flamine, lors du *planctus* énoncé à l'égard de son père, le regrette : « Que avez vous fait de la grant subiveté que le Dieu Souverain vous avoit donné ? » (p. 119).

L'*hybris* d'Aroès en fait une incarnation de la transgression qui implique diverses formes de déviances. Utilisant mal les différentes prérogatives dont il a bénéficié, sa fonction de roi¹³⁰ et sa *subtilité* qui se manifeste autant par ses enchantements que par son éloquence, Aroès est un imposteur. Il crée ainsi un monde factice dont la logique est assimilée à une imitation mensongère. Dans son délire, il cherche à prendre la place du Créateur. Contrairement à la Reine Fée qui, lorsqu'elle aménage l'Île de Vie, sert Dieu, Aroès pense pouvoir créer un monde *ex nihilo* et remplacer de ce fait le Créateur. Il incarne ainsi une figure négative d'auteur qui outrepassa ses droits en oubliant qui est réellement « le droit createur »¹³¹. De ce fait, les mises en scène et les discours qu'il produit sont illégitimes et établissent des contre-vérités dangereuses et nuisibles.

Reste un dernier personnage qualifié par sa *subtilité*¹³² sur lequel il s'agit de se pencher : le *luiton* Zéphir. Expert en *déception* à l'image des enchanteurs, il rejoint toutefois les figures dont la magie est bénéfique. Il fait ainsi office de figure auctoriale positive, notamment au travers du but attribué à ses nombreuses mystifications, à savoir *delectare*.

UNE FIGURE D'AUTEUR BÉNÉFIQUE : ZÉPHIR, LE FAISEUR D'ILLUSIONS COMIQUES

Personnage-clé du texte, emblématique des enjeux éthiques et esthétiques qui se jouent au sein du roman, Zéphir témoigne de l'économie du récit au travers des références qu'il mobilise. Associant divers univers de croyance, qu'il s'agisse

¹³⁰ Le bon roi, a contrario du tyran, est celui qui sait se faire « ministre » de la loi de Dieu, tout spécialement telle qu'elle est consignée dans le *Deutéronome*. Voir la translation du livre IV du *Policraticus* de Jean de Salisbury par Denis Foulechat, in Charles Brucker (éd.), « Tyrans, princes et prêtres (Jean de Salisbury. Policratique IV et VIII) », *Le Moyen français*, 21 (1987), pp. 49-84.

¹³¹ Cf. *supra*, p. 24.

¹³² « [Estonné] se perçoit que c'estoit Zephir qui ainsi l'avoit deceu par son subtil engin », l. II, t. I, p. 215.

du folklore, de la mythologie ou de sources savantes¹³³, le personnage de Zéphir assemble de multiples horizons de savoir réactualisés au travers de la narration. Si certaines références sont explicites, d'autres le sont beaucoup moins, car elles obéissent à une poétique de l'allusion¹³⁴ qui incite continuellement le lecteur à établir de nouveaux liens intertextuels. C'est ce que met à jour l'étude minutieuse de Christine Ferlampin-Acher, dont nous ne retiendrons que certaines pistes interprétatives, essentielles à notre problématique. La figure de Zéphir se construit autour de trois notions indissociables permettant de saisir sa fonction au sein du récit. Elle se fonde à partir des concepts médiévaux de *luiton* et d'ange tout en référant à la notion anthropologique de *trickster*, personnage mythique que l'on retrouve dans toute culture¹³⁵.

Lors de sa seconde apparition¹³⁶ dans le roman, Zéphir se manifeste en faisant entendre sa voix à Estonné et Narcis, deux chevaliers à la recherche de Gadiffer. Cette manifestation surprenante, suivant l'apparition de *flameroles*, interpelle Estonné, qui questionne alors Narcis. Le chevalier, originaire de la région, lui répond qu'il s'agit sûrement d'un *luiton*, c'est-à-dire d'« ung esperit que on ne puet veoir et se delicte a decepvoir les gens » (l. II, t. 1, p. 70). Zéphir est ainsi assimilé explicitement à une créature folklorique. Etre immatériel, il s'incorpore de diverses manières, d'où un changement continu de son apparence le dotant d'une identité incertaine. Au fil du texte, lorsqu'il n'est pas

¹³³ Pour plus de détails sur les liens possibles entre le personnage de Zéphir et d'autres figures folkloriques, mythologiques ou encore littéraires, voir le chapitre III de l'ouvrage de Christine Ferlampin-Acher, « Zéphir, du *luiton* à la conception virginale », in *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit bourguignon*, Genève, Droz, 2010, pp. 263-408. Cette seconde partie de l'ouvrage constitue une somme des divers écrits qu'elle a dédié au personnage.

¹³⁴ L'allusion est définie par Genette comme une forme d'intertextualité peu explicite, rendant compte « d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre ». Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8. A propos de la composante intertextuelle du *Perceforest*, voir également les travaux de Noémie Chardonnens, « Emprunts graaliens dans le *Roman de Perceforest* : entre entrelacement et tissage », M2 sous la direction de Michelle Szkilnik, 2008 ou sa thèse en cours « Enjeux d'un collage : le roman de *Perceforest*, entre emprunts et inédit » sous la direction de Michelle Szkilnik et de Jean-Claude Mühlethaler.

¹³⁵ Concept établi par l'anthropologue Paul Radin dans une étude s'intéressant à la mythologie amérindienne : *The Trickster : A Study in American Indian Mythology*, Philosophical Library, New York, 1956.

¹³⁶ Il apparaît pour la première fois sous la forme d'« ung ancien homme vestu d'une noire cape », lors d'un songe prophétique d'Alexandre (l. I, t. 1, p. 82). Il ne sera identifiable par le lecteur qu'a posteriori.

invisible, il prend successivement la forme d'un cheval, d'un ours, d'une demoiselle ou encore d'un cervidé. Cette composante polymorphe du personnage est justifiée par le *luiton*-même. Lors de son premier tête-à-tête avec Estonné, peu après l'épisode des *flameroles*, Zéphir lui confie :

Je ne suy pas sy beau [...] que j'ay este, car je fuz jadiz si beau que homme terrien ne peust esgarder nez que le petit doy. Or suy du tout au contraire. Et pour ce me convient transmuier en autre forme pour couvrir ma laideur quant je vueil estre familier a une autre personne [...] » (l. II, t. 1, p. 178)

La laideur du *luiton*, conséquence d'une faute, le conduit à dissimuler sa véritable apparence afin de rendre sa présence supportable à autrui. La beauté qui le caractérisait, insoutenable au regard humain, renvoie à son statut antérieur d'ange, avant qu'il ne se détache de Dieu. Zéphir confesse effectivement à Estonné qu'il est « des angelz qui furent tresbuchiez avec Lucifer » (l. II, t. 1, p. 74). C'est un ange déchu, condamné à servir Dieu sur terre afin de faire pénitence¹³⁷. Plus loin, il explique au chevalier : « [mon pouvoir] vient de Dieu, qui seuffre que je travaille ses creatures pour leurs meffaiz. Et sy me delicte en toy et les autres moquer et escharnier, mais plus avant ne s'estend mon pouvoir. » (p. 76). *Luiton* christianisé, Zéphir sert donc de médiateur entre le divin et les hommes, utilisant son pouvoir pour aider les héros, mais également dans le but de rire à leurs dépens. A deux reprises, dans la bouche de Narcis et de Zéphir, l'association de la *delectatio* à la *déception* et à la moquerie sert à définir la fonction tenue par le *luiton* au sein du récit : il s'agit d'amuser le lecteur.

Ange déchu, mais également protecteur, Zéphir se met plus particulièrement au service du lignage d'Estonné et de la nation du chevalier, l'Ecosse. C'est ainsi qu'au fil du récit, il est fréquemment associé au chevalier écossais ainsi qu'à son fils Passelion¹³⁸. S'il arrive que Zéphir les transporte d'un endroit à l'autre par les airs¹³⁹ ou qu'il déchaîne les éléments pour assurer la victoire de

¹³⁷ Christine Ferlampin-Acher rapproche cette notion de celle d'ange neutre. Cf. Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2010, p. 293.

¹³⁸ Sur cette relation spécifique, voir le sous-chapitre « Zéphyr-Estonné et Zéphyr-Passelion » dans Anne Delamaire, *op. cit.*, pp. 277-290.

¹³⁹ Il emmène Estonné en Ecosse (l. II, t. I, p. 220) et sauve la vie de Passelion en le conduisant hors du purgatoire de Saint Patrick (l. IV, t. II, p. 758) entre autres.

ses protégés¹⁴⁰, la plupart du temps, le *luiton* s’amuse à jouer des tours à ses deux chevaliers préférés, caractérisés l’un comme l’autre par une libido débordante. Expert de la *déception*, il multiplie les mystifications pour (faire) rire de ces figures excessives. Les chevaliers, obnubilés par l’assouvissement de leur désir sexuel, se retrouvent ainsi fréquemment dans des situations humiliantes. Lorsqu’Estonné rencontre Zéphir pour la seconde fois, le *luiton* ne se gêne pas pour lui jouer une série de tours ridiculisant le héros qui, successivement, casse son épée en tentant de tuer Zéphir « en maniere d’ours » (t. II, l. 1, p. 161), se croit avec Sorence qu’il a reconnu à la voix et enlace une *vetula* qui n’est autre que le *luiton* (p. 163) ou encore finit le nez dans le fumier après avoir suivi ce qu’il prenait pour une lanterne tenue par un gentilhomme. Le chevalier, incapable de faire le lien entre ses mésaventures et le caractère facétieux du *luiton*, doit attendre les explications de Sorence pour finalement comprendre ce qui vient de lui arriver. Si d’emblée le lien entre la *delectatio* et la *déception* est exposé pour définir le rôle que le *luiton* joue au sein du récit, il semble réaffirmé au travers de cet épisode lorsque le rire produit par les tours de Zéphir est thématiqué. Sorence conseille ainsi Estonné : « S’il vous deçoit une autre foiz, sy n’en faictes que rire, c’est vostre mieulx » (p. 167). Elle l’encourage à adopter un comportement adapté à l’égard du *luiton*, à l’image des habitants de la ville et d’elle-même qui « l’on n’en fait que rire » (p. 167). La composante comique des aventures d’Estonné est mise en avant au travers de la réaction d’un tiers, suite au récit que le chevalier fait de ses mésaventures. Si Sorence conseille son ami avec bienveillance, généralement le récit d’Estonné provoque l’hilarité des personnages auxquels il raconte son aventure¹⁴¹. Le lecteur est alors invité à réagir de la même manière que les auditeurs des histoires d’Estonné, c’est-à-dire à en rire.

¹⁴⁰ Il provoque une tempête pour assurer la victoire des Ecossais face aux Romains (l. III, t. I, pp. 355-357).

¹⁴¹ Dans l’épisode de la nuit de noces du chevalier écossais, des demoiselles « quand elles sceurent l’adventure d’Estonné, vous ne pourriez croire comment par soulas elles s’en gabèrent » (l. III, t. III, p. 121). Cette réaction est généralisée, même si parfois les personnages, par égard pour Estonné n’expriment pas aussi visiblement leur amusement (le Tor, Carados et Cleremonde : « lors luy compta en quelle maniere, dont ilz rirent assez » l. II, t. 2, p. 2 ; Lyonnel et d’autres chevaliers « quant ceulx eurent oÿ le compte, ilz s’emprindrent tous a rire treffort » l. II, t. II, p. 356 ; Troylus : « Sy tost que Troÿlus oÿ la raison de Estonné, il en eu bon ris en son couraige » l. III, t. III, p. 97).

Depuis son apparition dans le roman jusqu'à sa conversion (l. II – l. IV), Zéphir invente sans relâche de nouveaux tours qui mettent à l'épreuve Estonné et Passelion. Son goût pour la mystification l'introduit dans la famille des *tricksters*¹⁴², utilisant la ruse pour abuser leurs victimes. Le déguisement, la métamorphose et l'éloquence constituent leurs armes favorites. C'est ainsi qu'en travestissant sa voix et prenant diverses apparences, Zéphir produit plusieurs mises en scène à l'intérieur du récit qui ont toutes pour but de produire un effet comique. A chaque fois, il s'agit de se jouer du caractère excessif de certains chevaliers qui ne manqueront pas de tomber dans les pièges tendus par le *luiton*. Les aventures censées être épiques deviennent des mésaventures comiques qui égratignent momentanément le statut de héros des chevaliers. Estonné et Passelion se retrouvent ainsi dans des postures indignes de chevaliers, pataugeant dans des matières fétides¹⁴³ ou enlaçant une *vetula*¹⁴⁴, voire même un cadavre¹⁴⁵. La rupture de registre, faisant basculer la verve épique vers une tonalité comique, est due à l'écart créé par rapport à une norme¹⁴⁶, celle de l'idéal chevaleresque fondé sur le respect des valeurs courtoises. L'intrusion de la trivialité qui caractérise les mésaventures des deux chevaliers opère également une rupture générique, impliquant le passage momentané de l'univers du roman chevaleresque à celui du fabliau, du fait de l'omniprésence du bas corporel¹⁴⁷. Estonné et Passelion, pour le plus grand plaisir du lecteur, sont privés de leur statut de héros civilisateurs pour endosser, l'espace d'un instant, le rôle de bouffons. Ces épisodes comiques et tout particulièrement ceux mettant en scène Estonné, illustrent également des

¹⁴² William G. Hynes et William H. Doty définissent le *trickster* au travers de 6 traits caractéristiques : (1) le caractère ambigu du personnage, (2) sa capacité à jouer des tours, (3) à se métamorphoser, (4) à inverser des situations, (5) à se faire l'intermédiaire des dieux et (6) à créer, inventer toutes sortes de choses. Voir William G. Hynes, William H. Doty, *Mythical trickster figures : contours, contexts, and criticisms*, Tuscaloosa ; London, University of Alabama Press, 1993, p. 34.

¹⁴³ Il s'agit surtout de boue (l. II, t. I, p. 161 ; l. III, t. III, p. 119 ; l. IV, t. II, p. 927), de fumier (l. II, t. I, p. 175, p. 176 ; l. III, t. III, p. 119 ; l. IV, t. II, p. 879) ou encore de mares pleines de grenouilles (l. II, t. I, p. 220 ; l. IV, t. II, p. 1036).

¹⁴⁴ Voir *supra*, p. 33.

¹⁴⁵ L. IV, t. II, p. 738-740. Anne Delamaire suggère l'existence d'un comique macabre propre au *Perceforest*, voir *op. cit.*, pp. 393-397.

¹⁴⁶ Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, pp. 47-48.

¹⁴⁷ Voir le procédé de rabaissement élaboré par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2010, p. 30.

comportements inadéquats dont il s'agit de se moquer. Décrit comme « chault et hastif »¹⁴⁸, Estonné ne cesse de s'emporter et se montre incapable d'être mesuré. Les *déceptions* produites par Zéphir révèlent l'excès du personnage qui s'exprime notamment au travers d'une colère le rapprochant de l'animal. A plusieurs reprises, le chevalier trompé se met dans des états insensés : il « fronch[e] de la narine »¹⁴⁹ ou encore « ronfl[e] et froncqu[e] comme ung cheval »¹⁵⁰. Cette dégradation du héros rend compte de son incapacité à se maîtriser, signe d'un manque de savoir-être. Cette même colère, ridicule, pousse également le chevalier à maudire Zéphir à tort, lorsqu'il se croit une fois de plus victime des tours du *luiton* (alors qu'il est simplement victime de son manque de perspicacité). Zéphir en profite pour lui faire la leçon en lui apprenant *.II. sens* (l. I, t. II, p. 220)¹⁵¹. Le *luiton* glose la mésaventure d'Estonné afin de lui enseigner une vérité chrétienne impliquant un type de comportement précis :

L'un si est : ne mauldissiez pas ja creature condempnee de Dieu ne ne priez pour luy, car la sentence de Dieu est si juste que nul vivant ne le peult accroistre ne amoindrir. Et se aucune creature vivante leur veult accroistre par ire, sa malediction se retourne contre luy.

Le second si est que se vous veez aucune personne vivant condempnee a mort par son meffait, depuis ne luy accroissiez son martire par fait ne par pensee, ainçois ayez pitié et compassion de vostre frere en faisant la justice jugee sans accroistre et sans dur parler.

Le comportement impulsif d'Estonné (*par ire*) –, conduisant à une injustice (*malediction* ou *dur parler*) risque de lui porter préjudice et s'oppose au comportement idéal que Zéphir prône : celui d'un homme responsable de ses actes et rempli de compassion à l'égard de ses *freres*. La maîtrise de soi préside donc au respect de la justice divine et au sentiment de compassion, forme de ciment social. Ce discours chrétien et préhumaniste que l'auteur met dans la bouche de Zéphir, reflète un idéal de savoir-être au fondement de l'harmonie

¹⁴⁸ L. III, t. I, p. 348 entre autres.

¹⁴⁹ L. II, t. I, p. 175

¹⁵⁰ L. III, t. I, p. 349.

¹⁵¹ Voir Christine Ferlampin-Acher, « Les discours de Zéphir, figure merlinienne, dans *Perceforest* », *Esplumeoir*, 2011, pp. 13-19.

sociale et dont les codes régissent la relation que l'homme entretient avec Dieu, mais aussi avec ses semblables. En stigmatisant le manque de mesure d'Estonné, l'enseignement de Zéphir fait office de miroir du *preudhomme*. Il expose la nécessité de se comporter en homme de bien gouverné par le principe de civilité.

En tant que *trickster*, Zéphir fait aussi office de médiateur entre les hommes et le divin en se montrant capable d'influencer le cours des événements et par-là même, celui du récit. Ainsi, ses tours visent également à assurer l'avènement de la chevalerie arthurienne, comme il l'expose à Estonné lors de la nuit de noces de ce dernier. Le *luiton* se devait de retarder la consommation du mariage afin de s'assurer qu'Estonné engendre « un g hoir qui sera en son temps le plus sage homme de la Grant Bretagne » (P. II, t. II, pp. 119-120), à savoir Merlin. Comme la Reine Fée, le *luiton* se fait entremetteur de destin afin d'assurer la création d'un lignage en adéquation avec les plans divins.

Zéphir est une figure ambiguë du fait qu'il est le lieu de convergence de divers univers de croyance et de multiples textes. *Luiton*, ange déchu¹⁵² et protecteur¹⁵³, puis par la suite chapelain de Vénus¹⁵⁴, ce personnage composite évolue au fil du texte en suivant l'économie générale du récit reflétant une vision chrétienne de l'Histoire. Il emblématise également la poétique merveilleuse du *Perceforest*, intertextuelle par excellence, puisqu'elle se fonde sur une polyphonie doublée d'une polysémie. Matrice d'un texte menacé d'éclatement par sa diversité, Zéphir assure la continuité de la fiction¹⁵⁵ en liant la matière. En incarnant le passage du paganisme au christianisme accompli au travers d'une triple *translatio* (*fidei, studi et imperii*), il incorpore des références culturelles multiples servant également à préfigurer la naissance de la chevalerie arthurienne. Il est un facteur de cohésion puisqu'il sert de jointure à un matériau disparate, découlant du projet même de l'auteur, à savoir associer la matière antique à la matière de Bretagne. Toutefois, cet assemblage d'une matière existante implique automatiquement sa reconfiguration et l'émergence

¹⁵² Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2010, p. 292.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 293.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 397.

¹⁵⁵ Anne Berthelot, « Zéphyr, épigone rétroactif de Merlin dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, 38 (1996), p. 16.

d'un nouveau sens. Le jeu intertextuel, souvent exprimé de manière implicite dans le *Perceforest*, génère une multitude de pistes interprétatives faisant éclater l'idée d'une *senefiance* figée de l'œuvre.

Au travers de sa fonction de *trickster*, Zéphir révèle son importance dans le processus de création littéraire : il assemble une matière multiple pour la redistribuer de manière inédite par la production d'effets comiques. Il rejoint ainsi une conception de l'écriture en tant qu'invention, c'est-à-dire exploitation d'un matériau existant. L'art de la *déception*, lorsqu'il ne s'oppose pas aux plans divins (lignage de Darnant), ni ne concurrence le Créateur (Aroès), est associé à la *delectatio*, fonction essentielle de la littérature. Dans le prologue, l'abbé qui a découvert le manuscrit rapporte effectivement à Guillaume de Hainaut que « l'hystoire est tresdelectable à oÿr » (l. 1, t. I, p. 71). Ethique et plaisir littéraires se rejoignent ainsi dans la production d'une littérature au « second degré »¹⁵⁶ – impliquant un travail de réécriture qui utilise consciemment les œuvre antérieures¹⁵⁷ – et sa réception. Le lecteur est invité à éprouver du plaisir en reconnaissant les modèles détournés¹⁵⁸, ce qui le conduit corrélativement à apprécier le renouvellement de la matière proposé par l'auteur.

L'ILLUSION, UN PROCÉDÉ MÉTAPOÉTIQUE VISANT À (RE)VALORISER LE STATUT DE LA FICTION ?

Si au travers de personnages *subtils*, l'auteur du *Perceforest* définit une éthique de la création littéraire, il établit également une conception de l'illusion qui n'est pas systématiquement assimilée à une vision mensongère. Loin de renvoyer simplement à une dissociation de l'être et du paraître (paraître/non-être)¹⁵⁹, l'illusion est également susceptible de véhiculer une vérité en l'incarnant.

Dans le *Perceforest*, le questionnement produit par l'illusion semble se déplacer pour interroger non plus la réalité de son existence, mais plutôt sa capacité à dire vrai. C'est ainsi que les figures d'auteurs positives, guidées par Dieu, sont

¹⁵⁶ Voir Gérard Genette, *op. cit.*

¹⁵⁷ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *op.cit.*, 1993, p. 11.

¹⁵⁸ « Le plaisir littéraire au Moyen Age est un plaisir de la reconnaissance », dans Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, 1985, p. 28.

¹⁵⁹ Voir Louis Hébert, « Le carré véridictoire », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2006, sur <http://www.signosemio.com/greimas/carre-veridictoire.asp>, consulté le 14.01.2013.

amenées à produire des illusions bénéfiques, *déceptives* ET instructives. La Reine Fée et Zéphir produisent des illusions qui ont une fonction morale¹⁶⁰ et mettent en avant le caractère excessif de chevaliers imparfaits, loin de figurer un idéal chevaleresque courtois et chrétien. Dans le cas de *déceptions*, l'enjeu du comique est double, puisqu'au-delà du jeu plaisant, il s'agit également de stigmatiser¹⁶¹ par la moquerie, un comportement indigne d'un *preudhomme*, homme de bien conjuguant les vertus des *arma* et de l'*amor* aux vertus chrétiennes. Le chevalier est puni et le lecteur instruit par le biais d'un contre-exemple – explicite (glosé) ou implicite – qui rend compte du manque de civilité du personnage. Ainsi se dessine, en creux des *déceptions* produites par des auteurs légitimes, un manuel de savoir-vivre annonçant entre autres, l'idéal promulgué par le fameux *Cortegiano*¹⁶² de l'humaniste Baltassare Castiglione. Les illusions trompeuses produites par les deux figures auctoriales positives, au travers du processus de civilisation qu'elles servent, projettent alors les deux fonctions complémentaires que le roman s'assigne : la *delectatio* et l'*utilitas*. Comme l'annonçait l'abbé ayant retrouvé le manuscrit, « l'hystoire est tresdelectable a oÿr, car elle est tresaventureuse en chevalerie ne il n'est chevalier nulz, s'il l'a leue, qu'il n'en vaille mieux » (l. I, t. I, p. 71). Il ne s'agit pas seulement de se « delect[er] [...] es beaux parlers d'armes et amours qui sont contenus ou livre » (p. 71), mais également de s'instruire. Cette fonction du roman est redite au sein même du récit, lorsque la lecture de la chronique du règne de Perceforest, redécouverte au temps de Gallafur, permet d'édifier les auditeurs. A la lecture du texte, ces derniers « encommencerent a discerner le bien du mal et les vertus des vices »¹⁶³.

Un autre genre d'illusion, produit principalement par la Reine Fée, est d'autant plus intéressant qu'il semble transcender complètement son statut de *déception*.

¹⁶⁰ Christine Ferlampin-Acher, « Les *déceptions* dans *Perceforest* : du *fantasme* au fantasme », *art. cit.*, p. 428.

¹⁶¹ Voir l'approche psycho-sociale du rire développée par Henri Bergson dans *Le rire. Essai de signification du comique*, Paris, PUF, [1900] 2011. Dans cette optique, le rire est punitif. Par la moquerie, il signale des éléments à corriger et sert alors de régulateur social.

¹⁶² Baltassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Giulio Carnazzi (éd.), Milano, BUR, 2006.

¹⁶³ L. VI, f° 220. Cité dans Anne Delamaire, « De l'odyssée littéraire au voyage immobile : quêtes, conquêtes et périple dans le *Perceforest* », in Hélène Bouget, Magali Coumert (éd.), *Histoire des Breagnes, 2. Itinéraires et confins*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique-UBO, 2011, p. 266.

C'est le cas de certaines métamorphoses, qui loin d'affecter uniquement l'apparence des personnages, impliquent une conversion au niveau de l'être. Ce type de métamorphose nous paraît emblématique d'une volonté de légitimer la fiction par l'exposition d'illusions porteuses de vérité, malgré leur éventuel caractère factice. A ce titre, l'auteur du *Perceforest* s'inscrit dans un débat relatif au statut de la fiction et se positionne en défenseur de l'art qu'il produit. La fiction, bien que fausse (en tant qu'art mimétique, elle représente ce qu'elle n'est pas), ne relève pas du mensonge, mais de la feintise. Une telle conception de la fiction est présente dans *Les Soliloques* de Saint Augustin :

Illud autem quod mendax voco, a mentientibus fit. Qui hoc differunt a fallacibus, quod omnis fallax appetit fallere ; non autem omnis vult fallere qui mentitur : nam et mimi et comoediae et multa poemata mendaciorum plena sunt, delectandi potius quam fallendi voluntate, et omnes fere qui jocantur, mentiuntur¹⁶⁴

Toutefois la fiction, au sens d'artefact, vise uniquement à plaire, mais n'est pas pour autant porteuse de vérité, puisque seule l'Écriture contient un sens spirituel, comme le rappelle saint Thomas dans la *Summa* : « In nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, postest inveniri nisi literalis sensus »¹⁶⁵. Saint Augustin, qui s'est longuement penché sur la question du mensonge, affirme que la fiction se légitime lorsqu'elle sert à exprimer la vérité : « Cum autem fictio nostras refertur ad aliquam significationem, non est mendacium sed aliqua figura ueritatis »¹⁶⁶. Comparée à l'allégorie fondée sur un double sens, la fiction, malgré son artificialité, peut s'avérer utile pour diffuser la vérité évangélique en la rendant plus aisément accessible :

¹⁶⁴ « J'appelle fiction l'acte de ceux qui feignent. Ils diffèrent des menteurs en ceci que tout trompeur désire tromper, tandis qu'on peut combiner des fictions sans vouloir tromper. Ainsi les mimes, les comédies, quantité de poèmes, sont pleins de fictions, inspirés par le plaisir de plaire plutôt que par celui de tromper ; et presque tous ceux qui plaisantent ont recours au même procédé. », Saint Augustin, « Les Soliloques », II, IX, 16, in Pierre de Labriolle (éd. et trad.), *Dialogues philosophiques. II. Dieu et l'âme*, Paris, Desclée de Brouwer, 1939, pp. 116-117.

¹⁶⁵ « Dans aucune science produite par l'activité humaine, il ne peut être trouvé, pour parler rigoureusement, de sens autre que littéral », *Quaestiones quolibetales*, VII, 6, 16, cité dans Armand Strubel, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde – Le Moyen Âge », in Michel Prigent, Frank Lestringant, Michel Zink (dir.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissance. Moyen Âge-XVI^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 260.

¹⁶⁶ « Quand notre fiction se réfère à une signification quelconque, elle n'est pas mensonge, mais figure de vérité. », Saint Augustin, « Quaestiones evangeliorum », II, 51, in Almut Mutzenbecher (éd.), *Aurelii Augustini opera. Pars 13, 3, Sancti Aurelii Augustini Quaestiones evangeliorum ; cum appendice Quaestionum XVI in Matthaeum*, Turnholti, Brepols, 1980, p. 116.

Si mendacia dixerimus, omnes etiam parabola ac figurae significandarum quarumcumque rerum quae non ad proprietatem accipiendae sunt sed in eis aliud ex alio est intelligendum dicentur mendacia, quod absit omnino. Nam qui hoc putat tropicis etiam tam multis locutionibus omnibus potest hanc importare calumniam ita ut et ipsa quae appellatur metaphora, hoc est, de re propria ad rem non propriam verbi alicujus usurptata translatio, possit ista ratione mendacium nuncupari. [...] Hi omnes modi locutionum mendacia putabuntur si locutio vel actio figurata in mendacio deputabitur. Si autem non est mendacium, quando ad intelligentiam veritatis aliud ex alio significantia referuntur [...] ¹⁶⁷

En parallèle à cette perspective résolument théologique, reconnaissant la légitimité de la fiction en regard de l'utilité de l'allégorie, les « poètes »¹⁶⁸ de la fin du Moyen Âge développent une conception de la fiction similaire, s'appliquant également à la littérature profane dans le but de la légitimer. Jacques Legrand, lorsqu'il destine sa version française du *Sophilogium* à Louis d'Orléans, propose une « poétique de la fiction » considérant la « poëtrie » comme une « science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veut parler »¹⁶⁹. Plus loin, il la qualifie de « chamberiere de sapiance »¹⁷⁰. La fiction, en tant que feintise, se légitime alors en se fondant « en la semblance des choses », c'est-à-dire dans et par un procédé analogique caractérisant la production littéraire. Elle vise à rendre le

¹⁶⁷ « Car si nous les appelions mensonges, il faudrait regarder comme tels les paraboles et les figures, qui ne sont pas faites pour être prises dans leur sens propre, mais qui disent une chose pour en faire comprendre une autre. Or Dieu nous garde de leur attribuer un caractère mensonger. Sinon il faudrait infliger le même épithète à la série si longue des figures de rhétorique et particulièrement à la métaphore, ainsi appelée parce qu'elle transporte un mot de l'objet qu'il désigne à un autre objet qu'il ne désigne pas [...] Toutes ces façons de parler seront considérées comme des mensonges si un mot et un acte figurés sont réputés de tromperie. Mais il n'y a pas de mensonge à transférer le sens d'un objet à un autre, pour mieux comprendre une vérité [...] », Saint Augustin, « *Contra Mendacium* », X, 24, dans Gustave Combes (éd. et trad.), *Œuvres de Saint Augustin. II. Problèmes moraux*, Paris, Desclée de Brouwer, 1937, pp. 365-367.

¹⁶⁸ Comme le rappelle Daniel Poirion lorsqu'il définit la poétique de la fiction exposée par Jacques Legrand dans son *Archiloge Sophie*, « poëte » en moyen français désigne le faiseur de fiction. Voir Daniel Poirion, « Jacques Legrand : une poétique de la fiction », in Daniel Poirion, *Écriture poétique et composition*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 262.

¹⁶⁹ Jacques Legrand, *Archiloge Sophie. Livre des bonnes mœurs*, Evencio Beltran (éd.), Genève-Paris, Slatkine, 1985, p. 149.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 153.

lecteur plus sage, en lui exposant des vérités cachées tout en affinant son esprit¹⁷¹ au travers de l'effort que l'acte de lecture requiert.

Ervard de Conty, dans *Le livre des Eschez amoureux moralisés* qui a pour vocation de gloser son propre poème (*Les Eschez amoureux*), rend compte d'une définition de la fiction similaire :

On peut tiercement feindre pour parler plus subtilement, plus plaisamment et plus delectablement, car les choses qui sont subtilement faintes ou dites font plus esmerveillier l'entendement et par consequant deliter car les choses esmerveillables sont par nature delitables [...] Pour ce se delite on es fables de Esopet et de Renart et en pluseurs autres escriptures amoureuses mesmez [...], pour la fainte maniere de parler soubtille et raisonnable soubz laquelle est enclose une sentence plaisant et delitable, et moult souvent une moralité qui est de grant profit.¹⁷²

La production littéraire est assimilée à la moralisation et justifie de ce fait la « fainte maniere de parler » fondant la fiction. Ce riche extrait révèle également le lien existant entre la *subtilité*, le plaisir littéraire et l'enseignement bénéfique qui fonde une telle conception de la littérature. La *subtilité* renvoie à l'ingéniosité du geste créateur, apte à « esmerveiller l'entendement » du lecteur afin de le « deliter ». Le renouvellement de la matière ainsi que le jeu analogique qui préside à l'écriture du texte pousse le lecteur à admirer l'inventivité de l'auteur, mais plus encore, elle l'invite à participer activement à la quête d'un sens caché : sous « la fainte maniere de parler soubtille et raisonnable [...] est enclose une sentence plaisant et delitable, et moult souvent une moralité qui est de grant prouffit ». Au-delà du caractère plaisant du jeu littéraire, qui incite le lecteur à dégourdir son esprit en établissant des analogies productrices de sens, la fiction recèle également un enseignement. Pour Evrat de Conty, si la quête d'un plaisir de lire semble première¹⁷³, elle n'est pas moins jointe à l'*utilitas*¹⁷⁴.

¹⁷¹ La *sapiance* peut à la fois référer à la sagesse et à la finesse d'esprit. Voir *Dictionnaire du Moyen Français*, entrée : « sapiance », consulté le 14.01.2013.

¹⁷² Ervard de Conty, *Le livre des Eschez amoureux moralisés*, Françoise Guichard-Tesson, Bruno Roy (éd.), Montréal, CERES, 1993, p. 25.

¹⁷³ La récurrence des dérivés de *deliter* / *plaire* (huit reprises) nous le laisse penser.

¹⁷⁴ A propos du couple *delectatio* et *utilitas*, lieu commun de la rhétorique associé à la célèbre formule tirée de *l'Art poétique* d'Horace (*aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* : ou être utile ou charmer, tel est le désir des poètes, ou encore de dire tout

Rattacher la fiction à l'*utilitas* permet de réfuter le fait que la littérature profane ne soit qu'une parole *oiseuse*, dangereuse car dénuée d'ambition morale¹⁷⁵. Lire est présenté comme une activité ludique ET sérieuse, le jeu favorisant l'édification et inversement. C'est ce que Jean de Meung expose à propos de l'*integumentum*¹⁷⁶, au travers d'un chiasme révélant la complémentarité de la *delectatio* et de l'*utilitas* : « En délectant profiteras, / En profitant délecteras »¹⁷⁷. La moralisation de la fiction s'intègre donc dans une entreprise de légitimation de la fiction et plus largement de la littérature profane dont le but est de concurrencer les textes savants, perçus comme dignes d'intérêt, car dotés d'un sens profond qui appelle la glose¹⁷⁸.

L'auteur du *Perceforest* rejoint ces considérations sur le statut de la fiction et de la littérature profane en s'inscrivant au creux de son œuvre comme un clerc *subtil*, c'est-à-dire inspiré et doté de connaissances qui lui permettent de créer une œuvre elle-même *subtile*, caractérisée par sa complexité. Il s'agit, pour lui, de dévoiler la vérité chrétienne/arthurienne telle qu'elle est préfigurée dans un univers païen/préarthurien en allégorisant son récit¹⁷⁹. L'illusion merveilleuse s'insère dans un processus d'écriture complexe pour en faire un signe à déchiffrer. Le lecteur doit alors contribuer à l'émergence de son sens profond¹⁸⁰. L'habileté du lecteur à décoder la merveille répond alors à l'habileté de l'auteur, encodant une vérité fondée sur un réseau d'analogies qui caractérise le procédé allégorique¹⁸¹. L'allégorie littéraire « engage [ainsi]

ensemble des choses qui puissent à la fois avoir de l'agrément et servir à la vie, vv. 333-334), voir Florence Bouchet, « Chapitre 2. Plaisir et profit du lecteur », in *Le discours sur la lecture en France au XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008, pp. 57-95.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 89-93.

¹⁷⁶ Au XII^e siècle, l'école chartraine développe la théorie de l'*integumentum*, servant d'allégorèse à la *fabula*. Derrière le voile plaisant de la fable (terme équivalent à celui de fiction) se trouve une vérité à découvrir (*Ibid.*, p. 66). Les poètes reprendront ce procédé à leur compte afin de légitimer leur production, présentée comme utile car recélant une vérité.

¹⁷⁷ Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, t. 2, Baridon Silvio F. (éd.), Milano ; Varese, Istituto ed. cisalpino, 1957, v. 7303-7304, p. 93.

¹⁷⁸ Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁹ Ce travail s'apparente au procédé de moralisation tel que le conçoit l'auteur de l'*Ovide moralisé*, c'est-à-dire à une forme d'écriture qui s'apparente à la glose.

¹⁸⁰ Sur le merveilleux allégorique « signal de l'opacité » et « appel au sens », voir Fabienne Pomel, « Chapitre II. Une herméneutique pour un sens asymptotique », in *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001, pp. 489-511.

¹⁸¹ « Le double sens mis en œuvre par l'allégorie repose sur une déduction qui va de la "surface" de la lettre à la "profondeur" du sens grâce à des réseaux d'analogies », in Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal*, Genève-Paris, Slatkine, 1989, p. 13.

l'habileté de l'artiste, la sagacité du public, et participe, pour les deux instances d'une vertu que l'on revendique de plus en plus ouvertement, et qui se veut bien humaine, la subtilité »¹⁸².

Une telle poétique de la fiction se développe à partir d'une théorie du sens fondé sur l'idée d'une progression du savoir¹⁸³. Le geste de l'écriture du *Perceforest*, inscrit dans le mouvement d'une triple *translatio (fidei, studii et imperii)*, se légitime de ce fait : il tend à divulguer une vérité figurée par le récit. Le lecteur est alors invité à lire le *Perceforest* « comme un texte à gloser, comme une *fabulosa narratio* »¹⁸⁴. Il doit à son tour se faire *subtil*, s'il veut mettre à jour la vérité que recèle le texte. En quête de sens, sur les traces des chevaliers bretons, il s'initie à un jeu herméneutique difficile, mais enrichissant. A l'image du lecteur de l'*Anticlaudinius* d'Alain de Lille, il s'agit pour lui de développer des compétences de manière ludique : « In hoc opere litteralis sensus suavitas puerilem dulcebit auditum, moralis instructio proficientem imbuet sensum, acutior allegorie subtilitas perfectum acuet intellectum »¹⁸⁵.

