Merlin, rémanences contemporaines d'un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin 20e siècle et début 21e siècle) : origines et pouvoirs

Gaëlle Zussa

▶ **To cite this version:**

Gaëlle Zussa. Merlin, rémanences contemporaines d'un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin 20e siècle et début 21e siècle) : origines et pouvoirs. Littératures. Université Paris-Est; Universität Basel, 2008. Français. NNT : 2008PEST0051 . tel-00462016

HAL Id: tel-00462016

https://theses.hal.science/tel-00462016

Submitted on 8 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat en Lettres

Merlin, rémanences contemporaines d'un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin 20e siècle et début 21e siècle): origines et pouvoirs

Pourroit ce donc estre voirs que hom se poïst si desfigurer ?
(Robert de Boron, *Merlin*, § 62, l. 44-45)

Auteur : Gaëlle Zussa

Thèse effectuée en cotutelle internationale avec l'Université de Bâle, Suisse

Directeurs de thèse : Olivier Millet (Université Paris-Est) et Robert Kopp (Université de Bâle)

Membres du jury : Robert Kopp, Éric Lysøe, Olivier Millet, Richard Trachsler

Date de soutenance : 14 juin 2008.

UNIVERSITÉ PARIS-EST
École doctorale des lettres, sciences humaines et sciences sociales

Résumé en français

Merlin, rémanences contemporaines d'un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin 20e siècle et début 21e siècle): origines et pouvoirs

Le personnage de Merlin est né il y a fort longtemps à partir de chroniques galloises. Ses origines littéraires remontent à des textes du 12e siècle, d'abord en latin, puis en français, dans lesquels il devient le célèbre conseiller d'Arthur et acquiert une notoriété considérable auprès des lecteurs.

Aujourd'hui, neuf siècles plus tard, le Merlin traditionnel est en pleine renaissance, alors que le Romantisme avait laissé paraître l'avoir oublié pour toujours. Le héros fait toujours rêver et devient le personnage principal de nombre d'œuvres de la production culturelle francophone actuelle.

Ce travail se propose d'analyser les rémanences contemporaines du personnage littéraire médiéval de Merlin autour de deux axes principaux : les origines et les pouvoirs. Dans un premier temps, un tableau représentant le portrait médiéval du héros est constitué d'après l'étude d'un corpus d'œuvres faisant apparaître Merlin au Moyen Âge. Puis, sur la base de ce tableau dont la structure compose le plan de l'étude, les rémanences contemporaines du héros sont analysées de manière détaillée à l'intérieur d'un corpus d'éléments à la fois littéraires, cinématographiques, théâtraux, appartenant à l'univers de la bande dessinée ou à celui d'Internet.

L'étude des origines (qui regroupe les thèmes de la conception et de la tradition sylvestre) révèle principalement un changement de statut du concepteur médiéval de Merlin, le diable, qui se trouve rationalisé, paganisé ou même supprimé. Cette modification se fait au profit d'une véritable mise en lumière de la tradition sylvestre et du motif de l'homme sauvage, qui apparaissaient déjà au Moyen Âge mais deviennent primordiaux dans le corpus contemporain.

Une analyse détaillée de la dévalorisation du christianisme permet de mieux comprendre ces bouleversements narratologiques qui touchent également le thème des pouvoirs (regroupant la clairvoyance, l'emprise sur le temps et l'emprise sur l'espace). En plus d'être déchristianisés, ils se modernisent considérablement grâce aux techniques proposées par les différents médias et sont ainsi démystifiés, ce qui permet une identification efficace avec le lecteur-spectateur.

Ainsi, Merlin devient accessible, il n'effraye plus comme au Moyen Âge où son origine diabolique en faisait un personnage douteux. Il se présente comme le porte-parole d'un retour à la nature, comme il l'avait déjà été dans les premiers textes médiévaux avant que son message ne se perde sous le poids de la domination chrétienne. Or, aujourd'hui plus que jamais, le monde a besoin d'exemples, de modèles en ce qui concerne le respect et l'amour de la nature dont l'avenir semble menacé. Merlin constitue donc le messager idéal d'une conception « naturiste » de la vie et du monde, ce que les auteurs contemporains ont bien compris. Par son appartenance au monde médiéval et son portrait, revisité par la production culturelle contemporaine, il nous attire, nous fait rêver, tout en nous rappelant notre propre être dans un rapport d'identification à lui-même.

Proposition de mots-clés : *Merlin*, *littérature médiévale*, *littérature comparée*, *légende arthurienne*, *matière de Bretagne, production culturelle francophone*, *homme sauvage*, *tradition sylvestre*, *christianisme*.

Summary in English

Merlin, contemporary persistence of a literary medieval figure in the francophone cultural production (late 20th century and early 21st century) : origins and powers

The character Merlin, was born a long time ago from Welsh chronicles. Its literary origins go back to texts from the 12th century, first in Latin, then in French, in which he becomes Arthur's famous adviser and acquires a great reputation among readers.

Today, nine centuries later, the traditional Merlin is reborn, after Romanticism has forgotten him. The hero is still making us dream. He has become the main character of many works of the current francophone cultural production.

This work analyses the contemporary persistence of the literary figure of medieval Merlin through two main themes: the origins and the powers. As a first step, a table of the medieval hero's portrait is made according to the study of a novel's corpus showing Merlin in the Middle Ages. Then, based on this table, whose structure builds the study plan, the hero's contemporary persistence is analysed in detail through a corpus composed of elements from literature, cinema, theatre, comic books and Internet.

The study of the origins (which includes the themes of the conception and the Woodwose or wildman's tradition) shows mostly a modification of Merlin's creator status, the devil, which is rationalized, paganised or deleted. This change is made to give importance to the Woodwose's tradition, which already existed in the Middle Ages, but has become dominant in contemporary corpus.

A detailed analysis of the Christian depreciation explains these narratological changes, which also affects the theme of powers (which includes the vision, the control over time and the control over space). In addition to their de-Christianization, the powers are considerably modernized thanks to the techniques of the various media. Consequently, they are demystified, which allows a finer identification with the reader-viewer.

Thus, Merlin has become reachable, he does not scare any more like in the Middle Ages where his diabolical origin made him doubtful. He appears as a spokesman of a return to nature, as he had already been in the early medieval texts before his message was lost under the weight of the Christian domination. But today more than ever, the world needs examples, models to respect and love nature, whose future seems threatened. Merlin is the ideal messenger of a " naturist " conception of life and world. The contemporary writers understand this. Through his connection to the medieval world and his revisited portrait by the contemporary cultural production, Merlin attracts us, he makes us dream while reminding us of our own being through identification with this extraordinary character.

Keywords proposition : *Merlin, medieval literature, comparative literature, Arthurian legend, Matter of Britain, francophone cultural production, Woodwose, wildman, Christianity*.

Zusammenfassung auf Deutsch

Merlin, zeitgenössische Remanenzen einer literarischen mittelalterlichen Figur in der frankophonen kulturellen Produktion (Ende des 20. Jahrhunderts und Anfang des 21. Jahrhunderts): Herkunft und Zauberkräfte

Die Figur Merlin wurde vor langer Zeit aus walisischen Chroniken geboren. Seine literarischen Ursprünge stammen aus Texten des 12. Jahrhunderts die zuerst auf Lateinisch und danach auf Französisch waren. In diesen Texten ist der grossartige Berater von Arthur und erreicht dadurch Berühmtheit unter den Lesern.

Neun Jahrhunderte später ist der traditionelle Merlin Wiedergeboren, nachdem er in der Romantik in Vergessenheit geriet. Der Held macht immer noch träumen und ist die Hauptfigur in etlichen Werken der zeitgenossischen frankophonen kulturellen Produktion.

Diese Arbeit analysiert die zeitgenössischen Überbleibsel der mittelalterlichen Figur Merlin aus zwei Gesichtspunkten: der Herkunft und der Zauberkraft. Als erstes wurde eine Tabelle erstellt in der das Porträt des mittelalterlichen Helden, aufgrund von verschiedenen Werken, wo die mittelalterliche Figur Merlin erscheint, gezeigt wird. Diese Tabelle und seine Struktur sind die Grundlage unsere Studie. Die zeitgenössischen Remanenzen der literarischen mittelalterlichen Charakteristiken des Helden sind danach in der frankophonen kulturellen Produktion (Literatur, Film, Theater, Comics oder Internet) analysiert.

Die Studie der Ursprünge (welche die Themen der Konzeption und der Tradition des wilden Mannes umfasst) zeigt hauptsächlich eine Änderung des Status des mittelalterlichen Vaters von Merlin (der Teufel), welcher rationalisiert, paganisiert und teilweise sogar gestrichen wird. Diese Änderung erfolgt zugunsten einer hervorgehobenen Darstellung der Tradition des wilden Mannes. Diese Tradition, die während des Mittelalters bereits erschien, steht im Vordergrund der zeitgenössischen Korpus.

Eine detaillierte Analyse der Abwertung des Christentums erklärt die narratologischen Umbrüche, die auch den Bereich der Zauberkräfte betreffen (umfasst die Klarsicht, die Kontrolle über Zeit und Raum). Ausserdem wurden die Zauberkräfte dank den neuen Medien beträchtlich modernisiert und demystifiziert, was eine effiziente Identifizierung mit dem Leser-Zuschauer erlaubt

Durch diese Entwicklung wird Merlin erreichbarer, macht keine Angst mehr im Gegensatz zum Mittelalter, wo ihn seine teuflischen Züge zweifelhaft machten. Er erscheint als Sprecher für eine Rückkehr zur Natur, wie das bereits in den ersten mittelalterlichen Texten der Fall war, bevor seine Botschaft unter der christlichen Herrschaft verloren ging. Heute, mehr denn je, braucht die Welt Beispiele, Modelle hinsichtlich Respekt und Liebe zur Natur deren Zukunft bedroht zu sein scheint. Merlin ist daher der ideale Kurier einer "naturistischen" Konzeption des Lebens und der Welt, was die zeitgenössischen Autoren deutlich verstanden haben. Durch seine Verbindung zur mittelalterlichen Welt sowie seiner Wiederauferstehung durch die zeitgenössischen kulturellen Produktionen, zieht er uns an und lässt uns träumen indem er uns an uns selber erinnert durch die Identifizierung mit dieser aussergewöhnlichen Persönlichkeit.

Vorschlag der Stichwörter: *Merlin, mittelalterliche Literatur, komparative Literatur, Artuslegende, frankophone kulturelle Produktion, wilder Mann, Christentum.*

Tous mes remerciements à :

- Messieurs Robert Kopp et Olivier Millet, mes deux directeurs de thèse, pour leurs excellents conseils, leur disponibilité malgré la distance et l'intérêt constant qu'ils ont porté à mon travail.

- Messieurs Éric Lysøe et Richard Trachsler, rapporteurs et membres du jury, pour leur disponibilité et l'intérêt qu'ils ont bien voulu porter à mon travail.

- Monsieur Thierry Revol, maître de conférence à l'Université Marc Bloch de Strasbourg, qui éveilla chez moi la passion pour la langue et la littérature médiévale. Il y a 5 années, il me présenta à l'Enchanteur dont je suis restée prisonnière depuis…

- Les participants au travail de relecture, parents et amis, dont l'aide m'a été précieuse.

Table des matières

Table des matières V

Introduction 1

- État de la question : la réception du Merlin médiéval dans la production culturelle contemporain 4
- Présentation du corpus 12

I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs 22

1. Les sources littéraires de Merlin 22

a. L'Ambroise-Merlin 22

b. Le Merlin sylvestre 27

Merlin chez les romanciers médiévaux français 39

a. Merlin chez Robert de Boron 39

b. Merlin chez les continuateurs 50

II. La rémanence des origines 60

1. La conception 60

a. La conception inconnue 62

b. La conception rationnelle de Michel Rio 69

c. Le père diabolique comme personnage principal de l'histoire 71

d. L'origine païenne 79

e. L'origine elfique 88

i. Le métissage elfique proposé par Jean-Louis Fetjaine 89

ii. L'elfe, le démon en général et l'incube 92

iii. L'elfe, créature positive et bienfaisante 100

2. La tradition sylvestre 109
a. Proximité et fusion avec la nature 109
i. La nature comme refuge 110
▪ Le logis des arbres 111
▪ La demeure de bois ou de pierre 115
ii. La nature liée aux pouvoirs de Merlin 122
▪ Les pouvoirs de la nature par les mains 123
▪ Le charme suprême 126
▪ La Nature comme divinité garante de tout pouvoir 128
iii. La fusion avec la nature 128
▪ La fusion spirituelle 129
▪ La fusion corporelle 132
b. Proximité et fusion avec le monde animal 136
i. Merlin ami des bêtes 137
▪ Le fidèle compagnon de Merlin 138
▪ Merlin et les animaux en général 145
ii. La fusion avec le monde animal 150
▪ La fusion spirituelle 150
▪ La fusion corporelle 152
c. La folie 161
i. La perspective chrétienne 162
ii. La perspective païenne 164

3. Une tendance générale : la dévalorisation du christianisme 167
a. Le christianisme relégué au second plan 169
i. Merlin et le christianisme 169
ii. Des croyances chrétiennes superficielles 173
iii. Des représentants décevants 177
b. Des références chrétiennes gommées ou re-paganisées 185
i. Excalibur, la Table Ronde et le Graal (re-)paganisés 185
▪ Excalibur 185
▪ La Table Ronde 191
▪ Le Graal 195

ii. La disparition de Dieu et du diable 197
c. Un néo-paganisme : John Boorman comme représentant principal 202
i. Les convictions personnelles de John Boorman 203
ii. La représentation de la nature dans « Excalibur » 205

III. La rémanence des pouvoirs 212

1. Le pouvoir de clairvoyance 212
a. La connaissance du passé 212
i. Un pouvoir maléfique divinisé 213
ii. La persistance de l'origine diabolique 218
b. La connaissance du futur 224
i. Un pouvoir neutre 224
ii. Un pouvoir divin diabolisé 244
iii. Un pouvoir hérité de personnages négatifs 254
c. Le rire 262
i. Le rire moqueur et insolent 262
ii. Le rire prophétique 266

2. L'emprise sur le temps 268
a. La longévité 269
i. Un héros perpétuellement jeune 270
ii. Une durée de vie extraordinaire 275
- Une longévité hors du commun 275
- Une existence éternelle ailleurs 279
- Merlin toujours vivant 287

b. La métamorphose 290
i. Les instruments de la métamorphose 292
ii. Un pouvoir abstrait et mystérieux 304
c. La précocité ou la qualité d'« enfant-vieillard » 316
i. Enfant par le corps, vieillard par l'esprit : la conception stricte de l' « enfant-vieillard » 318

ii. Une apparence physique ambivalente : la conception souple de l'« enfant-vieillard » 324

3. L'emprise sur l'espace 334

a. Le pouvoir de déplacement 334

i. Les déplacements de Merlin 336

- Instantanéité et don d'ubiquité 336
- Des déplacements physiques à travers le temps 343
- Le pouvoir de déplacement mis en scène à travers trois techniques différentes 347

ii. Le pouvoir de déplacement à travers la monture de Merlin 356

iii. Le pouvoir de déplacement sur des objets ou d'autres personnages 359

b. Spectateur et metteur en scène du mythe arthurien 364

i. La marge créatrice 365

- Une marge extradiégétique introduite au sein de l'espace diégétique 366
- Une marge matérialisée 372
- Une marge omniprésente 380
- Une marge extradiégétique et extratemporelle 384

ii. La marge stérile 387

Conclusion 391

Bibliographie 397

Annexe 1 415

Annexe 2 487

Annexe 3 493

Annexe 4 497

Annexe 5 499

Annexe 6 501

Annexe 7 505

Annexe 8 517

Introduction

Dans son ouvrage *Merlin le Prophète* paru en 1943, Paul Zumthor déclarait que le personnage de Merlin est « en voie d'extinction ». Après avoir perdu une première fois son identité d'origine (traditionnellement prophète et homme sauvage, il devient enchanteur aux premiers temps du romantisme), il est à nouveau menacé de disparaître, mais de façon définitive cette fois :

> La légende de Merlin, peut-on dire d'une certaine manière, est en voie d'extinction. Déjà le Merlin romantique s'était substitué au Merlin traditionnel de façon qui en rendait impossible pour longtemps la résurrection : il condamnait dans la conscience des hommes, dans les structures culturelles, l'état d'esprit et la forme d'art qui l'avaient créé et fait vivre. Et voici que d'une façon analogue, le mouvement de la culture contemporaine vient rendre impoétique – littérairement inutilisable, ou trop difficilement utilisable – dans son mode d'être même, le mythe ainsi recréé. Qu'en adviendra-t-il par la suite ? Strictement parlant, et pour reprendre la formule que nous employions ailleurs, on peut ne voir là qu'un phénomène essentiellement provisoire : la culture contemporaine n'a, dans ses moyens d'expression, pas besoin de Merlin. En fait, le personnage, ses aventures, sont tombés dans un singulier oubli. Les œuvres de l'âge précédent n'ont pas survécu[1].

Or, la production culturelle francophone de ces dernières années montre une renaissance fulgurante de ce Merlin qui semblait disparaître en 1943. Une étude minutieuse des résultats offerts par les moteurs de recherche sur Internet sous la clé « Merlin » nous montre que le personnage médiéval est loin d'être oublié, il apparaît même dans toutes sortes de domaines en véhiculant une symbolique chaque fois différente. Le héros constitue par exemple le nom d'un groupe de musique celtique appelé « Merlin »[2], auquel il apporte sa caractéristique païenne et celtique surtout présente dans les premiers textes qui le mentionnent, avant sa christianisation. Merlin est aussi le pseudonyme d'un facteur d'arcs dont les insignes représentent un M traversé d'une flèche et précédé d'un arc[3]. Nul doute que cet artisan ait volontairement choisi son pseudonyme, il porte d'ailleurs sur la photo du site Internet la barbe et les cheveux longs, ainsi que des vêtements de style moyenâgeux . Encore une fois, c'est le Merlin païen et celtique qui demeure, ainsi que la tradition sylvestre liée au personnage. En effet, le Merlin chasseur, artisan du bois est en désaccord avec le héros christianisé des

[1] Zumthor, Paul, *Merlin le Prophète : un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943, p. 287-288.
[2] http://groupemerlin.free.fr
[3] http://membres.lycos.fr/ateliermerlin

romanciers médiévaux français qui le présentent comme un sage qui ne combat jamais[4]. Dans un tout autre domaine, un magicien emprunte également le pseudonyme du personnage : « Magicien Jean Merlin »[5]. Il fait donc ici appel à la symbolique des pouvoirs du héros, qui est un de ses aspects les plus populaires. Si l'on élargit la recherche au domaine francophone et non plus seulement français, on trouve au Canada une société qui travaille autour du thème du Moyen Âge (déguisements, décorations, musique, organisation de mariages médiévaux, etc.) : « L'esplumoir de Merlin »[6]. Ici, il est fait référence à la dernière demeure du héros selon le *Perceval* du manuscrit Didot[7]. Il s'agirait d'une sorte d'« habitacle » dans les bois, dont le nom porte des références à la tradition sylvestre de Merlin. Ainsi, cette société reprend ce mot médiéval à son compte en se présentant comme la demeure du héros. D'autre part, une association, « Merlin spectacles »[8], se propose d'aider sur le plan technique toutes sortes de créateurs. Le héros apporte ici sa renommée en matière littéraire et donc artistique. Enfin, si l'on reste dans le domaine littéraire, il est indispensable de mentionner le « Prix Merlin »[9], prix du public qui récompense depuis 2002 un roman et une nouvelle de fantasy ou de fantastique parus l'année précédente. Le nom du héros est ici porteur de toute la dimension merveilleuse et fantastique de sa légende et se place en précurseur de la littérature de fantasy, comme le dit le site Internet : « Merlin nous a semblé être le personnage idéal pour en être le patron. ». Pour finir, la Société Internationale des Amis de Merlin[10] est incontournable en ce qui concerne la survie du héros aujourd'hui sur le plan académique et culturel. Dirigée par Anne Berthelot, elle publie un bulletin annuel, *L'Esplumeoir*, et s'attache à établir des contacts entre toutes personnes (professeurs, étudiants, amateurs…) intéressées par la figure de Merlin.

---

[4] Nous reviendrons sur ces propos. Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers médiévaux français, a. Merlin chez Robert de Boron*, p. 39-49.
[5] http://magicien.merlins.org
[6] http://www.esplumoir.com
[7] Nous reviendrons sur l'*esplumoir* et le *Perceval*. Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers médiévaux français, b. Merlin chez les continuateurs*, p. 50-51.
[8] http://home.tele2.fr/merlinspectacles
[9] http://www.prix-merlin.com
[10] http://www.fabula.org/actualites/article2479.php

Notre travail se propose d'analyser les rémanences[11] contemporaines du personnage littéraire médiéval de Merlin dans la production culturelle francophone de la fin du 20e siècle et du début du 21e siècle. Il s'agira de montrer la persistance de la légende médiévale de Merlin ainsi que ses évolutions à travers l'étude de deux thèmes principaux : les origines et les pouvoirs du héros, au sein de différentes réécritures contemporaines, sélectionnées chacune pour leur spécificité, leur originalité, le renouveau ou la « resémantisation »[12] qu'elles apportent au personnage, dans un rapport de comparaison avec un corpus de romans médiévaux. Ces considérations seront approfondies au cours de la présentation du corpus. Mais avant celle-ci, il nous faut établir un état de la question sur la réception de Merlin dans la production culturelle contemporaine.

[11] Nous préférons le terme de « rémanence », que nous empruntons à Michèle Gally, plus juste et plus large, notamment par rapport à notre corpus interdisciplinaire, que celui de « réécriture » : « Le choix du terme de *rémanences* invite à penser la matière médiévale comme ce qui demeure quand ce qui l'a produit – onde, vision – a disparu. Permanence d'une conséquence (pour la sylviculture, des brindilles résiduelles, pour les sciences, l'attraction magnétique ou une impression rétinienne) après disparition de sa cause (arbre abattu, aimant, image), la métaphore de la *rémanence*, comme celle de *trace*, renvoie à une dialectique de la présence et de l'absence à laquelle s'ajoute la notion d'effet à retardement impliquée en sciences. Cette dialectique est attestée dès l'ancien français où le verbe " remanoir " signifie " demeurer, rester " mais aussi " ne pas avoir lieu ", ou encore " cesser, finir ". " Estre en remanoir " veut dire " être gardé dans le souvenir " et le déverbal " remanance ", s'il exprime le fait de rester, " le séjour ", rejoint la notion de " reliquat, reste " à laquelle " remanant " ajoute la nuance de " surplus, excédent ". Enfin " a remanant " se traduira par " à tout jamais, pour toujours ". Ainsi donc, *reste* et *disparition*, présent et passé, se nouent dans ce qui sera reprise d'une histoire, repérage d'un motif, métamorphose d'un personnage. Aussi, au-delà de l'exemple liminaire d'un Bédier, universitaire médiéviste, qui voulut redire, reformuler pour la rendre accessible au plus grand nombre l'histoire *complète* de Tristan, il s'agira moins de repérer des reconstitutions, qu'elles soient cinématographiques ou littéraires, que d'interroger ce qui demeure, *passe* des motifs, des figures, des scénarios médiévaux, non pour en mesurer l'exactitude mais pour essayer de comprendre le sens et la fonction de ce *médiévalisme* si on le considère pour autre chose qu'un effet d'archaïsme, si on pense que pour certains auteurs, il put, ou peut encore actuellement, être source vive de création et d'expression. » (Gally, Michèle, « Rémanences », *in* Gally, Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F, 2000, p. 1-2).

[12] Gally, Michèle, *op. cit.*, p. 5 : « Ainsi les Modernes manipulent les motifs, les discours, les formes médiévales, comme les médiévaux ont manipulé ceux dont ils héritaient. Cette resémantisation du matériau poétique et fictionnel et des formes d'expression anciennes assure la survie et l'existence présente, actualisée, des œuvres d'un passé si reculé et si étranger à notre époque. ».

État de la question : la réception du Merlin médiéval dans la production culturelle contemporaine

Le Moyen Âge a toujours fasciné les écrivains et les critiques. Sa matière de Bretagne, l'autre nom de la littérature arthurienne, est de loin le domaine le plus retravaillé, étudié, réécrit au cours des siècles derniers. La question de la réception de la littérature médiévale arthurienne dans notre époque contemporaine a été très souvent abordée, notamment par les critiques anglais et américains. Mentionnons notamment les grands recueils d'études de Kevin J. Harty[13], l'ouvrage récent d'Elizabeth S. Sklar et de Donald L. Hoffman[14] ou encore celui d'Alan Lupack[15] qui regroupent des travaux critiques sur des réécritures contemporaines cinématographiques et littéraires. Enfin, différentes revues publient fréquemment des articles sur cette question de réception[16]. Les Allemands arrivent en deuxième position quant au nombre d'ouvrages critiques dans le domaine. Les plus importants sont ceux dirigés par Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück et Ursula Müller – Ulrich Müller, Irène Burg et Alexander Schwarz se rajoutant pour les derniers[17]. Mais on peut également relever l'ouvrage de Peter Wapnewski[18] ou encore celui de Kurt Gamerschlag[19]. Les critiques français ont écrit quelques

[13] Harty, Kevin J., *Cinema Arthuriana : essays on Arthurian film*, New York, Garland, 1991 ; *King Arthur on film, new essays on Arthurian cinema*, Jefferson, Mc Farland, 1999 ; *Cinema Arthuriana : twenty essays*, Jefferson, Mc Farland and Co., 2002.
[14] Sklar, Elizabeth S. ; Hoffman, Donald L., *King Arthur in popular culture*, Jefferson, Mc Farland and Co., 2002.
[15] Lupack, Alan, *New Directions in Arthurian studies*, Cambridge, Brewer, 2002.
[16] *Arthuriana*, Scriptorium Press, Dallas, Texas ; *Arthurian Yearbook*, Garland Publishing, New York ; *Arthurian Interpretations*, Memphis State University : Department of English, Memphis Tennessee ; *Quondam et Futurus*, Memphis State University : Department of English, Memphis Tennessee.
[17] Kühnel, Jürgen ; Mück, Hans-Dieter ; Müller, Ursula, *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions « Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1979 ; *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions « Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982 ; Kühnel, Jürgen ; Mück, Hans-Dieter ; Müller, Ursula ; Müller, Ulrich (dir.), *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions : « Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988 ; Von Burg, Irene ; Kühnel, Jürgen ; Müller, Ulrich ; Schwartz, Alexander (dir.), *Mittelalter-Rezeption IV : Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 550, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991.
[18] Wapnewski, Peter, *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposion*, Stuttgart, Metzler, Germanistische Symposien und Berichtsbände VI, 1986.
[19] Gamerschlag, Kurt, *Moderne Artus-Rezeption 18.-20. Jahrhundert*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 548, Göppingen, Kümmerle, 1991.

articles sur la question mais restent finalement assez discrets. On citera cependant quatre grands excellents recueils d'études. Les deux plus anciens constituent des actes de colloques et élargissent la question de la réception médiévale au domaine de la société et de la culture en général[20]. Un autre a été dirigé par Michèle Gally et s'intéresse à la réception du Moyen Âge dans la littérature[21]. Quant au dernier, très récent et établi par François de la Bretèque, il traite de la réception médiévale au cinéma de manière très complète[22].

Les travaux récents plus particulièrement consacrés à la réception contemporaine du personnage médiéval de Merlin dans la production culturelle sont encore une fois essentiellement d'origine américaine. Les principales œuvres qui y sont étudiées sont américaines ou anglaises et constituent des romans ou des films. Les critiques analysent les évolutions opérées par les auteurs contemporains sur le personnage en rappelant les sources médiévales. Parmi les auteurs les plus étudiés, on trouve par exemple C.S. Lewis (*That hideous strength*, 1945) dont Raymond H. Thompson[23] ou Nan Arbuckle[24] analysent la réécriture de Merlin à travers différents thèmes comme son rôle, sa mission ou encore ses pouvoirs. Thomas Hanks Junior[25] étudie quant à lui le Merlin de T.H. White (*The Once and future king*, 1966) à travers différents thèmes liés au héros, comme le rire, le temps, le christianisme ou le rôle d'éducateur. Il finit en montrant en quoi T.H. White, dans sa réécriture du personnage de Merlin, a dépassé sa source, Thomas Malory. John Ronald Reuel Tolkien (*The Lord of the rings*, 1966) a fait l'objet de très nombreuses études, parmi

[20] *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui*, actes du colloque de Laon (1987), M. Perrin (éd.), Université de Picardie, P.U.F., 1990 ; Le Goff, Jacques ; Lobrichon, Guy (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Actes de la rencontre de Cerisy-la-Salle (juillet 1991), Paris, Le Léopard d'Or, 1997.

[21] Gally, Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F, 2000.

[22] De la Bretèque, François Amy, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004.

[23] Thompson, Raymond H., « The Enchanteur awakes : Merlin in modern fantasy », *in* Yoke, Carl B. ; Hassler, Donald (dir.), *Death and the serpent : immortality in science fiction and fantasy*, Contributions to the study of science fiction and fantasy 13, Westport, Greenwood Press, 1985, p. 49-56.

[24] Arbuckle, Nan, « That hidden strenght : C.S. Lewis' Merlin as modern grail », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, Lewiston-New York/Queenston-Ontario/Lampeter-Wales, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 79-99.

[25] Hanks, Thomas, « T.H. White's Merlyn : more than Malory made him », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, *op. cit*., p. 101-120. Voir également l'article de Peter Goodrich, plus général mais qui traite également de T.H. White, « Merlin in the twenty-first century », *in* Lupack, Alan (dir.), *New Directions in Arthurian studies*, Cambridge, Brewer, 2002, Arthurian studies 51, p. 149-162.

lesquelles, en ce qui concerne Merlin, celle de Miriam Youngerman Miller[26] qui se réfère à un ouvrage de Ruth Noel[27] afin d'en montrer les faiblesses. Selon elle, on retrouve bien de nombreuses caractéristiques merlinesques chez le personnage de Gandalf (le caractère humain, le don prophétique, l'implication politique, etc.), mais on ne peut affirmer qu'il est uniquement un double du héros arthurien. Il possède également de nombreux traits commun avec la figure mythique d'Odin. Raymond H. Thompson[28] étudie quant à lui une autre réécriture de Merlin, celle de Thomas Berger (*Arthur Rex*, 1978). Il y analyse entre autres les thèmes du rire, du magicien ou encore la notion de réalisme. Mary Stewart (*The Crystal Cave*, 1970 ; *The Hollow hills*, 1973 ; *The Last enchantment*, 1979) est un auteur qui a été très étudié. Jeanie Watson[29] par exemple s'intéresse au thème du pouvoir lié à Merlin, dans ses différents romans : le pouvoir à travers la nature, le pouvoir à travers Dieu, ses limites, et ses conséquences. Christopher Dean[30], dans son dernier chapitre, montre en quoi Mary Stewart crée un monde surnaturel dans lequel Merlin apparaît paradoxalement de manière très réaliste par son côté humain. Le critique étudie pour cela les aspects du réalisme, du surnaturel et les pouvoirs de Merlin dans les trois romans. Toujours dans le même ouvrage critique, Christopher Dean analyse trois autres auteurs : Stephen Lawhead (*Taliesin*, 1987 ; *Merlin*, 1988 ; *Arthur*, 1989), Nicolaï Tolstoy (*The Coming of the king*, 1989) et Jane Yolen (*Merlin's Booke*, 1986). En ce qui concerne le premier auteur, le critique montre, à travers l'étude du réalisme, des pouvoirs de Merlin, de son rôle ou encore de son caractère humain, que Stephen Lawhead ne parvient pas, au contraire de Mary Stewart, à faire coexister le réalisme et la *fantasy*. D'autre part, chez Nicolaï Tolstoy, Merlin apparaît comme une figure représentative du monde de la *fantasy*, ce que le critique montre par l'étude de la tradition celtique présente dans le roman et les principales caractéristiques du héros (ses origines, ses pouvoirs…). Enfin, Jane Yolen résout à sa manière la principale difficulté rencontrée par les auteurs contemporains qui traitent de Merlin : les multiples visages qu'offre le personnage dans ses sources. Ainsi, elle donne une série de contes présentant chacun un visage différent de Merlin

[26] Youngerman Miller, Miriam, « J.R.R. Tolkien's Merlin. An old man with a staff : Gandalf and the magus tradition », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, *op. cit*., p. 121-142.
[27] Noel, Ruth, *The Mythology of Middle-Earth*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
[28] Thompson, Raymond H., « The Comic sage : Merlin in Thomas Berger's *Arthur Rex* », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, *op. cit*., p. 143-153.
[29] Watson, Jeanie, « Mary Stewart's Merlin : word of power », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, *op. cit*., p. 155-174.
[30] Dean, Christopher, *A Study of Merlin in English literature from the Middle Ages to the present day*, Lewiston-New York, Edwin Mellen Press, 1992.

qu'analyse Christopher Dean. Il est intéressant de mentionner un autre article du critique[31] qui reprend les études des différents auteurs mentionnés ci-dessus, en y ajoutant Park Godwin (*Firelord* 1982) dont le Merlin apparaît uniquement dans l'imagination d'Arthur tout en constituant un agent de son destin. Alan Garner, dans ses deux romans (*The Wierdstone of Brisingamen*, 1960 ; *The Moon of Gomrath*, 1963) ainsi que Susan Cooper, dans son œuvre romanesque (*Over sea, under stone*, 1965 ; *The Dark is rising*, 1973 ; *Greenwitch*, 1974 ; *The Grey King*, 1975 ; *Silver on the tree*, 1977) donnent également une réécriture de Merlin. Dans un article déjà cité précédemment, Raymond H. Thomson[32] étudie leur traitement du héros à travers une description du rôle de ce dernier, de sa mission dans les romans. Il est important de noter que chez Alan Garner, Merlin n'est pas identifié en tant que tel. Mais des éléments de la légende permettent l'association au héros arthurien. Pour finir sur les romans américains et anglais, notons encore l'étude, chez Raymond H. Thompson par exemple, de quelques réécritures de Merlin pour enfants[33].

Les études sur les romanciers français de Merlin sont moins nombreuses. Karin Lichtblau[34] analyse trois romans. Dans le *Roman du roi Arthur* de Xavier de Langlais (cinq tomes, 1965-71), Merlin tient une place centrale. Son histoire est très proche de celle écrite par Robert de Boron au Moyen Âge : Merlin est le fils du diable mais il échappe à son influence et se met au service de Dieu comme son interprète auprès des hommes. Même pour ce qui est de la question du genre, Xavier de Langlais reste fidèle à l'écrivain médiéval en présentant un univers empreint de merveilleux chrétien, c'est-à-dire de miracle. *Le Testament de Merlin* de Théophile Briant (1975) montre un Merlin plutôt chrétien mais encore imprégné des anciennes croyances druidiques. Le héros est barde et druide des rois, il œuvre pour Dieu à une époque de changements dans les croyances. Fils d'un prêtre druide et élevé dans les croyances païennes, il se sent depuis toujours attiré par le christianisme. Il constitue le symbole du passage d'une religion à l'autre. Enfin, dans *L'Enchanteur* (1984), René Barjavel revient à une conception traditionnelle de Merlin mais en y insérant des éléments burlesques

---

[31] Dean, Christopher, « The Many faces of Merlin in modern fiction », *in Arthurian Interpretations* III.1, Memphis State University, Memphis, Tennessee, 1988, p. 61-78.
[32] Thompson, Raymond H., « The Enchanteur awakes : Merlin in modern fantasy », *op. cit.*
[33] Thompson, Raymond H., « From inspiration to warning : the changing role of Arthurian legend in fiction for younger readers », *Bulletin of the John Rylands Library* 76, Manchester, 1994, p. 237-248.
[34] Lichtblau, Karin, « Aspekte der Rezeption des Arturstoffes in der modernen Literatur : Artus, Merlin und die Suche nach dem Gral », *in* Kühnel, Jürgen ; Mück, Hans-Dieter ; Müller, Ursula ; Müller, Ulrich (dir.), *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: « Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988, p. 647-662.

(par exemple dans les scènes ou apparaît le Diable[35] qui se moque des échecs de Merlin). Le héros se trouve également très proche de la nature dont il tire nombre de ses pouvoirs. Mireille Séguy[36] étudie le *Merlin* de Michel Rio (1989) et montre les principales transformations opérées par l'auteur, ainsi que leurs conséquences. La première concerne le personnage de Blaise. Il n'est plus présent pour mettre par écrit le récit de Merlin qui se trouve, par là même, séparé de la somme romanesque totalisante dans laquelle il s'inscrivait. D'autre part, Merlin n'est plus prophète, sa mission est décentrée, sa seule omniscience est narrative. La voix du narrateur perd donc sa permanence, il n'y a plus de manuscrit de Blaise, plus de diffusion dans le monde et le temps. L'auteur analyse également l'emploi du récit rétrospectif. Celui-ci permet d'abord de montrer que tout ce qui est entrepris dans le roman est présenté d'emblée comme insignifiant. D'autre part, la chronologie, les âges et les générations sont confuses. Enfin, l'histoire racontée par Merlin ne parvient pas à entrer dans le temps linéaire et orienté de l'Histoire. Selon Mireille Séguy, il y a échec du mythe arthurien.

En ce qui concerne la réception de Merlin au cinéma, on peut relever différents ouvrages et articles sur le film *Excalibur* de John Boorman (1981). Michel Ciment[37] analyse toute l'œuvre filmique du cinéaste, notamment *Excalibur* sur laquelle il apporte de nombreux éléments de compréhension grâce à une interview de John Boorman lui-même (explications sur la musique, les acteurs, les décors, le scénario…). Georges Foveau[38] s'intéresse au rôle de scénariste de Merlin. Selon lui, le héros est maintenu dans une marge permanente. Il est différent des autres personnages, toujours placé à l'écart, « planant » en quelque sorte au-dessus du récit filmique tel un scénariste. Georges Foveau analyse également différents thèmes liés au personnage de Merlin : le regard, la parole et les gestes, les éléments naturels ou encore les accessoires symboliques. Dans un ouvrage sur le cinéma au Moyen Âge,

---

[35] La majuscule sera utilisée suivant l'usage des auteurs. Par exemple, nous écrirons « Diable » lorsqu'il sera question de René Barjavel et Michel Rio, mais « diable » lorsque nous traiterons des œuvres de Jean-Louis Fetjaine. En ce qui concerne les films, nous utiliserons la minuscule puisque nous n'avons aucune information. Notons également que l'orthographe de certains noms (Uter, Uther, Igerne, Ygraine, etc.) varie selon les auteurs. Nous choisissons de respecter les formes attribuées par chaque œuvre, c'est pourquoi on trouvera dans ce travail différentes orthographes pour un même nom.

[36] Séguy, Mireille, « Ce qui aurait pu être, ou ce qui fut et qui est » : temps du mythe et temps du monde dans le *Merlin* de Michel Rio, *in* Gally, Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 2000, p. 143-155.

[37] Ciment, Michel, *Boorman, un visionnaire en son temps*, Paris, Calmann-Levy, 1985.

[38] Foveau, Georges, *Merlin scénariste et scénographe d'Excalibur*, Paris, L'Harmattan, 1995.

François de la Bretèque[39] et Francis Dubost[40] analysent également le film *Excalibur*. Le premier présente les grandes transformations opérées par John Boorman ainsi que leurs causes (la fusion entre Morgane et Viviane, Arthur et le roi Pêcheur, Perceval et Galaad, les déplacements, etc.). Quant à Francis Dubost, il effectue une analyse du *Merlin* de Robert de Boron en partant de deux grands thèmes traités par John Boorman : la faute et la légitimité. Norris J. Lacy[41], dans un autre article, étudie les différences entre John Borman et Thomas Malory, sa source (la mort du duc de Cornouailles, l'apparition d'Excalibur, la Table Ronde, le personnage de Mordred…). Pour finir, il montre en quoi John Boorman redéfinit certains éléments de la légende : le motif de la terre *gaste* et celui de la quête du Graal. Muriel Whitaker[42] étudie également *Excalibur*, mais en comparaison cette fois avec le *Merlin* de Steve Barron (1998). L'auteur critique montre les différences de représentation de la légende chez les deux cinéastes à travers le thème des éléments naturels. Enfin, dans son ouvrage général sur l'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental, François de la Bretèque[43] consacre un chapitre à Merlin et aux magiciens. Après avoir établi un portrait du Merlin médiéval, il étudie les différents visages du héros dans le cinéma en commençant par le répertoire enfantin et *Merlin l'Enchanteur* (titre original : *The Sword in the stone*) de Walt Disney (1963) dans lequel la figure de Merlin incline vers le conte. Puis il s'intéresse à son rôle de conseiller dans les *Chevaliers de la table ronde* de Richard Thorpe (1953). La légende du héros y est presque effacée (ses pouvoirs surnaturels ont disparu, il meurt empoisonné par Morgane…). *First Knight* de Jerry Zucker (1995) souligne également le rôle de conseiller de Merlin. Ce dernier n'apparaît d'ailleurs pas en tant que tel, mais à travers Oswald, le père et le conseiller de Guenièvre et non pas d'Arthur ce qui n'est pas sans conséquences. François de la Bretèque étudie ensuite un autre Merlin déguisé : le Ben Kenobi de *La Guerre des étoiles* de George Lukas (1977) qui joue d'abord le rôle de mentor, puis de maître d'armes et de combattant. Comme dans les continuations de Robert de Boron, il finit enfermé dans un bloc

[39] De la Bretèque, François, « L'Épée dans le lac. *Excalibur* de John Boorman ou les aléas de la puissance », *in* De la Bretèque François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 91-96.
[40] Dubost, Francis, « Merlin et le texte inaugural », *in* De la Bretèque François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 85-89.
[41] Lacy, Norris J., « Mythopoeia in *Excalibur* », *in* Harty, Kevin J., *Cinema Arthuriana : essays on Arthurian film*, New York, Garland, 1991, p. 121-134.
[42] Whitaker, Muriel, « Fire, water, rock : elements of setting in John Boorman's *Excalibur* and Steve Barron's *Merlin*, *in* Harty, Kevin J. (dir.), *Cinema Arthuriana : twenty essays*, Jefferson, Mc Farland and Co., 2002, p. 44-53.
[43] De la Bretèque, François, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, *op. cit.*, chapitre 14, p. 407-424.

de glace tout en continuant à s'adresser aux héros. Le *Seigneur des anneaux* de Ralph Bakshi (dessin animé de 1978 d'après l'œuvre de John Ronald Reuel Tolkien) présente encore une fois un homologue de Merlin à travers Gandalf : il a l'allure générale du Merlin de Walt Disney, il déclenche la quête, prend part aux combats et disparaît de l'histoire par deux fois (on le croit mort). L'auteur critique étudie également les attributs récurrents de Merlin dans deux films, *Excalibur* et *Merlin* de Steve Barron : la baguette magique, le dragon, le chapeau et l'oiseau. Il s'intéresse aussi à la « receltisation » du Merlin contemporain dans trois films : *Excalibur* où il apparaît comme une ancienne divinité païenne, *Fisher King* de Terry Gilliam (1991) qui le représente à travers le personnage de Parry, une sorte d'homme des bois des temps modernes vivant dans Central Park, et *Knightriders* de George Romero (1981), une transposition moderne de la légende, où il est représenté par un sorcier noir, « Brother Blue ». La figure du Merlin misanthrope et misogyne apparaît dans le *Merlin l'Enchanteur* de Walt Disney et le *Merlin* de Steve Barron à travers son double négatif féminin, Madame Mim ou la reine Mab. Enfin, François de la Bretèque analyse le rôle de barde et de délégué du réalisateur, de Merlin. Dans *Camelot* de Joshua Logan (1967), le héros est invisible physiquement, on n'entend que sa voix. C'est ainsi qu'il apparaît comme organisateur de la narration. Dans *Excalibur*, comme l'a déjà signalé Georges Foveau, Merlin semble toujours en marge, tel un metteur en scène qui « tire les ficelles ». Barbara D. Miller[44] s'intéresse, dans un autre article, à la représentation du personnage de Merlin dans cinq films. Elle analyse différents thèmes d'*Excalibur* (le rire, le paganisme, les faiblesses et les pouvoirs, la disparition du personnage, etc.) et insiste particulièrement sur le côté paradoxal de Merlin. Dans *Knightriders*, elle montre comment la légende du héros est transposée dans un univers contemporain, comment les différents thèmes médiévaux sont modernisés. Elle s'intéresse également au film de Steven Spielberg, *Indiana Jones and the last crusade* (1989) qui présente un Merlin déguisé à travers le professeur Henry Jones. Elle dresse les points communs et les différences entre ce film et les romans médiévaux. *Fisher King* (comme nous l'avons signalé ci-dessus) ne montre aucun Merlin concret mais uniquement une présence spirituelle dont Barbara D. Miller étudie les indices. C'est avec *First Knight* que se termine cette étude. Encore une fois, il s'agit d'un Merlin déguisé à travers le personnage d'Oswald (ce que nous avons cité précédemment), d'où une analyse des différences avec la légende et

[44] Miller, Barbara D., « " Cinemagicians " : movie Merlins of the 1980s and 1990s », *in* Harty, Kevin J. (dir.), *King Arthur on film, new essays on Arthurian cinema*, Jefferson, Mc Farland, 1999, p. 141-166.

de leurs conséquences. Dans un article de Michael Torregrossa[45], *Excalibur* est également étudié parmi d'autres films. Le rôle de Merlin comme créateur de rois y est analysé, de même que dans *Guinevere* de Audrey Wells (1999). Son rôle d'amant est particulièrement étudié dans le film *Arthur the King* de Clive Donner (1985), quant à celui de professeur, d'éducateur, il apparaît dans *The Sword in the stone* de Walt Disney (1963), *A Kid in king Arthur's court* de Michael Gottlieb (1995) et *Kids of the round table* de Robert Tinnell (1995). Marc Plas[46] consacre un article au *Merlin l'Enchanteur* de Walt Disney, dans le recueil sur le cinéma au Moyen Âge déjà cité précédemment. Il y analyse les points communs entre la légende et le film (le caractère imprévisible de Merlin, son rire, sa vie d'ermite, ses pouvoirs, la bâtardise d'Arthur, le personnage négatif de Kay, l'aspect très négatif de la fée) ainsi que les éléments nouveaux ou déchargés de leur signification initiale (le hibou, le loup, le dragon). Pour ce film, il est intéressant de retenir que la légende de Merlin est transposée sur le mode du conte de fée. Ainsi, nous avons pu relever quelques œuvres contemporaines, principalement romanesques et cinématographiques (deux genres qui dominent les autres du point de vue des études critiques sur Merlin), qui présentent une réécriture du héros médiéval, ainsi que les principaux éléments critiques qui leur sont dévolus, à travers différentes études de ces vingt dernières années. Nous nous sommes bien évidemment restreints au seul personnage de Merlin et à des œuvres s'intéressant particulièrement à lui ou présentant une réécriture singulière de sa légende, étant donné qu'il apparaît dans bien d'autres œuvres comme personnage secondaire.

En ce qui concerne les procédés méthodologiques généraux utilisés par les critiques dans leurs études, ils se divisent en trois grandes catégories. Tout d'abord, les études qui ne font pas de référence au Moyen Âge et s'intéressent uniquement à l'(les) œuvre(s) contemporaine(s) dont il est question. D'autre part, les études qui présentent d'abord l'objet de l'analyse (personnage, thème, etc.) au Moyen Âge puis dans l'(les) œuvre(s) contemporaine(s). Enfin, les études qui mêlent directement le Moyen Âge et l'époque contemporaine dans leur analyse d'un thème, d'un personnage, d'une œuvre. À l'intérieur de ces grandes catégories, les critiques peuvent encore procéder de différentes manières. La plupart effectuent des études par thèmes et/ou aspects stylistiques ou de genre. Nous

[45] Torregrossa, Michael, « Merlin goes to the movies : the changing role of Merlin in cinema arthuriana », in *Film and History* 29 : 3-4, 1999, p. 54-65.
[46] Plas, Marc, « *Merlin l'enchanteur* de Walt Disney. Du roman médiéval au conte de fées », *in* De la Bretèque, François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 103-104.

utiliserons également ce procédé dans notre travail qui se donne pour but d'analyser les évolutions du mythe littéraire. Les références médiévales y seront donc omniprésentes et, de même que chez de nombreux critiques, une première partie leur sera consacrée. Celle-ci constituera le point d'appui de toute l'étude. Il ne s'agira pas de partir des sources médiévales des œuvres contemporaines, mais d'établir un tableau, reconstitué d'après les principales œuvres médiévales sur le héros, qui représenterait le Merlin type du Moyen Âge à travers ses origines et ses pouvoirs. À l'aide de ce tableau, dans le reste de notre travail, nous effectuerons une étude par thèmes, dans laquelle chaque trait du portrait du héros sera appliqué au corpus contemporain. Le travail se fera de manière très détaillée et très complète, au contraire des différents articles critiques qui ne prétendaient pas à l'exhaustivité. Cela nous amène à la présentation de notre corpus.

Présentation du corpus

- Le corpus médiéval[47]

Avant toute chose, il est important de noter que ce travail se veut tri-disciplinaire : il constitue à la fois un sujet de littérature médiévale, de littérature française contemporaine, et de littérature comparée par son corpus interdisciplinaire. Il s'agira d'étudier le corpus d'œuvres contemporaines françaises ou francophones à la lumière des sources médiévales et d'observer ainsi les évolutions concernant les origines et les pouvoirs du héros. Cela nécessitera avant tout l'étude d'un corpus médiéval, dont les œuvres ont été sélectionnées pour leur valeur littéraire, leur succès auprès du public médiéval (elles ont été copiées dans de nombreux manuscrits) et le fait qu'elles contiennent des traits devenus incontournables, propres au personnage de Merlin. Elles permettront ainsi de constituer un portrait médiéval à la fois très complet mais également hybride des origines et des pouvoirs du héros. Le *Merlin* de Robert de Boron constituera l'œuvre centrale de ce corpus puisqu'il contient à la fois des éléments hérités des premiers textes sur le héros, et se pose comme point de départ des continuations qui donnent une fin à sa légende. C'est donc à cette version qu'il sera le plus souvent fait référence. En ce qui concerne les origines du personnage et ses premières apparitions littéraires, nous utiliserons comme simples références le *De excidio et conquestu*

[47] Pour les dates des œuvres et les éditions utilisées, voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, p. 22 à 59.

Britanniae de Gildas et l'*Historia ecclesiastica gentis anglorum* de Bède qui le reprend presque textuellement. Le texte de l'*Historia Britonum* sera étudié de manière plus détaillée, puis, toujours en suivant l'ordre chronologique du corpus, nous utiliserons la célèbre *Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth ainsi que sa *Vita Merlini* dont le texte présente une tradition parallèle relative au personnage de Merlin : celle de l'homme sauvage. Deux autres personnages appartiennent à cette tradition : Lailoken et Suibhne. Le premier, d'origine écossaise, apparaît dans deux textes en latin intitulés *Kentigern et Lailoken* et *Lailoken et Meldred*. Le second est le personnage principal de la *Folie de Suibhne*, un roman irlandais. Nous utiliserons également ces textes qui apportent beaucoup d'éléments quant au motif sylvestre. Une tradition galloise que nous citerons brièvement mentionne également l'existence d'un chef ou d'un barde nommé Myrrdin qui, devenu fou, se réfugie dans la forêt de Calidon où il mène une vie sauvage. Les poèmes gallois qui la transmettent sont intitulés : *Les Pommiers*, le *Dialogue entre Myrddin et Taliesin*, *Les Bouleaux*, le *Chant des Pourceaux*, et le *Dialogue entre Myrddin et sa sœur Gwenddydd*. Le *Merlin* de Robert de Boron arrive ensuite chronologiquement. C'est donc sur cette œuvre que nous insisterons le plus en ce qui concerne le corpus médiéval. L'auteur y développe considérablement la légende du personnage. Deux manuscrits (le manuscrit Didot et celui de Modène) présentent un *Perceval* à la suite des deux premiers romans de Robert de Boron mis en prose (le *Joseph d'Arimathie* et le *Merlin*), rédigé bien après et qui constitue une suite et fin. La version retenue ici sera celle du manuscrit Didot et nous nous tiendrons uniquement aux passages sur Merlin. Deux autres suites seront utilisées, toujours sous forme de passages sélectionnés : le *Vulgate-Merlin* et le *Huth-Merlin*. En ce qui concerne la mort ou la disparition du héros, on mentionnera *Le Conte du Brait* ainsi qu'une donnée présente dans un des manuscrits du *Lancelot* et dans le *Livre d'Arthur* qui font partie du cycle du *Lancelot-Graal*. L'étude du corpus médiéval nous permettra de dresser un portrait des origines et des pouvoirs de Merlin sous forme de tableau qui servira de base à l'étude du corpus contemporain.

- Le corpus contemporain

Notre corpus sera constitué d'éléments provenant de différents domaines de la production culturelle francophone de la fin du 20^{e} siècle et du début du 21^{e} siècle : le cinéma, le théâtre, le roman populaire, la bande dessinée et Internet. Notre objectif est d'étudier des œuvres particulièrement récentes, qui s'inscrivent dans l'époque actuelle (des vingt dernières

années à aujourd'hui) et qui n'ont pas encore été pleinement exploitées. Notons que les œuvres du 19e siècle et du début du 20e siècle présentent un Merlin différent de celui proposé actuellement, à la fin du 20e siècle et au début du 21e siècle[48]. C'est pourquoi nous les écartons de notre corpus pour nous concentrer sur ce que nous considérons comme une nouvelle approche de la légende de Merlin. Une difficulté se pose immédiatement par rapport à sa délimitation. Pour y remédier, nous nous reportons aux remarques de François de la Bretèque, qui rencontre la même difficulté par rapport à un corpus formé d'œuvres cinématographiques :

> Roger Odin cite Greimas, selon qui on ne saurait assimiler « l'idée de représentativité à celle de totalité de la manifestation », et d'ajouter : « la condition permettant de remplacer la notion d'exhaustivité par celle de représentativité est la suivante : un corpus sera considéré représentatif et décrété « clos » lorsque l'analyste, constatant une redondance des éléments du contenu et de la narrativité, ne découvre plus de données nouvelles ». Rien ne sert d'empiler à l'infini. L'exhaustivité n'est pas l'encyclopédisme[49].

Ainsi, les différentes œuvres de notre corpus se voudront particulièrement représentatives de la rémanence contemporaine du personnage médiéval de Merlin dans la production culturelle francophone. Elles seront sélectionnées grâce au fait qu'elles apportent des éléments nouveaux et singuliers à la réécriture du personnage. Tous les domaines de la production culturelle francophone ne seront pas représentés. En effet, certains d'entre eux

---

[48] Dans sa conclusion, Paul Zumthor (*op. cit.*, p. 274-275) passe rapidement en revue ce qu'il nomme « la *légende* de *Merlin l'Enchanteur* » (p. 275), c'est-à-dire le Merlin créé au 19e siècle par le romantisme, qui constituerait véritablement un nouveau personnage dont les origines médiévales seraient pratiquement abandonnées : « Ces conditions de vie littéraire [les conditions passées de vie littéraire de Merlin] ont été bouleversées du jour où l'on a demandé à l'histoire, particulièrement à l'histoire médiévale de fournir des thèmes poétiques ; où l'histoire a cessé d'être vivante, parce qu'on a cessé de la vivre dans le présent ; le sentiment des différences chronologiques et de la couleur locale, donne naissance à la fois au désir de connaissance objective, réelle, dépouillée de mythe – et, du moins dans la première illusion de cette découverte, à l'idée que le passé est, de soi, mais d'une autre façon, matière de poésie. Un fossé se creusait, séparant les deux mondes de l'histoire et du romanesque. Dès lors le personnage de Merlin perdait pour les écrivains son caractère d'utilité – c'est-à-dire qu'il cessait absolument d'exister sous la forme où il l'avait fait jusqu'alors. Mais simultanément, en tant qu'appartenant au passé, il devenait (ce qu'il n'avait jamais été jusqu'ici) un objet, désirable par lui-même, de poésie : par le jeu de cette révolution, la poésie, en l'adoptant, constituait en fait, sous le même nom, un nouveau personnage. La *légende* de Merlin date, comme celle d'Ossian, des premiers temps du romantisme, et est comme elle d'origine purement littéraire. Elle est définie par *l'abandon complet du thème du Prophète*. Par ce fait même, la plupart des épisodes de nos romans médiévaux étaient condamnés à disparaître de la tradition. On ne recueillit de la littérature antérieure que des *disjecta membra*, traits isolés et qui jusqu'à cette époque avaient été les plus excentriques de la littérature merlinesque. Tel est le phénomène caractéristique : une révolution dans l'esprit dont on traite le thème, entraînant un bouleversement dans l'économie du stock littéraire traditionnel ; la substitution, à Merlin le *Prophète*, de Merlin le Barde et l'*Enchanteur*. ».

[49] De la Bretèque, François Amy, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004, p. 18.

n'offrent pas de réécriture intéressante ou assez riche de Merlin, comme par exemple le domaine des jeux vidéo et des jeux de rôles. *Les Chevaliers d'Arthur*[50], un jeu vidéo édité par Cryo Interactive, fait apparaître le personnage de Merlin mais sans raconter sa légende ou apporter de nouveaux éléments à son portrait d'origine. Il constitue simplement une figure que le joueur rencontre au cours de sa quête. Dans *Merlin*[51] édité par Electronics Arts, le rôle principal est tenu par notre héros. Le joueur qui l'incarne doit combattre un dragon à l'aide de ses pouvoirs et libérer le petit peuple des elfes, fées et lutins. Ainsi, encore une fois, le domaine des jeux vidéo ne présente pas une réécriture riche et intéressante du personnage de Merlin, c'est pourquoi il ne sera pas présent dans notre corpus. En ce qui concerne les jeux de rôle, le quatrième volet « Merlin » qui appartient à la série *King Arthur Pendragon*[52], contient certaines règles pour créer un personnage magicien ou utiliser la magie. Mais encore une fois, ce domaine ne donne pas de réécriture particulière et complète du héros. En effet, les jeux de rôle fournissent des supports à l'élaboration de scénarios et de personnages, puis c'est le maître du jeu et les dés qui conduisent les différents protagonistes à travers leurs destins.

En ce qui concerne Internet, un site d'origine canadienne, *Dialogus*[53], se présente comme une sorte de descendant du genre épistolaire. En effet, il offre la possibilité à n'importe quel internaute de dialoguer par le biais de courriers électroniques avec des personnages connus. Ces derniers peuvent appartenir à toutes sortes de domaines comme le cinéma, la littérature, l'histoire, la musique, la peinture… et peuvent aussi être des personnages fictifs ou des divinités. La seule exigence est qu'ils ne soient plus vivants aujourd'hui. Ainsi, chaque personnalité est incarnée par un spécialiste de celle-ci qui peut aisément répondre à sa place tant il est imprégné de son histoire ou sa légende. Mais Dialogus ne dévoile jamais cela. Le site Internet et les personnalités ne cessent d'insister sur le fait qu'elles sont bien réelles et qu'il ne s'agit pas d'usurpateurs. Dialogus donne même des explications concernant le problème de la langue : « Le secret derrière Dialogus c'est que Dialogus ne permet pas simplement le *transport* de messages entre le présent et le passé, mais

[50] *Les Chevaliers d'Arthur*, édité et développé par Cryo Interactive, type : aventure, support : CD, sortie le 28 novembre 2000, version française.
Voir : http://www.jeuxvideo.com/articles/0000/00000905_preview.htm
[51] *Merlin*, édité par Electronic Arts, développé par LSP, type : plates-formes, support : cartouches, sortie : février 2001, version française. Voir http://www.jeuxvideo.com/jeux/0000/00004856.htm
[52] « Merlin » *in King Arthur Pendragon*, édité par Oriflam, type: supplément de règles, langue: française (traduction), date de parution: 1996. Voir http://www.roliste.com/detail.jsp?id=4540
[53] www.dialogus2.org

assure également une *traduction* du texte ». On y trouve également des remarques sur le problème du médium : « Nos personnalités reçoivent toutes leur correspondance sur un médium qui leur est familier et différent pour chacune. Einstein nous affirme voir jaillir les lettres devant lui à partir d'un vortex qu'il arrive même à voir. Lucy reçoit le tout sous forme d'idées qui lui jaillissent dans la tête. Une autre de nos personnalités, un auteur célèbre, nous a mentionné trouver les lettres de Dialogus sur le coin de sa table de travail. ». Enfin, le problème du temps est également abordé : « J'ai un dernier point. Si j'ai bien compris votre page d'accueil, vos personnalités se situent à une période du passé où elles étaient vivantes, c'est bien ça ? »[54]. Ainsi, Dialogus est également un élément de la production culturelle francophone qu'il est extrêmement intéressant d'intégrer au corpus. D'une part, il constitue un médium particulièrement représentatif de notre époque contemporaine et ses avancées technologiques, et d'autre part, il présente un Merlin actuel, incarné par une personne de notre société contemporaine, un anonyme, qui pourrait finalement symboliser la représentation du héros dans notre pensée collective.

Le monde du spectacle d'aujourd'hui fait également beaucoup apparaître Merlin. On le trouve plus souvent dans des pièces de théâtre ou des spectacles pour enfants qui reprennent le dessin animé de Walt Disney dans lequel Merlin éduque Arthur. C'est par exemple le cas du spectacle *Merlin l'Enchanteur*[55] par la compagnie Le Poulailler qui présente quatre comédiens et une vingtaine de marionnettes. De même, le spectacle de Noël proposé par la grande salle de spectacle de Bercy à Paris en 2004, *La Légende de Merlin l'Enchanteur*[56], présentait l'histoire de Merlin et du jeune Arthur en mêlant toutes sortes de disciplines (les arts de la rue, du cirque, la magie, le théâtre, la musique, etc.). Enfin, une pièce de théâtre, *Élodine enchante Merlin*[57], qui se jouait en 2006 au Ciné 13 Théâtre à Paris présente encore une fois l'histoire du héros à travers les yeux d'une petite fille qui intègre sa légende. Dans un autre registre mais toujours pour enfants, l'écrivain et conteur Edouard Brasey met en scène notre héros dans un spectacle conté, *La Mémoire de Merlin*, dans lequel ce dernier raconte à Viviane les plus beaux contes féeriques et celtiques de Bretagne, d'Ecosse et d'Irlande, mais

[54] http://www.dialogus2.org. Site Internet canadien. Directeur : Sinclair Dumontais. Pour les citations, nous mentionnerons les titres des différentes lettres adressées à Merlin, que l'on peut aisément retrouver sur le site Internet de Dialogus.

[55] *Merlin l'Enchanteur*, mise en scène et écriture : Cristina Alvarez.
Voir : http://www.momes.net/Journal/spectacle/merlinlenchanteur.html

[56] *La Légende de Merlin l'Enchanteur*, produit par la salle de spectacle de Bercy (Paris) en 2004. Voir http://ticketac.nouvelobs.com/spectacle.php?id_sp=21

[57] *Élodine enchante Merlin*, mise en scène et écriture : Jean-Yves Brignon, acteurs : Jean-Yves Brignon, Sabeline Canto, Thierry Lossignol. Voir : http://www.billetreduc.com/5745/evt.htm

sans développer sa propre légende. D'autre part, les Folies Bergères à Paris présentaient en 2002 un spectacle de magie intitulé *Y'a-t-il un magicien dans la salle ?*[58] dont Merlin était le héros. Mais la légende du personnage n'y était pas réécrite. Le thème principal étant la magie, le scénario racontait la quête de Merlin cherchant un descendant digne de ce nom, ce qui permettait d'enchaîner différents tours de magie sur scène. Enfin, une comédie musicale, *Les Secrets du Graal*[59], présentait en 2005 au théâtre Charles Dullin de Grand-Quevilly près de Rouen, la légende d'Arthur et celle de Merlin. Mais encore une fois, la réécriture de notre héros n'y est pas assez riche pour faire partie de notre corpus.

En ce qui concerne donc le domaine du théâtre et du spectacle, deux œuvres présentent une réécriture intéressante du personnage de Merlin. La première se base sur un texte allemand de Tankred Dorst, *Merlin oder Das wüste Land*[60] (1981), adapté pour la première fois en français en 2005 : *Merlin ou La terre dévastée*[61] dans une mise en scène de Jorge Lavelli pour Les Nuits de Fourvière à Lyon (juin 2005) et le théâtre MC93 à Bobigny (novembre et décembre 2005). Il s'agit d'une sorte de « Spectacle-Fleuve » dont la durée peut varier selon les metteurs en scène, et que Jorge Lavelli a présenté en quatre heures. Merlin y est très présent depuis sa naissance, au tout début de la pièce, jusqu'à sa disparition avant la chute du royaume d'Arthur. Ce qui est avant tout intéressant dans cette réécriture est la place de scénariste qu'il semble tenir tout au long du spectacle, souvent observateur des différentes scènes sans intervenir. Il paraît écrire l'histoire au fil de la pièce par ses interventions ou ses disparitions. Enfin, Tankred Dorst et la mise en scène de Jorge Lavelli le montrent très différent des représentations traditionnelles. Merlin s'inscrit ainsi dans une nouvelle perspective contemporaine. D'autre part, un jeune comédien montpelliérain a écrit une pièce en 2005, *Les Aventures de Merlin l'enchanteur*[62], librement adaptée du roman *L'Enchanteur*

---

[58] *Y'a-t-il un magicien dans la salle ?*, écrit par Stephane Subert et Gérard Pullicino, mise en scène de Gérard Pullicino assisté de Miguel Octave, mise en magie : Gilles Arthur.
Voir http://www.magies.com/textes/Magie/Spectacles-magiques/Spectacle-Y-a-t-il-un-magicien-dans-la-salle--Paris.php?id=172

[59] *Les Secrets du Graal*, comédie musicale écrite, composée et mise en scène par Frédéric Lemarié. Voir : http://www.theatre-charles-dullin.com/htfr/0003.htm

[60] Dorst, Tankred, *Merlin oder Das wüste Land*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981.

