



Varia 2

- Irène Fabry-Tehranchi

« Comment Merlin se mua en guise de cerf » :
écrire et représenter la métamorphose animale
dans les manuscrits enluminés de la *Suite Vulgate*.

Si le terme de métamorphose n'apparaît que tardivement, ce motif n'est pas rare dans la littérature médiévale et son analyse « offre un observatoire privilégié du jeu d'oppositions et d'interférences, ou mieux d'osmose entre les différents registres culturels : christianisme et paganisme, culture savante et culture populaire, clercs et laïcs, latin et langues vernaculaires »¹. Le pouvoir de métamorphose est ainsi un attribut de Merlin, fils d'un démon et d'une femme pieuse, dans le roman en prose composé vers 1200 attribué à Robert de Boron et dans la *Suite Vulgate* qui lui est ajoutée dans la première moitié du XIII^e siècle, lors de l'intégration du texte au cycle de la Vulgate, ou *Lancelot Graal*². Objet de divertissement mais aussi de crainte, ces transformations, dont la nécessité narrative est très variable, permettent d'accentuer l'ingéniosité de Merlin et

¹ L. Harf-Lancner, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*. Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, pp. 3-4.

² Le cycle complet a été édité dans *The Vulgate version of the Arthurian romances*. Ed H. Oskar Sommer, Washington D. C., Carnegie Institute. 1908-16, vol. 1, *L'Estoire del Saint Graal* ; 2, *L'Estoire de Merlin* ; 3-5, *Le livre de Lancelot del Lac* ; 6, *Les Aventures ou la Queste del Saint Graal. La mort le Roi Artus*. Texte de référence pour les citations du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* : *Le livre du Graal. I, Joseph d'Armathie, Merlin, Les premiers faits du roi Arthur*. Ed. D. Poirion et Ph. Walter ; A. Berthelot, R. Deschaux, I. Freire-Nunes et al., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 476, 2001 (=W).

suscitent étonnement et admiration puis connivence de ceux qui en sont les témoins.

Les transformations de Merlin sont en grande majorité des déguisements humains, et constituent des cas limites de métamorphose si l'on considère qu'à l'origine il est mi-homme mi-démon. Il adopte ainsi plusieurs fois l'apparence d'un vilain, d'un vieil homme, d'un messenger, d'un chevalier –la "semblance" d'un homme d'âge ou de statut différent. Mais la "muance"³ de Merlin en cerf, certes temporaire, va plus loin car elle opère un changement de règne et constitue à ce titre un cas unique dans la série de ses transformations⁴. Le cerf, animal familier de la littérature et de l'iconographie arthurienne, est justement le vecteur d'une symbolique chrétienne qui a pu se greffer sur un fondement celtique et mythologique⁵. Dans le système chrétien, la transformation de l'homme en animal remet en cause la création divine qui fait l'homme à l'image et à la ressemblance de Dieu⁶. La métamorphose animale relève alors du pouvoir diabolique et souligne la puissance de Merlin en tant que magicien qui transgresse les frontières entre l'animal et l'humain. Mais Merlin ne se situe pourtant pas du côté du mal : malgré des origines et des pratiques suspectes, il s'attache à réaliser les plans

³ Le texte lui-même parle de « nuances » de Merlin car si le terme de « métamorphose » est utilisé pour l'œuvre d'Ovide et sa version allégorique l'*Ovide moralisé*, son utilisation ne se développe qu'à partir du XVI^e siècle. *Ovide moralisé : poème du commencement du quatorzième siècle*. Ed. Cornelis de Boer. Amsterdam, Johannes Müller, 1915-1938, 5 vol. Voir l'article d'H. Naïs : « Pour une notice lexicographique sur le mot métamorphose », dans *Poétiques de la métamorphose*, dirigé par G. Demerson, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1981, pp. 15-25, et l'introduction d'A. Pairet dans *Les Mutacions des fables : figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

⁴ Christina Noacco distingue dans le polymorphisme de Merlin quatre niveaux de *semblance* : « le déguisement humain, la régression à l'état sauvage, l'aspect animal et enfin, la dissolution de toute forme dans l'invisibilité » (*La Métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2008, p. 181).

⁵ La figure du cerf est un témoin privilégié de l'assimilation chrétienne du merveilleux païen. Outre le motif de la chasse au cerf blanc dans les légendes celtiques et les textes arthuriens, l'animal tient une place importante dans l'héraldique, l'hagiographie, et les bestiaires. Dès le *Physiologus*, composé au II^e siècle après J.-C., le cerf devient une allégorie du Christ. Le cerf se présente dans l'iconographie médiévale comme une image du Christ, car la perte de ses bois et leur renouvellement en fait un symbole de la résurrection. Il apparaît aussi comme un envoyé divin, ainsi le Christ en croix apparaît entre les bois d'un cerf à saint Eustache et à saint Hubert. C'est également un cerf qui indique au jeune Dagobert l'emplacement des tombes de saint Denis et de ses compagnons ou qui accompagne saint Gilles dans le désert.

⁶ *Genèse*, I, 26-28.

divins et restaure l'ordre moral, social et politique à la cour de l'empereur romain. Cette transformation spectaculaire donne lieu à des représentations iconographiques particulièrement nombreuses. Elle problématise et met à nu l'intervention dramatique de Merlin dans un contexte géographique et politique distinct de la cour arthurienne. Texte et image se trouvent face au défi de représenter le caractère merveilleux de cette transformation. Alors que les illustrations de Merlin métamorphosé sont nombreuses, le processus de la transformation en cerf n'est jamais illustré. En effet, il affecte l'apparence du personnage, mais ne remet en cause ni son identité ni son autorité. Le masque adopté par le personnage permet de théâtraliser son intervention et donne davantage de poids à ses révélations. Cela s'inscrit dans une perspective heuristique placée au cœur du processus de lecture et d'interprétation puisqu'il s'agit de questionner la *semblance* des êtres, des choses et des discours, pour éclairer leur *senefiance*.

Muance et Merveille

La transformation de Merlin est une « merveille » qui comme l'indique son étymologie, *mirabilia*, provoque un étonnement suivi de crainte ou de fascination. La mise en mots et la mise en images de ce phénomène sont révélatrices de sa réception. Cette métamorphose a une fonction narrative dans l'histoire de Grisandole, jeune fille issue d'une famille disgraciée qui sert l'empereur en se faisant passer pour un jeune homme⁷. L'empereur, trompé par sa femme, qui travestit ses amants et les fait passer pour ses suivantes, fait un songe allégorique que Merlin se charge d'élucider. Or Merlin ne prodigue son aide qu'au bout de transformations et de mises en scènes particulièrement étudiées. Ses révélations provoqueront la mise à mort de l'impératrice coupable et le remariage de l'empereur avec la fidèle Grisandole démasquée par Merlin.

⁷ On retrouve par exemple ce motif folklorique dans la *Nuit des Rois* de Shakespeare.

Une métamorphose emblématique : la nature ambiguë de Merlin

La métamorphose dit quelque chose de la nature fuyante de Merlin car elle est conçue au Moyen Age comme attribut soit du diable, créature spirituelle dotée de la faculté de prendre diverses apparences, soit divinités païennes antiques, comme par exemple les transformations de Jupiter. Les esprits démoniaques sont réputés avoir la capacité de prendre toutes les formes et ce talent de Merlin rappelle l'origine problématique de ce personnage né d'une femme et d'un démon incubé. Comme le rappelle Laurence Harf, « pour les théologiens du Moyen Age, la croyance à la métamorphose relève des superstitions païennes dont ils déplorent la survivance : elle remet en cause le pouvoir de Dieu »⁸. Comme Dieu a créé l'homme à son image, la modifier est conçu comme sacrilège. La métamorphose est donc satanisée, elle va de pair avec la sorcellerie. Pourtant, dans les œuvres narratives destinées aux laïcs, il semble que la fascination l'emporte sur la condamnation. La littérature narrative recueille ainsi l'héritage païen de la métamorphose par l'intermédiaire des contes populaires dont l'influence se fait particulièrement sentir dans l'histoire de Grisandole. C'est donc moins le caractère néfaste et inquiétant de la métamorphose qui apparaît dans la *Suite Vulgate* que son apport bénéfique et sa dimension comique. Bien que conçu par le démon comme un antéchrist, Merlin a en effet très tôt choisi d'œuvrer pour le plan divin.