Ce jeu herméneutique, loin d'aboutir à une interprétation unique et définitive, incite à un riche déploiement de lectures, dans l'optique de mobiliser et améliorer la *subtilité* du lecteur. C'est ce qu'expose Christine de Pizan au sein de la glose consacrée à Pygmalion dans l'*Epistre Othea* :

A ceste fable peuent estre mises plusieurs exposicions, et semblablement a toutes les autres fables : et pour ce les poetes les firent, afin que les entendemens des hommes s'aiguissassent et soutillassent a y trouver diverses exposicions.¹⁸⁶

Dante, dans son épître adressée à Cangrande della Scala visant à le familiariser à la lecture du *Paradis*, évoque également la composante éminemment polysémique de son œuvre :

Ainsi, pour la clarté de ce que j'ai à dire, il faut savoir que le sens de cet ouvrage n'est point simple, et qu'on le peut dire au contraire polysème, c'est-à-dire doué

¹⁸²Armand Strubel, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde – Le Moyen Âge », *art. cit.*, p. 262.

¹⁸³Voir Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, 1985, p. 7.

¹⁸⁴Pierre-Yves Badel, « Un écrit subtil, une lecture discontinue », in *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Etude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, pp. 141.

¹⁸⁵« L'élève percevra avec plaisir le sens de l'œuvre, il en recevra avec profit l'enseignement moral, la subtilité de l'allégorie aiguë son raisonnement », *Ibid.*, p. 139.

¹⁸⁶Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Gabriella Parussa (éd.), Genève, Droz, 1999, p. 235.

de plusieurs significances ; car autre est le sens fourni par la lettre, et autre est le sens qu'on tire des choses signifiées par la lettre. Et le premier est dit littéral, mais le second allégorique, ou moral, ou anagogique.¹⁸⁷

Outre le fait de stimuler l'intellect du lecteur, il s'agit également de rehausser le statut de la littérature profane au même niveau que la littérature sacrée, « d'égaliser Poésie à Théologie »¹⁸⁸. En s'appropriant les caractéristiques de l'exégèse chrétienne, à savoir « le maintien du sens premier, et la possibilité, pour chaque élément de ce sens littéral, d'être simultanément interprété à plusieurs niveaux de sens, complémentaires et non exclusifs »¹⁸⁹, les écrivains de la fin du Moyen Âge adoptent une posture de « poète *theologus* »¹⁹⁰.

Concurrençant les prétentions de la littérature sacrée et savante en affichant à la fois la facticité de la fiction et sa capacité à exprimer des vérités éternelles au travers de la composante polysémique de l'allégorie, l'auteur du *Perceforest* établit une poétique de l'illusion qui reflète cette vision a priori paradoxale de la fiction. La mise en abyme du geste créateur, cherchant à se légitimer au travers de l'écriture, s'exprime par une conception consciente du fait littéraire. Ce point de vue spécifique, qui se fonde dans et par le discours que constitue le *Perceforest*, rend ainsi compte d'une subjectivité à l'œuvre. Il s'inscrit tout particulièrement au travers d'une illusion complexe, qui semble exposer le fait que la fiction ne soit pas uniquement *déception* et/ou *delectatio*, mais également révélation : la métamorphose¹⁹¹.

¹⁸⁷ Dante, « Épître XIII », in *Œuvre complètes*, André Pézard (éd., trad.), Paris, Gallimard, 1965, p.794.

¹⁸⁸ Jacqueline Cerquiglini, « Polysémie, ambiguïté et équivoque dans la théorie et la pratique poétiques du Moyen Âge français », in Irène Rosier (éd.), *L'ambiguïté. Cinq études historiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 167.

¹⁸⁹ Armand Strubel, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde – Le Moyen Âge », *art. cit.*, p. 252.

¹⁹⁰ Armand Strubel, « Lisible/Visible. *Ekphrasis* et allégorie. I. Au Moyen Âge », in Michel Prigent, Frank Lestringant, Michel Zink (dir.), *op. cit.*, p. 296.

¹⁹¹ Notons que le traitement du songe dans le *Perceforest*, vision qui va au-delà de l'illusion trompeuse et s'avère porteuse d'une vérité indéfectible, pourrait également être étudiée dans cette optique. Pour des raisons évidentes de temps, nous n'aborderons pas ce cas de figure. A propos du songe véridique, cf. Christine Ferlampin-Acher, « Les *deceptions* dans *Perceforest* : du *fantosme* au fantasme », *art. cit.*, p. 429.

Chapitre II

La métamorphose perceforestine : du jeu d'apparence à la possibilité d'une conversion

Au cœur de la problématique de l'illusion à laquelle elle appartient, la métamorphose permet d'exploiter tous les registres de la *semblance* en se faisant à la fois masque, déguisement ou encore miroir¹⁹². Désignant « le passage, durable ou transitoire, d'une forme à une autre, d'un corps à un autre »¹⁹³, elle interroge la nature de la relation articulant « l'être véritable [aux] apparences extérieures »¹⁹⁴ et la *semblance* à la *senefiance*. Son utilisation permet ainsi de penser simultanément le rapport de l'homme à son environnement (Dieu et la nature principalement)¹⁹⁵ et le rapport qu'entretient le signe avec le *sens*. L'auteur du *Perceforest* s'inspire d'une longue tradition inscrivant la métamorphose au carrefour de considérations théologiques, philosophiques et rhétoriques dans le but d'intégrer cette dernière à un projet d'écriture qui cherche à établir la légitimité de la fiction. Si le terme de métamorphose n'apparaît qu'au XIV^e siècle avec les premières éditions du poème d'Ovide¹⁹⁶, « à défaut du mot, [...] on connaît bien la chose »¹⁹⁷ tout au long du Moyen Âge, puisque la question du changement de forme a été largement traitée autant dans les textes latins que vernaculaires. Pour les auteurs chrétiens, il a tout d'abord été important de remodeler une notion issue d'un fonds mythologique païen, en la rejetant du côté du diable, en l'assimilant à un miracle produit par Dieu et/ou en faisant de cette notion un outil permettant d'y entreposer une vérité. Deux textes fondateurs marquent durablement ces orientations possibles de la christianisation de la métamorphose (théologique *vs.*

¹⁹² Ana Pairet, *Les mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 2002, p. 96.

¹⁹³ Cristina Noacco, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2008, p. 13.

¹⁹⁴ Laurence Harf-Lancner, « De la métamorphose au Moyen Âge », in Laurence Harf-Lancner (éd.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, Ecole normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 11.

¹⁹⁵ Cristina Noacco, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁶ Notons qu'à ce propos, le terme de « métamorphose » dans ses premiers emplois renvoie principalement à l'œuvre ovidienne. Ce n'est qu'au XV^e siècle que ce terme commence à être employé comme un nom commun. Ana Pairet, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁷ Laurence Harf-Lancner, « De la métamorphose au Moyen Âge », *art. cit.*, p. 3.

philosophique) : la *Cité de Dieu* de Saint Augustin et *La Consolation de Philosophie* de Boèce.

Saint Augustin élabore une définition de la métamorphose destinée à servir de référence aux Pères de l'Église. Le chapitre 18 du livre XVIII de la *Cité de Dieu* domine par la suite l'ensemble de la réflexion théologique à ce sujet pendant tout le Moyen Âge¹⁹⁸. Saint Augustin y fait de la métamorphose un changement d'apparence qui n'est qu'illusoire¹⁹⁹. Il s'agit d'une image trompeuse produite par les démons :

nec sane daemonus naturas creant, si aliquid tale faciunt, de qualibus factis ista vertitur quaestio ; sed specie tenus, quae a vero sunt creata, commutant, ut videantur esse quod non sunt. Non itaque solum animum, sed ne corpus quidem ulla ratione crediderim daemonum arte vel potestate in membra et liniamenta bestialia veraciter posse converti, sed phantasticum hominis, quod etiam cogitando sive somniando per rerum innumerabilia genera variatur et, cum corpus non sit, corporum tamen similes mira celeritate formas capit, sopitis aut oppressis corporeis hominis sensibus ad alio rem sensum nescio quo ineffabili modo figura corporea posse perduci.²⁰⁰

Les démons jouent sur l'apparence des choses en trompant les sens des hommes : ils s'attaquent alors au *phantasticum hominis*, c'est-à-dire au double de l'homme. Cette notion désigne à la fois la représentation erronée que l'homme a de lui-même lorsqu'il se trouve dans un état second, mais également le double indépendant de l'homme – sorte de fantôme – qui lui échappe pendant un laps

¹⁹⁸ Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire des théories chrétiennes : de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales ESC*, 40/1 (1985), p. 209.

¹⁹⁹ Voir *Ibid.*, pp. 208-212.

²⁰⁰ « Assurément, les démons ne sont pas créateurs de natures, s'il est vrai qu'ils réalisent des prodiges dont il est ici question ; ils modifient quant à l'apparence seulement les créatures du vrai Dieu pour qu'elles semblent être ce qu'elles ne sont pas. Je n'admets donc d'aucune manière que les démons soient capables par leur puissance ou artifices de transformer vraiment, je ne dis pas l'âme, mais simplement le corps d'un homme en membres et figures de bêtes ; je crois que l'image fantomatique de l'homme, qui se modifie dans la veille ou dans le sommeil d'après l'innombrable diversité des objets et, sans être corps, prend cependant avec une rapidité étonnante les formes ressemblantes des corps, peut se présenter, quand les sens corporels de l'homme sont assoupis ou abattus, aux sens d'autres hommes sous une apparence corporelle, je ne sais de quelle manière, ineffable. », Saint Augustin, *De Civitate Dei*, XVIII, XVIII, in Georges Combès (éd. et trad.), *La Cité de Dieu, Livres 15-18, Luttes des deux cités*, Paris, Desclée De Brouwer, 1980, pp. 536-539.

de temps pour être soumis aux forces démoniaques²⁰¹. Ces illusions maléfiques peuvent également être produites par des femmes pratiquant la magie noire²⁰². Saint Augustin conceptualise la métamorphose en l'inscrivant au carrefour de quatre domaines qui réapparaissent continuellement au travers de diverses exploitations littéraires qui en sont faites : le démoniaque, l'illusion, le rêve et la magie²⁰³.

A une condamnation de la métamorphose considérée comme une illusion diabolique fait pendant l'idée de véritables transformations, produites et voulues par Dieu. Dans la pensée augustinienne et plus largement théologique, les transformations miraculeuses sont possibles, puisque « firmissime tamen credendum est omnipotentem Deum posse omnia facere quae voluerit, sive vidincando sive praestando »²⁰⁴. Ce type de métamorphoses renvoie à certains épisodes bibliques, mais surtout à des mystères tels que l'Incarnation ou la Transsubstantiation. Dans les évangiles, Jésus accomplit des miracles en transformant l'eau en vin lors des noces de Cana (*Jn* 2 : 1-12) et en multipliant le pain (*Jn* 6)²⁰⁵. Lors de l'épisode de la tentation dans le désert (*Matth.* 4 : 1-4), le diable défie Jésus en lui demandant de réaliser un miracle, à savoir transformer des pierres en pain. Jésus, au lieu d'accomplir ce miracle, cite le *Deutéronome* (8 : 3) et dit à l'ennemi: « Ce n'est pas de pain seul que vivra l'homme mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu ». Les paroles du Christ enseignent que les transformations miraculeuses qu'il a produites font sens au-delà du simple changement matériel. Plutôt que de s'attarder sur le caractère exceptionnel de la métamorphose, il s'agit de découvrir ce qu'elle vise à révéler²⁰⁶. Le miracle dans les faits, tout comme son inscription dans les Ecritures, suggère une interprétation allégorique de la métamorphose à lire

²⁰¹ Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire des théories chrétiennes : de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *art. cit.*, p. 210.

²⁰² Voir l'*exemplum* que Saint Augustin donne à propos d'hôtelières qui auraient transformé des voyageurs en bêtes de somme en leur donnant du fromage empoisonné. Saint Augustin, *De Civitate Dei*, *op.cit.*, 1980, pp. 534-535.

²⁰³ Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire des théories chrétiennes : de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *art. cit.*, p. 212.

²⁰⁴ « Ce qu'il faut croire avec une entière fermeté, c'est que le Dieu tout-puissant peut faire tout ce qu'il veut soit pour punir soit pour secourir », Saint Augustin, *De Civitate Dei*, *op. cit.*, pp. 536-537.

²⁰⁵ Ana Pairet, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁶ *Idem.*

comme une parabole. L'exemple de la punition de Nabuchodonosor²⁰⁷, transformé en bête monstrueuse, est représentatif de cette lecture symbolique s'exprimant notamment au travers de l'imagerie biblique²⁰⁸.

La question de la Transsubstantiation, posant le problème d'un changement de matière qui n'est pas visible et pouvant de ce fait être assimilé à une illusion, est réglée au quatrième concile de Latran (1215). La Transsubstantiation est alors définie comme une métamorphose miraculeuse. Il y a un réel changement de substance – le vin est transformé en sang, le pain en corps du Christ –, seulement celui-ci n'est pas perceptible²⁰⁹ : « les substances restent apparemment les mêmes, tout en étant réellement changées »²¹⁰. Afin d'échapper à l'illusion, la Transsubstantiation implique une conversion de la matière effaçant « la dichotomie platonicienne entre l'âme et le corps »²¹¹, entre la *semblance* et l'essence. De son côté, le mystère de l'Incarnation rend compte de la double nature du Christ et de son unicité²¹². Formé d'une âme rationnelle (consubstantielle au Père) et d'un corps charnel (consubstantiel à l'homme), le Christ devient homme tout en demeurant Dieu. Ainsi « Le Verbe s'est fait chair » (*Jn* 1 : 14) dans le but de se révéler aux hommes et d'annoncer leur rédemption²¹³. L'Incarnation, tout comme les transformations miraculeuses effectuées par le Christ, permet de penser la métamorphose en tant que transformation *in factis* ainsi que transformation *in verbis*²¹⁴ : à la vérité du miracle suggérant un sens second, se superpose cette même vérité, inscrite dans le verbe et mise à jour par l'exégèse.

²⁰⁷ « [...] une voix tomba du ciel : "On te le dit, ô roi Nabuchodonosor ! La royauté t'est retirée. On va te chasser d'entre les hommes ; tu auras ton habitation avec les bêtes sauvages ; on te nourrira d'herbe comme les bœufs ; et sept périodes passeront sur toi, jusqu'à ce que tu reconnasses que le Très-Haut est maître de la royauté des hommes et la donne à qui il veut." A l'heure même, la chose se réalisa sur Nabuchodonosor : il fut chassé d'entre les hommes ; il mangeait de l'herbe comme les bœufs et son corps était baigné par la rosée du ciel, au point que sa chevelure poussa comme les plumes des aigles, et ses ongles, comme ceux des oiseaux. » (*Dan.* 4 : 28-30).

²⁰⁸ Ana Pairet, *op. cit.*, p. 34.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

²¹⁰ Denyse Delcourt, *L'éthique du changement dans le roman français du XII^e siècle*, Genève, Droz, 1990, p. 26.

²¹¹ Ana Pairet, *op. cit.*, pp. 36-37.

²¹² La définition de ce dogme est établie lors du Concile œcuménique de Calcédonie en 451. Cristina Noacco, *op. cit.*, p. 206.

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ Voir tableau établi par Armand Strubel, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde », *art. cit.*, p. 239.

D'autre part, en parallèle à cette interprétation théologique du phénomène, Boèce élabore une conception philosophique de la métamorphose impliquant sa moralisation²¹⁵. Celle-ci prend de l'importance dès le XII^e siècle et « circonscrit la métamorphose dans les limites de la *fabula* »²¹⁶. Dans le livre IV de *La Consolation de la Philosophie* (chap. 3), Boèce définit deux catégories d'hommes, ceux qui sont honnêtes et ceux qui sont méchants. Si les premiers sont récompensés en étant élevés au-dessus de leur condition humaine, les seconds « *versi in malitiam, humanam [...] amisere naturam* »²¹⁷ : « *eventi igitur ut quem transformatum vitiis videas hominem aestimare non possis* »²¹⁸. Il exemplifie son propos en mettant en relation des comportements animaux avec des caractères humains marqués par le vice. Ainsi, par exemple, « *avaritia fervet alienarum opum violentus ereptor : lupi similem dixeris* »²¹⁹. Finalement Boèce conclut que « *fit ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam conditionem transire non possit, vertatur in beluam* »²²⁰. En faisant de la transformation en bête, une punition révélant symboliquement les vices des méchants, il établit la métamorphose en tant que procédé allégorique, c'est-à-dire « une transformation par identification qui se réalise par la biais du caractère commun aux deux êtres »²²¹. Il « déplace [ainsi] la question du changement qui y survient du plan physique – et théologique – au plan rhétorique – et moral »²²². La métamorphose se constitue en *topos* rhétorique permettant d'exprimer une vérité chrétienne au travers de toutes sortes de conversions²²³. La voie à une nouvelle manière de concevoir la métamorphose est ouverte, aboutissant entre autres à la moralisation des fables ovidiennes au XIV^e siècle. La métamorphose (*in verbis*) des poètes, figure rhétorique, est donc

²¹⁵ Cristina Noacco, *op. cit.*, pp. 39-40.

²¹⁶ Ana Pairet, *op. cit.*, p. 41.

²¹⁷ « Tombés dans la méchanceté, ils ont perdu leur nature humaine », Boèce, *La Consolation de Philosophie*, Claudio Moreschini (éd.), Eric Vanpeteghem (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 2005, pp. 228-229.

²¹⁸ « Il arrive donc que l'on ne puisse plus considérer comme un homme celui que l'on voit transformé par les vices », *Ibid.*, pp. 228-231.

²¹⁹ « L'avidité l'enflamme et il devient un cruel ravisseur de richesses d'autrui : on pourrait le dire semblable à un loup », *Ibid.*, pp. 230-231.

²²⁰ « Il arrive que, quand on a cessé d'être un homme après avoir perdu l'honnêteté, puisque l'on ne peut passer à la condition divine, on se change en bête », *Idem.*

²²¹ Cristina Noacco, *op. cit.*, p. 40.

²²² Denyse Delcourt, *op. cit.*, p. 26.

²²³ Ana Pairet, *op. cit.*, p. 42.

amenée à exprimer une vérité au travers d'un jeu d'analogies. A la fois figure et mode de production du sens, c'est une « allégorie créatrice, qui [...] invente ses symboles en même temps que ses sens cachés »²²⁴.

Deux traitements de la métamorphose, *in factis* et *in verbis*, s'expriment ainsi en parallèle et vont jusqu'à se confondre au travers des miracles bibliques et du mystère de l'Incarnation. Dans la perspective théologique, seules les métamorphoses produites par Dieu sont vraies et donc porteuses de sens. Tout le reste n'est qu'illusion et mensonge. L'articulation des modalités de l'être et du paraître, renvoyant à la dichotomie platonicienne âme/essence, définit le caractère illusoire ou véridique de la métamorphose. Il s'agit d'une illusion lorsqu'il y a dissociation du paraître et de l'être et que l'apparence qui est donnée à voir est trompeuse (paraître/non-être). La métamorphose est effective et véridique lorsqu'il y a eu changement de l'essence (non-paraître/être ou paraître/être). Une conversion de la matière peut avoir réellement eu lieu soit en étant perceptible (miracles de Jésus), soit en restant invisible (Transsubstantiation).

D'un point de vue philosophique et rhétorique, la métamorphose est toujours porteuse de sens, peu importe son degré de réalité. Elle est une figure à interpréter : à partir de sa *semblance*, il s'agit d'en faire émerger la *senefiance*. Le déchiffrement de la métamorphose implique ainsi un dépassement du sens premier pour mettre à jour la vérité qui s'y cache. Ce processus de signification s'organise autour d'un pôle de production – l'encodage d'une vérité – auquel fait pendant un pôle de réception – le décodage de cette même vérité. L'analogie se trouve au cœur de ce procédé rhétorique. Elle fait du signe le vecteur d'une vérité profonde : « l'écriture allégorique comme l'allégorèse font de la comparaison le mécanisme par excellence de la production du sens »²²⁵. Si la métamorphose scripturale est initialement la seule à tenir à la fois de l'allégorie *in factis* et de l'allégorie *in verbis*, l'allégorie des poètes peut également se présenter comme un procédé exposant l'indissociabilité du sens littéral et de la *senefiance*. Il s'agit ainsi pour les poètes de conquérir un nouveau statut faisant de leur production une entreprise légitime. Si Dante, aux yeux d'Armand

²²⁴ Armand Strubel, « Lisible/Visible. *Ekphrasis* et allégorie. I. Au Moyen Âge », *art. cit.*, p. 291.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 238-239.

Strubel constitue à ce titre un *happax*, dans le sens où il « considère ouvertement son poème comme une continuation possible du Livre »²²⁶, l'auteur du *Perceforest* se situe résolument dans une telle perspective puisqu'il fait de son œuvre à la fois une chronique préarthurienne et une fable préchrétienne²²⁷. Fondant son récit au travers d'un processus de civilisation et de révélation, il assimile le sens littéral du *Perceforest* à une vision chrétienne de l'Histoire pour en faire un facteur de vérité. D'autre part, l'établissement d'une écriture de la préfiguration permet également, au travers de l'analogie, le déploiement de lectures multiples d'un même signe. Ce jeu rhétorique fondé sur l'analogie « a pour tâche essentielle de fournir à une littérature profane soupçonnée de futilité et de diversion, la caution d'un "sens caché", d'une profondeur et d'une forme de vérité qui la légitiment face au seul Livre »²²⁸. La polysémie de la métamorphose, caractéristique de toute merveille, expose un cumul de plusieurs niveaux de sens dans un but bien précis. Il s'agit d'induire une réduction d'écart entre les prétentions de la littérature sacrée et celles assignées à la littérature profane pour mieux affirmer la légitimité de cette dernière.

Le traitement de la métamorphose dans le *Perceforest* est lié à la complexité d'une écriture *subtile*, inscrite au carrefour du ludique et du sérieux. La métamorphose tient ainsi à la fois du jeu et de l'*exemplum* en exposant divers niveaux de sens généralement présentés de manière implicite. Cependant, il est tout de même possible d'établir deux types de métamorphoses qui se caractérisent par leur appartenance plus marquée soit à la *delectatio*, soit à l'*utilitas*. Les métamorphoses, comprises comme des variantes de la *déception*, sont plus portées vers le ludique, vu qu'elles affectent uniquement l'apparence des personnages concernés, voire momentanément leur esprit. Le second type de métamorphoses, plus sérieux, implique une conversion durable de l'être, pouvant être lu comme un exemple de perfectionnement. Ces deux types de métamorphoses reflètent ainsi l'affirmation d'une tendance, révélant de manière plus accentuée, l'une des deux fonctions d'une écriture *subtile*.

²²⁶ Armand Strubel, « Lisible/Visible. *Ekphrasis* et allégorie. I. Au Moyen Âge », *art. cit.*, p. 296.

²²⁷ Voir Christine Ferlampin-Acher, *art. cit.*, 2006, pp. 39-61.

²²⁸ Armand Strubel, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde », *art. cit.*, p. 262.

LA MÉTAMORPHOSE DÉCEPTIVE

Les métamorphoses *déceptives* sont autant le produit des faiseurs d'illusions bénéfiques (Zéphir et la Reine Fée) que celui des enchanteurs. L'illusion trompeuse ne sert de ce fait pas systématiquement à révéler le caractère diabolique des mauvais chevaliers, d'autant plus que certaines *déceptions* produites par ces derniers ont pour fonction principale la création de scènes comiques. L'illusion trompeuse, loin de n'avoir qu'un rôle classificatoire permettant de distinguer les bons des mauvais faiseurs d'illusions, sert de principe à une écriture qui joue avec les attentes de son lectorat pour créer des ruptures de registre et/ou renouveler une matière connue. Elle reflète une conception de la littérature qui confine au jeu en s'adressant à un public d'initiés, capable d'apprécier l'art de l'écart esthétique.

LES MÉTAMORPHOSES DES ENCHANTEURS : UN MOYEN DE RENOUVELER L'AVEVENTURE CHEVALERESQUE

Les chevaliers du lignage de Darnant produisent de nombreuses illusions afin d'échapper aux héros. Pendant les combats, lorsqu'ils prennent conscience de leur infériorité, les mauvais chevaliers n'ont d'autre solution que d'enchanter. C'est ainsi que dans le livre I, le neveu de Darnant décide de « jou[er] d'un autre jeu, puis que force n'y pouoir » (l. I, t. I, p. 178). Il « feyt ung enchantement qu'il fut advis au roy et aux autres qu'ilz fussent montez chascun sur ung asne ». Les bons chevaliers, « bestournez de leur veue », se prennent alors pour des marchands, ce qui permet un développement comique de l'épisode. Ils se mettent à débattre des nouvelles fonctions qu'ils occupent et des tâches qu'ils ont à effectuer. Alexandre pense être « monnier ». Le Tor imagine son « asne [...] chargé de charbon » et se croit « charbonnier ». Gadiffer pense transporter des bûches et le Tor lui ordonne de les amener à la cuisine. Estonné apparaît à Porrus comme « men[ant] du pain » et Porrus à Estonné et Cassiel comme « men[ant] cervoise ». Estonné et Cassiel désirent absolument goûter à la cervoise que Porrus transporte. Ils l'empêchent de circuler et lui demande un droit de passage. Cassiel, « desvoyé » (p. 179), tend alors un pot à Porrus qui n'est autre que son heaume. Porrus le saisit et se dirige vers son tonneau.

Soudain l'enchantement cesse, révélant un tableau comique : « revint chacun en son bon sens et voient que Porrus tenoit la queue de son cheval et le heaume dessoubz ». Excepté Porrus qui se retrouve seul dans une situation ridicule, tous se mettent à rire.

Les nombreux modalisateurs, énoncés autant par les personnages que le narrateur, ainsi que les expressions renvoyant au *bestournement* de la vue des chevaliers (« par la fantaisie de leur tête », « la cervelle esmeue », « desvoyé ») rendent compte du statut illusoire de cette métamorphose momentanée de chevaliers en marchands. Evoquant sa théorisation par saint Augustin, la métamorphose est produite ici par une forme de magie noire et n'affecte que l'esprit des victimes de l'enchantement. Toutefois, loin de viser uniquement à exposer le côté diabolique des enchanteurs, cette transformation illusoire a également pour but de faire rire. Thématisé, le rire des chevaliers clôturant l'épisode incite le lecteur à considérer le comique de la scène. Le rabaissement ²²⁹ des chevaliers, devenus momentanément de simples marchands, montés sur des ânes et préoccupés par des affaires relativement triviales – tout particulièrement boire de la cervoise –, provoque une rupture de registre provisoire. Suite à l'enchantement, le combat épique se transforme en un spectacle comique rappelant l'univers du fabliau. La scène évoque une place du marché sur laquelle débattent ses occupants, affairés à prendre soin de leur commerce et intérêts personnels, et bien loin de se préoccuper de l'idéal promulgué par les *arma* et l'*amor*. D'autre part, cette scène fait écho à un autre épisode versé dans le comique dans lequel Lancelot, enchanté par une fée, est retenu prisonnier dans les cuisines de Rigomer. Dans ce passage des *Merveilles de Rigomer*, le héros est assigné à demeure et rejoint d'autres chevaliers, qui, captifs, sont contraints à exercer un « vilain mestier »²³⁰. Lancelot, ravalé au rang de maître-queux, est finalement délivré par Gauvain qui sourit à ses sottises. Le chevalier, métamorphosé par une année de travail dans les cuisines, « [...] tous estoit cras et fors /De bras, de membres et de cors [...] Mais si par

²²⁹ Cf. Bakhtine, *op. cit.* pp. 47-48.

²³⁰ *Les Merveilles de Rigomer von Jehan, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts nach der einzigen Aumale-Handschrift in Chantilly*, Wandelin Foerster (éd.), Band I : Text, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur ; Halle a.S., M. Niemeyer, 1908, v. 6350, p. 184.

estoit bestiaux/Comme uns camex ou .i. chevaus. »²³¹, puisqu'il prend Gauvain pour un être diabolique du fait qu'il est entièrement revêtu de fer²³² (il s'agit bien évidemment de son armure). Toutefois, le sourire de Gauvain cède rapidement le pas aux larmes²³³, manifestation de la peine que suscite le spectacle d'une telle déchéance. Dans *les Merveilles de Rigomer*, le comique de l'épisode est moins marqué que dans le *Perceforest* puisque l'accent est mis sur le caractère tragique qu'implique le rabaissement du chevalier. Cet écart de traitement d'un épisode similaire permet de mettre en avant le caractère résolument comique de l'épisode du *Perceforest*, qui s'exprime par le rire généralisé ponctuant la scène, exception faite de Porrus, cible des rieurs.

Si cet épisode permet un développement comique, ce n'est pas le cas de toutes les métamorphoses produites par les enchanteurs. Dans deux autres cas, des chevaliers du lignage de Darnant produisent des illusions pour se donner l'apparence d'animaux. Lors d'un combat entrepris pour sauver un nain de quatre mauvais chevaliers, Alexandre et Floridas sont confrontés à la transformation de deux chevaliers en moutons. Lorsque le roi s'apprête à abattre l'un d'entre eux, « il luy fut avis que ce fussent .II. moutons et se trait arriere de la honte qu'il en eut » (l. I, t. I, p. 220). Il en est de même pour Floridas. Le nain, qui n'est pas dupe de l'illusion, pousse les héros à se faire « machelcliers » : « sy les occiez ou ilz vous murdriront par leur enchantemens ! » Les chevaliers pensent qu'il dit vrai et agissent. Bien que sur le moment il « leur sembla que chacun eust couppé la teste a ung mouton », l'enchantement se dissipe et les héros voient finalement « qu'ilz avoient couppé aux deux chevaliers les testes ». La transformation des mauvais chevaliers en moutons est contextuelle – ils essaient de se fondre dans le paysage –, mais sert également à exposer leur mauvaise nature qu'ils tentent de dissimuler. La transformation permet de revêtir l'apparence d'animaux pacifiques pour masquer une nature diabolique et rappelle ainsi les mises en garde du Christ faisant du déguisement un subterfuge maléfique employé par les

²³¹ *Ibid.*, vv. 1409-14010 et 14013-14014, p. 414.

²³² « Estes vos escapes d'infier ?/Vos me semblés trestout de fier », *Ibid.*, vv. 14024-14025.

²³³ « Quant Gauvains l'ot, si en sousrist/ por la folie que il dist./Mais ne porquant ot grant dolor/Del franc chevalier de valor/Por çou que si estoit pau saves,/Orre en repleure a caudes larmes », *Ibid.*, vv. 14053-14058, p. 415.

ennemis de Dieu²³⁴. D'autre part, elle rend aussi possible le jeu de mots du nain qui, par ses incitations, assimile l'acte chevaleresque à l'art pratiqué par le boucher. Dans un épisode similaire, un mauvais chevalier tente d'abuser d'une jeune demoiselle. Celle-ci, criant, alerte Perdicas et Lyonnel qui accourent à son secours. Lorsqu'ils arrivent à l'endroit où la demoiselle, ligotée et étendue à terre, est « mainten[ue] vilainement » (l. I, t. I., p. 288), le mauvais chevalier fait « ung tel enchantement qu'il fut advis aux .II. chevaliers que c'estoit ung grand viautre et une grande lisse ». Perdicas interroge Lyonnel : « que ay je veu et que voy je ? » – [...] merveilles » lui répond son compagnon. A la vue des deux chiens, ils choisissent de s'en aller. Peu de temps après, les deux chevaliers entendent à nouveau la demoiselle crier et se précipitent pour la sauver, persuadés que « c'estoit ung mauvais homme qui vouloit efforcer la demoiselle, sy se couvre par son enchantement ». La transformation en chien²³⁵ fait écho au manque de pudeur caractérisant le mauvais chevalier, sur le point de s'accoupler publiquement. Cet acte est d'autant plus bestial qu'il est, dans le cas présent, associé à la contrainte.

Ces deux épisodes mettent en scène des transformations animales qui ne sont qu'illusions. Les enchanteurs induisent les héros en erreur afin de les tuer ou de commettre des exactions en toute impunité. Par crainte d'agir honteusement, Alexandre et Perdicas hésitent à décapiter les enchanteurs ayant pris l'apparence de moutons et mettent ainsi leur vie en danger. Alors qu'il s'agit d'un mauvais chevalier maltraitant une jeune fille, Perdicas et Lyonnel, quant à eux, perçoivent un chien de chasse qui s'accouple à une femelle et sont prêts à laisser un viol être commis. Néanmoins, cet acte perpétue une mauvaise coutume qui doit être éradiquée par les héros. Ces deux métamorphoses illusoires permettent aux enchanteurs de se dissimuler et d'échapper momentanément aux héros. Elles constituent ainsi une variante possible de l'aventure merveilleuse à laquelle les héros sont confrontés : une épreuve à

²³⁴ *Matth.* 7 : 15, « Gardez-vous des faux prophètes, qui viennent à vous vêtus en brebis, mais qui au-dedans sont des loups rapaces. » et *Act.* 20 : 29, « Je sais bien qu'après mon départ s'introduiront parmi vous des loups féroces qui n'épargneront pas le troupeau ».

²³⁵ Dans son *De amore*, André le Chapelain assimile à plusieurs reprises l'homme incapable de maîtriser ses pulsions et caractérisé par un manque de pudeur au chien. Voir Andreae Capellani regii Francorum, *De amore libri tres*, E. Trojel (éd.), München, Eidos Verlag, 1964 : « qualis est canis impudici », p. 13 ; « erit canis deterior impudico », p. 234.

réussir dans le but de civiliser la Bretagne. Dans le livre I, il s'agit généralement de tuer les enchanteurs et sauver les demoiselles.

ZÉPHIR, LE DÉCEPTEUR POLYMORPHE : DU PLAISIR DU JEU À L'EXPOSITION D'UNE CONVERSION

Une autre forme de métamorphose illusoire fait pendant à l'aventure chevaleresque merveilleuse puisqu'elle s'inscrit au cœur de mésaventures comiques générées par Zéphir. Loin d'enchanter d'autres personnages, le *luiton* tout comme Merlin qu'il préfigure²³⁶, est capable d'adopter une multitude de formes. A l'image du Merlin de la *Vulgate*, il incarne un « génie facétieux, animé d'une activité "ludique" et qui savoure le plaisir de la mystification »²³⁷. C'est un être immatériel qui a la capacité de changer d'apparence comme de vêtement, ce qui permet d'associer ses transformations à la thématique du déguisement et de la dissimulation, mais également à celle de l'incarnation. Effectivement, suite à sa rencontre avec Estonné, le *luiton* s'incarne en cheval et lorsque le chevalier s'adresse à lui : « respondy ung esperit dedens le cheval », (l. II, t. I, p. 73). Zéphir impute alors la nécessité de se « transmuier en une autre forme » (l. II, t. I, p. 178) à sa laideur, dégradation physique découlant d'une punition divine. Le verbe employé par Zéphir pour rendre compte de sa polymorphie, « transmuier » du latin *transmutare*, signifie à la fois « changer, transformer », « déplacer, transférer, transporter » et « traduire »²³⁸. Son utilisation renvoie simultanément à un changement d'apparence, compris comme l'incarnation d'un esprit dans un corps, et au procédé d'écriture, la *translatio*, à la fois transfert culturel et transformation de la matière, emblématisé par la fonction de *trickster* du personnage²³⁹. Ce propos justificateur rend également possible l'insertion de la métamorphose dans une logique chrétienne de pénitence : Zéphir, rendu laid suite à sa faute, est obligé de se transformer pour « estre familier a une personne » (l. II, t. I, p. 178). Toutefois, les

²³⁶ Anne Berthelot, *art. cit.*, pp. 7-20 et Michelle Szkilnik, « Deux héritiers de Merlin au XIV^e siècle : le *luiton* Zéphir et le nain Tronc », *Le Moyen Français*, 43 (1998), pp. 77-97.

²³⁷ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 355.

²³⁸ Ana Pairet, *op. cit.*, p. 22.

²³⁹ Cf. *supra*, pp. 36-37.

changements d'apparence de Zéphir ont principalement pour but de susciter le « deduit » du *luiton* (l. II, t. I, p. 177) et par expansion, celui du lecteur.

Dans le livre II, un épisode s'avère représentatif de la multitude de formes que le *luiton* peut prendre, puisqu'il change à cinq reprises d'apparence. Estonné part à la recherche de Zéphir afin que celui-ci l'aide à conquérir Falmar. Il rencontre d'abord un « varlet » qui le conduit tout droit dans une rivière (pp. 173-174), puis suit une lumière le menant dans de la boue, dans un fossé et finalement dans des épines (p. 175). Dans un second temps, il « voit une beste a maniere d'un asne » (p. 177). Sachant qu'il s'agit de Zéphir, il veut lui couper la tête, mais s'aperçoit qu'on lui a volé son épée. Estonné veut alors l'attraper, mais « quand il le cuida tenir, il ne trouva rien ». Par la suite, il « voit ung homme, ce luy estoit advis, vestu d'une clocque de noir bureau » (p. 177) : Zéphir prend l'apparence d'un ermite et demande à Estonné ce qu'il lui veut. A la fin de l'épisode comique, les deux personnages s'expliquent et Zéphir consent à aider Estonné. Pour conduire le chevalier à Falmar, il prend « la figure d'un lyon de la grandeur d'un cheval » (p. 178). La polymorphie de Zéphir permet de jouer sur les points de vue, notamment en mettant en évidence celui d'Estonné. Au début de l'épisode, aucun modalisateur n'est utilisé pour renvoyer au valet que le chevalier rencontre ou à la lumière qu'il perçoit. Ceux-ci sont simplement désignés comme n'importe quel autre élément de la narration. Modalisateurs (*cuidier, estre advis*), références au changement d'apparence (*maniere, vestu, figure*) et thématique de la vue (*voir*) n'apparaissent dans le texte qu'à partir du moment où Estonné pense avoir affaire à Zéphir. Le lecteur est donc amené à adopter le point de vue d'Estonné, mais surtout à s'en distancier, vu que le chevalier met généralement beaucoup de temps à comprendre ce qui lui arrive²⁴⁰. Le comique de répétition, à l'œuvre au sein même de cet épisode, doit beaucoup à la polymorphie du *luiton*, permettant de renouveler continuellement les *déceptions* produites. Si le schéma reste le même, les diverses formes endossées par Zéphir insèrent de la nouveauté dans chaque scène que le duo comique joue.

²⁴⁰ Même lorsqu'il essaie d'anticiper les tours du *luiton*, il produit une lecture erronée des événements, ce qui le conduit à se retrouver dans un point d'eau plein de grenouilles ou de saleté. Voir le feu qu'il pense être une « chose faincte » (l. II, t. I, p. 176) ou encore la lumière qu'il aperçoit près de la rivière et prend, à tort, pour Zéphir (l. I, t. II, pp. 219-220).

