

Nostalgie des origines. La carole magique et la résistance du merveilleux

Elena Muzzolon
Università di Padova

RÉSUMÉ : *Notre analyse vise à dégager la relation hiérarchique entre la cohérence romanesque et la matière merveilleuse du motif de la carole magique, selon le principe de double cohérence (chevaleresque et mythique) énoncé par Jean Fourquet. Du point de vue de la cohérence mythique, la carole magique possède des caractéristiques spécifiques qui relèvent des conceptions archaïques de l'espace et du temps : à l'intérieur de la carole, le temps semble s'arrêter, voire s'inscrire dans une durée mythique ; le chevalier qui entre dans la ronde perd la mémoire de sa quête, ainsi que de toute chose et de toute personne extérieure. Du point de vue de la cohérence courtoise ou chevaleresque, la carole magique représente le risque de s'éloigner du temps événementiel de la progression héroïque pour séjourner dans le carrousel enchanté d'un présent éternel. Ce piège féerique marque une interruption au sein de la quête, elle fait demeurer le héros dans une dimension dominée par l'érotisme.*

MOTS-CLÉ : *Carole magique – Meraugis de Portlesgues – Lancelot en prose – Double cohérence – Écoulement surnaturel du temps – Oubli*

ABSTRACT : *Our analysis aims to identify the hierarchical relationship between the chivalric coherence and the marvellous aspects of the magic carole motif, according to the principle of double coherence (chivalric and mythical) stated by Jean Fourquet. From the point of view of mythical coherence, the magic carole has specific characteristics that are related to archaic conceptions of space and time: inside the carole, time seems to be suspended, if not to be inscribed in a mythical dimension; the knight who join the danse loses the memory of his quest, as well as of everything and anyone outside it. From the point of view of courtly or chivalric coherence, the magic carole represents, for the knight, the risk of diverting from the heroic progression to remain in a feminine and erotic prison.*

KEYWORDS : *Magic carole* – Meraugis de Portlesguez – Prose Lancelot – *Double coherence* – *Supernatural lapse of time* – *Oblivion*

1. *Avant-propos*

La carole magique¹ est un motif qui apparaît dans plusieurs romans du XIII^e siècle, en vers et en prose. Il figure, parmi les autres, dans un roman de Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, et dans le *Lancelot en prose*. Dans les épisodes concernés, la quête du chevalier est interrompue par une danse féerique qui le prend au piège et le retient, jusqu'au moment de sa libération ; cette libération peut advenir par hasard ou grâce à la rupture de l'enchantement par le héros lui-même.

Ce motif a peu retenu l'attention de la critique ; il présente pourtant de nombreux aspects méritant d'être approfondis. La carole magique possède des caractéristiques spécifiques par rapport à l'espace et au temps. Ces traits entrent en relation avec la couche mythique sous-jacente à la *matiere*, et occupent un rôle important dans le déroulement de l'*aventure*.

Nous montrerons comment la carole magique se situe à l'intersection de deux thèmes bien représentés dans la littérature médiévale. D'un côté, on y retrouve le thème de la temporalité merveilleuse : à l'intérieur de la carole, le temps semble s'arrêter, voire s'inscrire dans une durée mythique. D'un autre côté, la carole peut être interprétée comme une figure de l'oubli : en entrant dans la carole, en effet, le chevalier perd la mémoire de sa quête, ainsi que de toute chose et de toute personne extérieures.

Le motif de la carole magique, ses implications aux plans mythique et symbolique, ainsi qu'au plan de la *conjointure* romanesque, seront ici analysés conformément aux principes que Jean Fourquet a bien esquissés à propos des romans de Chrétien de Troyes, mais que l'on peut considérer comme congénitales aux romans gravitant autour de la matière de Bre-

¹ Nous avons déjà abordé le sujet de la carole magique dans notre article monographique (cfr. Muzzolon 2018). Nous renvoyons à notre premier travail pour tous les aspects qui débordent le cadre des questions.

tagne : la même séquence relève d'une part de la « cohérence résultant d'une thèse chevaleresque, cohérence qui ne remonte pas au delà de la création de l'œuvre » ; d'autre part elle relève de la « cohérence héritée de la matière » dont l'auteur « s'est servi pour donner un "corps épique" à ses thèses, les incarner littérairement »,² l'élément mythique et merveilleux.

2. *La carole magique dans Meraugis de Portlesguez et le Lancelot en prose*

À l'issue d'une chevauchée impétueuse, un vaillant chevalier, nommé Méraugis, parvient à l'entrée d'un bois clos,³ où il rencontre un autre chevalier. Un âpre combat s'engage entre eux. Tout à coup, un chevalier terrible et cruel sort de la forêt. C'est l'Outredouté, ennemi juré de Méraugis. Celui-ci quitte le combat avec le premier chevalier et se lance à la poursuite de l'Outredouté : la neige est profonde, il suffit de suivre les traces. Il arrive ainsi à un château. En regardant à travers l'ouverture de la porte, il aperçoit une cour, au milieu de laquelle se trouve un pin magnifique et toujours vert, comme en plein été. Autour du pin, Méraugis voit des jeunes filles qui dansent en rond en chantant. Cependant, parmi ces jeunes filles, il n'y a qu'un seul chevalier. Celui-ci n'est autre que l'Outredouté : lorsqu'il le voit, Méraugis se lance vers de son ennemi en le défiant. Pourtant, dès qu'il entre la carole, sa résolution change soudainement : le désir de combattre son adversaire disparaît ; il ne songe qu'à danser, si bien qu'il oublie tout le reste. Il se met ainsi à danser et à chanter, le bouclier à son cou. L'Outredouté, en revanche, qui chantait jusqu'à peu avant, quitte la ronde et passe la porte. Il est évident que nous sommes en présence d'un enchantement : chaque chevalier qui entre dans la ronde reste piégé jusqu'à ce qu'un autre chevalier survienne, en prenant sa place et en permettant au premier de redevenir libre. Méraugis continue à caroler pendant dix semaines, jusqu'à l'arrivée d'un autre chevalier qui entre dans la ronde par hasard.⁴ Il monte sur son cheval,

² Fourquet 1956, p. 311.

³ « A l'entree d'un plaiseis », Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, v. 3560 (éd. Szkilnik).

⁴ Ce détail présente des analogies avec l'épisode du château des Dix Chevaliers dans l'*Erec* en prose : celui qui joute contre dix chevaliers et renverse leur seigneur, conquiert la seigneurie du

lequel avait oublié lui-même de manger. Une fois hors du château, Méraugis entend le rossignol chanter et voit l'herbe aussi verte qu'en été là où il y avait une neige profonde. Hors sens, hébété,⁵ il part au galop et parvient à une tente où il voit quatre hommes en train de garnir de buis une croix ; il comprend ainsi qu'il est Pâques et que le temps s'est écoulé sans qu'il puisse l'expliquer.

Cet épisode, connu sous le nom de *château des caroles*,⁶ se lit dans *Méraugis de Portlesguez*, un roman en vers du XIII^e siècle, attribué à Raoul de Houdenc, et puisant dans la matière de Bretagne. La mystérieuse danse en rond qui piège le chevalier n'est pas un *unicum*. Le *Lancelot en prose*, presque contemporain au *Méraugis*,⁷ présente un épisode similaire à celui du *château des caroles*.⁸ À l'entrée d'une forêt vieille et ancienne⁹ Lancelot aperçoit une chapelle et un ermite ; tout autour de la chapelle il y a un cimetière, devant lequel Lancelot voit une croix et une inscription menaçant gravée en lettres vermeilles sur un perron de marbre. Il s'agit d'un avertissement adressé aux chevaliers errants qui s'aventurent dans la forêt : nul homme ne peut en sortir sans trouver la mort ou le déshonneur. Lancelot et son écuyer trouvent accueil pour la nuit chez l'ermite, qui leur explique la nature de la forêt. Elle s'appelle « Forêt Perdue » parce que personne n'en est jamais revenue. L'ermite tente de dissuader Lancelot de poursuivre son chemin, mais le chevalier est déterminé : le lendemain il repart avec son écuyer, qui tente à son tour de dissuader Lancelot. Dans la forêt ils croisent une demoiselle qui les met en garde contre les dangers auxquels ils s'exposent ; pourtant Lancelot n'écoute pas ni l'avertissement de la demoiselle, ni celui du valet. Peu après ils parviennent à une très

château ; il ne peut toutefois quitter le château avant d'avoir vaincu le chevalier qui le premier arrive et abat les dix chevaliers. Voir *Erec, roman arthurien en prose* (éd. Pickford), pp. 57-73.

⁵ « Toz desvez e touz esbahiz », Raoul de Houdenc, *Méraugis de Portlesguez*, v. 4375 (éd. Szkilnik).

⁶ Lot 1895, p. 325.

⁷ Selon Alexandre Micha, le cycle du *Lancelot-Graal* « se situe entre 1225 et 1230. [...] Pour le *Lancelot* propre une indication est peut-être donnée au chap. CIII, 5, *le roi de France qui morz estoit*. Ne serait-ce pas Philippe Auguste, mort en 1223, à moins que ce ne soit Louis VIII, mort en 1226 » (Micha 1987, p. 12). *Méraugis de Portlesguez*, quant à lui, remonte probablement aux années 1225-1235, même si quelqu'un le répute antérieur à 1215 : voir Raoul de Houdenc, *Méraugis de Portlesguez* (éd. Szkilnik), pp. 32-36.

⁸ On trouve le motif de la carole magique aussi dans *Les premiers faits du roi Arthur* et dans le *Roman de Cassidorus* (cfr. Muzzolon 2018).

⁹ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, LXXIX, 27 (éd. Micha), t. IV, p. 230.

belle prairie : devant une tour, trente pavillons sont installés, au milieu desquels trois grands pins se dressent, « autresi comme a la reonde ». ¹⁰ Au centre de « la reonde » se trouve un trône d'ivoire couvert d'une étoffe de soie vermeille, sur lequel est posée une couronne d'or. Des dames et des chevaliers carolent tout autour des pins. Les chevaliers tiennent les demoiselles par la main, pourtant certaines ne tiennent ni dames, ni demoiselles, mais des autres chevaliers, qui sont plus nombreux que les dames. Quand Lancelot voit ces rondes, il est étonné par le spectacle de si « bele compaignie ». ¹¹ Rassuré, il croit qu'il n'y a pas de péril en cette forêt et il s'élançe vers les pavillons. Mais dès qu'il atteint le premier, sa volonté et son désir changent. Alors qu'avant il ne désirait que combattre, il ne songe maintenant qu'à danser la carole. ¹² Il commence alors à chanter à danser et il s'abandonne à la joie à tel point que son valet lui-même le tient pour fou. Comprenant que son seigneur est désormais « deceuz et engigniez par la carole », l'écuyer s'en va. Le héros se divertit et chante avec les autres danseurs jusqu'au soir ; vient l'heure de souper, et une demoiselle demande à Lancelot de s'asseoir sur le trône et de mettre la couronne d'or : aussitôt cesse l'enchantement, et tous les danseurs reviennent à leur sagesse et recouvrent la mémoire.