La transformation zoomorphique de Merlin, unique au sein de ses diverses « nuances », est cependant emblématique du personnage qui « s'identifie à son animal totem » à l'image des guerriers scandinaves, et qui comme les dieux de la mythologie celte « s'empare des qualités de l'animal dans lequel il se transforme »⁹. Merlin peut ainsi rappeler le dieu cerf : le Cernunnos gaulois¹⁰.

⁸ L. Harf, *Op. cit.* p. 4 et ss. Dans la littérature apologétique du Moyen Age et les écrits de saint Thomas d'Aquin, l'importance du thème de la métamorphose montre à la fois les efforts de l'Eglise pour conjurer cette superstition et la vitalité d'une croyance païenne dans l'occident chrétien.

⁹ C. Noacco, *Op. cit.*, p. 190.

¹⁰ Philippe Walter, qui parle d'un « Merlin-Protée » rappelle à ce sujet que dans la mythologie celtique, le cerf est un animal funéraire, psychopompe, associé à l'Autre Monde, et étroitement lié au cycle des saisons (Ph. Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, ch. 6).

Dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth, Merlin est aussi à la tête d'un troupeau de cerfs qu'il mène dans la forêt¹¹. Différentes sources mythiques et folkloriques semblent donc être agglomérées dans un épisode qui réunit une matière hétérogène et convoque un imaginaire distinct du reste du roman.

Dire et représenter la transformation

La métamorphose de Merlin en cerf tient une place exceptionnelle dans l'illustration des transformations du personnage et à l'échelle du roman tout entier. Dans le *Merlin* et la *Suite Vulgate*, Merlin se livre à une vingtaine de transformations et de déguisements. Deux tiers de ces passages sont l'objet d'au moins une illustration. Le même épisode peut être l'objet de plusieurs enluminures, ainsi BnF fr. 9123 consacre deux miniatures à cette transformation, ce qui souligne son importance. Or la métamorphose de Merlin en cerf est numériquement et proportionnellement la plus représentée dans l'iconographie. Les deux tiers des manuscrits enluminés du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* mettent en images l'histoire de Grisandole, avec une ou plusieurs miniatures, certains pouvant même aller jusqu'à constituer sur ce sujet de petits cycles iconographiques¹². Sur la vingtaine de manuscrits qui illustrent l'épisode romain, plus de la moitié choisissent de représenter Merlin transformé en cerf. Au niveau diachronique, il semble que la représentation du cerf à la table de l'empereur soit apparue dès les débuts de l'illustration des manuscrits de la *Suite Vulgate*, mais elle continue à être le type de composition privilégié tout au long du Moyen Âge.

Cette transformation de Merlin est beaucoup plus illustrée que ses autres « nuances »¹³, moins spectaculaires peut-être, dans la mesure où elles relèvent

¹¹ *Le devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne, textes et étude* dirigé par Ph. Walter, Grenoble, ELLUG, 1999. [édition de Geoffroy de Monmouth, *Vita Merlini* ; *Lailoken* ou la *Vie du Merlin sylvestre* ; *La Folie de Suibhne*].

¹² Voir I. Fabry, « Composition cyclique et programme d'illustrations. L'épisode de Grisandole dans le manuscrit enluminé de la *Suite Vulgate* du *Merlin*, B. L. Add. 10292 », dans *Cycle et collection*, Paris, L'Harmattan, Itinéraires et contacts de Cultures, 41, 2008, pp. 213-233.

¹³ Les plus représentées, après la transformation en cerf, sont le déguisement de Merlin en messager qui demande à Gauvain de l'aide pour Yvonet le Grand et Yvonet le bâtard (Pl. 1014), son apparition en gardien de bêtes qui déplore la mort imminente de Sagremor sous les murs de la ville de Camelot (Pl. 988), sa transformation en chevalier qui invite les jeunes chevaliers retranchés à Arundel à le suivre et leur permet de secourir la mère de Gauvain (Pl. 1039), ou

davantage du déguisement que de la métamorphose. Même les manuscrits les moins illustrés font une place à cette scène. BnF fr. 110, qui ne comporte au total que seize enluminures, en consacre deux aux transformations de Merlin en chevalier et en cerf. Deux manuscrits du XV^e siècle, BnF fr. 91 et fr. 96 font exception : l'épisode romain et la métamorphose de Merlin n'y sont pas du tout illustrés. Cela témoigne peut-être d'évolutions et de choix iconographiques différents par rapport aux manuscrits antérieurs, mais si fr. 96 ne représente aucune des métamorphoses de Merlin, fr. 91 représente son déguisement en vilain.

Si le texte désigne cette métamorphose comme une merveille, recourant à des superlatifs absolus avec la présence particulièrement forte du lexique de la vision, il se montre assez succinct dans la description de la transformation :

Lors jeta son enchantement et se mua en merveilleuse figure. Car il devint un cerf li plus grans et li plus merveilleux que nus eüst onques veü, et il ot un des piés devant blanc et .V. branches en son chief, les greignoures c'onques fuissent veües sur cerf (Pl. 1229).

Il jeta alors son enchantement et prit un aspect merveilleux. En effet, il se transforma en un cerf, le plus grand et le plus extraordinaire qu'on ait jamais vu : l'une de ses pattes avant était blanche et il portait des bois à cinq branches, les plus imposants qu'un cerf ait jamais portés.

Merlin se métamorphose en un cerf de taille exceptionnelle à cinq branches et au pied blanc, mais les enlumineurs ne se soucient pas de représenter l'animal décrit avec les précisions indiquées par le texte, puisque ces caractéristiques ne sont généralement pas prises en compte dans les illustrations. Bonn 526 fait exception et son enluminure ne reprend pas la traditionnelle arrivée du cerf à la table de l'empereur puisque l'animal s'entretient simplement avec le souverain assis sur son trône. L'artiste, attentif aux détails de la description, représente non seulement la patte blanche du cerf mais il s'efforce aussi de rendre compte des « cinq branches », bien que le résultat plastique quitte le champ de la vraisemblance naturaliste. La rubrique de cette peinture reprend aussi minutieusement les informations textuelles : « ot un pié blanc et .V. branches el chief » (f. 125).

encore son déguisement en harpeur à la cour d'Arthur, avant l'arrivée de la lettre du roi Rion (Pl. 1536).



Figure 1 : Bonn, BU 526, f. 125 (1286)

Le pied blanc, généralement négligé par l'enlumineur, est pourtant un détail important, présent dans Yale 227 f. 252 (Figure 11), car il est un signe de l'appartenance de l'animal au monde surnaturel. Le motif de la chasse au cerf blanc est souvent l'occasion d'un passage dans l'autre monde, dans les romans arthuriens, et dans cet épisode comme dans la mythologie celtique, le cerf « garde le rôle de médiateur, de guide et de conseiller »¹⁴. Si la représentation iconographique du cerf est fréquente, la dimension extraordinaire de la transformation est davantage soulignée par ses conséquences, l'apparition spectaculaire du cerf à la table de l'empereur romain, que par l'exhibition des qualités extraordinaires de l'animal ou de la merveille qui se produit. Ainsi aucun manuscrit du *Merlin*, même parmi les plus tardifs, ne donne à voir le moment précis du changement d'apparence ou le passage d'une forme à une autre et

¹⁴ C. Noacco, *Op. cit.*, p. 190.

l'hybridité temporaire qui en découle, pourtant illustrés dans certains manuscrits de l'*Ovide Moralisé*¹⁵. La mise en scène de l'être métamorphosé ou des prodiges réalisés par Merlin ne semble pas poser problème, mais l'image rend compte principalement de ce qui se passe après la transformation. Elle se fait sélective puisque c'est le résultat de la métamorphose, la figuration du cerf, qui prédomine. Ce refus de montrer la mise en œuvre de la transformation merlinesque s'explique peut-être par un certain inconfort vis-à-vis du moment transitoire où s'opère le changement. Les artistes passent ainsi sur l'instabilité d'un processus dont le déroulement est assez mystérieux pour se concentrer sur la preuve visible des pouvoirs magiques de Merlin.