Les termes utilisés pour désigner le changement d'apparence – *maniere, vestu, figure* – impliquent l'idée générale de *semblance* renvoyant à la dissimulation de la véritable identité du personnage, mais également au jeu sans fin que permet le détournement d'un usage rhétorique de la métamorphose. Loin d'établir des allégories lisibles, la polymorphie de Zéphir bouleverse les codes de lecture entendus ; les formes endossées, aucunement symboliques, ne prennent sens qu'intratextuellement, au travers du but que le *luiton* leur assigne : *décevoir* ou aider les chevaliers. Ces métamorphoses participent ainsi à une écriture de la *déception* qui détourne les *topoi* littéraires pour jouer avec les attentes du lectorat, provoquant ainsi surprise et admiration à l'encontre de l'ingéniosité de l'auteur. D'autre part, il s'agit d'en faire le lieu d'incarnation²⁴¹ d'une nouvelle vérité qui se fonde uniquement au travers du geste de l'écrivain et de l'intention qui le motive.

Les métamorphoses de Zéphir s'inscrivent dans une conception de la métamorphose hybride, référant à la fois à la *déception* et à la conversion. Le *luiton* les expose comme un moyen de s'amuser d'Estonné et d'accomplir en même temps une pénitence qui nécessite de dissimuler une horrible apparence. Par ailleurs, le caractère *déceptif* des métamorphoses produites par Zéphir en font des épisodes comiques qui mettent en jeu les deux fonctions que le *Perceforest* s'assigne : la *delectatio* et l'*utilitas*. Elles provoquent effectivement des ruptures de registres au travers de la parodie (rire ludique) tout en exposant des *exempla* de comportements ridicules (rire punitif)²⁴². Vidées de toute portée symbolique, elles rendent compte des possibilités que le jeu littéraire offre dans le réemploi de figures désincarnées et réinvesties d'un sens nouveau.

²⁴¹ Nous pensons à ce titre qu'il serait intéressant de relier de manière plus approfondie la question de l'incorporation des esprits, telle que Christine Ferlampin-Acher l'aborde dans *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit bourguignon*, à la problématique de l'incarnation du *sens* dans la lettre.

²⁴² Linda Hutcheon associe une visée ludique ou neutre à la parodie alors qu'elle attache plutôt une fonction méprisante à la satire, cf. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, 46 (1981), pp. 140-155. D'autre part, la parodie est un phénomène intertextuel alors que la satire implique un ancrage référentiel, cf. Jean-Claude Mühlethaler, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques: réflexions autour du *Conte du Papegau* », *Poétique*, 157 (2009), pp. 3-6. Concernant le comique généré par les moqueries de Zéphir à l'égard d'Estonné et l'idée qu'un rire punitif en découle, cf. pp. 34-36.

LES MÉTAMORPHOSES PRODUITES PAR LA REINE FÉE : ENTRE ILLUSION ET ÉPREUVE NÉCESSAIRE

La Reine Fée, autre figure auctoriale bénéfique, produit également des métamorphoses *déceptives*. Loin d'être polymorphe, elle s'amuse à changer l'apparence des héros dans des buts bien précis. C'est ainsi que lorsque Gadiffer et Lyonnel sont amenés à rencontrer Blanche et Flamine, « ils se mescognoiscent et estoient deceuz par les enchantemens de la Deesse Faee qui leur avoit la veue desvoyee » (l. III, t. III, p. 182). Les quatre personnages sont « entranchang[és] » (p. 185), c'est-à-dire transformés, rendus méconnaissables²⁴³ au travers de la nouvelle apparence que la Reine Fée leur attribue provisoirement : celles de vieilles et de vieillards. Les chevaliers, venus rendre visite à Liriope à la maison de pénitence, s'apprêtent à rencontrer Blanche et Flamine qui sont accompagnées de la Reine Fée. Impatients de se revoir, les deux couples d'amoureux se trouvent néanmoins désappointés : « il fut avis [aux deux jeunes filles] qu'elles veirent entrer en la chambre deux chevaliers sy anciens qu'il sambloit que le moins eagé eust deux cens ans d'eage » (p. 181) et « il sembloit [a Lyonnel] que [les demoiselles] estoient moult anciennes et que a grant paine elles se leverent en estant ». Seuls Liriope et Gadiffer échappent à l'enchantement, la première car elle n'est pas concernée par ces duos amoureux, le second parce qu'il possède une bague magique le protégeant des illusions.

L'enchantement produit par la Reine Fée suscite des scènes comiques fondées par une situation de quiproquo. Blanche, ayant pitié de Lyonnel, qu'elle perçoit comme un vieux chevalier, l'enjoint à se reposer. Lyonnel, fait de même avec Blanche, puisqu'il pense qu'il s'agit d'une vieille femme. Les propos de l'un suscitent l'étonnement de l'autre, et inversement, puisque chacun des personnages ne se voit pas lui-même comme ayant l'apparence d'une personne âgée. Le comique de l'épisode prend encore de l'ampleur lorsque Gadiffer, voyant Flamine telle qu'elle est réellement, va jusqu'à elle pour l'embrasser. L'acte de Gadiffer suscite la colère de la jeune fille, pensant « avoir este baisie d'un ancien homme » (p. 182). Elle l'insulte ouvertement, allant jusqu'à le

²⁴³ *Dictionnaire du Moyen Français*, entrée : « entrenchanger », consulté le 14 février 2013.

comparer à un « chevalier radoté ». L'accueil que lui réserve sa sœur n'est pas meilleur. Blanche le menace tout en lui interdisant de l'approcher. Gadiffer, voyant que les demoiselles sont « desvoyées » se met à rire. Liriope, quant à elle, ne sait que penser de la scène à laquelle elle vient d'assister. Pour elle, Flamine et Blanche viennent de rejeter Gadiffer sans raison et en le traitant étrangement de « sire vieillart ». Lyonnel, lui, est totalement outré par le comportement injurieux des vieilles et celui inadapté de son ami. Il ne comprend pas que Gadiffer ait appelé une des vieilles du nom de Blanche et encore moins le fait qu'il ait « acoll[é] et biasi[é] l'autre vieille, qui lui sembloit toute derompue de vieillune » (p. 183). Il s'imagine alors que les vieilles ont enchanté son compagnon. En colère, il veut quitter ce lieu et se montre discourtois avec Liriope qui souhaiterait que lui et Gadiffer séjournent quelque temps à la maison de pénitence (« je n'ay cure de vous ne de vostre festoïement, mais allez festoier avec vos vieilles ! », p. 184). Par ailleurs, Lyonnel manque de discernement jusqu'au bout de l'épisode malgré le récit que Gadiffer lui expose, relatant le fait qu'ils aient été enchanté. Il consent à croire son ami, mais « a grant paine » (p. 185). L'enchantement de la Reine Fée produit donc une scène comique, fondée à partir de points de vue divergents, certains des personnages ayant la vue *desvoyée*, d'autres non.

La transformation en vieillards implique un rabaissement des héros, perdant momentanément leur attrait aux yeux de leur partenaire respectif. La scène émouvante de retrouvailles que pourrait attendre le lecteur prend la forme de dialogues fondés, non pas par des sentiments d'amour et de désir, mais de pitié et de mépris. Les demoiselles et Lyonnel, gouvernés par leur colère, se montrent discourtois et leur discours prend des allures grotesques. Le comique de l'épisode, outre le jeu de points de vue impliquant une situation de quiproquo, découle de l'exploitation parodique de la thématique courtoise, notamment de scènes de retrouvailles d'amants. Le lecteur, complice de la Reine Fée (eux seuls sont au courant de l'enchantement produit), s'amuse de ce spectacle et de la réaction des personnages. Si Liriope, discrète, et Gadiffer, riant de sa méprise, offrent des comportements exemplaires par leur retenue et maîtrise d'eux-mêmes ; les demoiselles, dans une moindre mesure (elles se

protègent de la lubricité de vieillards), et surtout Lyonnel, au travers d'un comportement hautement excessif, sont ridiculisés. Par le biais de la réaction du chevalier, la colère, à l'origine d'injures et d'entêtement, semble une nouvelle fois stigmatisée.

Cet enchantement, bien qu'il crée des effets comiques, est justifié par une nécessité morale. Comme Gadiffer l'explique à Lyonnel, il sert à protéger les demoiselles de la convoitise masculine : « Sire chevalier, tenez vous pour sy ignorante ma chiere mere que elle eust envoyé les deux pucelles en ceste maison pour visiter Liriope tant simplement qu'elles eussent esté recogneues et convoities d'aucun chevalier errant ? » (p. 185). Cette métamorphose illusoire met à l'épreuve les jeunes gens, à un moment où il n'est pas encore temps pour eux de se retrouver. Elle sert à différer leurs « vraies » retrouvailles puisque les chevaliers se doivent de mettre leur *amor* languissant au service des *arma* avant d'obtenir la récompense ultime, c'est à-dire les faveurs de leur amie suite à un mariage royal. La Reine Fée, au travers de ces métamorphoses illusoires, tient son rôle usuel d'entremetteuse de destins.

D'autre part, cet épisode revisite sur le mode comique une thématique récurrente de la littérature de la fin du Moyen Âge, celle de la vieillesse. La transformation, faisant de jeunes amants des vieillards, fait écho à une problématique littéraire fréquente. Le masque de la vieillesse contraste avec celui de la jeunesse, source de beauté et d'amour. Il met en avant le caractère éphémère de toute beauté et questionne : la vérité de l'être n'est-elle pas à chercher ailleurs que dans une apparence vouée à disparaître, n'est-elle pas à chercher au-delà de la *semblance* ? Pensons à la figure de la Vieille du *Roman de la Rose*, décrite sur le mur du verger par Guillaume de Lorris comme « tant [...] vieille et radotée »²⁴⁴ et à qui Jean de Meun prêterait par la suite le corps à l'idée morale dérivant de *De Senectute*²⁴⁵. La poésie met également en scène le temps qui passe et Charles d'Orléans, dans un de ses ballades, évoque la difficile acceptation d'un vieillissement inévitable :

²⁴⁴ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, t. 1, Silvio F. Baridon (éd.), Milano ; Varese, Istituto ed. cisalpino, 1957, v. 353, p. 103.

²⁴⁵ Daniel Poirion, « Masque et personnification allégorique », in *Écriture poétique et composition*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 229.

Pourquoy m'as tu vendu, Jenesse,
A grant marchié, comme pour rien,
Es mains de ma dame Vieillesse
Qui ne me fait gueres de bien ?
A elle peu tenu me tien,
Mais il convient que je l'endure,
Puis que c'est le cours de nature.²⁴⁶

Au travers du tour joué par la Reine Fée, Jeunesse et Vieillesse se trouvent mises côte à côte, permettant ainsi de faire allusion à un questionnement philosophique largement abordé par la littérature vernaculaire. Si, à partir du *Roman de la Rose*, la littérature courtoise s'interroge sur l'existence possible d'un amour véritable, la poésie subjective se met en quête d'un Moi problématique. En donnant à voir l'envers d'une scène de retrouvailles idyllique, la métamorphose illusoire de chevaliers en vieux et de jeunes filles en vieilles participe en creux à cette thématique²⁴⁷, en s'amusant à la traiter sur un mode comique.

MÉTAMORPHOSE ET DÉCEPTION : LA NOUVEAUTÉ COMME PRINCIPE DE PLAISIR

Bien que les métamorphoses *déceptives* exposent certaines valeurs courtoises et chrétiennes reflétant l'idéologie promulguée par le roman ou encore réfléchissent l'éthique littéraire opposant figures d'auteurs maléfiques aux figures auctoriales bénéfiques, elles semblent servir avant tout au renouvellement de la matière arthurienne. Ces métamorphoses visent globalement à créer un effet de surprise en donnant une nouvelle couleur à des motifs littéraires connus du lectorat, voire à des épisodes similaires qui se trouvent dans le *Perceforest*. En jouant avec divers lieux communs, l'auteur du récit intègre ainsi la métamorphose à une écriture *déceptive* renouvelant

²⁴⁶ Charles d'Orléans, « *Orleans Balade* », in Gérard Gros (éd. et trad.), *En la forêt de longue attente et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 172.

²⁴⁷ Notons que l'association de la vieillesse à l'amour courtois est absente dans le *Perceforest* ou traitée sur un mode comique ridiculisant les prétentions des vieillards : jeunesse et amour courtois sont implicitement liés comme c'est le cas usuellement dans la littérature courtoise (voir Bernard Ribémont, « Sagesse ou folie ? », *Gérontologie et société* 3/114 (2005), pp. 129-147, sur www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe-2005-3-page-129.htm, consulté le 9 février 2013). Cependant, l'association de la beauté à la perfection amoureuse n'est pas systématique dans le *Perceforest* et le statut du Bossu, bien qu'étant exceptionnel, révèle qu'au-delà de la laideur peut se révéler l'amour courtois.

continuellement les aventures merveilleuses entreprises par les chevaliers. Après avoir évoqué des éléments connus, il déçoit les attentes du lecteur en produisant un écart d'esthétique aboutissant généralement à un effet comique. L'intérêt des métamorphoses *déceptives* réside alors dans le fait qu'elles permettent l'introduction de nouveauté, pour à la fois démontrer l'habileté de l'auteur et susciter la surprise ainsi que le plaisir du lecteur. Elles participent de ce fait pleinement à une écriture *subtile*, faisant de la littérature un jeu qui implique la réactivation d'autres lectures et leur confrontation dans un dialogue permanent avec divers textes ou épisodes du roman²⁴⁸. Le but ultime d'un tel jeu consiste en la fusion du plaisir et de l'édification, l'un et l'autre étant rendus indissociables par la lecture qu'implique une littérature au second degré. La polysémie qui préside à la métamorphose, comprise comme un phénomène merveilleux, doit également permettre au lecteur de faire travailler son entendement, notamment au travers de la hiérarchisation et de l'orientation des interprétations suggérées par le texte²⁴⁹.

A côté de ce type de métamorphoses, mettant davantage en avant le côté ludique de la littérature, se développe un autre genre de métamorphose plus sérieux, principalement du fait qu'il semble échapper au statut de *déception*. Cette seconde catégorie de métamorphoses se base sur l'articulation corrélative de la *semblance* et du *sens*/de l'essence. Quatre métamorphoses mettent en scène un tel changement de forme, touchant à la conscience des personnages et impliquant une conversion de l'être²⁵⁰. Il s'agit de transformations réversibles – d'humains en animaux – produites par des auxiliaires divins et subies par deux chevaliers, Estonné et le Tor, et deux demoiselles, Liriope et Marmona. Ces métamorphoses, par leur complexité, suggèrent un dépassement possible de leur statut strictement illusoire.

²⁴⁸ « For this mid fourteenth-century cleric, an important aspect of reading literary texts – no doubt essential to reading's pleasure and it's profit alike – consisted of moving back and forth from one text to another », in Sylvia Huot, « Sentences and Subtle Fictions : Reading Literature in the Later Middle Ages », in François Cornilliat, Ullrich Langer, Douglas Kelly, *What is Literature ? France 1100-1600*, Lexington (Ken.), French Forum, 1993, p. 200.

²⁴⁹ Un discours polysème est associé à une « virtualité de multiples interprétations possibles mais hiérarchisées et orientées ». Jacqueline Cerquiglini, *art. cit.*, 1988, p. 167.

²⁵⁰ Christine Ferlampin-Acher, *art. cit.*, 2000, p. 12 ; « Les *deceptions* dans *Perceforest* : du *fantosme* au fantasme », *art. cit.*, pp. 417-418 et *op. cit.*, 2002, pp. 149-151.

LA MÉTAMORPHOSE EN TANT QU'EXPRESSION D'UNE CONVERSION

Trois personnages sont victimes de métamorphoses constituant une forme de punition. Les deux chevaliers écossais, Estonné et le Tor, ainsi qu'une demoiselle de la forêt, Marmona, sont métamorphosés par une instance supérieure qui sanctionne une forme de démesure humaine. La métamorphose de Liriope, l'amie du Tor, constitue un cas à part, puisque la jeune fille partage la punition du chevalier par amour. Au travers de ces métamorphoses transparaît le motif de la métamorphose comme punition divine telle qu'elle est développée dans la mythologie antique ainsi que chez Ovide. L'*hybris* du personnage est sanctionnée et la punition attribuée sert à révéler la nature de la faute commise. Le *Perceforest*, en tant que préhistoire du monde arthurien et chrétien, exploite ce motif en l'associant à un univers païen dans lequel magie et polythéisme ont leur place, du moment qu'ils se soumettent au sens que l'Histoire doit prendre. C'est ainsi que la Reine Fée et le Dieu des Désiriers usent de leur pouvoir pour condamner des comportements qui, d'une part ont provoqué leur colère et qui, d'autre part, sont jugés moralement répréhensibles puisqu'ils ne s'intègrent pas dans le processus de civilisation mis en œuvre dans/par le récit. Les punitions infligées résultent donc de la colère d'une fée ou d'un dieu, rappelant le caractère capricieux des fées²⁵¹ et du panthéon antique, mais découlent également de la nécessité de policer des mœurs imparfaites en sanctionnant des attitudes individuelles inadaptées. La métamorphose, comprise comme une punition méritée, car produite par un personnage servant de manière plus ou moins consciente la volonté de Dieu, est de ce fait partiellement christianisée et peut dès lors servir d'*exemplum*. À l'image du travail opéré par l'auteur de l'*Ovide moralisé* sur les fables ovidiennes²⁵², l'auteur du *Perceforest* donne une couleur chrétienne à la métamorphose en l'assimilant à une forme de conversion. Toutefois, loin de puiser dans le répertoire ovidien comme l'ont fait de nombreux *poetes*²⁵³, l'auteur du *Perceforest* invente des métamorphoses qui concernent directement le personnel de son

²⁵¹ Christine Ferlampin-Acher, *art. cit.*, 1994, p. 68.

²⁵² Voir Marylène Possamai-Pérez, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 2006 et Ana Pairet, *op. cit.*, pp. 97-134.

²⁵³ Voir Marylène Possamai-Pérez, « Ovide au Moyen Âge », 2009, p. 22, sur http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/94/27/PDF/Ovide_au_Moyen_ge.pdf, consulté le 2 avril 2013.

roman. Les métamorphoses qu'il expose sont indissociables du récit puisqu'elles le constituent, rendant ainsi les frontières, entre le sens littéral et les autres sens que peut prendre la métamorphose, beaucoup plus poreuses.

Les métamorphoses de ces quatre personnages expriment l'idée de punition et de conversion au travers d'un processus de réversibilité qui se décompose en deux phases : l'enmorphose et la démorphose²⁵⁴. L'enmorphose équivaut au résultat de la punition : la transformation d'un individu en animal. Cette transformation tient lieu d'épreuve, puisque le personnage, puni pour une faute qu'il a commise, endure une peine dans le but de se racheter. Le terme de « pénitance »²⁵⁵ est récurrent et fait état de la fonction pénitentielle attribuée à la métamorphose. La souffrance infligée au personnage pendant sa métamorphose est principalement due au fait qu'il prenne une forme bestiale, voire monstrueuse. Cette régression à l'état animal rend compte d'une faute qui l'a littéralement déshumanisé et rendu impropre à tenir sa place dans une société de plus en plus civilisée. La démorphose est déclenchée lorsque la pénitence du personnage est jugée accomplie. Généralement, ce sont des sentiments de *pitié*²⁵⁶ à l'égard de l'individu métamorphosé qui signalent la fin de la pénitence. Lavé de sa faute et grandi par l'expérience, le personnage retrouve son humanité et le rang qui est le sien. Il est à nouveau prêt à tenir son rôle de modèle courtois (au sens large du terme) au sein d'une société engagée dans un processus de civilisation.

Ces métamorphoses racontent l'histoire d'une chute (régression à l'état animal) et d'une rédemption (réintégration sociale) pour faire état d'une conversion. Il s'agit d'une épreuve devant conduire certains héros excessifs à adopter des mœurs courtoises, caractérisées par une juste mesure. En mettant en avant la double nature – animale et humaine – des personnages, elles interrogent les

²⁵⁴ Cristina Noacco, *op. cit.*, p. 95.

²⁵⁵ La Reine Fée exige du Tor qu'il entreprenne une « pénitance » (l. III, t. II, p. 34) que Liriope décide par la suite de partager. Le Dieu des Désiriers ordonne à Marmona de faire « pénitance » (l. IV, t. II, p. 1099). Dans le cas d'Estonné, la fonction pénitentielle de sa métamorphose semble moins évidente et la « repentance » (l. II, t. II, p. 164) du chevalier est postérieure à la métamorphose.

²⁵⁶ Perceforest intercède en la faveur de la délivrance du Tor et de Liriope car « il eut pitié » d'eux (l. III, t. III, p. 175). Passelion défend et sauve la biche Marmona « par compassion » (l. V, t. I, p. 150). Dans le cas d'Estonné, la décision de la Reine Fée de délivrer le chevalier est plus rationnelle, bien qu'elle souligne la « grant misere » d'Estonné (l. II, t. I, p. 328).

limites existant entre la nature et la culture afin d'exposer une conception singulière de l'*humanitas*. Par ailleurs, en traitant chacune d'un cas différent, elles révèlent la spécificité d'individualités caractérisées par une nature, un comportement qui leur est propre. Chaque personnage est excessif à sa manière et est métamorphosé en un animal qui lui ressemble. Les frontières entre l'intériorité et l'extériorité des personnages métamorphosés s'estompent pour questionner le rapport existant entre la *semblance* et l'essence de l'être, au niveau ontologique, mais également entre la *semblance* et la *senefiance* de la lettre, au niveau herméneutique. Ces deux perspectives, indissociables, témoignent d'une (re)définition de l'homme et de la littérature visant à un même but : légitimer le statut de la fiction et le rôle du *poète* dans la société de cour au travers d'un regard guidé par des idéaux préhumanistes.

NATURE ET CULTURE : DE LA DUALITÉ DE L'HOMME

Les métamorphoses d'Estonné, du Tor, de Liriope et de Marmona révèlent une conception de l'homme inscrite dans une tension permanente, entre un état et un devenir²⁵⁷. Le rapprochement de l'homme et de l'animal permet de réfléchir cette tension en naturalisant/animalisant le comportement humain et en humanisant le comportement animal. Il s'agit ainsi d'exposer la double nature de l'homme telle qu'elle est conçue à l'époque médiévale. L'homme possède à la fois une composante divine – il a été créé à l'image de Dieu – et une composante animale, conséquence du péché originel²⁵⁸. Cette double nature est inhérente à la condition humaine et l'homme ne peut s'y soustraire. Toutefois, à une image négative de la nature déchue de l'homme, se superpose une image positive de celui-ci, le rendant capable de dépasser sa nature première par la maîtrise de ses pulsions. Cette valorisation progressive de l'homme, apte à canaliser son animalité, reflète l'émergence d'une nouvelle acceptation de l'homme, qui par-delà sa nature, est considéré comme un être

²⁵⁷ Gil Bartholeyns, « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale », in Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Thomas Golsenne, Misgav Har-Peled, Vincent Jolivet, *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Editions de la MSH, 2009, p. 107.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

de culture ²⁵⁹. L'évolution positive des personnages au cours de leur métamorphose rend compte d'une telle conception de l'homme, qui se différencie de l'animal par sa capacité à se civiliser, à se convertir.

ESTONNÉ : UNE LIBIDO DÉBORDANTE ET UN ESPRIT LENT

La métamorphose d'Estonné se produit suite au moment où Zéphir dépose le chevalier en Ecosse, juste dans le jardin de la Reine Fée situé en plein cœur de la Forêt des Merveilles. C'est ainsi qu'Estonné se retrouve au pied du château en train de converser avec trois demoiselles qui ne sont autres que Blanchette, Priande et Liriope, afin de savoir où il se trouve et pour se présenter (l. II, t. I, pp. 321-322). Lorsque la Reine Fée, réveillée, entend la voix d'Estonné qu'elle reconnaît, elle « fut trop courroucée » (p. 322), car elle associe le retour du chevalier à celui du Tor, responsable de la blessure de son mari. Elle décide alors qu'« elle s'en vengeroit » et « assembl[ant] toute la somme de sa science de nigromancie », elle transforme Estonné en ours. La métamorphose du chevalier est donc le produit d'un acte de vengeance d'une fée en colère, susceptible de jeter des maléfices à ceux qui la contrarient, réactivant ainsi le thème de la fée *courcie*. La transformation affecte le chevalier de diverses manières :

Estonné [...] fut mué en semblance d'un ours a la veue de tous ceulx qui le regardoient [...] luy mesme le cuida estre vraiment et eut en luy grant partie de la nature d'un ours. Lors se mist a terre de piez et de mains, puis prist a mugier d'une voix oursine et a aller par le prayel a maniere de beste (p. 322)

Le regard que les spectateurs de la scène portent sur le chevalier incite ce dernier à reconsidérer son identité, lui révélant ainsi sa part animale. Le regard d'autrui fait ainsi office de miroir reflétant la nature oursine du chevalier. Dès lors, Estonné perçoit son animalité et adopte un comportement se conformant à cette nouvelle condition. Rabaisé à l'état animal, il abandonne la posture debout pour se mettre à quatre pattes et au lieu de parler, il commence à « mugier ».

²⁵⁹ Vincent Jolivet, « Nature adamique et nature déchue. Une culture qui ne dit pas son nom », in Gil Bartholeyns *et alii*, *op. cit.*, pp. 150-151.

Le processus de métamorphose n'est pas décrit comme c'est généralement le cas dans la littérature médiévale²⁶⁰. Cette absence de description rend compte de la soudaineté du changement de forme tout en permettant de maintenir le doute, du moins momentanément, sur le caractère effectif de la métamorphose. Les demoiselles, ne voyant plus le chevalier, mais une « beste, hideuse a veoir de nuyt » (pp. 322-323), sont effrayées et vont se cacher sous les couvertures d'un des lits. Blanchette, fortement impressionnée, va jusqu'à se demander s'il ne s'agit pas du « vieil bon home qui repaire en la cuisine de ceans, que l'en dit qu'il est leu waroux par nuyt » (p. 323). Cette référence au loup-garou, loin d'être anodine, renvoie autant à des croyances populaires qu'au traitement littéraire de la thématique. Si la jeune fille établit une hypothèse peu crédible (le narrateur insiste sur le fait qu'il s'agit de la plus jeune des demoiselles et le lecteur sait qu'il est question d'Estonné transformé en ours)²⁶¹, la mention du loup-garou sert de clin d'œil adressé au lecteur, amené à établir un lien entre ce qui arrive à Estonné et les métamorphoses en loup-garou récurrentes dans la littérature médiévale²⁶². Le motif de la métamorphose en loup-garou sert au travers d'un processus cyclique (homme-loup-homme) à raconter l'histoire de la reconquête d'une humanité momentanément perdue. Comme nous l'avons déjà évoqué, les métamorphoses dans le *Perceforest*, toutes cycliques, rendent compte de cette perte d'humanité, équivalente à une faute, et suivie d'une reconquête. D'autre part, la déshumanisation du personnage s'accompagne d'une exclusion sociale qui s'illustre à la fois dans les récits de loups-garous et dans le *Perceforest*. L'identité sociale du personnage doit être réaffirmée au travers de l'épreuve endurée afin que le chevalier puisse réintégrer la place qui est la sienne.

Estonné, transformé en ours, est donc momentanément déshumanisé et la reconquête de son humanité doit passer par l'adoption d'un comportement exemplaire, susceptible d'inciter la Reine Fée à revoir son jugement et inverser le sort effectué. C'est ainsi qu'au contact des jeunes filles, il « se prist

²⁶⁰ Voir Cristina Noacco, *op. cit.*, 2008, p. 57-60.

²⁶¹ Christine Ferlampin-Acher, « Les métamorphoses du *versipelles* romanesque (*Guillaume de Palerne, Guillaume d'Angleterre, Perceforest*) », in Emese Egedi-Kovacz (éd.), *op. cit.*, 2011, p. 126.

²⁶² Laurence Harf-Lancner les recense dans « La métamorphose illusoire des théories chrétiennes : de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *art. cit.*, p. 217.

merveilleusement a humilier en monstrant grande obediace » (p. 324) devenant, à la surprise de toutes, « sy prive [...] ». Il se met également « a suchier les mains [de la Reine Fée] par humilité » (p. 325). D'autre part, l'ours affiche sa préférence pour Priande en ne voulant « mengier fors de sa main ». Le narrateur explique ce comportement par le fait que la bête « plus de sens avoit que ce que elle fust beste naturelle, combien que l'enchantment de la royne lui en eust tollu la plus grande partie ». L'humanité d'Estonné reste prégnante car il conserve une partie de son « sens », c'est-à-dire de sa raison²⁶³. Il adopte ainsi un comportement digne d'un chevalier en respectant les normes courtoises, malgré sa forme animale. Il se fait chevalier servant à l'égard des demoiselles, humble sujet à l'encontre de la reine et ami fidèle envers Priande. La préférence que démontre l'ours pour Priande est tellement manifeste que la maison de la Reine Fée vient à lui attribuer le nom de Priant. A ce moment, la domestication de l'ours est complète et son rôle revient alors principalement à susciter le « deduitz » (p. 326) des demoiselles.

Estonné révèle le meilleur de lui-même sous sa forme animale lorsque deux chevaliers du lignage de Darnant, profitant de l'absence de la famille royale, tentent d'enlever Priande et Liriope. A l'instant où il voit que l'on essaie de s'emparer de Priande, l'ours devient « si courroucié que a pou qu'il nyssoit de son sens » (p. 326). Jaillissant sur le chevalier, il se saisit des armes de celui-ci, puis se dresse « sur ses piez de derriere tenant l'escu en sa senestre pate et l'espee en la dextre ». S'ensuit un combat entre les deux chevaliers pendant l'ours étonne les spectateurs²⁶⁴ de la scène. Ceux-ci se demandent « comment telle beste, qui est rude et pesant de sa nature, se puet ne scet si bien deffendre ne soy sçavoir si bien couvrir de l'escu ne ferir de l'espee » (p. 327). L'avantage tourne rapidement en faveur de l'ours qui massacre ses adversaires. La colère excessive que l'animal éprouve lorsque Priande est enlevée reflète la véridicité de l'amour qu'il porte à la jeune fille, se muant en *furor* guerrière pour lui permettre d'anéantir rapidement les mauvais chevaliers. Ses forces sont

²⁶³ Voir la définition augustinienne de l'homme, dans *La Cité de Dieu* (VIII, 15), comme « animal rationnel et mortel. Rationnel pour se distinguer de l'animal, mortel pour se distinguer des anges », in Vincent Jolivet, *art. cit.*, p.138.

²⁶⁴ Il s'agit des demoiselles, mais également de la famille royale (la Reine Fée, le roi et leur deux fils) ameutée par les cris des jeunes filles.

décuplées à l'image des héros antiques, comparés à des animaux lors d'une aristic²⁶⁵ dans un geste mêlant la fougue à la lucidité²⁶⁶. La puissance d'Estonné, se révélant sous sa forme oursine, peut également évoquer la fureur des *berserkr*, guerriers-fauves qui en portant une peau d'ours, acquéraient la force de l'animal²⁶⁷. Cet épisode dévoile l'excellence d'Estonné, qui réussit à mettre son animalité au service des valeurs courtoises. Au travers du comportement de l'ours-chevalier, l'*amor* et les *arma* sont exposées comme intimement liées et reflètent l'idéal promulgué par le roman. Par ailleurs, la posture qu'adopte Estonné, debout et tenant ses armes comme un chevalier, préfigure la démorphose du chevalier, faisant pendant à son enmorphose (debout-quatre pattes-debout). L'exploit d'Estonné se présente donc comme un stade précédant la réintégration complète de son humanité, ce que confirme la suite du récit.

Peu de temps après, cet événement revient à la mémoire de la Reine Fée²⁶⁸, lui rappelant ce qui l'a poussée à métamorphoser Estonné (se venger du Tor) et déclenchant une révision de son jugement : « s'avisa la dame que c'estoit mal fait que de tenir en telle prison si bon chevalier comme estoit Estonné et qui maint honneur avoit fait au roy et a son paÿs par sa chevalerie » (p. 329). La

²⁶⁵ Voir par exemple la description d'Achille dans l'*Iliade* : « On dirait un lion malfaisant, que les hommes – toute une tribu rassemblée – brûlent de mettre à mort. Tout d'abord, il va dédaigneux ; mais qu'un gars belliqueux le touche de sa lance, il se ramasse, gueule ouverte, l'écume aux dents ; son âme vaillante en son cœur gémit ; il se bat de la queue, à droite, à gauche, les hanches, les flancs ; il s'excite au combat, et, l'œil étincelant, il fonce droit devant lui, furieux, avec l'espoir de tuer un de ces hommes ou de périr lui-même aux premières lignes. C'est ainsi que la fougue et le cœur superbe d'Achille le poussent à affronter le magnanime Énée. », Chant XX, 165-175, in Paul Mazon (éd., trad. du grec) avec la collab. de Pierre Chantraine, Paul Collart, René Langumier, t. IV (chants XIX-XXIV), Paris, Le Belles Lettre, 1932, pp. 29-30.

²⁶⁶ Georges Dumézil, « "Fougue" et "rage" dans l'*Iliade* », in *La courtisane et les seigneurs colorés et autres essais. Vingt-cinq esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1983, p. 184.

²⁶⁷ Dans la mythologie scandinave, Odin insuffle une fureur sacrée aux guerriers qu'il soutient. C'est ce qu'illustre un passage de l'*Ynglinga saga* de Snorri : « pour ses hommes à lui, ils allaient sans broigne et étaient enragés comme des chiens ou des loups, mordaient leurs boucliers, étaient forts comme des ours ou des taureaux. Ils tuaient des gens mais ni feu ni fer n'avaient de pouvoir sur eux. On appelle cela *berksersgangr* (fureur de *berserkr*) ». Voir Régis Boyer, *Le monde du double. La magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p. 46. Voir aussi « Des "chemises d'ours" aux "guerriers furieux" : 1) L'hypothèse d'un glissement sémantique », dans Vincent Samson, *Les Berserker. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne de l'Âge de Vendel aux Vikings (VI^e – XI^e siècles)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, pp. 85-89.

²⁶⁸ « [...] se souvint a la royne comment il luy avoit rescoux ses .II. damoiselles de la main des .II. chevaliers qui ravies les eussent, s'il n'eust esté » p. 328.

remémoration de l'acte héroïque d'Estonné, composée en deux phases – réminiscence du souvenir et réévaluation de la situation –, conduit la Reine Fée à défaire son enchantement. La phase de méditation est centrale, puisqu'elle est à la base d'une action juste²⁶⁹, permettant de faire du personnage, construit sur le modèle de la fée *courcié*, voire morganienne²⁷⁰, une instance plus raisonnée et donc plus apte à exercer une justice équitable²⁷¹.

Les détails du processus de démorphose d'Estonné, tout comme ceux de son enmorphose, sont tus et lorsque le chevalier se réveille, « il trouva qu'il estoit homme, et lors luy revindrent tous ses sens » (p. 329). Le narrateur insiste également sur le fait que le chevalier est « tout vestu ». Estonné réintègre son humanité partiellement perdue en retrouvant l'entier de sa raison – l'homme étant un animal rationnel – ainsi qu'un vêtement. La fonction humanisante du vêtement renvoie aux récits de loup-garous dans lesquels elle est première, à l'image du *Bisclavret*²⁷² dont l'intrigue est construite sur l'impossibilité de retrouver une forme humaine sans vêtement²⁷³. Le vêtement tient ainsi le rôle « d'interface entre l'homme et l'animal »²⁷⁴. Par la suite, Estonné récupère ses armes et son cheval. La réhumanisation du personnage passe donc par un acte de resocialisation au travers duquel l'individu réintègre le rang qui est le sien, ce qui sous-entend qu'« humanité et socialité se situent sur un seul plan »²⁷⁵. Si

²⁶⁹ Voir par exemple l'Arche de la Sagesse ou de la Prudence dans le *De arca Noe morali* d'Hugues de Saint-Victor représentant les trois degrés du jugement moral (juste, utile et habituel). L'acquisition d'un jugement moral est possible grâce à la méditation, permettant une mise en pratique des vertus mémorisées. A moyen terme, cette mise en pratique devient habituelle et nécessaire, ce qui indique l'intériorisation de ces vertus. Cf. Mary Carruthers, *Le Livre de la Mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Diane Meur (trad. de l'anglais), Paris, Macula, 2002, pp. 237-238.

²⁷⁰ Elle retient effectivement prisonnier le chevalier, l'empêchant de vivre des aventures, sans toutefois en être éprise. La distinction entre le modèle de la fée morganienne, retenant l'homme qu'elle aime dans son monde, et la fée mélusinienne, quittant son monde pour vivre dans celui de l'être aimé, est établie par Laurence Harf-Lancner dans *op. cit.*

²⁷¹ La dimension royale de la Reine Fée prend de l'ampleur au fil du roman et sa propension à représenter la loi divine sur terre s'affirme généralement au détriment de sa nature féérique. Cette rationalisation progressive du personnage est visible au cours de la métamorphose du Tor. Voir pp. 80-88.

²⁷² Marie de France, *Bisclavret*, Karl Warnke (éd.), Laurence Harf-Lancner (trad.), Paris, Librairie générale de France, 1990, vv. 1160-1180, pp. 116-132.

²⁷³ Gil Bartholeyns, *art. cit.*, p. 115.

²⁷⁴ *Idem.* Notons par ailleurs que le vêtement, dans le *Perceforest*, est associé à une production *subtile*, participant au processus de civilisation qui préside au récit (par exemple : les demoiselles « commencerent a entreprendre de subtiliser a faire nobles vestures et paremens pour donner aux nobles chevaliers », l. I, t. 1, p. 536)

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 114.

le chevalier retrouve son humanité et son rôle social, il n'arrive toutefois pas à se souvenir de ce qui vient de lui arriver²⁷⁶, d'où son incapacité à saisir la leçon implicite liée à l'aventure. L'épisode de la métamorphose d'Estonné se développe alors au-delà de la démorphose du chevalier, puisque ce dernier doit retrouver complètement la mémoire afin d'atteindre un stade ultérieur de perfection. Le chevalier produit alors toutes sortes d'hypothèses erronées, pensant avoir été ivre, enchanté par Zéphyr²⁷⁷ et concluant finalement qu'il a fait un « merveilleux songe » (p. 331). Rangeant à tort son aventure du côté de la *déception*, Estonné va être amené à comprendre qu'il a réellement été transformé en ours. Son aventure lui sera alors redite à trois reprises, avec les dessins d'un pilier, une épitaphe et un lai, et ceci au travers de trois supports : l'image, la lettre et la lyrique.