[61] Dorst, Tankred, *Merlin ou La terre dévastée*, texte français de Hélène Mauler et René Zahnd, Paris, L'Arche, 2005. Voir http://www.nuits-de-fourviere.org/2005/article.php3?id_article=20

[62] Masdoua, Julien, *Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, interprété par Julien Madoua et Robert Tousseul, date de création : février 2005. Pour les citations, nous nous basons sur un scénario assez libre que nous a fourni Julien Masdoua (voir annexe 7). Il s'agit d'un texte à partir duquel le comédien improvise différemment à chacune de ses représentations.
Voir http://www.julienmasdoua.com/creations.php?id=60&type=4.

de René Barjavel. Encore une fois, cette réécriture présente des éléments intéressants pour notre étude. L'acteur qui se constitue en conteur des aventures de Merlin et du royaume d'Arthur incarne tous les personnages à la fois et est accompagné d'un guitariste qui illustre les différents épisodes par des chansons populaires spécialement composées pour la pièce. Il est intéressant de remarquer que le comédien-adaptateur a donné sa propre version du Merlin de René Barjavel qui n'est pas forcément celle que l'on s'imagine en lisant le roman. C'est encore une fois un exemple frappant de réécriture contemporaine dans la production culturelle francophone.

La bande dessinée est également un domaine où Merlin apparaît fréquemment, très souvent à travers le genre de la fantasy. D'autre part, de la même manière qu'il est très présent dans les spectacles pour enfants, le héros apparaît dans des bandes dessinées qui leur sont destinées. C'est le cas par exemple de la série *Arthur & Merlin*[63] qui présente les aventures des deux compagnons dans les temps modernes, ou encore de la série *Merlin*[64] dans laquelle le héros est encore enfant et vit plusieurs aventures accompagné de ses amis, Jambon, le cochon parlant, et Tartine, l'ogre repenti. Bien évidemment, ces réécritures s'éloignent trop du personnage traditionnel pour nous intéresser. Mais deux séries peuvent présenter un intérêt pour notre étude : *Le Chant d'Excalibur*[65] et *Merlin*[66]. Bien que les scénarios de ces deux séries soient différents, on retrouve de nombreux thèmes communs comme l'opposition entre le christianisme et le druidisme. De même, le genre de la fantasy y est omniprésent. C'est pourquoi nous pouvons appliquer la citation de François de la Bretèque sur la délimitation du corpus (voir ci-dessus). Une seule de ces deux séries peut être conservée pour notre étude car elles présentent des similitudes dans leur réécriture du personnage. *Merlin* (2000 à 2008) étant

[63] Veys, Pierre (scénario) ; Bazile, Bruno (dessin), Série *Arthur & Merlin*, Paris, Soleil Production, tome 1 « Kid Arthur » mai 2004, tome 2 « Les armées du passé » septembre 2005.
[64] Sfar, Joann ; Morvan, Jean-David (scénario), Munuera Jose Luis (dessin), Série *Merlin*, Paris, Dargaud, tome 1 « Jambon et Tartine » avril 1999, tome 2 « Merlin contre le père Noël » novembre 1999, tome 3 « Merlin va à la plage » juillet 2000, tome 4 « Le roman de la mère Renart » octobre 2001, tome 5 « Tartine et Iseut » octobre 2002, tome 6 « Merlin papa » novembre 2003.
[65] Arleston, Christophe (scénario) ; Hübsch, Eric (dessin), Série *Le Chant d'Excalibur*, Paris, Soleil Production, tome 1 « Le réveil de Merlin » juillet 1998, tome 2 « Le shide aux mille charmes » juillet 1999, tome 3 « La griffe de Rome » novembre 2001, tome 4 « La colère de Merlin » septembre 2003, tome 5 « Les pierres maudites » fin 2005.
[66] Istin, Jean-Luc (scénario) ; Lambert, Eric (dessin), Série *Merlin*, Paris, Soleil Production, tome 1 « La colère d'Ahès » juin 2000, tome 2 « L'éveil du pouvoir » juin 2001, tome 3 « Le Cromm-cruach » décembre 2002, tome 4 « Avalon » août 2003. Hors étude : tome 5 « Brendann le maudit » juin 2004, tome 6 « L'ermite et le nid » mars 2005, tome 7 « La quête de l'épée » août 2005, tome 8 « L'aube des armes » août 2006, tome 9 « Le secret du codex » janvier 2008.

la plus riche (elle couvre toute la vie du héros depuis sa naissance), nous conserverons celle-ci, en nous limitant tout de même aux quatre premiers tomes.

Notre corpus de romans contemporains se composera de trois auteurs, dont l'œuvre la plus ancienne ne remonte pas au-delà des vingt dernières années. Le premier, René Barjavel et son *Merlin l'Enchanteur*[67] (1984) est incontournable en raison de l'originalité de sa réécriture du héros et des transformations qu'il opère. Michel Rio, dans son *Merlin*[68] (1989), donne la parole à son personnage dans un récit rétrospectif. Sa principale transformation est celle qui est liée à l'origine du héros : Merlin n'est plus le fils d'un diable mais le fils d'un homme, son propre grand-père, qui l'a conçu secrètement pour avoir une descendance en se faisant passer pour un autre auprès de sa propre fille. Encore une fois, ce roman est incontournable pour notre étude et n'a pas été totalement exploité par la critique. Jean-Louis Fetjaine, dont seront étudiés les deux romans *Le Pas de Merlin* (2002) et sa suite *Brocéliande* (2004), ainsi qu'une trilogie (*Le Crépuscule des elfes* en 1998, *La Nuit des elfes* en 1999, *L'Heure des elfes*[69] en 2000) opère une évolution mythologique importante : Merlin est non plus le fils d'un diable mais celui d'un elfe. Les romans de Jean-Louis Fetjaine sont particulièrement récents et permettent d'établir une réflexion réellement contemporaine. De plus, il s'agit d'un auteur qui n'a jamais été étudié à ce jour et dont l'œuvre marque un tournant quant à la réécriture de la légende de Merlin en France.

Enfin, quatre œuvres cinématographiques feront l'objet d'une étude dans le cadre des évolutions de la légende. Leur origine, américaine, ne soulève pas à nos yeux de problème en matière de définition du corpus. D'une part, le cinéma est un domaine par rapport auquel il ne peut être tracé de frontières sous peine d'être privé d'œuvres majeures. De plus, nous nous intéressons à la réception du personnage de Merlin dans le domaine français ou francophone c'est pourquoi nous étudierons les œuvres cinématographiques dans leur version française. D'ailleurs, la question de la langue ne nous paraît pas primordiale, l'image suffisant souvent à donner tout son sens à la réécriture. Dans *Excalibur*[70] (1981), John Boorman reprend assez fidèlement la légende de Merlin tout en la transformant. Il « re-paganise » le héros qui devient

---

[67] Barjavel, René, *L'Enchanteur*, Paris, Gallimard (collection Folio), 1987.
[68] Rio, Michel, *Merlin*, Paris, Seuil, 1998.
[69] Fetjaine, Jean-Louis, *Le Pas de Merlin*, Paris, Belfond, 2002 ; *Brocéliande*, Paris, Belfond, 2004 ; *Le Crépuscule des elfes*, Paris, Pocket, 2002 ; *La Nuit des elfes*, Paris, Pocket, 2002 ; *L'Heure des elfes*, Paris, Pocket, 2002.
[70] Boorman, John, *Excalibur*, U.S.A, Warner Bros/Colombia Films, 1981 (DVD *Excalibur*, Warner Home Video France, 2000, voir chapitrage : annexe 6).

une sorte de divinité sylvestre et païenne dont la nature, incarnée par le dragon, est le seul maître. *Excalibur* est une œuvre qui a déjà été analysée par de nombreux critiques, mais nous estimons malgré tout pouvoir encore apporter à son sujet de nouveaux éléments. Le *Merlin*[71] de Steve Barron (1998), au contraire, n'a fait l'objet que de quelques études, le plus souvent dans des travaux de comparaison entre plusieurs œuvres. Le récit filmique qu'il présente est intéressant puisqu'il est focalisé sur le personnage de Merlin depuis sa naissance (dans les autres films, le héros semble avoir été présent depuis toujours, on n'assiste jamais à sa conception et sa naissance). Merlin est créé par une divinité païenne, la reine Mab, une sorte d'homologue du diable de Robert de Boron. Cela permet donc de nombreuses réflexions sur les évolutions de la légende par rapport à l'auteur médiéval. *Merlin l'Enchanteur*[72] de Walt Disney se démarque quelque peu des autres éléments du corpus contemporain. En effet, sa première date de sortie est 1963, il est donc bien plus ancien que le reste du corpus dont les œuvres remontent au maximum aux années 80. Cependant, il demeure très actuel et les jeunes enfants du 21^{e} siècle le connaissent aussi bien que ceux des années 60-70, notamment grâce à sa restauration et à sa remastérisation à l'occasion de sa sortie en DVD en 2003[73]. De plus, tout comme le film de Steve Barron, il n'a pas été beaucoup étudié, notamment en rapport avec la perspective de réécriture qui est la nôtre. Dans cette œuvre, certains traits du héros peuvent intéresser l'analyste, notamment la grande part donnée à la clairvoyance et au pouvoir prophétique de Merlin qui se trouvent fortement actualisés (grâce à ses promenades dans le futur, le héros connaît par avance l'existence des avions, de l'électricité, de Saint-Tropez, etc.). On peut également y trouver une réflexion sur les origines du personnage. Merlin semble éternel, il est présent depuis toujours et peut nous rejoindre dans notre époque. La dernière œuvre, qui est aussi la plus récente, est l'adaptation cinématographique par Peter Jackson de la grande trilogie de John Ronald Reuel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*[74] (2001 à 2003). Il paraissait important de réserver un chapitre au personnage de Gandalf, un double très célèbre de Merlin qu'on ne peut omettre. Mais le corpus de romans se voulant d'origine

---

[71] Barron, Steve, *Merlin* (téléfilm), U.S.A., Hallmark Entertainment, G. C. T. H. V. Distribution, 1998 (DVD *Merlin*, G. C. T. H. V. Distribution, 2004, voir chapitrage : annexe 6).

[72] Reitherman, Wolfgang, *Merlin l'Enchanteur* (*The Sword in the Stone*), U.S.A., Walt Disney, Buena Vista Home Entertainment, 1963 (DVD *Merlin l'Enchanteur*, Disney DVD, 2003, voir chapitrage : annexe 6).

[73] Voir http://www.dvdalliance.fr/dvd_article_4940.html

[74] Jackson, Peter, *Le Seigneur des anneaux. La communauté de l'anneau*, *Les deux tours*, *Le retour du roi* (*The Lord of the rings. The fellowship of the ring, The two towers, The return of the king*), U.S.A., New Line Cinema, 2001-2003 (3 DVD : *La communauté de l'anneau*, *Les deux tours*, *Le retour du roi*, Distributeur TF1 Vidéo EDV 1035, 2002 / 2003 / 2004, voir chapitrage : annexe 6).

francophone, cela pose problème au plan des frontières linguistiques. Or, ces dernières sont abolies en ce qui concerne le corpus d'œuvres cinématographiques. De plus, l'adaptation de Peter Jackson est particulièrement réussie quant au personnage de Gandalf. Enfin, il est intéressant d'inclure dans ce travail l'étude d'au moins un personnage qui ne soit pas Merlin lui-même mais un double du héros. Gandalf présente de nombreuses caractéristiques communes avec le Merlin médiéval, notamment par rapport à ses pouvoirs.

Le corpus médiéval et contemporain délimités, il nous reste à énoncer le plan de notre travail. Comme nous l'avons déjà noté, notre méthode consiste, dans un premier temps, en l'établissement d'un tableau présentant le portrait du Merlin médiéval à travers ses origines et ses pouvoirs. Celui-ci fournira les parties et sous-parties de notre principale étude, celle du corpus contemporain, ce qui permettra une analyse complète et détaillée de chaque trait du portrait médiéval de Merlin.

Notre première partie analysera donc le corpus médiéval afin de dresser ce tableau des origines et des pouvoirs de Merlin. Puis, dans un second temps, nous nous intéresserons à la rémanence des origines du héros : nous analyserons les thèmes de la conception, de la tradition sylvestre et de la dévalorisation du christianisme dans le corpus contemporain. Enfin, nous étudierons la rémanence des pouvoirs qui regroupe les thèmes de la clairvoyance, de l'emprise sur le temps et de l'emprise sur l'espace. Ainsi, à l'issue de notre travail, nous disposerons d'éléments concrets sur la survivance et les évolutions narratologiques du personnage de Merlin dans la production culturelle contemporaine francophone, par rapport au héros des romans médiévaux. Nous pourrons ainsi nous interroger sur le sens profond de cette légende et sa valeur actuelle.

I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs

Dans cette première partie, il s'agira d'effectuer une rapide étude des principales œuvres médiévales qui présentent le personnage de Merlin afin d'établir un portrait sur les origines et les pouvoirs du héros sous la forme d'un tableau.

Tout d'abord, nous nous intéresserons aux textes-sources, ceux qui sont à l'origine du personnage, puis nous analyserons le héros chez les romanciers médiévaux français avant de présenter en conclusion notre tableau et quelques justifications sur sa forme.

1. Les sources littéraires de Merlin

a. L'Ambroise-Merlin

Un certain Ambrosius Aurelianus serait à l'origine du personnage de Merlin. Général et chef des Bretons d'origine romaine, il fut victorieux à la célèbre bataille du Mont Badon. Son historicité a été admise par Ferdinand Lot en 1931[75]. Le *De excidio et conquestu Britanniae* de Gildas (du milieu du 6e siècle) et l'*Historia ecclesiastica gentis anglorum*[76] de Bède qui le reprend presque textuellement (achevée en 731) sont les premiers ouvrages où apparaît Ambrosius. Ils offrent déjà une légende, dans son état le plus ancien : « Ambrosius est un comte, issu de la noblesse romaine, et sa famille a tenu de hautes charges en Bretagne ; c'est une victime des saxons (ses parents ont été massacrés pendant la guerre) ; c'est un homme de bien, célèbre par ses vertus ; il est l'agent d'un relèvement national qui a valu aux Bretons la victoire et un demi-siècle de paix. »[77]. Bède et Gildas font également apparaître le *superbus tyrannus* qui appelle les Saxons dans l'île et que Bède seulement nomme Vurtigern[78]. Ce

[75] Lot, Ferdinand, « Bretons et Anglais aux Ve-VIe siècles »,*in Proceedings of the British Academy* 16, 1930, p. 327-344 (cité par Paul Zumthor, *Merlin le Prophète : un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943, note 2 p. 10).

[76] Les textes de Gildas et Bède sont résumés dans le tome 1 (« Des origines à Geoffroy de Monmouth ») de l'ouvrage d'Edmond Faral, *La Légende arthurienne, études et documents*, Paris, Honoré Champion, 1929.

[77] Zumthor, Paul, *op. cit.*, p. 10.

[78] Nous rencontrerons plusieurs orthographes de ce nom.

dernier réapparaîtra aux côtés de Merlin dans le célèbre épisode de la tour qui s'effondre et que l'on trouve pour la première fois dans l'*Historia Britonum* avec Ambrosius enfant. Cet ouvrage anonyme élaboré sur plusieurs siècles par différents remanieurs aurait été repris au début du 9e siècle par un Kymro du Sud nommé Nennius qui le laissa tel que nous le connaissons aujourd'hui[79]. L'épisode de la tour est un passage apocryphe et surajouté mais le nom d'Ambrosius apparaît déjà dans trois des chapitres qui appartiennent au fond le plus ancien de l'ouvrage[80]. Guorthigirn, conseillé par ses mages, décide de construire une citadelle pour se protéger des attaques ennemies :

> Il assemble des ouvriers, réunit des matériaux, pierres et pièces de bois ; mais à peine ses préparatifs sont-ils achevés, qu'en une seule nuit tous les matériaux disparaissent. Et trois fois la même aventure recommence. Leur roi appelle ses mages, les interroge sur les causes de ce prodige et sur ce qui adviendra. Ils lui répondent : « À moins que tu ne découvres un enfant qui n'ait point de père et que tu ne l'égorges pour arroser le sol de son sang, tu ne réussiras pas à élever ta citadelle ». Et lui, selon leur conseil, envoie à travers toute la Bretagne à la recherche d'un enfant sans père. Après de longs itinéraires, ses messagers parviennent au champ d'Ellet, dans le pays de Gleguissing, et trouvent des enfants qui jouent à la balle. Or, deux de ceux-ci s'étant pris de querelle, l'un dit à l'autre : « Quand, comme toi, on n'a pas de père, on ne gagne pas ». Aussitôt les messagers de s'informer auprès des autres enfants et de la mère. Celle-ci répond qu'en effet il n'a point de père : « Je ne sais, dit-elle, comment je le conçus ; je ne sais qu'une chose, c'est que je n'ai point connu d'homme » (p. 111)[81].

Un trait essentiel du portrait sur les origines et les pouvoirs de Merlin, qui sera conservé par tous les écrivains médiévaux apparaît déjà : la qualité d'enfant sans père. Ici, elle reste très mystérieuse, aucun élément n'est donné sur ce prodige. La mère de l'enfant explique simplement aux messagers du roi qu'elle n'a pas eu de relation avec un homme. L'origine surnaturelle est donc suggérée. Le texte raconte ensuite que l'enfant est amené devant le roi et, apprenant ce que les mages ont prédit, demande à leur parler :

> « Qui vous a révélé, leur demande-t-il, que ce sol devait être arrosé de mon sang et que, s'il ne l'était pas, la citadelle ne se bâtirait pas ? Qui donc m'a désigné à vous ? ». Puis s'adressant au roi : « Je ne tarderai pas à te tout expliquer selon la vérité ; mais j'interroge tes mages. Qu'y a-t-il donc sous ce sol ? Je voudrais qu'ils te le disent. » – « Nous n'en savons rien », répondent ceux-ci. Et lui : « Je le sais, moi. […] » (p. 111-112).

Puis Ambroise dévoile petit à petit les raisons de l'effondrement de la tour, sans cesser d'interroger les mages avant chacune de ses révélations qui sont démontrées par des fouilles. Il explique qu'un étang se trouve sous la tour, dans lequel sont placés deux vases l'un contre l'autre. Ceux-ci contiennent une tente pliée qui renferme deux serpents endormis, blanc et

---

[79] Théorie de Zimmer (Zimmer, Heinrich, *Nennius vindicatus : über Entstehung, Geschichte und Quellen der Historia Brittonum*, Berlin, Weidmann, 1893) citée par Edmond Faral, *op. cit.*, tome 1, p. 58.
[80] Chapitres 31, 48, 66, selon Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 11.
[81] Traduction d'Edmond Faral, *op. cit.*, tome 1.

rouge. Ils se réveillent et se repoussent, chacun voulant chasser l'autre de la tente. C'est finalement le serpent rouge, qui semblait plus faible que le blanc, qui chasse ce dernier. Puis ils se poursuivent à travers l'étang qui disparaît. Ambroise révèle alors la signification de tout cela : la nation étrangère, les Saxons, tuera le roi et occupera tout le pays. Puis les Bretons se relèveront et chasseront cette nation étrangère. Guortigirn apprend pour finir que le père d'Ambroise est de famille consulaire romaine (on peut relever une contradiction dans le texte puisqu'il n'avait pas de père au début du récit). Il lui laisse sa citadelle ainsi que toute la région occidentale de la Bretagne. Ainsi, deux autres traits importants s'ajoutent à la qualité d'enfant sans père. Le pouvoir de clairvoyance, dont le héros donne la preuve par ses révélations sur l'étang, les vases, la tente, les serpents et leur signification. D'autre part, la précocité de l'enfant qui montre une certaine emprise sur le temps : malgré son jeune âge, il fait des révélations à un roi et contredit ses mages, tel un sage.

C'est indubitablement Geoffroy de Monmouth qui, le premier, donne son nom à Merlin. Dans son *Historia Regum Britanniae*[82], rédigée en latin entre 1135 et 1138[83], il reprend l'épisode de la tour qu'il développe. Son héros s'appelle Ambrosius Merlinus mais le plus souvent, il est seulement nommé Merlin. Ce sont d'abord les origines du personnage qui se clarifient. Les messagers de Vortegirn, à la recherche d'un enfant sans père, découvrent Merlin et apprennent que sa mère est la fille du roi de Démétie :

> Aussitôt requis par les messagers d'exécuter les ordres dont ils sont porteurs, le préfet de la ville fait conduire l'enfant et sa mère auprès du roi, qui les accueille avec empressement. La mère expose à Vortegirn comment elle a conçu son fils. Elle n'a point connu d'homme. Seulement, dans la chambre où elle reposait parmi ses compagnes, l'apparition d'un beau jeune homme la prenait dans ses bras et souvent aussi, sans se montrer, venait l'entretenir, tandis qu'elle se tenait seule à l'écart. Maugantius, consulté par le roi sur ce prodige, répond : « J'ai lu dans les livres de nos philosophes et dans de nombreuses histoires que beaucoup d'hommes ont été conçus de la sorte. Ainsi que le soutient Apulée à propos du dieu de Socrate, il habite entre la lune et la terre certains esprits que nous appelons des incubes. Ceux-ci participent à la fois de la nature des hommes et de celle des anges et, quand il leur plaît, ils prennent figure humaine pour approcher les femmes. Peut-être est-ce ainsi que cet enfant est né » (p. 230-231)[84].

Merlin aurait donc été conçu par un incube, son origine paternelle serait surnaturelle. Dans la suite du texte, on retrouve également le pouvoir de clairvoyance et la précocité de

[82] Les textes de l'*Historia Regum Britanniae* et de la *Vita Merlini* sont résumés dans le tome 2 (« Geoffroy de Monmouth ») et donnés dans le tome 3 (« Documents ») de l'ouvrage d'Edmond Faral, *op. cit*.
[83] Pour les dates des différentes œuvres médiévales, nous nous référons à Danièle James-Raoul, *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
[84] Résumé et traduction d'Edmond Faral, *op. cit.*, tome 2.

l'enfant (l'emprise sur le temps). Merlin révèle à Vortegirn l'existence d'un étang sous la tour, au fond duquel se trouvent deux pierres creusées où dorment deux dragons. Ils se battent et c'est finalement le rouge qui l'emporte. Le texte mentionne alors le pouvoir de clairvoyance : « Comme on invite Ambroise Merlin à expliquer ce que signifie ce spectacle, il s'abandonne, fondant en larmes, à l'esprit prophétique et commence ses révélations » (p. 231). Geoffroy va développer ce pouvoir de Merlin. Plus loin dans le texte, le héros prophétise au roi breton Uther Pendragon la mort de son frère Aurèle en voyant l'apparition d'une étoile en forme de dragon :

> Merlin, qui accompagnait l'armée est interrogé à son tour : il se répand en larmes, puis, se ressaisissant, il s'écrie : « O malheur irréparable ! O peuple endeuillé de la Bretagne ! O perte du plus noble des rois ! Aurèle Ambroise est mort. Hâte-toi, Uther, et livre bataille à l'ennemi. Tu seras vainqueur et tu deviendras roi. Cet astre, ce dragon de feu, c'est toi qu'il représente. Le rayon qui s'étend vers la Gaule annonce le fils puissant qui te naîtra. L'autre rayon représente ta fille, dont les enfants et les petits-enfants gouverneront successivement la Bretagne » (p. 251).

Il est intéressant de noter que le pouvoir prophétique est douloureux pour le héros. Il ne s'agit pas d'une simple vision, Merlin semble entrer en transe, il est bouleversé et fond en larmes. Le héros va non seulement conseiller Vortegirn mais il va également être requis par les deux rois bretons, Aurèle et Uther Pendragon. Alors qu'Aurèle veut ériger un monument pour les défunts de la bataille contre les Saxons, Tremorin, l'archevêque de la Ville des Légions, lui propose de faire appel à Merlin : « S'il existe quelqu'un qui puisse s'acquitter d'une pareille tâche, c'est Merlin, le devin de Vortegirn. Nul ne le vaut, ni pour lire dans le futur, ni pour accomplir de grandes œuvres » (p. 239). D'autre part, il conseille Uther lors de sa prédiction ci-dessus ou encore lorsque celui-ci souffre désespérément du désir d'Ingern, la femme du duc de Cornouailles, Gorlois. Ulfin, le compagnon d'Uther, lui propose de faire appel à Merlin : « Celui-ci, mandé, consent à s'employer en faveur du roi. » (p. 254).

De nouveaux éléments vont être ajoutés par Geoffroy au portrait des origines et pouvoirs du héros. Tout d'abord, l'emprise sur l'espace à travers l'épisode du transport des pierres d'Irlande. Aurèle, comme déjà cité, demande à Merlin de l'aider à ériger un monument pour ses soldats défunts. Celui-ci lui propose d'aller chercher d'énormes pierres en Irlande qui avaient été autrefois apportées par des Géants d'Afrique et qui possèdent des vertus curatives. Quinze-mille hommes du roi sont envoyés sur place avec Merlin, mais ils ne parviennent pas à faire bouger les pierres. Merlin, qui leur avait demandé avant qu'ils ne s'exécutent, si c'est la force qui l'emporte sur l'esprit ou l'inverse, déplace les pierres sans aucun effort :

> De fait, comme avec toutes leurs cordes, leurs leviers, leurs échelles, ils restent impuissants, Merlin éclate de rire et, à son tour, dispose ses engins : le plus aisément du monde, il descend les pierres, les embarque et l'on rentre en Bretagne (p. 240).

Il est important de relever ici la présence, pour la première fois, du rire de Merlin qui sera repris très fréquemment, le plus souvent en rapport avec le pouvoir prophétique. Lorsqu'il a une vision, Merlin rit de l'ignorance des hommes. Ici, il rit de leur impuissance alors qu'il connaît une facilité absolue. Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux parlent de « rire à contretemps » : Merlin rit alors que le moment est grave[85].

Un autre nouveau pouvoir présenté par Geoffroy est celui de la métamorphose. Afin de guérir Uther de son désir pour Ingern et permettre que soit engendré Arthur, Merlin lui donne l'apparence du duc Gorlois, et transforme Ulfin et lui-même en familiers du duc :

> Par des philtres magiques il donne à Uther l'apparence de Gorlois, à Ulfin celle de Jordan de Tintagel, familier de Gorlois, et il prend lui-même la forme de Brithael. Les trois hommes, à la faveur de cette transfiguration, se font ouvrir les portes de la ville. Uther approche d'Ingern, passe la nuit auprès d'elle, la trompant par son aspect et par ses propos : et cette nuit-là Ingern conçoit celui qui devait être Arthur, si célèbre par sa prodigieuse vaillance (p. 254).

C'est ainsi que s'élabore progressivement un portrait médiéval des origines et pouvoirs de Merlin, dont les premières caractéristiques sont la qualité d'enfant sans père, le pouvoir prophétique qui lui confère une connaissance immense, la précocité ou l'emprise sur le temps, l'emprise sur l'espace et la métamorphose. Mais une autre tradition, parallèle à celle de l'Ambroise-Merlin, apparaît aux origines du personnage : la tradition sylvestre.

---

[85] « Nous savons que c'est là une des caractéristiques [le rire] de l'Homme Sauvage, de Merlin souvent, car il connaît l'avenir. Mais plus généralement le Sauvage (comme la Sirène), dans les bestiaires, pleure par " bel temps " et rit par " laid temps ". Ce rire marque sa déshibernation. Il est bien ici le signe de la sortie future du monde souterrain. » ; « Merlin connaît la folie joviale lorsqu'il rit à contretemps, comme l'homme sauvage. Un homme répare ses chaussures pour se lancer dans un long pèlerinage. Devant la foule ébahie, Merlin rit. Ce rire à contretemps est la signature d'une folie joviale qui place délibérément l'esprit en Jupiter. Au contraire, lorsque tous rient et qu'il fait beau… la sirène, l'ours, Merlin pleurent. L'esprit prophétique est en Saturne et s'y maintient en équilibre mélancolique. » (Gaignebet, Claude ; Lajoux, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1985, p. 135 et p. 177. Sur la folie de l'homme sauvage, voir ci-dessous *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 109, p. 34-35).

b. Le Merlin sylvestre

C'est encore une fois Geoffroy de Monmouth qui fait apparaître le motif du Merlin sylvestre ou homme des bois dans sa *Vita Merlini*. Le texte qui date de 1150 présente un récit postérieur à l'*Historia Regum Britanniae* à la fois chronologiquement mais aussi au plan narratif. En effet, Merlin, dans la deuxième partie du texte, fait le récit des événements qu'il avait prédits à Vortegirn et dont il a été témoin : « C'est alors qu'il prophétise sur la Bretagne depuis la mort d'Arthur jusqu'au même terme qu'il avait fixé à ses révélations, quand il les avait proférées devant Vortegirn » (p. 344)[86]. Il vit à présent sous le règne de Conan, quatrième successeur d'Arthur, et il est roi des Démètes. Merlin dispose donc d'une maîtrise sur le temps qui se traduit ici par sa longévité : il vit sa cinquième génération. Ce pouvoir était déjà illustré dans les œuvres précédentes, mais à travers la précocité de Merlin enfant. Le texte raconte qu'à la suite d'une bataille dans laquelle meurent trois de ses hommes, Merlin devient fou de désespoir et s'enfuit dans la forêt. Sur les demandes de sa femme Guendoloena et de sa sœur Ganieda, il est récupéré à plusieurs reprises par le roi Rodarch, l'époux de cette dernière, et retenu de force. Il finit par être relâché à la condition que sa sœur apporte quelques adoucissements à son existence solitaire. Elle lui fait construire un observatoire astronomique d'où il chante les destins futurs. Au final, il est guéri de sa folie par une source, et décide de se taire, sa sœur lui succédant dans le don prophétique. Le pouvoir de clairvoyance apparaît donc à de nombreuses reprises, comme lors de cet épisode :

> Un jour, la reine s'approche du roi, qui la reçoit du visage le plus aimable et, avec sollicitude, enlève de ses cheveux une feuille qui s'y trouvait accrochée. Merlin, à cette vue, éclate de rire et le roi le presse de lui en dire la raison. Mais ni les prières, ni les offres de présents ne peuvent rien sur Merlin : il refuse de répondre et ce n'est que lorsqu'on lui promet la liberté qu'il consent enfin à parler. Alors il explique que le roi avait commis tout à la fois une faute et une bonne action en ôtant la feuille de la chevelure d'une adultère, qui revenait d'un bocage, où elle s'était rencontrée avec son amant (p. 344).

On retrouve ici le motif du rire de Merlin, lié au pouvoir prophétique. Le héros rit devant l'ignorance du roi et la faute de la reine. À la suite de cet épisode, Ganieda qui veut se déculpabiliser devant son mari, présente à Merlin un même enfant sous trois déguisements successifs. Le héros prédit trois morts différentes (en tombant d'un rocher, dans un arbre, dans un fleuve), ce qui fait douter le roi. Quelques années plus tard, l'enfant devenu grand meurt effectivement des trois manières prédites par Merlin : à la poursuite d'un cerf, il tombe

[86] Résumé et traduction d'Edmond Faral, *op. cit.*, tome 2.

dans un précipice, il est noyé dans un fleuve et reste suspendu à une branche d'arbre[87]. Ailleurs dans le texte, Merlin rit deux fois en voyant un mendiant devant un palais et un jeune homme qui achète des souliers. Il explique plus tard à Rodarch que le mendiant était assis sur un trésor et que le jeune homme ignorait qu'il devait mourir quelques instants après. Enfin, c'est encore à travers la fonction d'astrologue que le pouvoir prophétique de Merlin est illustré. Le héros voit dans les astres que sa femme est sur le point de se remarier. D'autre part, il prophétise sur la Bretagne devant soixante-dix scribes, depuis l'observatoire astronomique que lui a fait construire sa sœur Ganieda. Son don va d'ailleurs être transmis à celle-ci au terme de l'histoire. Ainsi, le pouvoir de clairvoyance est considérablement développé par Geoffroy de Monmouth dans sa *Vita Merlini*. Dans la deuxième partie du texte, Merlin disserte avec Thelgesinus (le barde Taliesin) sur divers sujets comme les sources ou les oiseaux. C'est ici à nouveau la qualité de sagesse, de connaissance illimitée qui est représentée. Mais dans ce contexte, elle n'est plus liée au pouvoir de clairvoyance, mais à la qualité de fou : c'est seulement lorsque le héros guérit de sa folie qu'il accède à une grande sagesse et se met à disserter sur divers sujets. Notons pour finir la présence de la femme de Merlin, Guendoloena. Cette dernière ne semble pas être la seule avec qui le héros aurait eu une aventure amoureuse. En effet, il est fait mention d'une femme que le héros avait quittée dans le passé et qui a voulu se venger en tentant de lui faire perdre la raison à l'aide de pommes empoisonnées. Geoffroy donne une fin à l'histoire de Merlin : celui-ci, vivant toujours dans la forêt avec Thelgesin, Maëldin et Ganieda, décide de se taire et de s'effacer devant le don prophétique de sa sœur.

Mais ce qui prime et qui constitue un élément nouveau du portrait de Merlin est sa qualité d'homme sauvage. Deux personnages proches de Merlin participent aussi de cette tradition : Lailoken et Suibhne. Le premier, d'origine écossaise, apparaît dans deux textes de la *Vie de saint Kentigern* intitulés *Lailoken et Meldred* et *Kentigern et Lailoken*. Ils sont écrits en latin et datent du 12e siècle. Dans le premier, on retrouve un épisode également présent

[87] Le motif de la triple mort correspond à une donnée qui appartenait à un fond traditionnel connu de toute la Romania. Elle est présente dans la légende de saint Kentigern, dans une épigramme fameuse consacrée à l'Hermaphrodite, au 13e siècle dans le *Merlin* français en prose, au 15e siècle dans les imitations espagnoles et anglaises de ce dernier, au 13e siècle dans le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz (5 horoscopes différents par 5 astrologues qui se réalisent tous, pour le fils du roi maure Alcazar) : « […] et l'on est ici en présence d'une histoire qui, dès le début du 12e siècle, devait courir en beaucoup de pays. » (Faral, Edmond, *op. cit.*, tome 2, p. 365-367, citation p. 367).

dans la *Vita Merlini*. Lailoken est prisonnier du roi Meldred. Le héros éclate de rire en voyant le roi retirer une feuille des cheveux de la reine. En échange de sa liberté, il consent à révéler au roi la raison de son rire et lui apprend que sa femme le trompe, avant de s'enfuir. Mais la reine rassure le roi en lui rappelant que Lailoken a prédit qu'il mourrait de trois façons différentes, ce qui montre qu'il est fou. Or, on apprend un jour qu'il est mort comme il l'avait prédit. Le second texte raconte la rencontre entre Lailoken, un homme sauvage à moitié fou, et saint Kentigern. Le héros lui explique comment il a été puni de folie à la suite d'une bataille dont il a été tenu responsable. Il avait vu le ciel s'ouvrir et avait entendu une voix le condamner à vivre comme une bête jusqu'à sa mort. À la fin de l'histoire, Lailoken va trouver saint Kentigern et lui demande la communion car il sait qu'il mourra le jour même de trois morts différentes. Malgré l'incohérence de ses paroles, Kentigern consent à lui accorder ce qu'il demande et lui donne l'absolution. Or, le même jour, Lailoken meurt comme il l'avait prédit[88].

Le second personnage est le héros de la *Folie de Suibhne*, un roman irlandais écrit entre 1200 et 1500 mais dont les thèmes peuvent remonter jusqu'aux 8^{e}-9^{e} siècles[89]. Suibhne jette le psautier de saint Ronan dans un lac après avoir appris qu'on construisait une église sur son territoire sans autorisation. Une loutre ramène le livre à Ronan, ce qui n'empêche pas le saint de maudire Suibhne. Il décide ensuite d'arrêter une bataille à laquelle participe le héros, mais les combattants ne veulent pas l'écouter. Suibhne est encore plus furieux et tue d'une flèche l'un des psalmistes de Ronan, avant d'en envoyer une seconde sur le saint, qui ne brise que la clochette qu'il portait toujours sur lui. Ronan lui jette alors une malédiction et lui annonce qu'il volera dans les airs comme la flèche qui a tué son clerc, et qu'il mourra d'un coup de la même arme. Suibhne devient fou et s'enfuit en volant effectivement dans les airs. Il commence alors sa vie d'homme sauvage[90]. Il est très difficile de savoir si Geoffroy se serait inspiré d'un de ces textes ou si, au contraire, sa *Vita Merlini* en aurait été la source car on ne dispose d'aucune date précise. Différentes hypothèses sont imaginables : soit l'existence d'une tradition dont les trois textes auraient été simultanément tributaires, soit l'influence de l'un sur les autres[91]. Il est toutefois intéressant d'intégrer Lailoken et Suibhne à l'étude. Étant

[88] Voir Markale, Jean, *Merlin l'Enchanteur ou l'éternelle quête magique*, Albin Michel, Paris 1992, p. 87-89.
[89] Cité par Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, Grenoble, Ellug, 1999, p. 203.
[90] Voir Jean Markale, *op. cit.*, p. 84-85.
[91] Voir Edmond Faral, *op. cit.*, tome 2, p. 361.

contemporains du Merlin de Geoffroy, ils constituent des homologues du héros et permettent de compléter son portrait sylvestre.

Notons enfin une autre tradition galloise sur un chef ou un barde nommé Myrddin qui participa à la bataille d'Arderydd en 573 ou 533 puis devint fou et se réfugia dans la forêt de Calidon où il mena une vie sauvage[92]. Les poèmes gallois qui la transmettent ne sont pas antérieurs à 1150 (*Les Pommiers*, le *Dialogue entre Myrddin et Taliesin*, *Les Bouleaux*, le *Chant des Pourceaux*, et le *Dialogue entre Myrddin et sa sœur Gwenddydd*)[93]. Il est donc possible que la source de ces textes ne soit autre que les œuvres mêmes de Geoffroy de Monmouth ou que ce dernier se soit inspiré d'une tradition orale antérieure à ces textes[94]. La qualité d'homme sauvage se compose de plusieurs éléments. Tout d'abord la proximité voire la fusion avec la forêt, la nature, comme par exemple dans la *Vita Merlini* :

> Il pénétra dans les bois, heureux de s'allonger et de se cacher sous les frênes. […] Il se nourrissait de racines, de plantes, d'herbes, des fruits des arbres et des mûres du roncier. Il devint un homme des bois comme s'il était consacré à la forêt. Durant tout un été, il ne fut aperçu de personne, oublieux de lui-même et des siens[95].

Dans les poèmes attribués au barde Myrddin, le héros qui se trouve seul dans la forêt s'adresse aux arbres pour prophétiser les malheurs de la Bretagne : « Béni soit le bouleau de la vallée de la Gwy dont les branches retombent l'une sur l'autre » ; « Doux pommier aux branches charmantes, toi qui élèves de toutes parts tes bourgeons vigoureux, […] »[96]. Selon Philippe Walter, Merlin, tel qu'il est représenté chez Geoffroy de Monmouth par exemple, est lui-même la forêt. Comme elle, il évolue au rythme des saisons, parfois dans l'abondance en été, parfois dans la disette en hiver :

---

[92] Voir Jean Markale, *op. cit.*, p. 59.

[93] « En dehors des prophéties en latin qui circulèrent un peu partout en France et en Grande-Bretagne au cours du Moyen Âge, les poèmes en langue galloise attribués à Myrddin-Merlin sont au nombre de sept. L'un d'eux ne se trouve que dans le recueil tardif (fin du 18e siècle) connu sous le titre de *Myvirian Archaelogy of Wales*, sorte de corpus de tout ce qu'on avait pu collecter à l'époque en fait de manuscrits gallois : c'est le poème *Gorddodau*, c'est-à-dire les *Fouissements*. Les autres sont copiés dans d'anciens manuscrits. C'est ainsi que le *Dialogue entre Merlin et Taliesin*, *Les Bouleaux*, *Les Pommiers*, le *Chant des Pourceaux*, le *Chant d'Yscolan*, se trouvent dans le *Livre Noir de Carmarthen* (collection Peniarth, n° 1), le plus ancien de tous les manuscrits en langue galloise, datant de la fin du 12e siècle, et que le *Dialogue entre Merlin et sa sœur Gwendydd* apparaît dans le *Livre rouge de Hergest*, précieux manuscrit du 14e siècle (Jesus College Manuscript n° 1), qui contient l'ensemble des *Mabinogion* gallois et dans lequel on peut remarquer quelques strophes du poème des *Fouissements* (Jean Makale, *op. cit.*, p. 67).

[94] Voir introduction d'Alexandre Micha, Robert de Boron, *Merlin*, (trad. Alexandre Micha), Paris, Garnier-Flammarion, 1994, p. 7-8.

[95] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, *op. cit.* Traduction d'après Christine Bord et Jean-Charles Berthet, p. 63, v. 75-83.

[96] Extraits des *Bouleaux* et des *Pommiers* (Markale, Jean, *op. cit.*, p. 70).

> Si Merlin règne sur les forêts, toutes les créatures de la forêt lui ressemblent un peu. Merlin n'appartient pas seulement à la forêt ; il est lui-même la forêt. Dans la *Vie de Merlin* il se compare à un chêne pourrissant. Le chêne, arbre druidique et arbre de sagesse est aussi sans aucun doute l'expression intégrale de l'homme sauvage mais savant, véritable « esprit de la végétation » pour reprendre une vieille notion d'ethnologie. Comme les arbres, Merlin passe par des phases de déclin et de renouveau. Le drame saisonnier de la végétation est aussi le drame de Merlin. L'enchanteur vit au rythme des frondaisons dans l'éternel déclin et retour des saisons. Plus qu'un simple mimétisme, il s'agit d'une identification pure et simple à l'être végétal : Merlin est la nature à lui seul parce qu'il en incarne les mouvements secrets et l'énergie première. Il porte en lui le rythme des saisons et le principe même du temps[97].

L'homme des bois est également caractérisé par sa proximité avec les bêtes sauvages. Il peut tout d'abord entrer dans une sorte de fusion avec le monde animal, comme par exemple chez Geoffroy de Monmouth :

> Il admira les bêtes sauvages, paissant l'herbe du sous-bois. Tantôt il les poursuivait, tantôt il les dépassait dans leur course. […] Il adopta, caché dans les bois, les mœurs des bêtes sauvages[98].

Dans la *Folie de Suibhne*, il se fait oiseau[99]. Des plumes vont recouvrir sa peau et son épouse sera effrayée par son apparence :

---

[97] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, *op. cit.*, p. 31.

[98] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, *op. cit.*, p. 63, v. 75-83.

[99] La transformation en oiseau est un lieu commun du mythe de l'homme sauvage. Selon Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux : « La transformation de l'homme sauvage en aigle se rencontre dans tant de récits sous des formes si proches que nous pouvons leur supposer une commune origine, peut-être inscrite dans le calendrier et dans le rôle qu'y joue la constellation de l'Aigle dont le vol altier semble poursuivre le Cygne (Deneb) à travers la Voie Lactée. Le thème s'agence le plus souvent ainsi : un homme est enfermé dans une grotte, un puits, un souterrain. Ses cheveux, ses poils et ses ongles croissent et se transforment en plumes, en ailes, en serres. L'un des hommes sauvages les plus connus au Moyen Âge, fréquemment représenté dans les Bibles historiées, Nabuchodonosor, est dans ce cas. » (*Op. cit.*, p. 100). Dans d'autres légendes, l'aigle est un allié de l'homme sauvage : « Les folkloristes ont déjà eu l'occasion de comparer l'un des récits les plus anciens qui nous aient été gardés, le mythe babylonien d'Etana, et le conte populaire de *Jean de l'Ours*, dont l'aire de diffusion dépasse l'Europe puisqu'on a pu en recueillir des variantes chez les Kirghiz. Le héros, perché sur un aigle, remonte du monde souterrain. À chaque tire-d'aile, il doit nourrir sa monture d'un quartier de bœuf. Comme il manque un quartier pour parvenir au but, le héros se coupe la jambe, la cuisse, la fesse. Parfois l'aigle les régurgite ensuite. » (*Op. cit.*, p. 101). À travers cette légende, un autre oiseau peut être associé à l'homme sauvage, le roitelet : « C'est d'abord en s'enfonçant au plus profond de la terre que le minuscule *bertaud* obtient la victoire. Puis il se juche entre les épaules de l'aigle et à cette occasion, il dérobe le feu du ciel. Le minuscule Prométhée, pressé de ramener son butin, brûle toutes ses plumes. C'est un petit roi nu, un homme dirait Platon, qui revient sur terre et de son premier plumage, il ne reste que le feu, une toute petite aigrette-couronne, sur la tête. […] L'ours ou l'homme sauvage se purgent lors de leur déshibernation et nous avons montré qu'ils portent l'âme des morts et des animaux dans leur ventre, sous forme de souffle, de pet. Le roitelet est appelé en France *reipeteiret* (roi péteur), *vaccopetouse*, *tire-vesse*… » (*Op. cit.*, p. 101-102). Cependant l'aigle et le roitelet sont différenciés par leur penchant négatif pour l'un et positif pour l'autre : « L'aigle est le maître d'un certain feu, de l'éclair que Zeus fulmine, mais il reste fidèle au roi des dieux et se refuse à transmettre aux humains le Feu artiste. Il est l'instrument du supplice de Prométhée. Au contraire, le roitelet prométhéen pénètre jusqu'à la zone du Feu artiste alchimique, qui ne brûle pas, au-dessus du soleil, au

> Toutefois, quand il quittait le combat, il était rare que ses pieds touchassent le sol à cause de la rapidité de sa course et, quand Suibhne le touchait, il ne secouait même pas la rosée des pointes de l'herbe, à cause de la légèreté et de la rapidité de sa fuite[100].

Dans *Kentigern et Lailoken*, le saint homme ne comprend pas la sévérité du châtiment infligé au héros par Dieu. Lailoken doit vivre comme une bête, errer nu et seul alors qu'il n'a pas été conçu pour supporter cela :

> Seigneur Jésus, comment cet homme, malheureux entre tous, peut-il vivre, dans cette solitude aride, nu comme une bête parmi les bêtes et, dans son errance, se nourrir seulement de l'herbe des pâturages ? Les soies et les poils sont une protection naturelle pour les bêtes grossières et l'herbe verte, les racines et les feuilles leur sont une nourriture appropriée. Mais celui-ci est notre frère, il a la forme, la nudité, la chair, le sang et la fragilité des nôtres. Il est privé de tout ce dont la nature humaine a besoin, excepté de l'air que nous respirons. Comment donc survit-il au milieu des bêtes en raison du froid, de la faim et des privations de toutes sortes[101] ?

Tout comme l'oiseau ou quelque animal, l'homme sauvage ne se laisse pas attraper ou même apercevoir par les autres hommes. En lien avec cela, la vitesse de sa course est également un de ses traits caractéristiques. Ainsi, dans la *Vita Merlini*, Merlin prend la fuite à l'approche d'un passant :

> Tandis qu'il se plaignait ainsi au milieu d'un bois touffu de jeunes coudriers, le son de sa voix parvint aux oreilles d'un passant. Celui-ci dirigea ses pas vers le lieu d'où provenaient ces lamentations. Il découvrit l'endroit et celui qui y gémissait. Mais en le voyant, Merlin prit la fuite et le voyageur le suivit sans pouvoir rattraper le fuyard[102].

Cette caractéristique de fuite et de rapidité apparaît également dans *Kentigern et Lailoken* :

> Mais Lailoken, après avoir reçu la bénédiction épiscopale, bondit, comme un chevreuil échappé des lacs des veneurs, et dirigea sa course, tout heureux, vers les breuils de la solitude[103].

Quand il ne se fait pas animal, l'archétype de l'homme des bois peut encore s'enrichir d'une représentation traditionnelle où il est le gardien des bêtes sauvages. Dans la *Vita Merlini*, Merlin se rend aux noces de sa femme sur un cerf, accompagné de tous les animaux qu'il a pu réunir :

---

niveau des étoiles. Comme Lucifer, c'est grâce à sa puanteur qu'il pénètre dans les cieux et contraint la divinité à libérer le *pneuma igné*. Son registre est celui de la sorcellerie excrémentielle, celui de l'aigle, de la religion parfumée. » (*Op. cit.*, p.103).

[100] Walter, Philippe (dir.), *op. cit.* Traduction d'après Nathalie Stalmans, chapitre 12, p. 209.

[101] Voir ouvrage de Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 181.

[102] Voir ouvrage de Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 65, v. 113-118.

[103] Voir ouvrage de Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 189.

> Après ces mots, il parcourut successivement tous les bois et les breuils, rassembla en un seul troupeau des hardes de cerfs ainsi que des daims et des chevreuils. Puis il monta un cerf et, comme l'aube naissait, il poussa son troupeau devant lui et se hâta vers le lieu des noces de Gwendolyne. […] Gwendolyne se présenta aussitôt en souriant. Elle s'étonna qu'un homme pût monter un cerf et que ce dernier lui obéît de la sorte. Elle s'étonna également qu'un si grand nombre d'animaux sauvages pût être regroupé et qu'un homme seul les poussât devant lui, tel un berger accoutumé à pousser ses moutons au pâturage[104].

Guendoloena s'en amuse mais son fiancé, apparu à une fenêtre, est tué par Merlin qui lui lance une corne de cerf et lui brise le crâne[105]. En effet, le héros avait consenti à ce que sa femme se remarie, à condition que le nouvel époux ne se présente jamais devant lui. L'animal comme compagnon de l'homme sauvage est un lieu commun de cette tradition. Dans la *Vita Merlini*, un loup vit aux côtés de Merlin. Tous deux ont en partage les contingences de l'hiver et connaissent les dangers de ses assauts :

> Toi, loup, cher compagnon, qui parcours d'habitude les chemins détournés des bois et des breuils en ma compagnie, c'est avec peine que tu traverses les champs : la faim cruelle nous réduit tous deux à languir. Tu as, le premier, habité ces forêts ; ton pelage a blanchi le premier ; et tu ne sais de quoi te nourrir, ce qui me surprend puisque le breuil abonde en chevreuils et autres bêtes sauvages que tu peux attraper. Peut-être est-ce seulement le haïssable fardeau des ans qui t'a privé de tes forces et t'a ôté la possibilité de courir ? Il ne te reste qu'à emplir les airs de tes hurlements et, allongé à même le sol, y laisser reposer tes membres harassés[106].

De même, dans un des poèmes gallois attribués à Myrddin (le *Chant des Pourceaux*), Merlin s'adresse à un petit cochon[107], son seul compagnon dans la forêt :

---

[104] Voir ouvrage de Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 87, v. 450-463.

[105] « Ne sont-elles pas l'apanage du cocu, du cornard, de l'homme marié dont la femme est ailleurs ? Les grands *cornards* ou les jeunes *cornihouts* récemment mariés de la célèbre confrérie carnavalesque de Rouen, la Jeunesse de Pézenas et bien d'autres le savent lorsqu'ils présentent aux mariés montés sur l'âne une belle paire de cornes enrubannées. » (Gaignebet Claude, Lajoux Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 96). L'homme sauvage est un « homme sauvage-cerf », mi-homme, mi-cerf : « Arrêtons-nous d'abord, en cet instant précis où n'étant plus tout à fait homme, il n'est pas tout entier cerf : moitié-moitié. Ne savons-nous pas que, selon l'œil qui voit l'au-delà, cette moitié varie ? A-t-il le pied fourchu comme le Diable ? Est-il semblable au sorcier de la grotte des Trois-Frères, masqué et coiffé d'une ramure ? Car cet homme n'imite pas le cerf, il fait le cerf, comme le proclament à l'envi tant de conciles médiévaux qui condamnent les déguisements des calendes de janvier. Il est double, en un instant qu'Ovide aime à saisir en ses *Métamorphoses*. Il porte à la tête une main tremblante et déjà d'étranges ramures pèsent sur son front, son corps se couvre de poils, ses pieds jadis chaussés perdent leurs doigts et leurs ongles réunis forment un sabot. Il veut crier mais dans sa gorge sa voix d'homme s'étrangle, il brame. » (Gaignebet, Claude ; Lajoux, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 95).

[106] Voir ouvrage de Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 65, v. 102-112.

[107] Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux associent l'homme sauvage à un « homme-porc », au même titre qu'il est un « homme sauvage-cerf », un « homme-aigle » ou un « homme-saumon » : « L'Évangile nous apprend que l'homme sauvage démoniaque est saisi de démons qui transmigrent volontiers dans le corps du porc. Dans un des plus célèbres exorcismes de Jésus, au bord du lac de Tibériade, c'est bien à une telle scène que nous assistons. Un fou que rien ne peut calmer rompt toutes

Écoute, petit pourceau : j'ai peine à dormir
tant mes chagrins m'agitent.
Pendant quatre et dix ans, j'ai tant souffert
que maintenant mon aspect est lamentable.
Qu'importe à Rydderch, en fête cette nuit,
que j'aie passé la nuit dernière sans dormir,
la neige au-dessus du genou
et des aiguilles de glace dans les cheveux, triste sort…
Écoute, petit pourceau : la montagne n'est-elle pas verte ?
Mon manteau est mince. Pour moi, plus de repos.
Pâle est mon visage. Gwendydd ne vient plus me voir.
Quand les hommes de Brynych mèneront leurs armées sur ces rivages,
les Kymry seront vainqueurs et le jour sera glorieux.
Écoute, petit pourceau : ce n'est pas mon dessein
d'entendre les oiseaux d'eau qui mènent grand tapage.
Mes cheveux sont rares, mon vêtement n'est pas chaud,
le vallon est mon grenier, mais je n'ai pas de blé.
Peu satisfaisante est ma récolte de l'été.
Depuis la bataille d'Arderyd, plus rien ne me touche,
même si le ciel tombait et la mer débordait[108].

Ainsi, l'homme sauvage se caractérise par son rapport privilégié à la forêt et au monde animal. Mais un autre de ses traits essentiels, qui constitue un thème majeur de sa représentation traditionnelle, est sa folie[109]. Dans *Kentigern et Lailoken* et la *Vita Merlini*, la

---

les chaînes qu'on lui impose. Interpellé par Jésus, l'un de ces diables nommés Légion veut bien déloger à condition qu'un autre refuge lui soit offert. *Qu'il entre dans ce troupeau de cochons*, s'exclame le Christ, et les bêtes, saisies de délire, se précipitent dans le lac et s'y noient. Le possédé est exorcisé. L'âme du fou sauvage se réincarne donc dans cet animal même si des siècles d'exorcismes nous ont appris à voir là tout autre chose : des démons chassés. Voilà peut-être pourquoi certains vers obscurs associent Merlin le Sauvage dans sa forêt à un petit cochon familier. Toutes les diableries de saint Antoine et son rapport à l'animal démoniaque ne sont donc pas fortuits. Aucun animal ne convient aussi bien à la subtile dialectique du pur et de l'impur, de l'excrément et du sacrement. » ; « Or le porc est, de l'Antiquité au Moyen Âge, impur. Déjà les prêtres d'Isis, selon Plutarque, s'en interdisent la consommation car il a déterré les premières semences et il cause des dégâts aux récoltes. Il est tabou dans la Bible car cet animal est ladre et la consommation de sa chair provoque la lèpre. Pourtant, ainsi que nous l'avons vu, la lèpre, dans son horreur, peut être la marque d'une élection divine, de celui que la main de Dieu a frappé. » (*Op. cit.*, p. 99-100 et p. 98). Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux citent le mythe irlandais de Tuan Mac Cairill comme point de départ de leur étude des diverses transformations de l'homme sauvage car il les contient toutes à la fois : « Enfin le corps du mythe nous offre la succession de métamorphoses d'un homme en homme sauvage, en cerf, en sanglier, en aigle et en saumon, autant d'animaux qui sont ceux autour desquels notre mythologie s'articule. Chacune de ces métamorphoses sera pour nous l'occasion d'évoquer, à travers des récits, les incarnations, païennes ou chrétiennes, de ces avatars. » (*Op. cit.*, p. 91).

[108] Cité par Jean Markale, *op. cit.*, p. 73.

[109] Pour expliquer le phénomène de la folie au Moyen Âge, Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux reviennent sur la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, reprise par le philosophe latin Boèce au 6e siècle à travers sa tripartition entre *musica mundana* (musique du monde, ou harmonie des sphères), *musica humana* (musique de l'homme, c'est-à-dire harmonie intérieure qui unit les parties de l'âme et les éléments du corps) et *musica in instrumentis* (musique instrumentale, au sens où nous l'entendons aujourd'hui). Le succès de cette représentation du monde, véhiculée par toute la tradition antique reprise par Boèce, ne faiblira pas pendant le Moyen Âge : « L'âme humaine est une

folie du personnage est présentée comme la conséquence directe d'un désastre militaire. Dans la *Folie de Suibhne*, le héros s'est élevé contre le christianisme en jetant le psautier de saint Ronan dans un lac, puis en tuant d'une flèche un de ses psalmistes. Il est donc puni de folie par Dieu. Pour Jean-Marie Fritz, le fou est d'abord caractérisé par son isolement :

> Toute folie s'inaugure par une sécession : quitter le monde des hommes, se dérober à leurs regards, mourir à leurs discours, avant de mourir à sa propre raison ; le désir de se cacher prélude à la démence. C'est le geste de Merlin dans la *Vita Merlini* et celui d'Yvain dans *Le Chevalier au Lion*. Ce mouvement de dissidence est à l'image de la conception médiévale de la folie : le fou est un être du dehors, hors de tout espace civilisé ou socialisé, hors de soi, hors du sens, et ce sont bien des expressions comme *hors du sen*, *hors de son mimoire*, *issir del sen*, et non *fol*, qui habituellement désignent dans nos romans le frénétique[110].

En effet, l'importance de la représentation de l'homme sauvage fuyant et se cachant a été démontrée précédemment à travers sa fusion avec le monde animal. Mais c'est également le thème de l'errance qui se trouve particulièrement lié à la figure de l'homme sauvage et surtout du fou. Toujours selon Jean-Marie Fritz :

---

lyre bien accordée lorsque ses sept cordes – qui sont les sept facultés dont elle est constituée – sont entre elles dans les mêmes rapports que la gamme que forment, dans le paradoxal silence des cieux, les sept sphères célestes. C'est ainsi qu'elle fonctionne parfaitement, parcourant avec agilité, musicalement, les sept barreaux de l'échelle de la philosophie comme les doigts du harpiste le long de son instrument. Mars module son courage, Saturne sa mélancolie, Jupiter sa joie, la Lune sa capacité à varier, Vénus son Eros… Que l'une ou l'autre de ces cordes se tende ou se relâche et l'harmonie devient cacophonie, la musique bruit, des sons inouïs traversent l'âme, la folie apparaît. Ainsi chaque sorte de folie peut-elle être, par le médecin-musicien, diagnostiquée. Le fou jovial et le fou mercurial, chers à Rabelais, se reconnaissent facilement. » ; « L'homme sauvage semble jouer de toute cette gamme de folie. C'est lorsqu'il en a épuisé les notes, c'est-à-dire lorsqu'il est allé très haut – au-delà de toute musique – et très bas – en deçà – qu'il deviendra le véritable Orphée ou Linos, l'accordeur des âmes humaines. Merlin connaît la folie joviale lorsqu'il rit à contretemps, comme l'homme sauvage. Un homme répare ses chaussures pour se lancer dans un long pèlerinage. Devant la foule ébahie, Merlin rit. Ce rire à contretemps est la signature d'une folie joviale qui place délibérément l'esprit en Jupiter. Au contraire, lorsque tous rient et qu'il fait beau… la sirène, l'ours, Merlin pleurent. L'esprit prophétique est en Saturne et s'y maintient en équilibre mélancolique. Sous l'influence de Mars le sanglant, au cours d'une bataille, Merlin perd l'esprit, courant désormais en furieux dans les bois. C'est une trop grande tension de cette sphère qui a déréglé en l'occurrence la psyché du Sauvage. Un jour que, dans les bois, il aperçoit la lune cornue et Vénus, ces astres le font sortir de sa retraite, déshiberner. Il va, dans sa nouvelle folie, tuer, à coups de cornes de cerf, son rival. Son esprit, maintenant lunatique et érotique, est lui aussi sans lumière. L'esprit du Sauvage parcourt donc l'échelle planétaire, s'arrêtant tour à tour sur tel ou tel barreau, fou de joie, de tristesse, d'amour, de fureur ou de terreur martiale. Fou de vérité enfin, lorsque, lié à la sphère d'Hermès, interminablement, il interroge la nature et les étoiles afin de prophétiser l'avenir. Il est de ce fait sept fois enfant des sept planètes, avant que son esprit, revenu sur terre, ne retrouve son assiette. Son autre nom est Marcolphe-li-Fol, le fou sorcier du 1er mai, qui rassemble en lui les sept enfantements mâles. » (*Op. cit.*, p. 176 et p. 177. Sur le rire de Merlin, voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 35, p. 26).

[110] Fritz, Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, P.U.F, 1992, p. 16.

> Le fou, que son aliénation soit liée ou non à une possession, traverse monts et vaux, *solivagus*, *vagabundus*, avant d'arriver au sanctuaire où il trouve la guérison, pèlerinage sauvage et involontaire à l'écart des routes habituelles[111].

Comme l'ont démontré Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux[112], le rire à contretemps de Merlin et sa mélancolie résultent de sa folie. Selon Philippe Walter, la mélancolie du héros provoque son don prophétique :

> On ne saurait alors oublier que le mot *fou* vient du latin *follis* qui désigne le soufflet[113] ou un « ballon plein d'air ». Le fou est un être rempli d'air, c'est-à-dire d'esprit (*spiritus*) qui circule dans son organisme après avoir été produit par la bile noire. Cette nature spéciale du mélancolique chez qui l'air se trouve en surabondance, favorise la montée de l'air au cerveau et produit la divagation mentale à l'origine de la prophétie. Cette physiologie médiévale du souffle mélancolique peut s'analyser dans toute une série de traités médicaux qui poursuivront leur carrière scientifique jusqu'au 17ème siècle. La nature venteuse du devin explique par ailleurs sa capacité à voler dans les airs. C'est le cas du personnage de Suibhne dans la littérature irlandaise mais aussi des innombrables sorciers et sorcières[114].

La tradition sylvestre liée à Merlin place le don prophétique dans une nouvelle perspective : il est une conséquence de la folie du héros. D'ailleurs, Merlin cesse de prophétiser à la fin du récit après avoir guéri sa folie par une source. Notons la présence du motif de la triple mort dans *Kentigern et Lailoken*. Le héros prédit sa propre mort et non celle d'un autre à Kentigern :

---

[111] Fritz, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 16.

[112] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 109, p. 34-35. Notons que si le rire à contretemps est souvent lié au pouvoir prophétique (Merlin rit alors que les autres pleurent parce qu'il connaît le dénouement des événements), c'est paradoxalement la mélancolie du héros qui provoque véritablement la clairvoyance.

[113] Selon Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, l'homme sauvage porte l'âme des hommes et des animaux dans son ventre, sous forme de souffle, de pet, et se purge lors de sa déshibernation. Dans un discours fictif prêté à Merlin par les deux auteurs, le héros explique au nouvel époux de sa femme Gwendoloena, qu'il a tué en lui lançant à la tête des cornes de cerf, symbole du cocu (voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 105, p. 33) : « " Tu m'as fait porter les cornes […] pendant mon voyage dans l'au-delà souterrain, mon « hibernation » de sauvage. Au jour de ma sortie, lorsqu'il fait sombre, ce rire à contretemps m'est réservé car il ouvre la bouche du sol. Mais toi, en surface, tu as ri, faisant béer du même coup toute grande la gueule de l'enfer qui me libère et t'engloutit avec ces cornes nouvelles. Ce rire carnavalesque t'a valu la mort, et les richesses souterraines de Ploutos pour six mois, jusqu'à ce que tu reparaisses et me renvoies aux Enfers. Ainsi ferons-nous éternellement, an après an, afin que la déesse blanche que nous épousons, la Nature, change par l'effet des deux temps que nous représentons ". Puis, poursuivant sa leçon et puisant au fond de la mystique celto-pythagoricienne, Merlin pourrait ajouter : " Comme tous les humains, nous sommes des tubes munis de deux ouvertures. Celle du haut contrôle le rire, celle du bas le pet. Il nous appartient, à la façon des écluses, de faire circuler le souffle qui est en nous dans l'univers et de diriger l'esprit des morts vers les cieux ou le monde souterrain. Va rire aux enfers et te gonfler des âmes que, dans quarante jours, à la Chandeleur ou à Pâques, tu libéreras, comme le Christ-cerf a libéré les Pères jalousement gardés depuis des siècles aux limbes. Car le rire carnavalesque est pascal. " » (*Op. cit.*, p. 96).

[114] Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, p. 171.