Dans une position de connaissance, et de connivence avec Merlin, le lecteur jouit d'un savoir supérieur par rapport aux personnages du roman. Contrairement aux Romains, il ne se laisse pas prendre aux apparences qui masquent la véritable nature du cerf. Les rubriques qui accompagnent les illustrations de certains manuscrits facilitent également l'identification du cerf. La métamorphose est décrite de façon à insister sur le décalage entre la forme trompeuse prise par Merlin et son être véritable : l'apparence qu'il revêt relève du masque¹⁶. Ainsi le verbe introducteur « se muer », qui indique le changement, introduit un complément prépositionnel qui fait alterner les substantifs « manière », « guise » et « forme ». Ces derniers renvoient à l'apparence extérieure et à la constitution (qui peuvent être manipulées par le biais du dé-

¹⁵ Ainsi, dans Lyon, BM 742, deux miniatures seulement présentent les personnages métamorphosés sous leur nouvelle apparence, dans l'état achevé auquel leur changement de forme les a conduits, tandis qu'aucune illustration ne montre le processus en cours, mais ce n'est pas le cas de Rouen, BM 1044 ou Arsenal 5069. Voir J. Drobinsky, « La narration iconographique dans l'*Ovide Moralisé* de Lyon (BM 742) », dans *Ovide métamorphosé, les lecteurs médiévaux d'Ovide*, dirigé par L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille et M. Szkilnik. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 230-231.

¹⁶ Cela peut ramener les métamorphoses du personnage problématique de Merlin et le récit de sa conception dans une interprétation chrétienne du monde puisque saint Augustin, après avoir évoqué les pratiques magiques et les métamorphoses racontées par la littérature antique, affirme que si les démons produisent des illusions susceptibles de tromper les sens, et de troubler la perception, ils ne peuvent changer véritablement l'ordre du monde créé par Dieu (Saint Augustin, *Œuvres de Saint Augustin, 36, La cité de Dieu*, édité par B. Dombart et A. Kalb. Paris, Institut d'études augustiniennes, 1960, Livre XVIII, ch. 18).

guisement et de la trans-formation)¹⁷. Une autre version y substitue le verbe « venir » introduisant le substantif « semblance », qui désigne non seulement l'aspect mais la ressemblance et suggère par conséquent l'idée d'un écart entre l'apparence et l'être¹⁸. La métamorphose est dans ce cas temporaire et réversible, elle n'affecte pas l'identité de Merlin du fait de la distinction entre le personnage et la forme qu'il prend. Cette transformation relève donc du déguisement, elle est de l'ordre du divertissement, même si le recours à ce procédé et le choix emblématique du cerf font signe vers la nature profonde de Merlin.

Quelle que soit la scène choisie pour l'illustration de la métamorphose, la plupart des manuscrits placent l'enluminure en amont de l'épisode auquel elles se réfèrent, et non au moment précis du texte auquel elle correspond. Ainsi dans BnF fr. 105, Merlin pourchassé par les Romains pénètre dans le palais de l'empereur, or cette illustration ne se place pas juste avant la description de sa course folle, mais au tout début de l'épisode, après que Merlin a quitté la cour d'Arthur. Il en est de même dans les manuscrits où Merlin est représenté en cerf devant l'empereur attablé. Cela souligne la fonction structurante de l'enluminure qui située à l'ouverture de cet épisode, sert à délimiter et à distinguer différentes sections du texte tout en anticipant le cours de l'histoire. Dans l'intervalle entre l'image et le texte de référence, la miniature peut alors être décryptée ou non, en fonction de la présence des rubriques qui guident la lecture de l'image et assurent la bonne identification de Merlin en expliquant la métamorphose.

¹⁷ Pour des études lexicales plus poussées, voir les travaux de J. Ducos : « Transmuer, muer, convertir : traduction et synonymies », Colloque international sur la synonymie tenu à Paris IV-Sorbonne, les 29 et 30 novembre 2007 [actes à paraître aux Presses Universitaires de Paris Sorbonne] et A. Pairet, « Parcours lexicographique : le vocabulaire de la mutacion », *Op. cit.*, pp. 20-30.

¹⁸ Les rubriques accompagnant les miniatures apparaissent assez tôt dans la tradition manuscrite du *Merlin*, dans l'échantillon des exemplaires que nous avons conservé, puisqu'on en trouve dans le manuscrit de Bonn, daté de 1286, et dans BnF fr. 110, à peine plus tardif, mais elles semblent accompagner de façon plus systématique les miniatures à partir du début du XIV^e siècle, bien que le manuscrit de New York en soit un contre-exemple. BnF fr. 105 f. 263 : « Comment Merlins *se mua en maniere de cerf* ». BnF fr. 9123 f. 227 : « Ci devise comment Merlins [...] *se mua en guise de cerf moult cornu* », cf. BnF fr. 9123 f. 227v et Bonn 526 f. 125. Ex Newcastle 937 f. 237 : « Comment Merlin *se mua en fourme de cerf* ». BL Add. 10292 f. 160 : « Ensi com [...] Merlins y *vint en samblance d'un cherf* ». Pour un relevé systématique, voir l'Annexe.

Etrangeté et familiarité de la transformation

La métamorphose animale de Merlin accentue l'étrangeté d'un épisode qui par son caractère autonome et les personnages spécifiques qu'il convoque se situe dans un contexte étranger au centre du roman (le royaume de Bretagne et la cour arthurienne) et a pu être considéré comme une interpolation. Le résultat de la métamorphose est facile à représenter visuellement dans la mesure où Merlin prend la forme d'un animal connu et familier. Pourtant, l'artiste doit faire comprendre visuellement le caractère merveilleux du cerf. Cela passe par des mises en situation qui contrastent avec les modalités habituelles de représentation du cerf : on tend à le représenter hors de son environnement sylvestre habituel et dans des positions parfois étranges et inhabituelles.

Différentes stratégies peuvent être mises en œuvre du point de vue iconographique pour donner à voir les modalités de la métamorphose de Merlin. Le fait que le cerf soit dressé sur ses pattes arrière participe de son humanisation.

Lors se drecha li cers et vit que li huis del palais furent clos. Et lors jete son enchantement si que li huis del palais ouvrirent si roidement qu'il volerent en pieces (Pl. 1230).

Alors le cerf se redressa et vit que les portes du palais étaient closes. Il jeta alors son enchantement et elles s'ouvrirent si violemment qu'elles volèrent en éclats.

Ce cerf, doué de parole, est aussi capable d'exercer ses pouvoirs magiques sur les éléments extérieurs, ainsi sa sortie du palais est tout aussi dramatique que son entrée.



