

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO

Le chant épique des sirènes. Une poétique de l'hybridation au Moyen Âge

Les sirènes sont des bêtes vivant dans la mer qui portent la mort; par leur voix, ce sont des Muses. La moitié de leur corps a une forme humaine, et l'autre moitié a l'apparence d'une oie [...]. Ainsi en est-il de tout homme à l'âme partagée, fluctuant dans toutes ses démarches [...]. Par leurs discours séduisants et beaux, comme les sirènes, ils abusent le cœur des hommes sans malice.

Physiologos, 13, p. 116¹

Celui qui connaît vraiment les animaux est par là même capable de comprendre pleinement le caractère unique de l'homme.

Konrad LORENZ,

L'Agression. Une histoire naturelle du mal

Identité et dissemblance

La littérature médiévale nous a depuis longtemps habitués à un univers poétique où hommes et bêtes se croisent, se côtoient et entrelacent sans cesse leurs destins sur les sentiers de l'aventure. Dans certains cas, l'imaginaire zoomorphique devient si envahissant qu'il finit par saturer entièrement l'espace de la représentation. Que l'on songe au cycle du *Roman de Renart*, cette immense pro-

1. *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*. Texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.

sopopée qui se plaît à brouiller constamment les frontières, instables et déroutantes, entre l'homme et la bête unis et disjoints par un mimétisme réciproque. Mais cet exemple est loin d'être un cas isolé. Aussi, dans *La Chanson de Roland*, les songes prophétiques de Charlemagne se déploient-ils toujours sous forme d'un vaste et complexe bestiaire lié à la fois au schème de la dévoration (suggérant une faille au cœur de la souveraineté) et à celui du renouvellement cyclique et fortement structuré autour de la figure mythique et mythologique de l'ours² :

Urs e leupart les voelent puis manger ;
Serpent e guiveres, dragun e averser :
Grifuns i ad, plus de trente millers.
N'en i ad cel à Franceis ne se get.
E Franceis crient : « Carlemagne, aidez ! »
(laisse 185, v. 2542-2546)³.

Creusant la surface narrative et idéologique d'un récit qui s'offre alors à la profondeur dense et ambiguë de l'imaginaire symbolique, la bête dévoile souvent ce que le discours ne saurait dire ou énoncer explicitement, comme cette brûlure du désir qui fait de la reine Iseut (d'après la version de Béroul du *Roman de Tristan*) une femme dévorée et déchirée entre deux hommes⁴.

Dans l'univers narratif où le sens, profondément dialectisé, se heurte de plus en plus à une herméneutique de la re-connaissance

2. Voir Philippe Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002. L'imaginaire de l'ours, profondément lié, dans *La Chanson de Roland*, à Ganelon et à son lignage, exerce néanmoins une influence profonde, durable et structurante sur de nombreux autres textes épiques : voir Guillaume Issartel, *La Geste de l'ours : l'épopée romane dans son contexte mythologique, XII^e-XIV^e siècle*, Paris, Champion, 2010.

3. Voir aussi les laisses 57 (v. 725-733) et 186 (v. 2555-2560) de l'édition de I. Short, Paris, Librairie Générale Française, coll. Lettres Gothiques, 1990.

4. « A li venoient dui lion, / Qui la voloient devorer ; / El lor voloit merci crier, / Mais li lion, detroiz de fain, / Chascun la prenoit par la main. / De l'esfroï que Iseut en a / Geta un cri, si s'esvella » (v. 2068-2074 de l'édition de Ph. Walter et Daniel Lacroix, *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Lettres gothiques, 1989, p. 118).



Bas-relief du cloître de la cathédrale de Ciudad Rodrigo. Photo de l'auteur

fondée sur la stabilité ontologique et métaphysique des signes dans leur rapport à un signifié fondateur et transcendant, l'image de l'animal (l'animal-image) se trouve fréquemment investie par une logique de l'inversion : aussi, le lion dévorateur de la fantasmagorie onirique d'Iseut se transforme-t-il, dans un récit comme *Yvain de Chrétien de Troyes*, en lion partiellement dévoré par un serpent et sauvé *in extremis* par le héros aux prix d'une amputation symbolique, ce «lion-queue-coupée»⁵ (i.e, dont la nature potentiellement ophidienne vient d'être effacée) devenant double nominal (*le Chevalier au Lion*) et ombre identitaire qui permettra à Yvain de reconfigurer narrativement son être. Qu'advierait-il finalement au chevalier errant s'il perdait ce prolongement métonymique de sa *persona* qu'est sa monture (et Gauvain en sait quelque chose, à en croire ses mésaventures équestres dans la seconde partie du *Conte*