On aura immédiatement remarqué les évidentes similitudes entre les deux épisodes. D'un point de vue structurel, les deux récits commencent par l'arrivée du héros dans une forêt. Dans les deux textes la carole se danse dans un lieu clôturé : une cour dans le *Meraugis*, une clairière, naturellement clôturée par la forêt, dans le *Lancelot en prose*. La chorégraphie ¹³ est la même dans les deux épisodes : les demoiselles et le chevalier du *Meraugis* dansent et chantent « entor le pin », ¹⁴ les chevaliers et les dames du *Lancelot* dansent « tout entor les pins ». ¹⁵ Pourtant, les épisodes présentent aussi des différences : si Méraugis entre et sort de la carole sans qu'aucune explication ne soit donnée, la séquence du Lancelot est suivie

¹⁰ *Ibidem*, LXXIX, 34, t. IV, p. 234.

¹¹ *Ibidem*, p. 235.

¹² « si oublie sa dame et ses compaignons et soi meesmes en tel manniere qu'il ne l'an souvient mais, ainz descent de son cheval et le baille a garder au vallet, si giete sa lance et son escu a terre et s'en vait a la querole toz armez, le hiaume lacié, et se prent a la premiere damoisele qu'il rencontre », *Ibidem*, LXXIX, 35, t. IV, p. 235.

¹³ Pour une étude détaillée sur la carole en tant que danse médiévale, voir Mullally 2011.

¹⁴ Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, v. 3635 (éd. Szkilnik).

¹⁵ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, LXXIX, 34 (éd. Micha), p. 234.

d'une analepse qui apporte des éclaircissements détaillés. Un vieux chevalier explique l'origine de la carole au héros : c'était un clerc magicien, cousin du roi Ban – le père du Lancelot – qui avait jeté l'enchantement sur la ronde pour en faire un don à une demoiselle dont la beauté l'avait séduit. Toute personne qui auraient joint la carole, et qui aimassent ou eussent aimé, ils auraient été obligés à danser pour toujours. Cet enchantement aurait pu être brisé seulement par le meilleur chevalier du monde.

Cette tendance de l'auteur anonyme du *Lancelot en prose* à la glose et à l'explication¹⁶ constitue l'une des raisons pour lesquelles Gédéon Huet dans son essai a soutenu l'originalité du *Meraugis* et son empreinte plus « archaïque » par rapport au *Lancelot*.¹⁷ Toutefois, l'intention de cette étude n'est pas d'aborder la difficile question de l'originalité d'une œuvre par rapport à l'autre :¹⁸ notre but est d'établir ce que l'on peut retenir des deux séquences. Quel substrat se cache dans le creux que l'auteur du *Lancelot* a senti le besoin de remplir par des explications, des rationalisations ?

3. *La résistance du merveilleux*

Pour répondre à cette question on doit en premier lieu introduire le concept du *merveilleux*. Dans son essai fondamental, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval*,¹⁹ Jacques Le Goff relève comme, lorsque les langues vulgaires affleurent, en devenant « des langues littéraires, le mot *merveille* apparaît dans toutes les langues romanes ». ²⁰ On peut constater, avec Le Goff, que dans l'Occident médiéval le domaine sémantique des *mirabilia*

¹⁶ L'auteur du *Lancelot en prose* aime « mettre les explications d'un fait, d'une situation, d'une coutume, voire d'un sentiment, dans la bouche d'un personnage qui a paru sur la scène ». A. Micha relève le schéma type de ces séquences : « une action – épreuve, sauvetage, délivrance, duel – est suivie d'une explication de la situation par le personnage qu'interroge le libérateur ou le sauveur » (Micha 1984, p. 9).

¹⁷ Cfr. Huet 1912.

¹⁸ Pour les rapports entre *Meraugis* et *Lancelot en prose* nous renvoyons aux études critiques suivantes : Huet 1912, « Le Lancelot en prose et Méraugis de Portlesguez », art. cit., James Douglas Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*, Göttingen/Baltimore, Vandenhoeck et Ruprecht/The John Hopkins Press, vol. 1, pp. 408-409, vol. 2, 1924, pp. 202-209 ; Loison 2014, pp. 360-389.

¹⁹ Cfr. Le Goff 1985b.

²⁰ Le Goff 1985b, p. 78.

s'étend sur des mondes qui lui lèguent des cultures diverses, anciennes, et le merveilleux, plus que d'autres éléments de la culture et de la mentalité, appartient précisément aux couches anciennes : c'est un merveilleux aux racines préchrétiennes.²¹ Cette résurgence de la matière folklorique au niveau littéraire est due au déclin de ce que l'on pourrait appeler, avec Umberto Eco, la compétence encyclopédique²² du *litteratus* médiéval, son bagage culturel, sa connaissance des textes de référence. Cela a donné une chance à une tradition de contes qui avait été cantonnée jusque là à l'oralité.²³ On assiste donc à ce que Le Goff a appelé la « résistance du merveilleux ».

D'un côté, en reprenant les hypothèses d'Erich Köhler à propos de la littérature courtoise, on aperçoit le désir d'une couche sociale en ascension, celui de la petite noblesse et de la chevalerie, de s'opposer à la culture cléricale, à travers une culture, pourrait-on dire, « laïque ». J'emploie *laïque* dans l'acception d'une culture identitaire, qui puise, pour reprendre les mots de Le Goff, dans un réservoir culturel existant, c'est-à-dire dans cette culture orale dont le merveilleux est un élément important. Ce n'est pas un hasard si le merveilleux joue un si grand rôle dans les romans courtois. Le merveilleux est profondément intégré à cette quête de l'identité individuelle et collective du chevalier idéalisé. Dans le roman arthurien, le merveilleux est étroitement lié à l'aventure : la merveille est en effet une source de dangers, de risques qui « servent d'épreuves pour les chevaliers ». C'est grâce au merveilleux que « le genre du roman se détache de ses modèles épiques »²⁴ pour développer le sens de la subjectivité.

De l'autre côté, au XI^e et au XII^e siècle, désormais, l'Église ne craint plus le merveilleux et elle n'a partant plus de raisons pour y s'opposer. Au contraire, elle tente de l'intégrer dans son propre système culturel et symbolique. Le merveilleux oublie ses origines, pour devenir une forme, signifiant qui, une fois perdu le lien avec le signifié d'antan, est prête pour être remplie d'un nouvel contenu. Voici pourquoi dans la production littéraire en langue d'oïl du XII^e siècle on rencontre des types et des motifs qui correspondent à des modèles anciens ou archétypaux. La forme de ces

²¹ Le Goff 1985b, p. 80.

²² Eco 1985, p. 99.

²³ Varvaro 2016, p. 8.

²⁴ Poirion 1988, p. 116.

modèles n'est pas lié à l'espace et au temps, à l'*hic et nunc* de l'histoire. L'élément merveilleux et folklorique du roman – pour utiliser une expression très suggestive de Varvaro – est comme une branche qui flotte, traînée par le courant d'une rivière, qui parfois s'accroche dans un tronc ou dans un rocher en formant un ensemble avec eux ; pourtant le tronc ou le rocher n'est pas à l'origine de la branche.²⁵ En tant que motif, la carole magique est comme la branche traînée par le courant, qui s'accroche à la texture du roman qu'elle habite. En remontant le courant, on peut envisager les traces d'une mémoire ancienne, qui relève des conceptions archaïques de l'espace et du temps sacrés, ainsi que de l'initiation.

4. *Le lieu sacré*

L'aventure de la carole magique commence toujours dans une forêt, le non-lieu par excellence : « bois clos » pour Méraugis, « Forêt Perdue » pour Lancelot. Comme Le Goff l'a bien montré, dans l'Occident médiéval, la forêt, « gaste, dévastée, vide, aride », est « au cœur de l'aventure chevaleresque », laquelle trouve dans la forêt « son lieu d'élection ».²⁶ La forêt est toujours peu décrite : on n'est pas dans une carte topographique, on est dans une carte symbolique, où le chevalier passe de forêt en forêt comme dans un espace continu, qui est l'aventure même. Dès que le héros quitte un château pour pénétrer dans une forêt, il entre dans le lieu de l'inconnu, du danger, le lieu où l'attendent une épreuve, un exploit, une merveille. Comme le remarque Heinrich Zimmer, la forêt « a toujours été un lieu d'initiation » : cet « empire de ténèbres », ce « terrifiant abîme » renferme « les choses obscures et interdites ».²⁷ Le chevalier des romans courtois – l'élus – entre dans la forêt pour y trouver des épreuves périlleuses et merveilleuses : c'est l'espace par excellence de l'*ailleurs*, l'espace où l'*autre* peut se matérialiser.²⁸ Souvent au milieu de la forêt le chevalier se trouve

²⁵ Varvaro 2016, p. 10. Varvaro préfère employer, au lieu de *merveilleux*, le mot *fantastique*. Sur la question de la terminologie du merveilleux et du fantastique, voir au moins Dubost 1991.

²⁶ Le Goff 1985a, p.182.

²⁷ Zimmer 1978, pp. 70-71.

²⁸ Voir à ce propos Bologna 1990, p. 245. Dans le langage allemand de l'ethnologie, la période de ségrégation initiatique est appelée « Buschzeit » c'est-à-dire « période de la forêt » ; dans certains peuples primitifs « aller dans la forêt » signifie en effet « être initié » (cfr. Brelich 2008, pp. 115-118).

tout à coup devant une clairière, comme il arrive à Lancelot dans la Forêt Perdue. Cette clairière possède souvent les traits du jardin d'Éden et de la « Terre des Jeunes » (*Tír-nan-óc*)²⁹ ou « Prairie Heureuse » (*Mag Mell*) celtique : arbres, chants, jeunes qui s'amuse. C'est un lieu de plaisir où le chevalier croit pouvoir se détendre, après les périls de la forêt ; mais il est destiné à être piégé, parce que ce *locus amoenus* est en réalité le lieu de l'Au-delà.

Dans le premier chapitre de son ouvrage *Le sacré et le profane*,³⁰ Mircea Eliade esquisse le profil et les caractéristiques structurelles de l'espace sacré. La question avait déjà été abordée dans le chapitre « L'espace sacré » de son *Traité d'histoire des religions*³¹ et dans le chapitre « Chamanisme et cosmologie » de sa monographie *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*.³² La topographie cosmique ébauchée par Eliade comprend trois grandes régions cosmiques : Ciel, Terre, Enfers. Les trois niveaux sont « reliés entre eux par un axe central ». ³³ Cet *Axis Mundi* peut revêtir la forme d'un arbre, d'une montagne, d'un pilier, ou d'autres images, telles que le pont, l'escalier, etc. L'axe passe par une ouverture, une rupture des niveaux. Chaque hiérophanie, c'est-à-dire chaque manifestation « des réalités [...] qui ne sont pas de notre monde, qui viennent d'autre part et en premier lieu du Ciel », ³⁴ produit en fait « une rupture dans l'homogénéité de l'espace », et donc la « révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante ». ³⁵ Cette révélation condensée de réalité se situe toujours au *centre* du monde, voire même le centre du monde est fondé par la hiérophanie. Car « le Monde se laisse saisir en tant que monde, en tant que Cosmos, dans la mesure où il se révèle comme monde sacré ». L'homme des sociétés pré-modernes souhaite vivre là où le réel se dévoile, au centre du monde. Pour se situer dans le cœur du réel, il a besoin de consacrer l'espace, puisque toute consécration d'un espace équivaut à une « cosmogonie » ³⁶ c'est-à-dire à la fondation du monde. L'espace inconnu, non

²⁹ Lot 1895, p. 328.