Figure 2 : BnF fr. 9123 f. 227 (1320')

La première des enluminures de BnF fr. 9123 se situe juste au début de l'épisode et fait la jonction entre la cour d'Arthur et le monde romain, elle est d'ailleurs en deux parties et sur deux colonnes au lieu d'une, ce qui lui donne une importance particulière. La bipartition de la miniature accompagne et reflète le procédé de l'entrelacement car elle relie deux dimensions du récit abordées successivement¹⁹. La distinction et la continuité entre ces passages se lisent visuellement à travers le changement du fond de la miniature. Si en arrière plan les motifs diffèrent, du fond quadrillé au fond à fleurs, l'utilisation de la couleur rouge rehaussée de blanc donne une certaine homogénéité aux scènes réunies dans le même encadrement bleu. L'enluminure vaut donc comme équivalent ou renforcement du procédé de l'entrelacement, renforcé par la rubrique qui en reprenant les mêmes thèmes et les mêmes formulations participe également à l'union des deux passages. Cela permet de présenter de façon relativement

¹⁹ La formule d'autorité « Or dit le conte » masque l'action de l'auteur ou du narrateur et revient sur les lieux et les personnages quittés précédemment pour servir de transition vers un épisode situé sur le continent, bien qu'il continue à mettre en scène la figure de Merlin.

didactique la métamorphose de Merlin qui apparaît d'abord sous sa forme humaine puis sous l'aspect d'un cerf.

Rubrique : Ci devise comment Merlins se parti du roys Artus et s'en ala es forest de Rommenie où il se mua en guise de cerf moult cornu

Ici est raconté comment Merlin quitta le roi Arthur et partit dans la forêt de Romenie où il prit la forme d'un cerf très cornu.

Miniature

Texte : Or dist li contes que si tost come Merlins se fu partis du roy Artus, il s'en ala es forest de Rommenie... (BnF fr. 9123 f. 227).

La miniature permet de faire la transition d'un passage à un autre, de clore le passage précédent et d'ouvrir le suivant, elle a une valeur à la fois analeptique et proleptique. A cet endroit du texte, seules les forêts de "Romenie"²⁰ sont mentionnées, mais la rubrique prépare le lecteur à la transformation de Merlin. Cette dernière intervient après le récit des infidélités de l'impératrice, du travestissement d'Avenable, et du songe de Jules César. La transformation elle-même n'est jamais représentée mais cette image est celle qui s'approche le plus du moment de la métamorphose en montrant ce qui la précède et ce qui la suit immédiatement.

Métamorphose animale et figuration allégorique : la découverte du sens

Sous ces allures de divertissement gratuit, le texte donne en fait la mesure du pouvoir et de la connaissance de Merlin, il illustre sa maîtrise du cours de la narration. Merlin joue à différer ses révélations et ménage le mystère. La métamorphose de Merlin en cerf précède sa transformation en homme sauvage qui délivrera à son tour des prophéties allégoriques. La figuration animale sert donc à la fois dans le domaine du rêve (l'impératrice y était apparue sous la forme d'une truie accompagnée de dix louveteaux, représentant ses amants), de la prophétie et de la réalité afin de dévoiler la vérité. Les réflexions finales de

²⁰ Comme l'indique la note de l'édition Pléiade, le terme "Romenie" est ambigu : les mentions de Jules César et de Rome évoquent l'Empire Romain d'Occident, mais ce nom est aussi utilisé pour désigner le territoire conquis par les Croisés en 1204 : l'Empire Latin de Constantinople, qui chute en 1261. Dans tous les cas, cette référence témoigne d'un déplacement par rapport à la géographie traditionnelle du roman arthurien breton, ce qui va de pair avec la dimension atypique et la relative autonomie de l'épisode de Grisandole.

Grisandole concernant la nature du cerf offrent un modèle d'interprétation des événements de la narration. Le jugement qui tend à extraire leur *senefiance* est ainsi emblématique de la démarche de production du sens que le lecteur doit également appliquer.

Et Grisandoles monta sor un cheval, si pensa molt a ce que li cers li ot dit, et dist en son corage que ce est choses esperitex qui l'apela par son droit non, si dist que ce ne puet estre que de cesti chose ne viengne grant senefiance (Pl. 1232).

Grisandole se mit en selle et réfléchit beaucoup à ce que le cerf lui avait dit. Il se dit en son for intérieur que c'était une créature spirituelle qui l'avait appelé de son vrai nom et conclut qu'assurément, cette aventure aurait une grande signification.

La nature du cerf est ainsi partiellement élucidée : chose « spirituelle », il est ainsi doté de la capacité non seulement de parler mais aussi de penser, et sans doute d'une « âme ». Il apparaît comme une créature bénéfique puisque son intervention suit immédiatement les prières de Grisandole, et il dispose en outre d'un savoir extraordinaire puisqu'il a reconnu son identité. Il y a donc un phénomène de double reconnaissance, bien que les déductions de Grisandole restent partielles. Le lecteur à qui les subterfuges de l'impératrice et le déguisement de Grisandole ont déjà été exposés est encouragé à ne pas se fier aux apparences, tandis que les protagonistes du récit découvrent progressivement la vérité.

Même sous la forme d'un cerf fougueux, Merlin se présente donc comme une figure d'autorité qui non seulement se déplace à sa guise, mais porte aussi une parole impérative dont les avis ne sont pas contestés. Sa parole est à sens unique : devant l'empereur comme devant Grisandole, le cerf se contente d'admonester et de commander, et sitôt ces injonctions données, il disparaît, ne laissant pas à son interlocuteur la chance d'interroger ou de contester ses déclarations. Il se pose comme l'unique détenteur des solutions à la situation présente, connaissant avec certitude ce que réserve l'avenir :

« Laisse ester ton penser car ne trouveras qui te die t'avision ne le despondes devant ce que li [h]ons sauvages te le certifiera et pour noient i penseroies plus » (Pl. 1230.)

« Quitte tes pensées car tu ne trouveras personne pour expliquer et interpréter ton songe avant que l'homme sauvage ne te révèle la vérité et c'est en vain que tu continuerais d'y réfléchir. »

« Et vous serrés un poi long del fu, et ne doutez mie, car li hom sauvages vienra sans faille » (Pl. 1231-32).

« Eloignez-vous un peu du feu et ne craignez rien car l'homme sauvage viendra sans faute. »

Ses apostrophes ne prennent pas du tout en compte la qualité de celui à qui il s'adresse. Bien que le cerf s'agenouille devant l'empereur, il l'interpelle avec véhémence : « Julius Cesar, a coi penses tu ? » et tire de sa rêverie celui qui est si « pensis » que personne n'osait le déranger²¹. L'autorité de l'animal souligne les limites de la transformation en cerf qui ne sert que de façade spectaculaire au personnage de Merlin. Sa maîtrise de la métamorphose le rend particulièrement apte à interpréter le récit onirique de l'empereur et à lui-même produire un discours prophétique qui nécessite également une glose allégorique.

Entre ordre et désordre : un renversement carnavalesque

L'irruption de Merlin métamorphosé en cerf à la cour de l'empereur romain constitue un événement spectaculaire à caractère transgressif qui interroge les certitudes et les valeurs de la cour romaine. Mais le divertissement carnavalesque²² et les renversements que produit la transformation ont pour fin une restauration de l'ordre social et moral. Ils s'inscrivent dans une perspective de purgation, de rétablissement de la vérité et de châtement des conduites déviantes. Or c'est paradoxalement le jeu sur les apparences et l'interrogation sur l'identité et le rapport à l'autre, liés à la métamorphose et au déguisement, qui permettent la mise à nu des trahisons et des travestissements à l'œuvre à la cour de l'empereur. La révélation de la *senefiance* du songe de l'empereur s'opère ainsi grâce aux diverses *muances* de Merlin qui dévoile la vérité tout en ravivant le mystère par le recours à un discours prophétique et allégorique²³.

²¹ « Et lors avint que li empereres chai en un fort pensé del songe que il avait veü en son dormant. Et quant li baron li virent penser, si lor em pesa il molt et furent tot coi taisant et muet, n'en i ot un seul qui osast mot soner, car a merveilles cremoient l'emperaour a courecier » (Pl. 1229). Or c'est bien à ce résultat qu'aboutit Merlin : « Et quant l'empereres vit que li cers n'estoit retenus s'en fu molt coureciés » (Pl. 1231).

²² Voir M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1970.