> Le clerc se dirigea donc vers le dément et lui parla comme le lui avait ordonné l'évêque. Celui-ci lui répondit : « Le fait est qu'aujourd'hui je mourrai écrasé sous les pierres et empalé. » […]
> Ainsi, interrogé par le clerc une deuxième fois, l'homme insensé lui répondit : « Aujourd'hui, mon corps sera transpercé par une pique en bois acéré et mon esprit ainsi s'en ira. » […]
> L'évêque envoya donc pour la troisième fois le clerc pour demander à ce malheureux béni de Dieu de quelle mort il finirait sa vie.
> « Aujourd'hui, répondit alors le fou, je serai englouti par les flots et terminerai ainsi ma vie sur terre. »[115]

Effectivement, poursuivi par des bergers, Lailoken est lapidé, fouetté à mort, puis précipité d'une falaise dans une rivière avant de s'empaler sur un pieu acéré. On retrouve donc des éléments communs avec la triple mort prédite à l'enfant par Merlin dans la *Vita Merlini* (la poursuite, la chute dans un précipice et la noyade). D'autre part, la folie est aussi liée à un célèbre thème de la mythologie médiévale : celui de la *mesnie Hellequin*[116]. Dans *Kentigern et Lailoken*, le héros raconte comment il a été touché par la folie. À la suite d'une grande bataille qui fit beaucoup de morts, une voix provenant des cieux s'adressa à lui et le maudit, le jugeant responsable du massacre. C'est alors qu'il fut puni de folie :

> Je vis aussi en l'air des bataillons en nuées innombrables, une troupe semblable à l'éclair fulgurant, qui tenait en main des lances de feu et des javelots étincelants dont elle me menaçait cruellement. Alors l'esprit malin m'arracha à moi-même et me destina, comme tu le vois, aux bêtes sauvages[117].

Philippe Walter explique ce passage par rapport à deux moments clés de l'année celtique :

> Les troupes aériennes aperçues par Merlin-Lailoken (toujours dans la *Vie de saint Kentigern)* sont l'écho des anciennes croyances relatives à la *mesnie Hellequin*. Cette troupe de démons apporte la folie et la « mélancolie » qu'il faut comprendre comme une véritable possession démoniaque. […] Les apparitions rituelles d'une horde sauvage de revenants correspondent à de grandes césures du temps saisonnier, en particulier les deux dates-clés du calendrier celtique, à six mois de distance, qui marquent respectivement le début de l'hiver et le début de l'été, soit Samain (nuit de la Toussaint) et Beltaine (nuit de Walpurgis). L'apparition de l'armée des

---

[115] Traduction de Danièle James-Raoul à partir du texte édité par H. L. D. Ward dans la revue *Romania*, 1974, tome 22, p. 514-522 (*Op. cit.*, p. 25-26).

[116] Dans son étude (« Hellequin, Hannequin et le Mannequin » *in* Walter, Philippe (dir.), *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe Médiévale*, Paris, Champion, 1997), Philippe Walter émet l'hypothèse que la *mesnie Hellequin*, motif particulièrement répandu dans l'ensemble du domaine européen dès le Moyen Âge, est « un mythe préchrétien perpétuellement réélaboré dans ses pérégrinations folkloriques ou littéraires mais [dont] il est possible [de] retrouver un des centres névralgiques dans la notion de théophanie (probablement chamanique) et dans une série de rites qui soutiennent l'édifice mythique. » (p. 34). Hellequin pourrait signifer « coq-chien » ou « oiseau-chien » et « désignerait une créature mythique composite remontant très probablement à des croyances préchrétiennes » (p. 45). Une étude mythologique de textes dans lesquels apparaît la série coq-chien-géant permet à Philippe Walter de comprendre comment se tisse le lien entre la créature composite et l'imaginaire des revenants.

[117] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, *op. cit.*, p. 179.

> revenants signalerait ainsi une date-clé d'irruption des êtres de l'Autre Monde dans le monde des hommes[118].

Ainsi, l'homme sauvage présente de nombreuses caractéristiques qui s'ajoutent au portrait de Merlin : la proximité voire la fusion à la nature et au monde animal, et la folie à laquelle est liée la fuite, l'errance, le rire ainsi que le don prophétique. Notons que dans sa *Vita Merlini*, Geoffroy de Monmouth a conservé l'emprise sur le temps, le pouvoir de clairvoyance et la sagesse au sens de connaissance illimitée, déjà relevés précédemment. Mais le portrait du héros va encore s'étoffer dans les romans médiévaux français. Pour conclure, rappelons que la tradition sylvestre constitue un héritage d'anciennes croyances, sans doute celtiques, où la nature et l'homme entretiennent des rapports très intimes. Selon Jean Markale :

> Cette notion « naturiste » de la vie et du monde, que les poètes du 12e siècle, et leurs successeurs immédiats, ont essayé de rappeler aux hommes, ils l'ont évidemment puisée dans le fonds culturel de l'Occident, ce fonds transmis oralement de génération en génération et qui a toutes les chances d'être l'héritage des Celtes. Face à l'orgueil romain qui prétend qu'on peut dominer le monde par la force et faire plier la nature selon la volonté humaine, face au Christianisme qui fait de l'Homme le roi de la création, subordonnant les animaux et les choses à son vouloir, la doctrine druidique montrait l'appartenance de l'Homme à la totalité de la nature et insistait sur l'interdépendance des êtres et des choses[119].

Merlin devient donc le représentant d'une réconciliation avec la nature, d'un retour à des croyances païennes et « naturistes ». Il est aussi un « avertissement », dans une société qui commence à perdre ses repères fondamentaux :

> Pourquoi Merlin a-t-il accepté l'enserrement ? Parce qu'il a compris que vivre en dehors de la Nature, c'est se vouer à la destruction. En plein 12e siècle, époque où commence déjà à se dessiner le profil du Capitalisme dans des villes nouvelles livrées au pouvoir exclusif de l'argent, la figure de Merlin était un avertissement. La bourgeoisie, sur le chemin du triomphe, reconstruisait, à l'abri derrière des murailles, un monde à sa mesure, où l'édifice principal n'était plus l'Église, mais l'Hôtel de Ville, le lieu principal non plus le cimetière, symbole de la communion des vivants et des morts, mais la place du marché. Un peuple qui rejette ses morts au-dehors de l'enceinte urbaine et qui abandonne le sanctuaire sacré pour le Temple de la Fortune se coupe brutalement de ses racines. Et coupé de ses racines, il ne sait plus comment utiliser la Nature »[120].

---

[118] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 21. Notons que, selon Philippe Walter, « La fête de sainte Walburge est commémorée le 30 avril (jour qui précède le 1er mai). » (p. 21, note 25).
[119] *Op. cit.*, p. 234.
[120] *Op. cit.*, p. 233.

2. *Merlin chez les romanciers médiévaux français*

a. *Merlin chez Robert de Boron*

C'est sans doute grâce au *Roman de Brut* de Robert Wace (qui date de 1155) que l'*Historia Regum Britanniae* fut connue de la plupart des romanciers français. Son auteur qui traduisit librement Geoffroy de Monmouth en langue vulgaire n'apporta pas de grandes transformations si ce n'est l'invention de la Table Ronde et le nom d'Excalibur donné à l'épée d'Arthur. Malgré tout, il est intéressant de citer cette œuvre majeure, la première en langue française consacrée à la légende arthurienne. Elle fut commandée au poète anglo-normand par le roi Henry II Plantagenêt et dédiée à sa femme Aliénor d'Aquitaine. Mais c'est surtout Robert de Boron[121] qui développe la légende du personnage dans son *Merlin* écrit en vers au début du 13e siècle. Ce roman aurait pratiquement disparu (il ne nous reste que les 504 premiers vers) s'il n'avait été transcrit en prose vers 1220. Il s'insère dans deux cycles romanesques distincts. Le cycle court, attribué à Robert de Boron et appelé aussi *Petit Saint Graal*, constitue une trilogie : *Joseph, Merlin, Perceval* (connu aussi sous le nom de *Didot-Perceval* ou de *Perceval de Modène*, selon le manuscrit)[122]. Un autre cycle, beaucoup plus long, appelé *Lancelot-Graal* ou *Lancelot en prose* ou encore *Grand Saint Graal*, attribué faussement à Gautier Map (le ou les auteurs demeurent anonymes), comprend cinq romans : *L'Histoire du Graal, L'Histoire de Merlin, Le Lancelot, La Quête du Saint Graal* et *La Mort*

---

[121] On peut douter de l'existence réelle de cet auteur comme l'explique Anne Berthelot : « Si l'existence d'un Robert de Boron " historique " auteur du *Roman de l'Estoire de Joseph* est douteuse, il est à peu près certain que cet individu n'a pas composé la trilogie du Graal en prose que contiennent les deux manuscrits Didot et de Modène, dont les trois volets, *Joseph*, *Merlin* et *Perceval*, lui sont attribués avec constance, alors que leur date de rédaction approximative est 1215-1220. Comme Gautier Map, auteur prétendu du *Lancelot*, de la *Queste* et de *La Mort Artu*, composés un bon demi-siècle après sa mort, le *vrai* Robert de Boron, s'il y a jamais eu un tel personnage, est sans doute mort au moment de la rédaction du *Livre dou Graal*. » (Gauvard, Claude ; De Libera, Alain ; Zink, Michel, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 2002, article « Robert de Boron » de Anne Berthelot, p. 1222).

[122] « Le cycle court, dit de Robert de Boron (on l'appelle aussi le *Petit Saint Graal*) comprend le *Joseph* (d'Arimathie) en vers, puis translaté en prose : signé de Robert de Boron, il relate les origines du Graal, ce vase où Joseph a recueilli le sang du Christ sur la croix ; puis le *Merlin* dont il ne nous reste que les 504 premiers vers, épave d'un manuscrit mutilé, mais par bonheur l'œuvre a été mise en prose assez fidèlement, si l'on en juge par une comparaison avec le début du roman qui nous est parvenu, bien que le translateur ait un peu écourté l'original. Un *Perceval* en prose, dont on ne peut dire s'il repose sur un poème de Robert, clôt le cycle. » (Voir introduction d'Alexandre Micha, Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, p. 8-9).

du Roi Arthur. *L'Histoire de Merlin*, composée vers 1230-1235, reprend l'adaptation en prose du *Merlin* de Robert de Boron, en le modifiant quelque peu et en le parachevant avec la *Suite-Vulgate* ou *Vulgate-Merlin*[123].

Le portrait médiéval des origines et pouvoirs du héros va s'enrichir de nouveaux éléments et se préciser par rapport aux œuvres précédentes. Tout d'abord, la qualité d'enfant sans père devient très clairement celle de fils du diable. Chez Geoffroy de Monmouth, le père de Merlin avait déjà été identifié comme un incube, mais pas de manière formelle. Or dans son *Merlin*, Robert raconte jusqu'à la conception du héros. Les démons mettent en place un stratagème afin de perdre une jeune fille et l'utiliser pour porter l'antéchrist :

> Il i a tel de nos qui puet bien prendre semblence d'ome et habiter a femme ; mais il covient que il la praingne au plus priveement qu'il porra (§ 1, 83-86)[124].

> Icist deables qui ot pooir de converser et de gesir a femme fu tost apareilliez et vient a li en dormant, si conçoit (§ 6, 37-39).

Merlin va être le premier à révéler au juge qui veut condamner sa mère, ainsi qu'à toute l'assemblée présente, son origine :

> Je le te dirai plus par amor que par ta force. Je voil que tu saiches et croies que je sui filz d'un ennemi qui engingna ma mere, et cele meniere d'enemi qui me conçut a non enquibedes et sont et repairent en l'air (§ 15, 16-20).

Cette qualité de fils du diable entraîne parfois un certain malaise chez les autres. Sa propre mère ainsi que les femmes qui l'assistent à l'accouchement sont effrayées par son apparence :

> Et quant les femmes le reçurent de terre, si n'i ot onques cele qui grant paor n'eust, por ce qu'eles le virent plus velu et plus poil avoit qu'eles n'avoient onques veu a autre enfant avoir. Et einsi le mostrerent a la mere et quant elle le vit, si se seingna et dist : « Cist enfes me fait grant paor. » Et les autres femmes dient : « Et nos meismes, tant que a grant poine le poons nos tenir. » (§ 10, 40-47).

---

[123] Nous reviendrons sur le *Perceval* et la *Suite-Vulgate*. Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers français médiévaux, b. Merlin chez les continuateurs*, p. 50-51.

[124] Édition utilisée : Robert de Boron, *Merlin* (éd. Alexandre Micha), Genève, Droz, 2000.

Merlin est couvert de poils, ce qui reflète son origine diabolique[125], mais constitue également une trace de la tradition sylvestre[126]. Blaise commence aussi à douter de Merlin. Ce n'est que lorsque celui-ci l'a rassuré qu'il accepte de lui accorder toute sa confiance : « Je le t'ai oï dire et je croi bien que tu soies conceuz de deables, si te dout que tu ne m'engingnes. » (§ 16, 15-17). Mais Merlin, s'il est conçu par le diable, est sauvé du péché par Dieu qui lui donne des pouvoirs et le met à sa cause, d'où un certain paradoxe dans le portrait du personnage, à la fois divin et diabolique. Bien que la part positive prédomine, le versant maléfique demeure à jamais présent en lui, comme il l'explique à Blaise :

> Et bien saiches tu que, quant Nostre Sires volt que je seusse ses choses, que deables m'ot perdu, mais je n'ai pas perdu lor enging ne lor art […] (§ 16, 24-27).

Merlin n'est pas un être parfait. Il aide Uter à tromper Ygerne tout en ayant bien conscience que c'est un péché :

> Ulfins est auques bien aquitez dou pechié que il ot des amors faire, mais je ne me sui mie aquitez dou pechié que j'ai de la dame et de l'engendreure que ele a dedanz soi, et si ne set de cui (§ 73, 16-19).

La part diabolique, bien que secondaire, reste toujours présente.

En ce qui concerne le pouvoir de clairvoyance, il tient une place primordiale et il est omniprésent dans le texte ainsi que le rire qui lui est intimement lié, notamment le rire à contretemps qui apparaît pour la première fois alors que Merlin n'est âgé que d'un an et demi :

> « Biaus filz, por vos prandrai mort, et se ne l'ai pas deservie : mais je morrai por ce que il n'est nus qui en saiche la verité que je et je n'en puis estre creue, et einsi me covendra a morir. » Et

---

[125] Selon Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux : « On appelle changelin un enfant de démon échangé au berceau avec un nourrisson humain, ou, comme c'est ici le cas, l'enfant des incubes. Il est velu, méchant, mord à pleines dents au lieu de téter… Pour savoir si un enfant est changelin, les contes populaires de toute l'Europe lui font subir des épreuves, dont la plus commune consiste à faire devant lui des choses absurdes jusqu'à ce qu'il parle pour manifester son étonnement. » (*Op. cit.*, p. 293). C'est effectivement le cas chez Robert de Boron, la mère de Merlin demande aux autres femmes de la menacer afin que l'enfant, qui reste muet, leur répète que sa mère ne mourra pas sur le bûcher : « " Menaciez moi et dites que je serai por mon fil arse, et je le tenrai entre mes braz, et lors verroiz se il voudra paller ". Et les femmes i vinrent, si dirent : " Molt sera grant damaige de vostre biau cors qui por cele creature sera ars. Molt fust ores miauz que il ne fust ja nez. " Et il respont : " Vos mentez et ce vos a fait ma mere dire. " » (§ 11, 40-46). Soulignons également le lien entre la forte pilosité et l'ours, avatar du diable : « De toutes les formes animales dont le Malin aime à se revêtir, c'est la peau d'ours qui lui sied le mieux et les anecdotes dont on use au cours des sermons abondent en récits de ce genre. » (Gaignebet, Claude ; Lajoux, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 79).

[126] L'homme sauvage peut se définir, entre autres, par sa pilosité : « Voici donc que cet homme, seul survivant d'une bataille, connaît la vie sauvage, se dissimulant dans les rochers, abandonnant tout vêtement, couvert de ses cheveux et de ses poils qui gagnent tout le corps : image type de l'homme sylvestre. » (Gaignebet, Claude ; Lajoux, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 92).

> com elle se dolosoit einsis a son fil et disoit que de fort ore l'avoit Diex soffert a naistre et concrié en son cors por sa mort et por son torment, tant com elle parloit einsi et mostrait Nostre Seingnor ses dolors, l'enfant la resgarda et rist et dist : « Bele mere, n'aiez pas paor, que vos ne morroiz por pechié qui de moi vos soit avenuz. » (§ 11, 13-23).

Merlin rit alors que sa mère est en pleurs, mais c'est également parce qu'il connaît l'avenir, qui est très différent de ce que la jeune femme imagine. Le rire lié au pouvoir de clairvoyance constitue une trace de la tradition sylvestre dans laquelle ces deux éléments étaient des conséquences de la folie du héros. Mais chez Robert de Boron, la folie ne provoque plus le pouvoir de clairvoyance, ce dernier est totalement christianisé. L'auteur explique clairement, dès la naissance de son héros, quels seront ses attributs :

> Et por ce ne vost pas Diex que deables i perdist chose qui li deust avenir, ainz volt bien qu'il i eust ce qu'il desiroit et ce por quoi il le fist. Il le fist por ce qu'il eust lor art de savoir les choses qui estoient et faites et dites et alees, et tot ce sot il. Et Nostre Sire qui tot conoist et set, por la repantance de la mere et por la reconoissance et le lavement de confession et por la bonne repantance que il sot qui en son cuer estoit et que par son gré ne par sa bone volenté ne li estoit avenu ce qui avenu li estoit, et por la force de baptesme dont ele ot esté lavee au fonz, vost Nostre Sire que le pechié de sa mere ne li poïst nuire : si li dona pooir et sens de savoir les choses qui estoient a avenir (§ 10, 13-26).

Le pouvoir de clairvoyance va donc se diviser en deux éléments. Tout d'abord la connaissance des faits passés que Merlin détient du diable : celle-ci va se manifester au cours de plusieurs épisodes comme le jugement de la mère dans lequel il révèlera l'identité du véritable père du juge (§ 14, 64-75), ou encore lorsqu'il sera emmené chez Vertigier par des messagers et qu'il leur dévoilera, croisant un cortège funèbre, que le père de l'enfant décédé n'est pas le pauvre homme qui se lamente mais le prêtre qui se trouve en tête (§ 25, 11-18). C'est également grâce à ce don que Merlin connaît l'histoire du Graal (§ 16, 62-76 et § 48, 38-74). D'autre part, le héros possède la connaissance des faits futurs qu'il détient de Dieu. Le motif de la triple mort, précédemment relevé dans la *Vita Merlin* et dans *Kentigern et Lailoken* est également illustré : un baron jaloux met le héros à l'épreuve en se présentant sous trois déguisements différents. Merlin lui prédit tout d'abord qu'il tombera de son cheval et se brisera le cou, puis qu'on le trouvera pendu, et enfin qu'il se noiera. Cela se produira bien plus tard, alors que le baron traversera un pont à cheval :

> Et cil chevaucha par mi le pont et ses palefroiz açoupa et cheï a genolz. Et cil qui sus estoit se lança avant et chaï sur son col en tel maniere qu'il le brisa, et le cors torna outre en tel maniere que un des veus pels qui avoit esté dou pont feri par mi sa robe si que les reins remestrent en haut pendant et les espaules et la teste furent toutes en l'iaue (§ 43, 5-11).

Encore une fois, on retrouve des éléments communs à la *Vita Merlini* et *Kentigern et Lailoken* (la chute, la noyade, la pendaison). Selon Alexandre Micha[127], le don prophétique de Merlin se manifeste sur trois plans : les faits immédiats (comme la noyade du père du juge § 15, 30-37 ; le départ auprès de Vertigier § 16, 88-91 ; la mort du vilain § 24, 9-12 ; la triple mort du baron § 42, 42-52), les faits politiques qui mettent en jeu l'avenir du royaume (comme la disparition de Vertigier § 30 ; l'attaque des Saxons § 44, 54-55 ; la mort d'un des deux frères § 45, 27-30 ; le règne d'Uter § 48, 77-80 et sa fin prochaine § 78, 11-15) et l'avenir du Graal (§ 48, 84-89), du destin réservé au livre (§ 16, 39-41 et 95-96), et du siège vide à la Table Ronde (§ 49, 75-83). Comme dans les œuvres antérieures, la clairvoyance semble offrir à Merlin une connaissance absolue, il possède une sagesse sans bornes.

D'autre part, l'emprise sur le temps est à nouveau représentée à travers la précocité de l'enfant[128] : dès ses premiers mois, Merlin fait preuve d'une grande maturité intellectuelle. Il se met à parler comme un adulte, prophétisant à sa mère qu'elle ne sera pas brûlée vive après son jugement. Mieux encore, il devient son avocat à l'âge de dix-huit mois, et quelques années plus tard, alors qu'il ne sera qu'un enfant de sept ans, il quittera sa mère, ordonnera à Blaise de se retirer en Northumberland et sera pour la première fois le conseiller d'un roi face à de vieux sages. Le pouvoir de métamorphose est également présent et se rattache aussi à l'emprise sur le temps : Merlin est sans cesse en train de se jouer des hommes en leur apparaissant sous les traits d'un vieillard, d'un mendiant, d'un bûcheron, d'un jeune serviteur, etc. Enfant, il semble déjà vieux, et de nombreuses années plus tard, il prend parfois l'apparence d'un jeune homme ce qui en fait un être insaisissable, sans âge. Il semble prendre plaisir à tromper les hommes par ses différentes apparences, comme par exemple dans

[127] Micha, Alexandre, *Études sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 188.

[128] On parlera à cette occasion du motif de l'« enfant-vieillard » qui apparaît également dans d'autres cultures : dans la tradition bouddhique, Tsong-Kapa serait né en 1357 avec de longs cheveux et une grande barbe blanche ; Tagès, une divinité étrusque, est un enfant miraculeux qui possède les cheveux gris et la sagesse du vieillard ; Lao-Tseu qui veut dire en chinois « le vieillard enfant » serait né d'une vierge qui le porta quatre-vingt-un ans (d'après Walter Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit.*, p. 70-71). Les légendes et les mythes andins relatifs à l'ours (Ukuku) font état d'un enfant vieillard mi-ours, mi-homme : « Après avoir choisi la femme qu'il préfère (*Aklaa*) l'ours l'enlève et l'oblige à vivre enfermée dans une caverne et à mener une vie conjugale. Cette union est marquée par la naissance d'un enfant qui gardera l'apparence de l'homme mais sera doué des forces colossales de l'animal. L'enfant grandit rapidement. Dès qu'il se sent assez fort, il aide sa mère à fuir. Ensemble ils réintègrent la communauté de la mère. Mi-ours, mi-homme, l'enfant est à l'école, en intelligence et en habileté, bien supérieur à tous ses camarades et grâce à sa force ursine, il réalise aisément les travaux difficiles et pénibles de la communauté. » (Gaignebet, Claude ; Lajoux, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 87). Or Merlin, par sa forte pilosité et son origine diabolique, se rattache indubitablement à l'ours (voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 125, p. 41).

l'épisode où il se joue d'Uter avec la complicité de Pendragon. Le héros prend successivement l'apparence d'un jeune serviteur venu apporter une lettre d'une dame à Uter, et celle d'un vieillard. Uter n'y comprend plus rien et se croit victime d'un enchantement : « Et le roi et Merlin comencerent a rire et a avoir molt grant joie entre els .II. Et Merlins apele le roi a consoil, si li conte ce qu'il avoit dit a Uitier de s'amie et li comende que il li redie veant lui » (§ 38, 41-44). L'épisode sur la métamorphose d'Uter est également repris, mais c'est grâce à une herbe et non plus à des philtres que Merlin, Uter et Ulfin se transforment :

> Merlins quant il les ot desassamblez, si vint au roi, si li porta une erbe, si li dist : « Frotez de ceste herbe vostre vis et voz mains. » Et li rois la prist, si s'en frota ; et quant il s'en fu frotez, si ot tout apertement la semblance dou duc. » (§ 65, 3-8).

Robert de Boron va développer l'emprise sur l'espace, déjà présente chez Geoffroy de Monmouth à travers l'épisode du transport des pierres d'Irlande. Le héros est capable de se transporter instantanément d'un lieu à l'autre, d'être auprès du roi et de se trouver très vite en compagnie de Blaise dans la forêt de Northumberland. Ses déplacements se font d'ailleurs sans plus d'explication. Il est ou n'est plus (« s'en ala » § 36, 2 ; « vint » § 44, 1) comme s'il disparaissait dans un simple claquement de doigts pour réapparaître là où il veut, sans que la distance soit un problème. Il se montre aux rois qu'il conseille uniquement lorsqu'il le désire, et c'est en vain qu'ils peuvent le chercher. Ainsi, Merlin se présente aux messagers de Pandragon sous les traits d'un bûcheron : « Veu l'ai ge et bien sai son repaire, et il set bien que vos le querez, mais vos n'en trouverez point, se il ne viaut. » (§ 32, 20-22). Il semble également utiliser ce pouvoir lors de l'épisode des pierres d'Irlande, repris par Robert de Boron, qu'il transporte instantanément en Bretagne :

> Lors fist Merlins par force d'art aporter d'Irlande les pierres qui sont au cimentire a Salesbires, et quant eles furent venues, si ala veoir Uitier-pandragon et i mena molt de son pueple pour veoir la merveille des pierres (§ 47, 58-62).

Alors qu'il est revenu auprès d'Uter, il fait venir les pierres d'Irlande sans pour autant retourner sur place, ce qui montre une emprise sur l'espace. La maîtrise du temps et celle de l'espace sont indéniablement liées. Merlin semble parvenir à s'abstraire de ces deux notions, et voyager entre le passé et l'avenir à sa guise.

La tradition sylvestre est presque abandonnée, on la retrouve seulement à travers les longues absences répétées de Merlin dans la forêt. En effet, le héros ne semble pas toujours se rendre uniquement auprès de Blaise, comme il l'explique à Pandragon et Uter :

> Je remendrai molt volentiers, mais je voil que vos sachiez entre vos .II. priveement mon afaire et mon estre. Je voil que vos sachiez qu'il me covient par fine force de nature estre par foies eschis de la gent (§ 39, 43-47).

Blaise constitue également une dernière trace de la tradition sylvestre liée à Merlin. Philippe Walter explique qu'il est aisé de voir la figure du loup dans le personnage de Blaise si l'on se rapporte à l'étymologie bretonne de ce nom :

> Le dictionnaire de Léon Fleuriot[129] précise que le mot vieux breton *bleid* est glosé par « loup ». Il existe des formes apparentées à *bleid* dans les autres langues celtiques : en cornique *bleit*, en gallois *blaidd*, en vieil irlandais *bled*, en breton moderne *bleiz*, *blei*. Un autre article du même dictionnaire indique que l'expression bretonne *don bleid* est glosée « homme loup » par Priscien, ce qui se rapproche fort du breton *denbleiz*, *denvleiz*, au sens de « loup-garou ». De tous ces éléments, on retiendra donc que Blaise (*bleiz*) signifie « loup » en breton et dans plusieurs langues celtiques[130].

Blaise est le porte-parole de Merlin, il transcrit exactement tout ce qu'il lui rapporte, il est ainsi son double, comme le loup est le compagnon de l'homme sauvage. De plus, par une coïncidence qui n'est peut-être pas fortuite, Blaise porte le nom d'un saint qui se trouve rattaché aux animaux comme le montre par exemple Alexandre Micha :

> Les *Acta Sanctorum* nous offrent trois saints du nom de Blaise. Celui qui nous intéresse est le Blaise du 3 février, guérisseur d'animaux et *ermite*, à qui s'adresse la voix de Dieu. Dans le *Rationale divinorum officiorum* de Jean Beleth on lit : « Fuit autem hic sanctissimus medicus, qui multo tempore in rupe quadam latitans hominibus ad se venientibus medebatur atque eos sanabat. Simili ratione si qui sua animalia ad eum ducebant aegrota, ea illico curabat. ». Deux traits émergent : solitaire et guérisseur, d'animaux mais aussi d'hommes[131].

Enfin, comme nous l'avons déjà cité, la forte pilosité du héros à sa naissance est également une caractéristique de l'homme sauvage[132].

Les pouvoirs de Merlin lui permettent de devenir le conseiller des rois. Vertigier va être le premier à le solliciter sans encore connaître sa réputation. Mais découvrant son intelligence et sa grande sagesse, il le prie de le conseiller :

> Et Vertigiers a bien oï que Merlin li a dit et sait bien qu'il li dit voir, si li dit : « Je voi bien et sai que tu es le plus sage home dou monde et je te pri et te requier que tu me conseilles contre ces choses et que tu me dies, s'il te plaist et tu le sais, de quel mort tu cuides que je muire. » (§ 30, 41-46).

C'est grâce à cet épisode que Merlin va être connu et sollicité par Uter et Pandragon (« Ou seroit si bons devins trouvez ? » § 31, 73) qui vont également le prier de les aider :

---

[129] Fleuriot, Léon, *Dictionnaire des gloses en vieux breton*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 85 (cité par Philippe Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit.*, p. 56, note 3).
[130] Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit.*, p. 56.
[131] Micha, Alexandre, *Études sur le « Merlin » de Robert de Boron*, *op. cit.*, p. 192.
[132] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 126, p. 41.

> Merlins, biaus amis, je ai oï dire que vos iestes molt saiges et molt bons devins. Je vos pri et requier, por ce que je soie mais toz jorz a vostre volanté, que vos me dioiz quant je porrai cest chastel avoir et de ces Saines qui einsis sont venu en nostre terre, se je ja les en porrai chacier (§ 40, 13-19).

Le héros va mettre ses pouvoirs et son intelligence au service de leur gloire et de celle de leur royaume :

> Mais tant sachiez qu'en touz les leus ou je serai, serai je plus remanbranz de vos oevres que des autrui. Et si voil que vos sachiez que je ne savrai que vos soiez encombrez de nule chose que je ne vos en veigne aidier et conseillier en toutes manieres (§ 39, 47-52).

Il va sauver Uter d'un assassinat (§ 35, 2-8), puis conseiller Pandragon sur la tactique à adopter face aux envahisseurs saxons (§ 40, 19-27). Il connaît les dates exactes de débarquements d'ennemis, leurs intentions, leur état physique et mental, c'est pourquoi il est à même de pouvoir guider le roi de manière très précise :

> Et quant vos avroiz einsi fait, si les i feroiz einsis tenir .II. jorz et au tierz jor vos combatroiz a els. Et se vos einsi le faites, je vos di vraiement que voz genz et vostre regne avront la victoire (§ 44, 78-82).

Sa fonction dépasse celle de conseiller sur deux points. Tout d'abord, il conseille tout en imposant et se montre donc plutôt comme un dirigeant-éducateur. Ainsi, il inspire la crainte aux rois et sait se faire obéir et respecter. Se sachant utile et recherché, il ne se laisse pas approcher trop vite. Il se montre quand, où et à qui il veut. Son ton n'est pas toujours très amical : il a bien voulu se faire connaître, mais « se je vouloie, jamais autrement ne me conoistroient » (§ 34, 35-36). C'est lui qui fixe les délais, « quant je voudroi que vos me conoissiez » (§ 35, 44-45). De même, il n'admet pas qu'on doute de ses dires : « Se vos ne me creez, si ne faites pas ce que je vos di, quar il et folie de croire mauvais consoil » (§ 33, 33-34). Quand Uter lui a désobéi, il ne manque pas de le lui reprocher : « Et si tost com Merlins vit le roi, si li dist que il avoit mal esploitié de cel leu que il avoit soufert a assaier » (§ 51, 4-5), et ne lui permet pas de poser trop de questions : « Ce ne te tient riens a querre ne riens ne te vauroit, se tu le savoies » (§ 51, 20-21). Il montre qu'il possède un caractère nettement autoritaire, parfois il ordonne plus qu'il ne conseille : « Je voil que », « vos feroiz ce que je vos dirai » (§ 44, 94-100) sont des formules fortement marquées par l'ordre et la volonté de dominer. Pourtant, une deuxième caractéristique se dégage de la qualité de conseiller chez Robert de Boron : une amitié forte et réciproque entre Merlin et les rois. Le héros devient plus qu'un proche pour Uter et Pandragon :

> Et li rois respont : « Je vos voudroie molt prier, se estre pooit, que vos m'amesoiz et que je fusse molt acointes de vos, que cist prodome m'ont dit que vos estes molt saiges et molt de bon conseil. » (§ 34, 47-50).

Ce désir d'amitié est aussi valable pour Merlin, c'est un sentiment partagé : « Sire, je voil molt bien estre de vos et de Uitier vostre frere, et sachiez que je sui icil Merlins que vos iestes venuz querre » (§ 34, 28-31). Enfin, cette amitié réciproque est de caractère assez intense. Uter n'hésite pas à donner à Merlin des marques de son amour :

> Einsi chevauchierent jusques a la tante le roi ou il trouva Merlin. Et quant il le vit, si ot molt grant joie et li dist que bien fust il venuz, si le prist entre ses braz, si l'acola molt doucement […] (§ 63, 15-18).

Un autre élément important apporté par Robert de Boron est la mission spirituelle du héros, qui se subordonne à une mission politique. En ce qui concerne cette dernière, elle se fait en faveur des Bretons. Les éléments capitaux en sont l'établissement de la Table Ronde et la quête du Graal qui doivent permettre à Uter de connaître une grande gloire à la fois sur terre mais également au ciel. Il est important de relever le rapport de Merlin à la guerre. Le héros ne combat jamais lui-même. Il donne les conseils nécessaires aux rois pour leur victoire, puis il se retire et ne participe pas à la mêlée :

> A cest consoil n'ot que Pendragon et Uitier et quant il l'orent oï, s'en furent molt lié. Lors dist Merlins : « Je m'en irai, mais seur soiez de ce que je vos ai dit : et vos pensez que vos soiez prodome ambedui. » (§ 46, 23-27).

Il est sans armes et se déplace peu à cheval. Francis Dubost donne plusieurs hypothèses à cela :

> Selon une très ancienne répartition des fonctions observées dans le monde indo-européen et dans les civilisations qui en dérivent, il semblerait que l'on ne puisse être à la fois homme de connaissance et homme d'action, prophète et chevalier, *vates et miles*. […] Pour expliquer la non-violence et le refus de combattre, les modèles ne manquent pas. Le prophète biblique, le druide, le barde gallois, le clerc médiéval, entre autres, ne devaient pas faire couler le sang. […] Le rôle de l'homme sauvage a pu exercer ici aussi une certaine influence. Doté d'une énorme massue, l'homme des bois ignore le maniement des armes chevaleresques. Il est parfois violent, mais plus souvent peureux[133].

La quête politique apparaît d'abord comme l'unique mission du héros, mais elle va se subordonner à un projet plus haut, plus grand. Elle est suivie au nom de la quête spirituelle. Toutes les interventions de Merlin ont un but plus profond. La religion du *Merlin*, selon Alexandre Micha, est une « sotériologie » : « elle est fondée sur la nécessité du salut, la grande affaire pour l'homme »[134]. D'autre part, la foi s'exprime toujours par les œuvres, c'est là le chemin qui permet d'atteindre le salut. Ainsi, lorsque Merlin propose à Uter d'établir la Table Ronde qui fera la gloire de son royaume, c'est en souvenir des deux premières tables,

---

[133] Dubost, Francis, « L'Enfant sans père, Merlin » *in Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, 12e-13e siècles. L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 741-742.

[134] Micha, Alexandre, *Études sur le « Merlin » de Robert de Boron, op. cit.*, p. 94.

celle de Jésus et celle de Joseph d'Arimathie (§ 48, 26-74), afin de poursuivre leur œuvre et que le Saint Graal revienne dans les mains des chrétiens. De même, Merlin et Blaise œuvrent pour le *Livre du Graal* qui doit recenser les grands événements de l'existence d'Arthur et des hommes importants de son époque :

> Et saiches bien que onques nule vie de genz ne fu plus volentiers oïe de fols ne de saiges que sera cele dou roi qui avra non Artus et des genz qui a ce tens regneront. Et quant tu avras ce tout acompli et lor vies retraites, si avras deservi la grace que cil ont qui sont en la compoignie dou vaissel que l'en apele Graal. Et tes livres, par ce que tu en as ja fait et par ce que tu en feras, quant il seront parti de cest siecle et alé au plaisir Jhesu Crist – de que je ne te doi retraire – et tu seras alez de cest siecle et morz, si avra non toz jorz mais, tant com li mondes durera, tes livres li LIVRES DOU GRAAL et sera molt volentiers oïz, qu'il avra poi chose faite et dite en nul leu qui bonne soit ne profitable dont il n'i ait aucune partie (§ 23, 52-66).

Mais la gloire d'Arthur n'est pas la seule raison à l'écriture d'un tel livre. De même que la Table Ronde est construite en souvenir de deux autres tables célèbres, le *Livre du Graal* vient s'ajouter aux deux livres de Joseph et de Bron que l'on pourrait assimiler à une sorte d'Ancien Testament, tandis que celui de Merlin et Blaise constituerait un Nouveau Testament, le tout formant un livre sacré proche de la Bible[135]. Ainsi, cette œuvre littéraire a une fonction profonde, spirituelle, divine. Merlin qui est présent partout, qui sait tout, qui voit tout, qui conseille et dirige les rois afin de remplir sa mission politique et spirituelle, et qui occupe en plus la fonction de narrateur de l'histoire arthurienne avec le *Livre du Graal*, acquiert un statut particulier chez Robert de Boron. Il apparaît comme un narrateur omniscient, à la fois acteur et spectateur de l'histoire. Merlin semble planer au-dessus du récit, comme le souligne Alexandre Micha : « Présent à chaque page, même quand il fait retraite en Northumberland, Merlin est l'âme du récit. »[136]. Mieux encore, il paraît contribuer personnellement à la création du mythe arthurien, tel un metteur en scène, en contrôlant et en influençant les personnages et les événements qui le composent. Merlin donne l'impression d'être en marge du récit, d'évoluer dans une sphère différente qui lui permet d'observer et de contrôler le mythe arthurien. En cela, nous rattacherons ce nouvel élément du portrait des origines et pouvoirs de Merlin à l'emprise sur l'espace. Le héros devient donc l'égal de Robert de Boron, il substitue au texte sa propre création :

> Et quant li dui livre seront assamblé, s'en i avra .I. biau, et li dui seront une meisme chose, fors tant que je ne puis pas dire ne retraire, ne droiz n'est, les privees paroles de Joseph et de Jhesu

[135] Selon Philippe Walter (*Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit.*, p. 170), « Ce qui est en jeu entre Blaise et Merlin, c'est un véritable " Évangile du Graal ", continuation purement imaginaire des saintes Écritures où le motif du Graal sert de soudure entre le temps de la chevalerie et les temps apostoliques ».

[136] Voir introduction d'Alexandre Micha, Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, p. 16.

> Crist. » Einsi dist mes sires Roberz de Borron qui cest conte retrait que il se redouble, et einsi le dita Mellins, que il ne pot savoir le conte dou Graal (§ 16, 111-117).

Merlin est le véritable instigateur du récit puisque le texte de Robert n'est qu'une récriture du *Livre du Graal*. Selon Mireille Séguy, ce dispositif permet de faire coïncider le temps du récit et le temps de l'histoire :

> Le récit que Merlin dicte à Blaise est en effet contemporain de la fondation du monde arthurien : tout en veillant à la bonne marche des affaires du royaume, Merlin s'arrange pour mettre périodiquement Blaise au courant des événements qui viennent de s'y produire, ou qui sont sur le point d'arriver. Non seulement Merlin est ainsi tout à la fois l'acteur principal et le premier narrateur de l'émergence du mythe arthurien, mais la marche de son récit accompagne les étapes de la constitution de ce mythe. Pour le dire autrement, l'épanouissement de l'histoire mythique du monde arthurien est strictement indissociable, dans sa chronologie même, de l'avancée du texte qui en fait le récit[137].

Si le récit de la constitution du mythe coïncide avec l'histoire de sa construction dans l'espace et le temps, le narrateur peut agir sur le monde, l'organiser selon sa volonté. De plus, son récit et les événements qu'il relate deviennent des vérités inébranlables[138].

Ainsi, chez Robert de Boron, le portrait de Merlin se complète encore. Tout d'abord, la qualité d'enfant sans père devient clairement celle de fils du diable et entraîne un certain malaise chez les hommes. Le pouvoir de clairvoyance est caractérisé par une double connaissance : celle du passé et celle du futur. L'emprise sur le temps qui est illustrée par la précocité et la métamorphose s'accompagne d'une emprise sur l'espace, caractérisée par des déplacements instantanés et un pouvoir de metteur en scène de l'histoire. La tradition sylvestre est presque abandonnée, on n'en trouve que des traces. Mais les continuateurs de Robert de Boron vont encore apporter de nouveaux éléments.

---

[137] Séguy, Mireille, « Ce qui aurait pu être, ou ce qui fut et qui est » : temps du mythe et temps du monde dans le *Merlin* de Michel Rio, *in* Gally, Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 2000, p. 147-148.

[138] Selon Mireille Séguy : « […] le texte médiéval se situait dans une relation de pleine présence au monde et à la vérité. Il suffit en effet que le Merlin médiéval énonce une parole pour qu'elle soit vraie, non pas tant parce qu'il est omniscient, que parce que l'acte même d'énoncer cette parole la constitue *ipso facto* comme vraie. » (*Op. cit.*, p. 150).

b. Merlin chez les continuateurs

De nombreux continuateurs ont donné une suite au roman de Robert de Boron qui s'achève au moment de l'avènement d'Arthur. Deux manuscrits (le manuscrit Didot et celui de Modène) présentent un *Perceval* à la suite du *Joseph* et du *Merlin* en prose attribués à Robert de Boron (cycle du *Petit Saint Graal*), rédigé bien après, sans doute vers 1230[139], et qui constitue une suite et fin. Certains critiques ont conclu qu'il s'agit également d'une mise en prose du troisième volet de l'original, ce qui n'est pas admis par tous. Mais la plupart est d'accord sur le fait que, si ce texte est bien d'un auteur différent, il repose sans doute sur un *Perceval* perdu de Robert ou, du moins, a été écrit pour s'adapter aux deux premiers romans et constituer une trilogie[140]. La version retenue ici sera celle du manuscrit Didot. Rien de nouveau n'est ajouté au portrait de Merlin si ce n'est que l'histoire est menée à son terme. Le héros réapparaît après le sacrement d'Arthur et révèle à tous, les véritables origines du nouveau roi. Il va devenir son conseiller et guider Perceval dans la quête du Graal. Mais Merlin reste absent du récit la plupart du temps. Pourtant, selon Paul Zumthor :

> Mais il a suffit à l'auteur de quelques allusions pour nous le [Merlin] laisser supposer partout présent. Il veille à la conduite de la Quête ; rien de ce que fait Perceval ne lui est inconnu. Dans cette merveilleuse histoire, tout est providentiel ; Dieu n'a rien laissé au hasard ; l'instrument incarné de sa Providence, Merlin, a préparé les voies du héros, les tentations et les combats comme la gloire finale. Sur les épaules du Prophète, repose le poids énorme de la Quête et de tout ce mystère : et cette charge est impliquée dans son don même de prophétie qui les lui fait annoncer – dans son don de clairvoyance qui les lui rend présents[141].

Merlin est donc encore une fois, comme chez Robert de Boron, dans le récit et en marge de celui-ci, tel un spectateur et un metteur en scène du mythe arthurien. Il est intéressant de noter que la fin de la vie de Merlin est assez proche de celle de la *Vita Merlini* :

> Et lors vint Merlins a Perceval et a Blayse son maistre, et prist congié a els et lor dist que nostre Sire ne voloit que il se demostrast au peule, ne il ne poroit morir devant le finement del siecle ; « mais adont arai jou la joie parmenable, et je volrai faire defors te maison un abitacle, et la volrai converser, et si profetiserai çou que nostre Sire me commandera. Et tot cil qui men abitacle verront, si le clameront l'esplumoir Merlin »[142].

Comme chez Geoffroy de Monmouth où le héros décidait de s'effacer tout en continuant à vivre dans son observatoire, Merlin disparaît aux yeux du peuple et se construit un logis

---

[139] Zumthor, Paul, *op. cit.*, p. 158.
[140] Zumthor, Paul, *op. cit.*, p. 117-118.
[141] Zumthor, Paul, *op. cit.*, p. 163.
[142] *The Didot Perceval, according to the manuscripts of Modena and Paris* (éd. William Roach), Philadelphia (USA), University of Pennsylvania Press, 1941, p. 278, manuscrit E.

dans les bois, dans lequel il pourra prophétiser quand le Seigneur le lui dira et qu'on appellera l'*esplumoir*[143]. Il y entre et l'on n'entend plus jamais parler de lui. L'*esplumoir* semblerait donc se trouver dans cet espace en marge, inaccessible aux personnages de la diégèse, à l'intérieur duquel Merlin a observé et dirigé les évènements de l'histoire arthurienne[144].

D'autres suites apparaissent et donnent une fin plus négative au héros. Il s'agit du *Vulgate-Merlin* et du *Huth-Merlin* (ou *Suite-Vulgate* et *Suite-Huth*). La première appartient au cycle romanesque du *Lancelot-Graal*, publiée par Heinrich-Oskar Sommer sous le titre *The Vulgate version of the Arthurian romances*. Le *Vulgate-Merlin* présente une mise en prose du *Merlin* de Robert avec une suite de plus de quatre-cent pages. Dans celle-ci, le héros vit deux aventures amoureuses avec Morgane puis Viviane. La première aventure est très brève et il n'est pas question d'amour véritable :

---

[143] Paul Zumthor analyse le terme d'« esplumoir » : « Dans le roman de Raoul de Houdenc, *Méraugis de Portlesguez*, qui, antérieur en tous cas à 1210, a très probablement été composé avant le *Didot-Perceval*, on trouve l'épisode suivant : aux vers 1330 et suivants de l'édition Friedwagner, Méraugis, en quête de Gauvain, rencontre un nain qui lui recommande d'aller se renseigner à l'*esplomeor Merlin*. Méraugis le cherche longtemps ; aux vers 2632 sq., il trouve près de la mer un rocher élevé au sommet duquel, au pied d'un laurier, se tiennent douze demoiselles. Ne trouvant ni chemin ni escalier qui permette l'accès, il interpelle de loin les demoiselles, leur demandant où se trouve l'*esplumeor*. Elles lui répondent que c'est ici, et, d'elles-mêmes, lui indiquent où il trouvera Gauvain. L'épisode est intéressant, car le mot *esplumeor* étant par ailleurs inconnu, son sens a été discuté. Le dictionnaire de Godefroy le définit : " habitation de l'enchanteur ", et cite comme exemple la dernière phrase du *Didot-Perceval* ; d'autre part, de la variante *esplumeor* il donne la définition : " celui qui se sert de la plume, qui écrit des caractères magiques ", et cite comme exemples les cinq phrases du *Méraugis* où paraît ce mot. H. Friedwagner y consacre une note (au v. 2703) : " Soviel allerdings scheint aus 1333, 2703 und 2713 sowie aus dem von Godefroy citierten Belege (Graal I, 503) hervorzugehen, dass es die specielle Bezeichnung, also eine Art Eigenname für den Afenthaltsort Merlins, nicht aber für diesen Zauberer selbst war... Welches aber ist die ursprüngliche Bedeutung von *esplumeor* ? Ich denke nicht, dass man es allgemein gebrauchte ; es muss wohl zu Merlins Wesen in besonderem Verhältnisse stehen. Da dialektiches *épleumer* im Morv. nach Godefroy « ôter l'enveloppe » im allgemeinen zu besagen scheint, so würden *emplumeor* und *esplumeor*... den Ort bezeichnen, wo Merlin seine angenommene fremde Gestalt abzulegen pflegte, also frei vom Zwange war. " » (*Op. cit.*, p. 166-167). Ainsi, l'« esplumoir » serait lié à la métamorphose du héros. Selon Danièle James-Raoul : « Nom énigmatique, formé à l'évidence sur le nom " plume ", qu'on peut analyser comme un endroit où l'oiseau se dépouille de ses plumes, autrement dit fait sa mue ; à partir de là, on peut évoquer une sorte de perchoir où s'accomplit une mutation qui est maturation et régénérescence. N'oublions pas que le Merlin primitif a des caractéristiques d'oiseau. » (*Op. cit.*, p. 80).

[144] Dans les romans médiévaux, Merlin disparaît souvent définitivement dans la forêt (ce que nous verrons un peu plus loin dans les différentes continuations). Il s'y retire volontairement ou y est emprisonné par Viviane. Selon Jean Markale, les auteurs du 12e siècle voulaient ainsi signifier l'importance d'un retour à la nature, héritage des croyances celtiques : « Pourquoi Merlin a-t-il accepté l'enserrement ? Parce qu'il a compris que vivre en dehors de la Nature, c'est se vouer à la destruction. » (*Op. cit.*, p. 233).

> & en ce quil seiournerent en la uille sacointa morgain de merlin qui moult estoit boine clergesse & ele li fu si priuee & tant li ala enuiron quele sot quil fu . & que maintes merueilles li aprinst dastrenomie & dingremance & ele les detint moult bien (p. 254, l. 20-24)[145].

Ainsi, Merlin présente un certain intérêt pour les femmes : il détient des connaissances auxquelles elles veulent accéder. Cette rencontre entre le héros et Morgane a lieu alors qu'il connaît déjà Viviane. En ce qui concerne cette dernière, Merlin la rencontre sous l'apparence d'un beau valet lorsqu'elle a à peine douze ans. Il est immédiatement séduit :

> Et quant merlins la uit si laremira moult anchois quil dist mot . si dist que moult seroit fols se il sendormoit en son pechie quil en perdist son sens & son sauoir por auoir le deduit dune damoisele & lui honir & dieu perdre (p. 209, l. 38-41).

Il va l'aimer d'un amour intense, « si nauoit il riens el siecle autre tant ame comme feme » (p. 421, l. 34-35). Grâce à son don prophétique, il se doute qu'elle va le perdre, mais il ne parvient pas à résister. Viviane demande à Merlin de lui enseigner la magie, en échange de quoi elle sera son amie. Il le lui accorde, sans remarquer qu'elle le trompe (« & cele li otroie qui garde ne se prent de son barat », p. 210, l. 26). Merlin fait des tours pour l'impressionner, il apparaît comme un véritable magicien illusionniste. On ne lui connaissait pas encore tous ces pouvoirs (il fait apparaître une foule de gens qui font une fête, ainsi qu'un château et un verger, il apprend à Viviane à faire apparaître une rivière là où elle le désire, etc.). À la demande de Viviane et pour sa propre perte, Merlin lui apprendra comment endormir quelqu'un ou encore empêcher un homme d'avoir tout rapport charnel avec elle. Elle se méfie de lui à cause de son origine et ne se donnera jamais :

> Ensi demora illuec merlins . viij . iours tous plains auoec la pucele . mais nous ne trouons mie lisant que onques merlins requesist uilounie a li ne a autre feme mais ele le doutoit trop quant ele lot conneu & ele sot comment il fu engendres. & ensi se garnisoit ele contre lui (p. 280, l. 38-41).

Merlin sent sa fin arriver, il se rend auprès d'Arthur puis de Blaise pour leur annoncer qu'il ne les reverra jamais : « Sire fait merlins chest la daerraine fois » (p. 451, l. 1). Viviane demande peu de temps après à Merlin comment enfermer quelqu'un sans mur ni tour. Il connaît la raison de sa question et elle se justifie en revendiquant son droit de maîtresse : comme elle est à lui et lui à elle, il doit faire toutes ses volontés. Elle a d'ailleurs quitté ses parents pour vivre seule avec lui. Il lui apprend donc à créer un tel lieu et un jour, alors qu'ils se promènent dans la forêt de Brocéliande, Viviane endort Merlin :

> Et quant la damoisele senti quil dormoit . si se leua tout belement & fist vn cerne de sa guimple tot entor le buisson et tout entour merlin . si commencha sez enchantemens & puis sala seoir

[145] Édition utilisée : *The Vulgate version of the Arthurian romances, Lestoire de Merlin* (éd. Heinrich-Oskar Sommer), tome 2, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1908.

> deles lui . & li mist son chief en son giron & le tint illuec tant quil sesuilla . Et il regarda entour lui & li fust auis quil fust en la plus bele tour del monde . et se trouua couchie en la plus bele couche ou il eust onques geu (p. 452, l. 23-29).

Il est emprisonné à jamais dans ce lieu alors que Viviane est libre d'y entrer et d'en sortir. Mais elle passe la plupart de son temps avec son amant. Arthur, de son côté, fait rechercher Merlin par ses chevaliers. Gauvain l'entend sans parvenir à le voir « fors vne fumee tout autressi comme air . ne outre ne pooit passer » (p. 461, l. 7-8). Le héros lui apprend qu'il est le dernier homme à lui parler et qu'il restera enfermé à jamais, ce dont s'étonne fort Gauvain qui le croyait assez sage pour échapper à la ruse d'une femme. Ainsi, cette version apporte des éléments sur la disparition de Merlin du monde des hommes.

Le *Huth-Merlin* donne une fin plus macabre. Ce texte appartient à un autre cycle, composé entre 1230 et 1250, dont il ne subsiste que des traductions étrangères et des fragments épars. Il a été attribué par fiction à Robert de Boron. Le *Huth-Merlin*, du nom de celui qui posséda le manuscrit à la fin du 19^{e} siècle, date des années 1235-1240 alors que le *Vulgate-Merlin* aurait été écrit vers 1230-1235[146]. On y retrouve les deux personnages féminins, Morgue et Ninienne[147], dans des versions différentes des précédentes. Merlin tombe éperdument amoureux de la sœur d'Arthur, Morgue, qui le prie de lui apprendre tous ses secrets, en échange de quoi elle fera ce qu'il voudra : « Et quant il le voit de si grant biauté, il l'enama moult durement […]. » (tome 1, p. 266)[148]. Mais lorsqu'elle a appris tout ce qu'elle désire, elle chasse Merlin :

> Quant elle ot tant apris d'art d'ingromanchie comme il li plot, elle cacha d'entour lui Merlin, pour chou que elle s'aperchut bien que il l'amoit de fole amour, et li dist que elle le feroit honnir se repairoit plus entour li (tome 1, p. 266).

---

[146] Il est important de noter que les deux continuateurs ont travaillé chacun de leur côté, sans être influencés par l'autre : « Ce qui appelle un instant notre attention, ce sont les coïncidences qui se remarquent entre les deux continuations, et qui pourraient faire penser que l'un des auteurs a utilisé l'autre ou que tous deux ont travaillé d'après un même original. Nous croyons qu'il n'en est rien, et que ces coïncidences ont une origine très compréhensible : elles s'expliquent par la nature même du travail des deux continuateurs. Ils s'attachent l'un et l'autre à préparer ou à annoncer les événements racontés dans les romans dont ils écrivent l'introduction : il est donc naturel qu'ils se soient rencontrés quelquefois ; mais là même où ils le font, leurs récits présentent trop de différences pour qu'on puisse les croire puisés à la même source. » (*Merlin, roman en prose du 13e siècle*, éd. Gaston Paris, Jacob Ulrich, Paris, Société des anciens textes français, 1886, 2 tomes, p. 54).

[147] Selon Paul Zumthor : « Le nom de Viviane connaît les variantes les plus diverses : Vivienne, Nivienne, Niniane, Nimenne, Nymenche. Son nom peut être un dérivé de celui de Diane, dont il est question dans plusieurs de ces romans – ou le féminin du nom d'homme Vivien. » (*Op. cit.*, note 1 p. 241).

[148] Édition utilisée : *Merlin, roman en prose du 13e siècle* (éd. Gaston Paris, Jacob Ulrich), *op. cit*.

Le héros en est très affecté mais ne fait rien pour se venger, par amour pour Arthur. Encore une fois, ce qui attire les femmes vers Merlin sont ses connaissances et sa sagesse, mais il finit par être durement rejeté. Son aventure avec Ninienne sera bien plus cruelle. Alors que cette « damoisele caceresse » (tome 2, p. 136) séjourne à la cour d'Arthur, Merlin en tombe fou amoureux :

> Merlins repairoit moult volentiers avoec la damoisele cacheresse, celle qui Nivene estoit apielee. Et tant i repaira une fois et autre qu'il l'ama de trop grant amour, pour chou que ele estoit de trop grant biauté, ne n'avoit pas d'aage plus de quinze ans (tome 2, p. 139-140).

Il s'agit encore une fois d'un amour unique et intense : « Ensi fu Merlins avoec la damoisele remés, et i demoura nuit et jour, si l'amoit de si grant amour qu'il n'amoit riens el monde autant. » (tome 2, p. 150). On retrouve à nouveau le même scénario : la femme fait un chantage à Merlin en échange de son amour : « Je ne vous amerai jai se vous ne me fianchiés que vous m'aprendrés des enchantemens que vous savés que je vous demanderai. » (tome 2, p. 140, de même que citation suivante). Elle a peur du héros et le fait jurer de ne rien lui faire par enchantement et contre sa volonté. L'auteur fait apparaître un Merlin plutôt négatif, il semble envahi par le péché de chair : « […] mais ill atendoit et esperoit qu'il la conneust carneument et de sa volenté, et qu'il euust son pucelage, car che savoit il bien que elle estoit encore pucelle ». Dans un autre passage on peut également lire :

> Et pour la grant amour qu'il avoit a li ne li osoit il requerre que elle fesist [rien] pour lui, car il ne l'osoit courechier. Et il pensoit toutes voies que il i averroit en auchune maniere si qu'il en feroit outreement ses volentés (tome 2, p. 150).

Merlin apprend tout son art à Ninienne qui devient très savante, mais sa haine envers lui ne cesse de croître (« Ne il n'estoit riens el monde que elle haist si mortelment que elle faisoit Merlin » (tome 2, p. 150-151). Alors qu'ils chevauchent jusqu'au bois En Val, Merlin propose à Ninienne de lui montrer le lac de Diane. Au bord, ils aperçoivent une tombe dans laquelle, selon Merlin, gît Faunus qui aimait Diane plus que tout et fut trahi et tué par la déesse. Leur histoire est la suivante : le jeune Faunus, fils d'un roi, devient l'amant de Diane à condition qu'il ne voie plus personne qu'elle. Ils s'établissent en pleine forêt, dans le riche manoir qu'elle a édifié près du lac. Mais au bout de deux ans, Diane s'éprend d'un autre chevalier appelé Félix, qui n'ose l'aimer à cause de Faunus qui le tuerait. Il demande à la déesse de se débarrasser de Faunus, ce qu'elle finit par accepter. Près du lac se trouve une tombe, alors pleine d'une eau enchantée par l'enchanteur Demophon, et qui guérissait toutes les blessures. Diane en retire l'eau, un jour où Faunus a reçu une blessure à la chasse. Elle le persuade de se mettre nu dans la tombe, et par le couvercle percé on y coulera un bain d'herbes salutaires.

Diane y verse alors du plomb bouillant. Lorsqu'elle raconte ce qu'elle a fait à Félix, il lui coupe la tête, indigné. Ninienne qui admire Diane, demande à Merlin de lui construire sur ce lieu le plus riche manoir qu'on puisse faire et dans lequel elle va s'installer avec sa suite. Le héros rend le lieu invisible pour toute personne extérieure et si quelqu'un dévoile son existence, il périra sur le champ. Il continue à enseigner Ninienne qui commence à préméditer comment elle pourrait le tuer (« et se elle osast emprendre a lui occhirre ou par puison ou par autre chose, elle l'empresist hardiement » tome 2, p. 151). On finit par apprendre la raison à cette farouche haine :

> Car je ne porroie avoir cuer de lui amer, se il me faisoit dame de toutes les riqueches qui sont desous le throsne, pour chou que je connois qu'il fu fieus d'anemi et que il n'est pas coume autre homme (tome 2, p. 191).

Alors qu'ils chevauchent dans la forêt périlleuse, la nuit tombe et ils sont obligés de s'arrêter dans une vallée rocheuse. Merlin raconte à Ninienne que dans les rochers se trouve une chambre magnifique où ont vécu deux amants dont voici l'histoire : Anasteu, fils du roi Assen, aime la fille d'un pauvre chevalier. Mais son père, qui n'accepte pas cet amour avec une fille de bas lignage, le menace de le tuer ou de tuer la jeune fille. Anasteu décide de s'enfuir avec ses compagnons les plus proches et fait construire entre les roches une chambre magnifique où il s'installe avec son amie. Ils finissent par être tous deux enterrés dans cette même chambre. Merlin fait visiter les lieux à Ninienne et sa suite. Il est intéressant de noter que, sur la demande de sa maîtresse, il fait lever par enchantement la pierre du tombeau des amants : « Et si estoit elle si pesans que dis houme eussent euut assés a remuer, pour coi on doit croire que plus li valut illuec ses sens que sa forche. » (tome 2, p. 195). Il fait preuve encore une fois d'une emprise sur l'espace, un élément que l'on trouvait lors de l'épisode des pierres d'Irlande. Ninienne est ravie de la découverte de cette chambre et décide d'y passer la nuit. Elle sait maintenant où elle enfermera Merlin. Bien qu'il soit enchanté et ne se doute pas de la trahison dont il va être la victime (« Et neporquant elle l'avoit ja si enchanté par che meismes que elle avoit de lui apris que elle pooit dire canques elle voloit avant que ja en seüst riens », tome 2, p. 151), Merlin ne se sent pas joyeux. Il lui reste encore un peu de son pouvoir prophétique qui lui avait permis de prédire à Arthur : « tu morras a hounour et jou a honte » (tome 1, p. 178). Lorsqu'il dort, Ninienne l'enchante encore jusqu'à ce qu'il ne puisse plus se réveiller et appelle sa suite pour se moquer de lui. Puis elle fait jeter Merlin dans la tombe et remettre la lame avant de la sceller par de puissants sortilèges. Personne ne réussit plus jamais à la bouger ni à voir Merlin mort ou vif avant qu'elle-même, selon une certaine « Histoire de Tristan » et « Le Conte du Brait », n'y vienne sur la prière de Tristan. Bademagu

passe par là quatre jours plus tard mais ne peut rien pour Merlin qui finit par pousser un cri « quant il aperchut toutes voies que il estoit livrés a mort par engien de feme et que sens de feme a le sien sens contre-batu. » (tome 2, p. 198). Ainsi, dans cette version, Merlin semble obsédé par le péché de chair, ce qui l'éloigne du héros chrétien de Robert de Boron. D'autre part, on assiste à une mort cruelle et définitive du personnage.

Le Conte du Brait dont il est question à la fin du texte est un roman postérieur au *Huth-Merlin* dont il ne reste que des traductions[149], le texte français ayant été perdu. Il va encore plus loin et raconte comment Bademagu passe un jour près de la tombe de Merlin et s'entretient avec lui. Puis il entend quatre cris déchirants d'une voix plus diabolique qu'humaine. Aux alentours, il remarque que la terre est couverte de diables. C'est ainsi que Merlin rend l'âme ce qui plonge tout le royaume de Logres dans le deuil. Au contraire, il est intéressant de noter qu'un des manuscrits du *Lancelot* (qui appartient au cycle du *Lancelot-Graal*) mentionne le fait que Perceval délivrera Merlin, ce que l'on retrouve également dans *La Mort du roi Arthur* du même cycle. Selon Paul Zumthor, ces mentions pourraient faire référence à un roman perdu, peut-être de Perceval, dans lequel « Merlin serait délivré par le chevalier élu ; il triompherait de la femme par celui même en qui s'accomplirait sa prophétie. La grandeur du Prophète sortirait accrue de l'aventure […] »[150]. Ces derniers textes complètent le portrait de Merlin en ce qui concerne sa disparition : Merlin semble retourner en enfer, le monde qui l'a créé, ou est délivré par Perceval.

Pour conclure et rappeler tous les traits du portrait médiéval de Merlin qui ont été dégagés, il nous faut à présent dresser un tableau. Il s'accompagne d'explications sur son agencement, que nous faisons suivre immédiatement après celui-ci.

[149] Un extrait de la version espagnole est donné chez Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 255.
[150] Zumthor Paul, o*p. cit.*, p. 243, voir aussi note 1 p. 243.

		Positif	**Négatif**
ORIGINES	**Conception**	Mère / Dieu	Fils du diable Malaise
	Tradition sylvestre	Proximité / fusion avec la forêt Proximité / fusion avec le monde animal	Folie
POUVOIRS	**Clairvoyance**	Faits futurs	Faits futurs (tradition sylvestre) Faits passés Rire
	Emprise temps	Longévité Précocité / « enfant-vieillard »	Métamorphose
	Emprise espace	Déplacements instantanés et ubiquité Spectateur et metteur en scène du mythe arthurien	

Quelques éléments sont à préciser : ce tableau classe différentes caractéristiques de Merlin selon, verticalement, les origines et les pouvoirs, et horizontalement, un pôle positif et négatif (que l'on pourrait appeler aussi « divin » et « diabolique »[151]) qui montre, au premier regard, l'ambivalence du personnage. Mais il nous faut expliquer en quoi certaines caractéristiques ou attributs de Merlin se trouvent placés sous l'un ou l'autre pôle. Pour la conception, cela paraît suffisamment clair. Cependant, en ce qui concerne les différents éléments qui composent la tradition sylvestre, il faut apporter quelques explications : la proximité de Merlin avec la forêt et les animaux va faire de lui l'égal d'une divinité sylvestre positive[152] alors que le thème de la folie, châtiment infligé par Dieu qui implique parfois des démons (à travers le motif de la *mesnie Hellequin*) comporte indéniablement une connotation négative. De même, pour le pouvoir de clairvoyance, Robert de Boron transforme la connaissance du passé en un attribut diabolique et celle du futur en un attribut divin. Mais dans la tradition sylvestre, ce pouvoir revêt dans les deux cas une connotation négative puisqu'il est provoqué par la folie. De plus, il est évident que le rire est un élément négatif, puisqu'il résulte lui aussi de la folie sylvestre, voire même diabolique si l'on se replace dans le contexte du Moyen Âge chrétien[153]. L'emprise sur le temps regroupe trois pouvoirs : la longévité, qui donne la possibilité à Merlin de vivre différentes époques et générations de rois. C'est surtout dans les fins positives (*Vita Merlini* ou *Perceval*) qu'on la trouve illustrée, lorsque Merlin se retire pour toujours dans la forêt. La métamorphose permet au héros de voyager dans les âges. Elle se trouve indéniablement sous le pôle négatif (le déguisement est diabolique au Moyen Âge car il trompe[154]). Enfin, la qualité de précocité ou d'« enfant-

[151] L'opposition entre divin et diabolique concerne plus particulièrement le Merlin chrétien, c'est pourquoi nous préférons conserver celle du positif et du négatif, plus neutre, qui se rapporte à la fois au Merlin chrétien et au Merlin païen de la tradition sylvestre.