³⁰ Eliade 2016.

³¹ Eliade 1949.

³² Eliade 2015.

³³ *Ibidem*, p. 242.

³⁴ *Ibidem*, p. 243.

³⁵ Eliade 2016, p. 26.

³⁶ *Ibidem*, p. 61.

consacré, non-cosmisé est tout autre espace : en un mot, espace *profane*, sans orientation, « non-être absolu ». Ainsi, pour reprendre la distinction entre lieu et espace, établie par Paul Zumthor, l'espace médiéval est « un vide à remplir. On ne le fait exister qu'en le parsemant de sites », tandis que le lieu est « lourd d'un sens positif, [...] il fait événement dans l'étendue. [...] Il est texte en effet, où s'inscrit une histoire ».³⁷ Le pin (ou les trois pins, comme dans le *Lancelot en prose*) qui se trouve toujours au centre de la carole magique, avec le sommet qui touche le Ciel et les racines qui s'enfoncent dans les régions souterraines, signale que la danse se déroule autour d'un *axis mundi* et que le cercle lui-même établit le centre du monde. La « perfection formelle du cercle »³⁸ de la danse du *Lancelot en prose* se reflète dans l'épisode, par la couronne d'or et le retour des refrains de la chanson chantée par les danseurs. La clôture de l'espace, « répond, en effet, à un désir d'éternité ».³⁹ Nous verrons par la suite comment ce désir d'éternité relève d'un désir de l'*autrefois*.

Dès qu'il entre dans la carole, le chevalier sort de l'« espace » de l'*aventure* pour entrer dans un « lieu » qui relève du sacré. *Les Premiers Faits du Roi Arthur* contiennent une séquence narrative autour d'une carole magique, qui dérive des épisodes du *Lancelot* et du *Meraugis*.⁴⁰ Un détail est très significatif : la dame, dans ce cas, provient d'une terre nommée la « Terre Estrange Soustenue ».⁴¹ Cette appellation indéfinie et énigmatique indique la nature féerique de la dame et révèle qu'elle vient

³⁷ « Autour du lieu, où j'éprouve en cet instant mon enracinement dans le cosmos, je connais ou imagine tous les autres, en zones concentriques : les plus proches et familiers ; les lointains et étranges ; ceux que j'ignore et dont je ne puis savoir s'ils sont plaisants ou effroyables ; ceux enfin que mon désir ou ma crainte livrent aux puissances fantastiques » (Zumthor 1993, pp. 51-52).

³⁸ Valette 1998, p. 329.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Dans *Les Premiers Faits* la forêt s'appelle « Forest sans Retor », et le magicien qui jette l'enchantement porte le nom de Guinebaut. Cet épisode occupe les paragraphes 337-340 dans l'édition de la Pléiade. L'auteur des *Premiers Faits* démontre de connaître les récits du *Meraugis* et du *Lancelot en prose*, même si les « charoles » de la Cité sans Nom mentionnées dans le texte posent un problème, étant donné que, comme le relève Marc Loison, « les caroles de l'épisode insulaire n'ont rien de merveilleux » (Loison 2014, p. 362). Sur la question des liens entre les trois récits et des variantes éditées par Sommer dans son édition de *L'Estoire de Merlin*, voir Loison 2014, pp. 362-363.

⁴¹ *Les premiers faits du roi Arthur*, (éd. Walter), p. 1142.

d'une « contrée surnaturelle », d'un monde *autre*.⁴² Si le merveilleux est « lié à l'étrangeté d'un désir », comme l'a écrit Daniel Poirion,⁴³ cette étrangeté revêt la forme d'un *ailleurs*⁴⁴ spatial et temporel.

L'épisode de la Forêt Perdue a certainement représenté une source pour l'un des chapitres d'un texte en prose qui remonte à la deuxième moitié du XIII^e siècle, le *Roman de Cassidorus*.⁴⁵ Il s'agit d'un roman à tiroirs, à savoir un roman où la trame principale encadre de nombreux contes intercalés dans le récit. Le personnage de l'un des contes est un chevalier qui, une nuit, rêve d'une dame très belle : il essaie de s'approcher d'elle mais un lion l'en empêche. Le lendemain, le chevalier monte sur son cheval et part à la recherche de la dame qu'il a vue dans son rêve. Il parvient ainsi à une forêt : il trouve « la terre moult estrange ». Il chevauche pendant un jour « armé de toutes armes, si comme chevalier doit estre »,⁴⁶ jusqu'à ce qu'il entende le son d'un cor provenant du fond de la forêt. Il chevauche pendant un autre jour en suivant la direction du son, jusqu'à une lande où il voit un « trop bel pin » et une demoiselle en train de chanter « moult joliment un sonnet d'une chançon ». Trente demoiselles dansent une carole autour du pin, sous lequel se trouve une fontaine de laquelle jaillit un ruisseau, et « une pucele moult gente », que le chevalier reconnaît comme la dame de son rêve. Sous le pin, il voit aussi un trône d'argent avec un coussin très raffiné. Cependant, un « lyon, grant et merveillus » est couché devant le trône. Comme la dame, assise sur le trône, fait signe au chevalier, il essaie de s'approcher d'elle, mais le lion se

⁴² « C'est bien l'un des toponymes les plus étranges de tout le corpus des romans en prose, sur lequel nous ne possédons pas d'indications. Une chose est certaine, il s'agit manifestement d'une contrée surnaturelle, d'une sorte d'Autre Monde ». *Les premiers faits du roi Arthur*, (éd. Walter), n. 337/4, pp. 1861-1862.

⁴³ Poirion 1995, p. 4.

⁴⁴ Nous faisons référence à la triade qui fait l'objet de l'ouvrage fondamental de Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois* (cfr. Dubost 1991).

⁴⁵ Ce roman fait partie d'une série de romans qui débute par la version en prose du roman-souche des *Sept Sages de Rome* et qui inclut le *Marques de Rome*, le roman de *Laurin*, le roman de *Peliarmenus* et le roman de *Kanor*. Dans le prologue, l'auteur déclare vouloir raconter la vie de Cassidorus, empereur de Constantinople et descendant du lignage de Caton, l'un des sept sages de Rome ; il classe en outre son roman dans le genre des *contes desrimez* (cfr. *Le roman de Cassidorus*, éd. Palermo, t. I, p. XLIV). Voir aussi Thorpe 1970.

⁴⁶ *Le roman de Cassidorus*, (éd. Palermo), p. 142.

dresse contre lui. Celui-ci, « qui fu chevaliers esleüz »,⁴⁷ tue la bête après un âpre combat. Toutefois, l'une des demoiselles le persuade de se cacher dans les bois pour échapper à la colère du mari de la dame. Mais à son retour le chevalier ne voit plus « dame ne pucele » ; il mourra de chagrin. Il s'ensuit une glose : le chevalier aurait été coupable de croire la « fausse pucele »,⁴⁸ laquelle était jalouse de sa dame. Dans cette séquence on retrouve des éléments déjà présents dans le *Lancelot en prose* : une carole autour d'un pin, le trône, la belle dame, la chanson qui accompagne la carole. La carole féerique est entièrement au féminin, comme celle du *Meraugis* ; même le pin, solitaire (au lieu des trois pins de la Forêt Perdue), semble renvoyer au *Meraugis* plutôt qu'au *Lancelot*. Pourtant, ce schéma présente une différence importante : si Lancelot et Méraugis rejoignent la ronde, le chevalier du *Cassidorus* se contente de la regarder. Cette carole ne peut pas agencer l'espace et le temps où le chevalier agit, parce que celui-ci n'entre pas dans le cercle magique.

L'épisode du *Roman de Cassidorus* introduit aussi deux éléments inédits dans la topographie symbolique de la carole magique : la frontière d'eau et le son du cor. Commençons par la frontière d'eau,⁴⁹ ce « si grant ruissel que on y peüst un cheval abeverer ». ⁵⁰ Le ruisseau en question coule de la fontaine qui se trouve sous le pin au milieu de la carole, à côté du trône et de la dame. Laurence Harf-Lancner a bien décrit le décor commun à beaucoup de récits de voyages dans l'autre monde : le verger surnaturel de la fée se situe « aux sombres profondeurs de la forêt » : ⁵¹ les trois caroles magiques que nous avons examinées de près se déroulent toutes dans la profondeur d'une forêt *perdue* ; le chevalier du *Roman de Cassidorus* entend un cor sonner « moult parfont en la forest » ⁵² avant de tomber sur la carole. La clairière surnaturelle possède des traits caractéristiques : un château ou un palais merveilleux ; un arbre et un pavillon,⁵³ sous lesquels se cache la dame-fée ; ⁵⁴ le pavillon peut se dresser devant un

⁴⁷ *Ibidem*, p. 143.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁹ Sur le symbolisme archétypal de l'eau, voir Eliade 1952, pp. 135-143.

⁵⁰ *Le roman de Cassidorus*, (éd. Palermo), p. 142.

⁵¹ Harf-Lancner 1984, p. 354.

⁵² *Le roman de Cassidorus*, (éd. Palermo), p. 142.

⁵³ Un fauteuil d'argent peut faire également partie du décor (cfr. Harf-Lancner 1984, p. 361).

⁵⁴ « Dans le jardin mystérieux le héros rencontre d'abord une femme, dont chaque trait évoque le caractère surnaturel. Inséparable de l'arbre sous lequel elle est assise ou étendue, elle

gué. Si le pavillon fait partie du décor du récit du *Lancelot en prose*,⁵⁵ l'aventure de Méraugis se déroule dans un château ; l'élément aquatique est absent dans les deux cas, mais nous le retrouvons dans le récit du *Cassidorus*. Les trois caroles se dansent autour d'un – ou trois – pins. Tous ces détails sont des marques de l'au-delà ; chaque élément est mis en œuvre ou pas dans les différents récits. L'élément aquatique suffit « en l'absence de château [...] à situer l'aventure dans l'autre monde » :⁵⁶ le motif archétypal du passage des eaux est d'autre part fort répandu dans le folklore, notamment dans le contexte de la représentation celtique de l'au-delà.⁵⁷ Le cours d'eau est une « rivière de la mort » et la traversée d'une rive à l'autre signifie le franchissement de la limite du monde terrestre pour rejoindre l'Autre Monde.⁵⁸ La juxtaposition de l'élément aquatique et de la carole témoigne donc de la nature surnaturelle de la danse en rond.