²³ « Figure à mi-chemin entre l'homme et l'animal, le cerf parlant, dont la prophétie est fondée sur le même encodage symbolique que le songe, fait transition entre le songe et l'interprétation par

L'entrée de Merlin dans Rome : la métamorphose comme spectacle, jeu et divertissement



Figure 3 : BnF fr. 9123 f. 227v (1320')



Figure 4 : BnF fr.105 f. 263 (1320')

Si la présentation de Merlin au moment de sa transformation en cerf dans les forêts de Romenie est la seule de ce genre dans le groupe de manuscrits étudiés (l'isolement semblant nécessaire au processus de métamorphose), la deuxième enluminure de BnF fr. 9123 présente un motif que l'on trouve également dans BnF fr. 105 : la représentation de Merlin métamorphosé en cerf et pourchassé par la foule romaine jusqu'au palais de l'empereur. Or ce n'est pas le même artiste qui se charge des deux enluminures : celle de fr. 105 f. 263 est réalisée par le maître de Fauvel et celle de fr. 9123 f. 227v par le maître de Maubeuge²⁴. Cela montre donc la circulation de certains modèles au sein d'un

l'homme sauvage, et il constitue un relai narratif et symbolique, tout empreint de l'esthétique onirique » (M. Demaules, « Le prophète et le glossateur : Merlin interprète des songes », Journées d'études 6-7 mai 2004, *Gloses et commentaires dans la littérature médiévale, Littératures*, 53, Presses de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, p. 116).

²⁴ Alison Stones a montré que les deux manuscrits ont été réalisés dans le même atelier parisien entre la fin du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e s. avec la participation du maître de Fauvel (*The illustrations of the French prose Lancelot in Flanders, Belgium and Paris 1250-1340*).

même atelier. Si le même artiste travaille dans deux manuscrits, le programme d'illustrations varie, bien que des éléments puissent être repris d'un manuscrit à un autre. La planification des sujets représentés et du format ou de la disposition des enluminures ne relève sans doute pas de l'enlumineur mais du concepteur du manuscrit et peut-être parfois des souhaits exprimés par le commanditaire. La composition de ces deux miniatures est assez similaire, puisqu'un groupe de personnages poursuit un cerf dressé sur ses pattes de derrière. Dans fr. 105 le cerf s'apprête à entrer dans le palais alors qu'en fr. 9123, il semble ruer devant les portes fermées d'une forteresse dont l'architecture est un peu plus finement représentée. Le parallélisme entre les deux miniatures qui soulignent le mouvement de poursuite du cerf est accentué par la similarité de leurs rubriques :

Comment Merlins se mua en maniere de cerf et s'en ala en la cité de Romme et comment ceuls de Romme le chacierent parmi la vile jusqu'au palais (BnF fr. 105 f. 263).

Ci devise comment Merlin vint à Romme en guise de cerf et comment les gens le dechacent parmi la ville et il s'en entra en la court et monta ou palais (BnF fr. 9123 f. 227v).

Ici est raconté comment Merlin vint à Rome transformé en cerf, comment les habitants le chassèrent à travers la ville et comment il entra dans la cour puis monta au palais.

Alors que dans BnF fr. 105 le cerf dressé sur ses pattes arrières est déjà en train de pénétrer dans le palais, ce qui dramatise le moment crucial du franchissement, dans BnF fr. 9123 f. 227v la miniature double n'est pas subdivisée (contrairement à celle du f. 227), ce qui allonge la scène dont la tension est accentuée par la fermeture des portes du palais, à l'extrême droite de la

Doctoral dissertation, University of London, 1970, p. 39). Outre le choix des deux mêmes textes, *l'Estoire del saint Graal* et le *Merlin* dans leur version alpha, la présentation des premières pages de chaque roman est similaire. Chacune commence par une grande enluminure compartimentée de plus d'une demi-page et comporte en sa marge une série de médaillons. Pourtant, le nombre, la place, le sujet et la réalisation des enluminures diffèrent la plupart du temps dans ces deux ouvrages. Le format par exemple est un élément de divergence entre les deux manuscrits. Il y a deux formats d'enluminures dans fr. 9123 : d'une douzaine de lignes de hauteur, elles s'étendent sur une ou deux colonnes, alors que celles de fr. 105, deux fois plus hautes, elles sont systématiquement d'une largeur de deux colonnes. La différence numérique est aussi importante : il y a 128 miniatures dans fr. 9123 contre 76 dans fr. 105.

peinture²⁵. Dans cette dernière enluminure, le ciel, ou du moins le fond doré semble s'entrouvrir au-dessus du cerf. Ce détail permet d'accentuer le caractère merveilleux de la transformation de Merlin, de souligner le désordre causé par cet événement dans la ville de Rome, mais aussi d'annoncer les révélations à venir en présentant ce cerf comme une créature magique dotée de pouvoirs extraordinaires. Dans l'ex-Newcastle 937 Merlin, poursuivi par des chasseurs à cheval, pénètre dans la ville avec un double effet de franchissement, puisque la première porte qu'il traverse est celle du pont menant à la ville. Or c'est bien la foule des Romains à pieds, composée d'hommes mais aussi d'une femme, dans fr. 9123, qui se lance après l'animal. La représentation du cerf faisant irruption dans Rome et la similarité des enluminures concernées confirment la parenté des manuscrits de la BnF.



Figure 5 : Collection privée, ex-Newcastle 937 f. 137 (1410')

²⁵ Le désordre introduit par le cerf qui rue n'est plus cantonné à la marge du manuscrit, comme dans les *Heures de Maastricht*, British Library, Stowe 17 f. 205 (produit dans la Meuse vers 1310-1320), mais il apparaît ici au cœur du *Merlin* et de son illustration.

Merlin n'entre pas dans Rome discrètement mais s'arrange pour provoquer l'émotion populaire. L'impact visuel et sonore de sa métamorphose est formidable :

Lors se feri parmi Rome *si bruiant* que se toutes les gens le chaçaissent. Et quant li pules le vit si courre, *si leva li hus et li cris de toutes pars, si grans c'on n'i oïst mie Dieu tonnant* (Pl. 1229-30).

Il s'élança ensuite dans les rues de Rome, comme si le monde entier était à ses trousses. Et quand le peuple le vit dévaler ainsi, des cris et des huées s'élevèrent de toutes parts, avec une intensité telle qu'on n'aurait pas entendu le tonnerre de Dieu.

Cette chasse qui en apparence prend Merlin pour objet lui permet en réalité de dramatiser son arrivée au palais. Exploitant la symbolique de régénération à l'œuvre dans la mue du cerf, la tradition du carnaval et les réjouissances populaires qui l'accompagnent incluent différents rituels liés à la figure du cerf²⁶. La chasse urbaine convoque un substrat folklorique et mythique également lié à la pratique du charivari²⁷. Les Romains sont à la fois comme participants et spectateurs de la scène, à l'image des serviteurs qui, entendant le vacarme provoqué, « saillent as fenestres del palais » (Pl. 1230).

Quant li huis furent ouvert, li cers sailli fors et s'en tourne fuiant aval la vile. Et la chace commence après lui qui longement dura (Pl. 1230).

Quand les portes furent ouvertes, le cerf bondit à l'extérieur et s'enfuit à travers la ville. Commença alors une poursuite qui dura longtemps.

²⁶ Voir A. Lombard-Jourdan, *Aux origines de Carnaval : un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, Paris, Odile Jacob, 2005.