[152] Selon Francis Dubost (*op. cit.*, p. 739), la référence à l'homme sauvage pourrait constituer une sorte de revalorisation de son origine diabolique : « Tirer Merlin du côté de l'homme sauvage, n'est-ce pas, en fin de compte, tenter une autre forme de rédemption, une rédemption par le bas ? À la réhabilitation par la Rédemption chrétienne tentée par Robert de Boron s'ajoute la réhabilitation naturaliste esquissée par ses continuateurs. Faire de Merlin le fils d'un homme des bois est une autre manière de gommer la marque démoniaque en transférant l'origine de ses pouvoirs sur des forces naturelles ».

[153] N'oublions pas que le Merlin médiéval aime se jouer des hommes, les tromper, tout comme le diable.

[154] Dans l'Évangile de saint Luc, Satan prend l'apparence de Judas : « Satan entra en Judas, appelé Iscariote, qui était au nombre des Douze ; Judas s'en alla parler avec les chefs des prêtres et les officiers de la garde du Temple. » (Évangile de saint Luc, chapitre 22, versets 3-4. Édition utilisée pour toutes les citations bibliques : *Le Nouveau Testament*, Les Éditeurs du Rameau, Paris, 1994.). De même, Jésus ordonne à un mauvais esprit de sortir du corps d'un homme : « Or, il y avait dans leur synagogue un homme tourmenté par un esprit mauvais, qui se mit à crier : " Que nous veux-tu, Jésus de Nazareth ? Es-tu venu pour nous perdre ? Je sais fort bien qui tu es : le Saint, le Saint de Dieu. ".

vieillard » : Merlin est sage et instruit dès sa naissance ce qui montre aussi une emprise sur le temps qui s'avère positive cette fois (Jésus lui-même, débattant avec les docteurs du temple de Jérusalem à l'âge de douze ans était un « enfant-vieillard »[155]). Pour finir, l'emprise sur l'espace regroupe deux pouvoirs. Tout d'abord les déplacements instantanés associés au don d'ubiquité de Merlin. Mais on trouve également sa qualité de metteur en scène de l'histoire. En effet, ce pouvoir lui permet de se tenir « en marge » des événements, hors de la diégèse et de se placer en tant que spectateur. Il fait donc indéniablement partie de l'emprise sur l'espace. Dans les deux cas, il s'agit d'une qualité positive, étant donné que le but principal du héros est de se trouver auprès de Blaise le plus vite possible et donc d'accomplir la mission confiée par Dieu (écrire le *Livre du Graal*).

Ainsi, l'étude des rémanences contemporaines du personnage littéraire médiéval de Merlin dans la production culturelle francophone sera construite sur la base de ce tableau des origines et pouvoirs du héros dans la littérature du Moyen Âge. Elle permettra de mettre en lumière les évolutions narratologiques du personnage par rapport à son homologue médiéval et de s'interroger sur le sens profond de la légende de Merlin, au Moyen Âge et aujourd'hui. C'est avec la rémanence des origines que nous commençons à présent notre analyse.

Jésus l'interpella vivement : " Silence ! Sors de cet homme. " L'esprit mauvais le secoua avec violence et sortit de lui en poussant un grand cri. » (Évangile de saint Marc, chapitre 1, versets 23-26). Parmi les tromperies dont le démon se rend coupable, celles qui recourent à l'imitation sont très fréquentes. Le diable est avant tout celui qui singe, qui contrefait ou qui parodie. Ainsi, chez Robert de Boron, les diables se réunissent pour créer une réplique du Christ, un Antéchrist. Ils parodient Dieu : « Einsis emprist deables a faire home qui eust sa memoire et son sen por engingnier le Jhesu Crist. » (§ 1, 89-91).

[155] « Chaque année, les parents de Jésus allaient à Jérusalem pour la fête de Pâque. Quand il eut douze ans, ils firent le pèlerinage suivant la coutume. Comme ils s'en retournaient à la fin de la semaine, le jeune Jésus resta à Jérusalem sans que ses parents s'en aperçoivent. Pensant qu'il était avec leurs compagnons de route, ils firent une journée de chemin avant de le chercher parmi leurs parents et connaissances. Ne le trouvant pas, ils revinrent à Jérusalem en continuant à le chercher. C'est au bout de trois jours qu'ils le trouvèrent dans le Temple, assis au milieu des docteurs de la Loi : il les écoutait et leur posait des questions, et tous ceux qui l'entendaient s'extasiaient sur son intelligence et sur ses réponses. » (Évangile selon saint Luc, chapitre 2, versets 41 à 47).

II. La rémanence des origines

Le tableau du portrait médiéval de Merlin établi précédemment se compose verticalement de deux grands éléments qui sont les origines et les pouvoirs. Dans cette seconde grande partie de notre travail, nous nous intéresserons aux origines qui, dans le tableau, regroupent à la fois la conception et la tradition sylvestre. La conception fait apparaître Dieu ainsi que la mère de Merlin sous le pôle positif, et le diable associé au malaise (conséquence de l'origine diabolique) provoqué par le héros chez les autres personnages, sous le pôle négatif. D'autre part, la tradition sylvestre se compose de trois grands éléments : la proximité et la fusion avec la nature ainsi que la proximité et la fusion avec le monde animal, tous deux placés sous le pôle positif, et la folie, située sous le pôle négatif.

De quelle manière les auteurs contemporains représentent-ils les origines du héros ? Que devient aujourd'hui la tradition sylvestre présente aux sources du personnage de Merlin ? Dans une dernière partie, nous étudierons la valeur du christianisme dans le corpus contemporain. En effet, l'influence chrétienne sur le portrait médiéval du héros est capitale, il est donc intéressant d'analyser sa place dans des œuvres des 20^{e} et 21^{e} siècles. Les remarques qui en découleront constitueront un fil conducteur pour la suite de notre travail.

1. La conception

L'origine médiévale de Merlin apparaît d'abord chez Geoffroy de Monmouth. La mère du héros, fille du roi de Démétie, expose au roi Vortegirn comment elle a conçu l'enfant. Elle n'a pas connu d'homme, mais une apparition venait souvent la voir et passer du temps avec elle lorsqu'elle était seule. Un conseiller du roi fait alors l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'un incube. Chez Robert de Boron, la mère de Merlin n'est pas fille de roi, mais son père est un homme important qui possède de nombreuses richesses : « Cil riches hom avoit molt grant planté de bestes et d'autres granz richesces » (§ 2, 7-8). La conception du héros (« Icist deables qui ot pooir de converser et de gesir a femme fut tost apareilliez et vient a li en dormant, si conçoit », § 6, 37-39) et la préméditation de cet acte, lors d'un rassemblement des démons (« Il i a tel de nos qui puet bien prendre semblence d'ome et habiter a femme ; mais il

covient que il la praingne au plus priveement qu'il porra. », § 1, 83-86) » sont exposés en détails par l'auteur. La mère de Merlin a été abusée, la conception est présentée comme un viol dont elle ne s'est rendue compte qu'après son réveil :

> Et quant il ot conceu, elle s'esveilla et en l'esveillier li souvint dou prodome, si se seingna et dist : « Sainte Marie, que est ce qui m'est avenu ? Je suis empiriee de tel com j'estoie quant je me couchai. Bele glorieuse mere Dieu, dame, fille et mere Jhesu Crist, depriez le vostre boneuré pere et chier fil que il garde l'anme de moi et desfande dou pooir de l'annemi. » (§ 6, 40-46).

Merlin va être le premier à nommer celui qui l'a engendré, lors de l'épisode du jugement de sa mère : « Je voil que tu saiches et croies que je sui filz d'un ennemi qui engingna ma mere, et cele meniere d'enemi qui me conçut a non enquibedes et sont et repairent en l'air » (§ 15, 17-20). Chez Geoffroy de Monmouth, l'implication d'un incube était une hypothèse alors que chez Robert de Boron, aucun doute ne subsiste quant à l'identité paternelle du héros.

Cette qualité de fils du diable entraîne parfois un certain malaise chez les autres. Sa propre mère ainsi que les femmes qui l'assistent à l'accouchement sont effrayées par son apparence : « " Cist enfes me fait grant paor. " Et les autres femmes dient : " Et nos meismes, tant que a grant poine le poons nos tenir. " » (§ 10, 45-47). Blaise commence aussi par douter de Merlin : « Et Blaises respont : " Je le t'ai oï dire et je croi bien que tu soies conceuz de deables, si te dout que tu ne m'engingnes. " » (§ 16, 14-17). Ce n'est que lorsque le héros l'a rassuré qu'il accepte de lui accorder toute sa confiance.

Quels sont les apports ou les changements dans les différentes œuvres contemporaines autour de la conception du héros ? La paternité diabolique demeure-t-elle présente dans une société où le christianisme a perdu de son influence par rapport au Moyen Âge ? Le caractère ambigu voire effrayant lié au héros médiéval survit-il ? Quatre aspects principaux se dégagent de la notion de conception dans le corpus contemporain. Tout d'abord, la conception inconnue voire inexistante du héros, caractérisée par une absence totale de géniteur. Le second aspect confère au père diabolique un statut entièrement humain, il est rationalisé, alors que le troisième le transforme en personnage principal de l'histoire. Omniprésent, il dévoile par conséquent bon nombre de ses secrets. Enfin, certains auteurs choisissent de substituer une divinité païenne au père diabolique, en gommant toutes les références chrétiennes qui lui étaient attachées. Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'origine elfique proposée par Jean-Louis Fetjaine en lui consacrant une analyse détaillée.

a. La conception inconnue

Notre corpus contemporain présente tout d'abord trois œuvres dans lesquelles la conception de Merlin n'est pas connue et demeure mystérieuse. Le héros serait présent depuis le commencement des temps ou apparu de manière inexplicable. Dans tous les cas, son apparition remonte à une époque très éloignée.

Tout d'abord, chez John Boorman, le héros paraît n'avoir ni père ni mère. Il dit être présent depuis la création du monde et semble être apparu d'un coup, sorti de nulle part, de la même manière que lorsqu'il apparaît en un éclair aux hommes. La première séquence[156] du film (voir annexe 1, document 1) montre, en focalisation zéro[157] (ou en monstration externe masquée[158]), une bataille de nuit dans une forêt embrumée, éclairée par le feu des torches des soldats. Le cadrage[159] effectue d'abord un plan d'ensemble présentant la forêt et l'arrivée des chevaliers, puis une suite de plans moyens sur plusieurs d'entre eux[160]. Enfin, un chevalier est

---

[156] « […] ce terme est communément utilisé pour désigner une sorte de grande unité de scénario correspondant à des moments actionnels aisément repérables (la séquence de la poursuite, de la fuite, des retrouvailles, etc.). Il est alors perçu comme largement synonyme de " scène ". » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, Paris, 1992, p. 186, article « Séquence »).

[157] Francis Vanoye analyse la question de la focalisation dans le récit écrit et dans le récit filmique. En partant des travaux de narratologie de Gérard Genette, il propose une filmologie, ou une narratologie filmique. En ce qui concerne la focalisation zéro : « […] plans généraux vus du point de vue de Sirius (ou de Dieu, si l'on préfère […]), repérables dans certaines grandes scènes de bataille, par exemple ; plans descriptifs dans lesquels la caméra (et, par suite, le spectateur) domine les personnages, en " voit " plus qu'eux et ne se substitue à aucun. » (Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1989, p. 144-145. Voir aussi Vanoye, Francis ; Goliot-Lété, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992, p. 35-38). Voir annexe 2 pour un rappel des notions cinématographiques abordées.

[158] André Gardies (*Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993) décrit la « monstration externe (à énonciation) masquée » comme « […] un point de vue optimum sur le monde diégétique. Point d'ombres ou de recoins dissimulés. […] Le film me place en situation de vision panoptique et, par là, en situation de savoir maximum. » (p. 105). Notons que l'auteur préfère parler de « monstration » plutôt que de focalisation. En effet, à la différence du récit écrit dans lequel le choix de la focalisation est opéré par le narrateur lui-même, le récit filmique passe obligatoirement par le foyer optique de l'objectif. Il relève ainsi deux types de focalisation qu'il nomme « localisation » et « monstration » : « Aussi sommes-nous en présence, avec le récit filmique, de deux types de focalisation : l'une physique et optique, liée à la formation de l'image, relevant intrinsèquement du langage cinématographique [localisation], l'autre, celle que décrit Genette, dépendant des stratégies narratives [monstration]. » (p.101).

[159] « […] on appelle " cadrage " l'opération qui consiste à choisir, à prélever dans le continuum perceptif, ce qu'on veut inscrire, sous forme d'image, dans les limites d'un cadre. C'est aussi organiser d'une certaine manière, dans l'espace du cadre, les éléments qu'on a choisi d'y faire apparaître » (Gardies André, Bessalel Jean, *op. cit.*, p. 37, article « Cadrage »).

[160] Plan : « […] unité spatio-temporelle réalisée en continu lors de la prise de vues. » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 164, article « Plan »). Échelle des plans : « Dans le premier groupe on

cadré en gros plan[161], ce qui suggère, d'une part, qu'il est un personnage principal, et d'autre part, qu'il est peut-être le seul à voir ce qui va suivre. Ses yeux semblent chercher quelque chose à travers la brume. Le plan passe alors en focalisation interne (ou monstration interne)[162], c'est-à-dire que le spectateur voit ce que regarde le personnage précédent. Dans un nuage de brume faiblement éclairé par les torches, s'avance une ombre en contre-jour dont la netteté se dessine progressivement et qui devient de plus en plus grande. Le cadrage utilise ici la profondeur de champ[163] pour mettre en valeur l'apparition surnaturelle de ce personnage : il

---

trouve : 1) le *plan général*, en anglais : *extreme long shot*, qui montre une large fraction du cadre dans lequel se situe le décor et où les personnages, s'il y en a, sont plus ou moins " noyés " ; 2) le *plan d'ensemble*, *long shot*, qui montre la totalité du décor : la taille des personnage y est encore réduite mais des détails commencent à se préciser ; 3) le *plan de demi-ensemble* (*medium long shot*), plus serré que le précédent, ne montre qu'une partie du décor et permet d'y inscrire plus nettement les personnages. Dans le second groupe on a : 1) le *plan moyen* qui cadre les personnages " en pied ". Combiné au plan de demi-ensemble, c'est pratiquement le seul échelon utilisé dans le cinéma des premiers temps (Lumière, Méliès) et, durant des décennies, par la photo de famille. C'est le plus proche, en effet, de la vision " naturelle " du corps humain, ainsi que de sa représentation théâtrale ; 2) le *plan américain* (*medium shot* ou *mid shot*), ainsi nommé parce que les Américains seraient les premiers à l'avoir employé dans les westerns (mais on l'appelle aussi " plan italien "), cadre les personnages à mi-cuisses ; 3) le *plan rapproché* (*medium close shot*, *medium close up* ou *big shot*) montre les personnages au niveau de la taille (= plan rapproché taille) ou du buste (= plan rapproché buste) ; 4) le *gros plan* (*close up* ou *close shot*) ne fait apparaître, parfois plein cadre, que le visage du personnage ; 5) le *très gros plan* (*extreme close-up*) représente seulement une partie du visage ou un détail d'objet. » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 70, article « Échelle des plans »).

[161] Selon Jennfier Van Sijll (*Les Techniques narratives du cinéma : les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*, Eyrolles, Paris, 2006, p. 148) : « Le gros plan donne une proximité physique et établit une relation d'intimité avec le sujet filmé. Plus nous sommes près d'un personnage, plus nous éprouvons de sympathie pour lui. Le gros plan peut également provoquer la peur ou le dégoût du spectateur, contraint de rester en compagnie d'un personnage pour lequel il éprouve de la haine : le spectateur n'aura alors qu'une hâte, échapper à cette contrainte. ».

[162] Selon Francis Vanoye, *op., cit.*, p. 144-145 : « […] la focalisation interne […] *sur* un (ou plusieurs) personnage(s) : la caméra suit un personnage, mais des informations supplémentaires peuvent être fournies :

- par un commentaire " Off " prononcé par un personnage qui occupe l'écran ; cette voix intérieure établit une focalisation interne *par* le personnage mais en opérant un décalage temporel (ou autre) entre les paroles et les images ;
- par des moments de focalisation interne *par* le personnage, moments où la caméra se substitue à l'acteur pour livrer une " vision subjective ". […]
- par des procédés plus complexes (surimpressions, travellings " subjectifs ", " images mentales ", par exemple). »

Selon André Gardies, *op., cit.*, p. 104 : « Dans le premier cas, on parlera de monstration interne : ce qu'on me montre est dû à un regard intérieur à la diégèse. La " caméra subjective ", suivant l'appellation usuelle, en constitue la figure la plus simple. »

[163] Jennifer Van Sijll (*op. cit.*, p. 10) appelle « axe-Z » la profondeur de champ : « L'axe-Z est la ligne qui va du premier plan à l'arrière-plan. Cet axe donne l'illusion de la profondeur. Techniquement, la profondeur de champ, ou distance focale, est la portion d'espace qui est nette le long de l'axe-Z. Plus la focale [taille de l'ouverture du diaphragme, de l'objectif] est court, plus la distance focale est grande. D'une façon générale, on parvient à une grande profondeur de champ en combinant deux éléments : un grand angulaire et un éclairage permettant une plus petite ouverture du diaphragme. ».

semble naître du chaos, prendre forme dans la brume à mesure qu'il avance. Cette scène pourrait donc symboliser sa venue au monde, mystérieuse, extraordinaire, sans géniteur.

D'autre part, Merlin déclare à Uther : « Je vais mon chemin depuis le commencement des temps, parfois je donne, parfois je prends, à moi de décider à qui et quand ! » (chap. 4). Le dragon pourrait constituer une sorte de parent de Merlin. Sa première apparition aux côtés du héros remonte au fameux épisode des romans médiévaux, au cours duquel Merlin, sous les ordres de Vortigern, doit interpréter le combat entre un dragon rouge et un dragon blanc[164]. L'animal mythique est représenté par John Boorman à travers plusieurs niveaux de son iconographie, comme le remarque François de la Bretèque :

> On en aperçoit sculptés aux chapiteaux de la chambre d'Ygerne ; on en retrouve à l'entrée du palais de Camelot, sous la forme de gigantesques idoles dorées autour desquelles dansent des enfants nus ; l'un d'eux figure sur l'étendard dressé derrière Merlin dans la scène nocturne de l'institution du nouvel ordre de chevalerie ; surtout, il y a le « souffle du dragon », le brouillard que Merlin est capable de susciter et qui permet de cacher la métamorphose d'Uter[165].

Selon Gilbert Durand, le monstre en général et plus particulièrement ici le dragon, « est symbole de totalisation, de recensement complet des possibilités naturelles »[166]. Dans le film de John Boorman en effet, il incarne la nature et sa force sous toutes ses formes : « Il est partout, il est toute chose, ses écailles scintillent sur le tronc des arbres, il rugit plus fort que le vent et sa langue fourchue déchire… comme l'éclair ! » (chap. 11). Dans la séquence où Arthur s'enfonce dans la forêt à la recherche de Merlin (chap. 11), il semble devenir prisonnier du dragon. S'élançant à toute vitesse, il est cadré en plan américain et suivi par un travelling latéral[167]. On est en présence d'une focalisation externe (ou monstration externe

---

Selon Marcel Martin (*Le Langage cinématographique*, Cerf, Paris, 1985, p. 192. Voir tout le chapitre sur la profondeur de champ p. 189-199) : « Le recours à la profondeur de champ permet en effet une mise en scène " synthétique " où les déplacements dans le cadre tendent à se substituer au changement de plan et au mouvement d'appareil. »

[164] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, a. L'Ambroise-Merlin*, p. 23-24.

[165] De la Bretèque, François Amy, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 416-417.

[166] Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1973, p. 360.

[167] « Techniquement, on parle de travelling lorsque la caméra, fixée sur un chariot, glisse sur des rails. La caméra se déplace ainsi sans heurt en suivant un axe établi et, tout comme les rails du chemin de fer, elle peut aller en ligne droite ou suivre des courbes. Aujourd'hui, le travelling est devenu un terme générique qui recouvre tout mouvement d'appareil dont le rendu s'apparente à celui d'un chariot monté sur rails. Le travelling est donc réalisé à partir de moyens aussi divers que la voiture, le train, le bateau, l'avion, l'hélicoptère, le steadicam… ou une caméra portée. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 178).

marquée)[168]. Il semble disparaître de plus en plus derrière les branchages qui prennent sa place au premier plan, jusqu'à ce qu'il ne puisse plus du tout avancer, prisonnier de la végétation luxuriante. Lorsque Arthur passe la nuit dans la forêt avec Merlin endormi à ses côtés, le dragon semble présent partout autour de lui. Une succession de gros plans apparaissent alternativement sur le visage du futur roi puis sur divers animaux et insectes en focalisation interne (le spectateur voit ce que regarde Arthur). Il semble envahi de tous les côtés. D'autre part, les bruits participent également à la représentation du dragon. Ils appartiennent au cadre diégétique et constituent pour la plupart des sons « hors champ »[169] ce qui accentue le mystère : Arthur sursaute à chacun d'eux (un hurlement de loup, un croassement de corbeau, un barrissement d'éléphant, des grondements insignifiants). Mais Merlin parle du dragon comme d'un parent affectueux et tendre : « Ne fais rien, reste tranquille, endors-toi, repose dans les bras du dragon, rêve… » (chap. 11). De même, quand le héros décide de se retirer à tout jamais dans la grotte du ventre du dragon, il dit à Morgane : « L'heure est venue pour moi de partir. – Pardonne-moi. Où vas-tu ? – D'où je suis venu. » (chap. 28). Puis dans la grotte, il lui explique : « Ici, mon pouvoir est né ! » (chap. 29). Georges Foveau rappelle le symbolisme utérin de la caverne en citant par exemple Gilbert Durand, et écrit sur celle d'*Excalibur* : « Dans cette caverne, Merlin se retrouve comme un fœtus en totale osmose avec son univers où il est omniscient et libre. Comme dans le ventre d'une mère, il est à l'abri de tout. »[170]. Le dragon serait donc à la fois une sorte de père du héros car il lui transmet ses pouvoirs au même titre que le diable dans les textes médiévaux, mais il occuperait aussi la fonction de mère à travers le symbolisme utérin de la caverne, la seule véritable demeure de Merlin qu'il nomme d'ailleurs « le ventre du dragon ». Comme

---

[168] « […] la focalisation externe : la caméra suit le personnage, le micro enregistre les paroles qui se prononcent et aucune autre information n'est donnée au spectateur que celles qu'il voit, entend et déduit de ce qu'il voit et entend. » (Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 144). « C'est en raison de cet effet de distanciation que la monstration marquée se distingue nettement de la monstration masquée. Là où celle-ci me donne le sentiment d'une fusion scopique avec le monde diégétique et d'avoir ainsi prise sur lui, celle-là me refuse la plénitude fusionnelle. » (Gardies, André, *op. cit.*, p. 106).

[169] Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété citent Michel Chion (*Le Son au cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1985) et distinguent trois types de rapports entre le son et l'image :

« − son *in* : la source du son (parole, bruit ou musique) est visible à l'écran ; son *synchrone* ;

− son *hors-champ* : la source du son n'est pas visible à l'image, mais peut être imaginairement située dans l'espace-temps de la fiction montrée ; son diégétique (diégèse : désigne l'univers de la fiction, le " monde " montré et suggéré par le film) ;

− son *off* : émane d'une source invisible située dans un autre espace-temps que celui qui est représenté à l'écran ; son extra-diégétique ou hétéro-diégétique. » (*Op. cit.*, p. 39).

[170] Foveau, Georges, *Merlin l'enchanteur, scénariste et scénographe d'Excalibur*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 125.

l'indique François de la Bretèque, « Boorman s'est employé à suggérer la présence cosmique de cet être multiforme, plutôt que de risquer le ridicule de le montrer »[171].

D'autre part, de même que dans les romans médiévaux, Merlin suscite un certain malaise ou de la peur chez les hommes. Antor, qui a élevé Arthur, dit s'être occupé de l'enfant par peur de Merlin (chap. 10). Enfin, il est intéressant de noter que le thème de la conception n'est pas totalement absent d'*Excalibur*. Les conceptions d'Arthur ou de Mordred s'apparentent à celle du Merlin médiéval par différents éléments. Tout d'abord l'acte non consenti : Igraine pense que c'est son mari qui s'unit à elle alors qu'il s'agit d'Uther. De même, Arthur croit voir Guenièvre dans son lit alors que c'est Morgane. D'autre part, un des parents n'est pas totalement humain : Morgane fait partie de la même espèce que Merlin (« Je suis de ton espèce ! », chap. 19) et Uther qui prend la forme d'un autre, entre aussi à ce moment-là dans cette catégorie de créatures. Enfin, dans chacun des cas, l'enfant est promis à un destin hors du commun, il ne sera pas un être ordinaire. Françoise Le Roux et Christian Guyonvarc'h expliquent que le thème de la naissance de l'enfant divin, fruit des amours du roi et de sa sœur, est fréquent dans la mythologie celtique (par exemple pour la troisième naissance de Cuchulainn), de même que l'union d'un dieu (voire d'un démon pour le cas de Merlin) et d'une mortelle, engendre toujours un être exceptionnel[172]. Ainsi, même si la conception extraordinaire de Merlin n'a pas lieu chez John Boorman, il en reste une trace à travers les naissances de Morded et d'Arthur, le motif est déplacé sur d'autres personnages.

Le *Merlin l'Enchanteur* des studios Walt Disney présente également un personnage dont on ne sait rien de la naissance. Il semble avoir toujours été présent, n'appartenir à aucun âge[173]. D'ailleurs, il les connaît tous, il a séjourné partout, à travers tous les siècles. Lorsqu'il révèle son pouvoir de clairvoyance à Moustique (il s'agit du surnom d'Arthur), il explique : « Je m'y suis même promené, dans l'avenir. Et j'ai vu toutes ces choses là-bas. J'en ai des plans et j'ai établi des maquettes. » (chap. 3). Merlin parle du Moyen Âge de manière très détachée, comme s'il s'agissait d'une époque quelconque où il aurait décidé de venir passer

[171] De la Bretèque, François Amy, *op. cit.*, p. 417.
[172] Le Roux, Françoise ; Guyonvarc'h, Christian, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France, 1986, p. 278.
[173] Notons que chez Walt Disney, l'origine d'Arthur s'apparente amplement à celle de Merlin. Comme le remarque François de la Bretèque, aucun élément n'est donné sur la conception de l'enfant ou sur l'identité de ses parents : « Chez Disney, on n'assiste pas à la conception ni à la naissance d'Arthur. Il est présenté comme un orphelin sans histoire ni racines. […] L'orphelin est une figure plus proche du conte de fée que ne l'est le bâtard. » (De la Bretèque, François Amy, *op. cit.*, p. 283).

un peu de temps. La première fois qu'il apparaît à l'écran, il est en train de tirer de l'eau d'un puits avec beaucoup de difficulté : « Peste soit de cette époque retardataire, pas le moindre agrément ni le moindre confort ! Pas d'eau et pas d'électricité non plus ! Rien, zéro ! […] Tout est compliqué, quelle pagaille ce Moyen Âge ! » (chap. 2). Plus tard, lorsque Merlin et Moustique se rendent au château d'Hector, le héros qui fait l'éloge de l'instruction parle encore du Moyen Âge de manière détachée, à la façon d'un historien : « Comment espères-tu tenir quelqu'un sans instruction ? Même dans cette période actuelle d'obscurantisme médiéval, il faut savoir où l'on va, n'est-ce pas ? » (chap. 4). D'autre part, aucune référence à la conception médiévale de Merlin n'est faite explicitement. Pourtant, la figure du diable apparaît quelquefois dans des propos liés au héros. Lorsqu'il fait tomber de la neige sur Hector afin de lui prouver qu'il a des pouvoirs, ce dernier s'exclame : « Que diable avez-vous fait là ? ». Puis, alors qu'il vient de disparaître en un éclair : « Mais par le diable, Key, il est parti ! » (chap. 5). Plus loin, Merlin va ensorceler de la vaisselle afin qu'elle se nettoie toute seule. La cuisinière est persuadée de la présence de l'esprit du mal :

> - Aaahhh ! Seigneur Hector ! Seigneur Hector ! Seigneur Hector ! La cuisine, c'est de la magie noire ! […] La cuisine, elle est ensorcelée, maître, par l'esprit du mal !
> - Non, je parie que c'est cet affreux Marvin ! Dépêchons-nous Key ! […]
> - Que le ciel nous protège du malin (chap. 11) !

Hector va même jusqu'à qualifier Merlin de diable : « Il pourrait jeter un maléfice sur nous tous et nous changer en pierre ! C'est le diable, il est capable de tout ! » (chap. 11). Il subsiste donc une trace de la paternité diabolique médiévale de Merlin. Mais le héros apparaît surtout comme un diable à cause de sa qualité d'enchanteur dont les gens craignent le versant négatif, la magie noire. Cela suscite un malaise, une peur, comme on l'a vu pour Hector ou pour la cuisinière.

L'adaptation cinématographique de John Ronald Reuel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, de Peter Jackson, rejoint encore une fois les deux œuvres précédentes. Aucun élément sur la naissance ou la conception de Gandalf, homologue de Merlin, n'est donné. Il semble présent depuis de nombreuses années. Il est par exemple bien connu des grands elfes (Elrond, Galadriel) qui sont là depuis des siècles (ils étaient présents lors de la création des anneaux de pouvoir, ce que l'on peut apprendre au début du film, chap. 1). D'autre part, Gandalf semble appartenir à une « race » différente de celle des hommes, bien qu'il ait leurs caractéristiques physiques. Lorsqu'il ordonne à Frodon de quitter la Comté pour cacher

l'anneau, il explique : « Il faut que je vois le supérieur de mon ordre qui est à la fois sage et puissant. » (*La communauté de l'anneau*, chap. 8). De même, Gandalf et Elrond qui s'entretiennent sur le devenir de l'anneau parlent des hommes comme d'une race dont ils ne font pas partie :

– Le temps des elfes est révolu, mon peuple quitte ses rivages. Vers qui vous tournerez-vous lorsque nous serons partis ? […]

– C'est dans les hommes que nous devons placer notre espoir.

– Les hommes ? Ils sont faibles (*La communauté de l'anneau*, chap. 20).

Enfin, lorsque Sylvebarbe, Pippin et Merry découvrent un bout de forêt massacré par Saroumane, le vieil Ent entre dans une grande colère : « Saroumane, ce n'est pas digne d'un magicien ! » (*Les deux tours*, chap. 46). Encore une fois, il semble que les Magiciens constituent une « race » différente de celle des hommes, au même titre que les Elfes ou les Hobbits. Ainsi, l'origine de Gandalf serait non pas diabolique comme dans les textes médiévaux, mais tout de même extraordinaire.

En ce qui concerne le malaise ou la peur que suscite une telle origine, il est intéressant de relever que le héros jouit surtout d'une réputation de « trouble-fait » dans la Comté, comme le lui dit Frodon : « Quoi que vous ayez fait, on vous a officiellement surnommé le trouble-fait. » (*La communauté de l'anneau*, chap. 2). D'autre part, lorsque Sam est découvert par Gandalf en train d'espionner, il a peur que le Magicien ne lui jette un sort : « Pitié mon Seigneur Gandalf, me faites pas de mal, me transformez pas en quelque chose de pas naturel ! » (*La communauté de l'anneau*, chap. 8). Mais ce trait du portrait médiéval est plutôt abandonné dans le film de Peter Jackson[174].

Ainsi, l'absence de conception et d'origines claires constitue un élément particulièrement intéressant car il permet de supprimer la mention diabolique présente au Moyen Âge et d'atténuer la part inquiétante dégagée par le héros .

[174] Les majuscules seront utilisées suivant l'usage des auteurs. En ce qui concerne *Le Seigneur des anneaux*, John Ronald Reuel Tolkien les emploie pour les différents noms de race, nous nous tiendrons donc à cet usage. Il en va de même pour l'utilisation de la majuscule associée au terme « diable » (voir *Introduction*, note 35, p. 8).

b. La conception rationnelle de Michel Rio

Michel Rio, dans son *Merlin*, apporte également un nouvel élément à sa réécriture du personnage du Diable. Il le rationalise, en lui conférant un statut humain. Le Diable devient un être réel, physique, sans pouvoirs magiques, et non plus un personnage de légendes. Un père humain pour Merlin, mais dont le comportement et la réputation sont diaboliques. Le mot « diable » est d'ailleurs continuellement écrit avec une majuscule. C'est donc encore une fois une manière de le mettre en valeur.

Tout d'abord, il convient d'étudier la conception du héros. Comme chez Geoffroy de Monmouth, la mère de Merlin est fille du roi des Demetae. Elle refuse de prendre un mari, ce que son père déplore puisqu'il lui faut un héritier. Blaise lui annonce alors qu'elle devra concevoir un fils avec un être surnaturel, Dieu ou Satan. Le premier ayant déjà conçu un fils avec une vierge, ce sera Satan :

> Il viendra cette nuit même. Je te ferai prendre un breuvage qui endormira ta volonté et ton entendement. Tu laisseras ta porte ouverte et tu éteindras toutes les lampes, telle une vierge folle volontaire. Puis tu t'étendras nue sur ta couche (p. 26-27).

Il est intéressant de noter que Blaise agit parfaitement à l'inverse de son homologue médiéval qui donne à la mère de Merlin toutes les instructions pour ne pas être possédée charnellement par un diable (se signer, prier…). Ici, il procure lui-même à la jeune fille un breuvage qui la soumettra, et lui donne des règles à suivre pour la réussite de la conception. La mère de Merlin est consentante (« Bien que terrifiée, j'acceptai. », p. 26) , ce qui est aussi un nouvel élément[175]. Mais Michel Rio innove surtout dans sa réécriture du père diabolique :

> J'étais plein d'effroi. Dans mon esprit torturé apparaissaient les images d'un Satan tour à tour de feu et de nuit, hideux et splendide, cruel et pensif, usant à son gré, avec un mélange de violence et de douceur, du corps blanc de ma mère. Et soudain le tourbillon s'arrêta, et je vis nettement son visage. C'était celui du roi, mon grand-père (p. 27).

[175] Dans l'évangile de saint Matthieu, chapitre 25, versets 1 à 13, Jésus compare le royaume des cieux à dix jeunes filles qui, le soir des noces, attendent l'époux munies de leurs lampes. Cinq d'entre elles, les vierges folles, n'ont pas emporté d'huile alors que les cinq vierges sages en ont apporté en réserve. En attendant l'époux, elles s'endorment toutes. Lorsque celui-ci arrive, elles s'éveillent et préparent leurs lampes. Les vierges folles prient les sages de leur donner de l'huile car leurs lampes sont presque éteintes. Mais celles-ci n'en ont pas assez pour toutes et leur conseillent d'aller en acheter chez le marchand. À leur retour, la porte de l'époux est fermée. Elles frappent et le Seigneur leur répond qu'il ne les connaît pas. Dans le texte de Michel Rio, Blaise compare la mère de Merlin à une « vierge folle volontaire » qui doit éteindre toutes les lampes afin de recevoir la visite du Diable. La parabole est inversée, l'époux ne représente plus Dieu, mais le Diable : le christianisme est dévalorisé (voir *II. La rémanence des origines, 3. Une tendance générale : la dévalorisation du christianisme, a. Le christianisme relégué au second plan, iii. Des représentants décevants,* p. 182 à 184).

Merlin acquiert la certitude de l'identité de son père, connue uniquement de Blaise. Il aperçoit « nettement » son visage et se considère immédiatement après comme un être différent :

> Je ne savais si j'étais élu ou damné, si mon destin ferait de moi le premier ou le dernier des hommes. Je me sentais dans tous les cas exclu de leur société ordinaire, et j'éprouvais clairement l'oppression de la solitude (p. 27).

Notons que le personnage de Merlin est aussi un narrateur extradiégétique-homodiégétique (ou plus précisément autodiégétique)[176], il donne accès à ses pensées, à sa psychologie (focalisation interne) ce qui permet au lecteur de comprendre comment il découvre l'identité de son père. Quant à sa mère, elle croit réellement avoir été possédée par le Diable. Alors que son père, qui est à la fois son grand-père, sera parvenu à son dernier souffle sur un champ de bataille, Merlin lui apprendra qu'il savait : « C'est trop tôt, murmura-t-il. L'ombre descend. Trop tôt. Il faut poursuivre. Promets-moi Merlin. – Je te le jure, père. » (p. 35). Ainsi, le père du héros est humain mais son comportement s'apparente à celui du Diable. D'abord par l'inceste et la tromperie qu'il inflige à sa fille, mais également par sa réputation : « Ses alliés le nommaient " le Lion ", ses ennemis " le Diable ". » (p. 16). Finalement, il reste un personnage assez ambigu, qui n'est jamais nommé (à part « mon grand-père » ou « le roi des Demetae ») et pour qui Merlin ignore ses véritables sentiments : « J'étais le seul à ne pas verser de larmes et, dans le tumulte des sentiments qui m'assaillaient, je ne savais si j'aimais ou haïssais cet homme. » (p. 36). La mère du héros n'est jamais nommée non plus, de même que chez Robert de Boron. Merlin l'appelle simplement « ma mère ». Dès leur première rencontre, alors que le héros est âgé de 5 ans, ils entretiennent une relation très forte, presque incestueuse, ce qui apparaît comme une répercussion de l'expérience de la mère :

---

[176] Selon Gérard Genette, le narrateur « intradigétique » fait partie de la diégèse, il appartient de plain-pied au monde des personnages. L'action de raconter est intégrée à la fiction. Alors que le narrateur « extradiégétique » est hors de la diégèse au sens où il s'adresse au lecteur et non à des personnages du récit. D'autre part, un narrateur « homodiégétique » raconte sa propre histoire, en opposition au narrateur « hétérodiégétique », absent de l'histoire qu'il raconte : « Gil Blas est un narrateur extradiégétique parce qu'il n'est (*comme narrateur*) inclus dans aucune diégèse, mais directement de plain-pied, quoique fictif, avec le public (réel) extradiégétique ; mais puisqu'il raconte sa propre histoire, il est en même temps un narrateur homodiégétique. » (voir *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55-57. Voir aussi *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 256 : tableau sur les quatre types fondamentaux de statut du narrateur). Yves Reuter précise encore ce point en parlant de « narration homodiégétique centrée sur le narrateur » dans laquelle le narrateur parle de sa vie rétrospectivement, par opposition à la « narration homodiégétique centrée sur l'acteur (le personnage) » dans laquelle le narrateur construit une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit (*Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1994, p. 68-69). Voir annexe 5 pour un rappel des notions narratologiques abordées.

> Et lorsqu'elle s'étendit sur sa couche, je me dévêtis et vins m'allonger à ses côtés. Et jusqu'à l'heure de l'aube où enfin le sommeil me terrassa, je touchai et caressai avec ravissement sa chair en murmurant sans me lasser ce mot de « mère » dont j'avais été privé jusqu'alors. Et elle me répondait avec tendresse, me couvrant de baisers et prononçant des paroles d'amour.
> Désormais, je passai auprès d'elle toutes mes nuits, avec un esprit de fils et d'amant (p. 30).

Le héros suscite bien évidemment un malaise chez les hommes qui le croient fils du Diable : « Pourquoi est-ce que je lis la crainte dans les yeux de tous ceux qui me regardent, hormis dans les tiens et ceux du roi ? » (p. 21). Ou encore :

> Et puis les hommes ne peuvent obéir qu'à l'un des leurs. Dans l'esprit de tous, je n'en suis pas. Ils ont peur. Pas cette sorte de peur qui engendre la fidélité, mais celle qui engendre la défiance et la haine (p. 45).

Il est intéressant de relever ici une restriction de champ par rapport à la focalisation interne sur Merlin. Étant donné que les événements sont perçus à travers les yeux du héros, la vision demeure parfois fragmentaire, parcellaire, notamment en ce qui concerne les opinions des hommes sur le héros[177].

Ainsi, Michel Rio donne une nouvelle version de la conception de Merlin : il conserve la donnée légendaire en la rendant vraisemblable. Tout comme son père diabolique mais qui est un homme à part entière, Merlin est tiré vers l'humain, son origine n'est plus surnaturelle.

c. Le père diabolique comme personnage principal de l'histoire

À l'extrême opposé des œuvres où le diable est supprimé et même inexistant, d'autres réécritures lui donnent un nouveau statut : il devient un des personnages principaux[178], présent

---

[177] Selon Gérard Genette : « Le second sera le récit à *focalisation interne*, qu'elle soit *fixe* (exemple canonique : *Les Ambassadeurs*, où tout passe par Strether, ou mieux encore, *Ce que savait Maisie*, où nous ne quittons presque jamais le point de vue de la petite fille, dont la « restriction de champ » est particulièrement spectaculaire dans cette histoire d'adultes dont la signification lui échappe), *variable* (comme dans *Madame Bovary*, où le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis de nouveau Charles, ou, de façon beaucoup plus rapide et insaisissable, chez Stendhal), ou *multiple*, comme dans les romans par lettres, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers […]. » (*Figures III*, *op. cit.*, p. 206).

[178] Selon Yves Reuter (*op. cit.*, p. 52-53) qui analyse les rôles principaux dans le roman : « Si l'on veut affiner l'analyse des personnages dans un récit, il faut tenir compte de leurs différentes composantes (leur " faire " et leur " être ") et utiliser des critères permettant de montrer en quoi les personnages se distinguent et se hiérarchisent. ». Il rappelle ensuite les six paramètres proposés par Philippe Hamon (« Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* 6, 1972) : « la qualification différentielle (quantité de qualifications), « la distribution différentielle » (quantité d'apparitions), « l'autonomie

du début à la fin de l'histoire. Dans les romans médiévaux, le diable, qui effrayait encore considérablement et que l'on évitait d'évoquer, n'apparaît que très peu.

L'Enchanteur de René Barjavel, et le spectacle de Julien Masdoua qui s'en inspire librement, *Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, reprennent presque textuellement le récit de la conception et de la naissance de Merlin chez Robert de Boron, en le modernisant d'un peu d'humour. Le père est bien le Diable, mais il devient un véritable personnage du récit, dont la voix est constamment présente pour railler Merlin ou le piéger. Il organise par exemple sa rencontre avec Viviane afin de le perdre :

> Et en découvrant cette enfant miraculeuse il avait compris que c'était pour lui que son père avait disposé ce piège, le pire qu'il eût jamais tendu. Il s'y était jeté tout droit, et il se demandait s'il pourrait jamais s'en libérer (*L'Enchanteur*, p. 13).

De même, dans le spectacle de Julien Masdoua, Viviane explique au jeune Lancelot l'origine de sa rencontre avec Merlin :

> Merlin dit souvent que si lui et moi nous sommes rencontrés, et si nous nous aimons si fort, c'est que le diable l'a voulu. Il dit qu'un homme qui aime est vulnérable, fut-il l'enchanteur (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 506)

Ainsi, le personnage du Diable acquiert une certaine importance dans l'œuvre et n'apparaît pas uniquement au début. Il est présent à tout moment, dès qu'un personnage tombe dans le péché, et s'en frotte les mains : « Du fond de son enfer, qui était là comme il est partout, le Diable avait suivi toute la cérémonie. Il exultait ! » (*L'Enchanteur*, p. 198). Il ne cesse de tourmenter Merlin : « Viviane ! Mon père ! Mon père s'en est pris à Lancelot… et à la reine ! » (voir annexe 7, p. 509). Chez René Barjavel, dès le début du récit, le Diable est présenté comme un personnage qui va jouer un rôle important, voire déterminant :

> Merlin était créature de Dieu, et tout entier à son service, mais le Diable l'avait engendré, et ne désespérait pas de le reprendre en son pouvoir. Il profitait de toutes les occasions qui se présentaient pour essayer de le faire trébucher (*L'Enchanteur*, p. 13).

Les termes ou expressions tels que « désespérait » ou « le faire trébucher » humanisent le Diable. Il n'est plus cette entité impalpable, inaccessible des romans médiévaux. Morgane l'appelle « Diable » pour s'adresser à lui (« Diable, es-tu là ? », *L'Enchanteur*, p. 305), de la même manière que pour n'importe quel autre prénom. Enfin, il va même jusqu'à prendre forme humaine sous les yeux de cette dernière, qui le voit d'après l'idée qu'elle s'en fait car il n'a pas de véritable apparence : « Le visage de l'être était beau, ses traits réguliers, sans barbe ni moustache. » (*L'Enchanteur*, p. 306). Le Diable est présenté en focalisation interne chez

---

différentielle » (modes de combinaison des personnages), « la fonctionnalité différentielle » (rôles dans l'action), « la pré-désignation conventionnelle » et « le commentaire explicite ».

les deux auteurs, ce qui est encore un élément intéressant de sa représentation comme personnage principal. Dans *L'Enchanteur*, il apparaît en train de parler, de préparer des plans, de se réjouir ou de désespérer : « Furieux, le Diable l'était de plus en plus, car malgré l'aide des moines et des prêtres qui allongeaient chaque jour la liste des fautes impardonnables, son Enfer restait vide. Totalement vide. Jésus pardonnait !… » (*L'Enchanteur*, p. 42). Ou encore, au sujet de Claudas sur le point de mourir mais qui refuse de se repentir : « Enfin en voilà un ! Un vrai pécheur qui n'est pas un chiffon mou ! Qui ne se repent pas ! Qui ne s'est pas repenti ! C'est gagné : À moi, à moi, à moi !… Tu es à moi !… Tu commences à cuire ? Tu n'as pas fini !… » (*L'Enchanteur*, p. 199-200). Le lecteur a accès aux paroles et aux sentiments du Diable. De même, Julien Masdoua nous donne accès à l'élaboration de son plan :

> Mais le diable veille… Il observe l'arrivée de Lancelot à la cour… […] il cherche, toise les hommes, les âmes, à la recherche d'une façon d'entraver les plans de Merlin… Un festin est organisé en l'honneur du nouveau venu, le diable y assiste… le faire mourir d'une indigestion… non… il est trop sobre… Une joute s'ensuit… le faire empaler sur une lance ?... Non, il est trop fort, il bat un à un les chevaliers de la Table Ronde… […] … Guenièvre !!!!... Oui ! Lancelot, Guenièvre… sitôt l'idée diabolique a surgi, sitôt elle prend forme… (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 509).

Il est intéressant de noter que le diable de Julien Masdoua ne fait pas partie des personnages interprétés par le comédien (le juge, Merlin, Viviane). Il apparaît uniquement dans les passages narrés, c'est-à-dire dans les monologues du narrateur[179] : « Le diable avait réussi à tout effacer de Lancelot, jusqu'à son identité… mais il n'était pas parvenu à gommer de son esprit l'image de Guenièvre. » (voir annexe 7, p. 512) ; ou dans les dialogues des

[179] Il est important d'ouvrir ici une petite parenthèse : le conteur du récit est également un personnage. Certes il constitue un narrateur extradiégétique et omniscient qui s'adresse souvent directement aux spectateurs (il leur demande leur avis, établit des conventions avec eux, etc.), mais il n'a pas d'existence en dehors du récit. Au début du spectacle, le musicien prend place sur la scène et déclare : « Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, voici les aventures de Merlin l'enchanteur ». C'est alors qu'entre en scène le comédien. Il incarne le rôle du juge qui veut condamner la mère de Merlin au bûcher. Après sa plaidoirie, il revêt pour la première fois le rôle du conteur et met en place le cadre de l'histoire (voir annexe 7, p. 504). Tout le spectacle sera construit sur ce type d'alternance. Selon Patrice Pavis : « Il ne faut pas confondre le conteur avec le narrateur, qui peut être un personnage racontant un événement, comme dans le récit classique, ni avec le récitant qui se manifeste en marge de l'action scénique ou musicale. Le conteur est un artiste qui se situe au carrefour des autres arts : seul en scène (le plus souvent), il raconte son ou une histoire en s'adressant directement au public, en évoquant des événements par la parole et le geste, en interprétant un ou plusieurs personnages, mais en revenant toujours à son récit. […] L'art du conteur a renouvelé la pratique théâtrale d'aujourd'hui. Il s'inscrit dans le courant du théâtre-récit, lequel dramatise des matériaux non dramatiques et marie habituellement le jeu et le récit, une pratique que Vitez a lancée avec *Vendredi ou la vie sauvage* : « Ce que nous ne pouvons pas jouer nous le racontons, ce qu'il ne suffit pas de raconter, nous le jouons. » (*Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 67, article « Conteur »). Voir annexe 3 pour un rappel des notions théâtrales abordées.

personnages : « Vois-tu Lancelot, comme Dieu, le diable voulait envoyer un fils sur terre pour semer la discorde et pousser les humains à la faute… » (voir annexe 7, p. 506). Mais ce n'est pas pour autant qu'il perd son statut de personnage[180] et surtout celui d'actant, comme opposant au sujet constitué par Merlin selon le schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas[181]. D'autre part, si Julien Masdoua choisit de ne pas interpréter le personnage du diable, il parvient à lui donner une présence signifiante par un autre moyen. En effet, au début du spectacle, il met en place une convention entre les spectateurs et lui : chaque mention du diable sera soulignée d'un tintement de clochettes (celles-ci sont attachées à la cheville du guitariste qui accompagne le comédien). Ainsi le diable, même s'il n'est pas interprété, manifeste sa présence à travers un son. Selon André Gardies, le personnage du récit filmique est un être « iconique » en tant que signe, et formé d'images et de sons au plan de son signifiant : « Lorsqu'il est lié à son activité, le bruitage aussi contribue fortement à « construire » le personnage. »[182]. Il en va de même pour le diable de Julien Madsoua, même s'il relève du théâtre. Ainsi, les clochettes sont une autre manière de l'interpréter et ont une fonction métaphorique. Marcel Martin relève la métaphore parmi les différentes fonctions des sons au cinéma :

> La *métaphore* consiste, nous l'avons dit, à mettre en parallèle […] un contenu visuel et un élément sonore, le second étant destiné à souligner la signification du premier par la valeur *imagée* et *symbolique* qu'il revêt[183].

Mais si le diable est très présent, Dieu est presque toujours absent. Chez Julien Masdoua, il n'est que mentionné dans les répliques des personnages, comme par exemple chez Viviane dans le passage déjà cité ci-dessus :

> Merlin dit souvent que si lui et moi nous sommes rencontrés et si nous nous aimons si fort, c'est que le diable l'a voulu […]. Mais moi, je pense que c'est Dieu qui nous a réunis parce que celui qui aime est plus fort (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 506).

Mais le narrateur, lui, n'en parle jamais. Chez René Barjavel, le lecteur a droit à un peu plus d'informations. Le narrateur se positionne une seule fois en focalisation externe par

---

[180] Selon Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1993, p. 116) : « Il [le personnage] est un *sujet d'énonciation*. Il est le sujet d'un discours que l'on marque de son *nom* et que le comédien qui revêtira ce nom devra prononcer. Si le personnage n'est ni un être ni une substance, il est un *objet d'analyse*. ».

[181] Selon Yves Reuter (*op. cit.*, p. 50) : « […] si toutes les histoires […] possèdent une structure commune, c'est peut-être parce que tous les personnages peuvent être regroupés dans des catégories communes de *forces agissantes* (les actants), nécessaires à toute intrigue ». Voir aussi le schéma actantiel de Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 172.

[182] *Op. cit.*, p. 55-56.

[183] *Op. cit.*, p. 133

rapport au personnage de Dieu : « Naturellement, Celui-ci était au courant. Rien ne Lui échappe. Il savait donc aussi qu'un petit enfant mâle avait été conçu de l'œuvre du démon. » (*L'Enchanteur*, p. 44). Dieu va s'adresser une unique fois à Merlin dans le ventre de sa mère :

> – Tu m'entends, petit.
> – Oui, Dieu.
> – Tu sais qui t'a fait ?
> – Oui, Dieu.
> – As-tu l'intention d'obéir à ton père ?
> – Je ferai comme Vous voudrez, Dieu.
> – Brave petit ! (*L'Enchanteur*, p. 44).

Mais hormis ce passage, Dieu ne se met plus jamais en contact avec Merlin, il le laisse seul : « Mais si le Diable parle parfois, Dieu se tait, toujours. Il faut trouver les réponses seul. » (*L'Enchanteur*, p. 191). Viviane demande à Dieu qui il est et n'obtient qu'un « Tit-Tit » du merlet (*L'Enchanteur*, p. 115). Ainsi, cette réponse n'en est pas véritablement une, ou du moins, elle laisse à chacun le soin de l'interpréter. Dieu est donc inaccessible à notre entendement, la communication est impossible, même avec Merlin qui est pourtant celui qui arrive le mieux à établir un contact avec lui (il symbolise d'ailleurs ce merlet en qui il s'incarne à plusieurs reprises[184]). Du haut de son arbre, il a accès à toute l'immensité du monde : « Le monde se montrait en rond, à plat, autour de l'Arbre, dans son entier, avec ses terres et ses mers et ses quatre saisons. » (*L'Enchanteur*, p. 350). Mais il n'a pourtant pas la réponse à toutes ses questions.

En ce qui concerne le motif du malaise, il n'apparaît jamais chez René Barjavel. Les gens sont toujours heureux et enthousiastes de voir Merlin, il est célèbre : « – Merlin ! s'exclama Morgane. Elle embrassa le vieil homme qui riait, et tout le monde lui fit fête. » (*L'Enchanteur*, p. 94). Parfois même, on le prend pour une apparition presque divine :

> Merlin a son apparence véritable, Viviane également, et ceux auprès de qui ils passent, ne sachant qui ils sont, s'arrêtent dans leur tâche ou dans leur marche, et les regardent longuement s'éloigner, remerciant la lumière de ce jour de leur avoir permis de voir tant de beauté réunie (*L'Enchanteur*, p. 173).

Enfin, il semble exister certains dictons qui montrent encore l'amour et l'admiration des gens pour Merlin : « Un brin de lumière voleta jusqu'au genou de la quatrième [nourrice] qui le recueillit avec dévotion. C'était un poil de la barbe rousse. Poil d'enchanteur, porte-bonheur… » (*L'Enchanteur*, p. 407). De même, le spectacle de Julien Masdoua se termine sur des termes positifs et valorisants sur le héros :

---

[184] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, b. Proximité et fusion avec le monde animal, ii. La fusion avec le monde animal, – La fusion corporelle*, p. 153-154.

> Et dans sa quête, chacun d'entre nous peut entendre la voix de l'enchanteur qui l'aide, le conseille, dans le souffle du vent, dans les mots d'un ami, dans la folie d'un rêve… (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 515).

Le caractère de personnage principal du père diabolique est également présent dans l'œuvre théâtrale de Tankred Dorst, *Merlin oder Das wüste Land*, adaptée pour la première fois en français en 2005 : *Merlin ou la terre dévastée*. Le Diable y apparaît tout au long de la pièce. Il n'est pas très effrayant mais plutôt beau et élégant bien qu'on ne le sente pas tout à fait à l'aise dans son déguisement humain. Lors de sa première apparition à Merlin, la didascalie[185] indique : « Un monsieur d'une élégance raffinée saute d'un corbillard napolitain. Il boite un peu. Maquillage, grand chapeau noir, gants, bagues par-dessus ; un rat sur l'épaule » (p. 33). Il a conçu Merlin avec une femme, Berthe, dont l'image médiévale est totalement renversée. Elle n'est plus une sainte femme : on la voit pleurer, hurler, elle est constamment tournée en ridicule. Elle est secondée par son frère, le Clown (p. 25 à 35) mais ils disparaissent après l'épisode de Vortigern. Ainsi, c'est le monde du cirque, du spectacle comique auquel appartient la mère de Merlin, qui entoure la naissance du héros. Cela lui retire indubitablement de la crédibilité, du sérieux. On assiste à l'accouchement de Berthe qui a lieu pendant une longue tirade du Diable :

> Que se mêlent lumière et ténèbres, se dissolvent terre et ciel !
> Qu'ils s'unissent et retournent à l'ancien Chaos.
> Brisez vos œuvres, ô forces, et détruisez le monde !
> Mais si la terre doit perdurer, laissez place
> Et donnez vie à cette naissance monstrueuse,
> Dont la gloire rendra plus célèbres vos oracles ! (p. 30).

Merlin n'a pas vraiment de répulsion envers le Diable, il refuse seulement de lui obéir. Mais son père ne va alors cesser de le suivre, de le narguer, de le hanter. Il interroge le héros sur ce qu'il a construit, sur ses activités, mais dans un unique but, lui montrer ses faiblesses : « Donc : il [Mordret] deviendra un assassin et il anéantira le royaume d'Arthur, bravo, je suis content, c'est donc ce que tu appelles la bonne voie de Mordret […]. » (p. 137). Il terrorise Merlin, lui envoie des visions d'horreur (p. 137) et vient le hanter lorsqu'il est plongé dans l'obscurité : « […] le Diable n'a pas de forme ; il est l'obscurité où Merlin a peur. » (p. 185). Ainsi, le père diabolique apparaît comme une sorte de conscience du héros : « Mais pourquoi

[185] Anne Ubersfeld (*op. cit.*, p. 20-21) démontre l'importance des didascalies ou indications scéniques ou régie, qui « déterminent […] une *pragmatique*, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole : on voit comment la textualité des didascalies ouvre sur l'usage qui en est fait dans la représentation (où elles ne figurent pas en tant que *paroles*). »

t'ai-je vu récemment danser et célébrer une vilaine messe avec Mordret et sa sale bande ? » (p. 137). Il met le doigt sur ses faiblesses, ce qui fait douter le héros : « Merlin serra ses mains l'une contre l'autre et gémit : " Oh, que la bonne voie est difficile ! " » (p. 137). De même, il lui dévoile ce qui lui fait peur : « Merlin, mon fils, tu fais comme si tu étais au-dessus des questions morales, mais au fond de toi, tu crains d'expédier en enfer les hommes qui servent à tes expériences. » (p. 186). Le Diable remplace en quelque sorte la bonne conscience, incarnée par Dieu, mais sans avoir d'intentions positives ou bénéfiques. Il est intéressant de noter que la plupart des passages dans lesquels Merlin dialogue avec son père, possèdent une typographie différente du reste de la pièce. Les passages narrés ne semblent pas correspondre à des didascalies puisque celles-ci sont généralement en italique, et les dialogues ne présentent pas le nom de chaque personnage en majuscules devant les répliques, mais sont seulement signifiés par des tirets. Ce genre de typographie apparaît à plusieurs reprises chez Tankred Dorst. Le texte y est toujours au passé (Merlin dialogue avec le Diable p. 137, Merlin rencontre Perceval p. 103, naissance d'Arthur p. 56-57) et ne semble pas appartenir à la chronologie de l'histoire. Pour la naissance d'Arthur par exemple, c'est très clair : Merlin annonce aux chevaliers l'origine royale du jeune homme. Étant donné qu'ils ne le croient pas, le héros va faire raconter, grâce à ses pouvoirs, l'histoire de la naissance du futur roi à un « Monsieur du public » (qui est lui-même un personnage de la pièce[186]). Il s'agit donc à ce moment-là d'un récit rétrospectif sur un événement qui n'a pas été représenté dans la pièce[187].

---

[186] Tankred Dorst a introduit à plusieurs reprises des personnages qui représentent le public. Dans le début de la pièce, lorsque le Clown cherche à savoir qui est le père du bébé que porte sa sœur, il interpelle un « SPECTATEUR » :

LE CLOWN *désigne triomphalement le spectateur, va vers lui, crie*. C'est vous le père ! Vous avouez ?

LE SPECTATEUR *veut tourner la situation en ridicule et faire de l'humour*. Cette dame n'est pas tout à fait mon genre (p. 26).

Puis le clown le gifle et le spectateur quitte la salle en criant : « Si vous vous figurez que vous remplirez votre théâtre avec des inventions pareilles, alors là vous vous trompez ! » (p. 26). Dans le passage qui nous intéresse, Merlin ordonne à un « MONSIEUR DU PUBLIC » de raconter le récit de la naissance d'Arthur :

LE MONSIEUR DU PUBLIC. Moi ? Pourquoi est-ce *moi* qui devrais raconter ?

[…]

MERLIN. Raconte ! Raconte ! C'est en la racontant que tu l'apprendras (p. 56). ». Selon Patrice Pavis, le « théâtre dans le théâtre » implique toujours une manipulation de l'illusion : « En montrant sur scène des acteurs s'employant à jouer la comédie, le dramaturge implique le spectateur " externe " dans un rôle de spectateur de la pièce interne et rétablit ainsi sa vraie situation : celle d'être au théâtre et de n'assister qu'à une fiction. Grâce à ce redoublement de la théâtralité, le niveau externe acquiert un statut de réalité accrue : l'illusion de l'illusion devient réalité. » (*Op. cit.*, p. 365).

[187] On peut parler ici d'« enchâssement ». Un personnage est chargé de la narration d'un récit à l'intérieur de l'histoire. Gérard Genette analyse les relations de niveau : « La figuration la plus parlante de ces relations de niveau consisterait peut-être à représenter ces emboîtements de récits par

Ainsi, les passages dans lesquels le Diable dialogue avec Merlin n'appartiennent pas à la chronologie du récit, ils semblent faire partie d'une autre sphère spatio-temporelle. Dieu quant à lui semble absent. Il n'est jamais interprété et apparaît uniquement dans les propos des autres personnages. Merlin l'évoque alors qu'il est déguisé en ermite (« Que le Seigneur t'accompagne sur ta route », p. 166) ou lorsqu'il éduque Perceval (p. 103). Mais il y a toujours une raison, un but précis pour évoquer Dieu, ou alors cela fait partie d'un déguisement. Ainsi, il ne semble pas y avoir de réel dialogue entre Merlin et lui. Une seule fois, le héros appelle Jésus alors qu'il est assailli par des visions terribles :

> Il hurla le nom de Jésus-Christ et perdit connaissance. Quand il revint à lui, l'ombre avait disparu. […] Il fit des mouvements du torse pour s'assurer qu'il était vivant, et finalement il éclata de rire et devint euphorique. Il s'écria : « Je suis un artiste, qu'est-ce que j'en ai à faire ! » (p. 138).

Dieu semble l'aider mais il n'y a pas plus de communication et Merlin se met simplement à s'esclaffer, sans avoir de reconnaissance pour celui qui l'a secouru.

Ainsi, bien que René Barjavel et Julien Masdoua conservent la donnée médiévale sur la conception diabolique, Merlin connaît tout de même d'importants écarts au plan narratologique : il n'est plus craint mais recherché, admiré, aimé. On le considère comme un ange. D'autre part, le diable acquiert un rôle à part entière, un rôle principal chez René Barjavel, Julien Masdoua et Tankred Dorst. Il est présent tout au long du récit, au détriment de Dieu qui lui, est toujours absent. D'où peut-être l'utilisation systématique de la majuscule chez René Barjavel ou Tankred Dorst pour qualifier le personnage. Il est nettement humanisé grâce à la présence de sentiments comme la satisfaction ou la déception. Le mystère qui planait sur lui dans les romans médiévaux est dissipé : on a accès à son enfer et ses pensées. Parler du diable, lui conférer un rôle important voire dominant par rapport à celui accordé à Dieu est devenu possible dans notre société contemporaine où le christianisme n'a plus vraiment d'influence. Au Moyen Âge, les auteurs auraient été accusés d'hérésie.

---

des bonshommes parlant, comme dans les bandes dessinées, sous forme de bulles. Un narrateur (et non personnage, ce qui n'aurait aucun sens) extradiégétique A (disons le narrateur primaire des *Mille et Une Nuits*) produirait une bulle, récit primaire avec sa diégèse où se trouverait un personnage (intra-)diégétique B (Schéhérazade), lequel pourrait à son tour devenir narrateur, toujours intradiégétique, d'un récit métadiégétique C (Simbad), qui éventuellement pourrait à son tour, etc. » (*Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55 à 57). En ce qui concerne le texte de théâtre, il est rare de trouver un narrateur A, mais le « Monsieur du public » peut tout à fait être qualifié de narrateur B.

d. L'origine païenne

Certains auteurs contemporains font disparaître le personnage du diable, mais en le substituant à un être qui appartient à une tradition païenne, fantastique, et non plus chrétienne. Cette pratique peut s'expliquer par un besoin actuel de retour aux sources, aux premières croyances, comme l'explique John Boorman pour son film dans un reportage télévisé datant d'avril 1991 :

> Un des aspects qui m'intéresse le plus dans la légende arthurienne, c'est qu'elle a été christianisée. Le christianisme qui a pris le dessus sur les dieux antiques, sur les dieux druidiques, fait partie intégrante du mythe. Une grande partie du mythe traite de cela. […] En tournant *Excalibur*, mon instinct m'a conduit à remonter aux sources, à purifier la légende en réalisant une version pré-chrétienne[188].

Lorsque le réalisateur parle de l'Irlande dans le même reportage télévisé, il semble y voir la même représentation du christianisme que dans son film : « D'un côté, il y a des croyances profondes et des sentiments religieux véridiques, mais d'un autre côté, c'est avant tout une terre païenne. Le christianisme demeure un peu superficiel. ». Nous avons déjà présenté la réécriture de la conception chez John Boorman que nous avons placée sous le thème de la conception inconnue. Notons toutefois qu'elle pourrait également figurer sous le thème de l'origine païenne que nous traitons à présent, en considérant que le dragon ou la nature, qui constituent des divinités païennes, soient à l'origine de l'apparition et de la création de Merlin. Ainsi, John Boorman pourrait-il constituer une sorte de porte-parole des autres auteurs contemporains en ce qui concerne le retour aux croyances païennes[189].