5. Voir l'ouvrage de Peter Haidu, *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1972.

du *Graal* du même Chrétien de Troyes) qui si souvent fait miroiter les enjeux mêmes de la parole poétique : parole usée, défaillante, blessée, inadéquate ou, au contraire, parole harmonieuse, fertile, réglée et soumise au frein d'une discipline discursive et rhétorique, comme en témoigne exemplairement la métaphore cristalline du cheval de la langue employée dans un roman du XIII^e siècle comme *Galeran de Bretagne*⁶.

Tout en complexifiant profusément la trajectoire des héros (qui s'ouvre notamment à la problématique amoureuse) ainsi qu'une structure narrative qui prend de plus en plus ses distances (ironiques, voire parodiques) face au paradigme poétique et éthique constitutif de la chanson de geste traditionnelle bâtie sur le modèle rolandien (un modèle ancré dans une grammaire de la *propriété* où la présence reliquaire des choses dans les mots⁷ se double d'une éternelle commémoration du Même), la chanson de geste dite « tardive » dissout davantage encore la ligne ténue qui sépare l'homme de l'animal, se plaisant à distendre, voire briser, une logique relationnelle confortablement établie depuis le *Physiologos* et la vaste tradition poétique et didactique qui en dérive⁸. Souvent lus au miroir déformant du roman arthurien et courtois développé tout au long du XII^e siècle dont des poèmes comme *La Bataille Loquifer* (fin XII^e-début XIII^e), *Huon de Bordeaux*⁹ et ses continuations (*La Chanson d'Esclarmonde*,

6. Voir nos réflexions dans « La parole (dé)bridée : esquisse d'une métaphore », *Wodan: Greifswalder Beiträge zum Mittelalter*, vol. 72 (*Hommes et Animaux au Moyen Âge*), éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, Reineke-Verlag, 1997, p. II-31.

7. Voir Howard Bloch, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989, p. 135-136.

8. L'anthologie établie par Gabriel Bianciotto représente une excellente synthèse de cette tradition, recueillant des fragments importants des bestiaires de Pierre de Bauvais, Guillaume de Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini et Corbéchon : *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock/Moyen Âge, 1992.

9. Récit du XIII^e siècle où l'interférence des matières acquiert déjà une importance structurale et structurante par son caractère omniprésent. Voir, à ce sujet, Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, Romanica Helvetica, 2000.

Le Roman d'Aubéron, etc.), *Gaufrey* (XIII^e-XIV^e), *Lion de Bourges*, *Dieudonné de Hongrie* et *Tristan de Nanteuil* (XIV^e), entre autres, ne seraient que de pâles et maladroites imitations, tous ces récits déploient en fait une véritable poétique de la réflexivité qui questionne, déplace et reformule sans cesse les rapports entre l'éthos épique et l'imaginaire romanesque (à travers l'insolite et troublante incursion du guerrier dans l'Autre-Monde d'Avalon, par exemple) au sein d'un univers culturel, poétique et idéologique en pleine transformation. Se situant dans l'entre-deux entre la logique guerrière de la conquête et l'idéal courtois de la quête aventureuse, le registre auto-légitimant de l'histoire et la liberté subversive de la fable¹⁰, cette nouvelle écriture épique se place ainsi ouvertement sous le signe de l'hybridation dont le bestiaire pourrait être à la fois l'emblème éloquent et la métaphore secrète.

En effet, alors que le roman courtois demeure, somme toute, assez parcimonieux en la matière, pourquoi la chanson de geste tardive exhibe-t-elle si profusément une telle myriade d'animaux chimériques? À lui seul, cet indice nous invite à nous méfier de toute simplification excessive consistant à réduire cette poétique à une synthèse narrative fondée sur la pure reprise mimétique d'une tradition romanesque antérieure. De quoi s'agit-il alors? D'une séduction de l'exotisme? D'un simple rouage mécanique et rhétorique exhalant un imaginaire évidé de toute sa prégnance symbolique? Ou, au contraire, ce chant mélodieux des sirènes qui contraste avec le cri de ce chat à la tête «grosse hideuse et velue», exhibant des yeux rouges comme des charbons brûlants, un corps équidé, des pattes de léopard et une queue de lion¹¹, serait-il à lire (à écouter) comme une invitation discrète et voilée à faire retour à la profondeur du mythe?