²⁷ Les versions de la chasse au cerf accentuent tantôt son caractère ludique et comique, comme c'est le cas ici, tantôt sa dimension fantastique et terrifiante, comme dans la légende de Diane et Actéon, où le voyeur imprudent, transformé en cerf par la déesse vengeresse, est condamné à être dévoré par ses propres chiens. Dans la chanson de geste des *Enfances Guillaume*, (fin XII^e – début XIII^e s.), on peut aussi voir une actualisation du mythe de la chasse sauvage dans l'épisode où un cerf poursuivi par des chasseurs monstrueux et une meute enragée surgit au banquet du roi Thibaut. La portée inquiétante de la scène est à mettre en perspective avec l'humiliation du roi, ridiculisé par les enchantements de sa nouvelle épouse qui remet ainsi en cause son autorité. Dans la *Suite Vulgate*, aux illusions créées par Orable pour manifester sa domination sur son mari et éviter que son mariage ne soit consommé, répond de façon dégradée le travestissement des jeunes amants de l'impératrice dont les manœuvres sont à la fois dénoncées et châtiées par les révélations spectaculaires de Merlin (Voir J. Grisward, « Les jeux d'Oragne et d'Orable : magie sarrasine et / ou folklore roman », *Romania*, 111, 1990, pp. 57-74 et D. Boutet, « Le rire et la mélange des registres : autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans *Plaisir de l'épopée*, dirigé par G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 41-53.

Merlin sort du palais de la même façon qu'il y est entré. C'est la réversibilité et la dimension à la fois maîtrisée et temporaire de cette métamorphose qui en font un élément divertissement et potentiellement comique. On peut voir dans la métamorphose en cerf un autre des tours par lesquels Merlin s'est fait reconnaître auprès d'Arthur et de son entourage. La dimension carnavalesque de cette métamorphose est liée au caractère excessif de la scène, qui suscite l'agitation populaire. « Si coururent et petit et grant après lui a fus et a batons et a toutes armes » (Pl. 1230). La conduite déconcertante du cerf constitue une véritable attraction en ville et dans le palais.

Désordre et transgression, un rituel bouleversé

Ce désordre est propagé et accentué à l'intérieur du palais royal, car le repas princier est bouleversé par l'interruption du cerf. Si la poursuite tourne à la destruction, sans transition, elle laisse place à l'énonciation des prophéties de Merlin. La plupart des manuscrits qui illustrent la métamorphose de Merlin en cerf le présentent à la table de l'empereur romain, ce qui offre une variation sur le motif littéraire et iconographique du banquet, interrompu par l'irruption d'un événement inattendu. Les miniatures montrant l'animal à la table de l'empereur, particulièrement originales, tranchent avec les types iconographiques du cerf assoiffé, combattant le serpent, aux bois majestueux, pourchassé ou encore transpercé²⁸.

La plupart du temps, le cerf est représenté en mouvement. Alors que le texte décrit un animal imposant, l'image le présente sous diverses tailles. Une

²⁸ Voir M. Thiébaux, *The Stag of Love : the Chase in Medieval Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1974, pp. 40-46. L'auteur distingue également quatre types littéraires : la chasse sacrée, mortelle, instructive et amoureuse. Dans le cas de Merlin, si la chasse au cerf aboutit à une meilleure connaissance du chasseur, Grisandole, et du monde de la cour romaine, elle complexifie la figure de l'animal traqué sans complètement résoudre la question de son identité. Quant à la rencontre avec le merveilleux, par le biais des métamorphoses et des pouvoirs divinatoires de Merlin, elle glisse insensiblement de la sphère du sacré au registre profane. Empruntant des procédés comiques et des situations dignes des fabliaux, le conte s'inscrit alors dans une perspective de divertissement.

série de miniatures le montre bondissant devant la table de l'empereur (BnF fr. 95 f. 262²⁹, fr. 770 f. 232 et fr. 24394 f. 214)



Figure 6 : BnF. fr. 24394 f. 214
(1275')

Figure 7 : BnF. fr. 770 f. 232
(1285')

Figure 8 : BnF. fr. 749 f. 260
(1300')

BnF fr. 749 f. 260 adopte la même composition mais se distingue par l'illustration de la gémulation mentionnée par le texte. Dans BL Add. 10292 f. 160, l'animal est littéralement couché sur la table et prend pour le spectateur non averti l'apparence déconcertante d'un plat de gibier, tandis que Bodleian Douce 178 f. 299 se distingue par la réalisation très peu naturaliste de l'animal qui semble s'envoler vers la table de l'empereur :

²⁹ Pour une reproduction de BnF fr. 95 f. 262 et BL Add. 10292 f. 160 voir Irène Fabry, *Art. cit.*, p. 221.



Figure 9 : Oxford, Bodleian Douce 178 f. 299

Ainsi le texte accentue le désordre causé par la venue de Merlin, ce que souligne l'illustration de deux manuscrits : Pierpont Morgan 208 f. 259 et Yale 227 f. 252v. Dans le premier, le désordre de la scène est visible à travers la nourriture versée à terre et la gestuelle démonstrative d'un des convives qui lève ses deux mains au ciel. Le cerf, toujours en mouvement, se dirige vers la partie de la table où l'empereur déjeune seul.



Figure 10 : Pierpont Morgan 208 f. 259

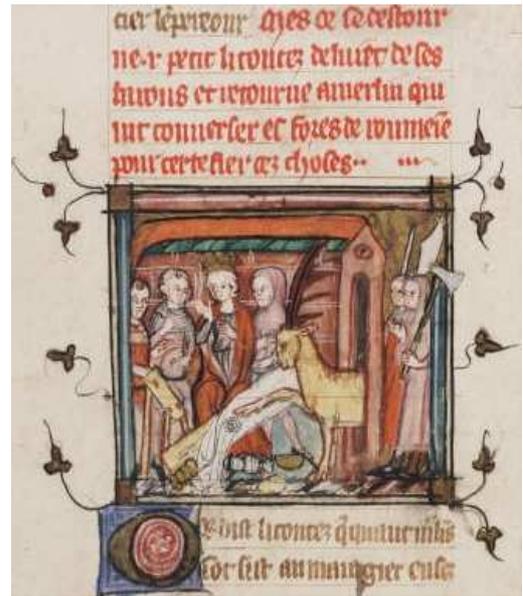


Figure 11 : Yale 227 f. 252v

Dans Yale 227 f. 252v, les dégâts semblent encore plus spectaculaires puisque c'est une table entière avec tout ce qui s'y trouve que le cerf renverse de sa patte blanche. La compression de l'image renforce le désordre puisque l'animal, à peine entré dans la grande salle et poursuivi par des hommes armés encore situés à l'extérieur du palais, atteint une proximité dangereuse avec les convives.

La merveille, qui caractérisait d'abord la métamorphose elle-même, en vient alors à désigner l'ampleur des ravages provoqués par l'animal :

Lors s'en vait tous abrievés parmi ces tables et espant mengiers et vins et viandes et commença illuec un si grant tooul de pos et de vaissiaus com a grant merveille (Pl. 1230).

Il se jeta avec fureur parmi les tables, troubla le repas en renversant le vin et la nourriture, et fit un dégât extraordinaire en bousculant coupes et plats.

L'introduction merveilleuse et spectaculaire de Merlin à la cour de l'empereur résonne ainsi avec l'ouverture de nombreux romans arthuriens où l'aventure chevaleresque débute au cours d'un banquet. L'entrée en scène du cerf se fait de façon spectaculaire, mais elle ne se contente pas de lancer l'histoire puisque celle-ci a débuté avec le songe de l'empereur. Bien qu'elle suscite une « quête » en

forme de « chasse », cette intrusion mystérieuse et provocatrice va paradoxalement précipiter le dénouement de l'intrigue et permettre sa résolution.

Mise en scène et théâtralisation de la métamorphose

Merlin manifeste donc un goût prononcé pour le renversement des rôles et des positions, ainsi, il joue le rôle d'un cerf traqué mais suit pourtant une trajectoire parfaitement maîtrisée. Merlin donne des ordres, il crée à sa guise des mouvements de foule, il attire l'attention sur lui-même, il fait tout pour créer les conditions d'une entrée remarquée. Il cultive aussi l'art de la fuite, de l'apparition et de la disparition. A l'origine, c'est lui qui décide de trouver l'empereur, mais il fait en sorte de devenir un gibier recherché déjouant et orientant la chasse dans le sens qui lui plaît. Il choisit de se rendre à Grisandole, mais passe par une autre transformation avant d'accepter de se faire « enchaîner ». Sa sortie fulgurante du palais de l'empereur montre combien il se joue des contraintes humaines et des tentatives qui sont faites pour l'enfermer.