Dans la série de bandes dessinées *Merlin* réalisée par Jean-Luc Istin et Eric Lambert, ainsi que sur le site Internet Dialogus, le héros est engendré par un esprit sylvestre, et non un démon. La connotation chrétienne est effacée. Chez les premiers, plusieurs personnages se partagent sa conception. Tout d'abord sa créatrice, une déesse païenne, Ahès. En réalité c'est son serviteur Ebrâan qui en a l'idée : « J'ai médité longuement. De même que le Nazaréen est né et a semé une grande confusion parmi nos disciples, de même il nous faut un sauveur ! » (tome 1, p. 11). Merlin est conçu par une vierge et un esprit des airs. Il ne s'agit pas du diable mais d'un esprit sylvestre : « Elaüm !!! Esprit des airs ! Maître des Sykphes ! Délaisse la

---

[188] Entretien de Claudine Glot et Christian Rolland, réalisé par Serge Aillery pour F. R. 3 Bretagne / Pays de Loire en avril 1991, à l'occasion des 10 ans du film *Excalibur*.

[189] Voir *II. La rémanence des origines, 3. Une tendance générale : la dévalorisation du christianisme, c. Un néo-paganisme : John Boorman comme représentant principal*, p. 202 à 211.

forêt, sors du labyrinthe des orchidées ! Viens à moi ! » (tome 1, p. 12, voir annexe 1, document 2). Pour cette incantation, Ahès est présentée en gros plan[190], les cheveux déployés dans le vent. Ses paroles apparaissent dans un phylactère[191] de forme ovale. Normalement dans la série, le phylactère a la forme d'un rectangle lorsqu'il rapporte les paroles ou les dialogues des personnages. Ainsi, la forme ovale du phylactère d'Ahès montre qu'il ne s'agit pas de paroles ordinaires, la déesse s'adresse à un esprit, ses mots revêtent donc un caractère spécial, surnaturel. Les vignettes[192] suivantes montrent Ahès, en plan de demi-ensemble, au

[190] L'analyse narratologique utilisée pour la bande dessinée rejoint celle pour le cinéma en ce qui concerne les plans ou les angles de vues. Selon Annie Baron-Carvais : « Différents éléments interviennent pour rendre " vivante " l'action représentée sur les planches : une fois le scénario écrit et découpé en vignettes, le dessinateur devient un réalisateur, il lui faut alors choisir des plans et des angles de vue concrétisant les situations ; il doit figurer le mouvement par divers effets optiques ; il s'aide souvent de symboles et d'onomatopées qui permettent au lecteur de saisir rapidement les sentiments des personnages et les effets " sonores ". ». (*La Bande dessinée*, Paris, P.U.F., 1994, p. 58-59). En ce qui concerne les plans : « La première image représente généralement un *plan d'ensemble* : celui-ci montre un large spectacle et correspond à la présentation du lieu de l'action. Au cours du récit on retrouvera quelquefois des *plans de demi-ensemble* destinés à résumer les données de la scène (cela se produit particulièrement pour les histoires à épisodes) ou à introduire les personnages. Dans le cas d'un scénario impliquant un décor particulièrement dense en détails, on aura plusieurs plans d'ensemble avec différents angles de vue de manière à survoler complètement la scène. Après la présentation des personnages, ces derniers apparaissent dans des *plans moyens*. En général plusieurs personnages sont visibles en pied dans ces plans et le décor est encore très présent. Lorsque la situation devient plus précise, les personnages, cadrés à mi-taille, se rapprochent du lecteur, l'invitant presque à participer à l'action, d'où le nom de *plan rapproché*. Il existe un plan intermédiaire où les personnages sont coupés aux genoux : *le plan américain*. Mais un *gros plan* est nécessaire pour mettre l'accent sur les sentiments exprimés par les héros ou pour attirer l'attention sur un détail significatif du décor. Enfin, les artistes se servent du *très gros plan* pour souligner un détail : le regard fait fréquemment l'objet de ce plan, les détails du décor, lorsqu'ils expliquent l'action des personnages ou intensifient un moment dramatique ou comique, bénéficient du même traitement. » (*Op. cit.*, p. 59-60). Voir annexe 4 pour un rappel des notions abordées concernant la bande dessinée.

[191] D'après Patrick Gaumer et Claude Moliterni : « Le phylactère, appelé également ballon ou bulle, le *fumetto* (la " petite fumée ") des Italiens, est le tracé qui entoure le texte exprimé par les personnages dans une bande dessinée. Ce phylactère représente un véritable moyen d'expression pour le dessinateur. Celui-ci peut le transformer à sa convenance en carré, en rectangle, en ovale, il peut lui faire jouer un rôle graphique supplémentaire en le faisant vibrer ou exploser, etc. S'il comporte généralement un texte écrit, le phylactère peut aussi contenir un code iconographique aisément reconnaissable (exemples : une tête de mort pour signifier l'agressivité, une scie et une bûche pour symboliser le sommeil, etc.). Lorsqu'un personnage pense, son phylactère est relié à son crâne par une succession de petites formes arrondies et séparées, leur taille diminuant progressivement. Lorsqu'un illustrateur doit symboliser une émission ou une réception radiophonique ou téléphonique, il utilise généralement un phylactère à bords dentelés. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *Dictionnaire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1994, p. 499, article « Phylactère »).

[192] Selon Patrick Gaumer et Claude Moliterni : « La planche originale est composée de plusieurs dessins représentant chacun une séquence, un moment précis ; ces illustrations interdépendantes forment ce que l'on a coutume d'appeler les vignettes ou les cases. La forme d'une vignette est le plus souvent carrée ou rectangulaire. Celle-ci est généralement isolée de sa précédente et (ou) de sa suivante par un trait net, symbolisant la situation réelle ; si le créateur désire évoquer, par exemple, le rêve ou le souvenir, il utilise alors un trait plus sinueux ou bien arrondit les angles de ses vignettes.

sommet d'un rocher et entourée d'une mer de brume d'où sortent des esprits vaporeux. Ils se dirigent vers elle pour ne former plus qu'un seul personnage qui lui fait face en contre-champ[193] ce qui crée un effet de surprise. Le concepteur de Merlin est donc représenté de manière très surnaturelle, vaporeux, flottant dans les airs. Son torse et son visage sont semblables à ceux d'un homme mais le prolongement de son corps est pareil à une brume. D'autre part, il possède des tatouages en forme de spirale[194] sur le torse. Mais les auteurs ne lui donnent pas plus d'importance, il disparaît du récit après la conception.

Au contraire, la mère de Merlin, Maëlle, constitue un personnage important de la série. Elle est présente tout au long du récit et les auteurs développent même une histoire autour de son personnage (une rencontre amoureuse). Elle se montre particulièrement affectueuse et aimante envers Merlin : « Il eut une enfance heureuse et chaleureuse… entouré des sourires maternels de Maëlle… de son intense joie de vivre. » (tome 1, p. 33). De même, « Maëlle était fière. Très fière de cet enfant venu par surprise ! Elle l'aimait… Oui, elle l'aimait… Et chaque jour qui passait renforçait ce sentiment. » (tome 2, p. 18). Ce texte narratif est morcelé le long d'une bande[195] verticale où se suivent cinq vignettes. Cette verticalité apporte quelque chose d'intéressant au récit. La bande horizontale semble plutôt utilisée pour enchaîner les actions, avancer dans le récit. Ici, la bande verticale permet de s'arrêter sur un moment de tendresse entre une mère et son fils et d'entrer dans leur psychologie. Sur la troisième vignette, Merlin est présenté en gros plan en train de sourire et la narration décrit les sentiments de Maëlle : « Elle l'aimait… ». Il s'agit donc d'une focalisation interne sur la

---

[…] Les dimensions des vignettes peuvent varier en fonction des besoins de la narration ou du cadrage adopté ; un gros plan et un panoramique ne seront bien entendu pas traités de la même manière. » (*Op. cit.*, p. 658, article « Vignette »).

[193] « […] le contre-champ succédant à une vignette " plein champ " : la même scène vue, par exemple, de face puis de dos ou l'inverse pour créer un effet de surprise. » (Baron-Carvais, Annie, *op. cit.*, p. 60).

[194] Selon le site internet de Guillaume Roussel « L'arbre celtique » consacré à l'étude de la civilisation celtique antique, le symbole de la spirale « peut indiquer une immersion dans les *eaux de la mort* (Au-delà) ce qui expliquerait sa présence sur de nombreuses pierres tombales mégalithiques. Par ce rapport avec l'eau, la spirale semble avoir été d'abord un symbole féminin (Eve veut dire eau mais aussi femme). On peut également supposer qu'elle permet d'établir la relation avec les puissances surnaturelles, et évoque le cercle lunaire : croissance et décroissance perpétuelle, de même pour le cycle solaire avec les jours et les saisons. Ainsi, la spirale évoque l'évolution et l'involution, et tout système réversible. » (http://www.arbre-celtique.com/approfondissements/symbolisme/motifs.php).

[195] Selon Patrick Gaumer et Claude Moliterni, la bande ou le strip trouve son origine dans la « bande quotidienne » ou « daily strip », née au début du 20e siècle : « La bande quotidienne, désignée fréquemment sous le terme américain daily strip, se présente comme une suite de plusieurs images (le plus souvent entre trois et quatre), disposées horizontalement. À signaler que certaines bandes quotidiennes peuvent être présentées verticalement […]. Comme son nom l'indique, cette bande dessinée est publiée quotidiennement dans les journaux. » (*Op. cit.*, p. 169, article « Daily strip »).

jeune femme, le lecteur voit ici le héros à travers les yeux de sa mère et accède à ses pensées et ses sentiments. Cela nous est encore confirmé par la vignette suivante dans laquelle Merlin apparaît en contre-champ, face à sa mère qui lui caresse la joue.

La naissance du héros a lieu en mer lors d'une tempête, dans une barque sur laquelle Maëlle et Blaise fuient les villageois qui ont voulu brûler la jeune femme parce qu'elle portait un enfant sans père. Ainsi, Merlin ne naît pas enfermé dans une tour comme dans les textes médiévaux, mais en pleine mer, en un lieu sans remparts, avec l'horizon à perte de vue. La tempête est provoquée par Ahès afin de punir les villageois. La déesse appelle le dragon Afang afin qu'il provoque une marée (tome 1, p. 25). Les images de la naissance de Merlin sont alors présentées de manière simultanée avec celles de l'engloutissement des villageois par la marée (tome 1, p. 30-31, voir annexe 1, document 3). Sur la première planche[196] (p. 30), une bande verticale présente quatre vignettes : la première, de très grande taille, montre en plan de demi-ensemble la marée s'engouffrant sur les maisons avec la présence de la voix de Blaise dans un petit phylactère rectangulaire sans queue, placé dans le coin supérieur gauche de la vignette : « Pousse encore ! ». La deuxième vignette est beaucoup plus petite et présente en très gros plan les yeux fermés, humides et épuisés de Maëlle : « Je n'en peux plus !.. ». Puis la suivante reprend le même plan de demi-ensemble sur les maisons ravagées, mais avec beaucoup plus d'eau qui continue à s'abattre et presque plus aucune maison. La voix de Blaise est encore une fois représentée dans le coin supérieur gauche : « Reprends ton souffle… Prépare-toi à recommencer ! ». Puis la dernière vignette montre cette fois Blaise en très gros plan, déterminé : « Allez, allez, allez !!! Pousse ! Pousse encore ! Cette fois on y est ! ».[197] Puis sur la planche de droite (p. 31), la simultanéité est représentée de manière différente. La naissance de Merlin, en plan rapproché, apparaît sur deux petites vignettes dont le sens est horizontal, incrustées[198] au milieu de deux grandes autres vignettes qui se suivent verticalement. Ces dernières présentent en plan moyen les villageois engloutis par la marée,

[196] « La planche de bande dessinée correspond à ce qui sera publié sur une page de revue ou d'album. Celle-ci, dont le format original peut varier en fonction de l'auteur, est généralement agencée en plusieurs bandes horizontales (ou plus rarement verticales), elles-mêmes subdivisées en vignettes. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *op. cit.*, p. 507, article « Planche »).

[197] « Si le dessinateur désire augmenter l'impact dramatique d'un moment clé, il lui faut " jouer " avec les plans, par exemple : présenter un plan d'ensemble et passer immédiatement à un gros plan. » (Baron-Carvais, Annie, *op. cit.*, p. 60). C'est exactement ce que font ici les auteurs pour mettre en valeur le côté symbolique de la naissance de Merlin.

[198] Selon Patrick Gaumer et Claude Moliterni : « Dans les années 60, l'italien Guido Crepax, s'il conserve volontiers des formes carrées ou rectangulaires pour ses vignettes, en rompt cependant la monotonie en y introduisant des incrustations ; le procédé est utilisé pour symboliser la simultanéité d'actions ou pour accentuer tel ou tel détail de l'image. » (*Op. cit.*, p. 658, article « Vignette »).

dans l'auberge où ils fêtaient la mort de Maëlle (ils croyaient l'avoir tuée en brûlant sa maison). Puis quatre dernières vignettes horizontales, toujours en plan rapproché, montrent Blaise en train de tirer puis de sortir l'enfant du ventre de sa mère. Ainsi, cette réécriture de la naissance du héros est particulièrement intéressante car elle crée un rapport entre la venue au monde du héros, la douleur de la mère lors de l'accouchement, et une tempête d'une force spectaculaire qui ravage tout un village. La dévastation du village va crescendo avec l'arrivée de l'enfant, les douleurs de plus en plus fortes de la mère et la sortie du bébé lorsque les villageois sont emportés et qu'il ne reste rien. La tempête pourrait symboliser la force liée à la naissance du héros et à ses pouvoirs. De plus, le lecteur a accès aux détails de l'accouchement, il peut voir la tête du bébé entre les jambes de la mère puis Blaise en train de l'extirper.

Bien que l'origine du héros soit plutôt païenne que proprement diabolique, sa part maléfique reste largement représentée. Merlin devient rapidement diabolique lui-même. Il tombe sous l'influence d'Ahès et se transforme en véritable démon, même physiquement. Il décide par exemple d'attaquer la forteresse de Maelwys parce que celui-ci n'a pas voulu renier le Christ : « Que l'on ordonne l'assaut de cette forteresse !! Je veux du sang… Beaucoup de sang » (tome 3, p. 55, voir annexe 1, document 4). Sur cette planche de vignettes verticales, les auteurs jouent avec les plans pour rendre Merlin encore plus terrifiant. Il apparaît d'abord en plan rapproché aux côtés d'Ahès. Les couleurs sont très sombres, Merlin a pris le même regard vide, blanc, sans pupille de sa mère, il porte des tatouages en forme de spirale sur les joues et ses oreilles sont pointues. Puis sur la vignette suivante il est présenté en gros plan : ses yeux scintillent et son sourire est maléfique. La première phrase qu'il prononce, présentée dans un phylactère rectangulaire habituel, est adressée à Ahès. C'est la suite de leur dialogue des précédentes vignettes : « Faisons un exemple ! ». La deuxième phrase apparaît dans un phylactère à bords dentelés : « Que l'on ordonne l'assaut de cette forteresse !! Je veux du sang… ». Merlin s'adresse à ses soldats, il crie cela haut et fort. Enfin, la dernière vignette présente un feu ardent, toujours en gros plan, dont la couleur rouge et jaune tranche terriblement sur le fond noir. Dans le coin supérieur droit, un phylactère rectangulaire sans queue présente la voix de Merlin qui semble régner en maître sur ce chaos : « Beaucoup de sang ».

La conception du Merlin de *Dialogus* est la même que dans les textes médiévaux, hormis le fait que le diable ne semble pas avoir prémédité son acte, il ne conçoit pas l'enfant dans le but de lui donner une mission :

> Une nuit, lors d'une de ses visites terrestres sous forme humaine, Satan décida de courtiser une jeune femme, qui devint enceinte de lui. Neuf mois plus tard, elle accouchait de moi, jeune homme en pleine santé mais débordant d'énergie… d'énergie magique, même… (Lettre « Le fils du diable »).

Merlin semble avoir été conçu par un esprit païen plus que par un véritable diable. Lorsqu'il parle de son père comme d'un démon, il précise que ce sont les hommes qui lui ont donné cette dénomination : « […] le démon que vous vous plaisez à appeler le diable, cette entité maléfique mieux connue sous le nom de Satan, est bien mon père. » (Lettre « Le fils du diable »). Selon Merlin, les démons ne sont pas forcément négatifs, c'est la religion chrétienne qui en a fait des êtres diaboliques :

> Les démons existent, et n'existent pas : il existe des entités différentes des humains, dotées de pouvoirs plus ou moins puissants, et de caractères plus ou moins maléfiques. Lorsque j'étais enfant, on ne les appelait pas démons, mais esprits ; certains étaient même considérés comme des dieux – pas des divinités majeures, mais on leur rendait tout de même hommage, par respect ou par crainte. […] Mais les « démons » existent toujours, car beaucoup de gens y croient. Ceci dit, ils ne représentent pas le « Mal » ! Ils n'aiment pas tellement les humains, et certains aiment faire de mauvaises plaisanteries ou tromper les gens, c'est tout. » (Lettre « Qu'est-ce qu'un mage »).

De même que chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert, il ne subsiste aucun contact entre Merlin et son père biologique : « Je n'ai jamais vu mon père ; je ne sais qui il est que du fait de mes dons de double vue. Il évolue dans une sphère bien différente de la mienne, et il n'y a pas de raison que nous nous rencontrions. » (Lettre « Votre mère »). Le diable est ainsi réduit à un simple esprit païen sans grande importance, qui a conçu Merlin sans but précis.

Malgré cela, la part diabolique reste présente, le Merlin de *Dialogus* est bien conscient que son origine peut faire peur. Il finit par exemple une de ses lettres en disant : « En espérant… ne pas vous avoir trop effrayé. » (Lettre « Le fils du diable »). Sa mère semble avoir été affectueuse et aimante avec son fils : « Je dois mes pouvoirs à mon père ; mais ce que je peux avoir d'humanité, je le dois en premier lieu à la douceur et à l'amour de ma mère. Merci de m'avoir permis de l'évoquer, il y avait bien des années que cela n'était pas arrivé. » (Lettre « Votre mère »). Le héros donne des renseignements similaires à ceux des textes médiévaux sur sa mère :

> Ma mère était une femme de petite noblesse ; elle manqua être brûlée vive pour avoir donné le jour à un enfant dont elle ne pouvait pas désigner le père, mais je parvins à la tirer d'affaire. Elle m'éleva ensuite avec beaucoup d'amour jusqu'à ce que j'eus 7 ans. Ce fut à cette époque que je

> fus enlevé par les soldats du roi, qui avait besoin du sang d'un « enfant sans père ». […] Lorsque je revins près de ma mère, plusieurs années s'étaient écoulées et elle s'était retirée dans une des communautés chrétiennes qui se développaient de plus en plus à cette époque (Lettre « Votre Mère »).

La part humaine de Merlin, transmise par sa mère, semble la seule à subsister aujourd'hui : « Je suis devenu un vieil homme barbu qui se promène à travers le monde en regrettant un peu ce que les hommes en ont fait, et en s'émerveillant des beautés que la Nature présente encore : je suis à la retraite, en quelque sorte. » (Lettre « Devenu ? »). Merlin se qualifie d'homme ordinaire, il paraît exclusivement humain aujourd'hui. De même, ses occupations sont des plus banales, il ne semble plus s'occuper de magie : « J'aime beaucoup lire au coin du feu, en fumant une bonne pipe, surtout quand la pluie tambourine au carreau. » (Lettre « Avoir des pouvoirs magiques »). Le héros confie même qu'il utilise de moins en moins ses pouvoirs : « Avoir des pouvoirs magiques demande beaucoup d'attention, parce qu'on peut faire de grosses bêtises. […] C'est pour cela que je ne me sers pas beaucoup de mes pouvoirs… » (Lettre « Avoir des pouvoirs magiques ») ou encore « Enfin pour ce qui est de ton futur, il y a longtemps que j'évite d'utiliser mes dons de divination […]. Je t'en laisse donc la surprise. » (Lettre « La prison de l'air »).

La créatrice du Merlin de Steve Barron s'apparente quelque peu à la déesse Ahès de Jean-Luc Istin et Eric Lambert par son origine païenne et son appartenance à un monde fantastique. Il s'agit d'une reine nommée Mab qui conçoit le héros à l'aide de la magie, sans faire intervenir de père biologique. Elle décide de créer un homme qui saura ramener le peuple de Bretagne aux anciennes croyances : « Je vais créer un guide pour le peuple […] et il nous ramènera ses habitants qui se tourneront à nouveau vers l'ancienne tradition » (chap. 1). Mab est un double du diable médiéval. Selon Ambrosia, la nourrice de Merlin, elle est aussi froide qu'un morceau de glace : « Vous êtes si froide ! Si je vous donnais un coup dans le cœur, je me casserais le point ! » (chap. 2). Elle n'éprouve aucune pitié pour les hommes et s'arrange toujours pour éliminer ceux qui la dérangent sans en être clairement responsable. Lorsque la mère biologique de Merlin, une jeune fille dont on ne sait rien si ce n'est son prénom, Lisa, se meurt après l'accouchement, Mab ne fait rien, même sur la demande d'Ambrosia :

> – Pendant que vous y êtes, sauvez la maman, elle se meurt !
> – Non ma chère, elle est déjà morte !
>
> – […] Quelle excuse avez-vous pour ne pas l'avoir sauvée ?

– Elle nous a donné cet enfant, elle a rempli son rôle (chap. 2).

De même, lorsqu'elle provoque la mort d'Ambrosia ou de Morgane qui sont pourtant ses alliées au départ, elle se dit innocente, d'abord à Merlin : « – Vous l'avez tuée comme vous avez tué ma mère ! – Non, je l'ai seulement laissée mourir ! » (chap. 7), puis à Fric, l'amant de Morgane : « Vous l'avez tuée ! – Mais non, elle a simplement glissé, de toute façon quelle importance, tu vas nous mettre en retard Fric, un grand travail nous attend. » (chap. 30). D'autre part, son apparence où prédomine le noir, ainsi que sa voix sont diaboliques.

Elle crée d'abord Merlin à l'intérieur d'un cristal où il apparaît adulte, puis elle lui donne vie par l'intermédiaire d'une jeune mère biologique. La séquence de la conception et de la naissance de Merlin (chap. 2, voir annexe 1, document 5) présente d'abord un gros plan sur des cristaux orangers dans le château de Mab. Celle-ci s'avance avec Fric à l'arrière-plan qui reste flou[199], ce qui met en valeur les cristaux qui vont permettre la création du héros. Mab entre alors au premier plan alors que Fric reste à l'arrière, toujours dans le flou. Elle ferme les yeux et accomplit quelque chose sur les cristaux. Le cadrage exécute alors une monstration externe marquée[200] : Mab et Fric voient quelque chose auquel le spectateur n'a pas encore accès (le plan restant le même), il peut seulement le déduire d'après leurs expressions de surprise. Puis le plan suivant présente, en gros plan toujours, un cristal dans lequel est apparu l'image d'un homme. La voix de Mab, en son hors-champ, déclare : « Il est magnifique ». Le cadrage revient sur elle : « Et maintenant il va falloir que je lui donne la vie. ». Ainsi, toute la séquence sur la création de Merlin est présentée en gros plan. Le spectateur est invité à y participer intimement, il y assiste de très près. D'autre part, les plans sur Mab et Fric d'un côté, et Merlin dans le cristal de l'autre, sont continuellement alternés. Avant même de naître, le héros, qui va devenir l'ennemi de Mab en reniant ses pouvoirs et son royaume, est déjà en

[199] Il s'agit de la technique de la profondeur de champ et du changement de point. Selon Jennifer Van Sijll : « Pour réaliser un changement de point, il est nécessaire d'avoir peu de profondeur de champ. Cela signifie que seul un espace limité se trouvant sur l'axe-Z peut être net. Lorsque le cadreur " fait le point ", il déplace le point de netteté d'un plan focal à un autre. Ainsi, l'attention du spectateur qui se portait sur des objets situés dans un plan donné, se déplace dans un autre plan, de façon sélective. […] Le changement de point permet de guider le spectateur d'un objet à un autre. Il est souvent utilisé pour marquer l'effet de surprise lors d'une révélation soudaine et, en général, survient à un moment clef de l'intrigue. » (*Op. cit.*, p. 14).

[200] André Gardies définit ainsi la monstration externe marquée : « Le vu m'est refusé, je prends conscience de la monstration en tant qu'acte d'énonciation. Je suis alors en situation de véritable extériorité, comme si le film, à ce moment-là, me maintenait en marge du monde diégétique. Le hors-champ, et d'une façon plus générale le hors-vu, précisément cet espace sur lequel je n'ai pas de prise, deviennent le lieu où se concentre le sens. Entre le monde diégétique et moi s'instaure une distance. » (*Op. cit.*, p. 105-106).

opposition avec elle. Le dernier plan de la séquence cadre le cristal qui finit par exploser. Les bruits de la détonation sont mêlés à ceux, hors-champ, des pleurs d'un nouveau né : l'image du cristal s'efface alors progressivement en se substituant à celle du toit d'une chaumière. La technique du fondu enchaîné[201] est utilisée ici pour effectuer un saut dans le temps et nous amener directement à la naissance de Merlin. La prise de vue est cadrée en plongée[202] sur le toit et la caméra effectue un zoom avant[203] qui finit par montrer les moindres détails de la composition du toit (branches, feuilles mortes, mousse, etc.). On aperçoit entre les branchages un feu qui brûle à l'intérieur de la chaumière. Ce plan est très mystérieux, le spectateur entend des pleurs tout en voyant une chaumière de l'extérieur dont le toit laisse deviner une présence à l'intérieur. L'atmosphère magique qui planait autour de la création de Merlin dans la séquence précédente est prolongée. Le spectateur peut ressentir l'origine surnaturelle de cet enfant, dont on ne sait rien de la mère ni de l'endroit où il naît. Le plan suivant présente une femme en train de sourire, avec un bébé dans les bras. Encore une fois, le cinéaste utilise la technique de la monstration externe marquée. Le spectateur devine qu'elle porte un bébé grâce aux sons hors-champ (pleurs d'enfant), à la direction de son regard et au linge blanc qui recouvre son bras. Il s'agit d'Ambrosia, la mère adoptive de Merlin. Celle-ci vient de faire accoucher Lisa, la mère naturelle. Elle couche d'ailleurs l'enfant à côté de cette dernière sur le plan suivant. Le cinéaste montre ici l'importance du personnage d'Ambrosia, en tant que

---

[201] La technique du fondu enchaîné fait partie des procédés de « ponctuation » au cinéma. Selon André Gardies et Jean Bessalel : « Au sens large, on appelle " ponctuation ", au cinéma, l'ensemble des procédés marquant le passage d'un plan à l'autre, soit à l'intérieur d'un même segment autonome, soit entre deux segments. » (*Op. cit.*, p. 168, article « Ponctuation »). Selon Jennifer Van Sijll : « Le fondu enchaîné mélange deux plans : le premier disparaît progressivement tandis que le second apparaît en surimpression. Le fondu enchaîné, qui permet également d'adoucir le passage d'un plan à un autre, peut être bref ou long au gré du réalisateur. […] Cet effet, qui est souvent utilisé pour marquer le temps qui passe, offre d'innombrables possibilités dramaturgiques. » (*op. cit.*, p. 60).

[202] André Gardies et Jean Bessalel définissent la notion d'angle de prise de vues : « Cette composante du cadrage désigne la perspective angulaire selon laquelle les objets filmés apparaissent à l'image. On distingue, classiquement, trois grands types d'incidence angulaire : la plongée (les objets sont montrés vus d'en haut, par en dessus), la contre-plongée (ils sont vus d'en bas, par en dessous) et l'angle plat, encore appelé angle normal, parce qu'il correspond à la vision d'en face, frontale ou parafrontale, d'un homme de hauteur moyenne. » (*Op. cit.*, p. 26, article « Angle »).

[203] André Gardies et Jean Bessalel mentionnent le zoom dans leur liste des mouvements d'appareil : « Pour ce qui est des mouvements d'appareil, on obtient la liste classique des travellings (avant, arrière, latéraux), des panoramiques (horizontaux, verticaux), des zooms (avant, arrière) et des combinaisons plus ou moins complexes de ces divers mouvements grâce à la grue, mais aussi (comme chez Lelouch) la caméra à l'épaule, à la main ou encore sur " steadycam ". ». (Gardies André, Bessalel Jean, *op. cit.*, p. 146-147, article « Mouvement »). Le zoom est aussi appelé « travelling optique » comme le précise Vincent Pinel dans sa description des mouvements de la caméra : « […] *travelling* (déplacement réel de l'appareil dans l'espace), *travelling optique* (modification progressive de la focale) […] » (Pinel, Vincent, *Techniques du cinéma*, P.U.F., Paris, 1981, p. 90).

mère adoptive du héros, qui apparaît en premier à l'écran, le bébé dans les bras. Lisa aura très peu d'importance puisqu'elle va mourir dans la même séquence, laissant l'enfant aux soins d'Ambrosia. Ainsi, cette dernière constitue la véritable mère de Merlin, au sens affectif du terme. Le héros, qui ne possède donc pas de père, se trouve au contact de trois mères différentes : Mab qui est sa créatrice, sa mère spirituelle, Lisa qu'il ne connaîtra jamais et qui est sa mère naturelle, et Ambrosia, sa nourrice qui l'élève et l'aime, sa mère de cœur. Bien que Mab soit un personnage négatif, elle n'est pas un véritable diable, et son image est rehaussée à la fin du film, lorsqu'elle dit à Merlin qu'elle l'aime (chap. 36) alors qu'il a décidé de la vaincre en l'oubliant simplement, en lui tournant le dos. De même elle ne semble pas avoir toujours été négative comme le dit Ambrosia qui l'a servie des années auparavant : « [Pour élever un enfant] il faut de l'amour, beaucoup d'amour ! Autrefois vous en aviez, plus maintenant. » (chap. 2). Le motif du malaise n'est presque pas présent. On ne craint pas Merlin, il ne fait pas peur puisqu'il n'est pas le fils du diable. Merlin jouit simplement d'une réputation auprès des hommes (la plupart le connaît).

Certains auteurs contemporains choisissent un retour aux sources en gommant les références chrétiennes liées à la conception du héros. Merlin est engendré par un esprit sylvestre et non plus un incube, ou créé par une reine païenne qui s'apparente au diable mais n'a plus rien en commun avec le christianisme. De même que ce dernier avait gommé les croyances païennes liées à Merlin au Moyen Âge, on assiste aujourd'hui à un juste retour des choses, le paganisme reprenant ses droits sur le christianisme.

e. L'origine elfique

Dans *Le Pas de Merlin*, Jean-Louis Fetjaine choisit de faire de son héros le fils d'un elfe. Cette réécriture est particulièrement intéressante dans le cadre d'une comparaison entre les elfes et les démons et plus particulièrement avec l'incube, c'est pourquoi nous effectuons une étude plus détaillée de ce thème. Tout d'abord, nous analyserons le métissage elfique proposé par Jean-Louis Fetjaine avant d'étudier les similitudes entre l'elfe, le démon en général et l'incube. Puis nous finirons par une analyse de l'elfe comme créature positive.

Notons que les ouvrages de Claude Lecouteux[204] et Edouard Brasey[205] seront fréquemment cités.

i. Le métissage elfique proposé par Jean-Louis Fetjaine

Dans ses romans de fantasy[206], Jean-Louis Fetjaine conserve l'origine diabolique tout en lui donnant un sens nouveau : l'origine elfique. Le mot « diable » ne prend d'ailleurs jamais de majuscule. Ainsi, il ne semble plus être présent en tant que personnage, les elfes l'ont remplacé. Dans la trilogie des elfes (*Le Crépuscule des elfes*, *La Nuit des elfes*, *L'Heure des elfes*), très peu d'éléments sont donnés sur la conception de Merlin, mais il est intéressant de relever une inversion majeure de l'auteur : l'origine surnaturelle du héros vient non plus du père, mais de la mère, qui est une elfe. Alors que Lliane, reine des elfes, est sur le point d'accoucher d'un enfant qu'elle a conçu avec un homme, elle pense à Merlin :

> Jamais encore une elfe n'avait mis au jour un petit d'homme. Peut-être allait-elle en mourir ? Peut-être que la Nature ne le permettrait pas ? Pourtant, Myrddin était né d'une semblable union. C'était donc possible (*La Nuit des elfes*, p. 25).

---

[204] Lecouteux, Claude, *Les Nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988.

[205] Brasey, Edouard, *Fées et elfes*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1999.

[206] Dans un article qui tente de définir le genre de la *fantasy*, Charlotte Albisser écrit : « Par rapport à ces deux autres genres [le Fantastique ou « l'irrationnel inacceptable » et la Science-fiction ou « l'irrationnel acceptable »], la Fantasy est de l'ordre de « l'irrationnel accepté ». Elle peut en cela être rapprochée du genre Merveilleux, avec quelques nuances. Ici l'histoire se déroule dans un univers différent de celui du lecteur et tout ce qui nous semble irrationnel est accepté sans explication. Comme pour le merveilleux et le conte de fées, il s'agit ici d'un contrat de lecture, le lecteur sait qu'il entre dans l'irrationnel et que rien ne sera justifié car tout sera considéré comme allant de soi. Cependant à la différence du merveilleux, la Fantasy crée de toutes pièces un autre univers, avec ses sociétés, ses lois, ses modes de vie, de pensée, ses systèmes politiques… De plus elle ne suit pas toutes les règles de ce genre, notamment l'indétermination des personnages et des lieux ». Elle précise également que la *fantasy* possède de multiples sous-genres tels que *sword and sorcery*, *dark fantasy*, *high fantasy*, *weird fantasy*, *light fantasy*, *fantasy héroïque*, *épique*, *historique*, *féerique*, *mythique*, *urbaine* ou encore *romantique* (http://jeunet.univ-lille3.fr//themes/litteratu/fantasyfr/fantasy.htm).
Dans la revue de science-fiction Bifrost, André-François Ruaud tente de définir le genre de la *fantasy* : « La *fantasy* couvre un large champ de la littérature classique et contemporaine, celle qui contient des éléments magiques, fabuleux ou surréalistes, depuis les romans situés dans des mondes imaginaires, avec des racines dans les contes populaires et la mythologie, jusqu'aux histoires contemporaines de réalisme magique où les éléments de *fantasy* sont utilisés comme des mécanismes métaphoriques pour illuminer le monde que nous connaissons. » Il donne la définition finale suivante qui ne semble pas faire de distinction avec le *merveilleux* : « Je dirai donc qu'est *fantasy* (merveilleux) une littérature fantastique incorporant dans son récit un élément d'irrationnel qui n'est pas traité seulement de manière horrifique, a généralement un aspect mythique et est souvent incarné par l'irruption ou l'utilisation de la magie. » (Ruaud, André-François, « Notes sur le genre Fantasy : à la recherche d'une définition », *in Bifrost* 24, octobre 2001).

Au contraire, dans *Le Pas de Merlin* et *Brocéliande*, c'est à nouveau le père qui transmet l'origine surnaturelle. En effet, la mère de Merlin, femme du riothime (roi suprême) des Bretons est devenue pendant une période de guerre où elle était portée disparue, la femme d'un seigneur elfe avec qui elle a conçu l'enfant, comme le révèle ce dialogue entre Blaise et Merlin :

> – […] Alors qu'Ambrosius bataillait ailleurs, la reine Aldan fut attaquée, et elle trouva refuge dans la forêt. Blaise s'interrompit, hésita et chercha ses mots.
> – On dit qu'elle y est restée longtemps. Un mois, un an… Ambrosius la croyait perdue. Mais elle réapparut. Et tu es né peu après… Voilà l'histoire telle que je la connais.
> – Tu en connais bien plus et moi aussi, murmura Merlin. Ce sont les elfes de la forêt qui ont protégé ma mère, comme d'autres de leur race le firent pour moi à Arderydd. Et quand Ambrosius la retrouva, elle était devenue la femme de Morvryn (*Le Pas de Merlin*, p. 324-325).

Pourtant, la trace médiévale de la paternité diabolique de Merlin est bien présente, notamment chez les chrétiens : « Les moines, qui peu à peu s'étaient répandus dans le Dyfed, l'appelaient " fils du diable ", se signant à son passage et priant pour le salut de la reine. » (*Le Pas de Merlin*, p. 50). De même, l'évêque Kentigern ou le père Dawi, l'abbé de la reine Aldan, le considèrent comme un démon :

> – Si la reine venait à mourir, ne serait-il [Merlin] pas l'héritier du royaume ? Ne lui appartient-il pas de décider ?
> Dawi le regarda longuement, comme s'il doutait de sa santé mentale.
> – Dieu nous garde de cela, murmura-t-il (*Le Pas de Merlin*, p. 303).

À cause de son appartenance elfique, Merlin est présenté comme un ennemi des hommes et de Dieu, dont il faut se protéger (« Dieu nous garde de cela »), autrement dit un diable. Lorsque Gurgi de Gwynedd viendra réclamer le torque au château d'Aldan, il montrera encore à quel point le prince est considéré comme un être différent, une créature qui n'a rien à voir avec le peuple des hommes :

> – Ryderc, oui ! Ryderc Hael, roi du Strathclyde et fils de Dieu, comme nous ! Et pas un bâtard né du diable, un mage à peine humain attaché aux vieilles croyances, aussi païen qu'un Saxon (*Le Pas de Merlin*, p. 301).

Dans *L'Heure des elfes*, Uter n'arrive pas à faire totalement confiance à Merlin, il subsiste toujours un doute : « Mais c'est toi qui a voulu l'[la fille d'Uter et de Lliane, reine des elfes] appeler Morgane. Et parfois je me dis que tu l'as fait exprès, que tu savais que Gorlois nommerait sa fille Morgause, et que tu arranges encore l'une de tes diableries ! » (p. 47). De même, on retrouve le motif du malaise chez Jean-Louis Fetjaine :

> Cette fois, Merlin ne put ignorer les regards portés sur lui, et le mouvement de recul général de ceux qui, un instant plus tôt, s'apprêtaient à le jeter à bas de la selle. Il se sentit flatté un court moment, puis sa gorge se serra en une sensation familière. Ce n'était pas du respect qu'il lisait dans leurs yeux. Plutôt de la frayeur, ou du dégoût… (*Le Pas de Merlin*, p. 244).

La focalisation interne sur Merlin permet de partager avec le lecteur cette « sensation familière » éprouvée par le héros depuis son enfance : « À l'âge où les enfants se nourrissent d'amour et de lait, il avait grandi seul, loin des jeux et des rires, sans comprendre le trouble que sa simple apparence semblait provoquer. » (*Le Pas de Merlin*, p. 49). Dans la trilogie des elfes, Merlin déclenche une oppression chez les autres, y compris chez les elfes. Elle ne provient donc pas de l'origine elfique ou humaine, mais du mélange des deux, de la double-identité. Encore une fois, c'est la focalisation interne multiple (sur différents personnages) qui permet de faire ressentir au lecteur ce malaise : « Un homme était là, immobile […]. Rien, dans son attitude, n'était menaçant, et pourtant l'elfe se sentait oppressée, mal à l'aise. » (*Le Crépuscule des elfes*, p. 20-21). La narration décrit les pensées de Lliane qui croit voir un homme, mais le lecteur comprend (ou comprendra plus tard, si les références véhiculées par le héros ne lui sont pas connues[207]) qu'il s'agit de Merlin grâce à certaines expressions familières au héros « visage souriant, pâle comme l'aube du jour », « un salut un peu ironique », « sourire amusé », « air plus jeune », « courts cheveux blancs », etc. (p. 20-21). De même, Uter ressent cette sensation à la vue de la silhouette de Merlin : « Cette fois, la voix avait vibré à l'intérieur même de son crâne. Il vacilla et porta la main à la gorge, saisi d'une vertigineuse sensation de malaise. » (*La Nuit des elfes*, p. 95). Le lecteur accède de manière très claire à la perception d'Uter, il peut sentir le vertige et l'appel de la voix. Enfin, les parents de Merlin semblent l'avoir conçu avec amour. Lorsque le héros entre en contact avec l'âme défunte de sa mère Aldan, il accède à tous ses souvenirs :

> Des souvenirs flous, si lointains qu'il n'en restait presque rien. Des visages pourtant, des silhouettes pareilles à des enfants. La confusion d'un combat, mais avec le sentiment que les enfants des bois étaient des amis. Puis enfin des visages plus précis. Le souvenir d'un nom. Un visage, surtout, dominant les autres dans le tréfonds de sa mémoire (*Le Pas de Merlin*, p. 312-313).

[207] Sur ce point, citons Monique Cracaud-Maquaire et Jeanne-Marie Clerc qui rappellent la thèse de la sociocritique d'Edmond Cros, (*Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, Éd. du C.E.R.S., 1983), notamment les concepts du « préconstruit » ou « syntagme figé » : « Images ou représentations déjà véhiculées par la langue, et se retrouvant telles quelles dans un texte avec un contenu préélaboré que le texte réactive selon ses modalités spécifiques. Le discours propre à un auteur n'est donc pas tant ce qui intéresse la Sociocritique que, derrière lui, se croisant avec lui, le " ça parle " collectif, c'est-à-dire le discours du sujet transindividuel. […] la Sociocritique affirme que l'œuvre, littéraire ou cinématographique, redistribue, sous formes d'éléments morphiques, c'est-à-dire de formes verbales ou iconiques, des discours et des représentations déjà existants : c'est l'interdiscours, c'est-à-dire l'imbrication des différents discours sociaux et culturels identifiables à une époque donnée, mais retravaillés, ré-énoncés par le texte. » (Carcaud-Macaire, Monique ; Clerc, Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, propositions méthodologiques*, Montpellier (ISM), Études sociocritiques, 1995, p. 19-20).

Le père de Merlin ne semble pas avoir agi contre le gré d'Aldan, la conception n'apparaît plus comme un viol. Ainsi, Jean-Louis Fetjaine donne une autre version de la paternité diabolique de Merlin : l'origine elfique, du père ou de la mère. Or, les elfes constituent des êtres proches de la figure du démon et de l'incube ce qui montre une réécriture très judicieuse de l'auteur.

ii. L'elfe, le démon en général et l'incube

Au Moyen Âge, sous l'influence chrétienne, les elfes sont considérés comme des créatures maléfiques et souvent associées aux démons[208]. Dans un texte allemand intitulé *Magnificat*, datant du 13e siècle et cité par Claude Lecouteux, les elfes sont mis au rang de diables :

> Dieu a divisé les diables et les a répartis dans le monde entier. Dans l'eau et les montagnes vivent les nixes et les nains ; dans les forêts et les marais, Dieu en a placé d'autres, les elfes, les thurses (géants) et les esprits, qui ne valent rien (p. 103).

Il est intéressant de relever ici comme dans beaucoup d'autres extraits une confusion entre des croyances chrétiennes (Dieu et les diables) et païennes (nixes, nains, elfes, thurses). Les éléments païens sont évidemment diabolisés. Dans le *Boewulf*, célèbre épopée citée toujours par Claude Lecouteux et contenue dans un manuscrit du 10e siècle (qui reprend des traditions plus anciennes), les elfes sont assimilés aux mauvais esprits :

> Abel occit Caïn et Dieu le punit en le bannissant loin des hommes ; de lui sont nés tous les monstres, les ogres, les elfes, les esprits malins et les géants (p. 151).

Tout comme leur ancêtre qui fut banni, les elfes vivent cachés et ne se montrent pas aux hommes ce qui rend la légende plus crédible. D'autre part, la référence au fratricide d'Abel est très forte et renvoie à une sorte de péché originel, ce qui permet de diaboliser encore plus les créatures citées. Les elfes ont également été rendus responsables de maladies au Moyen Âge comme l'explique Claude Lecouteux (p. 152-155), ce qui confirme encore leur caractère négatif. Ainsi, ils étaient liés à la folie et au mal caduc (en vieil anglais, fou et épileptique se disaient *ylfig*, c'est-à-dire « elfique »), à l'urticaire (récurrence des particules « alf » ou

[208] Il est important de noter que les elfes n'existent pas en France au Moyen Âge. Selon Claude Lecouteux : « Nous avons emprunté ce vocable aux langues germaniques au 16e siècle pour désigner des fées. Il reste rare jusqu'au 19e siècle, et à partir de cette date il désigne des êtres fantastiques apparentés aux " nains ". » (p. 121).

« elf » : *Elveblest* en norvégien et *Alfarbrunni* en islandais), à la colique (*Alvskot* en danois), à la couperose (*Elffeuer* en allemand), ou au tournis des moutons (*Elbe* en allemand). Pour désigner la personne touchée par les elfes, le danois possède un terme spécifique : *elleskudt*, c'est-à-dire « frappé par le trait d'un l'elfe ». Outre-Rhin, le lumbago se dit aujourd'hui « trait de la sorcière » (*Hexenschuss*), mais autrefois on parlait de « trait de l'elfe ». Dans deux recueils de prescriptions médicales datant du 10e siècle (le *Laeceboc* et le *Lacnunga*), les elfes sont étroitement liés à des maladies qui se traduisent ainsi : « Maladie des elfes ; succion de l'elfe ». Ils peuvent également contaminer les hommes par leur haleine ou les toucher par des traits qu'ils décochent aussi au bétail.

Selon une définition du révérend Kirk dans sa *République mystérieuse* citée par Edouard Brasey, les elfes sont proches des anges déchus ou des esprits maléfiques :

> Ces elfes, ou *siths*, sont d'une nature intermédiaire entre l'homme et l'ange, comme les Anciens le pensèrent des *daïmons* ; d'esprits intelligents et curieux, de corps légers et fluides, quelque peu de la nature d'un nuage condensé et plutôt visibles au crépuscule. Ces corps sont tellement souples de par la subtilité des esprits qui les agitent, qu'ils se peuvent faire apparaître et disparaître à volonté (p. 21).

Ainsi, les elfes ne seraient pas faits de chair et de sang mais seraient immatériels, comme les démons. Selon Claude Lecouteux, la légende des anges neutres qui a connu un grand succès dans les pays germaniques raconte que lorsque Lucifer se révolta contre le Créateur, certains anges le suivirent, qui furent ensuite jetés en enfer, et d'autres ne prirent pas parti, sans pour autant se ranger du côté de Dieu, attendant la tournure des événements. Ces derniers furent jetés sur la terre et d'eux descendent fées, nains et esprits (p. 130-131). Encore une fois, les elfes, si l'on considère qu'ils font partie de cette même catégorie de fées, nains ou esprits, seraient issus d'anges déchus.

Ils peuvent aussi être assimilés aux démons à travers la représentation de leurs royaumes qui rappellent parfois les enfers. Dans la légende d'Ethna citée par Edouard Brasey, une jeune fille est enlevée par un prince elfe dont le royaume se trouve sous une colline et est plongé dans la pénombre. Si le soleil l'atteint, il est réduit en fumée (p. 135-140). De même, Giraud de Barri, un clerc gallois cité par Claude Lecouteux, rapporte une curieuse légende dans son *Itinerarium Cambriae* composé vers 1191, sur un jeune garçon appelé Eliodore qui pénétra dans un royaume elfique. Il y régnait une certaine pénombre et les jours y étaient brumeux. Ni la lune ni les étoiles ne parvenaient à éclairer quelque peu la nuit (p. 138). Enfin, c'est dans la légende celtique d'Orphée et Eurydice, mentionnée chez Edouard Brasey, que le royaume des elfes est le plus explicitement lié aux enfers. Un roi elfe enlève Eurydice et l'emmène dans

son royaume. Orphée parvient à s'y rendre et charme le roi par sa douce musique. Le roi le prie de continuer en échange de ce qu'il voudra. C'est ainsi qu'il réclamera Eurydice et pourra la ramener sur terre (p. 164-165).

Les elfes sont encore proches des démons à travers leur caractéristique de singer les hommes. Parmi les tromperies dont le démon se rend coupable, celles qui recourent à l'imitation sont très fréquentes. Le diable est avant tout celui qui singe, qui contrefait ou qui parodie. Ainsi, chez Robert de Boron, les diables se réunissent pour créer une réplique du Christ, un Antéchrist. Ils parodient Dieu : « Einsis emprist deables a faire home qui eust sa memoire et son sen por engingnier le Jhesu Crist. » (§ 1, 89-91). De même, Edouard Brasey relate cette caractéristique :

> Le poète anglais William Blake (1757-1827) affirme avoir vu des elfes traverser en procession son jardin, portant le corps sans vie de l'un des leurs sur un pétale de rose. Le défunt fut mis en terre tandis que des chants accompagnaient la cérémonie, puis les elfes disparurent. Mais il est possible que ces « funérailles » ne soient qu'une parodie de plus des coutumes humaines, que les membres du Petit Peuple aiment tant à singer (p. 23).

Dans *Le Pas de Merlin*, le héros est sans cesse comparé à un démon, surtout par les chrétiens comme l'évêque Kentigern ou le père Dawi, l'abbé de la reine Aldan :

> – Pardonnez-moi, ma reine. Croyez-moi, ce garçon n'est pas de notre sang, il n'est pas comme nous… Certaines choses doivent rester ignorées, c'est préférable pour tout le monde... (*Le Pas de Merlin*, p. 94).

Merlin provoque une gêne, une peur autour de lui. Les gens le regardent parfois avec une expression de terreur, comme s'ils voyaient un diable, une créature sortie des enfers. Lors de la bataille d'Arderydd, il est attaqué par un ennemi et le tue. Plusieurs compagnons de ce dernier se tiennent autour sans qu'aucun d'eux n'intervienne :

> Quand il releva la tête, hors d'haleine, ils étaient là, autour de lui, une douzaine peut-être. Aucun d'entre eux n'avait tenté de venir au secours de sa victime. […]
> – Il a le torque, grommela un cavalier surgit derrière eux.
> – Je vois bien qu'il a le torque ! cria le blond. Tu veux le lui prendre ? (*Le Pas de Merlin*, p. 129).

Enfin, Merlin réagit comme un démon lorsqu'il envisage de se jouer de Blaise, mais il ne le fera pas, Jean-Louis Fetjaine n'en fait un diable qu'aux yeux des gens, il n'apparaît jamais lui-même comme tel :

> Le nouveau venu n'était qu'à quelques pas. Suant et encombré de sa robe de bure noire qui s'accrochait sans cesse aux épines, chargé de besaces pesantes, c'était le frère Blaise, le confesseur de sa mère, aussi incongru dans cette forêt qu'un aurochs dans une église, et que le moine passe ainsi devant lui sans même l'apercevoir donna à Merlin l'envie de se jouer de lui, de sauter aux arbres comme un écureuil et de le tourmenter jusqu'à ce qu'il s'effondre de peur.

> C'était malgré tout un visage ami, et à l'instant où le religieux allait le dépasser, Merlin s'écarta des fourrés pour jaillir presque sous ses pieds (*Le Pas de Merlin*, p. 137).

C'est également une caractéristique de l'elfe de vouloir se jouer des humains. Or, Merlin se trouve précisément dans un lieu elfique et paré de leurs vêtements. Cela semble avoir une influence sur son comportement. Sa personnalité elle-même devient elfique.

Mais l'elfe n'est pas uniquement associé au démon en général, il l'est plus particulièrement encore à l'incube, une sorte de démon à laquelle appartient le père de Merlin chez Robert de Boron, capable d'avoir des rapports charnels avec les êtres humains :

> Il i a tel de nos qui puet bien prendre semblence d'ome et habiter a femme ; mais il covient que il la praingne au plus priveement qu'il porra (§ 1, 83-86).

C'est tout d'abord par le rapport de l'elfe au cauchemar que se fait cette assimilation à l'incube. En effet, ce démon est intimement lié au cauchemar (sens du mot *incubus*) et n'abuse de sa victime que pendant son sommeil :

> Icist deables qui ot pooir de converser et de gesir a femme fut tost apareilliez et vient a li en dormant, si conçoit (§ 6, 37-39).

Claude Lecouteux explique l'origine du *Mahr* (mot germanique qui apparaît dans notre *cauche-mar*), esprit redouté par les hommes au Moyen Âge et auquel on a assimilé l'elfe :

> Pour les dialectes italo-romans et gallo-romans, R. Riegler[209] a montré que le cauchemar tire son nom de verbes et de substantifs exprimant des notions de poids et d'oppression, ainsi que l'idée de sauter ou de monter quelqu'un. Le ou la *Mahr* est donc, dans le monde roman, une créature qui vous assaille et pèse sur vous ; de ce fait, elle est étymologiquement proche parente de l'*ephialtes* grec, littéralement « qui saute dessus », et de l'*incubus* romain, soit : « qui couche dessus » (p. 161).

Toujours dans le même ouvrage, Claude Lecouteux donne plusieurs exemples de textes dans lesquels les elfes sont assimilés à la *Mahr*. Dans le *Laeceboc* (recueil de maladies et remèdes cité précédemment), l'elfe et la *Mahr* représentent deux maléfices pour lesquels l'auteur propose le même remède :

> Remède contre tout charme païen, contre la magie des elfes (*aelsidenne*), c'est-à-dire un enchantement pour une sorte de fièvre, et de la poudre, des philtres et un onguent, – et si cette maladie touche les bovins, si elle afflige un homme ou si une Mahr le chevauche et le frappe (p. 161-162).

L'elfe n'est pas tout à fait assimilé à la *Mahr* mais sa magie entre dans la même catégorie. Dans un fabliau allemand du 15e siècle, *Irregang et Girregar*, l'elfe et la *Mahr* sont

---

[209] Riegler Richard, « Romanische Namen des Alpdrucks », *in Archiv f. das Studium der neueren Sprachen* 167, 1935, p. 55-63 (référence citée par Claude Lecouteux p. 167, note 30).

confondus : un hôte qui croit que sa fille a couché avec l'un de ses invités est persuadé par sa femme qu'il a rêvé : « Ne perds pas la tête, garde-la ! La Mahr t'a chevauché, une chose elfique. Tu dois chasser cette créature par le signe de croix » (p. 163). Un charme du début du 15e siècle présente encore les deux êtres comme faisant partie d'une même catégorie de créatures : « Mère d'elfe, Trute et Mahr, partez du toit ! » (p. 163). Claude Lecouteux explique que la fusion entre l'elfe et la *Mahr* a été favorisée par leur proximité commune avec la mort, mais aussi par la notion de magie, de sortilège, d'illusion : « les elfes sont réputés être un peu sorciers, et la Mahr semble comprise comme une personnification de leurs maléfices. » (p. 163). Enfin, il est intéressant de mentionner l'étude de Christian Abry et Charles Joisten, « De lutins en cauchemars »[210], citée toujours par Claude Lecouteux. Les deux chercheurs se sont intéressés au *chaufaton*, un lutin domestique de la haute Vallée d'Aulps (Haute-Savoie) et ont relevé des caractéristiques intéressantes :

> Il est serviable mais aussi malin et susceptible, […]. Comme tout bon lutin roman, il tresse la crinière des chevaux, se joue de l'homme, séjourne dans le fenil, la grange à foin, où on l'entend rire (p. 164).

Une certaine ressemblance avec Merlin peut être établie ici. En effet, chez Robert de Boron, le héros se joue des gens qu'il rencontre, il se montre parfois susceptible quand on ne lui obéit pas, et son rire est omniprésent. Chez Geoffroy de Monmouth, il est proche des animaux et choisit la vie sauvage et non le confort, tout comme le *chaufaton*. Mais ce dernier est aussi un « esprit-fouleur » qui se rapproche de la *Mahr* dans un extrait de l'étude de Christian Abry et Charles Joisten cité par Claude Lecouteux :

> D'autres fois, quand ils étaient couchés sur le foin à deux ou trois, le *chaufaton* venait les oppresser et les paralyser sous un poids très lourd, comme s'ils avaient eu une pierre sur eux, les uns après les autres (p. 164).

Ainsi, par le *chaufaton* encore (si l'on admet que les elfes peuvent être assimilés aux lutins[211]), l'elfe est relié à la *Mahr*. Pour finir cette analyse sur la fusion entre l'elfe et la *Mahr*, il convient de noter encore, selon Claude Lecouteux, que le mot « elfe » en ancien haut allemand désigne le cauchemar (*alp*), et qu'aujourd'hui, les allemands le surnomment *Alpdruck*, « pression de l'elfe », ou *Alptraum*, « rêve elfique » (p. 160-161).

---

[210] Abry, Christian ; Joisten, Charles, « De Lutins en cauchemars… À propos d'un nom chablaisien du lutin domestique : le " Chaufaton " », *in Le Monde alpin et rhodanien* 1-2, janvier 1976, p. 125-132 (ouvrage cité par Claude Lecouteux dans sa bibliographie p. 198).

[211] Claude Lecouteux place l'elfe et le lutin dans une même catégorie de créatures : « Nous dirons donc ceci : le nain est un " tordu " malintentionné ; l'elfe/lutin est bienfaisant et beau. ». Mais elfe, lutin et nain finiront par être assimilés : « Mais comme " elfe ", " lutin " sera supplanté par le vocable " nain " et ne sera plus utilisé que dans des textes présentant des personnages fantastiques et aquatiques. » (*op. cit.*, p. 142).

Le rapport de l'elfe au cauchemar constitue donc un premier argument dans l'assimilation entre l'elfe et l'incube. Mais un deuxième élément vient appuyer encore la ressemblance de ces deux êtres : l'élément aquatique. Afin de comprendre cela, il est nécessaire de remonter aux origines mythiques de l'elfe et de l'incube. Philippe Walter établit un lien entre le père de Merlin et l'élément aquatique :

> Le père de Merlin, avant de devenir un incube dans la transposition chrétienne et courtoise de la légende, était probablement un être marin, un démon des eaux, un « vieux de la mer », dont certaines mosaïques gallo-romaines (comme celles de Saint-Romain-en-Gal) ont conservé un lointain souvenir iconographique[212].

L'auteur appuie son hypothèse sur le conte-type 303 de l'ouvrage de Paul Delarue, *Le Conte populaire français*[213] :

> Or, ce type de conception mythologique qui renvoie toujours à la naissance d'enfants divins correspond exactement aux naissances miraculeuses provoquées par le Roi des Poissons dans le conte-type 303.

Dans la version nivernaise donnée comme modèle type par Paul Delarue, un meunier pêche un jour un petit poisson qui s'avère être le roi des poissons. Il apporte d'abord quantité de poissons au meunier, puis se donne pour repas à sa femme qui accouchera par la suite de trois garçons semblables marqués d'un soleil sur le front. En donnant les arêtes à sa jument et à sa chienne, le meunier recevra trois poulains marqués d'une lune et trois chiots marqués d'une étoile. Ainsi, la conception et la naissance de Merlin s'apparenteraient à celles de ce conte-type, du fait de la caractéristique divine de l'enfant. Cela fait du père de Merlin un être lié, à l'origine et dans une perspective mythologique, à l'élément aquatique. D'autre part, le personnage de Merlin lui-même peut être rattaché à cet élément. Françoise Le Roux et Christian Guyonvarc'h donnent l'étymologie du nom de Merlin : « Le nom s'explique par une forme ancienne **mori-dunon* " forteresse de la mer " »[214]. Philippe Walter présente quant à lui l'hypothèse étymologique d'Eric Hamp pour le nom de Merlin : « le maritime »[215]. Pourtant, le héros n'est jamais présenté comme une créature maritime mais plutôt terrestre ou éventuellement aérienne (comme avec la figure de Suibhne citée précédemment). Mais ce lien entre le devin et la mer est présent dans la culture indo-européenne comme l'explique l'auteur :

---

[212] Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, p. 27, de même que citation suivante.
[213] Delarue, Paul, *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, tome 1, p. 147-160.
[214] *Op. cit.*, p. 405.
[215] Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit.*, p. 32 et citation suivante p. 33.

> On peut simplement rappeler un parallèle indo-européen. La figure du Vieux de la mer dans la mythologie grecque est comparable à celle des devins celtiques. Dans les deux cas on a affaire à des personnages protéens doués de prescience. Leur lien avec la mer semble essentiel comme il est capital dans ce texte irlandais du 13e siècle signalé par Claude Lecouteux[216]. La *Saga de Hafr et de ses hommes* rapporte comment on captura un *marmenill* (un ondin) qu'on ammena au roi. Celui-ci, à l'instar de Merlin, se mit à prophétiser après un éclat de rire. À nouveau, le lien de la mer, de la divination et de l'être doué de prescience est posé et il se révèle primordial.

Merlin peut donc être lié à l'élément aquatique par sa fonction de devin. D'autre part, Taliesin[217], un double de Merlin à travers la figure mythique du devin celtique est intimement lié à la mer. Son concepteur, un nain nommé Gwion Bach, se change successivement en plusieurs animaux dont un poisson, afin d'échapper à la magicienne Ceridwen à qui il a volé un peu de potion. Finalement, il prend la forme d'un grain avant d'être avalé par la magicienne changée en poule et d'engendrer dans son corps un enfant doué du don de prophétie. Taliesin sera ensuite jeté à la mer et recueilli par un prince qui l'engagera comme devin. Cette conception rappelle encore celle du conte-type 303 de l'ouvrage de Paul Delarue cité précédemment. Notons également que la légende et le personnage de Taliesin apparaissent chez Jean-Louis Fetjaine (p. 64-66). Merlin peut donc également être relié à l'élément liquide par le biais de son double Taliesin. Enfin, Philippe Walter note encore pour appuyer son hypothèse, qu'il existe deux poissons dont le nom peut rappeler celui du héros : le merlan et le merlu[218]. Ainsi, Merlin et son concepteur entretiendraient une parenté avec l'élément aquatique. Or, c'est également le cas de l'elfe. Claude Lecouteux explique (p. 131-133) que le célèbre forgeron Wieland pourrait être une figure elfique. Dans L'*Edda*[219], il est appelé trois fois « prince des elfes », et même « elfe sage » ce qui suppose qu'un lien de parenté ou de suzeraineté l'unit à ces êtres. Il aurait été une divinité avant d'être ravalé au rang de simple humain. Or, dans la *Thidrekssaga*[220] norvégienne, Wieland a pour grand-père le roi Vilcinus et pour grand-mère une ondine. Dans le *Livre de Vérone*, épopée allemande du 13e siècle, l'ancêtre mythique de Wieland est appelé dame Wachilt, et c'est encore une

---

[216] Lecouteux, Claude, « Merlin : éléments d'étude stratigraphique », *in Les Vieux sages, Merlin eurasiatique* (actes du colloque de Nagoya, septembre 1999), Nagoya, 1999, p. 31 (cité par Philippe Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit*., p. 33).

[217] La légende de Taliesin est citée par Philippe Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit*., p. 34.

[218] Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit*., p. 32.

[219] « Edda, nom donné à deux recueils des traditions mythologiques et légendaires des anciens peuples scandinaves. L'*Edda poétique* est un ensemble de poèmes anonymes, du 8e au 13e siècle. L'*Edda prosaïque* est l'œuvre de Snorri Struluson (v. 1220) ». (*Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine*, Larousse, Paris, 1993, article « Edda »).Pour le chant de Wieland dont il est question ici, référence de Claude Lecouteux p. 144, note 25 : *Edda, Völundarkviða*, Heidelberg, éd. Gustav Neckel, 1914, p. 112-119.

[220] D'après Claude Lecouteux, la *Thidrekssaga* ou *Saga de Théodoric de Vérone* est une compilation norvégienne du milieu du 13e siècle (p. 63).

ondine. Donc, Wieland, qui aurait été un prince elfe, semble être en relation étroite avec l'élément aquatique. Selon Claude Lecouteux, l'elfe est une créature étymologiquement en rapport avec l'eau :

> Le lexème *alb-/alf-*, « elfe », renvoie à la racine indo-européenne **albh-*, dont le sens premier est « blanc, clair », latin *albus*. Or, cette racine a aussi donné « Elbe », nom du fleuve bien connu, et le substantif norrois *elfr* signifie « rivière ». En ancien haut allemand, le cygne se dit *alpiz*, et l'aune *albari*, arbre qui, chacun le sait, aime les lieux humides et les eaux dormantes (p. 69).

Le nain qui s'apparente à l'elfe (« Comme " elfe ", " lutin " sera supplanté par le vocable " nain " et ne sera plus utilisé que dans des textes présentant des personnages fantastiques et aquatiques. » p. 142) est également une créature aquatique à l'origine. L'auteur mentionne un toponyme *Loch Luchra*, « Lac des Nains », attesté dans le *Colloque des vieillards* (texte rédigé au 12e siècle). De même, Taliesin déclare dans le livre qui porte son nom : « Je sais quels nains résident sous la mer », et le *Livre noir de Camarthen* (écrit vers la fin du 12e siècle et le début du 13e siècle) cite lui aussi des nains habitant un royaume subaquatique (p. 35). Claude Lecouteux parle également d'une croyance très ancienne qui veut que les esprits des eaux soient les plus proches des humains et les plus aptes à s'unir à eux (p. 136)[221], ce qui permet d'appuyer encore l'hypothèse citée précédemment d'une origine aquatique de l'incube. Il semblerait que Jean-Louis Fetjaine ait eu connaissance de cette parenté entre l'elfe et l'élément aquatique. Dans *L'Heure des elfes*, la reine Lliane est un personnage en lien étroit avec l'eau :

> Elle nageait en ondulant, si facilement qu'ont l'eût prise pour une sirène […]. Elle nageait comme vole un oiseau, sans effort, caressée par les eaux, les yeux grands ouverts pour ne rien perdre du spectacle trouble de l'éveil des fonds. Les elfes vivent surtout au cœur des forêts et n'ont guère l'occasion de nager ailleurs que dans des mares vaseuses ou de maigres ruisseaux tout juste bons pour se tremper les pieds. Depuis qu'elle s'était installée en Avalon, Lliane avait découvert la magie silencieuse des frontières aquatiques de son île et ne cessait de l'explorer, parfois avec sa fille quand l'eau n'était pas trop froide (p. 28).