10. Voir, par exemple, les catégories reprises par Isidore de Séville : *Étymologies*, I, 44, 5 : *Nam historiae sunt res verae quae factae sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt.*

11. Cette description correspond à celle de Chapalu dans *La Bataille Loquifer*, éd. Monica Barnett, Oxford, Basil Blackwell, 1975, v. 3742-3759.

Sirènes nourricières, chats vampiriques, cerfs anthropophages & Cie

Il n'est pas facile de trancher. D'une part, parce que s'il est vrai que la chanson de geste tardive est une véritable bibliothèque de Babel puisant dans toutes les sources et matières disponibles, la morphologie kaléidoscopique de ces animaux fantastiques relevant du jeu intertextuel, il n'en demeure pas moins que le fait de privilégier, comme nous le verrons plus loin au sujet de la sirène et de Chapalu, des êtres exogènes à la tradition littéraire canonique, permet à l'épopée de se régénérer en replongeant dans les eaux vivifiantes d'autres sources (notamment orales).

Lire la chimère pose, d'autre part, un problème d'ordre exégétique ou herméneutique, car, comme le signalait saint Augustin¹², le fait que la monstruosité soit considérée comme négative, menaçante et diabolique, n'implique aucunement une faille divine, relevant plutôt d'une illusion perspective : captif de l'enveloppe charnelle des signifiants disjoints, le regard humain procède, en effet, à une lecture dissociative et fragmentaire du corps sans parvenir à découvrir l'unité sous la multiplicité, la similitude, cette *mater veritatis* subtilement développée par l'évêque d'Hippone dans ses *Soliloquia* (VI, 10), sous le mensonge ou le simulacre fictionnel de la dissemblance. Dans la droite lignée de la théologie apophatique développée par le Pseudo-Denys l'Aréopagite, la chimère est avant tout un simulacre fictionnel nous exhortant à découvrir l'unité du sens sous (ou à travers) le voile dissociatif du fragment et de la discontinuité, à restaurer, en somme, la plénitude du signe et de la signification troublée par l'illusion mimétique qui fausse le rapport entre les signifiants, le signifié et le réel¹³.

12. Rappelons que d'Isidore de Séville (*Étymologies*, XI, 3, 2) à saint Augustin (voir notamment les réflexions développées dans le *De Civitate Dei*, XVI, 8), la fonction primordiale du monstre consiste à *montrer* le dessein caché de Dieu.

13. Processus réunificateur d'où émerge aussi bien la *difformis formositas* que la *formosa deformitas* de la Création, selon le célèbre oxymore de Bernard de Clairvaux dans son *Apologia ad Guillelmum Abbatem* qui pourrait, à lui seul, servir d'épithète à tous ces corps étranges qui, de plus en plus, peuplent l'église et l'art



Couple de sirènes, portique de la Cathédrale de Lyon
Photo de l'auteur

L'approche du bestiaire fantastique suscite finalement la délicate question des liens (toujours incertains et dissymétriques) entre les sources et un ordre discursif où chaque animal est un signifiant dont le sens est toujours infléchi non seulement en fonction d'un contexte narratif précis, mais surtout en fonction du rapport (spéculaire, antithétique ou complémentaire) qu'il entretient avec les autres éléments du bestiaire au sein d'un système sémiologique et symbolique extrêmement complexe et cohérent d'où émerge une écriture subliminaire qui renforce, interroge ou contredit l'histoire qui se déploie à la surface du récit.

Nous chercherions donc en vain à cerner la nature et les enjeux des liens qui unissent l'homme à la bête en transposant mécaniquement les caractéristiques du bestiaire médiéval dans ces récits où les animaux ne se laissent que très rarement apprivoiser d'après une grille de lecture préétablie. À son retour d'Avalon, où il a été emporté par des fées durant son sommeil, Rainouart (*La Bataille*

médiévaux (voir Jean Leclercq et Henri M. Rochais éd., *S. Bernardi opera*, vol. III, Rome, Éd. Cistercienses, 1963, III, p. 106).