L'épisode du pilier raconte la découverte d'un monument et d'une tombe par Estonné, accompagné du Tor. La description du pilier, effectuée au travers de yeux du Tor, met en évidence le moment fort de l'aventure d'Estonné : le combat de l'ours avec les chevaliers. L'accent est également mis sur la qualité de l'ouvrage rendant la scène représentée presque vivante : l'ours « estoit figuré en entaillé au vif d'une contenance si aspre et si vigoureuse qu'il sembloit en la maniere de son espee qu'il eust fendu la teste du chevalier jusques es espaulles » (l. II, t. II, p. 11). Lorsque le Tor montre le pilier à Estonné, celui-ci s'étonne de la ressemblance de cette représentation avec le songe qu'il a fait et se souvient s'être réveillé, après cet étrange songe, à l'endroit même où se dresse le pilier. Le Tor trouve ensuite une « lame » (p. 12) sur laquelle « .II. ymaiges plates gravees au chisel [...] estoient figurees en la semblance de .II. chevaliers armez et sy avoit autour lectres escriptes qui disoient : "Cy gisent deux chevaliers du lignaige Darnant que Estonné, le conte des Desers, mist a mort en figure d'ours pour .II. pucelles qu'ilz vouloient ravir par leur oultraige" ». Le Tor montre « la lectre » à Estonné qui est à nouveau « esbahy ». La force d'évocation du pilier, commémorant son exploit, ainsi que la tombe, l'identifiant formellement comme l'ours meurtrier des mauvais chevaliers, ne suscitent aucune réflexion

²⁷⁶ « [...] il n'avoit souvenance de la moictié [de son aventure] », p. 329.

²⁷⁷ « As tu este enyvré ? » ; « luy souvint de Zephir qui luy avoit promis de l'apporter en Escocce, sy pensa que ce avoit il fait, qui ainsi l'avoit enchanté », p. 329.

d'Estonné. Refusant de remettre en question son interprétation première, malgré ces signes contradictoires, le chevalier pense être à nouveau illusionné. Il affirme au Tor : « sy croit que se autres chevaliers passioient par cy, ilz ne trouveroient ne pilier ne lame » (pp. 12-13).

La mauvaise interprétation d'Estonné, renouvelée, est démentie plus loin, par la découverte du pilier et de la tombe par Lyonnel. Il ne s'agit donc pas d'une nouvelle illusion et Lyonnel, quand il « eut leues les lectres, il pensa que bien avoit veu Estonné, mais de ce que la lectre disoit qu'il estoit en figure d'ours ne sceut que penser » (p. 97). Le chevalier, a contrario d'Estonné, dépasse le stade de l'étonnement afin de « penser » les signes qui s'offrent à lui. La vérité de la métamorphose d'Estonné lui est accessible par le biais de l'iconographie, alors que la lettre continue à lui apparaître obscure, malgré ses efforts de réflexion. La confrontation des interprétations permet de mettre en avant deux modèles de lecteurs, l'un hermétique à toute vérité, l'autre capable d'y accéder grâce à un support iconographique. Estonné, au travers de l'épisode de sa métamorphose, réitère une posture de mauvais lecteur, amplement exposée au travers des mésaventures que Zéphir lui fait subir²⁷⁸. Lyonnel y figure un lecteur moyen, capable de saisir la complexité de l'aventure d'Estonné uniquement par le biais de l'image. Cette efficacité de l'image peut faire référence à la capacité de *transitus* qu'on lui prête à l'époque médiévale. Ce terme définit le « processus d'élévation spirituelle [rendu possible] à partir [d'une] image matérielle »²⁷⁹, phénomène assimilé à une émotion provoquée par la valeur esthétique de la représentation²⁸⁰. Au travers de l'expérience de Lyonnel, l'image est associée à ses trois fonctions classiques : émouvoir, instruire et remémorer²⁸¹. Dans un premier temps, par sa faculté à rendre l'événement relaté vivant, elle provoque une émotion instruisant le chevalier d'une vérité. Par la suite, elle le conduit à remémorer, c'est-à-dire à s'engager

²⁷⁸ Estonné n'arrive jamais à anticiper les tours que Zéphir lui joue malgré le fait qu'ils sont récurrents. La plupart du temps, il tombe dans les pièges tendus sans même avoir envisagé qu'il pouvait s'agir d'une illusion provoquée par le *lailon*. A ce propos, voir p. 35 et note 240, p. 57.

²⁷⁹ Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 31

²⁸⁰ Jérôme Baschet, « Introduction : l'image-objet », *Cahiers de Léopard d'Or*, 5 (1996), p. 11.

²⁸¹ Jean Wirth, « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », *Cahiers de Léopard d'Or*, 5 (1996), p. 51.

dans une phase de méditation²⁸², sans toutefois aboutir à un résultat concret, puisque le sens ultime de la représentation reste étranger au chevalier, comme le démontre son incapacité à interpréter la lettre. La lecture produite par Lyonnel permet de réaffirmer une hiérarchie de lecteurs, faisant du chevalier une incarnation du lieu commun *litterae laicorum, litteratura laicorum*²⁸³. Comme c'est généralement le cas, le privilège de gloser la lettre reste l'apanage des figures cléricales. C'est ce que confirme l'épisode au cours duquel les douze chevaliers ne savent que penser des inscriptions et dessins figurés sur la tombe et le pilier qu'ils viennent de découvrir²⁸⁴. Seule la venue d'un *preudhomme ancien* (Dardanon) et l'interprétation des signes qu'il délivre aux chevaliers permet à ces derniers de saisir le sens de la lettre. Malgré leur but commun, la clergie et la chevalerie apparaissent dans le *Perceforest* comme deux entités bien distinctes. La clergie, caractérisée par son savoir, sert de guide à la chevalerie en lui transmettant des informations auxquelles elle n'a pas les moyens d'accéder.

L'épisode de la métamorphose d'Estonné prend fin avec le « Lay de l'Ours » (p. 156), interprété par un ménestrel à la cour de la Reine Ydorus. Divertissant la reine et les chevaliers présents, le ménestrel parle du « Pilier Estonné », qu'il dit avoir vu de ses propres yeux tout comme la tombe qui se situe à ses côtés. Il explique ensuite que c'est une jeune fille qui a composé « ung beau lay comment le fait advins », puis accorde sa harpe et se met à chanter. La première strophe du lai, qui évoque un « trésor » et fait rimer *repus/sceüz* et *troués/celés* (p. 157, vv. 1-5), réfère à un mode de lecture allégorique, qui demande d'aller au-delà de la lettre pour trouver le trésor qui y est enfoui. Elle sert à mettre en avant l'idée que la métamorphose d'Estonné possède un sens second qui doit être découvert par le chevalier, mais également par le lecteur. Si le lai rappelle avec exactitude l'aventure d'Estonné, de son enmorphose à la construction des monuments commémoratifs érigés par la Reine Fée (v. 129, p. 161), il confère une autre ampleur à la métamorphose du chevalier. La redite de l'aventure d'Estonné, une fois terminée, fait place à deux strophes (XXXIII-

²⁸² Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 29.

²⁸³ *Ibid.*, p. 28.

²⁸⁴ L. II, t. II, pp. 69-71.

XXXIV, p. 162) qui interpellent directement le chevalier²⁸⁵ dans le but de remettre en question son comportement : il est accusé d'avoir délaissé Priande au profit de Sorence sans raison valable. Les trois strophes suivantes, adressées à « Amours » (v. 173), font état du souhait de la jeune fille qui a composé le lai et que le lecteur devine être Priande. Découlant de sa triste expérience amoureuse, ce souhait se résume tout entier dans ces deux vers consécutifs : « Faulseté soit honnie / Et loyauté benoïste » (vv. 178-179). Finalement le lai se termine avec l'adresse de conseils « pour Dieu » (vv. 188 et 193) à l'égard des jeunes filles. Priande les incite à « fu[ir] les faulx prians/ car trop sont recreans » (p. 163, vv. 189-190). L'infidélité d'Estonné est ramenée à un manque de persévérance, découlant d'un désir mal contrôlé et faisant du chevalier un faussaire qui feint d'aimer²⁸⁶. Relevons que l'emploi du terme de « prians » réfère à la fois à la dévotion de l'amant fidèle et de manière plus restrictive, au nom que prend l'ours, lorsqu'il incarne cette dévotion amoureuse en se mettant à honorer Priande. Le message que délivre Priande se lit comme la transmission d'une expérience personnelle tendant à l'expression d'une vérité universelle. Les sept dernières strophes du lai évoquées font état de la souffrance de la jeune fille, engendrée par le comportement indigne du chevalier. L'inconstance des amours d'Estonné y est vivement dénoncée et fait du chevalier un hypocrite menaçant l'entier des fondements sur lesquels se base l'amour courtois.

L'épisode de la métamorphose aboutit à une révélation pour le chevalier, profondément touché par ce qu'il vient d'entendre. Ce lai, défini comme « piteux » (p. 157), atteint son objectif, c'est-à-dire émouvoir son destinataire dans le but de provoquer chez lui une prise de conscience. Le chevalier, réalisant le caractère odieux de son comportement, se repent : « suys le plus meschant qui vive, car je ne sçay plus de bien en moy fors ce que je me repens de mon meffait » (p. 163). Le lai sert donc de révélateur, dévoilant la vérité cachée au cœur de la métamorphose du chevalier en ours. L'animalisation d'Estonné peut ainsi être associée au non-respect de l'amour courtois,

²⁸⁵ « Estonné, sire quoins », v. 163 ; « vo », v. 164 ; « vous », vv. 170 et 171.

²⁸⁶ « [...] non amator sed adulterator vocatur amoris ac simulator » dans Andreae Capellani regii Francorum, *op. cit.*, p. 234.

provoqué par un désir sexuel incontrôlable. L'ours, symbolisant entre autres la luxure²⁸⁷, met en avant la sexualité débridée du chevalier, qui nuit à l'établissement d'une société policée en se montrant incapable d'aimer courtoisement. Comme l'expose André Le Chapelain dans son *De amore*, l'homme, incapable de raisonner son désir et uniquement mu par son instinct, est comparable à un animal :

Nimia voluptatis abundantia impedit amorem, quia sunt quidam, qui tanta voluptatis cupidine detinentur, quod amoris non possunt retineri reticulis ; qui post multas etiam de muliere cogitationes habitas vel fructus assumptos, postquam aliam vident, statim illius concupiscunt amplexus et obsequii a priore amante suscepti obliviosi et ingrati existunt. Illi tales, quot vident, tot cupiunt libidini immisceri. Istorum talis amor est, qualis est canis impudici. Sed nos credimus asinis comparandos ; ea namque solummodo natura moventur, quae ceteris animantibus homines ostendit aequales, non vera, quae rationis differentia nos a cunctis facit animalibus separari.²⁸⁸

Estonné, par son comportement amoureux inadéquat, devient une bête, comme le révèle et le condamne l'épisode de sa métamorphose²⁸⁹. Paradoxalement, c'est lorsqu'Estonné adopte la forme d'un ours qu'il démontre la sincérité de son attachement pour Priande et prouve son indéniable valeur chevaleresque, motivée par l'amour qu'il porte à son amie. La métamorphose d'Estonné fait alors office de miroir, révélant la dualité du personnage qui s'exprime lors de sa conversion. Elle expose à la fois l'état actuel de chevalier et la perfection vers laquelle il doit tendre. Toutefois, la conversion du chevalier,

²⁸⁷ Michel Pastoureau, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007, p. 243.

²⁸⁸ Andreae Capellani regii Francorum, *op. cit.*, 1964, pp. 14-15. « Un excès de passion interdit l'amour, car il y a des hommes qui sont esclaves de désirs si impétueux que l'amour ne peut les retenir dans ses rets ; après avoir pensé sans cesse à une femme, ou après avoir joui d'elle, ils sont capables d'en désirer une autre dès qu'ils la voient, oubliant les services qu'ils ont reçu de celle qu'ils aimaient, et n'ayant pour elle aucune reconnaissance. De tels hommes souhaitent prendre leur plaisir avec toutes les femmes qu'ils voient. Leur amour ressemble à celui d'un chien sans pudeur mais il vaut mieux, je crois, les comparer à des ânes, car ils sont poussés uniquement par cet instinct qui place l'homme au rang des bêtes et non par la véritable nature, qui, en nous dotant de raison, nous différencie de tous les animaux. », André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Buridant Claude (éd., trad.), Paris, Klincksieck, 1974, p. 50.

²⁸⁹ Notons que la symbolique associée à la transformation du chevalier en ours peut également faire écho à l'aspect comique des aventures d'Estonné, l'ours étant considéré comme une bête de cirque à la fin du Moyen Âge. Voir Gaston Duchet Suchaux, Michel Pastoureau, « L'ours », in *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, le Léopard d'or, 2002, p. 103.

loin de se confondre avec l'étape de la démorphose, nécessite qu'Estonné réalise la nature de son aventure. Cette métamorphose consiste alors en un « apprentissage du désir et de la courtoisie »²⁹⁰ qui doit être compris pour être intériorisé et devenir effectif.

L'idée fixe qu'Estonné affiche suite à sa démorphose, refusant de considérer que sa transformation n'est pas qu'une simple *déception*, permet de développer la fonction métapoétique de la métamorphose. En mettant en scène un mauvais lecteur, incapable de reconnaître la vérité d'un phénomène merveilleux, les suites de la métamorphose du chevalier exposent une conception de la fiction légitime, c'est-à-dire utile et non mensongère. Estonné y apparaît comme un esprit lent²⁹¹, borné et peu enclin à déceler la *subtilité* de la fiction, d'où le rejet de cette dernière dans le domaine exclusif de l'illusion trompeuse. La stigmatisation du chevalier dessine en contrepartie une image de la fiction positive, porteuse d'une vérité qui se mérite et ne se montre qu'aux esprits assez *subtils* pour la déceler. Le modèle de mauvais lecteur figuré par Estonné, dénigrant le pouvoir de la fiction, sert ainsi de repoussoir au lecteur du *Perceforest*. Par ailleurs, il permet également de stimuler et valoriser le lecteur du roman, qui placé dans une position de supériorité²⁹² par rapport au personnage, saisit le sens de l'aventure plus rapidement que ne le fait le chevalier.

Les redites de la métamorphose d'Estonné, outre la mise en avant d'un modèle de mauvais lecteur, entament une réflexion sur les différents supports qu'offre la fiction. Si tous ont une même fonction mémorielle, les trois types de représentation mentionnés – la lettre, l'iconographie et la lyrique courtoise – possèdent chacun des caractéristiques qui impliquent des compétences spécifiques. Dans le *Perceforest*, chaque pièce lyrique tient un rôle déterminé par les circonstances de sa composition et de son interprétation. S'il peut avoir pour

²⁹⁰ Christine Ferlampin-Acher, « Les métamorphoses du *versipelles* romanesque (*Guillaume de Palerne, Guillaume d'Angleterre, Perceforest*) », *art. cit.*, p. 128.

²⁹¹ Ce qui le rapproche de l'ours Brun du *Roman de Renart* qui « est obstiné et s'enferme dans des idées fixes », dans Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 243.

²⁹² Voir Sandrine Hériché, « *La vérité des lettres* : inscriptions labiles et chiffrement dans le *Perceforest* », in Christine Ferlampin-Acher (éd.), *Perceforest, Un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 p. 215.

fonction de conserver la mémoire de hauts faits (*Lai de Pergamon*)²⁹³, rejoignant ainsi le rôle assigné aux monuments commémoratifs, le lai peut aussi servir à « maint[enir] le lien entre certains personnages »²⁹⁴. C'est précisément le cas du *Lai de l'Ours*, qui permet à Priande de communiquer avec Estonné en exposant « la vérité de [son] être, l'authenticité de [sa] passion »²⁹⁵. La lyrique, associée au registre pathétique, vise ainsi « à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde »²⁹⁶. Elle constitue le lieu privilégié de la communication amoureuse, constituée au travers de l'expression d'émotions puissantes qui sont les garantes de la vérité de l'amour éprouvé par le compositeur. Le *Lai de l'Ours* prend la forme d'une plainte qui exprime l'état de souffrance dans lequel Estonné a plongé Priande en la délaissant. La charge émotionnelle présidant à la composition du lai est réactivée lors de son interprétation par le ménestrel et pénètre directement le cœur d'Estonné, destinataire premier du chant. Le potentiel émotionnel de la lyrique, qui génère une forme de communication directe (je-vous), bien que différée, se caractérise par un degré d'abstraction moindre, par rapport aux deux autres types de supports de fiction représentant la métamorphose d'Estonné. L'iconographie implique également, comme nous l'avons vu avec l'exemple du pilier, un transfert émotionnel visant à réformer le sujet regardant. Par le biais de l'*imaginatio*, « fonction cognitive intermédiaire entre les sens corporel (dont en premier lieu le sens de la vue : *visus*) et l'intelligence rationnelle (*mens, ratio*) »²⁹⁷, le spectateur d'une image peut accéder à une vérité susceptible de transformer son être. Si Lyonnel parvient à deviner la vérité que la représentation iconographique du pilier recèle au-delà de son caractère invraisemblable, Estonné y reste insensible. La lettre, exigeant des capacités plus poussées, notamment l'aptitude à hiérarchiser les divers sens qui y sont inscrits, reste obscure pour tout chevalier qui y fait face. Cette mise en rapport de trois supports représentant le même épisode révèle une conception

²⁹³ L. II, t. II, pp. 305-316.

²⁹⁴ Michelle Szkilnik, « Le clerc et le ménestrel », *art. cit.*

²⁹⁵ Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990, p. 118.

²⁹⁶ Antonio Rodriguez, *Le Pacte Lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga, 2003, p. 94.

²⁹⁷ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 346.

de la fiction hiérarchisée selon son degré de *subtilité*. Lorsque l'émotion se trouve au cœur du processus interprétatif, les compétences interprétatives du lecteur sont peu sollicitées. Le transfert de sens est immanent et ne demande pas la mobilisation de l'esprit du lecteur. Inversement, lorsque le système de signes représenté n'est pas fondé au travers d'une expérience émotionnelle, le lecteur doit effectuer une tâche intellectuelle complexe qui demande des compétences spécifiques. Les lecteurs les moins compétents accèdent ainsi à la vérité par le biais d'une représentation sollicitant plus leur cœur que leur tête. Cette catégorie de lecteurs comprend les bons chevaliers qui, plus ou moins inspirés par Dieu²⁹⁸ ou par l'amour, selon leur degré de perfection, peuvent accéder à une vérité ; celle-ci doit les conduire à une étape supérieure de leur quête. Le clergie, représentée par les figures d'auteurs positives que sont la Reine Fée et l'ermite Dardanon, possède les connaissances nécessaires pour interpréter correctement la lettre. Instruites et proches de Dieu, ces figures cléricales savent comment gérer la *subtilité* de la lettre, dont le déchiffrage implique la mobilisation et l'utilisation appropriée de références savantes.

La *subtilité* de la lettre et son déchiffrage difficile projettent, à l'intérieur du texte, l'idée d'une fiction dont la valeur se mesure à l'aune de son degré de complexité et des potentiels sens qu'elle met en jeu. Elle implique nécessairement un lecteur *subtil*, qui, nourri par ses connaissances, est habilité à guider des lecteurs moins experts. Cette figure de lecteur renvoie au rôle que l'auteur du *Perceforest* s'assigne, capable d'exposer des vérités difficiles d'accès à un public aristocratique, grâce à une écriture fondée à partir de ses nombreuses lectures²⁹⁹ qu'il reconfigure au travers d'un récit arthurien. Elle justifie le rôle de l'écrivain à la cour, participant activement à la réformation morale de la société grâce à une production littéraire qui se veut à même de rendre son lecteur (plus) *subtil*. Cette production est indissociable des compétences lectoriales du clerc, reflétant l'idée d'un transfert de connaissances inscrit au

²⁹⁸ Notons qu'à la fin du roman, Gallafur, modèle de perfection chevaleresque préfigurant Galaad, est capable de lire la lettre. Il figure ainsi le lecteur idéal de la classe chevaleresque. Voir Michelle Szkilnik, *art. cit.*

²⁹⁹ Lecture et écriture sont les deux pans d'une même activité, celle de la création littéraire, telle qu'elle est conçue à la fin du Moyen Âge. L'écriture consiste en la relecture d'autres textes et leur reconfiguration par l'auteur. Voir Virginie Minet-Mahy, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, Paris, Champion, 2005, p. 15.

cœur de la triple *translatio* caractérisant le récit. Il s'agit pour l'auteur du *Perceforest* de rendre compte de ses lectures et de les faire fructifier en produisant une œuvre susceptible d'agir sur le monde et légitimant ainsi son statut d'écrivain.

LE TOR : UNE FORCE BRUTE À L'ORIGINE D'UN ROYAUME SANS TÊTE

La métamorphose du Tor s'inscrit d'emblée sous le signe d'une faute qui active une vengeance personnelle se confondant avec l'exercice de la justice royale. Le prélude à cette métamorphose raconte la rencontre du Tor et de la Reine Fée suite au retour du chevalier en Ecosse. Le Tor, accompagné d'Estonné, est conduit jusqu'à un château dans lequel la Reine Fée apparaît « assise sus ung moult riche siege noblement aourné, et avoit une belle couronne sus son chief » (l. III, t. II, p. 31). Elle est ainsi représentée en tant que figure royale au travers des attributs qui lui sont associés. D'autre part, l'état dans lequel se trouvent les chevaliers, désorientés et subissant une perte de mémoire³⁰⁰, fait référence à la nature féérique du personnage et du lieu qu'elle habite. Cette double composante du personnage, royale et féérique, explique l'ambivalence des causes imputées à la métamorphose du Tor. Il s'agit à la fois d'une punition exemplaire représentative de l'exercice de la justice divine sur terre et d'une vengeance personnelle fondée à partir du thème de la fée *courcie*.

Au cours de cet entretien public, l'acte du Tor que la Reine Fée réprouve, est petit à petit établi en tant que faute grave nuisant à l'entier du royaume et exigeant réparation. Rappelons à ce propos que suite à la blessure du roi Gadiffer, Lidoire se promet de venger son mari en faisant souffrir le Tor qu'elle juge responsable de ce drame. Lorsqu'elle se retrouve face au chevalier, elle s'assure que c'est bien lui qui a commis cet acte, ce que le Tor confirme³⁰¹. Elle expose ensuite la gravité de l'acte du chevalier en associant sa haine personnelle à celle de tout un peuple : « estes vous le chevalier du monde que tous ceulx du royaume d'Escoce doivent plus haïr, car vous fustes cause de son invonvenient,

³⁰⁰ « [...] ilz ne savoient quel part ilz estoient ne qu'il leur estoit advenu, ne encores ne leur souvenoit de nulles choses passees », l. III, t. II, p. 31.

³⁰¹ « [...] estes vous celluy qui se nomme le Tors [...] et qui menastes le roy Gadiffer chasser l'outrageux porc sauvage, dont encores est debilité ? — En vérité, dame, ce dist le Tor, ce suis je sans autre. », p. 33.

qui est au jour d'hui le plus grant dommaige et meschief qui advint en ces parties depuis la destruction de Troyes » (pp. 33-34). De manière implicite, la Reine Fée expose au chevalier le fait que, en tant que responsable de la blessure de Gadiffer, il est la cause de l'actuelle vacance de pouvoir qui fragilise l'entier du royaume. Le Tor prend conscience de son erreur et « requier[t] humblement mercy (p. 34). Il reconnaît sa faute tout en défendant le fait que derrière cet acte répréhensible, il n'y avait aucune intention de nuire au roi : il ne s'agit pas d'une « traison » (p. 34). Le Tor s'accorde alors à réparer la faute commise du moment que l'on tient compte de sa loyauté envers le roi, ce qui doit lui permettre de garder l'honneur et la vie saufs. L'entretien débouche finalement sur un accord, scellé par une promesse de chacun des deux partis. Le Tor, ayant commis une faute sans mauvaise intention, conserve sa vie et son honneur, mais doit entreprendre une « pénitance » pour gagner sa « paix envers le roy et la royne ». C'est ainsi qu'à la demande de la Reine Fée, il s'engage à revêtir « [une] robe sept ans durant toutes les fois que volenté [lui] en prendra » (p. 35). Par la suite, une maison, située dans la Forêt des Merveilles, lui est attribuée afin qu'il y fasse pénitence.

Si, à prime abord, cette pénitence qui consiste à revêtir une *cotte* selon son désir en étant nourri et logé dans un cadre idyllique semble douce, elle révèle peu après son caractère véritable. Le lendemain matin, lorsque le Tor se réveille, il est pris par une subite envie de revêtir sa tunique : il s'agit d'une « cotte tellement faee que tantost que le jour appert tous les matins, il est de nécessité que le chevalier la veste »³⁰². Sous les yeux d'Estonné, le Tor revêt l'habit enchanté et « devenoit ung tor a neuf testes, tant horrible et cruel qu'il n'est homme vivant, tant fust hardy, qui n'en eust paour, car en la fin il fust advis a Estonné qu'il deust estrangler tout le monde » (p. 38). Après la fuite d'Estonné, le Tor quitte, sous sa forme monstrueuse, la maison « en menant sy horrible bruit qu'a merveille ». Le motif du vêtement enchanté est associé à l'idée de pénitence, symbolisée par le fait d'endosser un vêtement. Le fait de revêtir une *cotte* évoque le port d'une haire³⁰³, impliquant une retraite et l'abandon des

³⁰² C'est ce que Liriope explique à Gadiffer séjournant à la maison de pénitence (l. III, t. II, p. 66)

³⁰³ Christine Ferlampin-Acher associe la *cotte* du Tor à une haire dans *op. cit.*, 2002, p. 15

armes dans le but d'une rédemption.

La métamorphose du Tor, bien qu'elle fasse le récit d'une pénitence, révèle la monstruosité du personnage exposée par « une écriture du superlatif et de l'indicible »³⁰⁴. Si le chevalier devient un taureau dont le nombre de têtes se démultiplie, sa monstruosité est surtout suggérée en creux par l'effroi qu'il produit, affectant la vue et l'ouïe des personnages qu'il rencontre. Plusieurs chevaliers aperçoivent par la suite le monstre et éprouvent le même sentiment d'horreur qu'Estonné³⁰⁵. Par ailleurs, le regard que Gadiffer porte sur le Tor métamorphosé révèle la composante hybride du monstre:

[il] estoit comme de la façon d'un thor grant et gros a merveilles, mais il sailloit de sa poitrine neuf testes les plus merueilleuses du monde, car elles estoient toutes a maniere de testes de lyon et menoient un noise tant horrible et inhumaine que toute la forest en retentissoit (p. 63)

Le chevalier est aussi témoin de la rapidité de la bête qui « couroit comme un cheval ». Ce qui ressort de cette description, au travers du caractère *divers*³⁰⁶ du monstre, empruntant des caractéristiques à plusieurs animaux, c'est l'impossibilité de le décrire autrement qu'en le comparant à des références connues pour lui donner une forme³⁰⁷. Si une description précise du monstre n'est pas formulable – l'apparence du Tor est uniquement évoquée au travers de l'usage du superlatif et de la comparaison (la bête est « tant/ a merveille » ou « a maniere »/« comme ») –, la forme générale qu'il a prise est constamment répétée au fur et à mesure de ses rencontres fortuites avec des chevaliers de passage. Il est devenu un immense taureau à neuf têtes. Le Tor, dont le nom évoque la fougue taurine³⁰⁸, est transformé en une figure excessive

³⁰⁴ Christine Ferlampin-Acher, « La beauté du monstre dans les romans médiévaux : de la peau de bête à l'Incarnation du Christ », in Aurélia Gaillard, Jean-René Valette (éd.), *La beauté du merveilleux*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 75.

³⁰⁵ Gadiffer « veyt une merueilleuse beste traverser qui moult estoit espouventable a regarder », l. III, t. II, p. 63. Par la suite, Lyonnel confesse à Gadifer : « Par ma foy, sire, dist Lyonnel, j'ay veu une espouventable chose », p. 179.

³⁰⁶ Sur la *diversité* du monstre, voir Christine Ferlampin-Acher, « Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », in Dominique Boutet, Laurence Harf-Lancner, *Écritures et mode de pensée au Moyen Âge (VIII^e - XV^e siècles)*, Paris, 1993, pp. 71-73.

³⁰⁷ Sur le caractère amorphe du monstre, voir Christine Ferlampin-Acher, « La peur du monstre dans le roman médiéval », *Travaux de Littérature*, XVII (2004), pp. 121-122.

³⁰⁸ Il est décrit comme « fort et puissant » (l. I, t. I, pp. 25-26). Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2010, p. 107.

de lui-même. La métamorphose du chevalier révèle son incapacité à canaliser sa nature profonde, qui, lorsqu'elle n'est pas maîtrisée, génère le chaos.

La démesure et le caractère amorphe du monstre présidant à sa description renvoient à la force brute du Tor qui demande à être mieux gérée. Les neuf têtes qu'il arbore font par ailleurs allusion à la Bête de l'Apocalypse³⁰⁹ (*Jn* 4 : 7-8), source par excellence de chaos. Le bruit³¹⁰ qu'il provoque, s'opposant à la musique, fondement de l'harmonie de l'univers, fait également état du désordre généré par le Tor. La faute du chevalier réside justement dans l'anéantissement d'un ordre structurant la société humaine. A cause de sa négligence, le royaume se retrouve sans tête et donc exposé au cortège de dangers qui en découle (coup d'état, guerre civile, invasion et leurs conséquences sur l'ensemble de la population). D'autre part, malgré la faute qu'il a commise, le chevalier se révèle être un sujet loyal et soumis, sachant servir de manière exemplaire son roi. C'est ainsi qu'il accepte la pénitence qu'on lui inflige sans chercher à s'y soustraire. Sa métamorphose rend compte de son assujettissement total et sa forme renvoie à une autre acceptation du taureau, en tant qu'emblème du sacrifice tel que le figure le tétramorphe primitif³¹¹. Le chevalier, sous la forme d'un taureau, entreprend un chemin de passion pour laver sa faute. Par la souffrance³¹² qu'il endure, il se purge de pulsions destructrices en suivant la voie que lui indique son souverain, la Reine Fée, représentante de la loi divine sur terre. La forme que prend le chevalier reflète à la fois une faute grave et une rédemption possible par la souffrance et la soumission à un ordre supérieur dont Dieu est le garant.

³⁰⁹ Voir note 29 dans Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest et ses déceptions baroques* », *art. cit.*, 2000, p. 12.

³¹⁰ Notons que l'idée d'un taureau bruyant n'est pas sans évoquer le personnage du taureau Bruyant dans le *Roman de Renart*, décrit comme hors de lui dans l'amorce du siège de Maupertuis (« Bruanz li tors tot esragiez », dans *Le roman de Renard (Branches I, II, II, IV, V, VII, X, XV)*, Jean Dufournet (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1970, br. I, v. 1563, p. 116).

³¹¹ Initialement le taureau symbolise Saint Luc, avant de se voir remplacer par le bœuf. Voir la vision d'Ezéchiel (*Éz.* 1 : 5-14) et celle du deuxième Vivant de l'Apocalypse (*Apoc.* 4 :10). Alain Raveneau, Michel Pastoureau, *Le bœuf. Histoire symbolique et cuisine*, Paris, Editions Sang de la terre, 1992, p. 31. Voir également Gaston Duchet Suchaux, Michel Pastoureau, « Le taureau », in *op. cit.*, pp. 138-144.

³¹² Liriope explique à Gadiffer que lorsque le Tor regagne la maison de pénitence le soir, il « devest sa cotte, puis se retreuve en figure d'homme comme devant et est tant las et traveillié que c'est pitié a veoir », l. III, t. II, p. 66.

Sa métamorphose, ayant lieu uniquement le jour³¹³, doit initialement se produire durant sept ans. Toutefois, cette pénitence se voit doublement écourtée. Liriope, son amie, demande à la Reine Fée de partager sa pénitence, réduisant ainsi la peine du chevalier à une année³¹⁴. Par la suite, le roi Perceforest, touché par l'histoire des deux jeunes gens, promet d'intercéder en leur faveur³¹⁵. Lorsqu'il retrouve son frère, le roi Gadiffer ainsi que son épouse, la Reine Fée, Perceforest leur demande de « [faire] mercy au noble comte de Pedrecq, qui faisoit sa penitence en guise de thor, et qu'ilz lui pardonnassent tout maltalent » (l. III, t. III, p. 184). La Reine consent à la requête du roi et en profite pour justifier le châtement infligé au Tor :

Afin que vous ne pensez point que je face faire au chevalier penitance par hayne ou maltalent, je vous advertis qu'en celle penitence n'a fors amour, car je lui fay faire afin que une fois toutes personnes, tant nobles comme autres, soient mieulx advisez de mener leur seigneur plus sceurement, et par expecial ou il a peril. Et vous sçavez que le chevalier mena le roy mon seigneur a la chasse dont il retourna affollé. Et pour ce lui ay je fait porter celle penitence, afin que ceuly qui en orront parler regardent bien devant eulx en conduisant leur prince. (pp. 184-185)

La pénitence s'affirme ainsi comme un acte d'« amour »³¹⁶ produit par une entité royale et non plus comme une vengeance personnelle émanant d'une fée *courcie*. L'acte de la Reine est totalement rationalisé à ce stade du récit pour en faire une décision réfléchie associée à la représentation d'un bon gouvernement. La pénitence du Tor peut ainsi être assimilée à une forme de

³¹³ Comme nous le verrons par la suite, elle se déroule en alternance avec celle de Liriope, qui se transforme en lévière uniquement la nuit tombée.

³¹⁴ L. III, t. II, pp. 67-68.

³¹⁵ L. III, t. III, p. 175.

³¹⁶ Voir la sous-partie « I. L'exercice de la colère n'entre pas en contradiction avec le nécessaire amour du prince pour le peuple » dans Laurent Smagghe, « Plaisir de châtier, joie de pardonner : discours amoureux du prince aux villes rebelles du pays de Flandre à l'époque bourguignonne (XIV^e-XV^e siècle) », in Josiane Barbier, Monique Cottret, Lydwine Scordia (dir.), *Amour et désamour du prince. Du haut Moyen Âge à la Révolution française*, Paris, Kimé, 2011, pp. 82-88. La colère du prince est « consubstantiel[le] de la justice de Dieu et permet de mieux apprécier, par comparaison, sa propension au pardon », dans Laurent Smagghe, « *L'ira principis* : un outil pour la pratique du pouvoir », in *Les émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 166. L'exercice de la justice est comprise ici comme un élargissement de la *caritas*. Voir à ce propos Lydwine Scordia, « Devoir de justice et amour du roi aux XIII^e-XIV^e siècles », in Silvère Menegaldo, Bernard Ribémont, *Le roi fontaine de justice. Pouvoir justicier et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 2012, pp. 129-143.

l'ira regis entendue comme un instrument du justice nécessaire, car bénéfique à tous (principe aristotélicien du bien commun)³¹⁷. La punition du Tor, visant à une rédemption personnelle, est élevée au rang d'exemple pour que « toutes personnes, tant nobles comme autre » apprenne à se montrer prévenante à l'égard de son souverain. Il s'agit donc de faire de la métamorphose du Tor un *exemplum* afin d'édifier un large public, à savoir le lectorat du *Perceforest*.

La pénitence du Tor, grâce au soutien de Liriope et à l'intervention de Perceforest, dure moins d'une année, notamment pour que les deux jeunes gens puissent participer à la fête que le roi de Bretagne compte donner en l'honneur du Dieu Souverain. La métamorphose du Tor prend alors fin de manière insolite. La Reine Fée enjoint Perceforest à passer du bon temps dans un cadre féérique, véritable tableau idyllique qui n'est pas sans évoquer un *locus amoenus*³¹⁸. C'est le printemps, les jeunes filles qui accompagnent le roi chantent, une source ruisselle à l'endroit où les promeneurs décident de se reposer et finalement un écuyer leur amène à boire et à manger afin de se restaurer. C'est à ce moment que « la greigneur noise du monde » (l. III, t. III, p. 187) retentit, imposant un lourd silence. Le roi s'empare de ses armes afin de défendre les demoiselles au moment où rentre en scène « le terrible tor a neuf testes ». Cette apparition soudaine et inappropriée semble être un tour joué par la Reine Fée, instigatrice d'une rencontre qui suscite des réactions amusantes. Perceforest, tout d'abord, ne saisit pas directement qu'il s'agit du Tor. Sa première réaction – il cherche à protéger les demoiselles en s'armant - rend compte d'une certaine lenteur d'esprit, susceptible de faire sourire le lecteur. Par la suite, il explique à la bête que sa pénitence est terminée. Celle-ci comprend les paroles proférées par le roi et reprend sa forme initiale. Elle devient « ung tres gentil chevalier, armé et monté, la lance au poing et l'escu au col » (p. 188) qui tient « en sa main une robe ». Cette « soudaine mutacion »³¹⁹ rend le Tor momentanément « desvoyé », ce qui génère une

³¹⁷ *L'ira principis* « bénéficie d'une progressive réhabilitation dans la seconde moitié de l'époque médiévale, pour trouver une place privilégiées dans les principes du bon gouvernement », dans Laurent Smagghe, *op.cit.*, p. 166.

³¹⁸ Voir Ernest Robert Curtius, « 6. Le lieu de plaisance », in *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Bréjoux (trad. de l'allemand), Paris, PUF, 1956, pp. 317-322.

³¹⁹ Notons qu'il s'agit ici de l'unique occurrence du terme de *mutacion* dans le *Perceforest* et que le terme de métamorphose est encore peu fréquent au XV^e siècle, car son intégration dans la

situation comique. Le chevalier rendu muet par sa démorphose fait face au roi et aux demoiselles qui « semblaient quatre ymages de pierre ». Les personnages sont figés momentanément parce qu'ils ne saisissent pas ce qui est train de se passer. L'effet comique naît du fait que le lecteur, lui, comprend que les personnages sont manipulés par la Reine Fée, ou du moins dépassés par ce qui est en train d'arriver. La scène, définie par l'intrusion d'un élément incongru dans un cadre paradisiaque, produit des effets comiques par une rupture topique révélatrice de l'incapacité des personnages à s'adapter rapidement à une nouvelle situation. Ils agissent mécaniquement (Perceforest s'arme et les demoiselles n'osent pas regarder le monstre) en tenant les rôles stéréotypés que la littérature courtoise leur attribue et mettent beaucoup de temps avant d'adopter le comportement qui sied à la situation. Ce type de comique évoque le « mécanique plaqué sur du vivant »³²⁰ bergsonien, déréalisant les personnages pour renvoyer à leur artificialité.