BnF fr. 110 montre Merlin transformé en cerf pourchassé par les hommes de l'empereur. L'animal bondissant tourne cependant la tête, et s'arrête pour parler à Grisandole. Le cerf prend à rebours l'ordre attendu des événements car il n'est jamais capturé par ses poursuivants, mais c'est lui qui choisit de se rendre auprès de l'interlocuteur qu'il a choisi dans les conditions qui lui conviennent. La coordination des deux propositions de la rubrique de fr. 110 « Ensi come grant plenté de gent cacent un cierf et li cers s'arreste et parole à Grisandolet », souligne l'absence de corrélation entre les entreprises humaines, vouées à l'échec, et les actions du cerf, qui sont totalement autonomes. On ne précise pas la véritable identité du cerf dont le caractère merveilleux apparaît cependant par le don de parole. Ainsi sous son apparence sauvage et sa conduite destructrice, le cerf « maîtrise le langage humain et détient un savoir de type civilisateur ». A l'inverse, l'homme sauvage n'émet d'abord que des grognements puis des rires énigmatiques qui créent une confusion redoutable. En cela, la métamorphose animale est peut-être moins dérangeante que celle en homme sauvage. Alors que le cerf blanc, déjà présent dans les lais de Marie de France, comme dans *Tyolet*,

est « acclimaté de longue date dans l'espace littéraire », « l'hypothèse de l'homme sauvage constitue une variation subtilement dangereuse sur la théorie habituelle de la naissance de Merlin ». En effet, si la conception diabolique de Merlin « s'intègre à un type de merveilleux courtois dont les valeurs sont clairement définies », « l'Homme sauvage, comme son nom l'indique en partie, représente le comble de l'hybridité »³⁰. Cela constitue donc moins une métamorphose que la révélation paradoxale et polémique de la nature et de l'origine du personnage³¹. Si les métamorphoses de Merlin sont révélatrices d'un polymorphisme à caractère diabolique, elles sont de différents niveaux, de la simple modification de l'apparence, le cas le plus fréquent, à la transformation qui affecte l'essence du personnage.

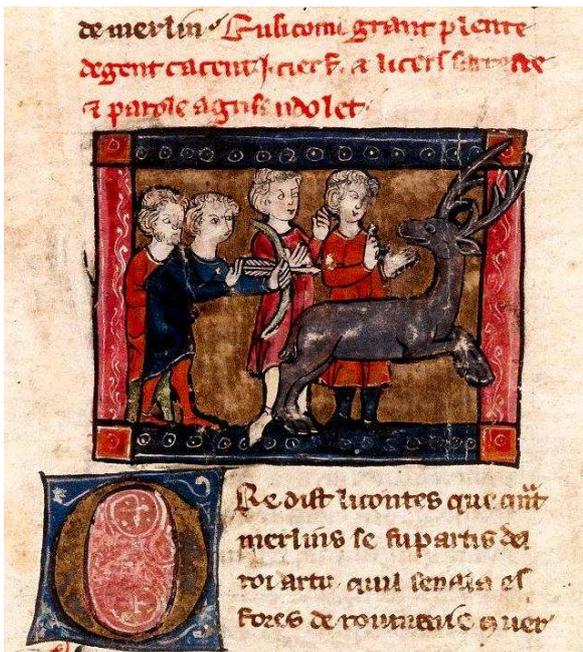


Figure 12 : BnF fr. 110 f. 116



Figure 13 : BnF fr. 344 f. 162v

³⁰ A. Berthelot, « De Merlin au roi Lar : l'homme qui se transforme en animal », *Reinardus*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2003, pp. 31-46.

³¹ I. Fabry, « Le festin de l'homme sauvage dans la *Suite Vulgate du Merlin* et le *Roman de Silence* : l'attrait de la nourriture et la mise en scène paradoxale du personnage de Merlin », dans *Questes*, 12, *La faim et l'appétit*, 2007, pp. 49-64 (http://questes.free.fr/pdf/bulletins/faim/FetA_Irene%20FABRY.pdf).

La poursuite du cerf prend la trajectoire inverse de celle qui avait mené Merlin au palais de l'empereur et elle a lieu en deux parties. Ce sont d'abord les habitants de la ville de Rome qui le chassent, sans succès, comme au début de l'épisode. La première chasse au cerf, dans les rues de Rome, était l'œuvre du peuple et faisait l'objet d'un mouvement spontané face à l'apparition extraordinaire de l'animal. La chasse lancée à l'initiative de l'empereur se déroule en forêt. Elle constitue une épreuve initiatique où les jeunes gens du royaume peuvent espérer gagner la main de la fille de l'empereur. Attirés par la récompense promise, de jeunes et nobles cavaliers se lancent à la poursuite du cerf. On passe donc dans un registre supérieur, le récit quittant la sphère du divertissement populaire pour retrouver la tradition romanesque et chevaleresque. BnF fr. 344 opère un mélange de ces éléments puisque dans le contexte d'une chasse traditionnelle avec des chiens et des cavaliers, ceux-ci sont armés de façon de gaules ou de massues, à la manière des paysans.

Dans son discours à Grisandole, Merlin transformé en cerf ne se rend pas directement à Grisandole mais lui explique par quels appâts culinaires elle peut l'attraper sous la forme d'un homme sauvage. Il se montre particulièrement précis dans la description des conditions nécessaires à cette capture qu'il met en scène et qu'il va lui-même orchestrer. Il y a un donc effet de surenchère car Merlin ne se contente pas de manifester devant l'empereur sa faculté d'explication des songes mais il l'éblouit auparavant par un autre don magique, celui de métamorphose. C'est justement dans leur rapport à une image qui ne se suffit pas à elle-même mais demande à être interprétée que la métamorphose et le récit onirique se rejoignent.

De métamorphoses en travestissements, subversion et purgation

La cour romaine est un monde à l'envers où règne le désordre puisque l'empereur lui-même est déshonoré par la conduite de sa femme qui se fait accompagner d'hommes déguisés en femmes tandis que lui-même à son insu, a pour bras droit une jeune fille.

Comme par mimétisme, l'intervention clarificatrice de Merlin ne se fait que progressivement et indirectement, par le biais de transformations successives en cerf et en homme sauvage où ses apparences trompeuses guident néanmoins l'empereur et son entourage vers le dévoilement de la vérité. Le désordre qui entoure l'intervention de Merlin semble donc comme une étape nécessaire dans un parcours qui commence par l'interprétation du rêve de l'empereur mais va au-delà. Expliquer le songe, c'est hâter le châtement de l'impératrice qui était préfiguré dans la vision de Julius à travers l'image du bûcher où brûlent la truie couronnée et ses dix louveteaux (figure de ses amants). Or le recours au personnage de Grisandole dont l'activité va paraître au grand jour, du fait des machinations de Merlin, montre comment le déguisement temporaire peut paradoxalement remédier à la dissimulation en faisant ressortir la véritable identité de celui qui se masque. L'excès et le surplus qui mènent du travestissement à la métamorphose animale permettent de renverser la situation et jouent un rôle purgatif. Comme le souligne Anne Berthelot, la métamorphose de Merlin, moins troublante que sa transformation suivante en homme sauvage, n'est finalement qu'une péripétie secondaire dans l'histoire de Grisandole où le véritable scandale est celui du travestissement. La métamorphose animale, « métonymie de l'altérité » de Merlin dans le texte, masque et révèle « un disfonctionnement infiniment plus grave, dont le lecteur est détourné par ce leurre séduisant et spectaculaire, mais dont il peut *a contrario* rechercher la trace derrière l'imagerie d'une merveille superficielle »³².