En ce qui concerne le son du cor, dans la littérature arthurienne,⁵⁹ il apparaît souvent doté d'un pouvoir merveilleux. Le son du cor enchanté, dans le célèbre épisode de la « Joie de la Cour », signale la fin de la *mauvaise coutume* du château de Brandigan : celui qui remportera la victoire, sera capable de jouer de ce cor merveilleux et fera régner ainsi la *joie de la cour* – qui est aussi évidemment, par un jeu de mots, la joie du cor. Ce n'est pas le seul exemple où le son du cor joue un rôle important chez Chrétien. Dans le *Chevalier au Lion*, la demoiselle à la recherche d'Yvain se trouve toute seule au plus profond d'un bois (tout comme le chevalier du *Cassidorus*), la nuit étant si noire qu'elle ne voit même pas son propre cheval. Tout à coup elle entend le son d'un cor retentir trois fois : elle suit la direction du son et parvient ainsi à un châtelet où elle trouve refuge pour la nuit.⁶⁰ Le *Lai de Guingamor*⁶¹ fournit un exemple où le son du cor

en semble l'émanation même, déesse qui s'offre à celui qui saura franchir, l'une après l'autre, les barrières dont elle s'entoure » (Harf-Lancner 1984, p. 359).

⁵⁵ Le pavillon, dans ce cas, est multiplié par trente, de façon hypertrophique, comme d'habitude dans le roman en prose.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 355-356.

⁵⁷ Cfr. Patch 1918, en particulier les pp. 627-640.

⁵⁸ Sur le symbolisme du *transitus aquarum*, voir Guénon 1962, pp. 363-366. Sur le passage des eaux dans le contexte du motif du duel au gué, voir Barbieri 2018.

⁵⁹ Mais aussi dans la chanson de geste : l'un des cors les plus célèbres est notamment l'olifant de Roland. Sur le motif du cor merveilleux et ses origines, voir Magnúsdóttir 1998.

⁶⁰ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, vv. 4831-4884 (éd. Roques).

⁶¹ *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles* (éd. O'Hara Tobin), pp. 137-153.

est indéniablement lié à un voyage dans l'Autre Monde : ici un chevalier chasseur, Guingamor, est à la poursuite d'un sanglier blanc. Soufflant dans son cor à la recherche du sanglier, Guingamor s'éloigne de plus en plus dans la forêt, traverse une lande et une rivière jusqu'à un grand palais où il restera pendant trois cents ans (cfr. *infra*) : ce palais où le chevalier reste enfermé est évidemment un lieu surnaturel, un lieu de l'Autre Monde. Le son du cor dans le *Roman de Cassidorus* peut également être une marque de l'au-delà, le signe que l'aventure de la carole magique se déroule dans un monde *autre*.

5. *Le temps merveilleux*

Si le cercle féerique signale une discontinuité entre deux espaces hétérogènes et délimite le lieu sacré, il marque aussi une interruption dans le temps de l'errance. En entrant dans la ronde, le héros plonge dans un éternel présent qui ne s'écoule jamais. Hors du château les saisons se succèdent, sans que Méraugis s'en aperçoive, occupé qu'il est à caroler.⁶² Les danseurs de la Forêt Perdue sont retenus à jamais par la carole, contraints à répéter chaque jour le même mouvement. C'est un temps circulaire, parmenidien : « toujours égal à lui même, il ne change ni ne s'épuise ». C'est précisément la structure du temps sacré selon Mircea Eliade : « un temps indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable »,⁶³ le temps ontologique par excellence, parce qu'il est « le Temps mythique primordial rendu présent »,⁶⁴ répétition de la cosmogonie, qui est la suprême manifestation divine, manifestation de la puissance et de la créativité. L'homme

⁶² Lorsqu'il sort du château des caroles, Méraugis découvre qu'il est en avril, quand il croyait se trouver encore en hiver. Le lien entre danse en rond et changement de saison est relevé par Philippe Walter. L'une des premières attestations du mot carole se trouve en effet dans la *Vie de saint Éloi*, où la danse en rond « apparaît comme une danse solsticiale pour la fête de la Saint-Jean », tandis que la légende des danseurs maudits de Kolbig se déroule « à Noël, l'autre solstice de l'année » (Walter 2014, p. 96). L'origine du « rite magique de la danse en rond » pourrait être plus ancienne. Selon Walter le motif de la carole magique peut être associé au motif de la danse des pierres qui se trouve dans la *Querole as Jaianz*, un cercle de « pierres d'Irlande démenagées grâce à la magie druidique de Merlin » (Walter 1992, p. 165 ; Walter 2014, pp. 95-96).

⁶³ Eliade 2016, pp. 63-64.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 63.

pré-moderne, selon l'historien des religions, est « assoiffé de réel » : c'est pour cela qu'il « s'efforce de s'installer à la source de la réalité primordiale ».

Par une analogie évocatrice, Emmanuèle Baumgartner a comparé la carole magique aux automates, les objets dotés de mécanisme merveilleux que l'on rencontre dans les romans et les chansons de geste du XII^e et du XIII^e siècle. Selon Baumgartner, l'automate « substitue concrètement au devenir insaisissable du temps l'arrêt sur l'image d'un "présent" qu'il rend indéfiniment disponible ». ⁶⁵ Cet instant indéfiniment disponible est justement la réactualisation de l'*illud tempus* mythique. Le temps de la carole magique donc semble être étroitement lié aux structures archaïques du mythe et du sacré.

D'autre part, cette idée d'un dispositif magique où l'on reste pris au piège et où le temps ne s'écoule jamais n'est pas sans précédents. Selon Gédéon Huet, le détail du temps suspendu est « sinon primitif, du moins ajouté anciennement » ; ce détail prouverait, « en dehors de toute comparaison avec les récits irlandais, que l'aventure se passe dans le monde surnaturel, féérique : dans ce monde, le temps passe sans qu'on s'en doute ». ⁶⁶ Des exemples de temporalité surnaturelle se trouvent en effet déjà dans les récits irlandais, parmi les autres le *Voyage de Bran*. ⁶⁷ Un jour une femme, messagère d'une terre inconnue, apparaît à Bran. Elle l'invite dans sa terre, dont elle décrit les beautés ; elle disparaît ensuite aussi mystérieusement qu'elle était apparue. Le lendemain Bran s'embarque avec ses camarades. Après deux jours de navigation, ils rencontrent un homme qui mène une charrette sur les flots : il soutient que la mer est en réalité une plaine fleurie que Bran ne peut pas voir, et que sous la surface il y a une terre riche et abondante. Bran et ses hommes continuent leur voyage : ils arrivent d'abord à l'île du Rire, où un homme reste pris au piège, obligé à rire pour toujours ; ils atteignent ensuite l'île des Femmes, où ils séjournent une année ; enfin, par nostalgie, ils décident de revenir. Cependant, lorsque le navire touche les plages du pays natal, l'Irlande, ils découvrent avec stupeur avoir été absents depuis des siècles ; quand l'un des

⁶⁵ Baumgartner 1988, p. 15.

⁶⁶ Huet 1912, p. 538.

⁶⁷ *Imram Brain Mac Febail*. Le terme *imram* désigne un genre spécifique de récits de voyage dans l'Autre Monde, où les aventures arrivent pendant un voyage par mer.

hommes sort du navire et il ose toucher la terre, il se transforme immédiatement dans un tas de cendres.⁶⁸

On retrouve ce « traitement merveilleux du temps »⁶⁹ dans un texte du XII^e siècle, le *Lai de Guingamor*. Le héros de ce lai passe trois jours hébergé par une demoiselle, dans un château enchanté ; le troisième jour il prend congé et découvre qu'en réalité trois siècles se sont écoulés, sans qu'il s'en aperçût.⁷⁰ La dame-fée le prévient de ne pas manger ni boire au-delà de la rivière délimitant son royaume, mais Guingamor transgresse l'interdit : dès qu'il a mangé trois pommes, il vieillit et tombe de cheval. Il est sauvé par deux demoiselles qui le reconduisent au-delà du fleuve. La rivière périlleuse représente ici la frontière de l'autre monde. L'interdiction de manger relève du fait que dans l'au-delà on ne se nourrit pas comme dans le monde d'ici-bas : les morts mangent comme les morts, et les vivants mangent comme les vivants.⁷¹ En ce qui concerne la carole magique, en effet, Méraugis oublie de manger ; quant aux danseurs de la Forêt Perdue, ils ne se nourrissent pas pendant le jour, ils mangent seulement le soir venu :⁷² c'est un repas des ténèbres, non pas de nourriture terrestre.

Le récit du roi Herla contenu dans l'ouvrage de Walter Map, *De Nugis Curialium*, remontant lui aussi au XII^e siècle,⁷³ présente également le thème de l'asynchronisme temporel. Herla, roi des Bretons, reçoit la visite d'un roi pygmée. Celui-ci propose un pacte : il participera au mariage de Herla ; en contrepartie, le roi des Bretons est invité au mariage du pygmée. Un an plus tard, Herla se rend donc dans le palais du pygmée dans un pays éclairé par une lumière surnaturelle ; ils y parviennent en entrant dans une caverne. À la fin de la cérémonie, le pygmée donne à Herla un petit chien⁷⁴ et lui impose un interdit : le roi et sa suite ne peuvent pas descendre de cheval avant que le chien n'ait descendu à terre. Herla, qui croit

⁶⁸ Voir Brown 1903, pp. 56-70.

⁶⁹ Gatto 1979, p. 931.

⁷⁰ *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles* (éd. O'Hara Tobin), pp. 137-153.

⁷¹ Cfr. Propp 1983, pp. 82-86.

⁷² Les danseurs « queroleront touz les jorz dusqu'a vespres, et lors enterront en cele tor por mengier et por reposer et i seront toutes les nuiz », *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, LXXXIII, 7 (éd. Micha), t. IV, p. 289.

⁷³ *Distinctio prima*, XI, « De Herla rege », Walter Map, *De Nugis Curialium*, (éd. Brooke – Mynors), pp. 26-31.

⁷⁴ *canem modicum sanguinarium portatilem (ibidem)*. Mynors traduit *bloodbound*.

avoir passé trois jours chez le pygmée, découvre à son retour qu'il a été absent plus de deux cents ans. Parmi sa suite, ceux qui enfreignent l'interdit en descendant de leur cheval, se transforment aussitôt en un tas de cendre.⁷⁵ Dès lors, le roi chevauche sans cesse : ce récit est à la base de la légende de la *Mesnie Hellequin*.⁷⁶ L'asynchronisme temporel et l'interdit révèlent que le lieu visité par le roi Herla fait partie d'un monde *autre* et que le pygmée est en réalité un opérateur de l'au-delà.