Pourtant dans *Le Pas de Merlin*, le héros éprouve une grande réticence par rapport à l'eau, une sorte de phobie :

> – Un bateau…
> Le jeune barde releva vers Blaise un regard angoissé, mais ce dernier descendait déjà d'un bon pas vers le bourg.
> – Attends ! cria-t-il, et, comme son compagnon se tournait vers lui, il chercha désespérément un argument. […]

[221] Croyance citée dans le « Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus », éd. Will-Erich Peuckert, *in Paracelsus'Werke III*, Darmstadt, 1967, p. 462-498, ici p. 481 (cité par Claude Lecouteux, p. 144, note 38) : « So ist auch nicht minder, nit alle sind uns zu heiraten möglich, die Wasserleut am ehesten und sind uns auch die nächsten. ».

– Je comprends… Déjà à Dun Breatann tu faisais une drôle de tête quand je t'ai emmené jusqu'au navire de la reine. Tu as peur de l'eau c'est ça ? (p. 155-156).

Cette peur qu'il éprouve pour l'élément aquatique n'est sûrement pas fortuite. L'auteur semble connaître le lien entre l'eau et les elfes. Ainsi, il donne volontairement cette phobie à son personnage afin d'en faire une sorte d'ironie tragique dans la perspective de la quête identitaire, qui constitue un des principaux thèmes du roman. Merlin a peur de l'eau alors qu'il est lui-même issu d'une créature aquatique. Il est en quête de sa véritable identité et de son origine mais il éprouve une réticence pour un élément qui le rapproche au contraire de son but. Cela souligne la difficulté de sa quête.

Ainsi, l'elfe peut apparaître comme une créature proche du démon. Il va subir un phénomène de diabolisation qui va l'apparenter à un esprit malfaisant et parfois même à l'incube à travers la notion de cauchemar. Mais c'est encore par une origine aquatique plus profonde et mythique qui leur serait commune, que l'elfe et l'incube peuvent être rapprochés. Jean-Louis Fetjaine montre ici que sa réécriture de l'incube en elfe n'est pas un hasard. L'elfe semble être à première vue une créature tout à fait appropriée pour prendre la place de l'incube, d'où une grande finesse et une grande fidélité dans le travail intertextuel. Cependant, le personnage de l'elfe n'est pas mauvais au départ, sa diabolisation est l'œuvre des hommes.

iii. L'elfe, créature positive et bienfaisante

La diabolisation des elfes s'est faite en plusieurs étapes. Il n'y a pas eu de passage direct des elfes bons aux elfes mauvais, mais une coexistence des deux catégories pendant un certain temps. Edouard Brasey souligne cet aspect :

> Selon leur nature propre, certains de ces elfes plongèrent dans les entrailles de la terre, du côté du froid et de l'ombre, tandis que les autres cherchaient à regagner les cieux, la chaleur et la lumière. Ainsi se formèrent d'un côté les elfes noirs, ou elfes des ténèbres, et de l'autre les elfes clairs, ou elfes de lumière – l'équivalent, dans la mythologie chrétienne, des démons et des anges.
> Les elfes de lumière évoluent librement au grand jour. Ils sont gais, gracieux et bienveillants, tandis que leurs congénères noirs, lugubres et maléfiques, évoluent dans les profondeurs souterraines. Les elfes de lumière correspondent aux divinités solaires et célestes ; les elfes des ténèbres, aux divinités chtoniennes et telluriques, pour ne pas dire infernales (p. 38-39).

L'influence chrétienne apparaît nettement dans cette première étape de la diabolisation des elfes. Elle crée une équivalence chez les elfes, à l'opposition entre ses démons et ses anges. De même, Snorri Sturluson écrit dans l'*Edda prosaïque*[222] :

> Il y a un site qui s'appelle Álfaheimr, où réside le peuple des elfes de lumière, mais les elfes sombres habitent en bas, dans la terre.

Ainsi, cette influence apparaît même à travers les récits de mythologie scandinave et germanique, qui sont pourtant étrangers à la religion chrétienne. Cela se confirme encore par la répartition tripartite en elfes clairs, elfes noirs et elfes sombres du mythologue. En effet, selon Claude Lecouteux, il est possible que Snorri Sturluson ait été influencé par l'image du purgatoire qui présente une division des âmes en trois groupes : celles qui gagnent le paradis, celles qui vont en enfer, et celles qui ne furent ni bonnes ni mauvaises et se rendent au purgatoire jusqu'à ce qu'elles aient payé pour leurs péchés (p. 130). Les elfes clairs correspondraient donc aux habitants du paradis, les elfes noirs à ceux de l'enfer et les elfes sombres à ceux du purgatoire. Mais c'est encore la légende des anges neutres, déjà citée précédemment[223], qui aurait pu influencer le poète de cour selon Claude Lecouteux. Les elfes clairs seraient équivalents aux anges qui suivirent Dieu, les noirs à ceux qui suivirent Lucifer et les sombres à ceux qui ne prirent pas parti (p. 131).

Les raisons mêmes de la diabolisation des elfes sont un premier élément qui prouve le caractère, à l'origine divin, de ces créatures. C'est Blaise lui-même, personnage qui se complait dans des croyances qu'il sait infondées, qui va donner à Merlin une explication de la peur et la haine des gens :

> – Et moi je suis le fils du diable, murmura l'enfant.
> – Oui, le fils du diable, hein ?... Et pourtant tu n'as rien d'un démon. En un sens, tu es meilleur que nous, et c'est pour ça que les gens te craignent, Merlin. Mais moi je veux savoir, tu comprends ? (p. 141).

Les gens ont peur de l'autre, du différent, mais surtout du meilleur qui par là même n'est pas comme eux. C'est à cause du culte qui était voué aux elfes que l'Église tenta de les diaboliser. Selon Claude Lecouteux :

> Une étude diachronique de nos témoins scripturaires nous révèle que les clercs se soucièrent peu des nains, alors qu'ils s'attaquèrent aux elfes et les dégradèrent au rang de nains et de démons, en firent des créatures nuisibles et pernicieuses, autrement dit, ils inversèrent les croyances : en présentant systématiquement les elfes comme des êtres dangereux, ils entamèrent la foi que les

[222] *Edda*, *op. cit.*, *La Fascination de Gylfi*, chap. 16 (cité par Claude Lecouteux p. 129).
[223] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, e. L'origine elfique, ii. L'elfe, le démon en général et l'incube*, p. 93.

> hommes avaient en eux. Par contre, il était inutile qu'ils s'attaquassent aux nains car ceux-ci ne jouissaient d'aucun culte (p. 150).
> Par un étrange retournement de situation, les nains deviennent de braves gens, d'aimables auxiliaires, de dévoués serviteurs, mais ce caractère n'est pas le leur, c'est celui des elfes avant leur diabolisation, et des génies domestiques (p. 160).

Les elfes étaient des créatures trop blanches et donc dangereuses pour le christianisme et son Dieu unique. Ils subissent non seulement une diabolisation, mais descendent plus bas que les nains qui jouissent, eux, d'une revalorisation. Or, les elfes apparaissent d'autant plus comme des créatures blanches et divines à l'origine, que leur dévalorisation est grande.

Les elfes sont d'abord des êtres positifs et c'est en premier lieu une étude étymologique qui va permettre de le prouver. Claude Lecouteux expose les hypothèses de plusieurs savants sur l'origine du mot « elfe » (p. 122). Jacob Grimm conclut que les formes *alf, aelf, alb/alp, elbe* étaient apparentées au latin *albus*, « blanc », ainsi qu'à « Alpes », les montagnes bien connues, et enfin à *Elbe*, nom désignant les eaux claires et limpides et se référent par la suite à un fleuve[224]. Ferdinand de Saussure arriva aux mêmes conclusions. Quant à Elis Wadstein, il ramena le terme à la racine indo-européenne **albh*, « briller, être blanc » [225]. Claude Lecouteux conclut :

> En fait, l'elfe est une blanche créature, un être ayant un vif éclat, ce qui renvoie à un caractère bénéfique en fonction d'une loi déjà évoquée, celle de la solidarité entre l'apparence physique et le caractère (p. 122-123).

Ainsi l'étude étymologique attribue déjà aux elfes un caractère positif. La référence à la couleur blanche suggère des notions telles que la pureté, la brillance et l'éclat. Or, c'est le portrait physique qui permettait de situer quelqu'un dans le bien ou le mal au Moyen Âge. Ainsi, l'elfe apparaît d'emblée comme une créature bienfaisante. D'autre part, l'emploi des lexèmes *alf, aelf, alb/alp, elbe* dans certains mots composés des langues germaniques constitue un autre argument. Claude Lecouteux relève par exemple en Angleterre les composés *Aelfbeorht*, « elfe étincelant », et *Aelfwine*, « ami des elfes »[226]. De même, un

---

[224] Grimm, Jacob, *Deutsche Mythologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, tome 1, p. 367 (référence citée par Claude Lecouteux dans sa bibliographie p. 199).
[225] Mastrelli, Carlo Alberto, « Un' Etimologie inedita di F. de Saussure : Il Nome degli Elfi », *Studi Germanici* 13, 1975, p. 5-13 (référence citée par Claude Lecouteux p. 143, note 4). Wadstein, Elis, « Alfer og Älvor », *in Mélanges Sophus Bugge*, Uppsala, 1892, p. 152-179 (cité par Claude Lecouteux dans sa bibliographie p. 199).
[226] D'après la liste de trente-cinq noms de Richard Jente (« Die mythologischen Ausdrücke im altenglischen Wortschatz », *in Anglistische Forschungen* 56, 1921, p. 1-344, ici p. 170 sq, cité par Claude Lecouteux p. 143, note 6).

déferlement de composés sur *alp/alf* apparaît en Allemagne entre 700 et 1050 (p. 123)[227] ce qui prouve une certaine notoriété du mot « elfe ». L'auteur mentionne également le fait que l'épouse de Pépin de Herstal[228] avait pour prénom Albhaidis. Cela constitue une nouvelle preuve du caractère positif à l'origine, des elfes :

> Autrefois, le nom jouait un grand rôle : on croyait qu'il faisait participer son possesseur au cosmos tout entier et, bien sûr, le liait aux esprits, aux génies et aux dieux, donc on ne le forgeait pas au hasard. Notre vocable est bien représenté parce que la créature bienfaisante dont on recevait le nom devenait en quelque sorte un patron, un ange gardien. Au temps du paganisme, le possesseur d'un tel nom était voué à l'être surnaturel désigné (p. 123).

Ainsi, le prénom de cette femme n'aurait pas porté la particule *alb* si les elfes avaient été considérés comme des créatures maléfiques. D'ailleurs, aucun anthroponyme formé sur *zwerc/dvergr/dveorg* (le nain) n'apparaît. Les nains ne semblaient donc pas liés à une connotation très positive. Claude Lecouteux cite encore Nils Thun qui conclut de l'étude des anthroponymes composés sur « elfe », qu'ils avaient été forgés « à une époque où les elfes étaient considérés comme des créatures aimables »[229]. Henry Stuart, quant à lui, pense que de tels noms « semblent indiquer que les elfes furent tenus pour sages, invulnérables, et capables de favoriser les mortels de leur choix »[230]. Ils paraissent donc constituer des sortes d'anges gardiens, protecteurs des hommes et supérieurs à eux par leur intelligence. Ils sont ainsi assimilables à des êtres divins.

Les légendes placent parfois les elfes sur le même plan que des divinités célestes, ce qui permet encore de rehausser leur image maléfique. Selon Claude Lecouteux, l'*Edda prosaïque*[231] raconte qu'« une fois construit Asgard (Monde des dieux), les Ases y édifièrent de merveilleuses demeures pour chacun d'entre eux. L'une d'elles se nomme *Alfheimr*, c'est-à-dire Monde des elfes. » (p. 124). C'est à Freyr, dieu vane, qu'elle fut offerte. La parenté des elfes avec ce dieu attaché à la troisième fonction[232] les fait entrer dans la sphère de la fertilité

---

[227] D'après l'étude de Ernst Förstermann, *Althochdeutsches Namenbuch* 1 *: Personennamen*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1967, col. 64 sq (cité par Claude Lecouteux p. 143, note 7).
[228] Maire du palais d'Austrasie vers le 7e siècle (http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9pin_de_Herstal)
[229] Thun, Nils, « The Malignant Elves », *in Studia Neophilologica* 41, 1969, p. 378-396, ici p. 392 (cité par Claude Leucouteux p. 143, note 8).
[230] Stuart, Henry, « The Anglo-Saxon Elf », *in Studia Neophilologica* 48, 1976, p. 313-320, ici p. 316 (cité par Claude Lecouteux p. 143, note 9).
[231] *Edda Snorra*, *Gylfaginning*, Darmstadt, éd. Gottfried Lorenz, 1984, chap. 17, p. 271 (cité par Claude Lecouteux p. 119, note 20 et p. 143, note 10).
[232] Selon l'*Edda prosaïque*, (*op. cit.*, chap. 24, p. 341, cité par Claude Lecouteux p. 143, note 11), Freyr possède « le pouvoir sur la pluie et l'ensoleillement – on songe à Aubéron – et sur les

et de la fécondité. Ainsi, selon Claude Lecouteux, « Il est tout à fait possible que les elfes aient été, à un moment donné de l'évolution historique, des divinités à part entière. » (p. 124). En effet, certaines formules trinitaires les intercalent entre les Ases et les Vanes, par exemple dans l'*Edda poétique* avec *Le Chant magique de Hrafn* et *Le Voyage de Skirnir*[233] : « Je ne suis pas l'un des elfes, ni l'un des Ases, ni l'un des Vanes avisés ». De même dans le *Hrafnagaldr*[234], les elfes sont mis au rang de divinités : « Odin a la puissance, les Elfes la compréhension, les Vanes le savoir ». Claude Lecouteux ajoute encore que les elfes résidant au voisinage des dieux sont appelés elfes de Lumière (*Liósálfar*) et qu'une métaphore appelle le soleil « Éclat des elfes » (p. 125). Edouard Brasey quant à lui, rapporte une autre légende issue de l'*Edda poétique* dans laquelle ils sont encore une fois présentés comme des créatures proches des dieux. Celle-ci raconte que la création de la terre remonterait à l'assassinat du géant Ymir, tué par les dieux qui craignaient d'être détrônés. Ils le coupèrent en morceaux afin de cacher sa dépouille, et les éparpillèrent dans le vaste monde. Sa barbe donna naissance aux forêts, son front au ciel, ses cheveux aux nuages, sa colonne vertébrale et son dos aux montagnes, son sang aux océans, sa peau et sa chair à la terre, et ses os aux pierres et métaux. Mais le corps d'Ymir tomba en décomposition, livrant ainsi un grouillement de vers qui envahit le monde. En paraissant à la surface du corps d'Ymir, ces vers se reflétèrent un instant dans l'image des dieux penchés sur eux, et cette image s'imprima à jamais dans leur être. C'est ainsi qu'ils devinrent semblables aux dieux mais à l'échelle microscopique, donnant naissance à la famille des elfes (p. 37-38). Ils reçoivent ainsi un double héritage divin : par l'intermédiaire du corps du géant Ymir (ils s'en nourrissent) et grâce à la vision des dieux qui les regardent. Edouard Brasey fait également mention d'un texte anglais anonyme du 11e siècle[235] dans lequel les elfes sont présentés comme des descendants de géants, certains bons et d'autres plus mauvais (ce qui ne permet pas d'argumenter de façon convaincante quant au caractère positif des elfes mais le texte, intéressant tout de même, mérite d'être mentionné). Ils apparaissent aussi comme proches des divinités puisqu'ils les combattirent et leur volèrent leurs pouvoirs :

> Lorsque au temps où les pics des si hautes montagnes étaient comme des écueils à l'infini des nues, […], des géants régnaient sur l'Ère Innocente. Il en était de bons et paisibles, de cruels et

productions de la terre ; il est bon de l'invoquer pour les récoltes et pour la paix. Il a aussi puissance sur la richesse des hommes. » (citation de Claude Lecouteux p. 124).

[233] *Edda*, *op. cit.*, *Skirnisför*, str. 18, p. 70 (cité par Claude Lecouteux p. 143, note 12).

[234] Voir ouvrage de Jacob Grimm, *op. cit.*, tome 1, p. 366 (cité par Claude Lecouteux p. 143, note 12).

[235] Texte tiré de *Aelfsidem*, traduit et commenté par W. T. Dodgsons Luchtat, Meinster, 1334 (cité en note par Edouard Brasey p. 40).

> sauvages, de mauvais à l'esprit conquérant qui combattaient les dieux voisins : […]. Lorsque les temps nouveaux rabotèrent, polirent, asséchèrent, adoucirent l'état naturel brut pour préparer l'ère des hommes, les Géants, vaincus après s'être révoltés, s'adaptèrent à la nature en diminuant de taille. Dès lors, ils vécurent fort longtemps, devenant, par des pouvoirs magiques ravis aux divinités, Nains, Elfes, Sylphes, Gobelins, Ondins, Dews, demi-dieux, Esprits élémentaires ou Héros. Ils prenaient toutes sortes d'apparence selon le penchant de leur essence et caractère, se changeaient en arbre, en feu, en roc, en bête, en vent ; souvent en chevalier et enchanteur parmi les humains. Certains reprenant leur stature pour moult raisons de cœur et d'esprit (p. 38-39).

Il est intéressant de relever au passage la référence à l'enchanteur qui permet d'établir un lien de parenté entre l'elfe et l'enchanteur en tant que descendants de ces géants. Encore une fois, le personnage de Merlin semble entretenir un lien étroit avec la créature elfique, et la réécriture de Jean-Louis Fetjaine n'en apparaît que plus fidèle.

Mais c'est encore par leur parenté aux Tuatha Dé Danann (une tribu elfique) que les elfes peuvent prouver leur caractère divin et non maléfique. Edouard Brasey cite deux manuscrits irlandais majeurs, le *Leabhar na h-Uidhre* ou *Livre de la vache brune*, écrit en 1100 par Maelmuiri dans le monastère de Clonmacnoise, et le *Livre de Leinster*, un manuscrit du 12e siècle compilé par Finn Mac Gorman, évêque de Kildare. Ils décrivent tous deux les Tuatha Dé Danann comme « des dieux sans être des dieux. » :

> On peut les comparer à des anges ou des êtres de lumière (*deva*, en sanscrit). Le *Livre de la vache brune* précise que ces êtres « venaient sans doute du Ciel, à cause de leur intelligence et de l'excellence de leurs connaissances » (p. 93).

Hormis leur sagesse, les Tuatha Dé Danann sont aussi connus pour leur grande beauté qui est un critère de positivité au Moyen Âge. Dans son encyclopédie, Pierre Dubois les décrit comme des êtres très grands, presque des géants aux temps anciens. Ils avaient les yeux bleus, les cheveux blonds, un corps gracieux et des dents brillantes comme du verre. Leurs vêtements étaient élégants, majestueux, gracieux et ils habitaient autrefois dans des palais et des forteresses[236]. Ainsi, l'elfe est encore divinisé par son lien filial avec cette grande et fameuse tribu.

Enfin, c'est par leur rapport (cité précédemment) à la fertilité et à la fécondité que les elfes peuvent encore être mis au rang de dieux, notamment grâce au culte des ancêtres qui leur est adressé. Selon Claude Lecouteux :

> Les défunts ont pouvoir sur la fécondité de la terre, directement, entre autres choses parce qu'ils commandent aux éléments, ou tout simplement parce qu'ils sont un relais entre les hommes et

[236] Dubois, Pierre ; Sabatier, Claudine ; Sabatier, Roland ; *La Grande encyclopédie des elfes*, Paris, Hœbeke, 2003, article « Tuatha Dé Danann ».

> les dieux auprès desquels ils sont en mesure d'intercéder, puisqu'ils sont retournés au sacré, pour leur famille et leur clan. Les bons morts deviennent terre fertile (p. 128).

Ainsi les elfes, en lien avec la fertilité, peuvent être rapprochés des défunts. Les bons morts dont la vie fut exemplaire sont « élevés au rang d'elfes, donc de petites divinités, de génies » (p. 128). Ils deviennent alors de bons ancêtres qui continueront à veiller sur leur famille. Olaf, fils de Gudröd, fut surnommé « l'elfe de Geirstad » après avoir été inhumé sous un tertre à Geirstad. Halfdan Hvitbeinn fut enterré à Skiringssal et pleuré comme « l'elfe à la cuirasse »[237] (p. 129).

Chez Jean-Louis Fetjaine, les elfes sont présentés comme des créatures bonnes et en opposition avec la caractéristique diabolique que les croyances populaires leur attribuent. Blaise lui-même, qui les considère comme des créatures maléfiques, les décrit à Merlin de manière positive : « Eux-mêmes se nomment Slea Maith, les « Bonnes Gens », reprit-il. Tu as sûrement dû en entendre parler, au moins dans des contes de bonnes femmes… » (*Le Pas de Merlin*, p. 138). De même, un des moines de l'île de Môn cherche à en savoir plus sur le peuple de Merlin, mais le héros ne le comprend pas :

> – Sais-tu que chacun d'entre nous a ressenti ici une présence ? Il y a sur Môn quelque chose que nous prions et que nous appelons Dieu, mais…
> De nouveau il s'interrompit, les yeux exaltés, comme s'il attendait de Merlin que celui-ci finisse sa phrase, puis il baissa la tête d'un air presque gêné quand il vit que l'enfant ne le comprenait pas (*Le Pas de Merlin*, p. 200).

Cette présence évoque sans doute des éléments relatifs aux elfes ou à des croyances païennes. Or, le moine la place sur le même plan que Dieu. Il va ensuite parler à Merlin d'un peuple certainement elfique (puisque le héros est censé en connaître les secrets) :

> – Autrefois, il y avait ici un peuple qui vivait dans la paix, un peuple disparu, semblable aux animaux de la forêt, poursuivit-il. On dit que c'est eux qui ont bâti le mont de la Chambre-Sombre et levé toutes les hautes pierres de l'île… (*Le Pas de Merlin*, p. 200).

Les elfes sont à nouveau décrits ici comme des êtres bons, vivant en osmose avec la nature et les animaux. Un peuple de paix, par opposition à celui des hommes que le moine dépeignait quelques lignes auparavant :

> – Un jour peut-être les hommes cesseront de se faire la guerre, dit-il. C'est étrange, on dirait que c'est une nécessité. Un mal que nous portons en nous… Le Dieu Christ prêche l'amour et la compassion, mais il semble que le seul moyen de le servir soit de se retirer du monde, comme nous, ici, à Môn… Alors seulement on trouve une certaine paix (*Le Pas de Merlin*, p. 200).

---

[237] D'après Jan de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte*, 2 tomes, Berlin, 1956, tome 1, p. 258 (cité par Claude Lecouteux p. 144, note 22).

Les rôles semblent inversés dans la bouche du prieur de Môn. Chez Robert de Boron, Merlin porte en lui ce « mal », dernière trace de son origine paternelle : « Et bien saiches tu que, quant Nostre Sires volt que je seusse ses choses, que deables m'ot perdu, mais je n'ai pas perdu lor enging ne lor art […]. » (§ 16, 24-27). C'est cela qui le pousse à aider Uter pour tromper Igerne et le duc, et dans les continuations, à utiliser ses pouvoirs pour séduire les femmes et satisfaire ses désirs. Mais ce mal est ici attribué à l'homme, dans une comparaison indirecte avec un peuple d'elfes. Les hommes, qui croient les elfes mauvais, le seraient encore davantage, et les elfes, par leur bonté, leur pureté et leur paix, seraient en réalité des créatures bienfaisantes et proches du divin, comme le disait le moine ci-dessus : « quelque chose que nous prions et que nous appelons Dieu, mais… » (*Le Pas de Merlin*, p. 200). D'autre part, Taliesin présente les elfes à Merlin comme des créatures positives, non pas par leur bonté ou leur pureté, mais par leur talent, leur intelligence. Dans les croyances celtiques, la maîtrise d'un art permet de se rapprocher du divin[238]. Or ici, le grand Taliesin révèle à Merlin, sans que celui-ci ne puisse encore comprendre, que son maître ne fut autre qu'un elfe :

> – Quel maître ? fit Merlin. Qui t'a appris ?
> Taliesin le fixa d'un air étrange.
> – L'un des tiens, jeune merle.
> Merlin fronça les sourcils, songeant aux vieux bardes du roi Ceido, sans parvenir à imaginer qui que ce soit dans les Sept Cantons qui ait pu avoir assez de talent ou de savoir pour lui enseigner son art. Ce fut comme si Taliesin lisait dans ses pensées.
> – Je ne pensais pas au Dyfed, fils du diable, mais à ton vrai clan… (*Le Pas de Merlin*, p. 67).

Le père de Merlin, qui n'est évoqué de manière directe que dans une seule phrase à la fin du roman, ne porte aucune connotation diabolique au contraire de son homologue incube :

> – Tu en connais bien plus et moi aussi, murmura Merlin. Ce sont les elfes de la forêt qui ont protégé ma mère, comme d'autres de leur race le firent pour moi à Arderydd. Et quand Ambrosius la retrouva, elle était devenue la femme de Morvryn (*Le Pas de Merlin*, p. 325).

Bien que très peu d'éléments soient dévoilés sur le personnage de Morvryn, il apparaît néanmoins comme un être positif. Il a recueilli avec les siens la reine Aldan et l'a protégée. Mais il semble également, de manière implicite, qu'il ne l'ait pas retenue lorsque Ambrosius la retrouva. Il la laissa repartir avec l'enfant qu'elle portait. Quoi qu'il en soit, Morvryn n'est jamais décrit comme un être trompeur et perfide. En outre, ce n'est pas uniquement à travers les yeux d'autres personnages que les elfes sont présentés comme des êtres bons. Après la bataille d'Arderydd, ils apparaissent comme de véritables sauveurs et protecteurs de Merlin.

[238] « La perfection musicale est du ressort de l'Autre Monde et, du point de vue technique et terrestre, c'est par conséquence un art dont l'exercice relève de la science des *filid* en Irlande et des bardes au pays de Galles. » (Le Roux, Françoise ; Guyonvarc'h, Christian, *op. cit.*, p. 294).

D'abord ils lui évitent la mort en tirant des flèches empoisonnées sur les guerriers du Gwynedd, puis ils le soignent et lui offrent des vêtements et de la nourriture (*Le Pas de Merlin*, p. 132-134). Les elfes sont très rarement identifiés dans *Le Pas de Merlin*, sauf pour Morvryn et un autre mystérieux personnage, Lailoken :

> Sans qu'il sache pourquoi, sans qu'il le comprenne, un mot lui revenait à l'esprit, inconnu et inintelligible, dans ses rares moments de lucidité. « Lailoken »… Un mot étrange, comme susurré à son oreille, et qui, sans raison, semblait amical (*Le Pas de Merlin*, p. 132).

À l'origine, Lailoken est l'homme sauvage rencontré par saint Kentigern et dont il est question dans le texte *Kentigern et Lailoken*. C'est également un homologue de Merlin avec le personnage de Suibhne. Mais ici, Lailoken n'est qu'un mot, un souffle murmuré à l'oreille du héros. Plus loin, c'est un elfe que le héros va apercevoir l'espace de quelques secondes qui va prononcer ce mot :

> Quand il tourna fugacement son visage vers lui, le jeune barde eut l'impression de se voir lui-même, de voir un frère jumeau. C'était un visage jeune, pâle et mince comme dans ses rêves, encadré par de longs cheveux noirs qui coulaient dans sa capuche. Et ce visage lui sourit, ou du moins en y repensant c'est ce qu'il lui sembla. L'être murmura un mot, « Lailoken » (encore ce mot, toujours le même), puis leva sa paume avant de disparaître, de disparaître totalement, happé par la végétation (*Le Pas de Merlin*, p. 136).

Plusieurs hypothèses sont possibles quand à la signification de ce « Lailoken ». Tout d'abord, en tant que personnage homologue de Merlin, Lailoken fait peut-être référence au héros lui-même, ce nom serait en quelque sorte son patronyme elfique. C'est peut-être aussi le nom de l'elfe qui l'a soigné et nourri et que le héros a réussi à apercevoir. En tous cas, il y a là une confusion, déjà présente dans les personnages homologues de Merlin et Lailoken et que Jean-Louis Fetjaine transcrit dans la narration par l'effet miroir : « le jeune barde eut l'impression de se voir lui-même, de voir un frère jumeau ». S'agit-il d'une sorte de chef du peuple elfique de la forêt d'Arderydd ou d'un ancien grand elfe, sorte de précurseur, dont l'esprit flotterait encore parmi les arbres ? Quoi qu'il en soit, Lailoken est lié aux elfes et suscite chez Merlin un sentiment d'amitié (« amical »), ce qui montre encore une fois que les elfes n'ont rien de diabolique. Ils apparaissent comme des créatures pleines de bonté et d'intelligence chez Jean-Louis Fetjaine mais malgré tout diabolisées par les hommes. L'auteur réalise ainsi une véritable prouesse : il réussit à se montrer à la fois extrêmement fidèle dans sa réécriture de l'origine paternelle (en choisissant le personnage de l'elfe pour le substituer à celui de l'incube), tout en supprimant l'aspect diabolique et négatif.

Finalement, qu'il devienne un personnage principal dont on pénètre les pensées, qu'il soit remplacé par une divinité païenne, rationalisé en simple humain ou tout bonnement supprimé, le diable contemporain a perdu son statut effrayant et impénétrable, voire même sa place dans la légende, en même temps que le christianisme[239]. La part diabolique est donc atténuée ou inexistante chez Merlin, et le malaise qu'elle engendrait plus ou moins dissipé. Le héros n'est plus inquiétant, le lecteur-spectateur peut s'identifier plus facilement à lui. Mais si le personnage du diable, issu de la christianisation médiévale de la légende de Merlin est abandonné dans le corpus contemporain, qu'en est-il de la tradition sylvestre qui représente, elle, l'aspect païen de l'origine du héros ?

2. La tradition sylvestre

La tradition sylvestre apparaît dès les origines du personnage de Merlin à travers le motif de l'homme sauvage, que l'on trouve principalement dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth mais aussi chez des homologues du héros, Lailoken (*Vie de saint Kentigern*) et Suibhne (*Folie de Suibhne*)[240]. Trois éléments principaux font partie de la tradition sylvestre : la proximité et la fusion avec la nature, ainsi que la proximité et la fusion avec le monde animal, et la folie.

Quelle est la place consacrée à la tradition sylvestre dans le corpus contemporain ? De nouveaux éléments sont-ils apportés concernant la relation de Merlin à la nature ?

a. Proximité et fusion avec la nature

Dans les romans médiévaux, Merlin se réfugie fréquemment dans la forêt. Chez Geoffroy de Monmouth (*Vita Merlini*), il s'enfuit dans les bois à la suite d'une bataille où meurent trois de ses hommes. Il devient fou de désespoir et cherche constamment à fuir la

[239] Nous développerons ce point ultérieurement. Voir *II. La rémanence des origines, 3. Une tendance générale : la dévalorisation du christianisme*, p. 167 à 211.
[240] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, p. 27 à 38.

société des hommes. C'est seulement dans la forêt qu'il trouve du réconfort. Il vit au même rythme qu'elle, jusqu'à se fondre à ce monde naturel :

> Il pénétra dans les bois, heureux de s'allonger et de se cacher sous les frênes. […] Il se nourrissait de racines, de plantes, d'herbes, des fruits des arbres et des mûres du roncier. Il devint un homme des bois comme s'il était consacré à la forêt. Durant tout un été, il ne fut aperçu de personne, oublieux de lui-même et des siens[241].

La tradition sylvestre, qui va peu à peu être effacée par l'influence du christianisme sur la légende, et notamment la relation intime entre Merlin et la nature, va tout de même conserver quelques traces chez Robert de Boron. Le héros choisit la forêt de Northumberland pour se retirer auprès de Blaise et lui dicter le *Livre du Graal* :

> Et tu i venras por acomplir ceste oevre que tu as encomenciee, mais tu ne venras pas avec moi, ainz iras par toi et demenderas une terre qui a non Norhombellande ; et cele terre si est plene de molt granz forez et si est molt estrange a genz dou païs meimes, que il i a de tels parties ou nus n'a encore esté. Et la converseras et je irai a toi et te dirai les choses qui t'avront mestier au livre faire que tu faiz (§ 23, 13-21).

Merlin explique aussi à Uter et Pandragon que sa nature le pousse à se retirer parfois de la société des hommes : « Je voil que vos sachiez qu'il me covient par fine force de nature estre par foies eschis de la gent. » (§ 39, 45-47).

Chez les auteurs contemporains, trois aspects principaux se dégagent autour de la notion de proximité avec la nature : tout d'abord la nature comme refuge, abri, qui offre un bien-être et une sérénité au héros. Deuxièmement, la nature liée aux pouvoirs de Merlin : elle lui transmet sa force et il bénéficie de sa puissance. Enfin, la fusion avec la nature : le héros vit dans la nature, utilise sa force, ses pouvoirs, ce qui amène naturellement à une fusion, Merlin est la nature.

i. La nature comme refuge

Merlin revient constamment vers la forêt, la nature, c'est là qu'il se sent le mieux, loin des hommes. La nature est sa maison, son abri, voire son asile. Soit il y vit directement parmi les arbres comme un animal, soit il habite une chaumière, une grotte ou un abri de pierre.

---

[241] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, Grenoble, Ellug, 1999. Traduction d'après Christine Bord et Jean-Charles Berthet, p. 63, v. 75-83.

- Le logis des arbres

Dans les romans de Jean-Louis Fetjaine, Merlin ou le peuple des elfes apparaissent toujours très proches des arbres. Ils vivent parmi eux :

> Les hauts-elfes eux-mêmes, l'antique race de Morigan, en dépit de la noblesse de leurs origines, buvaient de l'eau de pluie et couchaient sur la mousse. Dans la forêt d'Éliandre, les elfes vivaient sur des plates-formes aménagées entre les branches des arbres et se déplaçaient sur de minces ponts de corde […] (*Le Crépuscule des elfes*, p. 58).

La nature, la végétation, représentent un véritable confort pour les elfes, c'est là qu'ils trouvent leur abri. La nature est synonyme de refuge et de paix pour eux. Ainsi, l'éloignement de cet abri naturel provoque chez eux un malaise, comme ici à propos de Lliane :

> Peu après leur départ, Uter avait réalisé que le passage sous les collines serait sans doute aussi long que leur traversée des marais, et qu'ils marcheraient peut-être ainsi durant des jours sans revoir la lumière du soleil.
> Lliane, silencieuse depuis qu'ils s'étaient engouffrés dans la caverne des loups, lui prenait la main par moment sans le regarder, peut-être juste pour se rassurer. De même que les nains, habitués à l'obscurité des souterrains, les elfes voyaient la nuit, et ce n'étaient pas les ténèbres de la grotte qui l'effrayaient, mais l'absence totale de végétation ajoutée à cette sensation d'enfermement que les elfes supportaient si mal (*Le Crépuscule des elfes*, p. 308).

Le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique[242] opère une focalisation interne variable sur les personnages. Uter est le premier personnage focal dans l'extrait ci-dessus. Lorsque le narrateur parle de Lliane, la focalisation interne est encore dirigée sur Uter. En effet, la présence du « peut-être » démontre l'existence du doute, nous sommes donc encore dans les pensées d'Uter qui se demande pour quelle raison l'elfe lui prend la main (« peut-être juste pour se rassurer »). Puis le personnage focal devient Lliane. Le lecteur pénètre dans sa psychologie et peut ressentir son angoisse, son malaise et surtout son manque : la végétation qui constitue la liberté, l'espace, l'oxygène face à la claustration de cette grotte.

[242] Le narrateur de la trilogie de Jean-Louis Fetjaine est hors de la diégèse et absent de l'histoire qu'il raconte (voir note 21, p. 70). Il assure cependant une « fonction testimoniale ou modalisante ». Selon Yves Reuter, celle-ci « […] exprime le rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle peut être centrée sur l'*attestation* (le narrateur exprime son degré de certitude ou sa distance vis-à-vis de l'histoire), sur l'*émotion* (il exprime les émotions que l'histoire ou sa narration suscitent en lui), sur l'*évaluation* (il porte un jugement sur les actions et les acteurs). » (*Op. cit.*, p. 62). Chez Jean-Louis Fetjaine, cette fonction est centrée sur l'attestation, comme on peut le lire dans le prologue du premier volet de la trilogie, *Le Crépuscule des elfes* : « Je vous parle d'un âge où les hommes n'étaient que l'une des quatre tribus de la déesse Dana, les Tuatha Dê Danann, elfes, nains, monstres et hommes. » (p. 13) ou encore : « Cette histoire est le récit de ces temps lointains et de ces peuples oubliés par l'Histoire. Mais, bien sûr, ce sont les hommes qui ont écrit l'Histoire… » (p. 16).

Dans *Le Pas de Merlin*, le héros qui ne connaît pas encore ses origines elfiques est attiré vers la nature. Il se terre sous la ramure d'un chêne après la bataille d'Arderydd et revient s'y coucher après son premier réveil :

> Merlin se sentait en paix sous la voûte des pins et parmi les buissons de fougères, de genévrier et de bruyère mauve, comme dans une maison retrouvée, ramené à des bonheurs simples de survivant : avoir dormi, avoir mangé, ne plus avoir froid (p. 135).

Le narrateur énumère différentes sortes d'arbres ou de végétaux, on entre dans une description presque scientifique. La nature n'est plus un concept général, elle dévoile ses multiples composants qui portent tous un nom, une couleur, une odeur. Tous ensembles, ils participent au bien-être de Merlin qui se sent en sécurité et au chaud, comme s'il était entouré par différentes personnes d'une même famille. Sur l'île de Môn encore, il choisit de séjourner dans la forêt plutôt que dans le refuge des moines, jusqu'à ce que Blaise se rétablisse : « Lentement, il se glissa contre le tronc, ferma les yeux, et savoura les bonnes odeurs du sous-bois. Il sourit en discernant des pépiements d'oiseaux et les bruits furtifs de la forêt derrière le grondement des vagues et du vent. » (p. 186). La focalisation interne ne concerne pas uniquement la vision du héros, elle passe aussi par les autres sens : l'odorat (« les bonnes odeurs du sous-bois »), l'ouïe (« pépiements d'oiseaux », « bruits furtifs de la forêt », « grondement des vagues et du vent ») et le toucher (« se glissa contre le tronc »). Merlin entre en communion avec la forêt, ses cinq sens s'éveillent. Il retrouve la paix et le bien-être. D'autre part, la nature lui offre sa nourriture, comme dans cet extrait où son grand-père Gwydion lui fait goûter des mets sylvestres :

> Ils se nourrirent de jeunes frondes de fougères au goût d'asperge, de barbe-de-bouc ou de trèfle, de noisette et de mûre, de lapin ou de hérisson, que Gwydion lui apprit à faire cuire sur des braises après les avoir enrobés d'argile (quand la terre était dure, il suffisait de la casser pour les débarrasser de leur peau et de leurs piquants). Il lui montra comment recueillir la rosée du matin, comment reconnaître les champignons et les baies comestibles, comment faire du feu avec une drille, de l'herbe séchée et quelques copeaux d'écorce de bouleau, comment se protéger des loups ou des vipères durant leur sommeil (*Brocéliande*, p. 238-239).

La forêt offre toutes les ressources d'un abri : elle permet de se chauffer, de boire et de manger. Encore une fois, le narrateur énumère toutes sortes d'herbes, de fruits, de fleurs qui constituent une nourriture variée. Cet extrait se présente comme une sorte de manuel pour vivre et se nourrir dans la forêt.

Dans *Excalibur* de John Boorman, Merlin est également très proche de la forêt et des arbres. Lorsqu'il se rend dans les bois avec Arthur pour y passer la nuit (chap. 11), les

branches semblent barrer la route au jeune roi, il s'y empêtre constamment alors que Merlin se déplace sans aucun problème. Par exemple, à la fin de la séquence précédente (chap. 10, voir annexe 1, document 6), Antor explique à Arthur qu'il l'a élevé sur ordre de Merlin. La caméra cadre Antor et Key en gros plan alors qu'Arthur apparaît en contre-champ[243]. L'arrivée de Merlin est soulignée par la technique de la profondeur de champ et du changement de point, ce qui met en valeur le mystère qui plane sur le personnage : à l'arrière-plan derrière Antor et Key, la silhouette imprécise et floue du héros semble sortir de derrière un arbre et s'avance lentement. Puis la caméra cadre Arthur en gros plan qui questionne Antor, avant de repasser sur ce dernier et Key, accompagnés maintenant de Merlin qui les a rejoints. La caméra cadre ensuite les chevaliers et la foule en plan moyen qui interpellent le héros. Lorsque le cadrage revient sur Arthur, Antor et Key, Merlin a disparu. Quelques plans plus loin, on peut le voir s'enfoncer dans la forêt, à l'arrière-plan, de la même manière qu'il était venu, avec Arthur en plan américain qui le regarde s'éloigner avant de se décider à le suivre. Ainsi, Merlin semble connaître tous les recoins de la forêt, il s'y déplace très rapidement, comme s'il connaissait des passages secrets lui permettant de se rendre plus rapidement d'un lieu à l'autre.

Dans la séquence suivante, il apparaît soudainement en gros plan derrière Arthur qui s'est empêtré dans les branchages. La caméra effectue alors un mouvement panoramique horizontal[244] vers la droite en suivant Arthur qui s'arrache à la végétation et à Merlin, puis présente un plan moyen de la même scène. Le héros a disparu encore une fois. Arthur s'avance jusqu'à apparaître en gros plan et voit quelque chose qui est encore refusé au spectateur (monstration externe marquée) : « Merlin ? ». Le plan suivant (en plan moyen)

[243] Jennifer Van Sijll parle de « plan en amorce » pour décrire le contre-champ : « On parle de plan en amorce lorsqu'un personnage ou un objet est placé entre la caméra et le sujet filmé. Généralement, pour des raisons esthétiques ou dramatiques, la caméra est placée derrière l'épaule ou la tête d'un personnage qui apparaît en amorce dans le cadre, au premier plan. Le plus souvent, c'est un second personnage qui capte l'intérêt du personnage en amorce. Au lieu que deux acteurs soient filmés chacun en plan rapproché ou en plan moyen, le scénariste (et/ou le réalisateur) choisit de les avoir tous deux présents physiquement dans le plan. […] Le lien physique qui apparaît à l'écran peut permettre de donner des indications sur la nature de la relation qu'entretiennent les deux personnages. En fonction des scènes qui précèdent, le plan en amorce peut suggérer la tension, l'intimité, le désir, la haine, l'emprisonnement ou la conspiration : tout dépend de l'intrigue et de la mise en scène. » (*Op. cit.*, p. 154).

[244] « Le panoramique horizontal est un mouvement d'appareil où la caméra, généralement posée sur un trépied, pivote sur son axe, de la gauche vers la droite ou de la droite vers la gauche en suivant un plan horizontal. Le panoramique peut également être réalisé en caméra portée. Ce mouvement de caméra peut apporter de nouvelles indications de lieu, un indice important ou découvrir un personnage caché. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 170).

présente une clairière dont la végétation est abondante et très verte (voir annexe 1, document 7). Merlin semble dormir paisiblement sur le tronc moussu d'un arbre, à côté d'un petit feu. Encore une fois, il s'est déplacé très rapidement, la forêt est pour lui un refuge dont il connaît tous les recoins. Il s'y sent en sécurité et en paix. Bien que Arthur l'interpelle, il continue à dormir, confortablement installé, les mains jointes sur son ventre. Ce plan présente un équilibre[245] relatif aux matières (les branches et la végétation), aux couleurs et aux formes, ce qui crée une atmosphère paisible. De même, la forme ronde est mise en valeur, d'abord par la clairière elle-même qui crée une sorte de bulle au milieu de la forêt, mais aussi par les troncs d'arbres et les racines qui entourent le petit feu qui brûle au centre. Selon Jennifer Van Sijll : « En fonction de leur utilisation et du contexte, les formes des objets ou de la composition globale peuvent suggérer certaines idées et diverses émotions ». Elle cite un théoricien de la vision, Bruce Block, *The Visual story*, qui décrit les effets des formes rondes : « Caractère indirect, passif, romantique, en rapport avec la nature, doux, pur, souple et sans danger. »[246]. Ainsi, ce plan dégage une forte impression de calme, de paix et de bien-être. Plus loin, Merlin conseille à Arthur : « Ne fais rien, reste tranquille, endors-toi, repose dans les bras du dragon, rêve… ».

Sa nourriture est également offerte par la forêt. Au matin de sa nuit dans les bois avec Arthur (chap. 11), Merlin débarrasse quelques coupelles vides autour des cendres d'un feu de camp. Elles semblent avoir chacune leur place puisqu'il les range sans hésiter dans différents recoins de la clairière, de la même manière que dans une cuisine. D'autre part, elles semblent avoir contenu des aliments végétariens car aucune broche n'est visible près du feu. De plus, lors des réunions de la Table Ronde, Merlin ne prend jamais part aux repas. Par exemple, au chapitre 26, le roi, la reine, les chevaliers et leurs compagnes partagent un repas de fête autour de la Table Ronde. Mais Merlin se tient à l'écart, il est assis à côté d'un feu au fond de la pièce. Ainsi, il semble que c'est uniquement dans la forêt qu'il trouve sa nourriture.

---

[245] « Une image équilibrée comporte intentionnellement une composition symétrique. On utilise la texture, la couleur, la valeur, la forme, la complexité et le sens implicite de l'image pour parvenir à cet effet. […] L'équilibre et le déséquilibre exposent le conflit initial voulu par le scénariste et le réalisateur dans le scénario. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 22).

[246] *Op. cit.*, p. 32.

- La demeure de bois ou de pierre

Chez Steve Barron, Walt Disney, Michel Rio ou Jean-Luc Istin et Eric Lambert, Merlin habite une chaumière, une grotte ou un abri de pierre, bien que la nature toute entière constitue toujours un refuge, un havre de paix pour le héros. Le *Merlin* de Steve Barron est véritablement un homme sauvage. Il naît dans une chaumière au creux de la forêt, il y passe son enfance avec Ambrosia, puis sa vie d'adulte quand il n'est pas à la cour. Il y éduque Arthur et il prévoit même de finir sa vie avec Nimue dans un espace sylvestre créé par Mab. Lors de sa première rencontre avec Nimue, il est endormi dans une petite caverne formée par un grand tronc d'arbre (chap. 3). La séquence précédente montrait Ambrosia, sa mère adoptive, avec le petit Merlin dans les bras, en train de chasser une créature fantastique envoyée par Mab. La petite fée s'envole de la chaumière, suivie par la caméra qui effectue une combinaison de différents mouvements (travelling latéral et panoramique vertical ascendant[247]) avant de s'immobiliser, en contre-plongée, sur la cime des arbres de la forêt encore faiblement éclairée par le coucher du soleil. Le passage à la séquence suivante s'effectue par un fondu enchaîné qui symbolise un saut dans le temps. La faible luminosité est également symbolique de la fin d'une époque. Ainsi, on passe du plan sur la cime des arbres en contre-plongée, à un plan de demi-ensemble sur la forêt, en angle plat ou normal (une vision de face), qui effectue un travelling latéral puis circulaire vers un arbre. Le tronc est particulièrement large, couvert de généreuses protubérances et d'une mousse verte. Le cadrage en mouvement laisse bientôt découvrir une caverne naturelle creusée à l'intérieur du tronc dans laquelle dort paisiblement Merlin, assis sur un tapis de feuilles mortes, les jambes repliées, les bras croisés sur le ventre et la tête appuyée contre l'intérieur de l'arbre (voir annexe 1, document 8). Le plan est équilibré et symétrique du point de vue des couleurs et des formes, Merlin est encadré de chaque côté par le tronc. Encore une fois, la forme ronde, circulaire, prédomine et apporte une atmosphère de paix et de bien-être. Le héros semble heureux, serein, sa position est presque celle d'un fœtus dans le ventre de sa mère. Au même moment, on peut entendre les commentaires de la voix hors-champ du vieux Merlin qui se fait

[247] « Dans le panoramique vertical ascendant, la caméra pivote sur son axe, de bas en haut, en suivant un plan vertical. Ce mouvement d'appareil est généralement utilisé dans les plans de découverte. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 172).

le narrateur de sa propre histoire[248] : « Mon enfance a dû être très, très heureuse parce qu'elle est passée comme un éclair. » (chap. 2). D'autre part, le héros semble si calme et paisible qu'il n'entend pas Nimue et ses serviteurs s'approcher, il s'éveille un peu en sursaut et se lève en perdant légèrement l'équilibre. Après leur court entretien et le baiser volé à la jeune femme, Merlin grimpe sur son arbre pour les regarder partir. Il semble habitué à faire cela car il ne montre aucune hésitation et se place dans un endroit qui paraît stratégique pour observer la forêt d'en haut, sans être repéré. Le héros est cadré en contre-plongée et en plan moyen. Il est présenté ainsi comme une sorte de seigneur sylvestre. Quelques plans plus loin, il réapparaît sur ce même arbre, après un fondu enchaîné avec le plan précédent qui montrait Nimue en train de se séparer de ses serviteurs et de partir seule de son côté pour prendre un raccourci (encore une fois, le fondu enchaîné marque ici un saut dans le temps, bien plus bref que le précédent). Cette fois, Merlin, allongé sur une branche, les bras croisés derrière la nuque et le regard rêveur tourné vers le ciel, est cadré en plongée. L'angle de vue domine le héros, il apparaît en position de faiblesse[249]. En effet, c'est à ce moment-là que Nimue l'appelle à l'aide alors qu'elle s'enfonce dans des marécages (chap. 3).

Lorsque Vortigern l'emprisonne dans un sombre cachot, Merlin semble dépérir sans air ni contact avec la nature. Il se confie à Nimue à travers les barreaux : « J'ai besoin d'espace pour respirer, rester ainsi entre quatre murs m'oppresse ! » (chap. 10). Lorsqu'elle parvient à obtenir sa libération, il est très affaibli, il ne supporte pas l'enfermement.

---

[248] Merlin intervient comme narrateur autodiégétique. Lors de la première séquence du film, juste après le générique, il apparaît en gros plan et en plan rapproché. Il semble s'adresser aux spectateurs car il regarde la caméra. Il est très vieux et annonce qu'il va raconter une histoire sans dire qui il est ni de quoi il s'agit. C'est à la fin du chapitre 2, quand il reprend la parole après la séquence sur sa création et sa naissance, que le spectateur comprend définitivement qu'il est Merlin et qu'il raconte son histoire. Il interviendra ponctuellement en voix off au cours du film. Enfin, lors de la dernière séquence (chap. 36), on découvre qu'il s'adressait en fait à un groupe de villageois rassemblés autour de lui pour écouter son récit. Dans la première séquence, il ne regardait donc pas la caméra. Il s'agissait en fait d'une focalisation interne sur les villageois (le spectateur voit ce que voient les villageois). De même, il faut noter que Merlin est à la fois un narrateur autodiégétique et intradiégétique car il est présent en tant que vieillard dans la diégèse. Celle-ci ne s'arrête d'ailleurs pas là : après son histoire, Merlin va retrouver Fric puis Nimue. Selon Francis Vanoye et Anne Goliot Lété qui citent Michel Chion (*La Voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1985) et Christian Metz, (*L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991, p. 142) : « Autre cas : celui où le personnage est doté d'une voix chargée d'accompagner l'histoire narrée. C'est la " voix-je " de Michel Chion, reprise par Christian Metz, qualifiée par ce dernier de " juxta-diégétique " : " le personnage est diégétique, mais la voix, comme voix, ne l'est pas tout à fait car on ne montre pas le narrateur dans l'acte de raconter. […] Cette voix […] permet à un personnage de la diégèse d'en sortir tout en y restant. » (*Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992., p. 36-37).

[249] « Lorsque l'axe optique de l'objectif est incliné vers le bas, on parle de plan en plongée. Les sujets filmés ainsi paraissent petits et vulnérables. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 160).

Le Merlin des studios Walt Disney est le seul personnage de la diégèse à ne pas craindre la forêt. Lorsque Moustique s'y aventure pour récupérer la flèche de Key, celui-ci le prévient : « Oh, ne me dis pas que tu vas dans la forêt ! Les bois sont plein de loups ! » (chap. 2). Puis Hector s'inquiète de ne pas voir revenir son fils adoptif : « Le premier crétin venu sait qu'on ne doit pas s'aventurer seul dans cette forêt. Tu es un imbécile de l'avoir laissé faire ! » (chap. 5). Merlin y vit pourtant paisiblement sans que rien ne puisse lui arriver. La forêt apparaît dès la première séquence du film, directement après l'introduction qui présente l'histoire de l'épée dans l'enclume. Le dernier plan sur celle-ci se finit par un fondu enchaîné sur un plan moyen de la forêt. Il s'agit ici de la toute première image du récit filmique, ce qui laisse supposer que la forêt y tient une place primordiale. Cependant, cette première présentation du monde sylvestre est montrée de manière assez négative : les couleurs en sont absentes sauf le gris et le noir, il semble y régner une obscurité permanente et la végétation se compose uniquement d'arbres sans feuille et de branches mortes. Un zoom avant dévoile bientôt, au centre du plan, l'ombre d'un loup à la gueule ouverte et aux dents pointues. Les plans suivants présentent un hibou effrayant se jetant sur un écureuil innocent, dont la couleur chaude avait ramené un peu de gaieté, et qui parvient heureusement à fuir. Puis le cadrage opère un panoramique horizontal qui aboutit, après un rapide fondu enchaîné, sur un autre plan[250]. Celui-ci prolonge encore le mouvement panoramique précédent de la caméra mais en laissant cette fois apparaître plus de verdure, de végétation. La forêt semble plus accueillante, vivante. Le panoramique enchaîne sur un zoom avant qui fait bientôt apparaître une clairière très luxuriante, dans laquelle Merlin, en plan moyen, est en train de tirer de l'eau d'un puits (voir annexe 1, document 9). On peut observer de l'herbe verte au sol, des feuilles aux branches des arbres, et surtout beaucoup de couleurs, notamment celles de Merlin lui-même. En effet, le bleu de sa robe et le blanc éclatant de sa barbe tranchent parfaitement par rapport aux couleurs sombres relevées précédemment. Plus loin, alors qu'il s'éloigne en plan moyen, la caméra opère encore une fois un panoramique qui est prolongé, grâce à la technique du raccord[251], dans le plan de demi-ensemble suivant. Dans ce dernier, on peut apercevoir la maison de Merlin et une végétation encore plus luxuriante et colorée que dans la clairière. De couleur

[250] Le fondu enchaîné permet plus ici d'effectuer un saut dans l'espace que dans le temps.

[251] André Gardies et Jean Bessalel définissent le raccord ainsi : « Celui-ci désigne l'opération matérielle, proprement cinématographique, par laquelle on " enchaîne " deux plans […]. Ainsi par le raccord de deux plans sur le même geste on pourra produire un effet de continuité actionnelle et narrative (et effacer ainsi la fragmentation du geste filmé en deux plans différents). » (*Op. cit.*, p. 206, article « Transit »). Selon Jennifer Van Sijll: « Un raccord dans le mouvement signifie que la transition entre deux plans est favorisée par la continuité d'un déplacement. » (*Op. cit.*, p. 122).

rouge, elle est parcourue par des plantes grimpantes vertes et bleues, et entourée de fougères, arbustes et autres végétaux. Ainsi, à mesure que l'on s'approche de Merlin et de sa demeure au cœur de la forêt, les couleurs et la vie apparaissent, la forêt devient accueillante, gaie, sécurisante. Tout cela est mis en valeur par le jeu sur les mouvements et les effets optiques de la caméra (les panoramiques, les zooms, les fondus enchaînés et le raccord).

Le héros de Michel Rio est également proche de la nature et de la forêt. Il décide de se retirer dans une grotte afin de se séparer du royaume d'Arthur qu'il a créé et de savoir ainsi si ce dernier peut perdurer sans lui : « Je vais donc, complétant la prophétie de Blaise qui disait que j'étais né du chaos pour vaincre le chaos, retourner au chaos. Celui de la nature, de la matière inerte et de la vie sans projet. » (p. 119). Merlin parle donc ici de la nature comme d'un élément capital, qui constitue le point de départ et d'arrivée du cycle de sa vie. Il veut y trouver la paix, la solitude, une vie simple sans desseins : « J'irai dans l'oubli, au-delà du bien et du mal, me réconcilier avec moi-même. » (p. 119). Encore une fois, la nature apparaît comme un refuge qui permet au héros de s'éloigner des difficultés, de la complexité de la vie des hommes. Elle lui permet de se « réconcilier » avec lui-même, de trouver la paix intérieure. Alors qu'il a abandonné sa création dans le monde des hommes, Merlin va se mettre à étudier la nature, en quête de son secret :

> La vie sauvage, tour à tour exubérante et assoupie, intarissable et abstruse, ne prenait sens que par mon enquête destinée à pénétrer son secret. Ce secret était aussi celui de l'homme, de sa part obscure luttant contre les inventions de l'esprit et le tirant à rebours vers un chaos primitif qui peu à peu s'ordonnait sous mes yeux pour constituer une loi naturelle (p. 124).

Le héros va donc consacrer tout son temps à cette nouvelle étude. La nature devient son seul repère, son unique objet de pensée. Il y trouve les réponses aux questions fondamentales de l'humanité :

> Je vis ainsi que l'âme n'était pas égarée par l'opposition de l'ordre absolu de la pensée et du désordre absolu des choses, mais par l'opposition d'une logique abstraite apparente, celle de la conscience, et d'une logique secrète, celle de l'instinct, donc par l'opposition de deux lois dont je cherchais la réconciliation. J'étudiais la vie des plantes et leurs propriétés bénéfiques et maléfiques qui n'étaient parfois différenciées que par de subtiles questions de mesure, ce qui éclairait matériellement un banal conflit entre religieux et philosophes, les uns voyant dans le bien et le mal deux principes en guerre radicale, les autres un même principe dont l'ambiguïté était affaire de proportions (p. 124-125).

La nature constitue donc non seulement un refuge pour le corps mais également un lieu de clarté, de révélation et d'apaisement pour l'esprit, loin des pensées et des concepts erronés établis par les hommes. Merlin y vit paisible et heureux, régulièrement visité par Viviane. Au

début du récit, alors qu'il se pose comme narrateur extradiégétique-autodiégétique en introduisant l'histoire qu'il va raconter, il qualifie sa demeure de « riche grotte » (p. 10). Il trouve donc dans son refuge naturel le confort d'un palais[252].

Enfin, dans la série de Jean-Luc Istin et Eric Lambert, Merlin grandit en pleine nature, entouré par sa mère et Blaise. Ce dernier entretient une relation très privilégiée avec le monde naturel : « Blaise qui, à l'écoute de la forêt…ressentait à nouveau les bienfaits des forces naturelles... » (tome 1, p. 33). C'est lui qui emmène Maëlle et son enfant au cœur de la forêt : « Blaise avait dit connaître un endroit !… Une forêt dense, à deux jours de marche de Garth Greggyn…. » (tome 1, p. 33). Les premières années de Merlin sont réunies sur une bande horizontale de quatre vignettes (voir annexe 1, document 10). La première, un peu plus large que les autres, présente en plan de demi-ensemble, Merlin endormi dans un berceau de feuilles et de branches. Il dort paisiblement, avec le sourire aux lèvres. Un petit écureuil l'observe en riant au pied d'un arbre. À l'arrière-plan, Blaise et Maëlle semblent construire un refuge de pierre au milieu d'une clairière colorée et lumineuse. Sur la vignette suivante, moins large, le plan reste le même mais on a accès à moins de détails. Merlin qui semble avoir à peine appris à marcher, est au premier plan. Il avance en couche-culotte avec un grand sourire, les bras tendus vers trois petits oiseaux qui s'envolent à son approche. Maëlle à l'arrière-plan, devant la maison maintenant construite et dont une fumée s'échappe de la cheminée, le regarde. La verdure, les arbres dominent toujours ce décor. Puis, sur la troisième vignette, Maëlle, en plan moyen, lance dans les airs le petit Merlin maintenant chevelu et tout habillé, qui rit aux éclats[253]. L'automne semble proche puisque des feuilles tombent à côté des

[252] Notons que l'idée d'une « loi naturelle » face aux « inventions de l'esprit » constitue une référence à la philosophie nietzschéenne : « La philosophie tient peut-être toute entière, selon Nietzsche, dans cette entreprise de dépréciation de la vie sensible et du corps au profit de vérités supérieures. Et c'est là précisément qu'a lieu le renversement nietzschéen : ramener les productions de la conscience à ses conditions vitales. On ne doit, explique en effet Nietzsche, cette affirmation de vérités pures et éternelles qu'à des organismes malades et lâches, cherchant fébrilement dans la fiction d'un " monde vrai " un refuge contre les fortes passions de la vie qu'ils se sentent incapables de soutenir. On pourrait même assurer que les valeurs de bien et de mal, présentées comme des absolus, ne sont que les méchantes trouvailles d'un peuple d'esclaves visant à déstabiliser la puissance sereine d'une aristocratie conquérante. Cette volonté du " vrai ", au profit d'une vie décadente, on en trouve enfin l'expression laïque dans la science qui apparaît comme le dernier rempart de l'esprit religieux : elle suppose une foi inconditionnée dans la vérité. » (Clément, Elisabeth ; Demonque, Chantal ; Hansen-Løve, Laurence ; Kahn, Pierre ; *La Philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 1994, p. 246, article « Nietzsche »).

[253] Il est intéressant d'analyser ici comment le dessinateur parvient à suggérer le mouvement du héros, lorsque celui-ci court après les oiseaux ou est lancé dans les airs par sa mère. Selon Annie Baron-

personnages. Enfin, la dernière vignette présente, en plan moyen toujours, Blaise en contre-champ qui porte sur ses épaules le petit Merlin, chaudement emmitouflé. Il neige et tout est blanc autour d'eux. Ainsi, Blaise et Maëlle choisissent le milieu naturel comme un refuge sûr pour élever le héros. Leur abri est construit au cœur d'une clairière et Merlin est en contact permanent avec les éléments naturels. Il semble particulièrement heureux dans ce milieu.

Sur la planche suivante (tome 1, p. 34, voir annexe 1, document 11), les vignettes sont organisées de manière particulière pour mettre en valeur la représentation de la nature. Une grande vignette principale s'étend sur toute la surface de la planche et présente un plan de demi-ensemble en plongée sur Merlin et Blaise, tout petits, au pied d'un arbre immense. Une bande verticale de cinq vignettes est incrustée, sur la gauche de la vignette principale, et en constitue la suite chronologique. Elle permet également de zoomer sur des détails de la vignette principale. Sur la première vignette de la bande incrustée, la main de Merlin, présentée en gros plan est posée sur le tronc de l'arbre. Puis son visage est représenté, toujours en gros plan. Merlin a les yeux fermés et paraît très concentré. À la question de Blaise : « – Que ressens-tu ? Dis-moi ! », Merlin répond : « – La vie, mon père… la sève qui s'écoule ! Une grande, très grande énergie !! ». Ainsi, le héros peut ressentir la force des arbres, il est capable d'entrer en communication avec eux et même de comprendre leur langage. En effet, sur la quatrième vignette incrustée, il explique à Blaise : « Il m'a parlé lorsque nous nous sommes approchés. » (tome 1, p. 34).

Enfin, la nature apporte un bien-être certain au héros. Alors qu'il est parti chercher de la nourriture, il se laisse tomber dans un champ d'herbes et de fleurs et savoure ce moment de bien-être (tome 2, p. 35) : « Père Blaise, votre déjeuner attendra ! ». La vignette en question présente Merlin en plan américain et en plongée, confortablement allongé sur un lit d'herbes et de fleurs sauvages, les bras écartés et la tête renversée. La vignette suivante est plus longue que les autres et prend toute la largeur de la planche. Elle permet de plonger le lecteur lui-même au cœur de cette nature luxuriante. Il s'agit de la même scène mais sous un angle de

---

Carvais : « Le premier " trucage " résulte de l'étude approfondie des multiples positions qu'un personnage peut adopter, mais cela ne suffit pas toujours à rendre l'idée de mouvement. Il existe diverses méthodes :
– La plus simple consiste à suggérer le déplacement en dessinant un certain nombre de traits continus (par exemple : lorsqu'un personnage reçoit un coup, la trajectoire est indiquée sous forme de traînée graphique bien que l'impact du coup soit effectivement représenté) ou un seul trait plein ou en pointillé […]. » (*Op. cit.*, p. 63). Dans le premier cas, c'est surtout la position du héros qui suggère le mouvement : son pied droit est avancé par rapport au gauche et il est en train de poser le talon au sol. Dans le deuxième cas, ce sont de petits traits continus qui entourent Merlin, et les bras de Maëlle qui déterminent clairement le mouvement.

vue différent. Le lecteur a l'impression de se trouver allongé juste à côté de Merlin, il ne perçoit que le visage du héros qui dépasse de ce champ d'herbes folles en gros plan. Merlin ajoute à ce qu'il avait dit précédemment: « C'est la nature qui le veut et je dois ajouter que j'y consens également ! ».