L'obstination de Grisandole est aussi emblématique d'une persévérance qui la rend apte à mener à bien sa quête de la vérité. Ainsi, Merlin, sous les traits du cerf, se moque de son obstination mais lui explique néanmoins la manière dont elle peut capturer l'homme sauvage qui, en marge des hommes, échappe au système de pensée du monde commun. Merlin décrit ainsi la poursuite de la jeune femme en se situant lui-même du côté du désordre et de la marginalité : « Avenable, tu chaces la folie ». La détermination de la jeune fille lui permet pourtant de dissiper les mystères qui gravitent autour du couple royal. Elle devient

³² A. Berthelot. *art. cit.* p. 41.

un instrument de correction des déviations de la cour romaine, alors qu'elle-même, par le travestissement et la dissimulation auxquels elle a été contrainte, incarnait les conséquences de cette folie à l'œuvre à cette cour. Le rétablissement d'une apparence correspondant à l'être est donc le point d'une résolution de l'épisode qui s'effectue en deux temps. La révélation de l'identité d'Avenable et des fausses suivantes de l'impératrice précède l'identification différée de Merlin derrière les figures du cerf et de l'homme sauvage. Or c'est la double transformation de Merlin et les révélations progressives qu'il fait sur lui-même et sur l'entourage de l'empereur, qui permettent le rétablissement de l'ordre moral, politique et sexuel. Après la découverte de sa supercherie, l'impératrice est immédiatement châtiée, tandis que prend fin le travestissement forcé de Grisandole, rétablie dans son identité de femme : sa famille est réhabilitée, et elle est personnellement récompensée pour ses loyaux services par son mariage avec l'empereur. La manipulation de l'image se prête donc aussi bien au déguisement de la vérité qu'à sa révélation décalée.

Représenter le processus de la métamorphose est une entreprise délicate : celle-ci est « difficile à saisir hors des instantanés qui la figent », car elle est « la représentation visuelle d'un paradoxe, l'intervalle entre une forme et un autre, un moment de passage »³³. Les artistes du *Merlin* ont donc plutôt montré le héros une fois sa transformation accomplie. Faire comprendre l'identité de l'animal passe alors par le recours au texte ou aux rubriques et à des mises en scènes qui soulignent le caractère extraordinaire de l'épisode dans la confrontation entre le cerf et l'empereur romain. Elles insistent sur le désordre qu'il introduit dans la ville de Rome et dans le palais. Le choix et la représentation de ce passage témoignent néanmoins d'une assez grande variété. Il n'y a qu'une seule transformation de Merlin en animal dans le roman : l'image du cerf constitue un repère dans le récit, ce qui peut expliquer son succès. Permettant d'identifier l'épisode romain, la miniature lui sert d'emblème : ce passage spectaculaire et

³³ A. Pairet, *Op. cit.* p. 15 et ss.

dramatique stimule l'imagination du lecteur et inspire l'enlumineur qui a pu utiliser des représentations préexistantes, recourir à des modèles sûrs et à une technique éprouvée.

Du point de vue narratif, la métamorphose en cerf de Merlin, ludique et pittoresque, complexifie notablement l'intrigue d'un épisode situé en marge de l'action principale de la *Suite Vulgate* du *Merlin*. Elle permet néanmoins d'interroger la nature ambiguë de Merlin tout en approfondissant le questionnement sur la fiabilité des apparences, dans un univers où la question identitaire joue un rôle central. La métamorphose s'articule alors avec d'autres formes de transformations que sont le déguisement et le travestissement. En effet, elle n'affecte que l'aspect extérieur du personnage et entachée de soupçon, semble nécessairement temporaire, vouée à l'annulation, au dévoilement. La forme et l'intention dissimulatrice de ces transformations s'avèrent particulièrement révélatrices. Elles suscitent des entreprises heuristiques qui placent la quête du sens au cœur des préoccupations narratives. La métamorphose et le travestissement résonnent ainsi dans le récit avec d'autres formes figurées et opaques de révélation que sont l'image onirique ou l'énoncé prophétique.

Annexe : L'illustration de la métamorphose en cerf de Merlin³⁴

	Manuscrit	Date	Lieu	Illustration	Sujet	Rubrique
1.	Oxford, Bodl. Douce 178	1270- 1300	Bologne ou Venise	f. 299	Le cerf à table de l'empereur	0
2.	Paris, BnF fr. 95	1280- 90	Thérouanne	f. 262	Le cerf à table de l'empereur	0
3.	Paris, BnF fr. 749	1280- 90	Gand ou Thérouanne	f. 260	Le cerf à table de l'empereur	0
4.	Paris, BnF fr. 19162	1280- 90	Saint Omer ou Thérouanne	f. 284v	Le cerf à table de l'empereur	0
5.	Paris, BnF fr. 24394	1280- 90	Saint Omer ou Thérouanne	f. 214v	Le cerf à table de l'empereur	0
6.	Paris, BnF fr. 770	1285	Douai	f. 232	Le cerf à table de l'empereur	0
7.	Bonn, BU 526	1286	Amiens, Thérouanne ou Cambrai	f. 125	Le cerf et l'empereur	<i>Mais de ce se taist li contes et retourne a parler de Merlin comment il se mua en guise de cerf et ot un pié blanc et .V. branches el chief.</i>

³⁴ Pour un aperçu récapitulatif des manuscrits du cycle du Lancelot Graal, voir A. Stones, « Site-Chronology and Geographical Distribution of *Lancelot-Grail* Manuscripts », *Lancelot-Grail project*, <http://vrcoll.fa.pitt.edu/stones-www/lancelot-project.html>

	Manuscrit	Date	Lieu	Illustration	Sujet	Rubrique
8.	Paris, BnF fr. 110	1290	Thérouanne ou Cambrai	f. 116	Le cerf pourchassé dans forêt	<i>Ensi come grant plenté de gent cacent un cierf et li cers s'arreste et parole à Grisandolet.</i>
9.	Tours, B. M. 951	1290	Acre, Chypre ou Italie	f. 321	Le cerf à table de l'empereur	0
10.	Paris, BnF fr. 344	1290- 1310	Metz ou Verdun	f. 162v	Le cerf pourchassé dans forêt	0
11.	Paris, BnF fr. 9123	1315- 1335	Paris	f. 227 + f. 227v	-Le cerf dans les forêts de Romenie -Le cerf entrant dans la ville	<i>-Ci devise comment Merlins se parti du roys Artus et s'en ala es forest de Rommenie où il se mua en guise de cerf moult cornu. -Ci devise comment Merlin vint a Romme en guise de cerf et comment les gens le dechacent parmi la ville et il s'en entra en la court et monta ou palais.</i>

	Manuscrit	Date	Lieu	Illustration	Sujet	Rubrique
12.	Paris, BnF fr. 105	1315- 35	Paris	f. 263	Le cerf entre dans la ville	<i>Comment Merlins se mua en maniere de cerf et s'en ala en la cité de Romme et comment ceuls de Romme le chacierent parmi la vile jusqu'au palais.</i>
13.	Londres, B. L. Add. 10292	1316	Saint- Omer, Tournai ou Gand	f. 160e	Le cerf à la table de l'empereur	<i>Ensi com li rois gist au manger et Merlins y vint en samblance d'un cherf.</i>
14.	New Haven, Yale Univ. Libr. 227	1357	Flandres ou Hainaut, Tournai	f. 252v	Le cerf à table de l'empereur	<i>Mes or se destourne un petit li contes de lui et de ses barons et retourne a Merlin qui fut converser es forés de Roumenie pour certefier ces choses...</i>
15.	Coll. Privée suisse, ex Newcastle 937	1400- 10	Paris	f. 237	Le cerf entre dans la ville	<i>Comment Merlin se mua en fourme de cerf et vint courant dedens Romme et puis entra au palais de l'empereur et s'en issy merveilleusement.</i>

	Manuscrit	Date	Lieu	Illustration	Sujet	Rubrique
16.	New York, Pierpont Morgan Libr. 207-208	1450	Paris Centre	f. 259	Le cerf à table de l'empereur	0