Le lien entre la danse, le cercle et l'altération merveilleuse du temps est également attesté par une série de récits recueillis par les folkloristes, en particulier dans un récit recueilli au début du XIX^e siècle au Pays de Galles, qui raconte l'histoire des deux ouvriers agricoles Rhys et Llewelyn. Un soir, au crépuscule, sur le chemin du retour, Rhys appelle soudain son compagnon pour qu'il s'arrête et écoute la musique. Il dit qu'il reconnaît une mélodie sur laquelle il a dansé des centaines de fois, et maintenant il doit aller danser. Alors il dit à son partenaire d'avancer avec les chevaux : il le rejoindra plus tard. Mais Llewelyn n'entend rien. Rhys ne rentre pas à la maison ce soir-là et Llewelyn n'a plus aucune nouvelle de son compagnon, à tel point qu'il est accusé de son meurtre. Un fermier de cette région, cependant, habile en matière de *fairies*, propose d'accompagner, avec d'autres personnes, Llewelyn à l'endroit où il s'est séparé de Rhys. En y parvenant sur les lieux, Llewelyn entend la musique car son pied se trouve sur le bord extérieur du cercle magique. Tous écoutent mais n'entendent rien : alors, l'un des participants met son pied sur le pied de Llewelyn et chacun fait la même chose l'un après l'autre. C'est ainsi qu'ils entendent le son de plusieurs harpes et aperçoivent un grand nombre de petites personnes danser en rond dans un cercle. Parmi eux se trouve Rhys : ils le tirent hors du cercle. « Où sont les chevaux ? Où sont les chevaux ? » s'écrie-t-il : il croit qu'il n'a passé que cinq minutes à danser. Comme il ne peut pas être persuadé du temps qui s'est écoulé dans la

⁷⁵ À propos de ce récit voir aussi Varvaro 1994, pp. 132-138.

⁷⁶ À propos de la *Mesnie Hellequin*, voir parmi les autres Jean-Claude Schmitt, *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994 ; Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017² ; *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, études réunies et présentées par Philippe Walter, avec la collaboration de Claude Perrus, François Delpech, Claude Lecouteux, Paris, Champion, 1997 ; Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008 ; Karl Meisen, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

danse, il devient mélancolique et meurt peu après.⁷⁷

Ceux que nous venons de rapporter ne sont pas les seuls exemples de récits qui contiennent l'élément de la temporalité surnaturelle : nous renvoyons à la bibliographie⁷⁸ pour un aperçu plus complet. Ce qu'il faut retenir de ces sources, abstraction faite des différences, c'est que dans les deux mondes (le monde d'ici-bas et l'au-delà) le temps s'écoule à deux vitesses différentes.⁷⁹ En entrant dans une spatialité *autre*, le protagoniste fait aussi l'expérience d'une temporalité *autre*. Dans ces récits l'on peut remarquer en effet des éléments récurrents : une femme-fée,⁸⁰ un lieu enchanté, l'altération merveilleuse du temps. Ces éléments sont les constituants mêmes de la carole magique. Les prairies heureuses qui abritent les danses sont en effet des « marques d'origine » qui « bouclent » l'avancement « linéaire, chevaleresque, du récit avec le présent intemporel du mythe et de la merveille ». ⁸¹ Le héros se trouve alors constamment à l'intersection des deux formes du temps que Philippe Walter a bien décrit à propos du *Chevalier au lion* : une « temporalité mythique (purement événementielle) » ⁸² et une temporalité romanesque.

⁷⁷ Le conte du folklore gallois est rapporté par Hartland 1891, pp. 162-163.

⁷⁸ Ces histoires correspondent aux motifs D 2011 *Years thought Days*, F 377 *Supernatural Lapse of Time in Fairyland*, selon la classification de Aarne – Thompson 1961. Sur l'altération merveilleuse du temps, voir Hartland 1891, en particulier les chapitres VI-VII, *The supernatural lapse of time in fairyland*, pp. 161-222 ; Briggs 1967, pp. 104-107 ; Graf 1892, vol. I, pp. 73-126 ; Gatto 1979 ; Donà 2003, pp. 373-377 ; Renzi 2008 ; Bonafin 2009.

⁷⁹ Voir les remarques de Bonafin 2009, p. 84.

⁸⁰ Dans le cas du conte de Rhys et Llewelyn, il s'agit de *fairies*. L'univers des *fairies* désigne génériquement des entités surnaturelles féminines et masculines, contrairement aux *fées*, mot désignant des êtres appartenant à une dimension féminine. Sur le royaume des *fairies*, voir Rossi 1980, en part. à la p. 97 ; cfr. aussi Zimmer 1948 : l'ouvrage a été traduit en français sous le titre de *Le roi et le cadavre*, Paris, 1978, toutefois la traduction française ne tient pas compte de la nuance sémantique, en traduisant *faërie* par *fée*. De plus, l'édition française est dépourvue des chapitres relatifs au roman arthurien, à l'exception du chapitre consacré au personnage de Merlin.

⁸¹ Nous empruntons cette formule à Rosanna Brusegan, qui l'emploie à propos de l'épisode du *Pré aux jeux* (cfr. *infra*) : voir Brusegan 1995, pp. 80-81. Brusegan relève que la *lande a val* (v. 7009), le théâtre du dernier combat entre Lancelot et Méléagant, se déroule dans un cadre printanier et paradisiaque, tout comme l'épisode du *Pré aux jeux*. Le rapt de Guenièvre, quant à lui, « a lieu à l'Ascension, tandis que dans le combat final Lancelot provoque des blessures qui [...] ne guériraient que quand passeraient avril et mai » (v. 7078) . Voir aussi Baumgartner 1986.

⁸² Walter 2017, pp. 216-217. Walter relève l'opposition entre deux formes du temps « que

6. *La carole magique comme dispositif de l'extase*

Le caractère distinctif du motif la carole magique, et ce que le rend particulièrement digne d'intérêt, c'est son double statut. Comme nous l'avons dit précédemment, ce motif se situe en effet au carrefour de deux modèles : d'un côté la temporalité merveilleuse, de l'autre côté, la figure de l'oubli. Nous venons de décrire le premier élément : l'altération du temps. Passons-nous à présent au second aspect. Dès qu'il entre dans la carole, Méraugis oublie tout le reste, tout ce qui est extérieur.⁸³ Une fois hors du château, il se demande d'où il vient⁸⁴ et où il a été.⁸⁵ Il lui semble avoir rêvé ;⁸⁶ il est même convaincu d'être ensorcelé par le chant du rossignol.⁸⁷ Il en est de même pour Lancelot : au moment d'entrer dans la carole, il « oublie sa dame et ses compaignons et soi meesmes ». ⁸⁸

La figure du chevalier qui s'oublie lui-même, nous la trouvons notamment chez Chrétien de Troyes. Lancelot, Érec, Perceval, tous ces chevaliers finissent souvent dans un état pensif qui se traduit en une sortie de soi-même, voire par une extase.⁸⁹ Le chevalier de la Charrette n'est pas ca-

l'opposition mythologique (et platonicienne) de Zeus et de Cronos peut permettre de symboliser. Le temps romanesque serait celui de Zeus ; ce temps à l'endroit suppose la conquête de l'Être et du Devenir, alors que le temps de Cronos est régi par l'idée d'inversion et de régression. Ces deux phases illustrent en définitive l'itinéraire exemplaire du héros qui vise une totale maîtrise du Temps ».

⁸³ « Autel talent a orendroit / De caroler, què il oublie / Tot ce defors, neïs s'amie », Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues*, vv. 3659-3661 (éd. Szkilnik).

⁸⁴ « Diex, dont vieng gié ? » (*ibidem*, v. 4316).

⁸⁵ « Ou ai ge esté ? » (*ibidem*, v. 4384).

⁸⁶ « Sui enchantez ou ai songié ? » (*ibidem*, v. 4317).

⁸⁷ « Si ert ainçois / Avril que le rossignol chant. / Je n'ai pas doute qu'il m'enchant. » (*ibidem*, vv. 4349-4351). Ce détail n'est pas sans pertinence : la fonction du chant du rossignol est de signaler au protagoniste le changement climatique, donc temporel. Mais le rossignol est aussi accusé par Méraugis de l'avoir ensorcelé. Dans le palimpseste narratif, on peut entrevoir le *topos* de l'oiseau psychopompe, dont un exemple est celui de la légende du moine Félix. Dans ce récit le moine est transporté en l'extase par le chant d'un petit oiseau. À son réveil, il découvre qu'il a été absent cent ans, alors qu'il croyait avoir passé seulement quelques heures. La première attestation de cette légende se trouve dans un sermon de Maurice de Sully (voir Meyer 1876).

⁸⁸ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, LXXIX, 35 (éd. Micha), t. IV, p. 235.

⁸⁹ Pour une étude de l'expression *s'oublier* dans la littérature en ancien français, voir Pelan 1959. Pour une étude des séquences extatiques dans le *Chevalier de la Charrette*, voir Barbieri 2017. Pour une étude de la figure du « chevalier oublié » au sens large voir Szkilnik 2007.

pable d'entendre les avertissements du chevalier du gué :⁹⁰ il sort de l'extase seulement lorsqu'il tombe dans l'eau.⁹¹ De façon analogue, Méraugis prend conscience du temps qui s'est écoulé au moment où il sort du château des caroles et s'aperçoit du changement de saison. La carole magique, à ce compte-là, agit comme un véritable dispositif d'oubli, qui transporte le héros hors de lui-même. Ainsi, lorsque le chevalier entre dans la ronde, il ne se souvient plus du monde extérieur.

Plusieurs éléments du motif de la carole magique, sous ses différents aspects, rappellent les rites initiatiques et les techniques archaïques de l'extase que Eliade a bien esquissés dans sa monographie.⁹² Avant de parvenir au château des caroles, Méraugis chevauche dans la forêt. Son cœur est plein de chagrin, d'une douleur qui le fait tressaillir, à l'idée d'avoir abandonnée sa bien aimée Lidoine dans la Cité sans Nom ; or, nous apprenons que « au terme de sa course impétueuse » il parvient à « maîtriser sa douleur ».⁹³ D'après Eliade le cheval, animal funéraire et psychopompe par excellence, est en effet utilisé par le chaman comme moyen d'obtenir l'extase, c'est-à-dire la sortie de soi-même qui rend possible le voyage mystique. Le cheval, « image mythique de la Mort », conduit le trépassé dans l'Autre Monde, en réalisant une « rupture de niveau ».⁹⁴ Il ne faut pas négliger de considérer que le cheval de Méraugis oublie de manger, tout comme son propriétaire : l'animal, lui aussi, participe à la mort mystique⁹⁵

⁹⁰ La différence entre l'oubli chez Chrétien de Troyes et l'oubli dans les épisodes des caroles magiques dans *Meraugis* ou le *Lancelot en prose*, c'est que l'oubli dans les romans de Chrétien n'est pas complet : la pensée de la dame aimée est toujours présente. Le protagoniste pensif de la *Charrette* « de rien nule ne li sovient / Fors d'une seule » (vv. 722-723). Méraugis et le Lancelot du roman en prose font en revanche l'expérience d'une perte de mémoire qui inclut leur dame : l'oubli de la carole magique est donc total. Il faut toutefois remarquer que le héros du *Meraugis* parvient au château des caroles après qu'il a réalisé d'avoir oublié Lidoine ; c'est donc la pensée de la dame aimée, tout comme chez Chrétien, qui déclenche l'extase.