Chez Peter Jackson et sur le site internet Dialogus, la référence à la nature comme abri et refuge est moins explicite, mais Merlin est toujours présenté comme un grand ami des arbres qu'il respecte, soigne, voire vénère. Peter Jackson, dans son *Seigneur des anneaux*, présente Gandalf de cette manière, notamment à travers sa relation avec les Ents qui sont de très vieux arbres doués de parole et d'intelligence. Lorsque Sylvebarbe, l'un d'entre eux, capture Merry et Pippin, il préfère s'en remettre à Gandalf : « – Non, vous ne comprenez rien, on est des hobbits, des semi-hommes de la Comté ! – Peut-être que oui, peut-être que non. Le magicien blanc saura, lui. » (*Les deux tours*, chap. 11). Ainsi, l'Ent qui est une créature sylvestre très importante comme le dit Merry : « Un arbre gardien, un berger de la forêt ! » (*Les deux tours*, chap. 11), semble tenir Gandalf en grande considération, éprouver un grand respect à son égard, puisqu'il veut lui soumettre les hobbits ne sachant s'ils sont des êtres positifs ou négatifs. De même, quelques séquences plus loin, Sylvebarbe explique à Merry et Pippin : « J'ai dit à Gandalf que j'assurerai votre sécurité, alors c'est en sécurité que je vais vous mener. Les arbres sont devenus sauvages et dangereux. » (*Les deux tours*, chap. 14). Lors de leurs retrouvailles, l'Ent s'adresse à Gandalf avec enthousiasme :

> – Jeune maître Gandalf, je me réjouis de votre venue. Le bois et l'eau, les troncs et la pierre, je peux en venir à bout, mais il y a un magicien à mater ici, enfermé dans sa tour.
> – Et Saroumane doit y rester, sous votre garde Sylvebarbe (*Le retour du roi*, chap. 3).

Encore une fois, l'Ent marque un grand respect à l'égard de Gandalf en l'appelant « maître » et en se soumettant à lui pour le sort de Saroumane. Quant à son interlocuteur, il montre sa confiance en l'Ent en lui donnant la responsabilité de garder le mauvais magicien prisonnier.

Sur le site internet Dialogus, Merlin décrit la nature comme un abri :

> J'ai préféré ressortir une plume et un encrier pour te répondre tranquillement, assis sous un arbre, profitant du soleil de cette belle journée. Parfois, je suis plus à l'aise avec ma plume, l'odeur de l'encre, le papier posé sur un petit écritoire, le soleil qui filtre entre les branches encore nues (Lettre « M'expliquer »).

La nature est un lieu de repos, de paix, de méditation pour Merlin. Elle l'aide à trouver des réponses aux questions difficiles. Mais c'est également une divinité, un élément indispensable à l'homme : « La Nature est en effet une force suprême qu'il convient de respecter, voire de vénérer, d'une certaine façon. Elle a ses règles et sa volonté propre, et investit de ses Forces ceux qui savent la servir. » (Lettre « Dieu et la Nature »). Le héros utilise d'ailleurs systématiquement la majuscule pour la qualifier : « Les Forces de la Nature soient avec vous… » (« Lettre d'acceptation »). Merlin est l'ami des arbres, il comprend leur langage et les soigne : « Un Mage est une personne capable d'utiliser l'énergie en provenance de sources externes pour faire de la Magie : […] comme par exemple aider la sève à circuler dans un arbre. » (Lettre « Qu'est-ce qu'un mage »). Ou encore : « Les Arbres me parlent, ils tentent de me contacter. […] Les feuilles de mes amis verts se tournent vers moi… » (« Lettre d'acceptation »). Lorsque Merlin répond à une jeune fille qui dit ne pas aimer vivre et ne pas parvenir à trouver sa voie, il utilise la métaphore de la « forêt ensoleillée » pour qualifier le parcours de la vie :

> Les enfants, s'ils ont de la chance de pouvoir vivre pleinement leur enfance, avec le rêve et l'imagination, avancent dans la vie en courant et en criant comme dans une forêt ensoleillée ; et puis ils sentent que la lumière baisse, l'après-midi avance, et ils se mettent à chercher une route. Ils sont en train de devenir adultes (Lettre « M'expliquer »).

La nature est encore une fois présentée comme un élément fondamental. Ce qu'elle évoque et ce qu'elle contient constitue le reflet de chaque être humain.

Ainsi, la nature est le refuge idéal pour Merlin, il y trouve la paix et la sérénité, il aime à y vivre seul, loin des hommes. En cela, il est un marginal. Il entretient une relation d'amitié avec la forêt et les arbres, il ne les craint pas et vit parfois là où les hommes ont peur de s'aventurer.

ii. La nature liée aux pouvoirs de Merlin

Cette intimité avec la nature amène donc inévitablement le héros à bénéficier de sa force, de ses pouvoirs auxquels il accède par différents procédés. Chez René Barjavel et Steve Barron, Merlin se sert par exemple de gestes de la main pour utiliser des pouvoirs liés à la nature. Alors que chez John Boorman, il utilise un charme afin d'appeler le souffle du dragon.

Enfin, le Merlin de Dialogus tire tous ses pouvoirs de la Nature qu'il considère comme une divinité.

- Les pouvoirs de la nature par les mains

Dans *L'Enchanteur*, René Barjavel conserve le motif de la proximité avec la forêt et la nature en mettant l'accent sur le lien qu'elle entretient avec les pouvoirs de Merlin. Lorsqu'il se présente à Viviane, le héros fait apparaître un cèdre auquel il est intimement lié : « Je l'ai fait venir du pays d'orient où il poussait, pour te le montrer et pour que tu saches désormais, quand tu le verras quelque part, que je n'en suis pas loin. » (p. 30). Merlin est capable de déplacer l'arbre d'un lieu à l'autre, il possède un véritable pouvoir sur la nature : « Il leva sa main gauche et fit un signe à l'arbre avec son petit doigt. Et tout à coup le cèdre fut de l'autre côté du chemin, le genêt éclatant ayant repris sa place. » (p. 30). Il est intéressant de relever ici une certaine description de l'utilisation de ce pouvoir. Merlin se sert de sa main gauche et de son petit doigt. D'autre part, il a non seulement le pouvoir de déplacer des éléments sylvestres, mais aussi de les créer, de leur donner naissance :

> Avant de repartir, l'Enchanteur alla saluer la Bénigne, et disposa d'un geste toutes les boîtes vides en guirlandes autour de sa maison et de son jardin, sur le bord de la fenêtre et du toit et autour de la porte, et fit pousser dans chacune une plante fleurie (p. 280).

Encore une fois, c'est un « geste » qui permet à Merlin de rassembler les boîtes de conserve en guirlandes et d'y faire pousser des fleurs. Il n'utilise pas de formule, d'incantation, ou même de baguette magique, tout son pouvoir semble se concentrer dans ses mains. Ainsi, il possède une maîtrise sur la nature au sens sylvestre, mais également sur les éléments naturels au sens plus général comme l'eau, le soleil, le vent, etc. : « Merlin ferma les yeux, mit ses mains sur son visage et appela les forces de l'air, de la terre, de l'eau et du feu. » (p. 416). Encore une fois, ses mains tiennent une importance capitale dans la communication avec les forces de la nature. Il est également capable d'entrer en contact avec le vent :

> Merlin porta à ses lèvres le sifflet, taillé dans un rameau de saule, qu'il portait au col, et siffla.
> Le vent, son ami, lui répondit en gémissant :
> – Qu'est-ce que tu veux encore ? Je dormais !…
> Merlin siffla :
> – Réveille-toi, grosse barrique ! Enfle-toi ! Gonfle-toi et souffle ! Souffle ! Souffle ! (p. 19).

Merlin a non seulement la capacité de parler au vent et de s'en faire obéir mais il est également son ami. Ils semblent entretenir des rapports très intimes puisque le héros se permet de le traiter de « grosse barrique ». Le pouvoir du héros réside ici dans un sifflet qu'il semble porter en permanence puisqu'il l'attache autour de son cou, et qui lui permet de s'adresser au vent. Merlin ne parle pas à son ami, il « siffle ». De même, le héros fait naître le soleil pour Morgane en jetant dans un feu un fagot un peu particulier : « Il jeta son fagot sur les braises d'une des quatre cheminées, des flammes joyeuses s'élevèrent en crépitant, et par les fenêtres de l'ouest un grand soleil lança des barres de lumière jusqu'au milieu de la salle. » (p. 94). Ainsi, le narrateur nous donne parfois quelques détails sur l'utilisation du pouvoir ou sa provenance : « Merlin se mit à rire, […], fit un geste vers sa harpe qui vint se blottir dans ses bras et joua trois notes qui se mêlèrent en une grande paix, descendirent vers la mer et la rendirent calme et lisse jusqu'à la nef. »[254] (p. 253), et d'autres fois il reste mystérieux : « Alors l'Enchanteur fit naître un brouillard autour de quatre chevaliers qui, à trois journées de là, s'en revenaient de Camaalot. » (p. 100). Notons qu'il a recours à des objets magiques (le fagot, la harpe, le sifflet) lorsqu'il n'utilise pas ses mains. Enfin, il est un grand ami de la forêt et des arbres, ce que l'on constate par exemple lorsqu'il se promène parmi eux avec Viviane :

> Où ils passaient le vert devenait plus vert, les couleurs plus vives, l'air plus fluide, et en même temps ils pouvaient le voir et il se laissait prendre dans leurs mains. Les branches s'écartaient devant eux après les avoir touchés du bout de leurs feuilles, avec amitié. » (p. 157).

Le Merlin de Steve Barron est l'ami des éléments naturels. Ils lui viennent en aide pour combattre un dragon qui s'apprête à cracher du feu sur Nimue emprisonnée (chap. 12). Cette scène a une importance capitale par rapport à l'évolution du récit. En effet, Merlin avait prêté le serment, sur les tombes d'Ambrosia et de sa mère biologique, de renoncer à la magie. Or, il va être contraint de transgresser sa promesse pour sauver Nimue. La caméra joue sur la succession de différents plans pour mettre en valeur cette prise de décision du héros. Un gros

[254] Notons ici la référence à Orphée, notamment à travers sa participation à l'expédition des Argonautes qui partirent aux côtés de Jason en quête de la Toison d'Or sur le navire Argo. Selon l'article « Argonautes » de Raymond Jacquenod (*Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 1998, p. 80 à 88, article « Argonautes ») : « Jason organisa un équipage de cinquante-six hommes dont cinquante-quatre ramaient par paire tandis qu'à l'avant Orphée chantait pour apaiser la mer et rythmer la cadence des rames et qu'à l'arrière Tiphys était au gouvernail. En effet, chacun était venu apportant ses compétences que la suite des aventures aurait à mettre à l'épreuve : Héraclès avec sa force, Pollux avec son adresse à la lutte, Calaïs et Zéthos spécialistes en ventilation… Tout ce monde était sous la divine protection d'Apollon et d'Athéna. » (*Op. cit.*, p. 82).

plan sur Merlin en train de regarder vers le haut est enchaîné avec un plan de demi-ensemble en contre-plongée sur une falaise assez luxuriante d'où coule un peu d'eau. Puis le cadrage revient sur Merlin en gros plan qui regarde cette fois de l'autre côté, toujours vers le haut, avant d'enchaîner sur un autre plan de demi-ensemble en contre-plongée toujours, qui présente une autre falaise plus désertique mais aussi couverte d'une petite cascade. Ainsi, on peut observer une focalisation interne sur les plans des deux falaises. Ce sont les yeux de Merlin qui observent les cascades. La contre-plongée donne le sentiment que le héros est dominé non seulement par ces falaises, mais surtout par la possibilité d'utiliser ses pouvoirs. L'eau semble l'appeler. On comprend qu'il n'arrivera pas à respecter son serment. Sur le plan suivant, Merlin regarde ses mains pendant que la caméra effectue un zoom avant : il est en train de prendre la décision finale et le spectateur est invité à participer intimement à ce moment crucial. On passe d'un gros plan à un très gros plan. Puis Merlin va mettre en pratique ses pouvoirs (voir annexe 1, document 12) : un plan rapproché très court le montre les bras levés au ciel avant d'enchaîner avec un plan de demi-ensemble sur la falaise d'où l'eau se met à couler abondamment. Puis le cadrage revient sur Merlin en plan rapproché, qui effectue un mouvement circulaire avec ses deux index pointés vers le haut, tout en regardant vers le sol. Plusieurs très gros plans se succèdent alors : on peut y voir à chaque fois une plante verte pousser en vitesse accélérée[255], pour devenir finalement très grande et emprisonner le dragon. Ainsi, il est intéressant de noter que Merlin utilise ses mains pour faire de la magie. Enfin, un énorme rocher lui rend service en gardant l'épée d'Excalibur : « J'aimerais que vous protégiez Excalibur et que vous la gardiez jusqu'à ce qu'un homme brave et bon vienne la reprendre. – Je risque de la garder pour l'éternité, si ce n'est plus. » (chap. 17).

[255] « L'accéléré est un effet qui s'obtient en faisant défiler la pellicule à travers la fenêtre de prise de vue à une cadence inférieure à la cadence habituelle du cinéma, qui est de 24 images par seconde. […] Utilisé à bon escient, cet effet comprime à la fois le temps et sépare la scène truquée du reste du film. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 78). Dans le film de Steve Barron, les plans présentant l'accéléré ne paraissent pas truqués car ils entrent dans un contexte fantastique où la magie est omniprésente.

- Le charme suprême

Chez John Boorman, Merlin se sert d'un charme afin d'utiliser les pouvoirs que la nature, qu'il appelle le dragon, lui offre. Il invoque le souffle du dragon, une sorte de brume magique[256], grâce à laquelle il vient en aide aux rois qui le sollicitent. Lorsque Uther, amoureux d'Igraine, cherche à la rejoindre, Merlin accepte de l'aider en échange de l'enfant qui naîtra de leur union. Ils se rendent sur une falaise, séparée du château du duc de Cornouailles par la mer (voir annexe 1, document 13) et s'installent dans un site qui rappelle Stonehenge[257], dont les mégalithes forment un cercle. Merlin, cadré en plan moyen, est au centre de l'image, les bras levés et écartés, son bâton brandi par sa main droite. Il commence à prononcer le charme dans une langue inconnue qui ressemble à du celtique. À l'arrière-plan, Uther tire son cheval. Le plan suivant présente la même scène mais en contre-champ : Merlin de dos, dans la même position, continue à répéter le charme. Il est cadré en plan de demi-ensemble cette fois pour souligner la présence du château du duc et le gouffre qui les en sépare. Puis, dans le plan rapproché suivant, il apparaît de face et baisse les bras. Différents plans se succèdent ensuite : un plan rapproché sur Uther, qui s'est assis contre un rocher et s'endort pendant que la caméra opère un zoom avant, qui finit en gros plan. Puis un gros plan sur Merlin qui reste concentré, avant l'apparition d'un autre gros plan sur Uther endormi. Un fondu enchaîné intervient alors pour signifier un saut dans le temps. Il s'achève encore une fois sur un gros plan d'Uther endormi. Cependant, le roi n'est plus positionné au centre de

[256] Dans leur ouvrage sur les druides, Françoise Le Roux et Christian Guyonvarc'h définissent la symbolique du brouillard : « Brouillard : cinquième élément à proprement parler parce qu'il participe à la nature de chacun des quatre autres. Il n'est ni eau, ni feu, ni terre, ni air. Mais il a la légèreté de l'air, l'aspect de la fumée ; il est généralement humide et il est aussi visible qu'un corps solide. Le nuage de brouillard est le moyen le plus commode, pour les gens de l'Autre Monde, d'arriver sur terre et d'en repartir… » (*Op. cit.*, p. 371).

[257] Les mégalithes rappellent l'épisode des pierres d'Irlande, présent dans les textes médiévaux et introduit par Geoffroy de Monmouth dans son *Historia Regum Britanniae* (voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, a. L'Ambroise-Merlin*, p. 25-26). Merlin y est sollicité par le roi pour la construction d'un monument funéraire. Il utilise sa magie pour faire venir des pierres d'Irlande en Angleterre. Selon Danièle James-Raoul : « Stonehenge est un très réel site mégalithique que l'on peut encore visiter aujourd'hui. On date en fait les ruines de ce temple préhistorique d'environ 4000 ans. Une partie des pierres proviendrait du nord du site, à une trentaine de kilomètres de là, l'autre partie serait venue du sud du pays de Galles, à une distance de près de 400 kilomètres, vraisemblablement par mer et par voie d'eau notamment… » (*Merlin l'Enchanteur*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 46). Selon Edmond Faral : « Geoffroy, peut-être en utilisant certaines traditions locales, mais très certainement en y ajoutant beaucoup du sien, a développé l'histoire de ces vestiges étranges [les pierres de Stonehenge] en une ample narration » (*Op. cit.*, tome 2, Paris, Honoré Champion, 1929, p. 238-239).

l'image mais sur la gauche et l'éclairage est différent, il fait complètement nuit, ce qui souligne l'écoulement du temps. Merlin apparaît ensuite en plan rapproché, il est toujours concentré et regarde devant lui comme auparavant. Le temps semble s'être arrêté. Uther, en gros plan, pousse un cri et se réveille. Merlin en gros plan semble s'effrayer et le regarde, il sort de sa méditation. Uther en gros plan : « J'ai rêvé du dragon ». Puis, à nouveau un gros plan sur Merlin : « Je viens de le réveiller. Ne vois-tu pas tout autour de toi le souffle du dragon ? ». Le cadrage revient sur Uther en gros plan qui découvre quelque chose qui est encore caché au spectateur, il s'agit donc d'une monstration externe marquée, avant de présenter le roi en contre-champ, avec à l'arrière-plan une brume épaisse qui forme un tapis clair-obscur[258] jusqu'au château du duc, et dont certaines parties sont d'un blanc immaculé. Uther, porté par cette brume, pourra ainsi rejoindre l'entrée du château et prendre l'apparence du duc de Cornouailles :

> – Je vais te faire à la semblance du duc, Igraine pensera que son époux est de retour.
> – Mais cette falaise, cette mer ?
> – Mon désir sera ton soutien. Tu flotteras sur le souffle du dragon. Va ! (chap. 5).

Ainsi, faire appel au souffle du dragon correspond à un véritable rituel. Le charme, la concentration extrême du héros, l'obscurité, le saut dans le temps… Le jeu sur les gros plans qui passent alternativement de Merlin à Uther intensifie encore le mystère et crée une atmosphère tendue, presque effrayante, car le spectateur n'a accès à aucun indice avant de découvrir le souffle du dragon. Merlin utilisera ce pouvoir à plusieurs reprises : il parviendra à guérir Lancelot qui n'avait pourtant plus la volonté de vivre (chap. 25), il l'invoquera également pour sa propre perte en tombant dans le piège de Morgane (chap. 29) et il s'en servira une dernière fois pour aider Arthur lors de son ultime bataille contre Mordred (chap. 39).

[258] « Le peintre italien Caravage a développé une nouvelle conception de la lumière, avec un clair-obscur très contrasté : un fort éclairage latéral fait surgir d'un fond sombre des personnages violemment mis en lumière, sans transition. On dit de cette technique qu'elle accentue la dramatisation ou le réalisme. Au cinéma, cet éclairage, que l'on qualifie volontiers de lumière à la Rembrandt, intervient souvent à des moments clefs de l'histoire, où s'expriment des interrogations philosophiques sur le bien et le mal, ou la vie et la mort. (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 196).

- La Nature comme divinité garante de tout pouvoir

Enfin, le Merlin de *Dialogus* n'apporte pas d'élément explicite quant à l'utilisation des pouvoirs qui lui ont été transmis par la Nature. Dans une de ses lettres, il explique : « Je tire mes pouvoirs et ma longévité des forces de la Nature auxquelles, comme tout un chacun, je suis soumis. » (Lettre « Biographies autorisées et non autorisées »). L'idée de soumission est très importante ici, la Nature n'est pas au service de Merlin, elle constitue une sorte de divinité qu'il faut respecter. Le héros répète cela à plusieurs reprises, accentuant bien le fait que la Nature seule détient les vrais pouvoirs : « La Nature est en effet une force suprême qu'il convient de respecter, voire de vénérer, d'une certaine façon. Elle a ses règles et sa volonté propre, et investit de ses Forces ceux qui savent la servir. » (Lettre « Dieu et la Nature »). Merlin utilise le terme de « Forces » ou « Forces Vives » pour qualifier les pouvoirs de la Nature, ce qui donne un sens plus profond et plus rationnel. Il ne s'agit pas de pouvoirs merveilleux mais de pouvoirs naturels, auxquels chacun aurait accès, ce que Merlin montre dans les formules finales de ses lettres : « Que les Forces de la Nature, les seules qui existent, soient avec vous… » (Lettre « Avertissement »).

La nature est donc bien plus qu'un refuge pour Merlin, elle lui donne ses pouvoirs, lui vient en aide quand il a besoin d'elle, l'assiste constamment dans sa quête. Le héros est imprégné de sa force, habité par sa puissance. Il est la nature.

iii. La fusion avec la nature

La relation entre Merlin et la nature est si forte chez certains auteurs contemporains qu'ils finissent par ne former plus qu'une seule et même entité, sur le plan spirituel uniquement, comme chez Jean-Louis Fetjaine, John Boorman et le Merlin de Dialogus, ou même corporel à travers de véritables métamorphoses du héros, chez René Barjavel et Tankred Dorst.

- La fusion spirituelle

Dans *Le Pas de Merlin* et *Brocéliande*, le héros s'intègre à un tel point au milieu naturel et sauvage qu'il semble en devenir lui-même un élément :

> Merlin restait immobile, parfaitement invisible sous la couche de givre qui le recouvrait entièrement, confondu au rocher et aux fourrés qui constituaient son refuge, depuis des jours, quand il ne rendait pas visite à son compagnon et aux moines du prieuré. Un pêcheur naviguant dans le chenal l'aurait pris pour une souche ou une vieille pierre, les oiseaux eux-mêmes s'y trompaient, grappillant jusque dans les plis de sa cape de moire les miettes de ses repas (*Le Pas de Merlin*, p. 204).

Ses vêtements elfiques lui permettent de se fondre totalement dans la nature :

> Sous la lumière ondoyante filtrée par les branches, le tissu moiré semblait animé d'une vie propre, passant du vert le plus sombre à l'ocre clair à chacun de ses mouvements, et il songea qu'en se roulant en boule à l'abri du moindre buisson, il deviendrait sans doute invisible, ainsi vêtu, pareil à la forêt elle-même… (p. 134).

De même dans *La Nuit des elfes*, Merlin ressemble à un arbre pour Uter : « Sa longue silhouette efflanquée s'estompait déjà dans la brume, si droite et si immobile qu'on aurait dit une souche d'arbre. » (p. 203). Dans *Brocéliande*, Jean-Louis Fetjaine va même au-delà. Alors qu'il assiste à une expérience surnaturelle avec des déesses sylvestres, Merlin va véritablement s'incarner dans la nature et faire un voyage hors de son corps. Le héros est d'abord désespéré qu'il ne se passe rien. Il verse alors une larme dans laquelle il va s'incarner, et c'est ainsi que commence son voyage :

> Anéanti, l'enfant resta auprès de la source et pleura en silence, de honte, d'épuisement, de désespoir. Une larme coula sur sa joue, perla à l'angle de sa mâchoire et tomba dans le bassin. À l'instant même où elle toucha l'eau, le bosquet disparut. Il était dans l'eau. Il coulait avec elle. Il *était* l'eau, goutte parmi les gouttes, courant dans le courant, dévalant le lit du ruisseau, caressant les pierres et les algues, vif, glacé, limpide, infini… Plus loin, il glissa sur un goujon et devint poisson, nageant au fond du ruisseau, raclant le fond de ses barbillons à la recherche de larves d'insectes ou de mollusques (p. 247).

Le narrateur opère une focalisation interne sur Merlin car il serait impossible de décrire les transformations, l'évolution du héros, en ayant un regard extérieur. Il commence d'ailleurs par écrire « Il était dans l'eau » avant de passer véritablement en focalisation interne « Il *était* l'eau ». L'auteur a choisi d'utiliser l'italique pour mettre en relief le verbe être, afin d'insister sur cette incarnation et de créer un parallélisme avec la première phrase où le « dans » est encore présent. Le lecteur a accès aux sensations du héros, il peut percevoir ce sentiment de mouvement et de légèreté (« il coulait », « dévalant », « caressant »). Toute une série d'adjectifs très différents les uns des autres qualifient l'état du héros et ses sensations : « vif,

glacé, limpide, infini… ». Il va ensuite s'incarner dans toutes sortes d'éléments ou animaux au contact desquels il entrera : poisson, loutre, herbe, nid, œuf, moineau, faucon, nuage, pluie, sève, écorce, racine, arbre :

> Il resta un arbre des jours durant, des semaines ou des mois, jusqu'à l'automne où il fut la feuille morte tournoyant, la pierre moussue qui la reçut, la terre gelée, la neige fondante, le brin d'herbe se frayant un chemin vers l'air libre (p. 248).

Ainsi Merlin entre en fusion, au sens propre, avec la nature. Juste avant sa transformation, la déesse du pommier lui avait dit : « *Weorthan Dru Wid. Weorthan wita*… Deviens savant par les arbres. Deviens celui-qui-sait. » (p. 247). Jean-Louis Fetjaine précise dans une note[259] qu'il s'agit là de la traduction littérale du terme *Dru Wid*, à l'origine du mot druide. Après son expérience, Merlin devient donc un druide, un sage dont la connaissance est sans limite, mais surtout « un savant par les arbres », c'est-à-dire formé par la nature elle-même.

Dans *Excalibur*, le héros constitue lui-même un élément du dragon, cette force invisible qui lui donne ses pouvoirs et qui est présente dans chaque élément naturel. Merlin explique à Arthur la signification du dragon : « Il est partout, il est toute chose, ses écailles scintillent sur le tronc des arbres, il rugit plus fort que le vent et sa langue fourchue déchire… comme l'éclair ! » (chap. 11). La forêt est donc en lien direct avec le dragon et Merlin. Lorsque Arthur, désespéré, plante Excalibur entre Lancelot et Guenièvre qui dorment côte à côte dans la forêt, Merlin qui se trouve dans les anneaux du dragon accompagné de Morgane, est également transpercé par l'épée et s'écrie : « Excalibur, dans les reins du dragon ! » (chap. 28, voir annexe 1, document 14). Un premier gros plan montre Arthur en train de planter l'épée. Un bruit métallique accompagne son geste. Il est directement suivi par un tremblement rapide de la caméra et d'un bruit puissant symbolisant un tremblement de terre. Puis Merlin est présenté en plan rapproché, face à la caméra qui tremble toujours. L'épée apparaît soudain et lui transperce le ventre avec le même bruit métallique observé lors du plan précédent. Le héros se place de profil au même moment afin que l'épée soit bien visible pour le spectateur. Le plan suivant présente un dragon de pierre qui se couvre de fumée. Il s'agit d'une sorte d'idole qui abrite un feu au centre de la grotte. La caméra effectue un zoom avant sur la tête du dragon que l'on ne parvient presque plus à distinguer dans la fumée épaisse. Le bruit assourdissant du tremblement de terre semble sortir de sa gueule grande ouverte. Ainsi,

[259] Note 1 p. 247.

l'alternance entre ces différents plans (l'épée plantée dans le sol, Merlin transpercé et le dragon de pierre) crée un parallélisme qui souligne la fusion entre le héros et le dragon, tous deux en souffrance. De même la répétition du bruit métallique de l'épée montre que le même effet est produit sur la nature (le dragon) et sur Merlin. Ainsi, le héros et le dragon sont une même chose.

Le Merlin de Dialogus, pour qui la Nature dépasse la notion de refuge et constitue une véritable religion, entre également en fusion avec elle. Tout d'abord à travers sa sensibilité, ses sentiments, qu'il semble partager avec la Nature :

> Les oiseaux cessent de chanter de leurs voix radieuses...
> Dans les étangs se taisent les amphibiens...
> La forêt devient silence, la lumière ne luit guère plus...
> Toutes les Forces Astrales se mobilisent...
> Ce n'est toutefois qu'un songe...
> Je me réveille en sueur (« Lettre d'acceptation »).

Merlin est en train de rêver. Il souffre, comme il l'explique plus loin :

> Je suis ici, seul, depuis bien longtemps…
> Cette solitude me pèse ; j'éprouve le besoin de plus en plus oppressant de me faire entendre, de crier mon désespoir, ma peine de l'isolement avec la Nature (« Lettre d'acceptation »).

La Nature semble ressentir sa souffrance et tous ses éléments en sont bouleversés (les animaux, le bruit, la lumière). Il existe donc une sorte de connexion entre les pensées, les sentiments du héros et les éléments naturels. Merlin ne fusionne pas physiquement avec la Nature, mais de manière spirituelle. Dans une autre lettre, le héros conseille à son destinataire :

> Et si tu veux vraiment mieux me connaître, lorsque tu liras tes livres, installe-toi en un lieu où la Nature est présente : adossé à un vieux chêne, dans une vallée herbeuse ou au bord d'une rivière, ou même perché au sommet d'un arbre (Lettre « Un ouvrage sure Merlin »).

Non seulement Merlin est présent dans les éléments naturels, mais ceux-ci permettent également de le « connaître », c'est-à-dire de savoir qui il est, de le rencontrer et de s'approcher le plus près possible de sa personne. La seule présence d'un arbre, d'une rivière ou de végétation suffit à se mettre en contact avec lui. Encore une fois, c'est le versant spirituel qui importe ici, Merlin n'est pas présent physiquement.

- La fusion corporelle

Chez René Barjavel et Tankred Dorst, la fusion avec la nature se fait de manière corporelle, Merlin se métamorphose et prend la forme d'éléments naturels. Notons que cette fusion est marquée par la présence d'une réciprocité entre le héros et la nature, chacun apportant la même chose à l'autre, sans disparaître totalement. Dans *L'Enchanteur*, Merlin qui sait que son amour pour Viviane va le détruire tente de se délier d'elle en se fondant à la forêt. Il se couche sous un arbre merveilleux et sur une dalle de pierre qu'il a arrosée avec de l'eau d'une source magique, puis il reste là des jours durant sous une pluie battante :

> Le corps de Merlin avait disparu. Il s'était fondu dans la forêt, confondu avec elle, il était devenu bois vif, écorces, racines, feuilles vertes et feuilles mortes, graines germées, sèves montantes, odeurs mouillées, couleurs lavées que le soleil revenu chauffait et caressait. Il était dans tous les arbres, de tous âges et de toutes tailles, dans leurs branches et leurs feuilles, leurs fruits et leurs bourgeons. La bienveillance tranquille de la forêt et sa force sans limites l'emplissaient, et il emplissait la forêt de sa compréhension, de sa gratitude et de son amour (p. 69).

Il est intéressant de noter que Merlin se « fond » dans la forêt, avant de s'y « confondre ». Il est d'abord attiré, aspiré mais il ne disparaît pas pour autant, il se mêle à la forêt tout comme la forêt se mêle à lui. Il y a une réciprocité dans l'acte de « se confondre », ce qui est d'ailleurs confirmé par la dernière phrase et le parallélisme entre « l'emplissaient » et « il emplissait ». La forêt apporte des attributs très sylvestres et naturels à Merlin : la paix, la tranquillité, la bienveillance et la force. Tandis que le héros lui transmet la compréhension, la gratitude et l'amour, qui sont des sentiments humains. Ainsi, Merlin et la forêt parviennent à se compléter dans leur fusion. Le héros s'incarne dans toutes sortes d'éléments naturels : le bois, l'écorce, les feuilles, les graines, la sève mais aussi les odeurs et les couleurs qui sont des notions abstraites. La description de ses différents états n'est pas présentée de la même manière que chez Jean-Louis Fetjaine, le lecteur a un accès plus limité aux sensations du héros et le processus d'incarnation n'est pas expliqué, c'est-à-dire la manière dont Merlin passe d'un état à un autre. Il parvient même à s'incarner dans plusieurs éléments à la fois, il entre alors en fusion avec la nature au sens général, la nature comme divinité. Merlin ne parvient pas à détruire son lien avec Viviane et il arrête sa fusion avec la forêt car là n'est pas son destin : « À regret, il se retira d'elle et se retrouva près de la fontaine. Ce qu'il avait risqué, c'était de ne plus retrouver son apparence humaine et de rester absorbé dans la chair de la forêt. » (p. 69). Nous sommes ici très proches de la version de *Brocéliande* (p. 247), si ce n'est que le corps du héros ne reste pas figé à attendre le retour de son esprit, mais disparaît

totalement, est absorbé par la nature. L'auteur parle même de « chair de la forêt », ce qui est particulièrement significatif, il va donc encore plus loin dans la fusion. Julien Masdoua, qui s'inspire de René Barjavel, conserve également cet épisode important qu'il raconte à travers la voix de Viviane. Celle-ci fait donc figure de narratrice à un moment précis du récit[260] : « Il a fondu son corps dans la forêt, mêlé son sang aux arbres pour renaître neuf » (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, annexe 7, p. 506). Le récit de Viviane est accompagné de gestes de l'acteur qui soulignent encore la fusion entre Merlin et la nature : il se tient penché en avant, les bras et les doigts écartés, les paumes des mains tournées vers le sol, et effectue des mouvements vers le bas, puis vers le haut au moment de l'expression « renaître neuf ». Ces gestes très ouverts, très amples, symbolisent l'importance, la profondeur de cette fusion, Merlin est touché dans son entier. Julien Masdoua rappelle également l'épisode de la fusion dans les dernières phrases de son conte : « Et dans sa quête, chacun d'entre nous peut entendre la voix de l'enchanteur qui l'aide, le conseille, dans le souffle du vent, dans les mots d'un ami, dans la folie d'un rêve… » (voir annexe7, p. 515). Merlin reste toujours présent dans les éléments naturels tels que le vent.

D'autre part, il est intéressant de relever un dernier élément chez René Barjavel. Merlin possède un refuge dans la forêt : « L'Enchanteur se transporta au cœur de la forêt de Brocéliande et s'assit sur son pommier, dans son château d'arbres que les gens de la région nommaient l'*espluméor*, sans connaître le sens de ce mot, et personne ne le connaît encore aujourd'hui. » (p. 67). L'« *espluméor* » apparaît déjà dans les textes médiévaux[261] mais de manière très mystérieuse, les auteurs ne donnent pas beaucoup d'explications sur sa signification. René Barjavel reprend cette idée, mais précise tout de même : « Il s'était construit ce refuge pendant son enfance, lorsque le Diable furieux se démenait en lui et lui déchirait l'esprit pour essayer de l'arracher à Dieu. » (p. 67). Ce refuge abrite un pommier sur lequel Merlin est assis. Le narrateur, qui s'adresse ci-dessous au lecteur et dont la fonction est

[260] Selon Patrice Pavis : « Il ne peut donc y avoir de narrateur que sous la forme d'un personnage qui est chargé d'informer les autres caractères ou le public en racontant et en commentant directement les événements. Le cas le plus fréquent est celui d'un personnage-narrateur, qui, comme dans le cas du récit classique, rapporte ce qui n'a pu être montré directement sur la scène pour des raisons de convenance ou de vraisemblance. Il y a récit (donc narrateur et non simplement personnage agissant) dès que les informations apportées ne sont pas liées concrètement à la situation scénique, que le discours fait appel à la représentation mentale du spectateur et non à la représentation scénique réelle de l'événement. » (*Op. cit.*, p. 227, article « Narrateur »).

[261] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers médiévaux français, b. Merlin chez les continuateurs*, p. 50-51. Voir aussi note 143, p. 51.

explicative[262], insiste bien sur le fait que le héros n'est pas assis dans le pommier, mais sur celui-ci :

> Nous ne pouvons pas imaginer comment il était assis *sur* son pommier. Non pas sur une branche, mais sur le pommier lui-même en son entier. C'était un pommier de taille normale, et Merlin se présentait sous les proportions normales d'un être humain. Il était pourtant assis sur le pommier, et bien à la portée de la voix et des regards de ceux qui s'adressaient à lui, et qui n'avaient pas besoin, pour ce faire, de crier ni de lever la tête. Il nous faut donc faire comme eux, admettre le fait sans nous préoccuper du comment : il était assis sur son pommier… (p. 177-178).

Ainsi, Merlin opère également une sorte de fusion avec le pommier puisqu'il n'apparaît pas comme un élément rapporté sur celui-ci, mais semble s'y confondre. Il n'est pas en contact avec une seule branche mais avec tout le pommier, toutes ses branches, toutes ses feuilles, toutes ses pommes. Il est en communion avec l'arbre dans son entier, comme il l'explique d'ailleurs à Viviane : « C'est un pommier un peu particulier !… Il s'adapte à moi et je m'adapte à lui. Il est mon ami. » (p. 32). Encore une fois, on retrouve l'idée de réciprocité entre Merlin et la nature.

Chez Tankred Dorst, Merlin entre également en fusion avec la nature, notamment lors d'un épisode avec Perceval. Alors que ce dernier traverse la forêt, une grosse pierre se met en travers de sa route. Il est intéressant de noter que la didascalie ne révèle pas immédiatement qu'il s'agit de Merlin : « Perceval traverse la forêt. Un gros bloc de pierre lui barre le chemin. Perceval escalade le bloc de pierre, le bloc de pierre bouge, Perceval tombe. ». De même, la nomination des personnages n'inclut pas le héros au départ :

> LA PIERRE. Voilà le héros par terre !
> PERCEVAL *se remet sur ses jambes, tire son épée, regarde la pierre.*
> LA PIERRE *ricane*. Le héros a tiré l'épée ! Le héros veut se battre !
> PERCEVAL. Maudite pierre ! *Il frappe la pierre de son épée. Des étincelles jaillissent* (p. 141).

Ainsi, le héros est d'abord absent du paratexte[263]. On pourrait penser que l'auteur cherche à illustrer ici une focalisation[264] interne sur Perceval puisque la didascalie le

[262]Yves Reuter distingue cinq fonctions du narrateur, complémentaires aux deux fonctions principales que sont la « fonction narrative » (« il raconte et évoque un monde ») et « la fonction de régie ou de contrôle » (« il organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages »). Dans le cas de cet extrait, il s'agirait d'une « fonction explicative » : « La fonction explicative consiste à donner au narrataire des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire […]. Cette fonction a été considérablement développée par les romanciers du 19e siècle qui manifestaient un souci didactique (Sue, Hugo…). Elle peut aussi être tenue par les notes en bas de page. » (*Op. cit.*, p. 63).

[263] Selon Patrice Pavis : « J.-M. Thomasseau (1984) propose le terme de paratexte, pour éviter le couple *texte principal/texte secondaire*, jugé trop normatif : le paratexte est " ce texte imprimé (en

mentionne en premier avant d'évoquer le bloc de pierre. Le spectateur partagerait donc la vision du chevalier. Puis, le paratexte va révéler la présence cachée de Merlin :

> PERCEVAL *veut planter l'épée, elle rebondit avec un bruit métallique*.
> LA PIERRE *bouge, se transforme en Merlin.*
> MERLIN *reste assis par terre*.
> PERCEVAL. Pourquoi te mets-tu en travers de ma route ?
> MERLIN, *railleur*. Il veut se battre contre une pierre ! (p. 141).

À partir de ce moment-là, le lecteur, le spectateur et Perceval découvrent qu'il s'agit de Merlin. Avant cela, il n'y avait qu'un rocher qui parlait et rien ne permettait de penser incontestablement qu'il s'agissait du héros. La didascalie indique que c'est le rocher qui « se transforme en Merlin » et non pas Merlin qui s'était transformé en rocher et reprend maintenant sa forme normale, ce qui est particulièrement significatif par rapport à la fusion. Merlin et le rocher entretiennent une relation de réciprocité à travers la fusion. Soit c'est Merlin qui se transforme en pierre, soit c'est la pierre qui se transforme en Merlin. Lorsqu'il est un rocher, Merlin n'est plus Merlin, il est « LA PIERRE ». De plus, il perd en quelque sorte son statut de personne à travers le processus de métamorphose. En effet, il devient une simple entité indéfinie comme le suggère le « en Merlin » : la pierre se transforme « en Merlin » comme elle pourrait se transformer en table, en chien, en prince. Le héros va ensuite provoquer Perceval et se réfugier dans un buisson lorsque celui-ci voudra le frapper. Dans ce cas précis, Merlin est seulement caché dans le buisson, il ne s'est pas métamorphosé, comme l'indique le paratexte :

> MERLIN, *dans le buisson*. Exactement. Je veux te mettre en colère.
> PERCEVAL. Celui qui veut me mettre en colère, c'est mon ennemi, et mes ennemis, je les tue. Même si tu es un vieil homme… *Il va vers le buisson et veut y donner des coups d'épée. Mais son épée s'est transformée en un bout de bois vermoulu, qui casse*.
> MERLIN *ricane, toute la forêt ricane* (p. 142).

---

italique ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours *visuellement* de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre. " […]. Le paratexte comprend le *titre*, la *liste des personnages*, les indications scéniques temporelles et spatiales, les descriptions du décor, les didascalies sur le jeu de l'acteur […], mais aussi tout un discours d'escorte comme la *dédicace*, la *préface* ou l'*avertissement*. » (*Op. cit.*, p. 241 article « Paratexte »). Ainsi, la nomination des personnages qui se démarque « visuellement » du reste du texte par ses majuscules, fait partie du paratexte, de même que les didascalies.

[264] Selon Patrice Pavis, la focalisation peut également s'appliquer au théâtre : « […] le dramaturge, théoriquement absent de l'univers dramatique, intervient en fait dans le déroulement des conflits et dans la singularisation des personnages principaux, subordonnant le reste aux éléments focalisés. La focalisation influe sur les *points de vue* des personnages, et, par contre-coup, sur ceux de l'auteur et du spectateur. Sur scène, la focalisation est souvent réalisée concrètement en utilisant un projecteur braqué sur un personnage ou un lieu pour attirer l'attention par " effet de gros plan ". […] Le jeu des regards des acteurs sur un autre acteur ou un élément scénique, ou tout *effet de mise en évidence*, le [le gros plan] produisent tout autant. » (*Op. cit.*, p. 142, article « Focalisation »).

Cette dernière phrase montre encore une fois une sorte de fusion entre Merlin et la nature. Celle-ci se fait l'écho du héros, ils ne semblent former qu'une seule et même voix. La forêt représente une entité qui englobe de nombreux éléments comme le souligne le déterminant « toute ». Merlin et son rire seraient donc présents dans tous ces éléments à la fois. Enfin, au début de la pièce, les chevaliers décrivent l'enchanteur à Mark Twain et l'un d'eux, Sire Ironside, se limite simplement à une couleur pour qualifier le héros : « Vert ! Il est vert ! » (p. 49). La couleur est la première chose qui semble lui venir à l'esprit, avant même d'évoquer un sujet et un verbe. Merlin représente donc une couleur pour Sire Ironside, celle de la nature, avant de représenter un homme, une personne. Ainsi, encore une fois, le héros tend à se confondre à la nature, à un tel point qu'il en perd son statut de personne humaine.

Le héros fusionne avec la nature à différents niveaux : spirituel, physique à travers ses métamorphoses, partiellement (il reste lui-même tout en prenant la forme d'un élément naturel) ou totalement (il s'oublie et devient réellement l'élément naturel).

La proximité et la fusion avec la forêt et les éléments naturels, végétaux, ont été très largement conservées par les auteurs contemporains, l'aspiration à un retour aux sources est confirmée une fois de plus. Certains auteurs ont même développé ces motifs afin de créer un lien intime, familier ou même maternel entre la forêt et le héros. D'autre part, il est intéressant de noter que la fusion a parfois pris un sens propre.

b. Proximité et fusion avec le monde animal

La tradition médiévale de l'homme sauvage met également en évidence la proximité et la fusion du héros avec le monde animal. Dans la *Vita Merlini*, Merlin se rend aux noces de sa femme sur un cerf, accompagné de tous les animaux qu'il a pu réunir :

> Après ces mots, il parcourut successivement tous les bois et les breuils, rassembla en un seul troupeau des hardes de cerfs ainsi que des daims et des chevreuils. Puis il monta un cerf et, comme l'aube naissait, il poussa son troupeau devant lui et se hâta vers le lieu des noces de Gwendolyne.[265]

[265] Voir ouvrage de Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 87, v. 450-463.

De même, il vit aux côtés d'un loup avec qui il partage les souffrances du froid et de la faim. Encore une fois, une telle proximité entraîne inévitablement une fusion avec le monde animal. Merlin fuit la présence des hommes, se cache, erre comme une bête sauvage : « Il adopta, caché dans les bois, les mœurs des bêtes sauvages. »[266]. D'autre part, des plumes recouvrent son corps dans la *Folie de Suibhne*, il se fait oiseau : « Toutefois, quand il quittait le combat, il était rare que ses pieds touchassent le sol à cause de la rapidité de sa course […]. »[267]. Il est condamné à vivre comme une bête sauvage dans *Kentigern et Lailoken* : « Seigneur Jésus, comment cet homme, malheureux entre tous, peut-il vivre, dans cette solitude aride, nu comme une bête parmi les bêtes et, dans son errance, se nourrir seulement de l'herbe des pâturages ? »[268]. Chez Robert de Boron, ce thème n'apparaît pas, si ce n'est à travers la présence de Blaise, fidèle compagnon de Merlin, dont le nom signifie « loup » en breton et qui porte le nom d'un saint guérisseur d'animaux[269].

Ainsi, nous aborderons cette question dans les œuvres contemporaines, en traitant tout d'abord de la proximité entre Merlin et le monde animal, qui place le héros en tant qu'ami des bêtes, puis, en analysant leur fusion.

iv. Merlin ami des bêtes

Merlin est entouré d'animaux dans la tradition médiévale de l'homme sauvage, son meilleur compagnon est un loup. Il est donc avant tout un grand ami des bêtes. Dans le corpus contemporain, il possède également un compagnon fidèle comme chez Steve Barron, Peter Jackson et Walt Disney ou entretient plus généralement une relation de respect et d'amour envers les animaux, notamment chez Jean-Louis Fetjaine, John Boorman et Michel Rio.

---

[266] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 63, v. 75-83.
[267] Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.* Traduction d'après Nathalie Stalmans, chapitre 12, p. 209.
[268] Voir ouvrage de Philippe Walter (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 181.
[269] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers médiévaux français, a. Merlin chez Robert de Boron*, p. 45.

- Le fidèle compagnon de Merlin

Le héros de Steve Barron est un grand ami des bêtes, ce que l'on constate à plusieurs reprises. Son meilleur compagnon est Rupert, un cheval avec qui il parle, par exemple lorsqu'ils arrivent à Avalon après un long voyage. Les deux protagonistes apparaissent dans un « plan à deux »[270] :

– Voici Avalon, le voyage est fini Rupert.
– Il était temps, j'en ai plein les sabots ! Tu sais, on commence à se faire vieux tous les deux.
– Oui, c'est vrai. Allez, un dernier petit effort mon ami (chap. 18).

La discussion est cadrée en plan rapproché (voir annexe 1, document 15). Bien que Merlin apparaisse en pied sur Rupert, le cheval, lui, est coupé au niveau des jambes, et le décor est très peu présent. Ils semblent seuls au monde. Ils se déplacent de la droite vers la gauche ce qui en fait des êtres très positifs et sympathiques aux yeux du spectateur[271]. La caméra, qui suit le mouvement du cheval marchant au pas, effectue un travelling latéral droit. Rupert et Merlin apparaissent constamment au centre de l'image sous un angle de vue légèrement en contre-plongée. Tous ces éléments de filmologie mettent leur couple en valeur. Ils semblent constituer une seule et même force : Merlin paraît se fondre au corps du cheval. En effet, il porte une cape de fourrure noire, très épaisse, qui lui couvre les jambes et se mêle avec majesté au flan de Rupert. Tout en poursuivant le travelling latéral droit, la caméra s'éloigne très lentement en effectuant un zoom arrière, dévoilant petit à petit le décor environnant, jusqu'à ce que Merlin et Rupert disparaissent derrière des arbres. La caméra s'immobilise enfin sur l'île d'Avalon, maintenant visible, cadrée en plan d'ensemble. Ainsi, le cheval et Merlin entretiennent une véritable relation d'amitié, et non pas une relation de dominant/dominé. Le héros l'appelle « mon ami » et lui tapote affectueusement l'encolure alors qu'ils bavardent en riant comme deux vieux compagnons. Notons également que le

[270] « Un plan où deux personnages sont filmés ensembles est appelé un plan à deux. Les personnages sont habituellement cadrés à mi-poitrine. Selon le contexte, le plan à deux peut traduire l'harmonie ou le désaccord. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 152).

[271] Selon Jennifer Van Sijll, la gauche symbolise souvent le positif, et la droite le négatif: « En tant qu'Occidentaux, nous lisons de gauche à droite. Si nous faisons l'expérience de louer et de visionner une cinquantaine de films, il y a fort à parier que le " gentil " apparaîtra toujours par la gauche de l'écran. Lorsque le " gentil " se déplace de gauche à droite, nos yeux le suivent naturellement. Inconsciemment, nous nous formons de lui une idée positive. Inversement, le " méchant " entre généralement par la droite. Parce que nos yeux ne sont pas habitués à bouger de droite à gauche, l'entrée du méchant nous met mal à l'aise. » (*Op. cit.*, p. 4).

spectateur, en situation de monstration externe masquée, a accès ici au langage du cheval, il peut l'entendre et le comprendre. Ainsi, Merlin communique avec les animaux.

De même, lorsque Arthur vient annoncer au héros la mort d'Uther, il s'étonne de le voir au courant alors qu'il vit seul dans la forêt :

> – Merlin, vous avez entendu la nouvelle ? Le roi Uther est mort. Vous avez entendu ce que j'ai dit ? Le roi est mort !
> – Je sais.
> – Vous savez ? En vivant ici perdu dans la forêt ?
> – Un petit oiseau me l'a dit (chap. 20).

Les animaux sont donc des alliés, des collaborateurs de Merlin. Ils le tiennent informé des événements fondamentaux et lui viennent en aide s'il est attaqué, c'est le cas des abeilles (chap. 20, voir annexe 1, document 16). Alors que Merlin emmène Arthur à la cour pour qu'il devienne roi, ils sont attaqués par des griffons, des créatures du monde de Mab. Arthur est jeté à bas de son cheval et encerclé par ces créatures maléfiques, prêtes à lui sauter dessus. Merlin, cadré en gros plan, aperçoit quelque chose dans les arbres. Le plan suivant est cadré en plan moyen mais la caméra effectue immédiatement un zoom avant très rapide jusque sur un essaim d'abeilles niché sur une branche. Il s'agit d'une focalisation interne sur Merlin qui a repéré cela d'en bas. Le zoom accéléré souligne l'urgence et la tension de la scène. Puis Merlin, toujours en gros plan effectue un mouvement circulaire de la main en direction de l'essaim. Celui-ci apparaît de nouveau en plan rapproché et libère des dizaines d'abeilles. Le jeu sur les mouvements de la caméra et l'alternance des plans met en valeur la relation entre Merlin et les animaux : même dans un moment de grande tension, ils sont présents pour lui apporter leur aide. Après la fuite des griffons, quelques abeilles cadrées en gros plan se rapprochent de Merlin. La technique du changement de point est alors utilisée : tout l'arrière-plan, dont Merlin, est plongé dans un flou, alors qu'au premier plan, les abeilles apparaissent de manière nette. La caméra, qui suit leur vol, effectue un zoom avant associé à un travelling circulaire autour de Merlin. Ainsi, les mouvements de la caméra donnent l'impression au spectateur d'être à la place des abeilles et de voler. Le changement de point suggère également la vision imprécise qu'ont les insectes de leur environnement. Puis, toujours dans le même plan, le net et le flou s'inversent : Merlin et le décor qui l'entoure deviennent plus précis et les abeilles entrent dans un flou artistique. C'est à ce moment que le héros leur dit « Merci ! » en leur souriant aimablement. Ainsi, l'alternance entre le flou et le net symbolise le dialogue permanent du héros avec le monde animal et permet de guider l'attention du spectateur de l'un à l'autre.

Enfin, alors qu'Arthur et Merlin poursuivent leur chemin vers la cour, le héros arrête brusquement leurs montures pour laisser passer un escargot qui traverse devant eux (chap. 21, voire annexe 1, document 17). Le plan le plus intéressant montre l'escargot, cadré en gros plan et sous un angle de vue plat ou normal, c'est-à-dire de face. La caméra est donc posée à même le sol, elle fait entrer le spectateur dans un autre monde, celui des tout petits animaux. La terre, les brins d'herbes ou de bois apparaissent de la même manière que sous une loupe. Merlin et Arthur, dont les silhouettes sont imprécises, présents à l'arrière-plan dans la profondeur de champ, attendent sur leurs chevaux. Ils sont cadrés en contre-plongée et leurs silhouettes sont assombries par un contre-jour. Encore une fois, le cinéaste illustre l'importance et le respect du héros pour le monde animal à travers les techniques cinématographiques. Le spectateur est invité à entrer dans ce monde, on s'y intéresse, on lui consacre des plans techniques afin de le représenter au mieux. Merlin aperçoit immédiatement l'escargot, qui est pourtant un animal très petit, et s'arrête aussitôt pour le laisser passer. Il pourrait le contourner mais il préfère attendre et lui laisser la liberté d'occuper l'espace qu'il a choisi comme il l'entend, sans l'effrayer ou le faire changer de direction. Ainsi, il le traite d'égal à égal.

Chez Peter Jackson, Gandalf est un grand ami des bêtes. Son meilleur compagnon est également un cheval, Gripoil, de même que chez Steve Barron. La première fois que Peter Jackson le fait apparaître à l'écran, sa relation avec Gandalf est immédiatement mise en valeur (*Les deux tours*, chap. 13). Ce dernier, cadré en plan rapproché, appelle son ami par deux sifflements différents, l'un aigu, l'autre plus grave, vers deux directions opposées. La nature de ces sifflements semble particulière, magique. Ils résonnent longuement, comme s'ils se diffusaient de plus en plus loin dans l'horizon. La caméra effectue un travelling circulaire autour de lui pour donner un effet d'ampleur à l'espace environnant. Gripoil peut être n'importe où, pourtant il va répondre à l'appel de Gandalf. Dans le plan suivant, ce dernier, en plan moyen cette fois, n'occupe que la partie gauche de l'image. À droite se déploie une large plaine où va rapidement apparaître Gripoil au galop, très petit au début du fait de la profondeur de champ. Mais l'œil du spectateur est rapidement sollicité par la petite silhouette du cheval grâce au bruit d'un hennissement lointain qui répond au sifflement de Gandalf. Puis

Gripoil apparaît dans un plan de demi-ensemble, galopant au ralenti[272] afin de mettre en valeur son arrivée majestueuse et suivi par un léger panoramique horizontal vers la gauche. Il est d'abord caché par des collines et se dévoile de plus en plus, en parallèle avec le crescendo de la musique off. Gandalf apparaît ensuite en gros plan, dévoilant un très large sourire. Lorsqu'ils se retrouvent enfin dans un « plan à deux » (voir annexe 1, document 18), tout comme chez Steve Barron, ils remplissent l'image à part égale. L'un en face de l'autre et de profil à la caméra, en plan rapproché, ils semblent s'unir et ne constituer qu'une force, d'une part grâce au bras tendu de Gandalf qui caresse le museau du cheval, d'autre part grâce à leurs couleurs respectives. En effet, Gandalf, les cheveux blancs, longs et secs, est vêtu d'une grande cape grise, de même que Gripoil dont la robe est gris-blanc et la crinière en tous points semblable aux cheveux du héros. Ce plan présente donc un équilibre qui symbolise l'harmonie et la force de leur relation. Enfin dans le dernier plan, Gripoil apparaît en contre-champ, face à Gandalf au premier plan et à ses compagnons de route (Aragorn, Legolas et Gimmli) au second plan : « Gripoil ! C'est le seigneur de tous les chevaux ». Aux paroles de Gandalf, tous les protagonistes baissent la tête en signe de respect. Puis l'objectif opère un zoom avant sur Gandalf et Gripoil : « Et ce fut mon ami lors de maints dangers. ». On entre alors dans l'intimité de la relation entre les deux compagnons. Ainsi, le héros et le cheval entretiennent une importante relation d'amitié et de respect, encore une fois mise en valeur par les techniques cinématographiques.

De même, dans *La communauté de l'anneau*, alors qu'il est prisonnier de Saroumane sur une immense tour (chap. 16), Gandalf va adresser un message à un papillon afin qu'il cherche de l'aide. Un plan aérien[273] d'ensemble, cadré en plongée, survole le camp d'Isengard grâce à

[272] Selon Jennifer Van Sijll : « Le ralenti est un effet qui s'obtient en faisant défiler la pellicule à travers la fenêtre de prise de vue à une cadence supérieure à la cadence habituelle du cinéma, qui est de 24 images par secondes. Un des traits essentiels de cet effet est de faire contraste avec le cours réel du temps en suggérant visuellement deux états de conscience. […] Le ralenti est souvent utilisé pour montrer la façon dont le personnage voit le monde quand il vit un événement traumatique. Lorsque cet effet est couplé avec un plan subjectif, le spectateur entre plus facilement en osmose avec le personnage. » (*Op. cit.*, p. 76). Dans le cas du ralenti de Gripoil, il s'agit d'un plan subjectif : c'est-à-dire de la perception des quatre protagonistes (Gandalf, Aragorn, Legolas et Gimmli) qui sont en admiration devant le cheval, ce qui est d'ailleurs confirmé par la remarque de Legolas : « C'est un des Mearas, à moins que mes yeux soient abusés par quelque sorcellerie. » ou celle de Gandalf : « C'est le seigneur de tous les chevaux ».

[273] « Dans un plan aérien, la caméra est placée dans un endroit élevé : le sommet d'une montagne, un avion ou un hélicoptère. Les qualités graphiques de la perspective d'une vue à vol d'oiseau permettent de tirer facilement le plan vers une représentation symbolique. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 192). Dans le cas du camp d'Isengard, le plan aérien qui survole l'énorme précipice d'où s'échappent des

un travelling qui mêle différents mouvements (latéraux, avant, circulaire). Dans un immense gouffre, travaillent des milliers d'orques. On entend toutes sortes de bruits liés à leur labeur, mais aussi des cris, qui se mêlent à la musique extradiégétique de caractère très sombre et effrayant. Un papillon entre alors au premier plan : la caméra se détourne de son objet premier et se met à suivre son vol (voir annexe 1, document 19). Il s'agit là d'un plan-séquence[274] car aucune rupture n'apparaît, la scène est longue et fluide et donne au spectateur l'impression de survoler les événements, d'être en situation de savoir maximum (monstration externe masquée). Notons également que la musique extradiégétique sombre évoquée ci-dessus subit une sorte de « fondu enchaîné musical » : à l'arrivée du papillon, une nouvelle musique commence, pure, calme, paisible (avec des voix soprano de femmes ou d'enfants). Elle se mêle un instant à la musique sombre des orques, jusqu'à ce que l'on n'entende plus qu'elle, l'arrière-plan sinistre du camp d'Isengard ayant disparu et la caméra s'étant focalisée sur le vol du papillon. Celui-ci s'approche du sommet de la tour où Gandalf est tenu prisonnier, suivi par un mouvement de zoom avant. Le héros semble avoir cédé à la fatigue, adossé contre un poteau, la tête baissée. Le papillon virevolte autour de lui et lorsque le cadrage s'arrête sur un gros plan de Gandalf, celui-ci s'éveille brusquement et capture le petit animal dans sa main comme s'il le guettait depuis longtemps. Mais il fait très attention à ne pas l'écraser et referme à peine la main tout en créant une sorte de petite cage avec ses doigts. Il l'approche de sa bouche et murmure quelque chose d'incompréhensible, probablement dans une langue inconnue. Puis on enchaîne sur un nouveau plan : le papillon, en très gros plan est posé sur l'énorme main qui n'apparaît pas en entier. Ses petites antennes bougent, il comprend le message. Encore une fois, le réalisateur nous permet d'entrer dans un autre monde, celui des tout petits animaux, et d'avoir accès à leur perception du monde. Enfin, un dernier plan revient sur Gandalf qui relâche le papillon et l'encourage à aller porter son message : « Vole, vole ! ». Le papillon s'éloigne et la caméra effectue un mouvement inverse (zoom arrière) par rapport à l'arrivée du petit animal, créant ainsi une symétrie, un équilibre par rapport à la séquence, qui laisse optimiste pour la suite. Ainsi, Gandalf est capable de communiquer avec le monde animal, il semble avoir des alliés chez les bêtes puisqu'il

---

bruits de fers, des cris et surtout une lueur rouge-orange de feu, symbolise indubitablement la représentation de l'enfer.

[274] Selon André Gardies et Jean Bessalel: « Type de construction cinématographique consistant à traiter en un seul plan l'ensemble d'une scène ou d'une séquence. Ce qui caractérise donc, à l'étage du signifiant, le plan-séquence, c'est le fait qu'il se donne comme une suite parfaitement continue d'images qu'aucune rupture, aucun " hiatus de caméra " ne viennent interrompre. » (*Op. cit.*, p. 165, article « Plan-séquence »).

cherche à transmettre un message. D'autre part, le papillon ne se dirige pas par hasard vers le héros. Le monde animal vient à l'aide de celui-ci dans les moments où il est trop faible. Le papillon reviendra accompagné d'un immense aigle pour le délivrer (chap. 18, voir annexe 1, document 20). Alors que Gandalf est suspendu dans le vide par Saroumane qui veut le punir, il voit le papillon passer devant son visage. La musique extradiégétique souligne le fait qu'il s'agit bien du papillon messager en faisant intervenir de manière très discrète (Gandalf étant encore seul à avoir remarqué cette présence) sur son thème sombre, quelques notes de la mélodie pure et paisible des voix de femmes. Puis après plusieurs plans, le papillon apparaît derrière Saroumane cadré en plan rapproché, bientôt suivi d'un aigle géant, encore une fois accompagné du thème musical. Le gros plan suivant sur Gandalf montre que le héros a remarqué leur présence. Il se jette alors dans le vide, cadré en plan moyen, Saroumane en contre-champ. On entend un cri d'oiseau très puissant au même moment, comme si l'aigle lui disait de sauter. Saroumane s'approche du bord de la plate-forme et aperçoit alors l'oiseau qui s'éloigne avec Gandalf. Le dernier plan est très intéressant car il souligne encore une fois la force de la relation du héros avec le monde animal : il s'agit d'un plan de demi-ensemble présentant, à droite, la tour infernale avec la silhouette de Saroumane sur la plate-forme, et à gauche l'aigle[275] et Gandalf qui s'éloignent de celle-ci tout en s'approchant de l'objectif de la caméra. Ce plan symbolise l'opposition entre Saroumane d'un côté et Gandalf de l'autre, secouru par le monde animal : le bien contre le mal[276]. Le héros sur l'aigle finit par occuper le premier plan, laissant la tour à l'arrière. Il a vaincu, en s'associant au monde animal, les forces maléfiques.

Dans le *Merlin l'Enchanteur* de Walt Disney, le héros est un ami des animaux, notamment à travers le fait que son compagnon est un hibou qui constitue une sorte de double

[275] Selon Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, le mythe de l'homme sauvage présente parfois l'aigle comme un allié du héros : « Les folkloristes ont déjà eu l'occasion de comparer l'un des récits les plus anciens qui nous aient été gardés, le mythe babylonien d'Etana, et le conte populaire de *Jean de l'Ours*, dont l'aire de diffusion dépasse l'Europe puisqu'on a pu en recueillir des variantes chez les Kirghiz. Le héros, perché sur un aigle, remonte du monde souterrain. À chaque tire-d'aile, il doit nourrir sa monture d'un quartier de bœuf. Comme il manque un quartier pour parvenir au but, le héros se coupe la jambe, la cuisse, la fesse. Parfois l'aigle les régurgite ensuite. » (*Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1985, p. 101). Dans le film de Peter Jackson, Gandalf est sauvé par un aigle géant du monde souterrain de Saroumane qui évoque indubitablement l'enfer. De même, accompagné de deux grands aigles, il volera au secours de Frodon et Sam, pris au piège sur la montagne du destin dont le volcan s'est réveillé après la destruction de l'anneau.

[276] Selon Jennifer Van Sijll, la gauche symboliserait le bien et la droite le mal. Voir *II. La rémanence des origines*, note 271, p. 138.

de Merlin. Il possède un grand savoir, comme l'explique le héros à Hector : « Et voici Archimède, un hibou extrêmement instruit. » (chap. 5). Lorsque Merlin se déplace, Archimède l'accompagne souvent perché sur la pointe de son chapeau. Or, Georges Foveau nous rappelle la symbolique de celui-ci :

> Le couvre-chef est symbole de connaissances et de pouvoir dans de nombreuses traditions. Ainsi, pour les Juifs et en particulier pour les kabbalistes, le chapeau est tout autant l'enseigne du savoir que sa protection. Il conserve les connaissances à l'intérieur du crâne de l'érudit qui risquerait de les laisser s'envoler si elles étaient exposées à tous les vents[277].

Ainsi, Archimède perché au sommet du chapeau de Merlin est directement en relation avec les notions de savoir, de connaissance et de pouvoir. Georges Foveau analyse le chapeau long et conique, souvent bleu et parsemé d'étoiles, attribué traditionnellement au héros :

> Ce couvre-chef là semble bien accorder au mage une caution divine. Cet entonnoir renversé fait couler du ciel un personnage plus qu'humain certes mais mandaté par une raison supérieure.[278]

Grâce à sa position culminante, Archimède semble donc faire le lien entre le divin et le héros. Le savoir passerait par le hibou avant d'arriver à Merlin. Archimède va d'ailleurs prendre en charge une partie de l'éducation de Moustique : « Alors, à partir de cette minute, tu fais ce que je te dis. […] Nous allons commencer par l'ABC. » (chap. 12). D'autre part, il constitue la mémoire de Merlin : « – Archimède, quelle est donc la formule pour les poissons ? […] – Aquarius, aquaticus, poissonibus ! » (chap. 7). Il est un véritable assistant du héros qui remplace les livres de formules magiques. Archimède peut aussi jouer le rôle de la bonne conscience de Merlin lorsque ce dernier s'égare. Alors que le héros, sur un ton très solennel, fait étalage de son pouvoir de clairvoyance à Arthur, le hibou qui s'était retiré dans sa petite cabane sur son perchoir en rouvre brusquement la porte :

> – Cela signifie que vous voyez tout avant que ça n'arrive ?
> – Oui, je vois tout !
> – Quoi !!! Vous voyez vraiment tout ?!!
> – Non… non je ne vois pas tout… (chap. 3).