Sirène tenant deux poissons (Pontifical à l'usage de Beauvais - Besançon, 2^e quart du XIII^e siècle), MS 138, folio 117v, cliché CNRS-IRHT
© Bibliothèque municipale de Besançon

Loquifer) est sur le point de se noyer à la suite d'un plan cruel engendré par Morgue et son fils Corbon, conçu dans l'Autre-Monde du roman arthurien par le héros épique. Dans son credo peu orthodoxe, Rainouart invoque la sainte Vierge, la belle sirène qu'il avait accepté de libérer peu de temps auparavant (laisse 87) et saint Julien (laisse 93). Cependant, comme si toute sémiologie épique était désormais vouée à l'échec, aucun des adjouvants célestes ne vient en aide au héros, et ce sera à cet être hybride et ambivalent, mi-femme, mi-poisson, que nous devons la survie du personnage et de la geste. *La Bataille Loquifer* efface la nature mortelle, perfide, séductrice et lubrique de la sirène unanimement reprise par les bestiaires et l'érige ainsi en être bénéfique dont le chant délectable devient le modèle d'une parole accomplie (en opposition à la parole double qui émane notamment de l'Autre-Monde des fées), mais non moins paradoxale. En effet, renouant avec sa vocation artistique de Muse¹⁴, la

14. Voir le passage du *Physiologos* cité en exergue. Rappelons, d'autre part que le

sirène s'insinue alors comme double du jongleur en conférant au micro-récit du voyage à Avalon la consistante ou l'inconsistance d'un rêve qui côtoie le cauchemar : lié à l'oubli (v. 3996), le chant de la sirène reconduira en effet Rainouart au même lieu (les rives de Porpaillart) où il s'était endormi et où, à son éveil, endeuillé par la mémoire d'Aélis (sa femme) et de Maillefer (son fils légitime), il ne garde aucun souvenir de cette extraordinaire aventure (v. 4198-4210). L'ambivalence morphologique et fonctionnelle de la sirène devient ainsi l'emblème métaphorique de l'extrême ambiguïté de cette séquence, apparemment gratuite et entièrement circulaire¹⁵, hors-texte, qui cherche simultanément à intégrer, à circonscrire et à effacer de l'imaginaire épique ces voix séductrices et envoûtantes qui émanent de l'Autre-Monde du roman arthurien et antique.

Replongeant dans un fond beaucoup plus archaïque que celui qui transparaît dans la dimension moralisante de la plupart des bestiaires, la sirène de *La Bataille Loquifer* est clairement liée à la mythologie des sources et des fontaines (v. 3966-3967) ainsi qu'à un univers aquatique et matriciel activant les schèmes nourriciers et protecteurs de l'imaginaire du féminin qu'un récit comme *Tristan de Nanteuil* se chargera, quelques siècles plus tard, d'amplifier considérablement. Du déguisement à l'inversion sexuelle et grammaticale (la *cerve* qui nourrit Tristan, Blanchandine qui devient Blanchandin après avoir été sauvée par un cerf) en passant par les thèmes anxiogènes de la bâtardise (qui sans cesse confond la syntaxe des lignages), de l'adultère, de l'inceste, de l'anthropophagie, du fratricide et du parricide dans un poème à la structure éminemment œdipienne¹⁶ peuplé d'étranges animaux hybrides et ambivalents (la sirène), voire suspects (le singe), *Tristan de Nanteuil* se

ms B du *Physiologus* latin surenchérit sur la nature artistique de la sirène en en faisant le symbole des «voluptés du théâtre, des tragédies et des diverses compositions musicales».

15. Le passage s'ouvre et se clôt sur un vers pratiquement identique : «Renoars iert sor mer en .I. laris» (v. 3603); «Renoars dort sor mer an .I. larris» (v. 4211)

16. Alban Georges, *Tristan de Nanteuil. Écriture et imaginaire épiques au XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 667-706.