La description de la démorphose du Tor permet de mettre en évidence la double nature du personnage quelque soit sa forme. Avant de reprendre sa forme humaine, la bête « entendy tresbien » (p. 188) les mots que Perceforest lui adresse, ce qui révèle qu'une part de son humanité est toujours présente même lorsqu'il arbore une forme inhumaine. Toutefois, après sa subite transformation, le Tor, bien qu'il ait retrouvé son apparence chevaleresque, peine à reprendre ses esprits et réintégrer directement son humanité. C'est uniquement lorsqu'il reconnaît le roi qu'« il se ramembra tout et revint tout son fait a memoire » et que recouvrant entièrement la mémoire, il retrouve réellement son humanité/identité. A ce moment précis, il reprend la place qui est la sienne socialement, comme l'illustre le premier geste chevaleresque qu'il accomplit, à savoir exprimer sa gratitude au roi de Bretagne comme il se doit.

langue vernaculaire est relativement récente (attestée vers 1365 selon Alain Rey). Les poètes ont cependant parfois recours au vocable grec, *metamorphosëos* (Christine de Pizan dans *le Livre de la mutacion de Fortune* et l'auteur anonyme de *l'Ovide moralisé*). Voir Ana Pairet, *op. cit.*, p. 11.

³²⁰ « Les attitudes, les gestes, les mouvements du corps humains sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. » dans Henri Bergson, *op. cit.*, p. 23.

La métamorphose du Tor révèle une animalisation du personnage comprise comme une perte de deux composantes de l'âme, à savoir la volonté³²¹ et la mémoire. La troisième composante, l'intellect³²², reste latente, puisque la bête est capable de saisir le sens du langage humain. L'accent mis sur la mémoire renvoie à la place d'importance que revêt cette composante de l'âme aux yeux de l'auteur du *Perceforest*. C'est elle qui s'avère au fondement de l'humanité puisqu'elle est essentielle au jugement moral et donc à l'adoption d'un comportement adéquat. Comprise comme un attribut de la Prudence, une des quatre vertus cardinales, la mémoire permet de différencier l'homme de l'animal, le premier étant capable de raisonner pour distinguer consciemment le bien du mal, le second agissant uniquement par impulsion³²³. La mémoire du passé et sa remémoration de manière réfléchie sont donc constitutives de la prudence humaine comprise comme une « capacité de porter des jugements avisés »³²⁴. Le Tor retrouve son humanité et son identité personnelle lorsqu'il recouvre la mémoire. Il redevient un homme capable de différencier le bien du mal et plus précisément un chevalier tenu à civiliser la Bretagne ; celui-ci doit alors se montrer digne du rang qu'il occupe.

D'autre part, la mésaventure, remémorée dans son ensemble, doit permettre au Tor de mieux agir par la suite en ne reproduisant pas le genre d'erreur commise. En comprenant ce qui s'est passé ainsi que la situation actuelle, le chevalier a la capacité d'anticiper certains événements en se montrant prévoyant. Mémoire du passé associée à l'intelligence (compréhension de ce qui est) conduisent à la prévoyance. On retrouve alors les trois termes associés à la Prudence délimitant les trois étapes nécessaires à la constitution éthique d'un sujet³²⁵. L'expérience du Tor, bien que douloureuse, est bénéfique car elle le conduit à réintégrer sa condition humaine par l'actualisation de son humanité comprise comme un perfectionnement individuel. Elle permet par ailleurs de

³²¹ La perte de volonté préside à la transformation lorsque le Tor s'avère incapable de résister à l'envie de revêtir la *colte* enchantée.

³²² Saint Augustin définit la nature de l'âme humaine comme trinitaire, composée de la mémoire, de l'intellect et de la volonté. Voir Mary Carruthers, *op. cit.*, p. 101.

³²³ Voir *De Memoria* de Thomas d'Aquin, *Lectio* I, 298. Cité dans *Ibid.*, p. 108.

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ Voir la définition de Cicéron (*De l'invention*, II, LIII, 160) reprise et réadaptée par Thomas d'Aquin (*Somme théologique*, I-II, Q. 57, art. 3, ad. 3) dans *Ibid.*, pp. 102-103.

servir d'*exemplum* à tout lecteur engagé dans une relation de type gouverné-gouvernant. La métamorphose du Tor révèle l'exemplarité de deux comportements, celui de la Reine et celui du chevalier, en rendant compte de réactions adaptées face à un événement problématique, conformément à ce que chaque fonction sociale exige. Cet *exemplum* démontre que la bonne marche du royaume se constitue au travers de la relation établie entre le prince et ses sujets et que la métamorphose du Tor, appartenant au genre du « miroir des princes »³²⁶, s'adresse à plusieurs types de lecteurs, chacun étant compris comme un « animal politique »³²⁷ caractérisé par le rôle qu'il occupe dans la société.

LIRIOPE : UNE FIDÉLITÉ EXEMPLAIRE PAR LE DON DE SOI

La métamorphose de Liriope, comme nous l'avons déjà évoqué, est intrinsèquement liée à celle du Tor. Loin de constituer une punition, elle met en avant l'amour sincère que Liriope éprouve pour le Tor. Lorsqu'elle reçoit la visite de Gadiffer à la maison de pénitence, la jeune fille explique au chevalier les raisons qui l'ont conduite à se retrouver dans cette situation : « tantost que je fus advertie de la male fortune du chevalier, que j'aime tant de bonne amour que je ne pourroye vivre se ne partoie a la moitié de sa penitance, j'en fust tant doulente que j'en devins malade » (l. III, t. II, p. 67). La métamorphose de Liriope réactive littéralement la thématique de la maladie d'amour³²⁸ dans le but de démontrer la profondeur des sentiments de la jeune fille. La « bonne

³²⁶ Selon Jeanne Lods, « Le *Roman de Perceforest*, "manuel de chevalerie", pourrait aussi être appelé "manuel du bon gouvernement" », dans *Le Roman de Perceforest*, *op. cit.*, 1951, p. 236.

³²⁷ Aristote, *Politique*, I, 2, 1253 a) et voir les remarques de Joël Blanchard et de Jean-Claude Mühlethaler à propos du *De regimine principum* de Gilles de Rome, représentatif du tournant que le genre des miroirs des princes a pris dès le XIII^e siècle, dans « Chapitre I. Les miroirs des princes », in *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002, pp. 12-13.

³²⁸ Les auteurs médiévaux ont repris cette thématique ovidienne décrivant l'amour comme une maladie, du fait que les amants sont affectés physiquement par l'amour (cf. Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1967, p. 135.) Voir les règles d'amour d'André le Chapelain (XV. *Omnis conservit amans in coamantis aspectu pallescere*/Tout amant doit pâlir en présence de son amante ; XVI. *In repentina coamantis visione cor contremescit amantis*/Quand un amant aperçoit brusquement celle qu'il aime, son cœur doit commencer à tressaillir ; XXIII. *Minus dormit et edit, quem amoris cogitatione vexat*/Celui que tourmente le souci d'amour mange moins et dort peu, dans le *De amore*, pp. 310-311 et le *Traité de l'amour courtois*, pp. 182-183) ou encore le discours d'Hélie de Toulouse, associant l'amour à une maladie du cœur, dans le *Lancelot en prose (Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, Alexandre Micha (éd.), t.1, Paris ; Genève, Droz, 1979, pp. 39-41.)

amour » qu'éprouve Liriope à l'égard du Tor et le fait de le savoir en difficulté rendent la jeune fille malheureuse au point de l'affliger physiquement. Lorsqu'elle se rappelle que le chevalier « a souffert tant de paine » pour elle, Liriope ressent un chagrin immense, car elle se sent impuissante, ne sachant comment aider le Tor à son tour. Elle dit clairement à la Reine Fée, venue s'enquérir de la santé de sa protégée : « il me samble que je seroye comme garie se je pouoie porter la moitié de [la] penitance [du Tor] affin qu'il fust allegié ». Emue par le dévouement et la souffrance de la jeune fille, la Reine Fée, « tendrement plourant » (p. 68), consent à un compromis. La pénitence du Tor sera réduite à un an monnayant le fait que la jeune fille revête « une chemise de lin » chaque fois qu'elle en éprouvera le désir. Liriope, dès qu'elle est assurée de l'allègement de la pénitence du chevalier, guérit, puis part pour la maison de pénitence où elle doit effectuer sa peine. La métamorphose de Liriope découle donc d'un acte d'amour remarquable compris comme un (contre-)don de soi. C'est effectivement lors de la remémoration des actes que le Tor a accompli pour elle que la jeune fille est submergée par l'émotion et la compassion. A partir de ce moment, elle se met à souffrir spontanément pour et avec l'homme dont elle est éprise. Le sacrifice de la jeune fille répond à ceux que le Tor a entrepris en son nom. La sincérité de l'amour de Liriope, à l'image de celle du chevalier, se révèle ainsi au travers d'une souffrance consentie. Liriope se fait martyre d'amour, s'inscrivant dans la lignée des amantes qui ont follement aimé leur compagnon de manière loyale³²⁹. Elle rejoint ainsi les figures de Didon, de Thisbé, de la Dame de Fayel ou de la Châtelaine de Vergy dont Christine de Pizan fait l'éloge dans *Le Livre de la Cité des Dames*³³⁰.

³²⁹ Claude Machabey-Besanceney, *Le « martyre d'amour » dans les romans en vers de la seconde moitié du douzième à la fin du treizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 315.

³³⁰ Voir « De Dido, royne de Cartage, a propos d'amour ferme. · lv · », pp. 378-380 ; « De Thisbé. · lvij · », pp. 382-384 et LVII. pp. 214-216 ; « Tousjours te pourroie raconter des histoires de femmes en tele fole amour surprises qui trop ont amé de grant amour sanz varier. D'une autre raconte Bocace a qui son mari fist manger le cœur qui oncques puis ne mengia. Autresi le fist la Dame de Fayel qui ama le Chastellain de Coucy. La Chastellaine de Vergi mourut par trop amer. Si fist Yseut qui trop ama Tristan », p. 402 dans Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, in *La Città delle Dame*, Patrizia Caraffi (éd., trad.), Earl Jeffrey Richards (éd.), Milano, Luni Editrice, 1998.

La métamorphose de Liriope se calque sur celle du Tor, puisque la jeune fille est également amenée à porter un vêtement la transformant en animal. Toutefois, la forme qu'endosse Liriope est différente et vise à symboliser son geste d'amour. C'est ainsi que, chaque nuit, elle prend « la forme d'une blanche levriere » (p. 70). Louée par le Tor pour sa loyauté³³¹, Liriope incarne au travers de sa métamorphose un amour dévoué, honnête et sincère, reprenant l'idée qu'« amour de chien n'est pas muable »³³². La transformation de la demoiselle en chien permet de réactiver le couple femme/chien, généralement utilisé dans la littérature arthurienne³³³ pour évoquer la fidélité du chien opposée à l'inconstance féminine. Ce motif récurrent s'illustre au travers du proverbe suivant, apparaissant dans le *Chevalier épée* : « [...] nature et amor de chien/Valt miauz que de feme ne fait »³³⁴. Dans le cas de la transformation de Liriope, ce *topos* est détourné pour mettre en évidence le caractère exceptionnel de la jeune fille et célébrer sa constance tout en renouvelant un motif connu du lectorat.

La couleur et la race du chien choisies pour rendre compte de la métamorphose de Liriope évoquent tout à la fois sa composante féérique, sa beauté, sa pureté de cœur et sa noblesse. Loin de perdre les attributs qui la définissent, Liriope est décrite comme « une blanche levriere, la mieulx composee de tous ses membres que l'en sceut » (p. 71) et « monstre sy grant amour qu'on ne peut plus » à l'égard du Tor. La nature véritable de la jeune fille transparait au travers de sa métamorphose et rappelle le caractère

³³¹ A la fin de sa pénitence, il définit Liriope comme « la plus leale et la meilleure pucelle » (l. III, t. III, p. 189). Notons à ce propos que le lévrier emblématise la notion de fidélité comme le démontrent par ailleurs les nombreux gisants qui sont représentés avec un lévrier à leurs pieds, dans Ferlampin-Acher, *op. cit.*, 2002, note 22, p. 467.

³³² Gace de la Buigne, *Le Roman des Deduis*, Ake Blomqvist (éd.), Stockholm, Almqvist et Wiksell ; Paris, Librairie J. Thiebaud, 1952, v. 5676, p. 292.

³³³ Cette thématique est déjà présente dans l'*Odyssée* (chant XVII) avec la scène de retour d'Ulysse qui met en parallèle l'attitude de son chien Argos et celle de sa femme Pénélope. Elle est réactivée dans les récits tristaniens ou dans les récits en vers du XIII^e siècle dont le personnage central s'avère être Gauvain, entre autres. A ce sujet, voir Philippe Ménard, *op. cit.*, pp. 231-234 ; Emmanuèle Baumgartner, « Des femmes et des chiens », in *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 325-333 ou Yasmina Foehr-Janssens, « Le chien, la femme, le petit enfant : Apologie de la fable dans le *Roman des Septs Sages de Rome* », *Vox Romanica*, 52 (1993), pp. 153-157.

³³⁴ Vv. 1108-1109, dans *Le chevalier à l'épée*, Ronald Carlyle Johnston, Douglas David Roy Owen (éd.), in *Two Old French Gauvain Romances : « Le chevalier à l'épée » and « La Mule sans frein »*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972, p. 57.

exemplaire du personnage s'illustrant dans le sacrifice qu'il est en train d'accomplir. Tout comme pour le Tor, c'est uniquement la mémoire de Liriope qui est partiellement touchée lors de sa métamorphose, puisqu'elle ne se souvient pas exactement de ce qui se passe lorsqu'elle adopte une forme animale³³⁵. La métamorphose de Liriope se déroule en alternance avec celle du chevalier, ce qui renforce l'idéal amoureux que le couple incarne. Séparés pendant une année et incapables de se voir en leur « naturelle[s] figure[s] » (p. 72), les deux jeunes gens continuent à s'aimer au-delà de l'apparence qu'ils perçoivent l'un de l'autre. Liriope est « désirante de veoir [son] amy, combien qu'il fust en laide et espouvantable forme » (p. 69) et le Tor, lorsqu'il est assuré que le lévrière est bien Liriope, se met à la « baisier moult amoureusement » (p. 72) et se montre « joyeux de ce que la pucelle qu'il amoit au monde la mieulx estoit en sa compaignie, combien qu'il la veoit muee en autre figure ». L'amour véritable s'accomplit donc dans la réciprocité³³⁶, au travers d'une double épreuve impliquant don de soi et dépassement des apparences³³⁷.

La métamorphose de Liriope expose une version de l'amour courtois fondée sur l'idée d'un soutien mutuel et constant se révélant au travers d'une épreuve difficile, assurant la sincérité des sentiments éprouvés. Lorsque le Tor se retrouve en mauvaise posture, la jeune fille, loin de délaisser son ami, fait preuve d'un comportement exemplaire, emblématisé par la forme canine qu'elle endosse. A contrario des autres personnages métamorphosés, Liriope n'a pas commis de faute générée par un manque de maîtrise de soi. De ce fait,

³³⁵ Liriope explique à Gadiffer : « le matin il ne me souvint pas comment j'ay este la nuit », l. III, t. II, p. 70. Elle ajoute toutefois le jour suivant : « j'ay toute la nuit esté comme une levriere et je croy voirement que vous me avez bien veue », p. 73. On peut donc imaginer qu'elle se souvient avoir été métamorphosée, mais non du détail des événements.

³³⁶ La réciprocité est la condition même de la *fin' amor* : « Amor enim duos quaerit fidei unitate coniunctos et voluntatum identitate concordés, alii autem quolibet amoris merito defraudantur et in amoris curia extranei reputantur », Andreae Capellani regii Francorum, *op. cit.*, p. 249. « L'amour en effet demande deux êtres unis par une même fidélité et par l'identité de leurs désirs, tous ceux qui ne sont pas dans ce cas sont dépourvus de tout mérite au regard d'Amour et ils sont considérés comme étrangers à sa cour », André Le Chapelain, *op. cit.*, p. 156

³³⁷ « Mulier similiter non formam vel cultum vel generis quaeret originem quia : " Nulla forma placet, si bonitate vacet", morum atque probitas sola est, quae vera facit hominem nobilitate beari et rutilanti forma pollere. », Andreae Capellani regii Francorum, *op. cit.*, p. 17. « Une femme, tout comme un homme, ne doit se soucier ni de la beauté, ni de l'élégance ou de la naissance car "nulle beauté n'a d'attrait là où manquent les qualités d'âme" et ce sont uniquement les vertus de l'âme qui accordent à un homme sa véritable noblesse et lui donnent l'éclat de la beauté », André Le Chapelain, *op. cit.*, p. 53.

son animalisation sert uniquement à révéler un état de perfection déjà atteint, tout en exemplifiant, au travers d'une épreuve partagée, un idéal amoureux axé sur le principe de constance.

MARMONA : UN AMOUR ORGUEILLEUX

Si la métamorphose de Liriope emblématise une forme d'amour parfait, la transformation de Marmona en animal fait au contraire référence à un amour marqué du sceau de l'orgueil, exigeant punition et purgation. La transformation de la jeune femme résulte de son refus de se soumettre à l'amour qu'elle éprouve à l'égard de Passelion. A partir du moment où le chevalier apprend avoir été enchanté par Marmona, qui, éprise de lui depuis longtemps, souhaitait l'avoir à ses côtés³³⁸, la relation des deux amants devient problématique. Malgré les remarques de Zéphir, lui conseillant de ne pas blâmer Marmona pour son geste, puisqu'elle lui a donné plusieurs « hoirs » (p. 906) et que c'« est nécessité que ainsi soit pour le païs aucunement repoeupler de noble génération » (p. 931), Passelion ne peut s'empêcher d'exprimer son ressenti. Il dit alors à la demoiselle : « bien sont de putes nature les damoiselles qui encloent les chevaliers en leurs manoirs par leur mauvais ars, parquoy ilz perdent los et pris et aussy la veue de tant fieres aventures ». Marmona reprend l'argument développé par Zéphir avant d'exprimer sa colère³³⁹ par le biais d'une promesse :

Sire, ce coup me touche, mais pour Dieu pardon et n'aiés meruelles se outre vostre gré vous avés aucuns fois este deceu en plaisance, car pucelle venue de bon sang volentiers s'enamourent a chevalier de bonne venue. Or en est il sy pou que plusieurs d'elles ont retenus les chevaliers pour reformer sens, honneur et gentillesse. Sy n'aiés meruelles de ce que fait vous ay et ne vous en pourtez ja sy gros car jamais si grant marché n'en avrés ; mais le tamps le doit. Mais je vous proumés, jassoit ce que grant marchié en aies eu, jamais de moy n'avrés soulas tant que par destresse mon cainse avrés en sang mué. (pp. 1051-1052)

³³⁸ L. IV, t. II, p. 928.

³³⁹ L'association du geste de Marmona à la colère n'apparaît qu'ultérieurement dans le texte, lorsque le narrateur énonce le fait que « Marmona s'eslongoit par courroux », p. 1086.

Elle s'enfuit alors dans la forêt et Passelion, éprouvant un regain d'amour³⁴⁰ à son égard, se lance à sa poursuite. Cet échange de parole est au fondement d'une faute grave, qui consiste à faire passer son propre honneur avant l'amour éprouvé envers son ami(e). Cette faute, a contrario de celles qui sont à la base des métamorphoses d'Estonné et du Tor, s'initie dans la parole et se rapporte à la fin à laquelle tend cette dernière. Les mots que s'échangent Passelion et Marmona tiennent du litige (*contentio*)³⁴¹ ou de l'injure (*contumelia, convicum*)³⁴², deux péchés de langue définis comme des attaques verbales agressives, associées à la colère et s'opposant à la *caritas*, à la tempérance et à la justice³⁴³. Cet échange agressif de paroles mal intentionnées, bien que rattaché aux catégories de péchés de langue établies par des théologiens, s'insère à ce stade du récit dans une logique d'amour courtois. Il constitue le facteur à la base de la discorde qui s'installe durablement au sein du couple d'amants et annonce la suite de l'aventure de Marmona et Passelion, incapables d'aimer l'autre autant, voire plus que soi-même. Par ailleurs, cette incapacité qu'éprouvent les personnages à se donner l'un à l'autre, contrairement au couple Le Tor-Liriope, permet de renouveler de manière originale le mythe de Narcisse, qui sert au travers de ses réécritures médiévales à « mettre en garde à la fois contre l'orgueil et les folies de l'amour »³⁴⁴. La relation de Passelion et Marmona

³⁴⁰ Le comportement de Passelion s'explique par une vision de l'amour comme un jeu risqué : « le dangier nouveau que la dame lui monstra lui fist tendrement gouster les deduits du passé comme le familleux la viande, car Amours l'aiguillonnoit sy aigrement que en lui n'avoit ne sens, ne advis ». Un tel comportement est par la suite réprouvé par l'idéal amoureux promulgué par le texte, « Dangier » étant assimilé à un mercenaire au service d'Orgueil (cf. p. 1091).

³⁴¹ Voir « IV. *Contentio* », in Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991, pp. 213-221.

³⁴² Voir « VI. *Contumelia, convicum* », in *Ibid.*, pp. 231-238.

³⁴³ Voir tableau établi par Thomas d'Aquin dans sa *Somme*, dans *Ibid.*, p. 158.

³⁴⁴ Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Sève », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11 (1959), p. 141. Dans le *Roman de la Rose*, Narcisse est explicitement caractérisé par son orgueil et pousse Amour à se venger de lui : « Amor qui se vouloit vengier / Du grant orgueil et du dongier / Que Narcisus luy avoit fait / Pugnît Narcisus par son fait » (vv. 1501-1504, Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 133). La chasse au cerf débouchant sur une fontaine évoque également certaines réécritures ovidiennes, bien qu'aucun des personnages, assoiffé ne se penche sur l'eau pour finir par s'y mirer (voir les caractéristiques du motif fixés par le *Lai de Narcisse* et évoqués par Emmanuèle Baumgartner dans « Narcisse à la fontaine : du "conte" à "l'exemple" », *CRMH*, 9 (2002), sur <http://crm.revues.org/70>, consulté le 1 mars 2013). Dans cet épisode, la notion du miroir est sous-jacente au travers du rapport biaisé qu'entretiennent les deux amants : chacun ne voit que lui-même lorsqu'il regarde l'autre.

souligne effectivement le danger nuisible de l'orgueil³⁴⁵. C'est ce que révèlent les plaintes énoncées par chacun des deux amants, qui en se faisant miroir, rendent compte d'un amour voué à l'échec. Ces scènes en parallèle exposent la plainte d'un des personnages, entendue par son ami(e), sans qu'il ne le sache. Le personnage ému par ce qu'il entend, décide d'amorcer une réconciliation, avant de se rétracter, pensant que ce n'est pas à lui de faire le premier pas. Dans chaque scène, le changement d'état d'âme du personnage est décrit comme une psychomachie. Rappelant l'usage profane de ce type d'allégorie initié par le *Roman de la Rose*, il permet d'exposer une conception de l'amour spécifique, fondée dans son opposition à l'orgueil. Ce combat entre Amour et Orgueil prend la forme d'un monologue intérieur pour illustrer le passage d'une pensée amoureuse à une pensée orgueilleuse.

Dans la première scène, Marmona, après avoir entendu la plainte de Passelion, a « le cuer saisy par Amours et ses menistres ». Elle perçoit la possibilité d'une « guarison »³⁴⁶ qu'Amour lui accorde et se prépare à demander pardon à son ami. Les brefs discours de « Franchise », « Plaisance », « bon Souvenir » et « Pitié » (pp. 1088-1089) s'enchaînent pour inciter la demoiselle à faire la paix avec Passelion, jusqu'à ce que la jeune femme fonde « en larmes comme rousee sus branche » (p. 1089). Touchée jusqu'au plus profond de son âme, Marmona est prête à agir lorsqu'Orgueil, « le prince de discorde, l'ennemy mortel du dieu Amours », fait irruption. Il lui dit que « ce n'est pas l'usage de femme d'honneur et qui gros se doit porter de prier ne de sieuvir » (p. 1090). Il est accompagné d'« Impascience », de « Ire », de « Desdaing » et de « Dangier » (pp. 1090-1091), « quatre de ses sauldars » (p. 1090) qui développent des arguments tout aussi convaincants et poussent Marmona à ne rien entreprendre pour se réconcilier avec l'homme dont elle est éprise. Se définissant par la suite elle-même comme une « cruelle femme » (p. 1093), la jeune fille se mue au fil de ses pensées en une *belle dame sans mercy*, qui refuse de

³⁴⁵ Le terme est récurrent tout au long de l'épisode, depuis la faute jusqu'à la catharsis. Il apparaît pour la première fois dans la plainte de Passelion et est déjà défini dans son opposition à Amour : « ce par Orgueil qui te mist au cuer tel outrecuidance comme de aller despiter Amours et la belle qui coulpe n'y avoit ! », p. 1088.

³⁴⁶ A mettre en relation avec la maladie d'amour et ses remèdes selon la logique amoureuse développée par Ovide.

se plier aux règles de l'amour courtois et fait souffrir l'homme qui l'aime³⁴⁷. Passelion, loin d'incarner l'amant martyr faisant face à la « cruelle femme », fait figure de chevalier *sans mercy*. Le mouvement d'âme du jeune homme reproduit celui de Marmona dans un épisode inversant les rôles tenus par les amants. Lorsque Passelion entend son amie se plaindre de sa faiblesse, à savoir avoir refusé l'occasion de se réconcilier avec son amant par orgueil, Amour pénètre son « cuer variant » (p. 1093), suivi des ses ministres (Franchise, Plaisance, Souvenir et Pitié). A ce moment, Orgueil « se vint lanchier au cuer du chevalier atout ses sauldarts » (p. 1094) et se montre une nouvelle fois efficace dans l'argumentaire qu'il développe, puisqu'il convainc le chevalier d'attendre que Marmona vienne à lui. Dans ces deux scènes parallèles, Marmona et Passelion figurent à tour de rôle un amant *sans mercy*, caractérisé par un cœur rempli d'orgueil. Le couple femme cruelle/amant martyr³⁴⁸, évoquant une relation dissymétrique, est reconfiguré pour mettre en scène un duo se partageant la responsabilité de l'échec amoureux. Si les deux amants sont a priori cruels et fautifs envers Amour, leur rachat passe par une souffrance consentie, faisant d'eux des martyrs. L'opposition cruauté/souffrance dessine alors deux étapes successives dans le parcours des personnages, coupables de la même faute, afin d'exprimer la possibilité d'une conversion.

Dans le cas de Marmona, la conversion passe par un jugement et l'attribution d'une pénitence. Suite à cette scène en miroir, révélant l'amour imparfait des deux protagonistes, Passelion et Marmona suivent des chemins différents jusqu'à une ultime rencontre. Si Passelion reprend une vie chevaleresque, Marmona tente d'obtenir le soutien du Dieu des Desiriers³⁴⁹. Elle se rend au temple du dieu et se met à le prier, agenouillée au milieu de demoiselles. Le

³⁴⁷ Sur le poème d'Alain Chartier et ses reprises, voir David F. Hult, Joan E. McRae, *Le Cycle de la Belle Dame sans mercy*, Paris, Champion, 2003.

³⁴⁸ « [L'] œuvre [d'Alain Chartier] exalte le double thème de l'amant martyr et de la dame cruelle », dans Nathalie Urdékian-Gassier, « Déconstruction et recomposition de *La Belle Dame sans mercy* dans le ms. Regina Latina 1363 », *Babel*, 16, (2007), p. 1, sur <http://babel.revues.org/706>, consulté le 03 mars 2013.

³⁴⁹ Le Dieu des Desiriers est en fait le Chevalier au Dauphin, à qui on a bâti un temple après sa mort. Ce dieu exauce les souhaits des jeunes filles venues le prier. C'est ce qui transparait dans le lai qu'elles récitent (l. IV, t. II, pp. 1100-1105), forme de louange évoquant les exploits du Dauphin (strophes I-XIII) et relatant les vœux de jeunes filles qu'il a exaucé de son vivant (strophes XIV-XV). Jeanne Lods, *op. cit.*, 1953, p. 63.

dieu apparaît, « trablant une espee » (p. 1099) et lui dit : « Tu cuides impetrer sur ombre de pucelle ou tu ne as coulpe. Va et fay penitence de ton meffait ! ». A ce moment, Ourseu³⁵⁰, traversant la forêt et passant devant le temple, « la vey muer en cerve et yssir du temple tout en mugeant ». Les demoiselles, suite à cet événement, se considèrent comme mises en garde : « bien devons regarder ce que nous requérons et se telles sommes que donnons a entendre, car veu avons plainement la vengeance de nostre dieu sus la demoiselle qui faulz lui donnoit a entendre ». La métamorphose de Marmona en biche découle d'une vengeance divine, sa prière étant considérée comme abusive, allant même jusqu'à être assimilée à une forme de mensonge, d'hypocrisie. Le terme de « penitence » rend compte de la fonction imputée à l'animalisation de la jeune fille, qui doit se racheter pour transcender l'état de disgrâce et de déchéance dans lequel elle s'est mise par orgueil. Outre la symbolique christique de l'animal, assimilant la métamorphose à un processus de résurrection³⁵¹, le choix du cerf³⁵² permet également de faire écho au *Psaume* 42, utilisant une comparaison pour associer la soif inextinguible d'une biche à celle du juste en quête de Dieu :

Comme une biche se tourne vers les cours d'eau, ainsi mon âme se tourne vers toi, mon Dieu. J'ai soif de Dieu, du Dieu vivant : Quand pourrai-je entrer et paraître face à Dieu ? Jour et nuit, mes larmes sont mon pain, quand on me dit tous les jours : « Où est ton Dieu ? »³⁵³

Des nombreuses gloses dérivées de cette comparaison naît le jeu de mots

³⁵⁰ Il s'agit du petit-fils de la Reine Fée, descendant d'Ourseu, le fils que Lydoire a conçu en pensant à Estonné qu'elle venait de transformer en ours. Cette lignée de chevaliers est constituée d'hommes poilus comme des ours et qui n'est pas sans rappeler la figure de l'homme sauvage, très présente à la fin du Moyen Age. Au sujet d'Ourseu, voir Christine Ferlampin-Acher, *op.cit.*, 2002, pp. 284-287.

³⁵¹ Les Pères de l'Eglise et les bestiaires latins ont fait du cerf une créature christologique et associent la régénération annuelle de ses bois à la résurrection du Christ. Dans « Cerf », in Gaston Duchet Suchaux, Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 40.

³⁵² Christine Ferlampin-Acher traite de la métamorphose en cerf dans son article « La "cervitude" amoureuse : les déguisements en cervidés dans le livre V de *Perceforest* », *Revue des Langues Romanes*, CXIV (2010), pp. 309-326. Elle s'intéresse à la reprise du motif du déguisement en cerf et affirme que la motivation de l'épisode de la métamorphose de Marmona en biche n'est pas narrative, mais sert uniquement à « recycler des motifs familiers au lecteur » (p. 311). Pour elle, l'auteur du *Perceforest* s'inspire de *Guillaume de Palerne* en réactualisant une fois le motif du déguisement en cerf dans un registre pathétique (métamorphose de Marmona) et une fois dans un registre comique (déguisement de Passelion en cerf dans le livre V, t. I, pp. 605-606).

³⁵³ *Ps.* 42 : 2-4.

récurrent rapprochant *cervus* de *servus*. Réactivé en creux dans l'épisode de la métamorphose de Marmona, il s'inscrit dans une logique courtoise. La jeune fille, au travers de sa pénitence, doit apprendre à se soumettre à Amour pour le servir, ce qui implique l'abandon de tout orgueil la caractérisant.

Dans le dénouement de l'aventure, Passelion, de retour en Bretagne, part à nouveau à la recherche de la jeune fille, après que Souvenir lui a rappelé les bons moments passés avec elle (l. V, t. I, p. 147). Chevauchant sans relâche pendant presque une année, il estime avoir « fait grant penitance » et « purgé [son] pechié d'orguel » (pp. 148-149). Il se sent prêt à adopter un comportement adéquat, répondant aux exigences d'Amour : « vieigne a moy qui voudra besoingner, car piteusement recevray ceulz que je n'ay par cy devant adaigniez ». (p. 149). C'est à ce moment, lorsque Passelion se repose près d'une fontaine et prend acte d'un changement intérieur, qu'une biche s'embarque dans l'eau, poursuivie par quatre chevaliers la chassant. L'animal se réfugie sous le cheval de Passelion et se met à requérir la protection d'un chevalier en *mugissant* de manière à susciter la « compassion » (p. 150) du chevalier. En effet, à plusieurs reprises, Passelion a l'impression d'entendre la voix d'une jeune femme implorer son aide³⁵⁴. Le chevalier, touché par les plaintes de la « povre beste » (p. 148), décide de la défendre. Il combat vaillamment, malgré les nombreuses blessures qui lui sont infligées et sauve la biche. Cette scène fait pendant à la scène de dispute qui initie la discorde amoureuse séparant Passelion et Marmona. Le chevalier éprouve de la compassion à l'égard de la biche, ce qui lui permet de la comprendre malgré le fait qu'elle ne s'exprime que par *mugissements*. Profondément touché par la détresse de la bête, il prend sa défense en louant le fait qu'elle « acroist le nombre des cerfz » (p. 150). Passelion réhabilite ainsi indirectement l'acte de Marmona qu'il lui reprochait auparavant par orgueil. La nécessité de repeupler la Bretagne doit ainsi passer avant sa renommée personnelle comme l'évoque la mise en parallèle des deux scènes.

³⁵⁴ « [...] lui estoit proprement advis qu'il entendency la voix d'une damoiselle qui se lamentoit en requerant secours », « [...] sambloit qu'elle eust en son ventre une demoiselle requerant secours », « [...] il entendoit ou muguement de la cerve la voix d'une damoiselle qui tendrement requeroit ayde », p. 148.

La suite de l'épisode est également construite en miroir à la double plainte des amants qui signe la victoire de l'orgueil. Cette nouvelle succession identique de discours, la plainte de Marmona précédant celle de Passelion, met les deux personnages en présence l'un de l'autre, sans que l'un soit dissimulé à la vue de l'autre, bien que Passelion n'ait pas encore reconnu Marmona. La jeune fille sous la forme d'une biche se repent d'avoir cru Orgueil et révèle également la fonction de sa métamorphose :

[...] quant le dieu vey ma requeste soullie d'orgueil, il me donna penitance grieve et anuieuse, combien que plus en avoie deservi, dont je le remercy humblement, car par sa criminelle verge de penitance il a fait saillir de moy le vil et puant orguel dont le cuer avoie enflé » (p. 152)

Au discours de Marmona succède celui de Passelion lui faisant écho : si la biche s'est « purgie » (p. 153) d'Orgueil au travers de sa métamorphose, Passelion, lui, dit l'avoir fait par le biais d'une « saignie » (p. 154) provoquée par le combat qu'il vient de mener. Le dénouement de l'épisode fait office de catharsis pour les deux amants tout en illustrant l'exemple d'une conversion douloureuse, nécessitant un sacrifice qui s'illustre notamment au travers du caractère sanglant³⁵⁵ de l'épisode. Si Passelion ne cesse de perdre son sang, Marmona doit être écorchée vive afin d'être délivrée de sa faute. Le chevalier doit enlever la « vesture » de la biche pour mettre un terme à la punition de la jeune fille et se retrouve alors avec « ung bel cainse non pas blancq, mais sy vermeil de sang q'il degoutoit a tous lez » (p. 156) entre les mains. Le motif du vêtement réapparaît, non pas pour figurer une haire comme dans le cas du Tor et de Liriope, mais pour évoquer le signe de la corruption introduite dans l'homme depuis la Chute³⁵⁶ dont il s'agit de se débarrasser. Marmona ne doit pas apprendre à canaliser les forces animales qui l'habitent, mais doit rejeter un vice ancré en elle d'où la nécessité d'un changement de peau. Sa démorphose

³⁵⁵ A propos de la question du sang dans cet épisode, voir Christine Ferlampin-Acher, « Le sang dans *Perceforest* », *CRMH*, 21 (2011), pp. 160-162. Pour la critique, le caractère sanglant de la scène sert à sanctionner « l'amour prédation » (p. 161) que la nature excessive de Marmona caractérise. Notons que Christine Ferlampin-Acher base son analyse sur le motif du cœur mangé réactualisé dans cet épisode (les chevaliers pourchassant la biche veulent son cœur afin que leur cousine, une amante de Passelion, puisse le manger et guérir) et retient que seule Marmona est coupable d'une « *fin'amor* excessive mortifère » (p. 162).

³⁵⁶ Gil Bartholeyns, *art. cit.*, p. 110.

évoque alors un processus de résurrection impliquant la naissance d'un nouvel homme, tel qu'il est mentionné dans la Bible :

[...] il vous faut, renonçant à votre existence passée, vous dépouiller du vieil homme qui se corrompt sous l'effet des convoitises trompeuses ; il vous faut être renouvelés par la transformation spirituelle de votre intelligence et revêtir l'homme nouveau, créé selon Dieu dans la justice et la sainteté qui viennent de la vérité.³⁵⁷

Après avoir aidé Marmona à retirer sa peau animale, geste symbolisant la renaissance de la jeune fille, Passelion la reconnaît et se souvient des mots qu'elle a prononcés auparavant : « elle lui avoit dit que jamais de elle n'avroit de deduit ne soulas tant qu'il avroit baigné son quainse de son sang a grant meschief ». La démorphose de la jeune fille se révèle ainsi la conséquence directe des paroles blessantes adressées à Passelion, puisque Marmona subit littéralement le châtement injuste infligé au chevalier, son acte d'orgueil se retournant une dernière fois contre elle. D'autre part, la démorphose est également associée à la rédemption des amants qui s'exprime au travers d'un comportement adéquat, fondé sur l'idée d'une entraide spontanée. Effectivement, le geste libérateur de Passelion fait directement suite à une discussion entre les deux personnages à propos de la charité et de l'importance d'apporter son aide aux « diseteux » (p. 154) ainsi qu'aux « femmes amans par amour ». La vertu de la charité ne renvoie plus uniquement à la question de l'amour courtois, mais également à un idéal de vie chrétien plus général. Le contre-exemple d'un amour orgueilleux permet ainsi de faire l'éloge de la *caritas* au sens large du terme et la compassion éprouvée à l'égard d'autrui est à nouveau valorisée³⁵⁸, puisqu'elle est instituée en tant qu'émotion au fondement de la vertu théologale. Le caractère exemplaire de la métamorphose de Marmona qui illustre un comportement amoureux répréhensible ne s'adresse plus uniquement à des lecteurs-amants, mais à tout lecteur susceptible d'exercer sa charité à l'égard des nécessiteux : « beney soit celui qui d'autrui a compassion et qui au diseteux preste ayde sans demander » édicte Marmona.

³⁵⁷ *Ephés.* 4 : 22-24.

³⁵⁸ Voir l'épisode dans lequel Zéphir expose deux *sens* à Estonné pour en faire la base de l'harmonie sociale : *infra*, pp. 35-36.