⁹¹ « Quant cil sant l'eve, si tressaut ; / Toz estormiz en estant saut, / Ausi come cil qui s'esvoille, / Sot, et si voit, et se mervoille », Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, vv. 775-778 (éd. Beltrami).

⁹² Mircea Eliade a montré qu'il est possible de repérer des traces des idéologies et pratiques chamaniques dans le folklore Indo-Européen, et que ces traces ont parfois été assimilés dans la littérature. Cfr. Eliade 2015, pp. 410-431.

⁹³ « Si sospire e de plain eslés / S'eslesse e quant il a adés / Courrut tote sa randonee / Si ra au doel bone donee », Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues*, vv. 3552-3554 (éd. Szkilnik).

⁹⁴ Eliade 2015, p. 411. Sur le caractère funéraire et psychopompe du cheval, voir aussi Donà 2003.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 413.

du chevalier-chaman. La course impétueuse de Méraugis, comme d'ailleurs la chevauchée qui conduit Lancelot à la clairière des caroles, s'inscrit dans une série de courses à cheval qui mènent le héros dans sa quête. Ces courses relèvent de la « temporalité accélérée, presque fébrile du récit », « entrecoupée de haltes temporelles où la progression du temps est ralentie, ou arrêtée tout à fait, ou encore liée au cadre saisonnier du printemps ou de l'été ».⁹⁶ Le cheval psychopompe et chamanique conduit le héros hors du temps romanesque, hors de soi-même, dans le temps des origines. Comment ne pas penser au cheval que Perceval « comance a poindre »⁹⁷ vers le lieu où gît l'oie sanglante dans l'épisode des gouttes de sang sur la neige dans le *Conte du Graal* ? Ou, encore, au cheval qui mène le chevalier de la Charrette, en transe, par la voie « la meillor et la plus droite »,⁹⁸ jusqu'au gué⁹⁹ où le chevalier tombe dans l'eau ? Le comportement du cheval est une « implicite indication de la nature merveilleuse de la monture qui tend vers l'eau, révélant par là son origine féerique ».¹⁰⁰

Eliade a montré comment la perte de la mémoire est une étape des rites initiatiques de « mort » du candidat suivie de sa « résurrection ».¹⁰¹ Parmi d'autres exemples, les novices au Libéria, « censés [avoir été] tués par l'Esprit de la Forêt, sont ressuscités à une vie nouvelle » et « semblent avoir tout oublié de leur existence passée. Ils ne reconnaissent plus leur famille ni leur amis, ils ne se rappellent pas même leur propre nom et se comportent comme s'ils avaient oublié les gestes les plus élémentaires, comme de se laver ».¹⁰² L'oubli et le fait qu'il n'ait besoin de se nourrir signalent donc la « mort initiatique » de Méraugis. À la sortie de la carole, lorsqu'il s'étonne du changement de saison, il trouve le temps d'ironiser sur les signes qu'il voit : « Bien m'a li deables d'enfer / En poi de tenz geté d'yver ».¹⁰³ La patine parodique cache en réalité une structure profonde :

⁹⁶ Brusegan 1995, p. 80.

⁹⁷ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, v. 4164 (éd. Lecoy).

⁹⁸ Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, v. 729 (éd. Beltrami).

⁹⁹ Pour une étude détaillée la portée initiatique du motif du duel au gué, voir Barbieri 2018. Pour une vue d'ensemble sur les racines anthropologiques et sur les substrats ethniques du combat au gué dans la littérature en langue d'oïl, voir Barbieri 2009.

¹⁰⁰ Brusegan 1995, p. 78.

¹⁰¹ Eliade 2015, pp. 77-78.

¹⁰² Eliade 1959, p. 75.

¹⁰³ Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues*, vv. 4390-4391 (éd. Szkilnik).

l'aventure au château des caroles est en effet une « descente symbolique aux enfers ». On a remarqué¹⁰⁴ que le chevalier que Méraugis avait rencontré à l'entrée du bois clos, malgré la promesse de différer le duel, ne reviendra plus dans le roman. Au-delà du tissage narratif, du point de vue initiatique, le fait est que « le danger disparaît du fait même que l'épreuve initiatique est vaincue ».¹⁰⁵

Avant d'entrer dans la carole à la poursuite de l'Outredouté (nom lui-même évocateur d'une réalité surnaturelle), Méraugis doit surmonter une série d'obstacles : un bois clos, un chevalier-gardien, une enceinte, une porte. Ces éléments relèvent du symbolisme du « passage paradoxal », passage qui peut être traversé seulement en tant que mort, être privilégié qui maîtrise l'extase, ou héros initié. Le statut du chevalier qui entre la carole réunit en soi les trois conditions. En premier lieu il maîtrise l'extase en sortant de soi-même à travers la chevauchée psychopompe. En deuxième lieu, il est comparable à un mort, comme nous avons vu, puis qu'il ne se nourrit pas et il perd sa mémoire, il oublie sa quête et de la dame aimée : bref, il est oublieux de son identité. Enfin, il est le héros élu, le héros initié : Lancelot reçoit la couronne de son père, tandis que Méraugis arrive à tuer l'Outredouté, une fois dehors de la carole.

7. *La cohérence courtoise*

Les aspects symboliques que nous avons tenté de mettre en relief ne sont pas du tout exhaustifs du point de vue de l'herméneutique des textes concernés. Comme nous l'avons remarqué, dans les séquences narratives dont nous nous sommes occupée, il demeure une ambiguïté, une dualité essentielle, entre la « substance chevaleresque », et la « substance mythique », dont la loi est « celle de l'Autre Monde ».¹⁰⁶ Si au plan mythique le cercle féerique est une marque d'origine et un dispositif de l'extase, dans le cadre courtois des narrations d'errance la carole magique représente, pour le chevalier, le risque de s'éloigner du temps événementiel de la progression héroïque pour séjourner dans le carrousel enchanté d'un présent éternel. Ce piège féerique marque une interruption au sein de la

¹⁰⁴ *Ibidem*, n. 110, p. 301.

¹⁰⁵ Eliade 2015, p. 425.

¹⁰⁶ Fourquet 1956, p. 299.

quête, elle fait demeurer le héros dans une dimension dominée par l'érotisme : le chevalier qui entre dans la carole oublie en fait les armes pour rester prisonnier d'amour. La tension qui soutient l'existence du chevalier arthurien, celle entre Arès et Eros, est donc totalement déséquilibrée en faveur d'Eros. Fait significatif, le chevalier qui se joint à la danse entre dans le cercle magique après s'être partiellement désarmé : Méraugis danse avec le bouclier à son cou ; Lancelot, quant à lui, « giete sa lance et son escu a terre et s'en vait a la querole toz armez, le hiaume lacé ».¹⁰⁷

Le chevalier errant est « perpétuellement menacé d'être fait prisonnier par Morgane ou par ses émissaires » : ainsi, Lancelot « est captivé par la *fin' amor* et constamment ramené dans l'univers de ses origines, cet Autre Monde où l'amour des fées (ou de demoiselles) luxurieuses offre une nuance érotique à la sublimation de l'amour courtois ».¹⁰⁸ Le modèle de la ronde féerique appartient au type morganien de la « fée amoureuse qui retient son amant malgré lui ».¹⁰⁹ En accord avec le schéma narratif des contes morganiens, l'aventure merveilleuse « se produit dans un lieu frontière », la forêt ; la quête conduit le héros dans l'autre monde, où le temps est aboli et le passé est oublié ; mais à la fin la nostalgie ou le passé l'emportent et l'aventure se termine par le retour dans le monde des vivants.¹¹⁰ Dans le cas de la carole magique pourtant la figure de la femme fantastique se multiplie dans une ronde de fées.¹¹¹ De plus, dans le *Lancelot en prose* et l'*Estoire de Merlin*, nous trouvons un dédoublement ultérieur de la figure féerique, incarné par la demoiselle assise sur le trône du Lancelot, et la dame de la *Terre Estrange Sostenuë*.¹¹² Cette dame fantastique « soumet l'homme aux lois de son désir, le ravissant à jamais dans un autre monde ».¹¹³ Le refrain chanté par l'ensemble des danseurs du *Lancelot* (« Voirement fait il bon maintenir amors »)¹¹⁴ révèle en effet que le chevalier est prisonnier d'amour.

¹⁰⁷ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, LXXIX, 35 (éd. Micha), t. IV, p. 235.

¹⁰⁸ Gingras 2002, pp. 77-78.

¹⁰⁹ Selon la typologie bien étudiée par Laurence Harf-Lancner dans son ouvrage fondamental sur les fées. Voir Harf-Lancner 1984, p. 248.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 204-214.

¹¹¹ La carole du *Meraugis*, en effet, est totalement au féminin, tandis que les danseurs masculins du *Lancelot en prose* sont plus nombreux par rapport aux demoiselles.

¹¹² La demoiselle-fée possède parfois un double masculin, représenté par le clerc magicien du *Lancelot en prose*.

¹¹³ Harf-Lancner 1984, p. 433.

¹¹⁴ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. cit., LXXIX, 37, t. IV, p. 236.

Si l'on peut envisager des identités et des analogies, en somme une certaine uniformité de la substance mythique, chaque récit met en œuvre une cohérence chevaleresque à lui. La carole du *Meraugis* risque d'arrêter la quête de son ennemi, l'Outredouté, par le protagoniste. L'épreuve de la Forêt Perdue permet à Lancelot de montrer, encore une fois, qu'il est le meilleur chevalier du monde.¹¹⁵ Contrairement au héros de Raoul de Houdenc, qui sort de la carole sans que celle-ci cesse après lui, Lancelot réussit à libérer les danseurs, prisonniers d'un royaume enchanté dont personne ne revient jamais, tout comme du pays de Gorre. Ce royaume enchanté est à la fois un miroir de l'au-delà (au plan mythique) et une prison d'amour (au plan courtois). Le roman courtois pourtant, comme le dit Francis Gingras, « ne se contente pas de réactualiser de vieilles *geis* celtiques, il joue de la crainte immémoriale que continue de susciter la magie féminine, malgré (ou plutôt à travers) l'influence de la *fin'amor* ». La figure du Lancelot-libérateur des prisonniers n'est « ni l'amant celtique inféodé à la magie, ni le *fin amant* subordonné à sa Dame, mais l'amant victime capable de vaincre les pièges d'un amour envahissant qui détournent le chevalier de ses devoirs à l'égard du monde et de ses pairs ». ¹¹⁶ La « consécration finale » du héros arthurien, donc, « dépend de son aptitude à soumettre les contraintes temporelles à son projet d'ordre chevaleresque et courtois ». ¹¹⁷

8. *Le cas du Pré aux jeux*

Nous avons vu comment le motif de la carole magique relève d'une « substance mythique » d'un côté, et d'une « cohérence chevaleresque » de l'autre, différente pour chaque récit. Voyons à présent un cas où la *matiere* est organisée à travers la *conjointure* pour aboutir à un *san* très différent de celui des épisodes que nous avons analysés.