présente, lui aussi, comme un poème du déroutement où la quête éternellement relancée du Père et des origines creuse une faille symbolique et verbale qui met systématiquement en déroute l'imaginaire épique. Séparé de ses parents et de son lignage dès sa naissance, condamné à la dérive et à la mort – tel un Moïse épique – dans une barque solitaire, voici que Tristan est sauvé par une sirène maternelle qui le nourrit de son propre lait, et cela même après avoir été adopté par un couples de pêcheurs qui, chaque jour, recueille ce mets qui coule abondamment des mamelles siréniennes (laises 10-11)¹⁷. Cette scène, à valeur de mythe fondateur, va exercer une influence décisive sur le récit et la nature même du héros qui hérite fatalement, par le biais de cette substance, des propriétés de la sirène¹⁸. Mais il y a plus : durant la nuit, une *cerve* (au féminin dans le poème) venue du fond des bois envahit la demeure et a tout le lait, devenant alors si grande « qu'elle estrangla miles homes par dedens le païs » (v. 487). Nouvelle nourrice et gardienne du héros, la bête va élever l'enfant dans l'indifférencié de la forêt

17. Éd. K. V. Sinclair, Van Gorcum & Com. Ltd., Assen, 1971. Remarquons qu'à partir de cet épisode, la chanson de geste développera un puissant et quasi obsessionnel imaginaire liquide qui se projette aussi bien dans le motif aquatique (omniprésent tout au long du récit) que dans l'alternance entre les images, successivement positives et négatives, du lait et du sang. À ce sujet, voir nos réflexions dans « Li sens commence contreval a filer... », imaginaire du sang et hétérodoxies épiques dans *La Bataille Loquifer, Medievalista* [En ligne], 10, juillet 2011. URL : <http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA10/carreto1005.html> [consulté le 8 mai 2013].

18. En effet, suivant une tradition médicale et théologique solidement attestée et enracinée au Moyen Âge, nous savons que le lait n'est autre que du sang mensuel blanchi après avoir subi une forte coction durant la grossesse, la seule période où la femme, froide et humide par nature, possède plus de chaleur naturelle. Le lait est donc toujours le résultat d'une purification du sang dont il conserve néanmoins certaines caractéristiques, l'une des plus importantes étant précisément les traits (physiques et moraux) de la mère/nourrice qui peuvent ainsi se transmettre héréditairement à l'enfant. Voir à ce sujet : Dominique Jacquard et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985; Peggy McCracken, *The Curse of Eve. The Wound of the Hero. Blood, Gender, and Medieval Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003; Finn E. Sinclair, *Milk and Blood. Gender and Genealogy in the « Chanson de Geste »*, Berne, Peter Lang, 2003.

durant dix-sept longues années, Tristan prenant alors clairement les traits de l'homme sauvage qui s'alimente de toutes sortes de proies (humaines inclusivement) capturées par la *cerve*. Décrit par les bestiaires comme un «ennemi farouche du dragon» (*Physiologie*, 30, p. 182) ou du serpent qu'il massacre après l'avoir attiré hors de sa tanière grâce à l'eau de source qu'il boit et dont il emplit «les crevasses de la terre» (*ibid.*), cet avatar féminin du cerf mis en scène par le poème semble bien remplir le programme symbolique transmis par la tradition didactique et morale tout en renforçant la fonction maternelle de la sirène qu'elle déplace néanmoins vers un registre symbolique beaucoup plus agressif et dévastateur : l'animal met en effet Tristan à l'abri de tous les périls (leures du langage, violence guerrière, séduction du pouvoir, etc.) de ce monde, n'acceptant pour seule compagnie que celle de Blanchandine. En ce sens, la *cerve* initiatique – symbole du savoir¹⁹ et de la régénération christique par «le sang et l'eau» (*ibid.*) – préfigure le cerf qui, beaucoup plus tard dans le récit (laisse 349), viendra secourir Blanchandine (dont le déguisement masculin – qui est à l'origine de l'amour que lui porte la reine païenne Clarinde – est sur le point d'être découvert) dans une séquence qui précède justement celle de la transmutation sexuelle de l'héroïne devenue Blanchandin grâce à un miracle divin²⁰, et s'oppose clairement au «terrible serpent» (laisse 182) que Tristan devra affronter aux portes de l'Autre-Monde d'Avalon. Sa mort à la laisse 143 ne pouvait ainsi qu'introduire un tournant décisif dans la trajectoire identitaire du héros qui devra désormais, tant bien que mal, renaître pour affronter le monde qui l'entoure.