Pour conclure l'épisode, chaque personnage revient sur la faute qui a conduit à ce dénouement sanglant et demande pardon à l'autre. Passelion s'excuse d'avoir eu « le cuer sy oultrageux et outrecuidié de oser blasmer ne dire villonnye aux dames et demoiselles dont tout bien et tout honneur vient » (pp. 156-157). De son côté, Marmona se repent : « par ma folle outrecuidance jectay sur vous cruelle sentence par mon orguel, je vous en crie mercy, car a ceste cause vous estes fort navré » (p. 157).

La métamorphose de Marmona rend compte d'un apprentissage de l'amour au sens large du terme et d'une mise en garde contre le mauvais usage de la parole, facteur de discorde et de division. Le caractère excessif des deux amants est stigmatisé car il les rend incapable de réguler leurs actions et les conduit à ne plus discerner le mal du bien. Le rachat des personnages passe alors par une punition qui mène à une prise de conscience et débouche sur un réajustement de leur comportement : l'adoption d'une attitude mesurée permettant de répondre aux exigences que requiert l'épanouissement d'une société équilibrée. Comme les autres métamorphoses traitées, la transformation de la demoiselle participe à l'élaboration d'une forme d'« éthique *ad usum civitatis* »³⁵⁹ qui vise un large public de cour.

FONCTIONS DÉFINITOIRE ET ILLOCUTOIRE DE LA MÉTAMORPHOSE : DU MIROIR INVERSÉ DE L'HOMME À L'ALLÉGORIE CIVILISATRICE

Les métamorphoses impliquant l'idée d'une conversion articulent habilement les notions de nature et de culture, au travers de la paire animalité-humanité. Elles pensent l'homme dans son rapport à l'animal afin de définir ce qu'est la nature humaine. Cette fonction définitoire de l'animal est clairement évoquée par Thomas d'Aquin dans son commentaire de l'épisode de la *Genèse* (2 : 20), au cours duquel Adam attribue un nom aux animaux, consacrant ainsi la domination de l'homme sur l'animal : « indigebant tamen eis ad experimentalem cognitionem sumendam de naturis eorum »³⁶⁰. Dans la société

³⁵⁹ Expression empruntée à Armand Strubel, dans « Brunetto Latini : la prudence, mère de toutes les vertus », in Evelyne Berriot-Salvadore, Catherine Pascal, François Roudaut, Trung Tran, *La Vertu de prudence entre Moyen Âge et âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 28.

³⁶⁰ « Ils n'en avaient en vérité besoin que pour tirer de leur nature une connaissance expérimentale ». Cité dans Giorgio Angamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Gayraud Joël (trad. de l'italien), Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 38.

médiévale, « l’animalité, en tant que construction culturelle, sert avec constance de miroir inversé à l’homme »³⁶¹. Elle permet d’esquisser en creux une conception de l’humanité, qui, dans le cas du *Perceforest*, s’insère dans une idéologie n’excluant pas totalement la part animale de l’homme. L’animalité lorsqu’elle s’inscrit dans l’ordre de la nature est tolérée, puisqu’elle découle de la création divine, a contrario de la bestialité qui s’avère contre-nature et doit donc être éradiquée³⁶². Ainsi les personnages du *Perceforest* ont à canaliser leur composante animale lorsqu’elle peut servir les intérêts du royaume : la force brute du Tor et la libido d’Estonné ne doivent en aucun cas être éradiquées puisqu’elles sont le moteur d’une expansion territoriale (espace) et généalogique (temps) menant à l’avènement d’une société parfaite. Le vice de Marmona – en s’opposant aux vertus de charité, de justice et de tempérance – sape l’équilibre sur lequel repose l’harmonie sociale. Inutile, il rend compte d’une relation amoureuse contre-productive, empêchant Passelion de faire preuve de prouesse et de repeupler la Bretagne comme il le doit. Il s’agit donc de le faire disparaître. Ces personnages constituent, au travers de la domestication de leur animalité, des modèles de conversion qui produisent des exemples de comportements à éviter. Le mauvais conseiller (Le Tor), l’amant volage (Estonné) et l’amante orgueilleuse (Marmona) sont stigmatisés au nom d’une idéologie chrétienne et courtoise qui doit permettre l’émergence d’une société policée. Les différents types de relation mis en scène dans les métamorphoses (gouverné/gouvernant, homme/femme ou encore riches/*diseteux*) révèlent des exemples concernant autant le domaine de la sphère privée que celui de la sphère publique. La question de l’amour tient une place de prédilection puisqu’elle est discutée au travers de toutes les métamorphoses, celle du Tor et de Liriope exposant un amour fidèle et celles d’Estonné et de Marmona des comportements amoureux déviants. La problématique de l’harmonie sociale est également centrale et renvoie à la conception de bon gouvernement afin d’exposer la nécessité d’un équilibre qui vise à assurer une cohésion entre les divers membres d’une société. La métamorphose du Tor rend compte d’un

³⁶¹Pierre-Olivier Dittmar, « Le propre de la bête et le sale de l’homme », in Gil Bartholeyns *et alii*, *op.cit.*, p. 169.

³⁶² Voir Sylvia Huot, *Postcolonial Fictions in the Roman de Perceforest. Cultural Identities and Hybridities*, Cambridge, Brewer, 2004, pp. 71-72.

mauvais conseiller mettant en danger la santé du royaume. Le chevalier, fautif, est puni à juste titre par la Reine Fée, garante de la justice. La métamorphose de Marmona, quant à elle, permet une digression autour de la notion de charité, vertu pensée comme le ciment qui unit une communauté hétérogène.

L'animalité des personnages et sa domestication servent à représenter une évolution positive des personnages, c'est-à-dire une forme de conversion³⁶³. Cette conversion individuelle s'insère dans un processus de civilisation plus large à l'œuvre dans le *Perceforest*, renvoyant à la fois à la trame narrative qui aboutit à l'avènement d'une société idéale (courtoise/chrétienne) et au geste de l'écrivain qui la configure (*translatio imperi, fidei et studii*). Il s'agit d'une mise en abyme du récit qui permet de penser l'*humanitas* en tant que phénomène culturel rendant possible l'actualisation/la réalisation de la nature humaine³⁶⁴ : « en étant un être de culture, l'homme acquiert sa nature, sinon il s'animalise, étant réduit à sa part animale »³⁶⁵. On retrouve dans une telle conception de l'homme, les préceptes aristotéliens qui se résument dans la formule suivante : « Homo naturaliter est animal politicum et civile »³⁶⁶. Dans le *Perceforest*, la culture est ainsi le vecteur permettant à l'homme de se définir au travers d'un perfectionnement qui doit conduire à une maîtrise de soi par l'intégration de préceptes courtois et chrétiens. A court terme, elle permet la réforme d'individus et à long terme celle de l'entier d'un peuple, comme le démontre l'histoire de *Perceforest* et de la Bretagne, atteignant un stade ultérieur de perfection au terme d'un long processus de civilisation. Au sein du roman, la production culturelle – principalement le domaine des fées – consiste à aménager le territoire et à fonder une mémoire culturelle symbolisée par la construction de monuments commémoratifs qui jalonnent progressivement le paysage. Ces activités rendent compte du processus de civilisation à l'œuvre dans le roman. En même temps, elles projettent à l'intérieur du récit le rôle que s'attribue l'auteur du *Perceforest*, cherchant à « civiliser » ses lecteurs par le biais

³⁶³ « La dualité de l'homme peut aussi figurer non une double essence, mais une évolution : le thème de la métamorphose retrouve alors le signifié de la conversion. » Marylène Possamai-Pérez, *op. cit.*, p. 609.

³⁶⁴ Gil Bartholeyns, *art. cit.*, p. 116.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 117.

³⁶⁶ Jacqueline Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis. Un florilège médiéval. Etude historique et édition critique*, Louvain, Publ. universitaires ; Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 1974, p. 252, n° 3.

d'une production culturelle qui propose des exemples de comportements à suivre au travers d'un mode de lecture stimulant. D'après lui, la lecture de son histoire se justifie du fait qu' « il n'est chevalier nulz, s'il la leue, qu'il n'en vaille mieulx » (l. I, t. I, p.71). La triple *translatio* qui préside à l'écriture du *Perceforest* place l'entreprise de l'auteur dans une logique préhumaniste faisant écho à la vocation que les livres d'heures (*fidei*), les miroirs des princes (*imperii*) et plus largement la vulgarisation d'ouvrages savants (*studii*) se donnent en cette fin de Moyen Âge, à savoir agir concrètement sur le lecteur et par là même sur le monde³⁶⁷.

La métamorphose en tant que conversion reflète les prétentions que l'auteur attribue à son texte et plus largement à la littérature, dans le but de concurrencer les textes sérieux visant à instruire. Loin de relever uniquement de la rhétorique et de *l'amplificatio* en tant qu'allégorie *in verbis*, elle est associée au « fonctionnement du symbole tel qu'il est conçu dans l'Écriture, dans l'Histoire ou la Nature »³⁶⁸. En inscrivant la métamorphose dans un univers païen qui précède la Révélation, l'auteur du *Perceforest* la rapproche de l'allégorie *in factis* puisqu'elle participe à une vision chrétienne de l'Histoire. À l'image de l'auteur de l'*Ovide moralisé* qui « accorde fréquemment à la fiction une valeur "historique" souvent par le biais de l'évéhémérisme »³⁶⁹, l'auteur du *Perceforest* donne une nouvelle dimension au motif de la métamorphose pour en faire à la fois une préfiguration de la conversion et l'expression de la volonté divine. La métamorphose rend ainsi les frontières entre l'allégorie *in factis* et l'allégorie *in verbis* tangible pour faire de la lettre le lieu d'incarnation de plusieurs *sens* et rendre compte d'une esthétique de la polysémie associée à une écriture *subtile*. Le style allégorique, caractérisé par sa complexité, vise à la fois à produire plaisir esthétique et intellectuel. Si les *poetes* précisent régulièrement la

³⁶⁷ On peut penser à une forme d'engagement indirect, rappelant la posture des écrivains du XII^e siècle, pour qui « élever, par la transmission du savoir, l'homme au-dessus des "bestes", c'est faire œuvre morale, mais aussi politique », dans Jean-Claude Mühlethaler, « Pour une préhistoire de l'engagement littéraire en France : de l'autorité du clerc à la prise de conscience politique à la fin du Moyen Âge », *Versants* 55/1 (2008), p. 16.

³⁶⁸ Armand Strubel, « Littérature et pensée symbolique au Moyen Âge (Peut-on échapper au "symbolisme médiéval" ?) », in Dominique Boutet, Laurence Harf-Lancner, *Écritures et mode de pensée au Moyen Âge (VIII^e - XV^e siècles)*, Paris, 1993, p. 33.

³⁶⁹ Virginie Minet-Mahy, « Quelques traces d'un "théorie du texte" dans l'allégorèse en moyen français. La fiction, moteur de la quête du sens ? », *Le Moyen Âge*, 110 (2004), p. 608.

manière d'aborder les allégories qu'ils représentent, l'auteur du *Perceforest* ne délivre pas d'informations explicites au lecteur à propos de la manière de lire les allégories que constituent les métamorphoses. La « recherche de sens »³⁷⁰ que suscite l'écriture allégorique est d'autant plus forte que le lecteur est amené à découvrir seul les multiples niveaux de sens que renferme la lettre. Il s'agit alors pour lui de puiser dans son « répertoire »³⁷¹ constitué « de normes, de représentations socioculturelles » et du « bagage littéraire » qui est le sien³⁷². Ces allégories, lieux de transferts de sens, reflètent l'idéologie promulguée par le *Perceforest*, fondée sur la notion de progrès. Elles expriment l'idée générale de conversion³⁷³, sans toutefois se limiter à cette signification. Effectivement, les nombreuses allusions qu'elles produisent, conséquence directe d'une écriture qui se veut relecture³⁷⁴ et préfiguration, incitent le lecteur à mobiliser son répertoire pour faire de la lecture un jeu. A ce titre, la littérature courtoise et plus particulièrement arthurienne tient un rôle tout particulier et les clins d'œil topiques sont nombreux, ce qui permet de donner de l'épaisseur à la métamorphose en déployant les diverses possibilités de lecture qu'elle offre. Intégrées à la dynamique narrative du roman, les métamorphoses du *Perceforest* rendent compte de l'exploitation originale d'un motif, généralement traité comme une *fiction*, à savoir une *fable* à gloser servant d'exemple³⁷⁵. Loin d'insérer dans son texte des micro-récits mythologiques qui reprennent les récits ovidiens de métamorphoses, l'auteur du *Perceforest* choisit³⁷⁶ d'imaginer

³⁷⁰ Virginie Minet-Mahy, *op. cit.*, p. 12

³⁷¹ Terme élaboré par Iser et repris par Virginie Minet-Mahy dans son ouvrage. Il correspond plus ou moins à la notion d'« encyclopédie » qu'Eco conceptualise dans ses travaux sur la réception. Voir *Ibid.*, pp. 13-14.

³⁷² *Ibid.*, p. 13.

³⁷³ Notons que l'allégorèse permet ainsi de lire la métamorphose de manière cohérente, non au niveau même de l'opération de l'exégèse, mais en s'appuyant sur des points de doctrine qui préexistent (idéologie chrétienne et courtoise dans notre cas). Voir Armand Strubel, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* », in Laurence Harf-Lancner (éd.), *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2009, p. 152.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 15. Comme nous l'avons déjà évoqué, le *poete* configure ses lectures pour leur donner un nouveau sens au travers de l'œuvre qu'il compose. Le geste de l'écrivain peut alors être envisagé comme une relecture de son répertoire.

³⁷⁵ Voir Didier Lechat, « Dire par fiction ». *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2005, pp. 19 et 22.

³⁷⁶ Il s'agit d'un choix, puisque l'auteur du *Perceforest*, n'est pas sans connaître l'usage que les *poetes* font des fables ovidiennes. Lui-même, par la bouche de l'amante désespérée de Péléon, mentionne au travers d'une plainte le modèle d'amants courtois malheureux que sont Orphée et Eurydice et évoque l'idée d'une métamorphose d'Eurydice en pierre (l. II, t. I, p. 409).

des métamorphoses qui sont partie prenante de la trame de son récit. En associant la matière bretonne « qui se rattache à une véritable historicité »³⁷⁷ au récit ovidien, remis au goût du jour par le procédé de moralisation qui caractérise l'entreprise de l'auteur de l'*Ovide moralisé*³⁷⁸, il propose une conception inédite de la métamorphose qui participe à la fois du conte et de la fable. Il s'agit ainsi d'inscrire la métamorphose dans l'Histoire du Salut³⁷⁹ tout en invitant à un dépassement de ce sens historique premier pour profiter du déploiement de sens divers qu'offre la métamorphose. Le sens littéral de la métamorphose est dès lors rendu indissociable des autres niveaux de sens qui ne sont plus à chercher au-delà de la lettre, mais dans la lettre même. La fiction devient alors le lieu où s'origine la *senefiance*, le lieu de l'incarnation de vérités mises à portée du lecteur : « les sens cachés ne se dévoilent pas par substitution de la *sententia* à la *littera*, mais dans les tensions du texte, des intertextes et de représentations imaginaires »³⁸⁰. La *littera*, loin de constituer une « vacuité signifiante », tient le rôle de « moteur du sens »³⁸¹, révélant les aspirations d'une littérature qui tend à réfuter les critiques qu'on lui adresse, l'assimilant soit au mensonge³⁸², soit à la futilité³⁸³.

³⁷⁷ Armand Strubel, *art. cit.*, 2009, p. 157.

³⁷⁸ La moralisation d'Ovide dans l'*Ovide moralisé* « s'inscrit dans ce grand mouvement de traduction et d'appropriation des textes antiques qui culmine sous le règne de Charles V. La translation réalise d'abord un transfert linguistique avant d'opérer un transfert sémantique, la lecture allégorique. Conformément aux principes de l'exégèse biblique, l'auteur conduit son lecteur des interprétations de type historique ou physique vers les explications spirituelles », dans « Préface », Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille, Michelle Szkilnik (dir.), *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 14.

³⁷⁹ *Idem*.

³⁸⁰ Virginie Minet-Mahy, *op. cit.*, p. 40.

³⁸¹ Virginie Minet-Mahy, « Quelques traces d'un "théorie du texte" dans l'allégorèse en moyen français. La fiction, moteur de la quête du sens ? », *art. cit.*, p. 607

³⁸² Voir Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 262 et ss. ; Didier Lechat, *op. cit.*, p. 25.

³⁸³ A propos de l'oisiveté associée à la fiction/littérature profane, voir Florence Bouchet, *op. cit.*, pp. 87-93.

Chapitre III

Métamorphoses du lecteur

Au travers du caractère autoréflexif du roman, la lecture de la métamorphose est mise en scène à plusieurs reprises, principalement par la représentation des réactions des personnages face à la merveille ainsi que par le biais de la composante méta-poétique de la métamorphose d'Estonné. La projection de divers regards et lectures de la métamorphose sert ainsi de balise au lecteur, amené à la fois à participer au déchiffrement d'une énigme et à se montrer solidaire des héros pénitents. Cette double activité, entre mise à distance de l'univers fictionnel et immersion dans ce même univers, révèle un mode de lecture à plusieurs niveaux, dont la visée ultime est de permettre une transformation positive du lecteur réel³⁸⁴.

DES ÉMOTIONS INSCRITES À L'EFFET-MÉTAMORPHOSE : UNE QUESTION DE NIVEAU DE LECTURE

Faisant suite à la vision (*mirari*), première phase du schéma narratif³⁸⁵ établi par Christine Ferlampin-Acher à propos de la merveille, la réaction des personnages est souvent décrite en terme d'émotions qui définissent l'établissement d'un rapport entre le personnage et l'objet perçu. La représentation de ces émotions oriente la lecture de la merveille puisqu'elles peuvent inciter le lecteur à éprouver la même émotion à l'égard du héros métamorphosé : la réaction du lecteur est ainsi dictée par celle du personnage³⁸⁶. Les personnages, spectateurs de la métamorphose, peuvent alors apparaître comme des «personnages-miroirs»³⁸⁷, dirigeant les émotions du

³⁸⁴ « A la fin du Moyen Âge, l'impact produit sur le lecteur devient primordial » in Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 65.

³⁸⁵ Processus narratif en quatre phases : 1. Vision 2. Réaction 3. Questionnement 4. Jeu sur les réponses, plurielles et concomitantes, le phénomène pouvant être réel ou illusoire. Voir *supra*, p. 12.

³⁸⁶ Voir Christine Ferlampin-Acher, « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* », *art. cit.*, p. 85 : « La réaction du lecteur implicite est dictée, sans risque d'anachronisme par celle du personnage. Que cette réaction soit effectivement éprouvée ou non par le lecteur moderne n'est pas la question : il suffit que le texte la mentionne pour que nous jouions à l'éprouver [...] ».

³⁸⁷ « These characters [the mirror characters] showing an explicit emotional reaction to an event were probably inscribed in the text to elicit a similar reaction to the audience », Frank

public afin de cadrer la réception du texte. Cette notion, développée par Franck Brandsma, met en avant le rôle que les émotions inscrites peuvent jouer dans l'interprétation d'un texte. Les émotions des personnages – l'étonnement, la peur et la pitié dans notre cas – sont à ce titre des indicateurs de l'effet-métamorphose qui vise à être produit sur le lecteur.

L'effet-métamorphose que le texte cherche à produire sur le lecteur s'accomplit à deux niveaux de lecture qui se complètent. Le premier degré³⁸⁸ de lecture proposé par la métamorphose pousse le lecteur à s'identifier à certains personnages et à adhérer aux valeurs promues par le texte³⁸⁹. Immergé dans l'univers fictionnel³⁹⁰, le lecteur suspend volontairement son incrédulité pour jouer le jeu que lui suggère le texte. Toutefois, certaines émotions semblent se dérober à une telle fonction. Le jeu intertextuel pousse le lecteur à reconsidérer son rapport au texte, l'interrogeant sur la manière dont il s'agit d'aborder certains épisodes. La poétique de l'allusion propre au *Perceforest* ne cesse de menacer une lecture au premier degré et sème le doute dans l'esprit du lecteur. Chaque imitation, répétition d'un modèle connu, interroge le lecteur quant à sa fonction. S'agit-il d'une réécriture relevant du registre sérieux ou d'une parodie visant à produire des effets comiques³⁹¹ ? Dans le cas d'une réécriture sérieuse, les émotions inscrites peuvent continuer à jouer leur rôle de balise de lecture. L'usage parodique, quant à lui, confronte le lecteur à un écart d'esthétique incongru, l'obligeant à considérer le rôle de ce procédé intertextuel, au-delà de sa fonction strictement comique. Cette lecture au second degré installe une distance entre le monde fictionnel et le lecteur,

Brandsma « The courts's emotion », in Isabelle Arseneau, Francis Gingra (dir.), *Cultures courtoises en mouvement*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2011, p. 75.

³⁸⁸ Les deux degrés de littérature ici mentionnés font référence à la catégorisation établie par Jérôme David dans « Le premier degré de la littérature », article qui vise à revaloriser la lecture dite ordinaire (*versus* littéraire), notamment en promouvant des travaux récents allant dans ce sens. Voir Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *LHT*, 9 (février 2012), sur <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=304>, consulté le 24 octobre 2012.

³⁸⁹ Voir *Ibid.*, §§ 18-19.

³⁹⁰ A propos de l'immersion fictionnelle comprise comme une « suspension volontaire de l'incrédulité » (Coleridge), voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, pp. 179-198.

³⁹¹ Ceci est d'autant plus marqué du fait que, dans le *Perceforest*, comme le souligne Christine Ferlampin-Acher, registre comique et merveilleux sont intimement liés : « La relation à la merveille passe donc par un regard perturbé et l'auteur du *Perceforest* aime à traiter ce motif sur le mode comique » (*op.cit.*, 2003, p. 104).

rendant ainsi impossible toute identification à certains personnages, toute imitation des émotions représentées. L'immersion du lecteur dans le monde du roman est momentanément interrompue pour mettre l'accent, non plus sur le récit, mais sur la fabrication de la fiction et les jeux qu'elle autorise. En dévoilant sa forme palimpsestique au travers de la parodie, le texte invite le lecteur à identifier les possibles références sous-jacentes, clins d'œil qui font de la lecture un jeu *subtil*.

L'ÉTONNEMENT ET LA PEUR AU FONDEMENT DE LA TOPIQUE MERVEILLEUSE

L'étonnement, réaction usuelle face au phénomène merveilleux, est une émotion neutre qui sert à indiquer le caractère exceptionnel de la métamorphose et à signaler au lecteur qu'il doit porter une attention particulière à ce qu'il est en train de lire. Les personnages sont décrits comme *esbahis*, *esmerveillés* ou comme ayant *grant merveille* de ce qu'ils voient. Si le spectacle de la transformation d'un personnage suscite logiquement la surprise de celui qui y assiste³⁹², les passages-clés des épisodes de métamorphoses provoquent également l'étonnement du public : généralement, ils révèlent la double composante – humaine et animale – des protagonistes punis. Ainsi le combat d'Estonné, se déroulant sous les yeux du couple royal, décrit à plusieurs reprises la surprise de celui-ci lorsqu'il observe l'habileté de l'animal dans le maniement des armes³⁹³. Dans le cas de Marmona, Passelion ne cesse de s'étonner d'entendre, au travers du *muqisement* plaintif de la biche, la voix d'une femme en détresse³⁹⁴. Le roi Perceforest, quand il entend l'histoire des métamorphoses du Tor et de Liriope puis assiste à ce qu'on vient de lui rapporter, « il eut plus grant merveilles que se cornes lui fussent venues »³⁹⁵. Les nombreuses occurrences faisant état de la surprise des personnages-spectateurs qui ponctuent ces passages cherchent, si ce n'est à provoquer l'étonnement de lecteur, du moins à retenir son attention. Elles signalent la

³⁹² Notons que la plupart des métamorphoses sont dérobées au regard des autres personnages. Seul le spectacle de la métamorphose de Marmona, donnée à voir à Ourseau, provoque l'étonnement de ce dernier (« il fut moult esbahi », l. IV, t. II, p. 1099).

³⁹³ La Reine Fée est « esbahie », « moult s'emerveilla » « eut grant merveille de l'ours » et « si en avoit le roy et la royne tresgrant merveille », l. II, t. I, p. 327.

³⁹⁴ « Passelion eust tresgrant merveille » (l. V, t. I, p. 148) et est « esbahi » (p. 148, 150 et 155).

³⁹⁵ L. III, t. III, p. 176.

nécessité de marquer un temps d'arrêt sur ce phénomène dont l'appréhension est problématisée au travers de la réaction des personnages. Si, dans un premier temps, elles renvoient à l'effet que la merveille devrait avoir sur lecteur, à savoir frapper son esprit par l'exposition de personnages hybrides, elles visent surtout à susciter sa curiosité³⁹⁶. L'étonnement s'insère alors à la jonction d'une tradition littéraire que Ferlampin-Acher décrit dans son ouvrage dédié à la topique merveilleuse et d'une rhétorique chrétienne qui fait du surprenant une amorce mnésique servant à mieux imprimer l'épisode en question dans la mémoire. Toutefois, la surprise occasionnée par la merveille n'est pas une fin en soi et doit conduire à une réflexion de la part du lecteur. Cette réflexion prend la forme d'une quête, d'un jeu herméneutique qui vise à permettre au lecteur de donner du sens à la merveille au travers d'une *ruminatio*, d'une méditation dont il sortira grandi.

La peur, autre émotion constituant une réaction récurrente face à la merveille, a une fonction similaire. Servant à définir en creux le caractère monstrueux³⁹⁷ de l'être métamorphosé, elle apparaît principalement pour exprimer l'émotion que les personnages éprouvent face au Tor³⁹⁸. L'effroi que suscite l'apparence du Tor est tout à fait légitime, même de la part de valeureux chevaliers, car comme l'explique le narrateur : « il n'en est homme vivant, tant fust hardy, qui n'en n'eust paour »³⁹⁹. La crainte suscitée par le monstre correspond à l'étonnement provoqué par des métamorphoses moins spectaculaires, puisque les personnages sont transformés en animaux qui existent et qui ne constituent pas un danger pour l'homme. Notons à ce propos qu'Estonné, transformé en

³⁹⁶ Raphaël Baroni fait de la curiosité la dimension thymique d'une stratégie rhétorique spécifique (la représentation provisoirement obscure d'une situation narrative) engageant un mode d'interprétation particulier (le diagnostic, cf. *infra*, note 413, pp. 112-113). Voir Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 111.

³⁹⁷ Sur la peur du monstre romanesque, voir Christine Ferlampin-Acher, « La peur du monstre dans le roman médiéval », *art. cit.*, pp. 131-132. Selon la critique, « [...] dans les romans, le monstre est présenté de telle sorte que nous [le lecteur] sachions que nous devrions avoir peur, mais que nous n'aurons pas peur », p. 132.

³⁹⁸ Tous les personnages qui le rencontrent sont effrayés, même s'ils savent qu'il s'agit du Tor métamorphosé Estonné « s'effroya tellement » (l. III, t. II, p. 38) et est « espouenté » (p. 40) ; Lyriope confesse à Gadiffer : « Et vous prommés que je n'eus oncques sy grant paour », p. 70 ; « Mais quant Lyonnel le vey, il en eut plus grant paour qu'il n'en fist semblant », l. III, t. III, p. 179. Seul Gadiffer éprouve plus de l'étonnement que de la peur : il est « esbahi » et « esmerveillié », l. III, t. II, p. 63.

³⁹⁹ L. III, t. II, p. 38

ours, provoque également la peur des demoiselles, pensant d'abord avoir affaire à un loup-garou, puis effrayées par la composante sauvage de l'animal. Ce n'est que lorsque l'ours leur semble domestiqué qu'elles osent aborder l'animal sans réticence. A partir de ce moment, elles n'éprouvent plus de peur à son encontre, mais de l'émerveillement. La peur, tout comme l'émerveillement, sert donc à faire état du caractère exceptionnel de la métamorphose en mettant toutefois l'accent sur la bestialité de la transformation animale (monstruosité ou sauvagerie). Elle possède les mêmes fonctions que l'étonnement puisqu'elle est rattachée au merveilleux et à l'inédit et en constituent une déclinaison possible, lorsque le merveilleux bascule du côté du fantastique⁴⁰⁰. Il s'agit donc également de susciter l'intérêt du lecteur et de le faire participer à une quête herméneutique, qui doit conduire à la découverte d'une vérité. C'est ce que Lancelot, dans le *Lancelot en prose*, explique à une demoiselle au sujet de la fonction des merveilles effroyables qui jalonnent le parcours d'un personnage/d'un lecteur : « Damoisele, fet Lancelot, li preudome enquierent la verité des merveilles qui les espoient »⁴⁰¹. Outre cette fonction générale, l'inscription de la peur semble aussi permettre des développements comiques par l'exposition d'attitudes ridicules. Estonné, lorsqu'il voit le Tor se transformer, est effrayé et s'enfuit⁴⁰². La description détaillée de sa fuite par le narrateur révèle le fait que le chevalier s'avère incapable de gérer sa peur. Son attitude qui contraste avec celle de Lyonnell, représenté comme pouvant se maîtriser⁴⁰³, rend le chevalier ridicule. Estonné, effectivement, « picque bon coursier en la forest comme foursené, car il lui sambloit tousjours que le tors a neuf testes estoit a ses talons » (l. III, t. II, p. 39). Il chevauche une bonne partie de la matinée, jusqu'à « heure de tierce, mais encores a celle heure n'avoit il point regardé derriere lui ». Le chevalier est dans un tel état de panique qu'il ne sait ni ce qu'il fait, ni ce qui s'est passé et encore moins où il se trouve. Épuisé, il s'endort dans la forêt et, lorsque des jeunes femmes le réveillent, « il luy sembla

⁴⁰⁰ Voir l'article de Christine Ferlampin-Acher qui, en reprenant les distinctions établies par Francis Dubost et Jacques Le Goff, associe le fantastique du *Perceforest* à une réaction de peur, contrairement au merveilleux qui serait assimilé à des émotions neutres ou positives dans « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* », *art. cit.*, pp. 81-82 et p. 106.

⁴⁰¹ *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰² Voir Anne Delamaire, *op. cit.*, 2010, pp. 200-203.

⁴⁰³ Voir *supra*, note 398, p. 109.

que ce fust le Tors qui le esveilloit comme il avoit fait le matin ». Comme à son habitude, Estonné se distingue par un comportement excessif qui génère une rupture de registre et fait basculer la tonalité épique du récit chevaleresque du côté du burlesque⁴⁰⁴. Ce comportement évoque la peur panique⁴⁰⁵ du couard que l'on trouve déjà dans les chansons de geste, à l'image de celle éprouvée par le comte Tiébaut dans *la Chanson de Guillaume*. Le chevalier, fanfaronnant avant le début de la bataille, prend la fuite dès les premiers coups et, sous l'emprise de la panique, heurte le cadavre d'un pendu avant de s'oublier complètement, conchiant la housse de son cheval⁴⁰⁶. Toutefois, Estonné n'est pas un modèle de couardise et sa peur, bien que ridicule et susceptible de faire sourire le lecteur, ne remet pas en question la fonction chevaleresque que le personnage joue au sein du récit. Loin d'incarner les valeurs chevaleresques en négatif, comme c'est le cas de Tiébaut, Estonné figure plutôt un héros excessif dont la fonction est d'amuser le lecteur tout en stigmatisant l'incapacité de maîtrise de soi et le manque de pertinence dont fait preuve le chevalier.

La peur qu'éprouvent les demoiselles lorsqu'Estonné prend l'apparence d'un ours est également traitée sur un mode comique en mettant en avant la réaction disproportionnée des jeunes filles, qui « eurent tel paour qu'elles cloïrent la fenestre en grant haste et d'en allèrent toutes trois muchier en l'un de leurs litz en ung mont, les testes dessoubz leurs couvertures, car elles n'avoient hardement d'elles monstrier » (l. II, t. I, p. 323) et ainsi « devoient les .III. pucelles, espoentees dessoubz leur couverture ». Le caractère comique de cette épisode révèle la naïveté des jeunes filles qui pensent se protéger de ce qu'elles vont jusqu'à imaginer être un loup-garou en se cachant sous leurs couvertures⁴⁰⁷. La réaction des trois fées produit une rupture registrale qui prend toute son ampleur dans la scène suivante, au cours de laquelle les

⁴⁰⁴ Sur la fonction de « coloration » de la peur, soulignant l'atmosphère d'une scène, voir § 82 dans Bernard Ribémont, « La "peur épique". Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », *Le Moyen Age*, 114/3 (2008), sur www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2008-3-page-557.htm, consulté le 20.03.2013.

⁴⁰⁵ Ce genre de peur est également associé de manière récurrente au *nice* ou au sarrasin (voir *Ibid.*, § 83).

⁴⁰⁶ Cité dans *Idem*. Voir *La Chanson de Guillaume*, François Suard (éd., trad.), Paris, Bordas, 1991, p. 24.

⁴⁰⁷ A ce propos, voir *supra*, p. 68.

demoiselles se font réveiller par la Reine Fée à coup de verge ⁴⁰⁸. L'humanisation⁴⁰⁹ du trio féérique, exposant la peur des jeunes filles, débouche sur une bastonnade qui n'est pas sans évoquer les ressorts comiques des fabliaux. La Reine Fée s'amuse de la naïveté des jeunes filles en faisant semblant qu'elle ne connaît pas la raison de leur réveil tardif⁴¹⁰. Elle invite ainsi le lecteur à faire de même, à savoir se moquer et sourire de l'attitude naïve du trio qui se trouve par ailleurs bien loin de correspondre à « l'image traditionnelle de la fée, majestueuse et mystérieuse »⁴¹¹ à laquelle le lecteur est habitué. Cette scène comique expose également le rôle d'avatar du narrateur que tient la Reine Fée. Elle met en avant la fonction métadiégétique du personnage qui invite le lecteur à se distancier de l'univers fictionnel pour apprécier le jeu parodique⁴¹² que l'écriture ou plutôt, devrions-nous dire, la réécriture permet.

Ces deux émotions inscrites, l'étonnement et la peur, plus que de susciter des émotions identiques chez le lecteur, servent à mettre en avant le caractère inédit de l'épisode dû à la transformation de personnages en animaux. Elles constituent des signaux avertissant le lecteur qu'il s'agit d'aborder ces aventures merveilleuses avec intérêt. L'étonnement et la peur, parties prenantes de la topique merveilleuse, visent à provoquer la curiosité du lecteur afin que ce dernier s'investisse dans le jeu herméneutique que propose la merveille. Ces émotions servent de déclencheur à un type de tension narrative spécifique qui exige un mode d'interprétation proche du diagnostic⁴¹³ : le lecteur est invité à désambiguïser la merveille tout en appréciant les multiples sens qu'elle recèle.

⁴⁰⁸ « Mais quant elle les veyt dormir, elle prist une verge dont elle les avoit batue sa fille par maintes fois et puis decouvry les .III. pucelles qui ensemble se dormoient et les fery parmy les reins par plusieurs coupz, et elles saillirent sus toutes esbahies, sy courut chacune a ses vestures », l. II, t. I, p. 324.

⁴⁰⁹ A propos de l'humanisation des fées comme procédé comique, voir Anne Delamaire, *op. cit.*, 2010, pp. 373-377.

⁴¹⁰ « Quant la royne eut oÿe la pucelle [Lyriope], elle fist semblant que rien n'en sceust », l. II, t. I, p. 324.

⁴¹¹ Anne Delamaire, *op. cit.*, p. 375.

⁴¹² Nous utilisons le terme de parodie pour désigner un « remploi déceptif », c'est-à-dire l'imitation d'un modèle connu, créant un horizon d'attente qui se voit déçu par des éléments perçus par le lecteur comme incompatibles. Voir Jean-Claude Mühlethaler, *art. cit.*, 2009, pp. 8-9.

⁴¹³ Raphaël Baroni associe le suspense au pronostic (interprétation visant à anticiper le futur de la fable) et la curiosité au diagnostic, c'est-à-dire à une interprétation ayant pour but de désambiguïser une situation narrative à partir d'indices, ce qui correspond très bien au schéma

SOUFFRANCE ET PITIÉ

L'autre émotion associée de manière systématique aux métamorphoses est la « pitié », synonyme de compassion ou miséricorde⁴¹⁴. L'importance de cette émotion est déjà mise en avant lorsque Zéphir enseigne deux *sens* à Estonné, l'enjoignant à adopter un certain comportement vis-à-vis d'un homme puni : « ne luy accroissiez son martire par fait ne par pensee, ainçois *ayez pitié et compassion de vostre frere* en faisant la justice jugée sans accroistre et sans dur parler » (l. III, t. I, p. 349). Dans le cas des métamorphoses, la pitié que les personnages éprouvent à l'encontre des êtres métamorphosés rejoint ces considérations. Lors de l'aventure d'Estonné, « les damoiselles commencerent a avoir pitié » (l. II, t. I, p. 324) lorsqu'elles voient l'animal se comporter de manière si « privée ». Quand Liriope raconte l'histoire de la transformation du Tor à Gadiffer, elle mentionne que chaque soir, lorsqu'il reprend sa forme humaine, il est « tant las et tant travailllé que c'est pitié a veoir » (l. III, t. II, p. 66). Le roi Perceforest, après avoir été mis au courant par Liriope du sort réservé aux deux amants « eut pitié d'elle et du preu comte de Pedracq » (l. III, t. III, p. 175). La métamorphose de Marmona, quant à elle, est saturée d'un lexique renvoyant à la *pitié* : « la cerve mugeoit tant piteusement qu'il n'estoit homme qui n'en eust pitié » (l.V, t. I, p. 148) ; Passelion défend la biche « par compassion » (p. 150) ou encore « quant Passelion entedy les regrets de la cerve qui tant estoient piteux, il en eust sy grant compassion qu'il fondoit du tout en larmes » (p. 153).

Dans tous les épisodes, les témoins⁴¹⁵ de métamorphoses sont gagnés par une forme de *pitié* lorsqu'ils perçoivent la souffrance de l'être métamorphosé et l'abnégation dont il fait preuve. La douleur, qu'elle se manifeste moralement (plainte, pleurs) ou physiquement (grande fatigue, épisode sanglant), s'accompagne ainsi d'une forte compassion. Voix de salut par excellence, la souffrance doit permettre à l'homme de se racheter en imitant le chemin de

narratif de la merveille développé par Ferlampin-Acher (jeu de questions-réponses, quête). Voir Raphaël Baroni, *op.cit.*, pp. 110-111.

⁴¹⁴ *Dictionnaire du Moyen Français*, entrée : « pitié », consulté le 26 mars 2013.