¹¹⁵ En effet, contrairement à Méraugis, qui subit la carole, Lancelot parvient à délivrer les danseurs prisonniers. Le schéma rappelle celui de l'épisode de la Val sans retour (*Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, XXIV, éd. Micha), où « la seule présence du meilleur des chevaliers, du plus parfait des amants, suffit à anéantir les enchantements de Morgane » (Harf-Lancner 1984, p. 272).

¹¹⁶ Gingras 2002, pp. 247-248.

¹¹⁷ Walter 2017, p. 217.

Comme Jean Fourquet l'a observé, la liberté créatrice avec laquelle Chrétien de Troyes a employé la substance mythique est unique.¹¹⁸ Ainsi, le motif de la carole magique se trouve en filigrane dans le *Chevalier de la Charrette*, mais la façon dont Chrétien se sert de ce motif est tout à fait différente par rapport aux récits que nous venons de voir. Il s'agit de l'épisode connu sous le nom de *Pré aux jeux*.¹¹⁹ Cette séquence se situe juste après l'épisode de la fontaine au peigne, dans lequel Lancelot trouve les cheveux de la reine, et juste avant l'épisode du cimetière futur, où le héros découvre sa propre tombe. Le protagoniste chevauche avec la demoiselle qui s'est mise sous sa protection ; tout d'un coup, « la ou la voie ert plus estroite »,¹²⁰ un chevalier paraît, qui dispute la demoiselle à Lancelot. La demoiselle refusant le chevalier, Lancelot propose un combat. Ils parviennent ainsi à un pré où des chevaliers et des demoiselles sont en train de s'amuser avec des jeux, des chants et des danses :

Lors s'an vont jusqu'a une pree:
 An cele pree avoit puceles
 Et chevaliers et dameiseles
 Qui jooient a plusors jeux,
 Por ce que biax estoit li leus.
 Ne jooient pas tuit a gas,
 Mes as tables et as eschas,
 Li un as dez, li autre au san,
 A la mine i rejooit l'an.
 A ces jeux li plusor jooient ;
 li autre, qui iluec estoient,
 Redemenioient lor anances,
 Baules, et queroles, et dances.¹²¹

Ils jouent et dansent sous la surveillance d'un vieux chevalier : celui-ci est, on le découvrira plus tard, le père du chevalier prétendant s'emparer de la demoiselle. Pourtant, à l'arrivée de Lancelot, les caroles s'arrêtent, à cause du mépris pour la honte du protagoniste, qui a osé monter sur la

¹¹⁸ Fourquet 1956, p. 311.

¹¹⁹ L'épisode occupe les vers 1642 à 1836 dans l'édition de Beltrami.

¹²⁰ Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, v. 1516 (éd. Beltrami).

¹²¹ Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, vv. 1642-1654 (éd. Beltrami).

charrette. Le vieux chevalier intervient et empêche son fils de se battre avec Lancelot, sachant d'avance que l'orgueilleux fils aurait été vaincu. La volonté du vieux chevalier est la suivante : dorénavant il suivra Lancelot avec son fils, par les bois et par les plaines, jusqu'au jour où il laissera son fils se battre avec le héros. Les danseurs, qui ont assisté au dénouement inattendu de l'*aventure*, recommencent leur rondes et leur jeux.

L'épisode est construit de façon symétrique. En fait, la séquence où le vieux chevalier empêche son fils de se battre avec Lancelot pour obtenir la demoiselle qu'il désire, est encadré par les deux « chœurs » des danseurs (vv. 1674-1680 ; vv. 1825-1835). Le second chœur répond au premier en une série de parfaites correspondances.¹²² Ensuite, les danseurs « recommencent / Lor jeux, si querolent et dancent » (vv. 1835-1836), tout comme « les queroles » (v. 1708) s'étaient interrompues au début. La séquence se termine donc comme elle avait commencé, en déterminant une circularité qui est le trait distinctif de la carole magique (cfr. *supra* § 4). La « perfection formelle du cercle »¹²³ de la danse féerique transparaît en filigrane à travers la structure circulaire de la séquence, même si elle est niée au niveau du récit, étant donné que les danses sont arrêtées à l'arrivée de Lancelot.

À la symétrie interne à la séquence s'ajoute une symétrie interne au roman, qui relève d'un « procédé de composition en miroir »¹²⁴ typique de Chrétien.¹²⁵ Le duel empêché préfigure en effet le combat avec Méléagant, double du chevalier orgueilleux, tandis que le vieux chevalier est le double de Bademagu (vv. 3144-3894). Pareillement, l'interdit de s'emparer de la demoiselle préfigure la libération de la reine et des autres prisonniers du pays de Gorre.

¹²² Le v. 1673 (« tuit parmi les prez ») est parallèle au v. 1824 (« les genz qui par le prez estoient ») ; le v. 1825 (« Avez veü ? ») répond au v. 1674 (« veez le chevalier, veez ») ; le v. 1826 (« Cil qui sor la charrete fu ») reprend le v. 1675 (« Qui fu menez sor la charrete ! ») ; pourtant dans le deuxième chœur la charrette acquiert une valeur positive, explicitée par le v. 1827 (« A hui conquise tel enor ») ; les v. 1833-1834 (« Et cent dahez ait qui meshui / Lessera a joer por lui ») renverse de façon symétrique les v. 1678-1679 (« Dahez ait qui joër i quiert, / Et dahez ait qui daingnera / Joër ») ; le v. 1835 (« Ralons joer »), enfin, répond aux v. 1679-1680 (« qui daingnera / Joër »).

¹²³ Valette 1998, p. 329.

¹²⁴ Saly 1994, p. 53.

¹²⁵ Procédé que l'on trouve notamment dans le *Conte du Graal*.

Chrétien fait que son héros traverse le pré où se déroulent les caroles, sans que Lancelot entre dans la danse. De plus, la carole s'arrête à l'arrivée de Lancelot. Cela se produit parce que Lancelot, chez Chrétien, comme Antoinette Saly a bien relevé, « échappe au sortilège »,¹²⁶ sauvé par son infamie : la carole en tant qu'expression de socialité courtoisie le repousse. La ronde magique garde son statut primitif, symbolique, et archaïque ; toutefois, comme la branche de Varvaro dans le courant, la matière archaïque constitue le signifiant accroché au tronc narratif qui lui accorde le signifié. C'est la « cohérence chevaleresque » qui l'emporte sur la « cohérence héritée de la matière », laquelle demeure, en guise de palimpseste, à l'arrière-plan.¹²⁷ Chrétien introduit ainsi une « temporalité historique [...] dans la couche de sens mythique ».¹²⁸ Le merveilleux est par Chrétien le moyen « pour dire l'ineffable »¹²⁹ matière merveilleuse est façonnée au profit de la *conjointure* : le chevalier de la *Charrette* échappe à la ronde grâce à l'infamie qui le protège comme « un précieux talisman »,¹³⁰ en lui permettant de poursuivre sa quête de la reine aimée. Cette cohérence chevaleresque n'efface pourtant pas la cohérence mythique, au contraire, la seconde contribuant à tisser la première.¹³¹ La « valorisation négative » de l'acte de monter sur la charrette au plan courtois, c'est-à-dire l'infamie, est valorisation « positive dans le cadre de la cohérence mythique »,¹³² parce que le chevalier reste dans le pays des vivants et échappe à l'au-delà des morts. Le passage du cimetière futur surimposera ensuite à « la quête amoureuse du chevalier le tracé d'un parcours initiatique, qui engage l'acceptation de la mort, du passage par le tombeau vide, pour renaître autrement ».¹³³ Si l'on peut admettre, avec Baumgartner, que tous les romans de Chrétien « dessinent peu ou prou le parcours archétypal qui va de la chute à la résurrection », dans le cas de la *Charrette* c'est la reine le « leurre [...] tendu à l'amant pour libérer les prisonniers ». Cela implique

¹²⁶ Saly 1994, p. 52.

¹²⁷ Pour une étude détaillée et exhaustive de l'arrière-plan archaïque et des traces chamaniques détectables dans la *Charrette*, voir Barbieri 2017 ; cfr. aussi Airò 1998.

¹²⁸ Brusegan 1995, p. 81.

¹²⁹ Baumgartner 2003, p.49.

¹³⁰ Saly 1994, p. 52.

¹³¹ Sur la coexistence du « langage courtois » et du « conte mythique » dans le Chevalier de la Charrette, voir aussi Beltrami 1984, en particulier les pp. 11-12.

¹³² Brusegan 1995, p. 82.

¹³³ Baumgartner 2003, p. 138.

« l'enjeu et le rôle exclusif »¹³⁴ que l'amour assume dans le roman. *Amors* qui « le comande et vialt »¹³⁵ pousse Lancelot a monter sur la charrette, et c'est justement l'infamie qui le préserve de la « mort féérique » du Pré aux jeux, en lui accordant l'approbation et l'honneur du chœur des danseurs.¹³⁶

9. *Bilan*

Notre analyse a débuté par l'examen des aspects archaïques et symboliques de la carole ; nous nous sommes efforcée d'esquisser les traits merveilleux de la carole magique, par rapport à l'espace et au temps. Nous avons mis en relief ensuite la dimension extatique du séjour dans le cercle féérique. Nous avons confronté la carole magique qui prend au piège le héros aux caroles du Pré aux jeux, auxquelles le chevalier de la *Charrette* échappe. Nous sommes parvenue enfin à dégager la relation hiérarchique entre la cohérence romanesque et la matière merveilleuse. Voici nos conclusions :

1. Le motif de la carole magique peut être analysé selon le principe de *double cohérence* (chevaleresque et mythique) énoncé par Jean Fourquet à propos de Chrétien de Troyes.
2. En ce qui concerne la substance mythique, on peut dégager des aspects archaïques, au regard des caractéristiques spatiales et temporelles.
3. Du point de vue spatial, le cercle de la carole magique inscrit un lieu sacré à l'intérieur de l'espace de l'aventure. En marquant une rupture au sein de l'errance, cette enclave fait séjourner le héros dans un ailleurs spatial qui relève d'un monde *autre*.
4. La danse féérique détermine aussi une sortie du chevalier du temps linéaire et romanesque, ainsi que son entrée dans le temps mythique des origines. Cet éternel présent prend la forme d'une durée dilatée par rapport à l'extérieur de la carole.
5. Le motif de la carole magique se situe en effet à la croisée du motif du temps merveilleux et de celui de l'oubli.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, v. 379.

¹³⁶ *Ibidem*, v. 1827.