La laisse 36 est particulièrement révélatrice du syncrétisme poétique cultivé par la chanson de geste tardive par le biais du bestiaire. Nous y apprenons en effet qu'en l'absence de la *cerve*, Tristan est gardé dans sa grotte utérine par un singe qui aime l'enfant «sans

19. Voir les vers 4516-4527.

20. «Nouvelle char lui vint, en auttre se mua / Et devvint ung vrais home [...]» (v. 16197-16197).

folie» (v. 1664) et dont les cris, à l'approche d'un danger, retentissent si fort à travers la forêt qu'ils alertent aussitôt la *cerve*. Comment interpréter cette figure solitaire – espèce d'hapax narratif – qui n'a aucune ramification textuelle? Est-elle cette représentation à la fois ludique et diabolique de la laideur, de la difformité et de la tromperie que tous les bestiaires lui attribuent? Rien, dans le poème, ne nous le suggère. Est-elle cet emblème de la mélancolie, le singe se montrant successivement «affligé, triste et abattu» «lorsque la lune arrive dans son décours» et «gai et joyeux» «aussi longtemps que la lune est dans sa phase croissante», comme le suggère *Le Bestiaire* divin de Guillaume le Clerc de Normandie?²¹ Le fait qu'il amuse l'enfant (forme verbale «esbanye» au vers 1614) permet, il est vrai, de le mettre en rapport avec une phase ascendante de la trajectoire identitaire de Tristan qui coïncide avec son enfance sauvage et cachée. Mais le texte, lacunaire et elliptique à cet égard (alors qu'il se montre plutôt éloquent lorsqu'il décrit d'autres bêtes), nous empêche d'en dire d'avantage. Imitant volontiers ce qu'il voit faire aux hommes²², ce singe s'insinuerait-il alors plutôt comme l'emblème de cette vaste *mimesis* textuelle (aux contours à la fois ludiques, parodiques et dialogiques) qui gouverne l'écriture de la chanson de geste tardive et qui, dans le cas de notre poème, façonne la *persona* littéraire même de cet enfant qui joue sans cesse, notamment à travers la reprise des motifs du sauvageon et du *puer senex*, aussi bien à Tristan qu'à Merlin de la tradition romanesque? Sa proximité, dans la même laisse, avec une autre bête étrange, permettrait de renforcer cette hypothèse. En effet, après avoir rappelé au lecteur l'origine de la violence destructrice de la *cerve*, voici que le texte entreprend alors une insolite digression sur Chapalu (la créature chimérique que Rainouart a dû affronter, dans *La Bataille Loquifer*, lors de son séjour pseudo-qualifiant à Avalon). Lié à une ancestrale mythologie du sang (pour retrouver sa forme humaine, Chapalu doit boire le sang du talon de Rainouart) et remontant à

21. *Bestiaires du Moyen Âge*, op. cit., p. 100.

22. Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, I, V, 198 (éd. critique F. J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1998).

une tradition antérieure à celle qui nous est transmise par les sources manuscrites canoniques du roman arthurien (Geoffroy de Monmouth, Wace ou Chrétien)²³, cette créature monstrueuse est certes tout d'abord, à l'instar de la sirène, métaphore éloquent de cette poétique de l'hybridation mise en œuvre par la chanson de geste tardive. Mais cette hybridation n'est pas seulement, nous l'avons vu, résultat d'un simple et mécanique processus mimétique : elle est transmutation symbolique, identitaire et poétique qui s'opère, dans ce cas comme dans *La Bataille Loquifer*, par un retour aux sources primordiales (ou, du moins, alternatives) de la matière romanesque et épique, le poème nous apprenant, en effet, que tout comme dans l'histoire de la *cerve* qui nourrit Tristan, Arthur aurait, lui aussi, allaité du lait d'une sirène un chat qui s'est alors transformé en une redoutable créature. Le roi parviendra, il est vrai, à vaincre Chapalu, « mais ains l'achata cher, sy con istoire crye » (v. 1659), ce qui suggère qu'il a reçu une blessure mortelle durant