⁴¹⁵ C'est-à-dire les personnages côtoyant les êtres métamorphosés ou les témoins virtuels auxquels le narrateur fait référence avec des formules de type « il n'estoit homme ».

passion que le Christ a entrepris pour sauver l'humanité⁴¹⁶. L'exemplarité du comportement de chacun des êtres métamorphosés, *ad imago Christi*, émeut le(s) personnage(s) à qui il est donné de le rencontrer. Dans certains cas, la pitié ressentie par les témoins peut être mentionnée plus ou moins brièvement, bien que le but visé reste le même : il s'agit d'inviter le lecteur à ressentir la même émotion que le témoin éprouve pour le personnage transformé. Le personnage-miroir dicte en effet ce que doit ressentir le lecteur, à savoir une forme de sympathie⁴¹⁷ à l'égard du héros puni. Cette sympathie consiste en de la *pitié*, affirmant ainsi l'idéal chrétien qui motive la mise en avant de ce sentiment affilié à la *caritas*, clé de voûte de l'établissement d'une société parfaite. Il s'agit donc au travers d'une rhétorique de la douleur de toucher le lecteur afin d'exercer sa capacité à éprouver de la commisération. Certaines descriptions détaillées et répétitives de la souffrance subie par les personnages visent clairement ce but. L'exemple de l'épisode de la métamorphose de Marmona est représentatif d'une telle intention. La souffrance que ressent la jeune femme est perçue par Passelion qui ne peut s'empêcher d'être touché par les plaintes de la biche. Les termes dérivées de « pitié » ainsi que le qualificatif de « pauvre » associé à l'animal incitent le lecteur à considérer le pathétique de la scène qui s'accroît lorsque Marmona est décrite comme faisant acte de contrition, au travers de paroles repentantes et de larmes. La biche « plouroit amèrement » (l. IV, t. I, p. 152), puis exprime des regrets allant jusqu'à « remerci[er] humblement » le Dieu des Desiriers de l'avoir punie et ainsi purgée de tout orgueil. La réaction de Passelion ne se fait pas attendre : « quant Passelion entendy les regrets de la cerve qui tant estoient piteux, il en eut sy grant compassion qu'il fondoit du tout en larmes » (p. 153). Le discours sur la charité

⁴¹⁶ *Rom.* 8 : 17 : « Enfants, et donc héritiers : héritiers de Dieu, cohéritiers de Christ, puisque, ayant part à ses souffrances, nous aurons part aussi à sa gloire. »

⁴¹⁷ La sympathie diffère de l'empathie dans la mesure où il ne s'agit pas de ressentir automatiquement ce que le personnage ressent (il souffre > je souffre), mais d'éprouver une émotion jouant le rôle d'un soutien qui implique la compréhension d'autrui (il souffre > j'ai pitié de lui car je me mets à sa place). Voir Suzanne Keen, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, 14/3 (2006), sur <http://muse.jhu.edu/journals/narrative/v014/14.3keen.html>, consulté le 8 octobre 2012, p. 209. Cette notion de sympathie équivaut à celle d'empathie reconstructive (*versus* miroir) dans Frédérique de Vignemont, « Empathie miroir et empathie reconstructive », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 133/3 (2008), pp. 337-345, sur <http://www.cairn.info/revue-philosophique-2008-3-page-337.htm>, consulté le 20 novembre 2012.

au travers duquel Marmona, honteuse, demande implicitement de l'aide à Passelion, se ponctue par les pleurs de la biche⁴¹⁸. Le chevalier, suite à ce discours plein de bon sens et révélateur de la position de faiblesse de Marmona, « en avoit sy grant pitié que les larmes lui en crevoient les yeulz » (p. 155). A la contrition et l'aveu de faiblesse de la jeune fille s'ajoute des larmes de componction⁴¹⁹ révélatrices d'une pénitence sincère caractérisée par « le parfait accord de l'homme intérieur et de l'homme extérieur »⁴²⁰. En même temps qu'elles font état d'une vertu purificatrice, les larmes de Marmona révèlent qu'elle est maintenant prête à accueillir l'amour dans son cœur comme il se doit. Réformée par le « don des larmes »⁴²¹ qu'elle reçoit en récompense de sa pénitence exemplaire, la jeune fille retrouve la voie du salut en étant capable d'aimer vraiment, au sens chrétien et courtois du terme, l'un et l'autre étant étroitement associé dans l'idéal promulgué par le roman. Si cette conversion⁴²² constitue un modèle à suivre pour le lecteur, elle vise également à l'émouvoir et à provoquer sa sympathie à l'égard du personnage. Passelion, personnage-miroir, ne peut rester insensible face à la douleur et à l'abnégation de Marmona et fond en larmes à deux reprises. Il invite le lecteur à l'imiter en faisant preuve de compassion à l'égard de la jeune fille. La *pitié* ou la sympathie éprouvée par Passelion et par le lecteur les conduit à « une véritable appréhension du vécu émotionnel de l'autre dans toutes ses dimensions »⁴²³ et permet « une connaissance immédiate *et* riche d'autrui »⁴²⁴. La double fonction de l'émotion, sociale et épistémologique, sert dans une perspective chrétienne à l'établissement de liens essentiels entre l'homme et son prochain, mais également entre l'homme et Dieu. La compassion s'affirme comme une mise en pratique de la *caritas*, valeur qui sert à unir la société chrétienne tout en

⁴¹⁸ « Elle encommensça a plorer moult tendrement », p. 154.

⁴¹⁹ A ce propos, voir Geneviève Hasenohr, « *Lacrimae pondera vocis habent*. Typologie des larmes dans la littérature de spiritualité des XIII^e-XV^e siècles », *Le Moyen Français*, 37 (1995), pp. 45-63.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁴²¹ Voir Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution. V^e-XIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.

⁴²² « Le lacrima e i sentimenti, che dovevano essere espressi, s[ono] diventati i segni di una conversione sincera, e dunque, emblematici di una trasformazione compiuta », Piroska Nagy, « Il dono medievale delle lacrime », in Mosetti Casaretto Francesco (dir.), *Lacrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 11.

⁴²³ Frédérique de Vignemont, *art.cit.*, 2008.

⁴²⁴ *Idem.*

permettant à l'homme de se rapprocher de Dieu, notamment en se façonnant à l'image du Christ⁴²⁵. Au travers des diverses métamorphoses proposées par le texte, le lecteur est invité à expérimenter une émotion, la compassion, afin de rendre effectifs les propos bibliques faisant de l'amour de Dieu et du prochain une voie salutaire (1 *Jn* : 7-16) :

Mes bien-aimés, aimons-nous les uns les autres, car l'amour vient de Dieu, et quiconque aime est né de Dieu et parvient à la connaissance de Dieu. Qui n'aime pas n'a pas découvert Dieu, puisque Dieu est amour. Voici comment s'est manifesté l'amour de Dieu au milieu de nous : Dieu a envoyé son Fils unique dans le monde, afin que nous vivions par lui. Voici ce qu'est l'amour : ce n'est pas nous qui avons aimé Dieu, c'est lui qui nous a aimés et qui a envoyé son Fils en victime d'expiation pour nos péchés. Mes bien-aimés, si Dieu nous a aimés ainsi, nous devons, nous aussi, nous aimer les uns les autres [...]. Si nous nous aimons les uns les autres, Dieu demeure en nous, et son amour, en nous, est accompli. [...] Et nous, nous connaissons, pour y avoir cru, l'amour que Dieu manifeste au milieu de nous. Dieu est amour : qui demeure dans l'amour demeure en Dieu, et Dieu demeure en lui.

Amour de l'autre, amour de Dieu et dans le cas du *Perceforest*, amour courtois sont intrinsèquement associés à la douleur et à la compassion pour faire des personnages métamorphosés des martyrs dont il s'agit de prendre exemple tout en s'émouvant de l'exemplarité dont ils font preuve, comme les personnages-miroirs l'invitent à le faire. Une telle conception de la métamorphose s'enracine au cœur d'une redéfinition de la rhétorique médiévale par les prédicateurs, influencés par la redécouverte des travaux d'Aristote au XIII^e siècle⁴²⁶.

⁴²⁵ Voir à ce propos les modèles mystiques qui se développent dès le XII^e siècle et influencent la *devotio moderna*. Les émotions christiques, associées à la Passion, sont valorisées et deviennent le moyen d'une communion directe avec Dieu au travers de la pénitence et de la prière. Cf. Damien Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, CRAHM, Caen, 2005 et Damien Boquet, Piroska Nagy, « L'efficacité religieuse de l'affectivité dans le *Liber (passus priores)* d'Angèle de Foligno », in Domenico Alfonsi et Massimo Vedova (dir.), *Il Liber di Angela da Foligno : temi spirituali e mitici, Atti del Convegno internazionale di studio (Foligno, 13-14 novembre 2009)*, Spolète, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2010, p. 171-201.

⁴²⁶ Voir Jacques Le Goff, « L'*exemplum* et la rhétorique de la prédication aux XIII^e et XIV^e siècles », in Claudio Leonardi, Enrico Menestò (dir.), *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV, Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini, Trento e Rovereto, 3-5 ott. 1985*, Firenze ; Perugia, Regione dell'Umbria, La Nuova Italia Editrice, 1989, pp. 3-29.

L'utilisation rhétorique de l'*exemplum*, telle qu'elle est définie à cette période par les *ars praedicandi*, est représentative de ce mouvement, notamment au travers de trois caractéristiques qui nous intéressent plus particulièrement⁴²⁷. Tout d'abord, l'appel à l'affectivité de l'auditoire est valorisé et la valeur persuasive du *pathos* mise en avant par le biais de la fonction attribuée aux *exempla*⁴²⁸. D'autre part, l'*exemplum* doit servir à mobiliser la mémoire de l'auditeur, ce qui rend compte que sa conception est tributaire des travaux d'Albert le Grand et de Thomas d'Aquin, élaborés principalement à partir de la pensée aristotélicienne⁴²⁹. Le plaisir, facilitant la mémorisation, doit également être suscité par l'*exemplum* afin que l'auditeur retienne mieux l'enseignement diffusé par ce dernier⁴³⁰. L'utilisation rhétorique de l'*exemplum* rend ainsi indissociable les effets visés par celui-ci, à savoir *docere*, *delectare* et *flectere*⁴³¹. Au couple *utilitas/delectatio* définissant la fonction de la littérature vient se rajouter un troisième terme, le *flectere*⁴³², qui a son rôle à jouer dans un processus de lecture visant à agir sur son destinataire. Les *exempla*, ou *dicta et fata memorabilia*, doivent s'imprimer dans les mémoires – et ceci plus facilement grâce au *delectare* et au *flectere* – pour réformer la vie morale du lecteur en informant sa mémoire (*docere*)⁴³³.

DU PREMIER AU SECOND DEGRÉ DE LA LITTÉRATURE

Les émotions inscrites dans le texte impliquent une forme de lecture tenant à la fois compte du premier et du second degré de la littérature. La lecture « ordinaire », associée au premier degré de la littérature, est caractérisée par

⁴²⁷ Jacques Le Goff définit l'*exemplum* médiéval au travers de plusieurs caractéristiques (*Ibid.*, p. 12), notamment le fait qu'il doive être inséré dans un sermon et a donc strictement trait au domaine de la prédication. Cette dernière affirmation est remise en doute par des travaux récents autour d'une « rhétorique de l'*exemplum* » commune à d'autres types de discours, notamment aux productions littéraires courtoises, voir Amy Heneveld et Marion Uhlig, « Pour une poétique de l'*exemplum* courtois », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 (2012), sur <http://crm.revues.org/12804>, consulté le 3 avril 2013 et Nicolas Louis, « *Exemplum ad usum et abusum* : définition d'usages d'un récit qui n'en a que la forme », in Véronique Duché, Madeleine Jeay, *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Paris, Garnier, 2011, pp. 17-36.

⁴²⁸ Jacques Le Goff, *art. cit.*, 1989, p. 13.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴³² « Le souvenir est une activité qui ne peut aucunement s'effectuer sans l'intervention des émotions », Mary Carruthers, *op. cit.*, p. 255.

⁴³³ *Ibid.*, p. 111.

une immersion fictionnelle qui permet au lecteur de « s'essa[yer] au mode de subjectivation »⁴³⁴ que le texte propose. C'est exactement la fonction que tient la mise en place d'une rhétorique de la douleur, faisant des héros des modèles de martyrs⁴³⁵ dont il faut avoir *pitié*. L'identification aux personnages par le biais de la sympathie et l'adhésion idéologique aux valeurs promues par le texte (la nécessité d'éprouver de la *pitié* à l'égard d'autrui) se font au travers d'une expérience de lecture qui vise à faire éprouver au lecteur la vertu dont le texte fait l'éloge.

La lecture « littéraire », associée au second degré de la littérature, se définit par une mise à distance de l'univers fictionnel. Elle « conduit le lecteur à appréhender le texte comme un espace où peuvent jouer une pluralité de lectures »⁴³⁶ et possède une « dimension comparative [...] impliqu[ant] une compétence culturelle, qui permet de mesurer la part de conformité, d'innovation ou de subversion du texte »⁴³⁷. L'étonnement sert conformément à signaler la mise en œuvre de la topique merveilleuse au lecteur et l'invite ainsi à considérer la composante polysémique de la merveille. Cette émotion inscrite fonctionne comme un signal qui vise à activer une lecture au second degré, c'est-à-dire une incitation à dépasser le sens littéral de la merveille pour partir à la recherche des divers sens qu'elle recèle. La peur, qui a habituellement le même rôle que l'étonnement, est détournée de sa fonction première par le jeu parodique. Elle permet le développement de séquences comiques qui décrédibilisent momentanément les héros, sans toutefois remettre en question leur statut. Au travers du mode de lecture littéraire, le récit exhibe ainsi sa fictionnalité par le biais de clins d'œil intertextuels généralement implicites. D'autre part, la lecture littéraire se confond avec l'allégorèse, toutes deux étant fondées au travers de l'établissement d'analogies qui doivent permettre de lire

⁴³⁴ Jérôme David, *art. cit.*

⁴³⁵ Il s'agit de martyrs à la fois dans le sens chrétien et courtois du terme, puisque le *Perceforest* concilie amour de Dieu et amour courtois, l'avènement de la Révélation se confondant avec celui de la chevalerie arthurienne.

⁴³⁶ Karl Canvat, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique » sur http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture, consulté le 2 avril 2013.

⁴³⁷ *Idem.*

les différents sens que peut prendre le texte. Il s'agit ainsi pour le lecteur de gloser la lettre.

Ces deux modes de lecture impliquent deux expériences de lecture qui coexistent et définissent des rapports différents au texte. Ils renvoient ainsi à des postures de lecture qui peuvent évoquer la prise en compte de l'hétérogénéité du public visé par l'auteur du *Perceforest*. Dans ce sens, la métamorphose se révèle être une « invitation à l'approfondissement permanent d[u] texte[...]», selon la capacité de chacun »⁴³⁸. Si une lecture ordinaire requiert un lecteur ordinaire, une lecture littéraire exige un lecteur avisé, capable de saisir la *subtilité* du récit, principalement la manière dont le texte convoque diverses traditions, littéraires et autres, pour les reconfigurer et au-delà de la composante polyphonique et polysémique qui en découle, exprimer une vérité qui peut être établie à partir d'une hiérarchisation des sens produits. Ces deux manières d'aborder le texte rappellent deux types de lecteurs, qui, lors des suites de la métamorphose d'Estonné, sont confrontés à la représentation de celle-ci sur le pilier et l'épithète. Si Lyonnell réussit à saisir le sens de la représentation qu'il a sous les yeux au travers d'un rapport affectif n'exigeant aucune compétence spécifique, Dardanon, grâce à sa *sagesse*, parvient à gloser la lettre sans peine. La connaissance du signe peut donc s'acquérir au travers de deux modes de lectures hiérarchisés, l'un se produisant de manière immanente grâce à un transfert affectif réussi, le second dépassant ce premier stade de la lecture et aboutissant à une rumination de la lettre couronnée de succès. Si la faculté sensorielle est à la base de toute lecture, elle ne consiste qu'en une étape qui doit être dépassée au travers d'une réflexion rationalisant la compréhension. La découverte de la vérité de la lettre consiste en un chemin qui trouve son origine dans l'âme sensitive, mais se concrétise pleinement dans l'âme raisonnable⁴³⁹. Bien que le lecteur ordinaire, manquant assurément de

⁴³⁸ Virginie Minet-Mahy, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* », in Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille, Michelle Szkilnik (dir.), *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 153.

⁴³⁹ Une des deux puissances de l'âme sensitive est appréhensive. Il s'agit des sens externes (cinq sens) et internes (partie avant du cerveau où œuvre l'imagination qui compose et ordonne ce que les sens externes perçoivent et partie médiane du cerveau où demeure la raison sensitive – espace transitoire entre l'âme sensitive et raisonnable – que l'on appelle aussi jugement. Il s'agit d'une forme d'instinct). La mémoire, dernière partie du cerveau, est considérée comme l'écrin

subtilité, ne soit pas discriminé par le texte – a contrario du mauvais lecteur figuré par Estonné –, il ne constitue pas pour autant un lecteur idéal, capable de considérer véritablement l'œuvre qu'il a sous les yeux. Le lecteur idéal dont le *Perceforest* fait l'éloge sait apprécier les multiples sens de la métamorphose qui permettent d'en esquisser une conception originale, valorisant ainsi le travail du *poete*.

La métamorphose reflète les prétentions que l'auteur attribue à son texte et plus largement à la littérature. Allégorie découlant d'une écriture qui se veut *subtile*, la métamorphose doit agir sur le lecteur dans le but « de le faire progresser par l'activité herméneutique »⁴⁴⁰. L'incongruité qui la caractérise incite le lecteur à participer à une quête de sens, mais surtout l'associe à une « rhétorique de l'image »⁴⁴¹ qui découle d'une écriture allégorique visant à émerveiller le lecteur tout en le guidant dans le déchiffrement d'un signe complexe. La représentation des métamorphoses est censée exciter l'imagination et frapper la mémoire du lecteur⁴⁴². Elle tient par là un rôle similaire dévolu aux *marginalia* grotesques par la mise en scène des personnages hybrides⁴⁴³ et monstrueux. La métamorphose participe ainsi à une « écriture de la vignette »⁴⁴⁴, rappelant l'art et les motifs de l'enluminure et plus précisément la fonction mnésique qui leur est attribuée, notamment dans le plaisir que le lecteur peut éprouver en les contemplant, car « quod mirabile est, delectabile

de la raison puisque toute information formée par l'imagination est envoyée au jugement de raison et c'est uniquement lorsque la raison l'a jugée et tranchée qu'elle l'envoie à la mémoire (Voir Jean Corbechon, « Livre III », *Le livre des propriétés des choses. Une encyclopédie du XIV^e siècle*, Bernard Ribémont (trad., éd.), Stock, Paris, 1999, pp. 89-106). L'âme raisonnable est donc associée à la rationalisation d'une information et à sa conservation dans le but d'un réemploi. Elle sert également à différencier l'homme de l'animal.

⁴⁴⁰ Virginie Minet-Mahy, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴² Dans le *De bono* d'Albert le Grand. Voir Frances A. Yates, « Chapitre III. L'art de la mémoire au Moyen Age », in *L'art de la mémoire*, Arasse Daniel (trad. de l'anglais), Paris, Gallimard, 1975, p. 78.

⁴⁴³ « [...] les hybrides ont un intérêt particulier : ils permettent [...] de rendre aisément observable l'état transitoire de la métamorphose » et « de la dissolution de l'homme dans l'animal ». Voir « Les hybrides et la représentation de la métamorphose » dans Isabelle Engammare, « Homme ou animal ? L'hybride dans le livre gothique », in *Hommeanimal. Histoires d'un face à face*, Strasbourg, Edition des musées de Strasbourg ; Paris, Adam Biro, 2004, p. 91.

⁴⁴⁴ Michelle Szkilnik, « Des "blancs moutons pasturans les rais du soleil" : les paysages dans les marges du roman de *Perceforest* », *Les Cahiers du S.E.L.*, 2 (1998), p. 33. Dans son article, la critique conclut que, dans le *Perceforest*, la description des paysages a pour fonction, à l'image des miniatures produites par les enlumineurs, de *senefier* et de décorer ou encore les deux à la fois.

est »⁴⁴⁵. En invitant le lecteur à s'attarder sur son cas, elle l'enjoint à la contemplation et à la réflexion pour qu'il cherche les divers sens qu'elle peut prendre et se voit alors réformer au travers de l'acte de lecture qu'il est en train d'accomplir. La métamorphose, en tant qu'allégorie, est ainsi un « lieu de mémoire, de sens et d'appropriation de l'identité du sujet »⁴⁴⁶ et s'inscrit dans le courant de la pédagogie mnésique développée par les théologiens aux XII^e et XIII^e siècles que les écrivains de la fin du Moyen Age reprennent pour justifier l'usage de la fiction. Dans cette perspective pédagogique, « la mémoire [,] vite submergée par un régime trop consistant ou trop abondant, doit se délecter, retient mieux l'inédit et le surprenant, et [...] le meilleur moyen de mémoriser est d'inscrire ce qu'on apprend dans un contexte fortement synesthésique »⁴⁴⁷. Si la fin de la littérature est la mémoire – une des cinq branches de la rhétorique antique et médiévale⁴⁴⁸ – c'est dans un but bien précis : former le sujet lisant. Partie intégrante de la vertu de Prudence, la mémoire, lorsqu'elle est entraînée, permet de fonder « le caractère moral, le jugement, le sentiment civique et la piété »⁴⁴⁹. Ainsi la métamorphose vise à produire un double effet conjoint sur le lecteur : il s'agit à la fois de le surprendre et de le faire réfléchir en activant un travail mémoriel au travers d'un mode de lecture complexe. L'entraînement mnésique, associé à l'acte de lecture programmé par le *Perceforest*, a trait à l'émotion et à l'intellectation⁴⁵⁰. Le jugement moral du lecteur se fonde au travers d'une lecture qui, loin d'opposer l'émotion à la raison, reprend les conceptions aristotéliennes faisant des émotions et des jugements des processus physiologiques⁴⁵¹. Il s'agit d'allier une lecture au premier degré, qui permet d'éprouver de la sympathie à l'égard des héros métamorphosés, à une lecture au second degré, qui met à distance l'univers fictionnel et réactive le jeu intertextuel. Ces deux types de lecture cherchent à émouvoir le lecteur d'une part et à le pousser à investir les multiples sens que peut prendre chaque métamorphose d'autre part. Il s'agit ainsi de réformer le

⁴⁴⁵ Jacqueline Hamesse, *op. cit.*, p. 267, n° 56.

⁴⁴⁶ *Idem.*

⁴⁴⁷ Mary Carruthers, *op. cit.*, p. 354.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴⁹ *Idem.*

⁴⁵⁰ Sur cette conception aristotélienne de la mémoire, voir *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 80

lecteur en imprimant en lui des *habitus*⁴⁵² tout en aiguisant ses capacités réflexives. Le passage d'un premier degré à un second degré de la littérature reflète une conception idéale de la lecture qui se comprend comme un mouvement d'intériorisation allant des sens à l'intellect :

La lecture est d'abord une activité sensorielle [...] ; une fois que les sens et les émotions sont sollicités, que l'imagination forme ses images et que la cogitation y réagit affectivement, alors la mémoire et la remémoration peuvent entrer en jeu. Et il faut que la mémoire soit active pour que la lecture devienne une activité éthique et, à proprement parler, intellectuelle.⁴⁵³

Dans le *Perceforest*, la lecture de la métamorphose a ainsi pour finalité de métamorphoser le lecteur afin d'en faire un homme meilleur, ce qui corrélativement justifie la production de l'œuvre tout en redéfinissant le statut de la fiction.

REDÉFINIR LES ENJEUX DE LA FICTION : DE L'HOMME MIMÉTIQUE À L'HOMME POLITIQUE

Si l'homme tel qu'il est défini par le *Perceforest* est résolument politique, il est également mimétique. L'épisode de la métamorphose d'Estonné révèle que l'homme actualise son humanité en devenant politique grâce à sa composante mimétique. La disposition mimétique de l'homme, comprise comme la possibilité du langage, du discours, de la connaissance et du plaisir⁴⁵⁴, rend possible sa disposition politique : « l'animal politique doué de *logos* [...] apprend [...] les institutions politiques par la voie de la *mimesis* »⁴⁵⁵. La dimension métapoétique de la métamorphose d'Estonné rend compte du rôle que la *mimesis* tient dans la formation du personnage. Elle dessine en creux l'effet positif que le récit fictif peut avoir sur le lecteur en lui permettant de réévaluer son rapport au monde dans le but d'agir de manière bénéfique.

⁴⁵² Pour Aristote, l'excellence morale (*êthos*) est le fruit d'une habitude ou d'une répétition (*êthos*). L'*habitus* résulte « de la répétition de réactions émotionnelles particulières ou d'actes révolus et dont nous gardons le souvenir, qui par la suite prédisposent l'organisme à réagir de même. Les vices comme les vertus sont des dispositions habituelles contractées de cette manière ». *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁵⁴ Myriam Revault d'Allonnes, « L'homme d'Aristote : animal mimétique, animal politique », *Les Cahiers du GRIF*, 47 (1992), p. 98.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 99

Incapable de discerner la réalité de la fiction puisqu'il pense que sa transformation relève de l'illusion, Estonné fait figure de mauvais lecteur. Bien loin d'un Don Quichotte utilisant à tort la grille romanesque pour déchiffrer le monde, Estonné s'éloigne d'un type de mauvais lecteur dont le rapport aux livres est pathologique. Ce n'est pas un bovarysme avant la lettre qui le caractérise, mais plutôt son inaptitude à tenir pour vrai son aventure merveilleuse qu'il considère comme une illusion. Si c'est bien son incapacité à distinguer le vrai du faux, le réel du vraisemblable, qui le rapproche des lecteurs que sont les personnages de Cervantès et de Flaubert, c'est toutefois son incrédulité qui est stigmatisée. Estonné, malgré les signes évidents qui jalonnent son parcours et redisent sa métamorphose, refuse de croire que son aventure a eu lieu. C'est tardivement qu'il accède à la vérité, sa périπέtie doit même lui être répétée une dernière fois sous la forme d'un lai. Cette mise en abyme de la mauvaise lecture projette tout un questionnement sur le statut de la fiction dans son rapport à la vérité. Au travers de l'aventure d'Estonné, la composante *déceptive* de la métamorphose, en tant qu'illusion, est totalement évacuée pour mettre en avant sa capacité à dévoiler une vérité. Toutefois, Estonné, dans son incapacité à considérer avec *subtilité* son aventure, refuse de tenir compte des pistes évidentes de réflexion qui s'offrent à lui et qui doivent lui permettre d'accéder à la vérité mise en lumière par sa métamorphose. Estonné figure ainsi un mauvais lecteur car il lui est impossible d'envisager qu'un phénomène merveilleux, peu importe son degré de vraisemblabilité, soit porteur de vérité. Il incarne un lecteur qui refuse de considérer la capacité de la fiction à enclore une vérité. Le chevalier projette alors au sein du récit un lecteur qui n'est pas disposé à jouer le jeu que le *Perceforest* propose au travers d'un pacte de lecture faisant de la littérature profane un moyen de (ré)former le lecteur.

Corrélativement, l'ultime représentation de la métamorphose d'Estonné conduit le chevalier à prendre conscience de son comportement indigne à l'égard de Priande. De ce fait, la *mimesis*, loin d'être rapportée à une illusion

⁴⁵⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 262.

mensongère, en refigurant⁴⁵⁷ l'expérience du chevalier, lui la rend intelligible. Si le *Perceforest* dessine un anti-lecteur qui doit servir de repoussoir au lecteur réel, c'est pour inciter ce dernier à jouer le jeu que le merveilleux allégorique lui propose, d'autant plus que ce mode de lecture est susceptible d'induire une redéfinition du rapport du lecteur à la fiction. La *mimesis*, au-delà de son caractère illusoire, est susceptible de comporter sa propre vérité qui s'exerce par rétroaction sur le lecteur. C'est à quoi tend le mode de représentation choisi par le *poete* pour exposer la vérité des métamorphoses qui expriment l'idée de conversion : l'allégorie. Ce procédé, exploitant la polysémie propre à la topique merveilleuse et s'intégrant dans le mouvement de moralisation qui remet au goût du jour les fables païennes, permet de déposer une vérité au cœur de la fiction. Cette vérité, configurée par le *poete*, demande alors à être refigurée par le lecteur. C'est au travers de l'acte de lecture, actualisant la vérité de l'allégorie merveilleuse, que la fiction se légitime. La métamorphose, en tant que conversion, s'inscrit dans une scénographie faisant de la fiction un moyen de connaissance qui doit permettre à la littérature profane de trouver une légitimité dans le champ social et littéraire de la fin du Moyen Âge. La réception de la fiction, au travers d'un acte de lecture adapté – l'allégorèse –, doit permettre l'émergence d'un « homme accompli[,] exercé et perfectionné par l'habitude »⁴⁵⁸. Exigeant de lui qu'il mobilise son répertoire, l'allégorèse exerce sa mémoire, qui, définie en tant qu'*habitus*, est considérée comme « le maillon décisif entre la connaissance et l'action, entre la notion du bien et le bien agir »⁴⁵⁹. C'est en investissant les sens de l'allégorie que le lecteur s'imprègne de la vérité incarnée dans une configuration narrative ingénieuse. Il s'agit pour lui de considérer les divers types de transactions mimétiques opérés par le texte afin de pouvoir former de nouvelles grilles d'interprétation du monde dans sa mémoire. L'acte de lecture doit ainsi exercer la *subtilité* du lecteur dans un but pragmatique : l'aider à mieux interpréter le monde qui

⁴⁵⁷ Terme emprunté à Paul Ricœur désignant l'opération obtenue lors de l'acte de lecture (*mimesis* III), c'est-à-dire le transfert d'une représentation visant à agir sur le lecteur. La refiguration fait pendant à l'acte de création (configuration). Voir *Temps et récit. Tome I*, Paris, Seuil, 1983, pp. 109-129.

⁴⁵⁸ Myriam Revault d'Allonnes, *art. cit.*, p. 100.

⁴⁵⁹ Mary Carruthers, *op. cit.*, p. 102.

l'entoure dans le but d'y agir correctement, c'est-à-dire selon l'idéologie courtoise et chrétienne promulguée par le roman.

CONCLUSION

[Si] trattava quel giorno di capire in che modo si possa scoprire la verità attraverso espressioni sorprendenti, e argute, ed enigmatiche. E io gli ricordai che nell'opera del grande Aristotele avevo trovato parole assai chiare a questo riguardo...⁴⁶⁰

L'énigme comme vecteur de vérité, manière d'exercer notre *subtilité* et possibilité de (re)penser notre rapport au monde. Recourir à Aristote permet de revendiquer le fait que « la représentation n'est plus seulement la déclinaison sensible des vérités supérieures, mais [qu'] elle contribue à la structuration de nos savoirs et de nos expériences »⁴⁶¹. Une éthique de la littérature profane se dessine au travers du recours à l'allégorie et permet le rachat de la *fabulosa narratio*, souvent assimilée à un discours vain et mensonger. C'est ainsi que l'auteur du *Perceforest*, au travers des diverses illusions qu'il représente au sein de son roman, expose la conviction que la fiction peut mentir-vrai et que loin d'être condamnable en soi, elle se justifie dans l'emploi que l'on en fait. Le bon usage de la fiction concerne à la fois *poetes* et lecteurs. Si les premiers doivent se servir de leurs capacités pour révéler des vérités au lecteur (ce qui n'empêche pas de le divertir en même temps), les seconds ont pour tâche de jouer le jeu proposé par les premiers – chercher ces vérités – en se montrant *subtils*. Accès à la vérité et *subtilité* sont indissociables et font état de l'effet-fiction que l'auteur du *Perceforest* attribue à son texte. Il s'agit ainsi de doter la fiction d'une puissance éthique au travers de laquelle se jouent les possibilités du lecteur⁴⁶².

Les préoccupations de l'auteur du *Perceforest*, soucieux de légitimer sa fonction et la production qui en découle, nécessitent l'élaboration d'une redéfinition du rapport au texte, notamment par le biais d'une réflexion sur l'effet-fiction, située au carrefour de considérations rhétoriques, esthétiques et éthiques. Ces préoccupations, bien qu'elles soient interdépendantes du contexte qui les a vu naître, font écho à une problématique actuelle qui nous touche personnellement : celle d'une remise en question de la légitimité des études

⁴⁶⁰ Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980, pp. 89-90.

⁴⁶¹ Alexandre Gefen, *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2003, p. 25.

⁴⁶² Catherine Grall, Marielle Macé (éd.), « Avant-propos », in *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 11.

littéraires⁴⁶³. Si la « Littérature » n'est plus qu'un objet construit, incapable de s'autolégitimer, comment et surtout pourquoi s'intéresser à la littérature ? C'est à répondre à cette question passionnante que s'attelle toute une frange de la critique littéraire actuelle en tentant de définir comment diverses mises en pratique de la fiction (littéraire) peuvent changer et enrichir notre rapport au monde. La dimension épistémologique, éthique ou encore politique de la fiction se retrouve alors au centre de cette réflexion qui se décline au travers d'approches variées. Une telle perspective nous paraît d'autant plus intéressante qu'il semble possible d'établir des parallèles productifs entre les arguments développés par ces approches et l'effet-fiction que les *poetes* de la fin du Moyen Âge attribuent à leurs œuvres, à l'image de l'auteur du *Perceforest*. Dans la présente étude, nous n'avons fait qu'effleurer le potentiel de réflexion mis à disposition par les théories contemporaines de la fiction, susceptibles de porter un éclairage nouveau sur des textes appartenant à une période pour lesquels elles n'avaient, a priori, pas été pensées.

⁴⁶³ Voir notamment Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, T. Marchaisse, 2011 ; Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 et l'article paru il y a quelques mois dans la presse régionale, « Cinq bonnes raisons de faire des études de lettres » avec comme chapeau : « Inutiles, les lettres? Le doyen de la faculté de lettres de l'UNIGE, Nicolas Zufferey, nous invite à prendre un peu de recul sur la question. » dans *Le Temps* du mardi 5 février 2013 sur <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/a8ef4038-6efb-11e2-97e4-a28a2f59960d#.UWWH4r9OM1g>. Dans le domaine de la didactique, l'ouvrage de Jérôme David, *L'implication de texte. Essai de didactique de littérature* (Namur, Presses Universitaires de Namur, 2010), propose des pistes de réflexion très intéressantes qui tiennent compte de cette problématique d'actualité.

Bibliographie

ÉDITIONS

Andreae Capellani regii Francorum, *De amore libri tres*, Trojel E. (éd.), München, Eidos Verlag, 1964.

André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Buridant Claude (éd., trad.), Paris, Klincksieck, 1974.

Aristote, *Politique*, t. 1, Livres I et II, Aubonne Jean (éd., trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1960.

Boèce, *La Consolation de Philosophie*, Moreschini Claudio (éd.), Vanpeteghem Eric (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 2005.

Castiglione Baltassare, *Il libro del Cortegiano*, Carnazzi Giulio (éd.), Milano, BUR, 2006.

Charles d'Orléans, *En la forêt de longue attente et autres poèmes*, Gros Gérard (éd. et trad.), Paris, Gallimard, 2001.

Christine de Pizan, *Epistre Othea*, Parussa Gabriella (éd.), Genève, Droz, 1999.

Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, in *La Città delle Dame*, Caraffi Patrizia (éd., trad.), Richards Earl Jeffrey (éd.), Milano, Luni Editrice, 1998.

Christine de Pizan, *Le livre de l'advison Cristine*, Reno Christine, Dulac Liliane (éd.), Paris, Champion, 2001.

Dante, *Œuvre complètes*, Pézard André (éd., trad.), Paris, Gallimard, 1965.

Denis Foulechat, « Tyrans, princes et prêtres (Jean de Salisbury. *Policratique* IV et VIII) », Brucker Charles (éd.), *Le Moyen français*, 21 (1987), pp. 49-84.

Eco Umberto, *Il Nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980.

Ervard de Conty, *Le livre des Eschez amoureux*, Guichard-Tesson Françoise, Roy Bruno (éd.), Montréal, CERES, 1993.

Gace de la Buigne, *Le Roman des Deduis*, Blomqvist Ake (éd.), Stockholm, Almqvist et Wiksell ; Paris, Librairie J. Thiebaud, 1952.

Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, t. 1, Baridon Silvio F. (éd.), Milano ; Varese, Istituto ed. cisalpino, 1957.

Homère, *Iliade*, Mazon Paul (éd., trad. du grec avec la collab. de Chantraine Pierre, Collart Paul, Langumier René), t. IV (chants XIX-XXIV), Paris, Les Belles Lettre, 1932.

Jacques Legrand, *Archiloge Sophie. Livre des bonnes mœurs*, Evencio Beltran (éd.), Genève-Paris, Slatkine, 1985.

Jean Corbechon, « Livre III », in *Le livre des propriétés des choses. Une encyclopédie du XIV^e siècle*, Ribémont Bernard (trad., éd.), Stock, Paris, 1999, pp. 89-106.

Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, t. 2, Baridon Silvio F. (éd.), Milano ; Varese, Istituto ed. cisalpino, 1957.

Jean Le Fèvre, *Le Respit de la mort*, Hasenohr-Esnos Geneviève (éd.), Paris, Picard, 1969.

La Chanson de Guillaume, Suard François (éd., trad.), Paris, Bordas, 1991.

Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, Micha Alexandre (éd.), t.1, Paris ; Genève, Droz, 1979.

Le chevalier à l'épée, Johnston Ronald Carlyle, Owen Douglas David Roy (éd.), in *Two Old French Gawain Romances : « Le chevalier à l'épée » and « La Mule sans frein »*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972, pp. 30-60.

« Le Lai de Narcisse », in Baumgartner Emmanuèle (éd. et trad.), *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 83-153.

Le roman de Renard (Branches I, II, III, IV, V, VII, X, XV), Dufournet Jean (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

Les Merveilles de Rigomer von Jehan, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts nach der einzigen Aumale-Handschrift in Chantilly, Foerster Wandelin (éd.), Band I : Text, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur ; Halle a.S., M. Niemeyer, 1908.

Marie de France, *Bisclavret*, Warnke Karl (éd.), Harf-Lancner Laurence (trad.), Paris, Librairie générale de France, 1990.

Perceforest. Quatrième partie, tomes I et II, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 1987.

Perceforest. Troisième partie, tome I, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 1988.

Perceforest. Troisième partie, tome II, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 1991.

Perceforest. Troisième partie, tome III, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 1993.

Perceforest. Deuxième partie, tome I, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 1999.

Perceforest. Deuxième partie, tome II, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2001.

Perceforest. Première partie, tomes I et II, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2007.

Perceforest. Cinquième partie, tomes I et II, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2012.