6. La ressemblance du séjour dans le cercle féerique avec un voyage dans l'au-delà, ainsi que l'oubli du chevalier, impliquent une dimension extatique de la carole magique.
7. Du point de vue de la cohérence courtoise ou chevaleresque, la carole magique représente, pour le chevalier, le risque de s'éloigner de la progression héroïque pour séjourner dans une prison féminine et érotique.
8. Le motif de la carole magique dans les romans du XIII^e siècle relève d'une rationalisation du substrat mythique, bien que celui-ci ne soit en rien effacé. On assiste donc à une « résistance du merveilleux ».
9. Si l'on peut constater l'homogénéité de la substance mythique dans les épisodes des caroles magique, chaque texte possède sa propre cohérence au plan courtois. Cette cohérence courtoise l'emporte sur la cohérence mythique.

BIBLIOGRAPHIE

a. CORPUS

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, Mario Roques (éd.), dans *Les romans de Chrétien de Troyes, édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. Fr. 794)*, vol. 4, Paris, Champion, 1960.

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*, Félix Lecoy (éd.), dans *Les romans de Chrétien de Troyes, édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. Fr. 794)*, vol. 5, t. 1, Paris, Champion, 1975.

Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, Pietro G. Beltrami (éd.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Erec, roman arthurien en prose. Publié d'après le ms. fr. 112 de la Bibliothèque Nationale, Cedric E. Pickford (éd.), Genève, Droz, et Paris, Minard, 1959.

Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, Alexandre Micha (éd.), Genève, Droz, 1978-1983, 9 t.

Le roman de Cassidorus, Joseph Palermo (éd.), Paris, Éditions Picard, 1963.

Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles. Édition critique de quelques lais bretons, Prudence Mary O'Hara Tobin (éd.), Genève, Droz, 1976.

Les premiers faits du roi Arthur, dans *Le livre du Graal*, t. I : *Joseph d'Armathie, Merlin*, édition publiée sous la direction de Philippe Walter avec la collaboration d'Anne Berthelot, Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes et Gérard Gros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2001.

Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues, roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*. Publication, traduction, présentation et notes par Michelle Szkilnik, Paris, Champion, 2004.

Walter Map, *De Nugis Curialium*, C.N.L. Brooke - R.A.B. Mynors (éd.), Oxford, Clarendon Press 1983.

b. OUVRAGES CRITIQUES

Anti Aarne - Stith Thompson 1961, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

Airò Anna 1998, *Tracce sciamaniche nel Chevalier de la Charrete di Chrétien de Troyes*, dans « L'immagine riflessa », N.S. VII/1, 1998, pp. 169-211.

Barbieri Alvaro 2009, *Combattere al guado: realtà storica e radici antropologiche di un motivo letterario*, in Massimo Bonafin - Carla Cucina (éd.), *Medioevo folklorico. Intersezione di testi e culture. Atti del Convegno (Macerata, 4-6 dicembre 2007)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso (= « L'immagine riflessa », XVIII, n. 1-2), pp. 23-55.

— 2017, *Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta*, dans Id. (éd.), *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Fiorini, pp. 157-214.

— 2018, *Varchi contesi e impediti passaggi : il duello al guado come prova iniziatica sulle vie dell'altro mondo*, in Coman Lupu, Alexandru Ciolan, Alessandro Zuliani (éd.), *Studii romanice. Omagiu profesorilor Florica Dimitrescu i Alexandru Niculescu la 90 de ani*, Bucarest, Editura Universit ii din Bucure ti, vol. 2, pp. 977-993.

Baumgartner Emmanuèle 1986, *Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque (XII^e - XIII^e siècle)*, in *Le temps et la durée dans la littérature au moyen âge et à la Renaissance*, Paris, pp. 7-21.

- 1988, *Le temps des automates*, in *Le nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, pp. 15-21.
- 2003, *Romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, 2003.
- Beltrami Pietro G. 1984, *Racconto mitico e linguaggio lirico: per l'interpretazione del «Chevalier de la charrete»*, dans « Studi mediolatini e volgari » 30, pp. 5-67.
- Bologna Corrado 1990, *L'«invenzione» dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese)*, dans *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di Sofia Boesch Gajano e Lucetta Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 243-266.
- Bonafin Massimo 2009, *Lo spazio-tempo nei viaggi medievali nell'aldilà*, « Études romanes de Brno » 30, 1, pp. 79-87.
- Brelich Angelo 2008, *Le iniziazioni*, a cura di Andrea Alessandri, Roma, Editori Riuniti University Press.
- Briggs Katharine Mary 1967, *The Fairies in tradition and literature*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Brown Arthur C.L. 1903, *The Imrama*, dans « Studies and notes in philology and literature », 8, pp. 56-70.
- Brusegan Rosanna 1995, *L'Autre Monde et le Chevalier de la Charrette*, in Danielle Buschinger, Michel Zink (éd.), *Lancelot-Lanzelet. Hier et aujourd'hui*, Greifswald, Reineke Verlag, pp. 77-87.
- Donà, Carlo 2003, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Dubost Francis 1991, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, 2 voll., Paris, Champion.
- Eco Umberto 1985, *Lector in Fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, (éd. origin. *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979).
- Eliade Mircea 1949, *Traité d'histoire des religions*, préface de Georges Dumézil, Paris, Payot.

- 1952, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.
 - 1959, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard.
 - 2015, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1950), Paris, Payot.
 - 2016, *Le sacré et le profane* (1965), Paris, Gallimard (éd. origin. *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Hamburg, 1957).
- Fourquet Jean 1956, *Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, « Romance Philology », 9, pp. 298-312.
- Gatto Giuseppe 1979, *Le voyage au paradis. La christianisation des traditions folkloriques au Moyen Âge*, traduit de l'italien par Jean-Claude Schmitt, « Annales. Économies, Sociétés, Civilisations », 34, pp. 929-942.
- Gingras Francis 2002, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XIII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion.
- Graf Arturo 1892, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, Loescher.
- Guénon René 1962, *Symboles de la science sacrée*, Paris, Gallimard.
- Harf-Lancner Laurence 1984, *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion.
- Hartland Edwin Sidney 1891, *The Science of Fairy Tales. An inquiry into fairy mythology*, London, Walter Scott.
- Huet Gédéon 1912, *Le Lancelot en prose et Méraugis de Portlesgues*, « Romania » 41, pp. 518-540.
- Le Goff Jacques 1985a, *Le désert-forêt dans l'Occident médiéval*, dans *L'Imaginaire médiéval. Essais*. Paris, Gallimard.
- 1985b, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval* (1978) dans *L'Imaginaire médiéval. Essais*. Paris, Gallimard.
- Loison Marc 2014, *Les Jeux littéraires de Raoul de Houdenc : écritures, allégories et ré-écritures*. Paris, Champion.

- Lot Ferdinand 1895, *Celtica*, « Romania » 24, pp. 321-338.
- Magnúsdóttir Ásdís Rosa 1998, *La voix du cor. La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du moyen âge (XII^e-XIV^e siècles)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Meyer Paul 1876, *Les manuscrits des sermons français de Maurice de Sully*, « Romania », 5, pp. 466-487.
- Micha Alexandre 1984, *Sur un procédé de composition de Lancelot*, dans Jean Dufournet (éd.), *Approches du Lancelot en prose*, Paris, Champion, pp. 7-23.
- 1987, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz.
- Mullally Robert 2011, *The Carole : A Study of a Medieval Dance*, Farnham, Surrey, Ashgate.
- Muzzolon Elena 2018, *La carole magique : résurgence d'un motif du Moyen Âge à la Renaissance*, dans Anna Bettoni (éd.), *Seminari di storia della lettura e della ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, interventi di Elena Muzzolon, Filippo Fassina, Michael Meere, Alberto Frigo, vol. 4, Padova, Cleup, pp. 9-44.
- Patch, Howard Rollin, *Some elements in mediæval descriptions of the otherworld*, « Publications of the Modern Language Association », XXXIII, pp. 601-643.
- Paton Lucy Allen 1903, *Studies in the fairy mythology of Arthurian romance*, Boston, Ginn & Company.
- Pelan Margaret 1959, *Old French s'oublier : its meaning in epic and courtly literature*, « Romanistisches Jahrbuch », 10, pp. 59-77.
- Poirion Daniel 1988, *Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire*, dans « Cahiers de l'Association internationale des études françaises », 40, pp. 111-127.
- 1995, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge* (1982), Paris, PUF.
- Propp Vladimir 1983, *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, Gallimard (éd. origin. *Istori eskie korni volšebnij skazki*, Éditions de l'Université Gouvernementale de l'Ordre de Lénine, Leningrad, 1946).

- Renzi Lorenzo 2008, *Incontri occidental-orientali nel mondo della fiaba* (1991), dans Alvise Andreose, Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cefruga (éd.), *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, Il Mulino.
- Rossi Mario Manlio 1980, *Il cappellano delle fate*, dans Robert Kirk, *Il regno segreto*, éd. Mario M. Rossi, Milano, Adelphi, p. 95-277.
- Saly Antoinette 1994, *L'épisode du Pré aux Jeux dans le Chevalier de la Charrette* (1984), dans Ead., *Image, structure et sens : Études arthuriennes*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- Schmitt Jean-Claude 1984, *Temps, folklore et politique au XII^e siècle. A propos de deux récits de Walter Map, De Nugis curialium, I, 9 et IV, 13*, in Id., *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age, III^e XIII^e siècles*, Paris, Éd. du CNRS, pp. 491-515.
- Szkilnik Michelle 2007, *Le Chevalier oublieux dans quelques romans en vers du XIII^e siècle*, in Patrizia Romagnoli, Barbara Wahlen (éd.) *Figures de l'Oubli* (IV^e-XVI^e siècle), « Études de Lettres » 1-2, pp. 77-97.
- Thorpe, Lewis 1970, *Les "contes des rimes" et les premiers romans en prose*, dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, éd. Jean Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 112), 1970, t. II, pp. 1031-1041.
- Valette Jean-René 1998, *La poésie du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion.
- Varvaro Alberto 1994, *Apparizioni fantastiche: tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo: Walter Map*, Bologna, Il Mulino.
- 2016, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Bologne, Il Mulino.
- Walter Philippe 1992, *Mythologie chrétienne. Mythes et rites du Moyen Âge*, Paris, Éditions Entente.
- 2015, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris, Éditions Imago.
- 2017, *Temps romanesque et temps mythique : éléments pour une recherche*, dans Jean Dufournet (dir.), *Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion, pp. 195-217.

Zimmer Heinrich 1978, *Le roi et le cadavre*, Paris, Fayard (éd. origin. Princeton 1948).

Zink Michel 1987, *La littérature médiévale et l'invitation au conte*, dans *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, textes réunis par Michel Zink et Xavier Ravier, Actes du colloque de Toulouse (janvier 1986), Toulouse, Presses Universitaires Mirail.

Zumthor Paul 1993, *La mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil.