23. Ce nom semble cependant être déjà parfaitement cristallisé dans la langue à l'époque de la composition de ces poèmes, *Chapalu* résultant probablement d'une déformation de *Cath Palug*, le monstre marin à forme de chat qui apparaît pour la première fois dans un poème arthurien qui remonte à 1000 ou 1100 intitulé *Pa gur yv y porthaur* (poème préservé dans le fameux *Livre Noir de Carmarthen* daté du XIII^e siècle) lui-même basé sans doute sur une tradition orale (celte?) plus ancienne. Dans le domaine français, *Le Capalu* surgit originellement dans le texte normand de la fin du XII^e siècle attribué à André de Coutances, *Le Romanz des Franceis*. Outre les toponymes auxquels la légende a donné naissance, témoins de sa prégnance mythique et symbolique (le Col du Chat, le Mont du Chat), d'autres textes en langue vernaculaire y font référence, en liant néanmoins toujours cette figure au domaine breton. C'est le cas « Dou miracle qui avint aus Bretons de Chartres », d'un passage de *Galeran de Bretagne* qui fait référence au roi Arthur comme étant celui « Que le chat occist par enchaus » (v. 5071 de l'éd. de L. Foulet, Paris, Champion, 1975), ou encore d'un passage de la chanson de geste d'*Hugues Capet* (XIV^e siècle) où il nous est dit qu'Arthur devrait combattre Chapalu. Quelles que soient les variantes (*Bataille Loquifer*, *Tristan de Nanteuil*, *Le Roman d'Ogier* décasyllabique du XV^e), Chapalu renvoie ainsi toujours à une version différente de la légende « canonique » qui veut qu'Arthur meure suite à une blessure infligée par Mordret durant la bataille de Salesbiere, étant alors transporté dans l'île d'Avalon pour être guéri par sa sœur Morgue, suggérant que le roi fut en réalité mis à mort par cette redoutable créature (Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures*, op. cit., p. 150-156).

ce combat qui motivera son départ pour Avalon. Le récit établit ainsi un lien quasi génétique transmis par le lait entre la *cerve* et Chapalu et, par conséquent, entre Tristan et Arthur, réunis par le biais d'un singulier intertexte animal avant qu'ils ne se rencontrent explicitement lors de la séquence avalonienne (laissez 182-199).

De la sirène à la biche : réécritures épiques

Sans entrer dans les nombreux détails d'un récit extrêmement dense et complexe qui s'étale sur plus de 480 laisses et 23 000 vers, remarquons toutefois que si cette digression de la chanson de geste dans l'Autre-Monde (Avalon) du roman opère un réalignement crucial du récit et du héros sur le modèle épique, réécrivant ainsi la première partie de la chanson marquée par une dispersion qui revêt les plus diverses formes et significations, il n'empêche que même les adjutants magiques confiés par les fées à Tristan se révéleront totalement inopérants au moment fatidique où le crime œdipien se consommera, Garsion (le fruit de l'inceste élevé dans le monde païen : laisse 472) tuant son propre père (inconnu) durant son sommeil. C'est comme si Tristan, l'enfant sauvage allaité par la sirène, éduqué par une *cerve* et gardé par un singe, demeurerait porteur d'une hybridité textuelle et génétique menaçante qui le rend incapable d'accomplir pleinement son destin épique.

Ainsi, face à l'impuissance du modèle épique et romanesque à produire un sens régénérateur, la chanson de geste se retourne alors vers ses origines textuelles, c'est-à-dire vers la source hagiographique. D'où l'importance structurale et symbolique de la partie consacrée à saint Gilles alors que le récit touche à sa fin. Né d'un être aux contours androgynes²⁴ (Blanchandine devenue Blanchandin), Gilles est l'antithèse de Tristan dont il redessine le parcours. Thaumaturge et guerrier, maîtrisant les forces fécondantes de la nature, il incarne un idéal de souveraineté où convergent désormais les trois fonctions disjointes ou inaccomplies à travers les divers héros du récit; de ce

24. Voir Alban Georges, *op. cit.*, p. 545-609.



Hybrides : cloître de la cathédrale de Ciudad Rodrigo
Photo de l'auteur

fait, il incarne également cet idéal de la synthèse (à tous les niveaux) rêvé par la chanson de geste tardive²⁵. Aussi, n'est pas par hasard si le récit de sa vie (assez conforme à la tradition manuscrite d'ailleurs) est le seul à s'ancrer dans une source textuelle explicitement désignée, s'opposant ainsi clairement à cette pseudographie des sources qui, aussi bien dans le roman que dans l'épopée, fait de l'*auctoritas* livresque une pure convention (ou un pur mirage) rhétorique : *La légende saint Gilles nous prouve par escrips...* (v. 21633). Mais encore faut-il remarquer qu'au sein de cette surprenante conversion symbolique, identitaire et textuelle, la bête est à nouveau appelée à jouer