Saint Augustin, *Les Soliloques*, in *Dialogues philosophiques. II. Dieu et l'âme*, Labriolle Pierre de (éd. et trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1939.

Saint Augustin, *Aurelii Augustini opera. Pars 13, 3, Sancti Aurelii Augustini Quaestiones evangeliorum ; cum appendice Quaestionum XVI in Matthaeum*, Mutzenbecher Almut (éd.), Turnholti, Brepols, 1980.

Saint Augustin, *La Cité de Dieu, Livres 15-18, Luites des deux cités*, Combès Georges (éd. et trad.), Paris, Desclée De Brouwer, 1980.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

Alexandre-Bidon Danièle, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Annales. EHESS*, 53/6 (1998), pp. 1155-1190.

Angamben Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Gayraud Joël (trad. de l'italien), Paris, Payot & Rivages, 2002.

Anjou Frédéric d', « Passelion, chevalier prodigieux du *Perceforest* », in Cazes Hélène, *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2008, pp. 25-33.

Araujo Nicolas de, « Le prince comme ministre de Dieu sur terre. La définition du prince chez Jean de Salisbury (*Policraticus*, IV, 1) », *Le Moyen Age*, CXII/1 (2006), pp. 63-74.

Badel Pierre-Yves, « Un écrit subtil, une lecture discontinue », in *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Etude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, pp. 135-144.

Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Robel Andrée (trad. du russe), Paris, Gallimard, 2010.

Baroni Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

Bartholeyns Gil, « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale », in Bartholeyns Gil, Dittmar Pierre-Olivier, Golsenne Thomas, Har-Peled Misgav, Jolivet Vincent, *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Editions de la MSH, 2009, pp. 99-136.

Baschet Jérôme, « Introduction : l'image-objet », *Cahiers de Léopard d'Or*, 5 (1996), pp. 7-26.

Baschet Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

Baumgartner Emmanuèle, « Les techniques narratives dans le roman en prose », in Lacy Norris J., Busby Keith, Kelly Douglas (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, t.1, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 167-190.

Baumgartner Emmanuèle, *La Harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990.

Baumgartner Emmanuèle, « Des femmes et des chiens », in *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 325-333.

Baumgartner Emmanuèle, « Narcisse à la fontaine : du "conte" à "l'exemple", *CRMH*, 9 (2002), sur <http://crm.revues.org/70>, consulté le 1 mars 2013.

Belting Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, Fortunato Israel (trad. de l'allemand), G. Montfort, Paris, 1998.

Bergson Henri, *Le rire. Essai de signification du comique*, Paris, PUF, [1900] 2011.

Berlioz Jacques, Polo de Beaulieu Marie-Anne, *L'Animal exemplaire au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, Rennes, PUR, 1999.

Berthelot Anne, « Répétition et efficacité narrative dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, 30 (1992), pp. 7-17.

Berthelot, Anne, « Apogée et décadence: les réduplications de l'Âge d'Or arthurien dans le *Roman de Perceforest* », in Thomasset Claude, Zink Michel (éd.), *Apogée et déclin. Actes du Colloque de l'URA 411, Provins, 1991*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, pp. 141-154.

Berthelot Anne, « Le paradis de la Reine-Fée dans le *Perceforest*: une utopie incertaine », in Buschinger Danielle, Spiewok Wolfram (éd.), *Gesellschaftsutopien im Mittelalter. V. Jahrestagung de Reineke-Gesellschaft (Cala Millor Mallorca, 20-23. Mai 1994)*, Reineke-Verlag, Greiswald, 1994, pp. 1-14.

Berthelot Anne, « Zéphyr, épigone rétroactif de Merlin dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, 38 (1996), pp. 7-20.

Blanchard Joël, Mühlethaler Jean-Claude, « Chapitre I. Les miroirs des princes », in *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002, pp. 7-32.

Blondeau Chrystèle, *Un conquérant pour quatre ducs. Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne*, Paris, CTHS/INHA éditions, 2009.

Bohler Danielle, « Le lecteur inscrit dans le projet du livre : le roman chevaleresque et son prologue, du manuscrit aux imprimés », *Cahiers du Léopard d'Or*, 11 (2006), pp. 293-305.

Boquet Damien, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, CRAHM, Caen, 2005.

Boquet Damien, Nagy Piroska, « Pour une histoire des émotions. L'historien face aux questions contemporaines », in *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, pp. 15-51.

Boquet Damien, Nagy Piroska, « L'efficacité religieuse de l'affectivité dans le *Liber (passus priores)* d'Angèle de Foligno », in Alfonsi Domenico et Vedova Massimo (dir.), *Il Liber di Angela da Foligno: temi spirituali e mitici, Atti del Convegno internazionale di studio (Foligno, 13-14 novembre 2009)*, Spolète, Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2010, pp. 171-201.

Boquet Damien, « Faire l'histoire des émotions à l'âge des passions », exposé présenté lors de la séance introductive du Séminaire de recherche sur les îles britanniques

(Université d'Aix-Marseille I / LERMA) : « Les émotions : performativité, pratiques, mises en scène » (Aix-en-Provence, 18 octobre 2010), sur <http://emma.hypotheses.org/1106>, consulté le 15 janvier 2012.

Boquet Damien, Nagy Piroška, « Une histoire des émotions incarnées », *Médiévales*, 61 (2011), pp. 5-24, sur http://puv-univ-paris8.org/media/ouvr_pdf/528_IntroMed61.pdf, consulté le 9 février 2012.

Bottin Francesco, « La *subtilitas* come categoria epistemologica », in *La scienza degli Occamisti. La scienza tardo-médiévale dalle origini del paradigma nominalista alla rivoluzione scientifica*, Rimini, Maggioli, 1982, pp. 341-347.

Bouche Thérèse, Charpentier Hélène, *Le rire au Moyen Age dans la littérature et les arts. Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1990.

Bouchet Florence, « Froissart et la matière de Bretagne: une écriture "déceptive" », in Tournoy Gilbert, Hoecke Willy Van, Verbeke Werner (éd.), *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, t. 2, Louvain, Leuven University Press, 1991, pp. 367-375.

Bouchet Florence, *Le discours sur la lecture en France au XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008.

Bouget Hélène, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Champion, 2011.

Boyer Régis, *Le monde du double. La magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986.

Bozóky Edina, « De la parole au monument. Marquer la mémoire dans la littérature arthurienne », in Roy Bruno, Zumthor Paul (éd.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal-Paris, Les Presses Universitaires de l'Université de Montréal, 1985, pp. 73-82.

Brandsma Franck, « Arthurian Emotions », *Actes du 22^{ème} congrès de la société internationale arthurienne*, Rennes 2008, sur <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/brandsma.pdf>, consulté le 12 septembre 2012.

Brandsma Frank, « The courts's emotion », in Arseneau Isabelle, Gingras Francis (dir.), *Cultures courtoises en mouvement*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2011, pp. 74-82.

Canvat Karl, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique » sur http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture, consulté le 2 avril 2013.

Carruthers Mary, *Le Livre de la Mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Meur Diane (trad. de l'anglais), Paris, Macula, 2002.

Casagrande Carla, Vecchio Silvana, *Les péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991.

Ceccarelli Fabio, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi, 1988.

Cerquiglini Jacqueline , «*Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1985.

Cerquiglini Jacqueline, « Polysémie, ambiguïté et équivoque dans la théorie et la pratique poétiques du Moyen Âge français », in Rosier Irène (éd.), *L'ambiguïté. Cinq études historiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, pp. 167-180.

Cerquiglini Jacqueline, « Histoire, Image. Accord et discord des sens à la fin du Moyen Âge », *Littérature*, 74 (1989), pp. 110-126.

Cerquiglini-Toulet Jacqueline, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle, 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.

Cerquiglini-Toulet Jacqueline, « Cadmus ou Carmenta : Réflexion sur le concept d'invention à la fin du Moyen Âge », in Cornilliat François, Langer Ullrich, Kelly Douglas, *What is Literature ? France 1100-1600*, Lexington (Ken.), French Forum, 1993, pp. 211-230.

Cerquiglini-Toulet Jacqueline, « L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge », *Littérature*, 95 (1999), pp. 33-52.

Cerquiglini-Toulet Jacqueline, « L'inspiration des poètes lyriques à la fin de Moyen Âge : le cas de Christine de Pizan », in Kappler Claire, Grozelier Roger (éd.), *L'inspiration : le souffle créateur dans les arts, littéraires et mystiques du Moyen-Âge européen et proche-oriental : colloque international tenu en Sorbonne du 22 au 25 mai 2002*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 291-302.

Chardonnens Noémie, « Emprunts graaliens dans le *Roman de Perceforest* : entre entrelacement et tissage », M2 sous la direction de Mme Michelle Szkilnik, 2008.

Chardonnens Noémie, « D'un imaginaire à l'autre : la belle endormie du *Roman de Perceforest* », *Etudes de Lettres*, 289 (2011), pp. 191-204.

Chartier Roger, « Figures de l'auteur », in *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 45-80.

Citton Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Curtius Ernest Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Bréjoux Jean (trad. de l'allemand), Paris, PUF, 1956.

Dällenbach Lucien, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

David Jérôme, *L'implication de texte. Essai de didactique de littérature*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2010.

David Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *LHT*, 9 (février 2012), sur <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=304>, consulté le 24 octobre 2012.

Defays Jean-Marc, « La rhétorique, la sémiotique et le comique », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, Université du Québec, Montréal, 14/3 (1994), pp. 81-101.

Defays Jean-Marc, *Le comique*, Paris, Seuil, 1996.

Delamaire Anne, « "dictes hardiement, bons motz n'espargnent personne" : approche typologique, esthétique et historique du comique dans *Perceforest* », thèse sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, 2010, sur <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/15/62/PDF/TheseDelamaire.pdf>, consulté le 6.12.2012.

Delamaire Anne, « Fils de l'ours et cœur de lion : La filiation Estonné Passelion dans le *Roman de Perceforest* », in Egedi-Kovacs Emese (éd.), *Littérature et Folklore dans le récit médiéval. Actes du colloque international de Budapest, 4-5 juin 2010*, Budapest, Collège Eötvös József Elte, 2011, pp. 103-117.

Delamaire Anne, « De l'odyssée littéraire au voyage immobile : quêtes, conquêtes et périple dans le *Perceforest* », in Bouget Hélène, Coumert Magali (éd.), *Histoire des Breagnes, 2. Itinéraires et confins*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique-UBO, 2011, pp. 253-267.

Delcourt Denyse, *L'éthique du changement dans la littérature du XII^e siècle*, Genève, Droz, 1990.

Delcourt Denyse, « Magie, fiction et phantasme dans le "Roman de Perceforest" : pour une poétique de l'illusion au Moyen Age », *Romanic Review*, 85/2 (1994), pp. 169-178.

Delcourt Denyse, « The laboratory of fiction : Magic and Image in the *Roman de Perceforest* », *Medievalia et Humanistica Studies in Medieval & Renaissance Culture*, 21 (1994), pp. 17-31.

Delcourt Denyse, « Ironie, magie, théâtre ; le mauvais roi dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, 54 (2004), pp. 33-57.

Deluze Christiane, « Quelques aspects de la nouvelle clergie dans la société des XIV^e-XV^e s. », *Senefiance*, 37 (1995), pp. 135-147.

Demats Paule, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973.

Dittmar Pierre-Olivier, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », in Barthelemy Gil, Dittmar Pierre-Olivier, Golsenne Thomas, Har-Peled Misgav, Jolivet Vincent, *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Editions de la MSH, 2009, pp. 153-172.

Doutrepoint Georges, *La littérature française à la cour de ducs de Bourgogne. Philippe Le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris, Champion, 1909.

Dubost Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, 1991.

Duchet Suchaux Gaston, Pastoureau Michel, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

Ducos Joëlle, « Goût des sciences et écriture du savoir à la cour de Charles V », *Cahiers du Léopard d'Or*, 11 (2006), pp. 225-243.

Dumézil Georges, « "Fougue" et "rage" dans l'*Iliade* », in *La courtisane et les seigneurs colorés et autres essais. Vingt-cinq esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 181-191.

Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Bouzaher Myriem (trad. de l'italien), Grasset, 1985.

Emelina Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.

Engammare Isabelle, « Homme ou animal ? L'hybride dans le livre gothique », in *Hommeanimal. Histoires d'un face à face*, Strasbourg, Edition des musées de Strasbourg ; Paris, Adam Biro, 2004, pp. 83-94.

Faral Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1967.

Ferlampin-Acher Christine, « La géographie et les progrès de la civilisation dans *Perceforest* », in Guidot Bernard (éd.) *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge, de la réalité à l'imaginaire, Actes du Colloque International des Rencontres Européennes de Strasbourg, 19-21 septembre 1991*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, pp. 275-290.

Ferlampin-Acher Christine, « Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », in Boutet Dominique, Harf-Lancner Laurence, *Écritures et modes de pensées au Moyen Âge, VIII^e-XV^e siècles*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, pp. 69-90.

Ferlampin-Acher Christine, « Fées et déesses dans *Perceforest* », *Bien dire et bien apprendre. Fées dieux et déesses au Moyen Âge*, 13/14 (1995), pp. 53-71.

Ferlampin-Acher Christine, « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* », *Revue de langue romane*, 101 (1997), pp. 81-111.

Ferlampin-Acher Christine, « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* », *Revue des Langues Romanes*, 101/2 (1997), pp. 81-111.

Ferlampin-Acher Christine, « Les *deceptions* dans *Perceforest* : du fantasme au fantasmе », in *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge. Actes du troisième colloque international de Montpellier*, Montpellier, Les Cahiers du CRISMA, 1997, pp. 413-430.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* et ses *deceptions* baroques », in *Deceptio. Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XV^e siècle. Actes des journées d'études organisées en 1998-1999*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000, pp. 2-22.

Ferlampin Acher Christine, *Fées, bestes et luitons : croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* : merveilleux et lumière », in Benoît Jean-Louis (éd.), *Clartés: Essais sur la lumière II*, Poitiers, PRISMA, XVII/2 (2002), pp. 187-202.

Ferlampin-Acher Christine, « "Merveilles" et topique merveilleuse dans les romans médiévaux », Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 2003.

Ferlampin-Acher Christine, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^e-XV^e siècles) », *Arthurian literature*, XIX (2003), pp. 17-47.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* et ses miroirs aux alouettes », in Pomel Fabienne, *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 323-338.

Ferlampin-Acher Christine, « La peur du monstre dans le roman médiéval », *Travaux de Littérature*, XVII (2004), pp. 119-134.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* et le temps de l'(h)istoire », in Harf-Lancner Laurence, Baumgartner Emmanuèle (éd.), *Dire et penser le temps au Moyen-Âge. Frontières de l'histoire et du roman*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 193-215.

Ferlampin-Acher Christine, « Celui qui croyait aux fées et celui qui n'y croyait pas : le merveilleux romanesque médiéval, le "croire" et le "cuidier" », *Bien Dire et Bien Apprendre*, 23 (2005), pp. 23-38.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* et le roman : "Or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique" », *Etudes Françaises*, 41 (2006), pp. 39-61.

Ferlampin-Acher Christine, « Les vers dans le *Perceforest* : la promesse d'une révélation ? », *Littérales*, 41 (2007), pp. 205-223.

Ferlampin-Acher Christine, « Fleurs de rhétorique, Buissons Ardents de Jessé : autour de quelques comparaisons, métaphores et paraboles dans le *Perceforest* », *Moyen Français*, 60-61 (2007), pp. 205-231.

Ferlampin-Acher Christine, « A la croisée des cultures : *Perceforest* roman arthurien tardif », in Bertheaud Madeleine, *La littérature française au croisement des cultures, Actes du colloque des 5-6 mars à l'Université Paris-Sorbonne*, Genève, Droz, 2009, pp. 81-91.

Ferlampin-Acher Christine, « Zéphir dans *Perceforest* : des flamerolles, des ailes et un nom », in Ueltschi Karin, White-Le Goff Myriam, *Les Entre-mondes. Les vivants, les morts*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 119-141.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* : de l'entremets et de l'entrelardement au pastiche, ou l'art de cuisiner les textes », *Etudes Françaises*, 46/3 (2010), pp. 79-97.

Ferlampin-Acher Christine, « La "cervitude" amoureuse : les déguisements en cervidés dans le livre V de *Perceforest* », *Revue des Langues Romanes*, CXIV (2010), pp. 309-326.

Ferlampin-Acher Christine, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit bourguignon*, Genève, Droz, 2010.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* ou quand les fées et les diables font du théâtre dans un roman », in Bouhaïk-Gironès Marie, Hüe Daniel, Koopmans Jelle (éd.), *Le Jeu et l'accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Paris, Garnier, 2011, pp. 351-368.

Ferlampin-Acher Christine, « Les discours de Zéphir, figure merlinienne, dans *Perceforest* », *Esplumeoir*, 2011, pp. 7-19.

Ferlampin-Acher Christine, « Les métamorphoses du *versipelles* romanesque (*Guillaume de Palerne*, *Guillaume d'Angleterre*, *Perceforest*) », in Egedi-Kovacz Emese (éd.), *Littérature et*

Folklore dans le récit médiéval. Actes du colloque des 4-5 juin 2010. Budapest, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2011, pp. 119-134.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* : l'invention d'une mémoire », in Girbea Catalina, Popescu Andreea, Voicu Mihaela (éd.), *Temps et mémoire dans la littérature arthurienne, actes du colloque international de la branche roumaine de la Société Internationale Arthurienne. Bucarest, 14-15 mai 2010*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2011, pp. 9-26.

Ferlampin-Acher Christine, « La beauté du monstre dans les romans médiévaux : de la peau de bête à l'Incarnation du Christ », in Gaillard Aurélia, Valette Jean-René (éd.), *La beauté du merveilleux*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 77-84.

Ferlampin-Acher Christine, « Le sang dans *Perceforest* », *CRMH*, 21 (2011), pp. 153-167.

Ferlampin-Acher Christine, « *Perceforest* et le dialogue des cultures courtoises : cosmopolitisme, culture française et influence germanique », in Egedi-Kovacz Emese (éd.), *Dialogue des cultures courtoises*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2012, pp. 85-101.

Findley Brooke H., « Human Encounters with the Environment in *Perceforest* », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 21 (2011), pp. 185-199.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* », *Romania*, 70 (1948-1949), pp. 474-522.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* », *Romania*, 71 (1950), pp. 374-392.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* », *Romania*, 71 (1950), pp. 482-508.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* », *Romania*, 74 (1953), pp. 44-102.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* », *Romania*, 88 (1967), pp. 475-508.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* (sixième article) », *Romania*, 89 (1968), pp. 355-386.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* (septième article) », *Romania*, 90 (1969), pp. 341-370.

Flûtre Louis-Ferdinand, « Études sur *Le Roman de Perceforest* (huitième et dernier article) », *Romania*, 91 (1970), pp. 189-22.

Foehr-Janssens Yasmina, « Le chien, la femme, le petit enfant : Apologie de la fable dans le *Roman des Septs Sages de Rome* », *Vox Romanica*, 52 (1993), pp. 147-163.

Foehr-Janssens Yasmina, « Le clerc, le jongleur et le magicien : figures et fonctions de l'auteur aux XII^e et XIII^e siècles », in Minet-Mahy Virginie, Thiry Claude, Hemelryck Tania van (éd.), « Toutes choses sont faites cleres par escripture ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Les Lettres romanes*, hors série (2004), pp. 13-31.

Frappier Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Sève », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11 (1959), pp. 134-158.

Freud Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, [1905] 1988.

Gaucher Elisabeth, « Le vrai et le faux au Moyen Âge : quelques approches », *Bien dire et bien apprendre*, 23 (2005), pp. 9-20.

Gefen Alexandre, *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2003.

Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Grall Catherine, Macé Marielle (éd.), « Avant-propos », in *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 7-12.

Grégory Tullio, « La tromperie divine », in Kaluza Zénon, Vignaux Paul (éd.), *Preuves et raisons à l'Université de Paris. Logique, ontologie et théologie au XIV^e siècle. Actes de la table ronde internationale organisée par le Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 152 du 5 au 7 novembre 1982*, Paris, Vrin, 1984, pp. 187-195.

Griffin Miranda, « Animal Origins in *Perceforest* », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 21 (2011), pp. 169-184.

Hamesse Jacqueline, *Les Auctoritates Aristotelis. Un florilège médiéval. Etude historique et édition critique*, Louvain, Publ. universitaires ; Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 1974.

Harf-Lancner Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984.

Harf-Lancner Laurence, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*, Paris, Ecole normale supérieure de jeunes filles, 1985.

Harf-Lancner Laurence, « La métamorphose illusoire des théories chrétiennes : de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales ESC*, 40/1 (1985), pp. 208-225.

Harf-Lancner Laurence, Mathey-Maille Laurence, Szkilnik Michelle (dir.), « Préface », in *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 9-17.

Hasenohr Geneviève, « *Lacrimae pondera vocis habent*. Typologie des larmes dans la littérature de spiritualité des XIII^e-XV^e siècles », *Le Moyen Français*, 37 (1995), pp. 45-63.

Hébert Louis, « Le carré véridictoire », in Hébert Louis (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2006, sur <http://www.signosemio.com/greimas/carre-veridictoire.asp>, consulté le 14.01.2013.

Heck Christian, Cordonnier Rémy, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

Heneveld Amy, Uhlig Marion, « Pour une poétique de l'exemplum courtois », *CRMH*, 23 (2012), sur <http://crm.revues.org/12804>, consulté le 3 avril 2013.

Hériché Sandrine, « *La vérité des lettres* : inscriptions labiles et chiffrement dans le *Perceforest* », in Ferlampin-Acher Christine (éd.), *Perceforest, Un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 213-223.

Herman Jean, Paschoud Adrien, Pelckmans Paul, Rosset François (dir.), *L'assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque. Actes des colloques de Lausanne (mars 2007) et de Louvain (juin 2007)*, Louvains-la-Neuve, Peeter, 2010.

Holland Margaret G., « Can Fiction be Philosophy ? », sur <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Lite/LiteHoll.htm>, consulté le 12 avril 2013.

Horowitz Jeannine, Menache Sophia, *L'Humour en chaire. Le rire dans l'Eglise médiévale*, Genève, Labor et Fides, 1994.

Hüe Denis (éd.), *Comme mon cœur désire. Guillaume de Machaut. Le Livre du Voir Dit*, Orléans, Paradigme, 2001.

Hult David F., McRae Joan E., *Le Cycle de la Belle Dame sans mercy*, Paris, Champion, 2003.

Huot Sylvia, « Chronicle, lai and romance : orality and writing in the *Roman de Perceforest* », in Doane Nik, Pasternak Carol, *Vox in Texta : Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, pp. 203-223.

Huot Sylvia, « Sentences and Subtle Fictions : Reading Literature in the Later Middle Ages », in Cornilliat François, Langer Ullrich, Kelly Douglas, *What is Literature ? France 1100-1600*, Lexington (Ken.), French Forum, 1993, pp. 197-209.

Huot Sylvia, *Postcolonial Fictions in the Roman de Perceforest. Cultural Identities and Hybridities*, Cambridge, Brewer, 2004.

Huot Sylvia, « Cultural Conflict as Anamorphosis : Conceptual Space and Visual Fields in the *Roman de Perceforest* », *Romance Studies*, 22/3 (2004), pp. 183-195.

Hutcheon Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, 46 (1981), pp. 140-155.

Hynes William G., Doty William H., *Mythical trickster figures : contours, contexts, and criticisms*, Tuscaloosa ; London, University of Alabama Press, 1993.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Maillard Claude (trad. de l'allemand), Paris, Gallimard, 1978.

Iser Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Sznycer Evelyne (trad. de l'allemand), Bruxelles, Mardaga, 1985.

Jeanneret Michel, « Préfaces, commentaires et programmation de la lecture. L'exemple des *Métamorphoses* », in Mathieu-Castellani Gisèle, Plaisance Michel (éd.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles). Actes du colloque international sur le commentaire, Paris, mai 1988*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, pp. 31-39.

Jolivet Vincent, « Nature adamique et nature déchue. Une culture qui ne dit pas son nom », in Bartholeyns Gil, Dittmar Pierre-Olivier, Golsenne Thomas, Har-Peled Misgav, Jolivet Vincent, *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Editions de la MSH, 2009, pp. 137-152.

Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

Jouve Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

Jouve Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

Keen Suzanne, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, 14/3 (2006), pp. 207-236, sur <http://muse.jhu.edu/journals/narrative/v014/14.3keen.html>, consulté le 8 octobre 2012.

Keen Suzanne: "Narrative Empathy", in Hühn Peter et al. (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, 2012, sur http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narrative_Empathy&oldid=1726, consulté le 7 octobre 2012.

Laugier Sandra, « Littérature, philosophie, morale », sur <http://www.fabula.org/lht/1/Laugier.html>, consulté le 15 avril 2013.

Lechat Didier, « Dire par fiction ». *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2005.

Lefèvre Sylvie, « I. La glose, le commentaire, l'essai au Moyen Âge », in Prigent Michel, Lestringant Frank, Zink Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVI^e siècle*, Paris, PUF, 2006, pp. 1004-1024.

Le Goff Jacques, Le Roy Ladurie Emmanuel, « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales ESC*, 26/3-4 (1971), pp. 587-622.

Le Goff Jacques, « Rire au Moyen Âge », *CRH*, 3 (1989), pp. 1-14.

Le Goff Jacques, « L'exemplum et la rhétorique de la prédication aux XIII^e et XIV^e siècles », in Leonardi Claudio, Menestò Enrico (dir.), *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV, Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini, Trento e Rovereto, 3-5 ott. 1985*, Firenze ; Perugia, Regione dell'Umbria, La Nuova Italia Editrice, 1989, pp. 3-29.

Le Goff Jacques, « Une enquête sur le rire », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 52/3 (1997), pp. 449-455.

- Leupin Alexandre, *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993.
- Lods Jeanne, *Le Roman de Perceforest*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1951.
- Lods Jeanne, *Les Pièces lyriques du roman de Perceforest*, Genève, Droz, 1953.
- Louis Nicolas, « *Exemplum ad usum et abusum* : définition d'usages d'un récit qui n'en a que la forme », in Duché Véronique, Jeay Madeleine, *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Paris, Garnier, 2011, pp. 17-36.
- Lubac Henri de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, t. II, Paris, Aubier, 1964.
- Macé Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- Machabey-Besanceney Claude, *Le « martyr d'amour » dans les romans en vers de la seconde moitié du douzième à la fin du treizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- Maingueneau Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Ménard Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.
- Minet-Mahy Virginie, Hemelryck Tania van, « Introduction », in Minet-Mahy Virginie, Thiry Claude, Hemelryck Tania van (éd.), « Toutes choses sont faictes cleres par escripture ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Les Lettres romanes*, hors série (2004), pp. 5-11.
- Minet-Mahy Virginie, « Quelques traces d'un "théorie du texte" dans l'allégorèse en moyen français. La fiction, moteur de la quête du sens ? », *Le Moyen Âge*, 110 (2004), pp. 595-626.
- Minet-Mahy Virginie, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, Paris, Champion, 2005.
- Minet-Mahy Virginie, « Les systèmes de représentation de l'auteur et du lecteur dans le texte allégorique : figures idéales et vocations poétiques », *Le Moyen Français*, 57-58 (2005-2006), pp. 263-282.
- Minet-Mahy Virginie, « L'image comme guide de lecture et pouvoir sur le lecteur : le cas de la *Délie* de Maurice Scève », in Dekoninck Ralph, Guiderdoni-Bruslé Agnès (éd.), *Emblemata sacra: Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images. The Rhetoric and Hermeneutics of Illustrated Sacred Discourse*, Turnhout, Brepol, 2007, pp. 307-319.
- Minet-Mahy Virginie, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* », in Harf-Lancner Laurence, Mathey-Maille Laurence, Szkilnik Michelle (dir.), *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 139-161.
- Minet-Mahy Virginie, « Sous le signe de la *mutacion* : les figures ovidiennes d'Eustache

Deschamps », in Faems Anne *et alii* (éd.), *Les translations d'Ovide au Moyen Âge. Actes de la journée internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 175-194.

Montalbetti Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001.

Mühlethaler Jean-Claude, « Le poète et le prophète : littérature et politique au XV^e siècle », *Le Moyen Français*, 13 (1983), pp. 37-57.

Mühlethaler Jean-Claude, « Les masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature "engagée" aux XIII^e et XIV^e siècles », *Le Moyen Âge*, 96 (1990), pp. 265-286.

Mühlethaler Jean-Claude, « Lire et écrire d'Alain de Chartier à Octavien de Saint-Gelais : la mémoire culturelle, puits de la sagesse ou source d'illusion ? », in Minet-Mahy Virginie, Thiry Claude, Hemelryck Tania van (éd.), « Toutes choses sont faictes cleres par escripture ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, *Les Lettres romanes*, hors série (2004), pp. 71-98.

Mühlethaler Jean-Claude, « Pour une préhistoire de l'engagement littéraire en France : de l'autorité du clerc à la prise de conscience politique à la fin du Moyen Âge », *Versants* 55/1 (2008), pp. 11-32.

Mühlethaler Jean-Claude, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques: réflexions autour du *Conte du Papegau* », *Poétique*, 157 (2009), pp. 3-17.

Nagy Piroska, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution. V^e-XIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.

Nagy Piroska, « Il dono medievale delle lacrime », in Mosetti Casaretto Francesco (dir.), *Lacrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 1-14.

Noacco Cristina, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2008.

Nussbaum Martha C., *La connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Chavel Solange (trad. de l'anglais), Paris, Cerf, 2010.

Pacherie Elisabeth, « L'empathie et ses degrés », in Berthoz Alain, Jorland Gérard, *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, pp. 149-181.

Pairet Ana, *Les mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 2002.

Pastoureau Michel, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

Piégay-Gros Nathalie, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002.

Poirion Daniel, « Narcisse et Pygmalion dans *Le Roman de la Rose* », in Cormier Raymond J., Holmes Urban T., *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970, pp. 153-165.

Poirion Daniel, « La littérature comme mémoire : "Wo die Zeit wird raum" », in *Écriture poétique et composition*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 445-456.

Poirion Daniel, « Jacques Legrand : une poétique de la fiction », in *Écriture poétique et composition*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 259-267.

Poirion Daniel, « Masques et personnification allégorique », in *Écriture poétique et composition*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 217-235.

Pomel Fabienne, « Chapitre II. Une herméneutique pour un sens asymptotique », in *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001, pp. 489-511.

Possamaï-Pérez Marylène, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 2006.

Possamaï-Pérez Marylène, « Ovide au Moyen Âge », 2009, sur http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/37/94/27/PDF/Ovide_au_Moyen_ge.pdf, consulté le 2 avril 2013.

Rabatel Alain, *Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

Radin Paul, *The Trickster : A Study in American Indian Mythology*, New York, Philosophical Library, 1956.

Raveneau Alain, Pastoureau Michel, *Le bœuf. Histoire, symbolique & cuisine*, Paris, Éditions Sang de la terre, 1992.

Revault d'Allonnes Myriam, « L'homme d'Aristote : animal mimétique, animal politique », *Les Cahiers du GRIF*, 47 (1992), pp. 97-102.

Ribémont Bernard, « Sagesse ou folie ? », *Gérontologie et société*, 114/3 (2005), pp. 129-147, sur www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe-2005-3-page-129.htm, consulté le 9 février 2013.

Ribémont Bernard, « La "peur épique". Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », *Le Moyen Age*, 114/3 (2008), pp. 557-587, sur www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2008-3-page-557.htm, consulté le 20.03.2013.

Ricœur Paul, « Métaphore et référence », in *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 273-321.

Ricœur Paul, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Seuil, 1983.

Ricœur Paul, *Temps et récit. Tome II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

Ricœur Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

Ridoux Charles, « Astres et désastres dans le *Perceforest* », in Herbin Jean-Charles, *Richesses médiévales du Nord et du Hainaut*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, pp. 217-227.

- Rodriguez Antonio, *Le Pacte Lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga, 2003.
- Rosier Irène, « Les développements médiévaux de la théorie augustinienne du mensonge », *Hermès*, 15 (1995), pp. 91-103.
- Rosier-Catach Irène, « Discussions médiévales sur l'expression des affects », in Boquet Damien, Nagy Piroska (éd.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, pp. 206-215.
- Roussineau Gilles, « Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troilus et de Zellandine (*Perceforest*, Troisième partie). Version ancienne du conte de la Belle au Bois Dormant », *Arthuriana*, 4/1 (1994), pp. 30-45.
- Saint-Gelais Richard, *Fictions et transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- Samson Vincent, *Les Berserker. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne de l'Âge de Vendel aux Vikings (VI^e – XI^e siècles)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- Schaeffer Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, T. Marchaisse, 2011.
- Schmitt Jean-Claude, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », *Cahiers de Léopard d'Or*, 5 (1996), pp. 29-37.
- Schmitt Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- Scordia Lydwine, « Devoir de justice et amour du roi aux XIII^e-XIV^e siècles », in Menegaldo Silvère, Ribémont Bernard, *Le roi fontaine de justice. Pouvoir judiciaire et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 2012, pp. 129-143.
- Smaghe Laurent, « Plaisir de châtier, joie de pardonner : discours amoureux du prince aux villes rebelles du pays de Flandre à l'époque bourguignonne (XIV^e-XV^e siècle) », in Barbier Josiane, Cottret Monique, Scordia Lydwine (dir.), *Amour et désamour du prince. Du haut Moyen Âge à la Révolution française*, Paris, Kimé, 2011, pp. 81-93.
- Smaghe Laurent, *Les émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Strubel Armand, « Le rire au Moyen Âge », in Poirion Daniel (dir.), *Précis de littérature du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, pp. 186-213.
- Strubel Armand, *La Rose, Renart et le Graal*, Genève-Paris, Slatkine, 1989.
- Strubel Armand, « Littérature et pensée symbolique au Moyen Âge (Peut-on échapper au "symbolisme médiéval" ?) », in Boutet Dominique, Harf-Lancner Laurence, *Écritures et mode de pensée au Moyen Âge (VIII^e - XV^e siècles)*, Paris, 1993, pp. 27-45.

Strubel Armand, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde – Le Moyen Âge », in Prigent Michel, Lestringant Frank, Zink Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVI^e siècle*, Paris, PUF, 2006, pp. 237-262.

Strubel Armand, « Lisible/Visible. *Ekphrasis* et allégorie. I. Au Moyen Âge », in Prigent Michel, Lestringant Frank, Zink Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVI^e siècle*, Paris, PUF, 2006, pp. 291-314.

Strubel Armand, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* », in Harf-Lancner Laurence (éd.), *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2009, pp. 139-161.

Strubel Armand, « Brunetto Latini : la prudence, mère de toutes les vertus », in Berriot-Salvadore Evelyne, Pascal Catherine, Roudaut François, Tran Trung, *La Vertu de prudence entre Moyen Âge et âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 13-31.

Szkilnik Michelle, « Aroès l'illusionniste (*Perceforest*, 3^e partie) », *Romania*, 113 (1992), pp. 441-465.

Szkilnik Michelle, « Deux héritiers de Merlin au XIV^e siècle : le luiton Zéphir et le nain Tronc », *Le Moyen Français*, 43 (1998), pp. 77-97.

Szkilnik Michelle, « Le clerc et le ménestrel », *Cahiers de recherches médiévales*, 5 (1998), sur <http://crm.revues.org/1412>, consulté le 21.12.2012.

Szkilnik Michelle, « Des "blancs moutons pasturans les rais du soleil" : les paysages dans les marges du roman de *Perceforest* », *Les Cahiers du S.E.L.*, 2 (1998), pp. 31-54.

Szkilnik Michelle, « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romance », in Taylor Karen J., Wheeler Bonnie (éd.), *Gender Transgressions. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland Publishing, 1998, pp. 61-88.

Szkilnik Michelle, « Des femmes écrivains. Néronès dans le *Roman de Perceforest*, Marte dans *Ysaye le Triste* », *Romania*, 117 (1999), pp. 474-506.

Szkilnik Michelle, « Les morts et l'histoire dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Age*, 105/1 (1999), pp. 9-30.

Taylor Jane H. M., « Aroes the enchanter – an episode in the *Roman de Perceforest* and its sources », *Medium Aevum*, 47 (1978), pp. 30-39.

Taylor Jane H. M., « The Fourteenth Century : Context, Text and Intertext », in Lacy Norris J., Busby Keith, Kelly Douglas (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, t.1, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 267-332.

Taylor Jane H. M., « La Reine Fée in the *Roman de Perceforest*, rewriting, rethinking », in Wheeler Bonnie (éd.), *Arthurian Studies in Honour of J. C. Field*, Cambridge, D. S. Brewer, 2004, pp. 81-91.

Tilliette Jean-Yves, « Mage ou artisan ? La place de l'inspiration dans les théories latines de la création poétique dans l'Antiquité et au Moyen Age », in Kappler Claire, Grozelier Roger (éd.), *L'inspiration : le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du*

Moyen-Âge européen et proche-oriental : colloque international tenu en Sorbonne du 22 au 25 mai 2002, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 109-121.

Urdékian-Gassier Nathalie, « Déconstruction et recomposition de *La Belle Dame sans mercy* dans le ms. Regina Latina 1363 », *Babel*, 16, (2007), sur <http://babel.revues.org/706>, consulté le 03 mars 2013.

Vignemont de Frédérique, Singer Tania, « The empathic brain : how, when and why ? », *Trends in Cognitive Sciences*, 10/10 (2006), sur http://ac.els-cdn.com/S1364661306002154/1-s2.0-S1364661306002154-main.pdf?_tid=cd9a6280-03eb-11e2-9567-00000aab0f6b&acdnat=1348232387_dd221371db92fef4cf87d27e6012cb0f, consulté le 20 novembre 2012.

Vignemont Frédérique de, « Empathie miroir et empathie reconstructive », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 133/3 (2008), pp. 337-345, sur <http://www.cairn.info/revue-philosophique-2008-3-page-337.htm>, consulté le 20 novembre 2012.

Wirth Jean, « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », *Cahiers de Léopard d'Or*, 5 (1996), pp. 39-57.

Yates Frances A., « Chapitre III. L'art de la mémoire au Moyen Age » et « Chapitre IV. La mémoire médiévale et la formation d'un système d'images » in *L'art de la mémoire*, Arasse Daniel (trad. de l'anglais), Paris, Gallimard, 1975, pp. 62-94 et pp. 95-118.

Zink Michel, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

Zink Michel, « Révélation de la mémoire et masques du sens dans la poétique médiévale », in Ollier Marie-Louise, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal ; Paris, Vrin, 1988, pp. 251-260.

DICTIONNAIRE

Dictionnaire du Moyen Français en ligne, sur <http://www.atilf.fr/dmf/>.