25. Saint Gilles est, en effet, le héros exemplaire qui comble les failles laissées ouvertes par le non-dit et l'interdit (que l'on songe à la séquence de la révélation du péché secret de Charlemagne à la laisse 453), qui soude les brisures corporelles et narratives (que l'on songe au miracle où le saint ressoude le bras de son père : laisse 471), qui déjouent les simulacres diaboliques guettant aussi bien l'écriture épique que romanesque (que l'on songe à l'épisode de l'incube où la nièce de l'évêque de Coblenche accuse faussement Gilles de l'avoir violée : laisses 416-424), qui met fin à l'atmosphère babélique de violence et de discorde de la chanson de geste, faisant miroiter une nouvelle Pentecôte du langage poétique.

un rôle décisif que ce soit par un effet de gommage ou de métamorphose. En effet, bien que le scénario mythique qui préside à la naissance de Gilles reproduise celui des origines de Tristan (l'enfant et sa mère sont abandonnés aux flots dans une barque), l'issue tragique (la famine sur laquelle le texte insiste fortement en soulignant l'image prégnante des mamelles sèches de Clarinde; la tentation du suicide chez la mère, etc.) étant cependant évitée *in extremis* grâce à un nouveau miracle qui transforme les seins de Clarinde en un véritable Graal d'abondance²⁶ et qui rature ainsi définitivement la figure mythique de la sirène. Signalons ensuite le bestiaire symbolique qui hante le songe prémonitoire de Blanchandin apercevant un oiseau qui emporte dans les nues son fils Gilles et sa femme Clarinde dont le corps est soudain déchiré par un griffon (v. 17849-17855). Remarquons finalement que la vie de saint Gilles, devenu ermite en Provence et s'alimentant exclusivement de nourriture non carnée (par opposition à Tristan), se projette également sur un double animal très révélateur. Il ne s'agit plus de la *cerve* destructrice et anthropophage des enfances de Tristan, mais d'une biche, emblème d'une maternité bienveillante, qui adoucit chaque jour de son lait les herbes servant de nourriture à l'ermite (laisse 426) et dont la nature reproduit assez fidèlement la symbolique présentée par les bestiaires²⁷. En ce sens, le programme narratif accompli par la biche devient miroir métaphorique condensant les enjeux de cette partie du poème qui, en se déclinant entièrement, comme nous l'avons vu, sur le modèle de la *Vita sancti Aegidii*, rétablit l'ordre symbolique et textuel au sein d'une épopée de la dérive.

J'ignore si dans toute ces figures du bestiaire que nous venons de scruter, l'animal se présente comme le devenir de l'homme ou si,

26. «A sy grande planté, vous di qu'il lui venoit [le lait], / Que par dessoubz ses draps en la net lui couloit. / Et la fist ung tel riu du let qui lui versoit, / Que le batel entour arousés en estoit» (v. 18211-18214).

27. Tous les bestiaires semblent en effet unanimes sur la nature de cette bête qu'aucune ombre diabolique ou suspecte ne souille : la biche distingue les bonnes des mauvaises herbes et guérit elle-même ses plaies grâce à une herbe appelée *dictame*.

comme le suggère Konrad Lorenz²⁸, il permet de mieux en connaître le caractère unique. Il est néanmoins certain qu'il dessine autour de lui une ombre bienveillante ou obsessionnelle qui s'érige en véritable doublure identitaire grâce à laquelle l'homme prend contact avec ses secrets et renoue avec la profondeur symbolique et mythique de son être.

Carlos FONSECA CLAMOTE CARRETO est professeur de littérature française et de littératures européennes à l'Universidade Aberta (Lisbonne) où il exerce également les fonctions de Directeur du Département des Humanités et professeur invité à la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de l'Université Nouvelle de Lisbonne. Il est membre et vice-directeur du Centre de Recherche sur l'Imaginaire Littéraire de l'Université Nouvelle de Lisbonne, membre du comité de rédaction de Sigila et vice-directeur des Cahiers du CEIL. Revue Multidisciplinaire d'Études sur l'Imaginaire. Ses recherches portent essentiellement sur le rapport dynamique entre les mutations culturelles et idéologiques des XII^e et XIII^e siècles et l'imaginaire sous-jacent aux textes narratifs de cette période.

28. Voir citation en exergue.