L'intervention du hibou se fait sur un ton moqueur, ironique, sa question a pour but de remettre Merlin à sa place et de l'amener à corriger sa dernière affirmation. La succession des plans illustre encore ce rôle d'Archimède : Merlin en plan rapproché se dresse en déclarant « Oui, je vois tout ! ». Le geste du héros est mis en valeur par un mouvement panoramique vertical ascendant de la caméra. Puis le plan suivant présente la cabane d'Archimède sur son perchoir dont la porte s'ouvre brusquement, telle une horloge à coucou, ce qui vient briser

[277] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 108.
[278] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 110.

l'atmosphère grave et solennelle crée par Merlin. Ainsi, tout comme le loup de la *Vita Merlini,* Archimède constitue le compagnon et le double du Merlin sylvestre. Notons que le hibou vouvoie le héros, comme pour lui marquer un profond respect malgré ses railleries permanentes (qui sont d'ailleurs réciproques) alors que Merlin le tutoie. Il le considère comme un compagnon. Georges Foveau nous rappelle que les chouettes et les hiboux sont l'emblème de la sagesse. Comme ils ne voient que la nuit, ils perçoivent indubitablement des choses qui nous sont inconnues :

> Nocturnes et esseulés, chouettes et hiboux sont l'emblème de la connaissance solitaire et vigilante, plus souvent appelée Sagesse. La chouette est d'ailleurs la familière d'Athéna. Allergiques à la lumière diurne, leurs yeux qui leur permettent de voir dans les ténèbres sont forcément doués d'étranges capacités. Ainsi un animal qui ne voit que la nuit doit forcément percevoir d'autres choses. Chouettes et hiboux sont alors symboles de clairvoyance : ils démasquent les apparences trompeuses de la réalité pour distinguer la vérité vraie et les autres mondes. […] Ce n'est donc pas par hasard si le Merlin de Disney trimbale partout avec lui ce hibou bougon affublé du nom d'un certain génie antique, Archimède. Il est l'allié indispensable du sage-mage qui maîtrise une connaissance du monde qui se place au-delà des apparences mais qui l'exclut aussi de la société normale des hommes[279].

- Merlin et les animaux en général

Chez Jean-Louis Fetjaine, John Boorman et Michel Rio, le héros ne possède pas de fidèle compagnon en particulier, mais il est constamment entouré d'animaux qui lui viennent en aide en cas de besoin et sont de véritables alliés. Dans la trilogie de Jean-Louis Fetjaine, les elfes sont un peuple très proche des animaux :

> Les elfes montaient toujours à cru et n'avaient pas besoin de selle, d'éperons ou de cravache. Ils savaient le langage des animaux domestiques et, pour certains d'entre eux, celui des bêtes fauves. Llandon se pencha sur sa monture, un immense étalon blanc dont la crinière, touchant presque le sol, n'avait jamais été coupée.
> – Emmène-nous à Loth, dit-il à l'oreille du cheval (*Le Crépuscule des elfes*, p. 36).

Ainsi, les elfes n'utilisent pas d'accessoires pour soumettre le cheval, ils n'instaurent pas de relation dominant/dominé avec l'animal, mais se comportent de la même manière qu'avec un autre elfe, voire un ami. Llandon s'adresse au cheval calmement, il lui parle à l'oreille. Le verbe « dire » participe également de la personnification du cheval, même si l'elfe utilise ici « le langage des animaux » et que cette demande nous est donc traduite. Cette transposition montre, d'autre part, une focalisation interne sur le personnage de Llandon, déjà confirmée par le fait que celui-ci a murmuré cette phrase, imperceptible aux autres

[279] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 130-131.

protagonistes, à l'oreille du cheval. Dans un extrait assez semblable, on retrouve Merlin dans la même position que Llandon, mais en focalisation externe cette fois : « Merlin siffla son cheval, en saisit les rênes et se pencha sur ses naseaux, comme s'il lui parlait. Carmelide, hésitant encore, saisit les rênes qu'il lui tendait puis, se décidant soudain, il se hissa en selle. » (*L'Heure des elfes*, p. 163). Merlin se penche sur les naseaux du cheval, il semble lui parler mais aucune autre information n'est donnée. Or le lecteur qui a eu accès à un certain nombre d'informations sur les elfes peut déduire que Merlin communique réellement avec le cheval, qui est plus qu'un simple animal pour lui. De même, dans *Le Pas de Merlin*, le héros entretient une relation particulière avec les animaux, notamment les chevaux. Ils semblent lui faire confiance, ils ne le craignent pas. Merlin parvient à attraper deux chevaux d'une horde paniquée : « Lorsqu'il se retourna, les autres chevaux le regardaient, immobiles, les naseaux fumants. Il s'avança vers la harde sans qu'aucun d'eux ne bouge, et choisit deux montures indemnes et harnachées » (p. 240-241). Mais quand Blaise arrive, les chevaux s'enfuient : « Le temps qu'il saute en selle et saisisse les rênes du louvet, Blaise apparut, dévalant la colline en soufflant comme un ours. Aussitôt, le reste de la harde apeurée prit la fuite au grand galop et disparut dans un nuage de brume neigeuse. » (p. 241). Merlin est extrêmement touché par la mort d'un petit rouan, blessé par une flèche, qu'il voit s'effondrer devant lui :

> Le cheval blessé le regardait de son œil sombre, la tête penchée vers le sol et tremblant de tous ses membres. […] Merlin se porta jusqu'à lui, posa la main sur son chanfrein en lui parlant tout bas, puis caressa sa longue crinière. […] Presque aussitôt, il s'effondra et roula sur le flanc, avec un hennissement aigu. Merlin le rejoignit en quelques enjambées, s'agenouilla auprès de lui et, les yeux brillant de larmes, enfouit son visage dans sa crinière. Le petit rouan mourut tandis qu'il pleurait, sans même un dernier frémissement (p. 240).

Ainsi, le héros éprouve une grande tristesse à la vue de l'animal blessé, il tente de le calmer, de lui apporter un peu d'affection. Et lorsque celui-ci s'écroule, Merlin pleure sur son corps, la tête plongée dans sa crinière, comme s'il pleurait sur le corps d'un homme. Ainsi, sa relation aux animaux est très forte, comme un lien de parenté. Il a d'ailleurs toujours entretenu un compagnonnage avec eux : « De sa petite enfance, il ne se rappelait que les nuits passées à pleurer dans le noir, appelant une mère qui ne venait pas, les journées entières sans voir personne, avec pour seuls compagnons les oiseaux de basse-cour ou les mouettes du rivage. » (p. 50).

Dans *Excalibur*, Merlin emmène Arthur passer une nuit dans les bois. Des reptiles, une chouette et des insectes veillent sur leur sommeil (chap. 11). Dans le ventre du dragon,

accompagné par Morgane, il est entouré de serpents (chap. 28). Il connaît également le langage des animaux : lors du siège du château de Léodegran, Merlin et Arthur attachent des cordes à des chevaux afin de faire s'effondrer un échafaudage. Le héros leur chuchote des paroles à l'oreille pour qu'ils partent au galop (chap. 12, voir annexe 1, document 21). Le plan le plus intéressant présente deux chevaux attelés face à la caméra et Merlin, en plan américain, qui a pris place à côté d'eux. Il se penche vers l'oreille gauche d'un des chevaux et place sa main en porte-voix. On le voit articuler quelque chose sans entendre ce qu'il dit. Dès qu'il s'écarte, les chevaux se dressent, semblent acquiescer, et s'élancent devant Merlin qui sourit, visiblement ravi de cette collaboration. Encore une fois, un équilibre est crée dans ce plan. D'une part à travers l'alignement des chevaux et de Merlin face à la caméra : le héros semble avoir presque la même taille qu'eux, ils remplissent l'image à eux trois en créant une sorte d'harmonie (Arthur apparaît à l'arrière-plan mais il ne participe pas à leur entretien). D'autre part, à travers les couleurs de la cape du héros, identiques à celles des robes des chevaux, mêlant le noir et le brun. Ce moment d'échange, de communication entre Merlin et le monde animal est ainsi mis en valeur par les différentes techniques cinématographiques.

En outre, des corneilles semblent être à son service. Elles surgissent en piaillant alors que le duc de Cornouailles attaque le camp d'Uther en pleine nuit (chap. 6). Elles effrayent son cheval et le duc s'empale sur des lances. Il semble évident qu'elles ont agi sur ordre de Merlin, pour qui la présence de Cornouailles était devenue gênante par rapport à la future naissance d'Arthur. Lorsque le héros vient prendre l'enfant à Uther et Igraine, comme convenu avec le roi, il est précédé par deux corneilles (chap. 7, voir annexe 1, document 22). Un plan rapproché très sombre présente une petite lucarne dans le mur en pierre du château. Les corneilles s'y posent en piaillant, si noires qu'on les distingue à peine dans l'obscurité. Elles bénéficient toutefois d'un éclairage lunaire en clair-obscur qui provient de l'extérieur et qui souligne le mystère qu'elles véhiculent. Merlin apparaît alors sous la lucarne. Il ne vient ni de la gauche, ni de la droite, mais d'en bas, comme s'il finissait de monter les marches d'un escalier. Il n'exprime donc ni sentiment positif, ni sentiment négatif si l'on se réfère à Jennifer Van Sijll, il se trouve entre les deux ce qui rappelle encore une fois son ambivalence. Notons toutefois que le fait de se déplacer de bas en haut peut paraître dérangeant, créer une sorte de malaise, puisque ce mouvement s'oppose à la loi de gravité[280]. Au moment de son apparition,

[280] Selon Jennifer Van Sijll , « l'axe Y » symbolise les déplacements verticaux dans le cadre, de haut en bas et de bas en haut : « un objet se déplace facilement vers le bas du cadre parce qu'il suit le sens

le cadrage effectue un changement de point : les corneilles et l'arrière-plan deviennent flous et l'attention du spectateur est portée sur la figure nette de Merlin. Son visage est dur, déterminé, sa joue gauche est plongée dans l'obscurité alors que la partie droite de son visage est éclairée, ce qui le rend insaisissable, énigmatique. La cape sombre qui recouvre ses épaules rappelle la robe noire des corneilles. Ainsi, ces oiseaux apparaissent comme des doubles de Merlin, elles le précèdent lors de ses apparitions et constituent ses alliés dans la réalisation de ses plus sombres projets. Rappelons, avec Georges Foveau, le symbolisme du corbeau ou de la corneille :

> Corneilles, corbeaux et freux, voilà bien d'autres oiseaux qui ont perdu récemment leur aura sacrée pour hériter d'une piètre réputation. Pour les Anciens, ils étaient liés intimement aux dieux et aux pouvoirs magiques. À l'égal de la chouette, la corneille fréquente Athéna. Odin a pour compagnon de sagesse deux corbeaux perchés sur ses épaules. L'un s'appelle « Connaissance » et l'autre « Mémoire ». Pour les Sioux Oglalas, la corneille connaît « *La loi* » de l'univers tandis que son compère le corbeau représente une certaine utilisation de cette loi, « *La Sorcellerie* ». Une fois de plus, les corneilles d'*Excalibur* pointent Merlin l'Enchanteur comme un être à la puissance quasi-divine, pratiquement l'égal d'un père des hommes à l'instar d'Odin… À tout le moins, elles le situent comme le tuteur qui organise l'avenir des hommes qui sont sous sa coupe[281].

Le Merlin de Michel Rio, dans sa grotte sylvestre, crée un compagnonnage avec les animaux de la forêt :

> J'observais les animaux, et bientôt non seulement ils cessèrent de me fuir et tolérèrent ma présence, mais ils vinrent à ma rencontre au cours de mes promenades dans le bois, quémandant un peu de nourriture, l'apaisement des souffrances causées par leurs blessures, ou tout simplement une caresse (p. 125).

En lui faisant partager ses souffrances, sa solitude, sa faim, le monde animal témoigne à Merlin une grande confiance, un grand respect. Le héros devient l'un des leurs :

> Fuyant comme moi les sujets de Viviane, ils me dissociaient ainsi de mon espèce, mais avec des sentiments contraires, et cette différence qui avait créé autour de moi le vide et la crainte peuplait à présent ma solitude d'affections sauvages (p. 125).

Sa différence, négative voire maléfique aux yeux des hommes, devient un atout dans le monde animal. Grâce à elle, il est accepté et aimé par les animaux. Le héros semble d'ailleurs

---

de la gravité. Un objet se déplaçant vers le haut du cadre contredit la loi de gravité universelle et provoque une gêne. » (*Op. cit.*, p. 2).

[281] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 132. L'auteur cite trois ouvrages pour appuyer ses dires. En ce qui concerne Athéna : Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1969, Robert Laffon, collection : Bouquins, 1986, p. 291. En ce qui concerne Odin : Boyer, Régis, *La Religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981, p. 143. Et enfin en ce qui concerne les Sioux Oglalas : Sams, Jamie ; Carson, David, *Medecine Cards, the discovery of power through the ways of animals*, Santa Fe (USA), Bear and Compagny Editions, 1988, p. 101 et p. 133.

les voir comme des êtres humains, il les personnifie en parlant de « sentiments contraires » ou « d'affections sauvages ». En revanche, lorsqu'il parle de « fuir » les hommes ou d'appartenir à une « espèce », il se « dépersonnifie » ou s'« animalise » lui-même. Ainsi, il ne se considère en aucun cas supérieur au monde animal, il partage avec lui une relation très forte de respect et d'amour. Les animaux viennent d'ailleurs chercher refuge chez lui lorsque le monde des hommes les met en danger : « Certains, et non des moindres, escaladaient même le pic rocheux pour passer la nuit dans ma caverne ou s'y réfugier lorsque les gens du lac organisaient une chasse. » (p. 127). Merlin devient un allié des animaux et s'oppose donc indirectement aux hommes. Il entretient avec eux des liens presque familiaux, partageant ses repas ou recevant les leurs :

> Il n'était pas rare qu'un lourd sanglier ou qu'un grand cerf vînt ainsi s'étendre au pied de ma couche ou veiller à l'entrée de la grotte, après avoir partagé mon repas de verdures. Jusqu'au plus féroce et au plus méfiant d'entre eux, le loup et le renard, qui demandaient à être flattés comme des chiens et me léchaient la main, m'apportant parfois la chair d'une proie encore chaude que je refusais avec politesse (p. 127)[282].

D'autre part, il communique avec eux mais dans son propre langage. Même s'ils ne le comprennent pas, ils apprécient cela : « Je leur parlais à tous et il me semblait qu'ils aimaient cela. » (p. 126). Ainsi le pouvoir de parler aux animaux est conservé, mais il n'est pas traité au sens propre. Lorsque Merlin rencontre Viviane, il la sauve d'un sanglier qui s'apprêtait à la charger en faisant un long discours à la bête. Mais manifestement, ce ne sont pas ses paroles qui le font reculer : « À ce moment le sanglier, qui avait retenu sa charge, intrigué par les modulations de ma voix, fit demi-tour et quitta la clairière au petit trot. » (p. 113).

Le Merlin de Dialogus se rapproche de celui de Michel Rio par rapport à sa relation avec les animaux. Dans une lettre, il déclare à l'un de ses admirateurs : « Non, je n'ai pas de hibou, ni d'autre animal familier. Mais il arrive, lorsque je passe un certain temps à un endroit, que des animaux s'attachent à ma compagnie pour un temps, et j'apprécie toujours la leur. » (Lettre « Hibou »). Encore une fois, le monde animal semble le considérer comme l'un des siens, ils « s'attachent » à lui, ce qui exprime l'idée de lien, d'union, de relation forte. Il en va de même pour Merlin qui l'« apprécie ». Le parallélisme créé entre les deux

[282] Sur les rapports du cerf et du sanglier avec l'homme sauvage, voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, *1. Les sources littéraires de Merlin*, *b. Le Merlin sylvestre*, note 105, p. 33 et note 107, p. 33.

propositions grâce au pronom possessif « la leur » met en valeur la réciprocité de leur affection.

Ainsi, Merlin comprend le langage des bêtes, il les soigne, les protège, et se place en tant qu'ami fidèle. Aucune supériorité de l'homme sur l'animal n'est représentée, le héros respecte ses compagnons et les considère toujours comme des êtres humains. En échange, ils lui apportent leur aide dans les situations les plus difficiles et les plus désespérées. Parfois même, les animaux deviennent des doubles de Merlin, la notion de fusion n'est donc plus très loin.

v. La fusion avec le monde animal

Dans la tradition médiévale, Merlin qui vit entouré d'animaux, devient semblable à ses compagnons : il fuit les hommes et parfois même, la rapidité de sa course le rend comparable à un oiseau. Dans la *Folie de Suibhne*, des plumes recouvrent son corps et sa femme est effrayée par son apparence. De même que pour la fusion avec la nature, la fusion avec le monde animal peut s'inscrire sur un plan spirituel, comme chez Jean-Louis Fetjaine, ou véritablement physique, corporel, chez René Barjavel, Tankred Dorst ou Walt Disney.

▪ La fusion spirituelle

Chez Jean-Louis Fetjaine, Merlin va entrer en fusion avec le monde animal de manière spirituelle. Dans *Brocéliande*, Gwydion associe la race des elfes à celle des animaux, ce que Merlin ne comprend pas encore :

> – Il y avait… Il y avait quelqu'un. Une fille, je crois. Je l'ai déjà vue. Elle était… Enfin, elle n'avait pas de vêtements… Je crois.
> […]
> – Tu sais, j'ai rarement vu des animaux habillés.
> – Ce n'était pas un animal, grand-père ! C'était une elfe !
> – Oui, c'est ce que je voulais dire… (p. 232-233).

Ainsi, par son appartenance elfique, Merlin est déjà un animal. Il ne se métamorphose pas, le monde animal est présent en lui depuis toujours, dans ses gènes. Cela transparaît

d'ailleurs dans ses rapports avec les hommes. En effet, tout comme les bêtes sauvages, il ne se laisse pas approcher et s'enfuit devant eux, comme par exemple lorsque Blaise le cherche dans la forêt : « – Myrddin ! criait l'homme. Emrys Myrddin ! C'est ta mère qui m'envoie ! Merlin s'arracha aux broussailles et tendit le cou. Le nouveau venu n'était qu'à quelques pas. » (p. 136-137). Le héros réagit comme un animal, silencieux, la tête dressée et à l'écoute du moindre bruit. Il possède naturellement un don de rapidité et de fuite : « C'était un pays de forêts après tout, et nul n'avait encore réussi à le pister sous les bois, ni au Dyfed lorsqu'il était enfant, ni dans les collines de Cumbrie, ni même après la bataille, quand il avait fui la plaine d'Arderydd… » (p. 194). Encore une fois, le vocabulaire utilisé rappelle indubitablement le monde animal : « pister » est un terme lié à la chasse qui donne à Merlin le statut de proie. Dans un autre extrait, sa fuite est explicitement rattachée par l'auteur à celle d'un animal : « Il s'était redressé sans savoir comment et avait couru droit vers la lisière, droit dans les ronces, tel un sanglier ou un cerf forcé par une meute de chasse. » (p. 131). Il réagit grâce à son instinct. À ce moment précis, il est bien plus un animal qu'un homme, fonçant tête baissée devant lui, sans réfléchir, avec pour seul objectif sa propre survie. Mais ses points communs avec le monde des bêtes ne se limitent pas seulement à des réflexes instinctifs. Il est aussi physiquement proche d'eux. Par exemple, il fait preuve d'une grande résistance au froid : « Alors que les hommes les plus endurcis grelottaient, il n'avait pas froid, jamais. » (p. 48). Il possède également des sens surdéveloppés : « Ses yeux de chats n'avaient nulle peine à percer les ténèbres.» (p. 196), ou encore : « Merlin allait de l'avant, et son ouïe peu commune percevait, malgré le vent et le criaillement des oiseaux de mer, des grognements bestiaux, des pleurs et des rires. » (p. 160). Dans *Le Crépuscule des elfes*, Lliane, reine des elfes, possède une ouïe exceptionnelle :

> Elle souleva ses cheveux pour mieux écouter, et Uther eut un mouvement de surprise en apercevant ses oreilles, fines et pointues à leur extrémité. À la stupeur du chevalier (qui en réalité ne connaissait pas grand chose aux elfes), la reine pouvait les orienter, comme un chat ou un chien, dans la direction du bruit qu'elle guettait… (p. 172).

Merlin est souvent comparé au merle[283] ou à un oiseau : « Lui allait tête nue, le teint si pâle qu'il semblait étinceler sous la bruine, et le cheveu aussi noir que le merle qui lui avait

[283] Il est intéressant de relever l'hypothèse de Philippe Walter, d'une association du nom de Merlin avec le merle (association sans doute tardive car elle ne permet pas de remonter à la forme celtique ancienne du nom, et n'est possible qu'en français médiéval) : « C'est sans doute le lieu de rappeler ici qu'en anglais *merlin* désigne encore de nos jours l'émerillon, un petit faucon employé pour la chasse. On pourrait aussi pressentir une parenté ancienne et probablement mythique entre Merlin et le merle, plus particulièrement le merle blanc, figure traditionnelle de contes folkloriques. Le nom de Merlin n'aurait-il pas alors quelque affinité avec celui du merle ? Merlin ne serait-il pas alors,

valu son surnom. » (p. 48). Mais dans *Brocéliande*, Jean-Louis Fetjaine va encore plus loin dans la fusion avec le monde animal, il la concrétise, lui donne un sens propre : de même que Merlin va quitter son corps pour s'incarner dans des éléments naturels et végétaux, il deviendra successivement poisson, loutre, moineau, faucon, faon, mouche, araignée ou hirondelle[284] (p. 247-248).

- La fusion corporelle

Chez René Barjavel, Tankred Dorst ou Walt Disney, la fusion avec le monde animal s'opère au plan corporel, physique, à travers différentes métamorphoses du héros. Dans *L'Enchanteur* de René Barjavel, Merlin prend parfois l'apparence d'animaux, comme par exemple le cerf :

> Le grand cerf blanc sortit d'un fourré d'aubépines sans déranger la moindre fleur. Son poil était pareil à de la neige fraîchement tombée et tandis qu'il traversait la clairière sa ramure se balançait comme la voilure d'un vaisseau.
> Merlin aimait prendre cette apparence quand il se déplaçait dans la forêt (p. 11).

Notons que le cerf est lié à Merlin depuis l'époque médiévale. Dans la *Vita Merlini* par exemple, le héros qui vit dans la forêt depuis sa crise de folie, lit dans les astres que sa femme va se remarier. Il se rend devant la maison des noces monté sur un cerf et entourés d'animaux de la forêt. Guendoloena s'en amuse, mais son fiancé, apparaissant à une fenêtre, est tué par Merlin qui lui lance une corne de cerf et lui brise le crâne. Il avait en effet prévenu Guendoloena que si son fiancé se montrait devant lui, il le tuerait. La description de René Barjavel ne permet pas de savoir immédiatement qu'il s'agit de Merlin. Le héros se fond totalement dans l'animal : son pas est léger, il ne dérange aucune fleur. De même, sa démarche et le mouvement de ses bois sont gracieux. Toutefois, l'article défini « le » qui le qualifie montre bien qu'il ne s'agit pas d'un cerf ordinaire, mais de quelqu'un que le lecteur connaît. Avec la mention explicite du héros, le récit passe en focalisation interne.

---

mythologiquement parlant et parmi d'autres états humains ou animaux possibles, un merle ? » (Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, *op. cit.*, p. 12).

[284] Jean-Louis Fetjaine reprend ici le célèbre mythe irlandais de Tuan Mac Cairill, le prophète. Le héros y devient successivement homme sauvage, cerf, sanglier, aigle et saumon, avant d'être mangé par la femme du roi Carell et de renaître en tant qu'homme dans son ventre. La transformation en poisson constitue un lieu commun du mythe de l'homme sauvage. Voir Gaignebet, Claude, Lajoux, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 91-92).

D’autre part, Merlin va surtout s’incarner dans le merlet. Ce petit oiseau fait partie d’un groupe de volatiles qui entoure constamment Viviane. Juste avant les apparitions de Merlin, il manifeste à sa maîtresse un signe ou un pépiement :

> – Tic !Tic !Tic !
> Posé près du visage de Viviane endormie, il lui picotait le bord de l’oreille en prenant soin de ne pas appuyer ses coups, car il avait le bec si fin et si pointu qu’il était capable d’attraper un moustique par une jambe.
> – Sale bête ! grogna Viviane en ouvrant un œil. Qu’est-ce qui te prend ? Tu ne peux pas me laisser dormir ?
> Mais elle ouvrit tout à coup ses deux yeux tout grand : l’arbre bleu était dans sa chambre ! […]
> – Merlin ! cria Viviane (p. 79).

Lorsque Viviane, à grands regrets, s’éloigne de Merlin sur sa jument, le merlet la rejoint soudain et se pose sur l’animal :

> Le merlet se posa derrière elle, point noir sur la croupe blanche. La jument agacée le chassa d’un revers de queue. Le merlet protesta en sifflant, et vint se poser entre ses oreilles. Viviane se retourna pour un dernier geste d’adieu. Merlin n’était plus là (p. 91).

Alors que Viviane vient de dire au revoir à Merlin et qu’elle s’éloigne sur sa jument, le merlet, absent jusqu’à maintenant, vient la rejoindre. Or, lorsqu’elle se retourne, Merlin a disparu. Il semblerait donc que l’un se substitue à l’autre pour être constamment aux côtés de Viviane, comme si une partie du héros s’incarnait dans le merlet. De même, Viviane interroge Dieu : « Dieu qui es-Tu, qu’es-Tu, comment es-Tu ? » (p. 115). Mais elle reçoit comme unique réponse un « Tit, tit… » du merlet qu’elle ne comprend pas. Or, quelques lignes plus loin, Merlin lui apparaît et répond à sa question :

> Et il répondit, dans un murmure, à la question qu’elle avait posée en haut de l’arbre :
> – Tu es Dieu… Dieu est en toi, Dieu t’habite parce que tu es belle… Tu es tous ses miracles… Les pointes de tes seins sont ses étoiles, tes seins sont la Terre et le Ciel, tes hanches sont les balancements du monde, ta peau est la douceur des fruits du paradis, ta bouche dit la vérité de ce qui est… (p. 116).

Encore une fois, l’un se substitue à l’autre, Merlin transcrit à Viviane la réponse inaccessible du merlet. Il constitue donc une sorte de double du héros, il n’est pas Merlin, mais pourrait constituer sa conscience. En effet, lorsque le héros s’apprête à braver l’interdit avec Viviane, le merlet est là pour le rappeler à l’ordre : « Appuyé sur ses coudes, il s’abaissa doucement jusqu’à ce que toute sa peau fût contre sa peau et sa bouche sur sa bouche, et… " Tit-tit ! " dit le merlet. Merlin se redressa et se laissa glisser sur le côté. » (p. 116). Le héros sait au fond de lui qu’il a une mission à accomplir et que celle-ci nécessite toute son énergie, tous ses pouvoirs, il n’a pas le droit de s’unir à Viviane. Telle une conscience, le merlet veille à ce qu’il ne s’écarte pas de sa tâche. Ainsi, la connexion très forte, voire la fusion entre

Merlin et le merlet n'est pas fortuite. Comme nous l'avons déjà mentionné, le héros du texte médiéval irlandais *La Folie de Suibhne* qui serait un homologue de Merlin, est couvert de plumes et touche à peine le sol lorsqu'il est en fuite.

De même, le héros de Tankred Dorst prend l'apparence d'oiseaux, ce sont ses seules métamorphoses animalières. Il apparaît à Perceval sous la forme d'un paon :

> Merlin, en paon, était perché dans un arbre et regardait en bas avec des yeux d'homme.
> – Es-tu Dieu ? lui demanda Perceval.
> – Je préférerais n'avoir rien à faire avec toi, criailla Merlin et il s'envola (p. 94).

Ce passage présente une typographie différente de celle utilisée pour le paratexte en général, déjà observée précédemment[285]. Le texte n'est pas en italique, les dialogues sont organisés avec des tirets et fonctionnent sans la nomination en majuscule des personnages. Le récit est au passé, comme s'il s'agissait d'un texte narratif. Tankred Dorst crée donc des éléments de récit narratif à l'intérieur du texte dramatique[286]. Bien qu'ils soient développés au passé, ils s'inscrivent dans le présent lorsqu'il sont joués sur scène. Ainsi, ils sont au présent pour le temps scénique[287] et au passé pour le temps dramatique[288]. Cette petite scène très courte, qui porte le numéro 26[289], est donc mise en lumière parmi tant d'autres (97 au total), grâce à ses caractéristiques de texte narratif qui s'oppose au paratexte classique. Cette fois, Merlin est mentionné dès le départ, le spectateur sait qu'il s'agit du héros métamorphosé en paon. La focalisation n'est pas centrée sur Perceval, comme c'était le cas précédemment lors de l'épisode où le héros se transforme en pierre. Bien qu'il présente toutes les caractéristiques

---

[285] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, c. Le père diabolique comme personnage principal de l'histoire*, p. 77-78.

[286] Selon Patrice Pavis (*op. cit.*, p. 357, article « Texte principal, texte secondaire » et p. 353, article « Texte dramatique »), un des critères du texte dramatique est qu'il regroupe le texte secondaire ou paratexte, c'est-à-dire les indications scéniques, et le texte principal qui est dit par les personnages. Mais il est très difficile de lui donner une définition précise : « Il est très problématique de proposer une définition du texte dramatique qui le différencie des autres types de textes, car la tendance actuelle de l'écriture dramatique est de revendiquer n'importe quel texte pour une éventuelle mise en scène ; […] Tout texte est théâtralisable dès lors qu'on l'utilise sur scène. »

[287] « Temps vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral, temps événementiel, lié à l'énonciation, au *hic et nunc*, au déroulement du spectacle. Ce temps se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent : ce qui se passe devant nous s'y passe dans notre temporalité, du début à la fin de la représentation. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 349 article « Temps »).

[288] « Temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable qui n'est pas liée à l'énonciation *hic et nunc*, mais à l'illusion qu'il se passe ou s'est passée ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 349 article « Temps »).

[289] La pièce de théâtre de Tankred Dorst ne comprend pas de découpage en actes. Il s'agit d'une succession de 97 scènes, plus ou moins longues.

d'un oiseau (il est « perché », il « criaille », il « s'envole »), Merlin n'a pas totalement intégré le monde animal, il reste lui-même par ses « yeux d'homme ». Avec l'épisode de la pierre, on observait une réciprocité dans la fusion avec la nature (« la pierre bouge, se transforme en Merlin », p. 141). Or, dans ce cas, l'âme de Merlin semble seule dans le corps de l'animal. On imagine donc plutôt une sorte de déguisement d'oiseau dans lequel seraient découpés des trous à la place des yeux. De plus, la mention « en paon » est très élémentaire, elle ne suggère pas la transformation (on ne dit pas « changé en paon » ou « métamorphosé en paon »), Merlin semble pouvoir passer facilement d'un déguisement à un autre.

Son expérience de fusion échoue à nouveau dans une autre petite scène appelée « Exercice » (numéro 48) :

> Merlin essaie de se transformer en oiseau. Il n'y parvient pas. Il s'énerve, s'impatiente de plus en plus. L'aile est mal placée, il l'arrache. Une nouvelle aile bien placée. Merlin essaie de donner à son corps une allure d'oiseau. Il avance et recule la tête en tendant le cou, il marche comme sur des échasses.
> MERLIN *crie, furieux*. C'est une poule[290] ! *Il se secoue, recommence depuis le début.* Merle ! Merle ! Merle ! *C'est encore raté, il a l'air trop pataud.*
> *Il crie*. Plus petit ! Beaucoup plus petit ! *Il se tape sur le ventre, sur les cuisses, sur les épaules. Quand il constate que rien ne change, il s'arrache son unique aile et la piétine. Il part en courant* (p. 145-146).

Encore une fois, Merlin ne fusionne pas véritablement avec le monde animal, il semble revêtir un déguisement. Le spectateur a d'ailleurs accès aux détails techniques du procédé : le héros peut arracher les parties qu'il pense avoir raté, en se secouant il peut revenir à son état normal et reprendre au commencement, c'est en mimant l'animal qu'il est censé parvenir à s'en donner la forme. Sa tentative se solde par un échec, une véritable fusion nécessite de la réciprocité entre le monde animal et Merlin. Notons également qu'il échoue dans une métamorphose en merle, l'animal qui constitue pourtant son double ce qui est d'autant plus

[290] Soulignons, selon Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, que le fou sauvage peut se faire coq et poule dans certaines représentations : « S'il est fréquent de voir le coqueluchon du fou s'orner du cou et de la tête de coq, il n'est pas rare d'y voir aussi un phallus, des bésicles… […] Il n'est pas nécessaire d'être grand clerc pour connaître les rapports de la virilité et du coq. […] Une statuette antique, conservée au musée du Vatican, représente le Sauveur du monde… comme un homme à tête de coq, dont le bec est un maître phallus. C'est probablement le caractère érectile de la crête du coq qui explique que le membre viril ait pu lui être ainsi substitué. Le coq participe donc, au même titre que le sexe, de ce principe de fécondité qui est marqué par le gonflement, ce que l'étymologie même de phallus (le gonflant) connote. Les grelots sont utilisés iconographiquement et symboliquement, soit par paires, soit à l'extrémité de la crête. On a donc le sentiment que le fou, qui se revêt du coqueluchon, se met entièrement sous le signe de la puissance masculine. […] Or, le fou n'est pas seulement coq, il est poule, pourrait-on dire. C'est au moins ce que les très nombreuses images de fous sur leur nid, faisant éclore des « becs jaunes » niais, laisseraient croie. Ainsi le fou s'approprierait tous les symboles de la fécondité, depuis le phallus jusqu'à l'œuf. » (*Op. cit.*, p. 174).

significatif. Le monde animal semble refuser le déguisement qui n'est pas une véritable fusion.

Néanmoins, dans une dernière scène, il va enfin se transformer réellement en oiseau. Alors que Lancelot et Mordret, en quête du Graal, font une halte dans la forêt, Merlin déguisé en ermite décide de pousser ce dernier à bout. Il voudrait que Lancelot voit Mordred sous son vrai jour. Mordret va piétiner à mort l'ermite qui le provoque par des critiques incessantes, pendant que Lancelot est endormi contre un arbre :

> MERLIN EN ERMITE. Tu n'es pas pieux – tu es vaniteux! Tu te complais dans ta dévotion ! Tu restes le singe que tu as toujours été ! Vaniteux ! Vaniteux ! Vaniteux ! *Sire Mordret se rue de nouveau sur lui*. […] – Lancelot, réveille-toi ! Regarde qui tu as pour ami ! *Sire Mordret le piétine à mort*.
> SIRE MORDRET. Crétin de bavard ! *Au même instant, alors que Merlin est à terre, mort, un oiseau s'envole, Merlin l'oiseau, et au même instant Merlin apparaît en haut, indemne, il regarde Mordret et l'ermite mort* (p. 171).

La didascalie révèle une nouvelle conception de la fusion. Le corps de l'ermite gît sur le sol, il est réellement mort. Il s'agissait d'une véritable métamorphose de Merlin et non pas d'un déguisement puisque la didascalie précise « Merlin est à terre, mort ». Mais bien que l'apparence physique qu'il a empruntée ne soit plus vivante, le héros, lui, n'est pas mort. Il quitte instantanément le corps mort pour se matérialiser en oiseau. Cette opération est extrêmement délicate : le corps de l'ermite reste à terre mais un oiseau qui s'envole apparaît précisément au moment où il meurt. Encore une fois il ne s'agit pas d'un déguisement comme le précise la didascalie « Merlin l'oiseau ». Lors de sa transformation en paon évoquée précédemment, le paratexte indiquait « Merlin en paon ». À présent, Merlin est réellement un oiseau, le verbe « être » a même disparu pour réunir totalement le nom de Merlin et celui de l'oiseau qui s'associent l'un à l'autre. Mais le héros reprend aussitôt son apparence normale lorsque son vol l'a emmené « en haut », c'est-à-dire hors de ce tableau, de cet espace, bien qu'il reste encore présent pour le spectateur comme on peut le constater à la fin de la scène :

> MERLIN, *en haut, crie avec fureur*. Je me suis donné tant de mal, espèce d'idiot ! Tant de mal ! Tu crois que c'est facile de se transformer aussi vite, d'abord en ermite, puis en oiseau ! À mon âge ! Lancelot ! Espèce d'idiot !
> *Sire Lancelot n'entend pas les cris de Merlin.*
> *Il est assis sur une pierre. Désespoir. Tristesse* (p. 173).

Merlin devient lui-même spectateur de cette scène. Il confirme qu'il s'est réellement transformé en ermite puis en oiseau et déplore le fait que tous ses efforts ont été vains. Notons toutefois que le corps de l'ermite reste à terre, présent physiquement. Ainsi, lorsque Merlin se métamorphose, non seulement la mort physique du corps qu'il emprunte ne signifie pas sa

mort à lui, mais ce corps demeure et ne se transforme plus. C'est l'esprit de Merlin qui se matérialise dans un autre corps. Lorsque le héros se métamorphose en oiseau, le corps de l'ermite ne disparaît pas. Merlin reprend ensuite son apparence propre à partir de celle de l'oiseau, ce qui n'est pas le cas lors du passage de l'ermite à l'oiseau. Ainsi, la fusion avec le monde animal et plus particulièrement celui des volatiles est abordée de différentes manières chez Tankred Dorst, soit sous la forme du déguisement, soit sous celle de la métamorphose au sens propre.

Lorsque Mark Twain questionne les chevaliers sur Merlin, la caractéristique et l'identité volatiles sont immédiatement présentes :

> MARK TWAIN. Je suis un écrivain voyageur, américain, et je m'intéresse aux curiosités européennes. Qui est Merlin ?
> SIRE GAUVAIN. Chacun sait que Merlin… Merlin est…
> SIRE GIRFLET. Merlin, Sire, est un oiseau ! Et en même temps il n'est pas un oiseau.
> UN VIEUX CHEVALIER. Mon grand-père l'a vu pendant la bataille contre Vortigern. Son dragon planait au-dessus du Roi Uther et ils ont gagné.
> SIRE BLIOBLERIS. Merlin… est une pensée qui, au vol, passe par la tête.
> SIRE ALIDUC. Merlin, c'est… Merlin, c'est quelque chose qui change d'apparence ! (p. 48).

On retrouve l'idée de réciprocité entre le héros et le monde animal : Merlin est un oiseau et en même temps il ne l'est pas, la part volatile est aussi importante que la part « merlinesque », ce qui illustre bien la notion de fusion. De même chez les autres chevaliers, on retrouve toujours un élément qui rappelle le monde volatile : « Son dragon planait », « une pensée qui, au vol, passe par la tête ».

Dans le film de Walt Disney, la fusion entre Merlin et le monde animal est incontestable : le héros emprunte les apparences de nombre d'animaux, ce qu'il considère comme un moyen d'éducation très efficace pour le jeune Moustique : « As-tu jamais pensé à devenir un jour un écureuil ? […] J'ai pensé qu'il serait instructif que tu en sois un car sa petite vie est très difficile et toujours dangereuse ! » (chap. 9). Lorsque Merlin prend l'apparence de différents animaux, d'abord pour éduquer Moustique, puis lors du duel de sorcellerie contre Madame Mim (chap. 15, voir annexe 1, document 23), il conserve toujours une certaine ressemblance avec sa forme humaine. Il apparaît toujours en bleu, la couleur de sa robe de sorcier. De temps en temps il conserve une petite moustache (elle est remplacée par une barbichette lorsqu'il se transforme en bouc, et n'apparaît pas du tout lorsqu'il se métamorphose en poisson et en tortue). Ses yeux ridés cachés derrière des lunettes ne le quittent jamais, de même que ses sourcils blancs touffus. Ainsi, Merlin prend l'apparence des

animaux tout en restant lui-même, ce qui est symbolisé par la représentation de quelques-unes de ses caractéristiques physiques. De même il garde sa voix et son langage d'être humain pour communiquer avec Moustique lorsqu'ils se sont transformés. Merlin explique d'ailleurs à Arthur qui n'arrive pas à se déplacer dans l'eau, qu'il faut compenser le manque d'instinct par son intelligence lorsqu'on se métamorphose en animal :

> – Moustique, tu as cru que tu pouvais plonger d'un seul coup n'est-ce pas ? Hé hé hé !
> – Je suis un poisson pas vrai ?
> – Ouf, tu ressembles à un poisson c'est tout, mais ça ne veut pas dire que tu sais nager. Tu n'as pas l'instinct. Il faut que tu te serves de ton cerveau (chap. 7).

Ainsi, Merlin témoigne un grand respect au monde animal qu'il ne faut pas sous-estimer et qu'un être humain ne peut espérer contrôler. Pourtant, il semble parfaitement le connaître et y évolue très naturellement. Il explique d'ailleurs à Arthur : « Tu sais mon garçon que lorsque j'ai dit que je nageais comme un poisson, c'est parce que j'ai été un poisson ! » (chap. 7). Merlin utilise le verbe être pour qualifier sa relation au monde animal, il ne dit pas « je me suis transformé », « changé » ou « métamorphosé en poisson ». On observe ainsi une réelle fusion à travers laquelle le héros intègre totalement ce monde. L'expression « nager comme un poisson » est alors à prendre au sens propre.

Cependant, un épisode le montre en position de faiblesse par rapport à cette fusion. Merlin prend l'apparence d'un écureuil et essaye d'enseigner à Arthur comment sauter d'une branche à l'autre (chap. 9). Sa part humaine va alors prendre le dessus : il semble avoir le vertige et se tient précautionneusement aux branches autour de lui lorsqu'il s'avance vers Arthur, de la même manière qu'un humain qui se déplacerait en hauteur : « D'abord, il faut commencer par de tout petits bonds. Tu juges de la distance très soigneusement et… Ohhh… Alors tu vois même comme ça on peut rater. Il ne faut pas sous-estimer la gravitation sinon elle se venge. » (chap. 9). Merlin est lui aussi dépassé par le monde animal qu'il ne parvient pas à contrôler, sa part humaine le domine, il analyse la notion de gravitation au lieu d'agir naturellement.

Chez John Boorman et Steve Barron, on n'assiste pas à une réelle fusion avec le monde animal. Cependant, Merlin est fortement assimilé à un oiseau par son costume (voir annexe 1, document 24). En ce qui concerne John Boorman, notons tout d'abord que l'idée de fusion était présente dans l'esprit du cinéaste, comme le montre cet extrait d'un entretien avec Michel Ciment :

> Je voulais exprimer l'arrivée d'Arthur au plus profond de la forêt, là où réside le pouvoir de Merlin, et l'épreuve que représente sa rencontre avec lui. Initialement, j'avais même envisagé un passage encore plus lyrique, proche de l'opéra, où Merlin initiait Arthur au monde de la nature et où il devenait un insecte, un poisson, un oiseau[291].

John Boorman, contraint de soumettre ses idées aux producteurs et de faire des choix, est malgré tout parvenu à transmettre cette idée de fusion. En effet, si l'on observe l'apparence vestimentaire de Merlin, celle-ci rappelle étrangement celle d'un oiseau, comme le décrit Georges Foveau :

> Outre sa compagnie assidue de deux corneilles, le Merlin d'*Excalibur* revêt lui-même l'apparence d'un oiseau, en particulier grâce à ses vêtements. Son costume d'ornithomorphe le situe comme être-oiseau parmi les hommes. Sa longue robe noire lui dessine une silhouette ample mais affinée qui dissimule les jambes en une espèce de queue de pie vaporeuse. Les manches longues et amples dessinent comme des ailes aux mouvements de l'Enchanteur. Le tissu du vêtement est une espèce de voile noir maillé très lâche et qui apparaît donc comme translucide, léger, en un mot : aérien. Le heaume de Merlin lui attribue un « crâne d'œuf » aussi populairement appelé « tête de piaf ». Cette calvitie métallique, symbole de son omniscience et de son omnipotence magique, s'allie aux traits réguliers et nobles de Nicol Williamson pour attribuer à Merlin un profil d'oiseau de proie.
> Il s'agirait sans doute de l'aigle, si les apparitions de Merlin n'étaient le plus souvent nocturnes ou dans les zones d'ombre. S'il n'est pas toujours de mauvaise augure, Merlin se présente en tout cas comme un oiseau de nuit, chouette ou hibou plutôt qu'aigle ou faucon[292].

De même chez Steve Barron, Merlin s'identifie à un oiseau par ses vêtements. À partir du moment où le héros prend la décision de détruire Mab, il apparaît toujours avec le même costume. Sa mission débute à ce moment-là, il va commencer à utiliser ses pouvoirs pour combattre la reine. La première fois que le spectateur le découvre, Merlin qui vient de déclarer la guerre à Mab se rend chez la Dame du Lac pour lui demander son aide. Il porte une très longue veste sombre qui traîne sur le sol et lui confère une attitude majestueuse lorsqu'il est de dos, tout en le grandissant. De même que chez John Boorman, les manches sont très amples mais le tissu n'est absolument pas vaporeux ou aérien. Au contraire, il est très épais, plus proche de la fourrure et semble extrêmement lourd. Les épaules, les omoplates et la poitrine sont couvertes de larges plumes brunes qui semblent appartenir à différentes espèces d'oiseaux. Cela donne de l'ampleur au héros, dont la tête et le cou paraissent disproportionnés. Il semble revêtu d'une armure qui serait faite de fourrure et de plumes, et non de fer. Cette apparence de toison sombre dont le haut est recouvert d'épaisses plumes plus claires rappelle indubitablement celle de l'aigle. Enfin, la caractéristique de « crâne d'œuf » liée au heaume et observée par Georges Foveau chez John Boorman est également

[291] Ciment, Michel, *Boorman, un visionnaire en son temps*, Paris, Calmann-Levy, 1985, p. 197.
[292] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 129. En ce qui concerne l'ornithomorphie des costumes de sorciers, l'auteur cite Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1988, p. 136-137.

présente chez Steve Barron. Lors des batailles, Merlin sera muni d'un casque très serré qui prend la forme de son crâne (voir annexe 1, document 24). Cependant, celui-ci n'est pas entièrement en métal : il s'agit d'une toile maintenue sur le crâne par une bande métallique jaune. Deux autres bandes métalliques se croisent au milieu de la tête et rejoignent la bande inférieure. On peut interpréter l'aspect de ce heaume de différentes manières. Selon Georges Foveau cité précédemment, le couvre-chef « conserve les connaissances à l'intérieur du crâne de l'érudit qui risquerait de les laisser s'envoler si elles étaient exposées à tous les vents »[293]. Or, rappelons que le Merlin de Steve Barron renie et refuse la magie, bien qu'il soit contraint de l'utiliser à un moment ou à un autre. Ainsi, ce heaume mi-toile, mi-métal symbolise cette opposition du héros aux pouvoirs magiques. Le métal est l'élément solide qui retient la magie et la toile la laisse s'envoler. D'autre part, Georges Foveau explique, par rapport au heaume du Merlin de John Boorman :

> Il moule parfaitement le crâne de l'Enchanteur comme une deuxième peau, plus exactement il évoque l'os de la boîte crânienne mais comme une protection plus sûre. Il valorise ainsi le contenu de ce crâne totalement libéré de toute influence. En effet par la forme même de son heaume, Merlin est à la fois celui qui sait et qui peut, mais aussi celui qui décide en son âme et conscience sans le regard d'aucune autorité transcendante[294].

Ainsi, tout comme celui de John Boorman, le heaume crânique et lisse de Steve Barron symbolise la liberté du héros par rapport à une force supérieure. En revanche, le chapeau conique de Walt Disney cité précédemment suggérait une communication avec le ciel, le divin. Ici, le héros agit librement. Cependant, le Merlin de Steve Barron se bat contre la reine Mab qui veut le contrôler, l'influencer, ce qui explique que son heaume crânique, mi-toile, mi-métal, ne soit pas aussi solide que celui de John Boorman.

La proximité et la fusion avec le monde animal, tout comme celles avec la nature, ont été largement conservées par les auteurs contemporains. Merlin est non seulement un grand ami des bêtes, mais il se fait également animal lors de ses métamorphoses. Son attachement voire sa fusion avec le monde volatile sont récurrents. Citons Georges Foveau qui résume le symbolisme de l'oiseau :

> L'oiseau est, par essence autant que par nature, le messager du ciel, celui qui apporte la connaissance et les pouvoirs des autres mondes divins. Léger, l'oiseau vole haut ce qui lui permet d'avoir un regard différent sur les situations humaines : un regard à la fois plus global mais aussi plus précis ; un regard qui, par delà les apparences immédiates, englobe l'entière

[293] *Op. cit.*, p. 108.
[294] *Op. cit.*, p. 111.

> réalité du monde. Il représente donc l'observateur dont le regard domine la réalité et qui peut, s'il le désire, la contrôler.
> Dans les légendes celtiques, les oiseaux sont les envoyés sur terre de ces autres mondes magiques et non-humains […]. Les plus célèbres sont les « Oiseaux du Sid » qui viennent de cette île divine pour émerveiller les Celtes de leurs chants (les en-chanter) et les assister dans les épreuves épiques[295].

On comprend donc mieux l'assimilation du héros au monde volatile qui présente les mêmes caractéristiques que le héros. Merlin est donc indéniablement un être sylvestre, un homme sauvage. Il nous reste cependant à étudier le thème de la folie, dernier élément de la tradition sylvestre.

b. La folie

Enfin, le thème de la folie est également un élément important de la tradition sylvestre, mais qui s'avère être plutôt négatif. Dans la *Vita Merlini*, le héros devient fou à la suite d'une bataille dans laquelle il perd plusieurs hommes. La *Folie de Suibhne* présente la folie comme une punition divine envers le héros, qui s'est élevé contre le christianisme en jetant le psautier de saint Ronan à l'eau, puis en tuant d'une flèche un de ses psalmistes. Dans *Kentigern et Lailoken*, une voix provenant des cieux s'adresse au héros à la suite d'une bataille qui a fait beaucoup de morts, et le maudit, le jugeant responsable du massacre. Il voit alors s'abattre sur lui une troupe de démons venant des airs et il est puni de folie. On retrouve ici le thème médiéval de la *mesnie Hellequin*. La folie de l'homme sauvage est caractérisée par les motifs de la fuite, de l'isolement et de l'errance. D'autre part, elle déclenche parfois chez le héros un état mélancolique pouvant entraîner le pouvoir prophétique ainsi que le rire à contretemps[296].

On retrouve seulement à trois reprises ce thème de la folie dans le corpus contemporain. Tout d'abord, chez René Barjavel qui en donne une version très christianisée, puis, chez Dialogus et Jean-Louis Fetjaine où il apparaît dans une perspective païenne.

---

[295] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 128. L'auteur cite deux ouvrages pour appuyer ses dires. En ce qui concerne le symbolisme de l'oiseau : Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, p. 695 et sq. En ce qui concerne les « Oiseaux du Sid » : Le Roux, Françoise ; Guyonvarc'h, Christian, *op. cit.*, p. 288 et sq.

[296] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, p. 34 à 38. Voir aussi note 109, p. 34 sur le rire à contretemps.

i. La perspective chrétienne

René Barjavel place immédiatement la notion de folie, lieu commun pour le lecteur[297], dans un contexte métaphorique :

> Sa folie, c'était sa bataille contre le Diable. Celui-ci, frustré, volé, ridiculisé à ses propres yeux, s'était mis à haïr ce fils sur lequel il avait tant compté pour peupler sa Maison vide. Et il décida de le détruire (p. 47).

Tout est résumé et expliqué dans une unique phrase (« Sa folie, c'était sa bataille contre le Diable »). Il ne s'agit pas de folie au sens propre, c'est-à-dire clinique, psychologique. Merlin est tout à fait sain mentalement. Alors qu'il n'est encore qu'un enfant, il est attaqué à plusieurs reprises par son père qui veut le détruire. La première fois, chez sa nourrice, il est projeté contre les murs et se met à tourner comme une toupie. À la suite de cela, il décide de se retirer dans la forêt, sous l'apparence d'un vieil homme, pour mener son combat seul sans effrayer personne :

> Des bûcherons et des charbonniers l'aperçurent, vieil homme barbu et sale, vêtu de loques, se roulant à terre, hurlant, frappant les arbres de son bâton, sautant plus haut que les plus hautes branches ou bien restant immobile, assis au même endroit, pendant des jours et des semaines, sans boire ni manger, les yeux ouverts (p. 48).

Dans cet extrait, l'auteur opère une focalisation interne sur les bûcherons et les charbonniers : à leurs yeux, Merlin semble en proie à une sorte de folie. Ils ne savent pas que le héros combat le Diable, invisible pour eux. Il est remarquable que René Barjavel commence par avertir le lecteur sur la caractéristique métaphorique de la folie de Merlin, avant de passer en focalisation interne sur les hommes qui l'ont observée. Il transforme ainsi la version initiale de folie réelle en se focalisant davantage sur Merlin et le Diable, sur leur combat. Cependant, cette folie constatée par les hommes ne les effraye pas :

> Malgré ce comportement étrange, ils n'avaient pas peur de lui. Car là où il se trouvait l'herbe poussait plus épaisse et plus verte, les feuilles des arbres se tournaient vers lui, et les oiseaux continuaient de chanter même lorsqu'il criait.
> Ils pensèrent qu'il était un ancien dieu de la forêt revenu clandestinement, et qui avait peut-être, parfois, mal aux dents, ou des coliques, d'où ses crises (p. 48).

Ainsi, même les hommes ne semblent pas croire à une réelle folie. Le mot disparaît d'ailleurs pour être remplacé par l'expression « comportement étrange », moins péjorative. Ils

[297] René Barjavel rappelle quelques lignes auparavant : « On ne sait pas grand chose de l'enfance de Merlin. […] Il put certainement se libérer très vite de l'esclavage du temps, car c'est à cette époque que date le souvenir de sa folie, dont l'image le représente comme un vieil homme tordu, alors que d'après le temps banal il était encore un enfant. » (p. 47).

supposent que Merlin est un ancien dieu de la forêt, ce qui les rassure. Mais pourquoi la folie devrait-elle les effrayer ? Dans la religion chrétienne, la notion de folie est intimement liée à Satan, comme le montre par exemple cet extrait de l'Évangile de saint Marc :

> Ils arrivèrent sur l'autre rive du lac, dans le pays des Géraséniens. Comme Jésus descendait de la barque, aussitôt un homme possédé d'un esprit mauvais sortit du cimetière à sa rencontre ; il habitait dans les tombeaux et personne ne pouvait plus l'attacher, même avec une chaîne ; en effet on l'avait souvent attaché avec des fers aux pieds et des chaînes, mais il avait rompu les chaînes, brisé les fers, et personne ne pouvait le maîtriser. Sans arrêt, nuit et jour, il était parmi les tombeaux et sur les collines, à crier, et à se blesser avec des pierres (Évangile de saint Marc, chapitre 5, versets 1 à 5).

Cette description correspond à celle d'un fou, mais le christianisme explique ce phénomène par la présence d'un esprit maléfique dans le corps de l'homme. Ainsi, bien que René Barjavel se place du côté de la conception chrétienne pour décrire la folie de Merlin, il subsiste une différence : le héros ne reste pas passif dans sa folie, sa possession, il se bat contre le Diable : « Sa folie, c'était sa bataille contre le Diable ». Il est donc à la fois possédé et exorciste. Son père maléfique s'empare de son corps lorsqu'il est encore chez sa nourrice : « Mais il avait été projeté contre les murs avant de se mettre à tourner comme une toupie et de s'écrouler à terre plus plat qu'un tapis, à la grande stupéfaction et terreur de sa nourrice paysanne. » (p. 48).

Plus loin, l'auteur rappelle l'épisode de la folie de Merlin en décrivant son « espluméor » : « Il s'était construit ce refuge pendant son enfance, lorsque le Diable furieux se démenait en lui et lui déchirait l'esprit pour essayer de l'arracher à Dieu. » (p. 67). Merlin va rester plusieurs années dans la forêt de Brocéliande à résister au Diable qui décidera finalement d'abandonner la bataille. Le héros retournera alors chez sa nourrice sous son apparence d'enfant, comme si rien ne s'était passé. Sous cet angle, le héros se rapproche plutôt de Jésus, tenté par le Diable dans le désert pendant quarante jours :

> Aussitôt l'Esprit pousse Jésus au désert. Et dans le désert il resta quarante jours, tenté par Satan. Il vivait parmi les bêtes sauvages, et les anges le servaient (Évangile de saint Marc, chapitre 1, versets 12-13).
>
> Alors Jésus fut conduit au désert par l'Esprit pour être tenté par le démon. Après avoir jeûné quarante jours et quarante nuits, il eut faim. Le tentateur s'approcha et lui dit : « Si tu es le Fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent des pains. » Mais Jésus répondit : « Il est écrit : *Ce n'est pas seulement de pain que l'homme doit vivre, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu*. » (Évangile de saint Matthieu, chapitre 4, versets 1 à 4).

Les références de durée, « quarante jours », et de lieu, « le désert », sont remplacées chez René Barjavel par « plusieurs années » et par la forêt de Brocéliande (p. 49). Le jeûne est également présent, constaté par les bûcherons et les charbonniers (« sans boire ni manger »)

de même que les bêtes sauvages, représentées par les oiseaux qui continuent de chanter malgré les cris du héros. Ainsi, l'auteur choisit d'illustrer le thème de la folie, non pas comme une possession diabolique passive du héros, mais comme un combat contre le Diable, à l'image de la tentation de Jésus dans le désert. Notons pour finir que la folie réapparaît lorsque Merlin tombe amoureux de Viviane : « Cette fois encore, Merlin alla demander aide à la source, mais il en sortit aussi fou qu'il y avait pénétré, car sa folie était celle de l'amour, contre laquelle rien ne peut, que soi-même. » (p. 67). Malgré ses efforts pour oublier Viviane, il ne parvient pas à se guérir de cette autre folie.

ii. La perspective païenne

Le Merlin de Dialogus manque de tomber dans la folie. Cependant, il ne se bat pas contre son père, le diable, qui n'a aucune espèce d'importance, mais contre ses propres pouvoirs, sa différence : « Dès ma naissance, les clés du passé et de l'avenir m'ont été données, et j'ai bien failli en devenir fou avant d'apprendre à les maîtriser » (Lettre « Un sorcier »). De même, lorsqu'il raconte son enfance : « Peu après, je fus très malade – mes pouvoirs se réveillaient, et je manquai devenir fou. » (Lettre « Votre mère »). Ainsi, sa folie n'est pas un châtiment ou une attaque d'un quelconque esprit maléfique. Merlin doit apprendre à maîtriser ses pouvoirs très puissants. D'autre part, il ne devient pas véritablement fou mais « manque » le devenir ce qui montre tout de même un combat, une lutte contre lui-même, contre les forces qui se réveillent en lui. Il semble avoir échappé de justesse à cette « folie ». Mais il ne l'a pas vécue, seulement effleurée, ce qui constitue une différence notoire par rapport aux textes médiévaux. Merlin parle aussi de folie pour qualifier son état de tristesse dans la prison d'air, après la mort de Viviane :

> Hélas, bien qu'elle fût fée et de ce fait dotée d'une longévité remarquable, ma tendre Viviane était aussi en partie humaine, et elle finit par disparaître. Le chagrin et la douleur me rendirent alors presque fou, et sans doute est-il heureux que j'aie encore été à ce moment-là captif de la prison d'air (Lettre « Comment êtes-vous sorti ? »).

De même que chez René Barjavel, le Merlin de Dialogus associe aussi la folie à l'amour ou plus précisément ici à la perte de l'être aimé.

Jean-Louis Fetjaine dans *Le Pas de Merlin* et *Brocéliande*, présente une réécriture intéressante de la folie de Merlin. Dans le texte médiéval *Kentigern et Lailoken*, le héros tombe dans la folie après avoir entendu une voix provenant des cieux qui le maudit et le juge

responsable des morts d'une bataille. Puis il aperçoit des troupes aériennes de démons qui font référence au motif de la *mesnie Hellequin*[298]. C'est à la suite de sa folie que le héros commencera son errance, « avant d'arriver au sanctuaire où il trouve la guérison, pèlerinage sauvage et involontaire à l'écart des routes habituelles »[299]. Dans *Le Pas de Merlin*, on retrouve le motif de la *mesnie Hellequin*. Rappelons la citation déjà énoncée de Philippe Walter :

> Cette troupe de démons apporte la folie et la « mélancolie » qu'il faut comprendre comme une véritable possession démoniaque. […] Les apparitions rituelles d'une horde sauvage de revenants correspondent à de grandes césures du temps saisonnier, en particulier les deux dates-clés du calendrier celtique, à six mois de distance, qui marquent respectivement le début de l'hiver et le début de l'été, soit Samain (nuit de la Toussaint) et Beltaine (nuit de Walpurgis). L'apparition de l'armée des revenants signalerait ainsi une date-clé d'irruption des êtres de l'Autre Monde dans le monde des hommes[300].

Or, dans le roman de Jean-Louis Fetjaine, Merlin subit une grande épreuve : il entre en contact avec des défunts sur les collines de Preseli. L'apparition des revenants a bien lieu à la date-clé de Samain : « L'entrée de l'Autre Monde, la terre du Dessous où séjournaient les âmes des morts, et dont elles ne sortaient que lors de la nuit de Samain… Ce soir même… » (*Le Pas de Merlin*, p. 293). Tout comme Lailoken, Merlin est touché par une sorte d'armée mais qui n'est pas visible. Il sent les défunts le traverser ou l'effleurer les uns après les autres :

> Cela ne dura que le temps d'un battement de cœur, pas plus, et aussitôt le spectre le quitta, si vivement que l'enfant en eut le souffle coupé. Merlin ne pouvait toujours ni bouger ni émettre un son. Ses pensées étaient obscurcies par l'irruption de toute cette existence dans sa propre mémoire, incapables d'assimiler autant de souvenirs, bouleversées, terrifiées. Il eut le sentiment confus que d'autres passaient sans l'effleurer et se répandaient sur le monde, mais aussitôt l'émanation d'un autre défunt le posséda de la même manière et aussi fugacement (*Le Pas de Merlin*, p. 308).

Merlin tombe dans une sorte de folie puisqu'il est possédé. Il ressort métamorphosé et mélancolique à jamais de son expérience avec l'Autre Monde : « Crois-moi, je sais ce que c'est que d'avoir peur. Je connais la mort, des dizaines de morts, et je ne cesse de pleurer avec eux. », (*Le Pas de Merlin*, p. 327). Il est en proie à la « possession » dont parlait Philippe Walter, il a accès aux secrets de sa propre mère décédée, dont l'âme est entrée en lui :

> Chaque mot que tu lui as dit, je le connais, poursuivit Merlin. Tout ce qu'elle cachait, tout ce qu'elle t'a confessé, je le connais. Son âme vit en moi désormais, comme l'âme de Guendoleu, de Cadvan et de dizaines d'autres (*Le Pas de Merlin*, p. 327).

---

[298] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, p. 37-38.
[299] Fritz, Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, P.U.F, 1992, p. 16.
[300] Walter, Philippe, *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 21.

Mais cette possession n'est pas démoniaque, puisque d'une part, Jean-Louis Fetjaine supprime les références chrétiennes, et que surtout, il indique que Merlin est parvenu au cours de cette épreuve à refuser les âmes mauvaises :

> Tout au long de la nuit, d'innombrables esprits le traversèrent encore, mais l'enfant parvenait maintenant à leur parler, à accueillir volontairement ceux dont il souhaitait l'expérience ou à maintenir à distance les âmes mauvaises, chargées de haine et de vengeance (p. 310).

Ainsi, la folie de Merlin n'est pas un état pathologique de dérèglement mental, c'est un état divin de possession mélancolique. Merlin ne cessera d'être hanté par tous ces morts. Mais il trouvera enfin la paix et la guérison dans la forêt de Brocéliande, après un long voyage : « Pour sa part, cette pérégrination pouvait bien durer toujours. Il ne semblait pas y avoir de danger, sous la forêt, pas de noires pensées, pas de démons ni de défunts pour venir le hanter. » (*Brocéliande*, p. 240). Ainsi, la forêt qui est la demeure de la folie, le refuge du fou dans les romans médiévaux, est le lieu où Merlin trouve la guérison chez Jean-Louis Fetjaine, tandis qu'il devient fou dans les collines de Presli. Celles-ci n'abritent que très peu de végétation et sont surtout peuplées de rochers : « Ces roches bleues sauvages et escarpées, ce chaos de pierres désertiques, étaient connues d'un bout à l'autre du pays. » (*Le Pas de Merlin*, p. 293). Jean-Louis Fetjaine renverse donc la corrélation médiévale entre forêt et folie pour en créer une nouvelle entre forêt et raison, ce qui montre encore une fois l'importance de la tradition sylvestre et de la proximité de Merlin à la nature. La folie, traitée à travers le motif de la *mesnie Hellequin*, permet au héros de connaître enfin ses origines, son identité dont il est en quête pendant tout le roman. L'âme de sa mère lui apprend le secret de sa naissance : il est le fils d'un elfe (*Le Pas de Merlin*, p. 325). D'autre part, cette folie par laquelle il est touché lui permet d'acquérir une immense sagesse puisque les âmes et les vies entières de grands hommes se déversent en lui :

> Des dizaines, comme Guendoleu, restèrent en lui jusqu'à l'anéantissement. Cadvan, Diwel et bien d'autres guerriers de Cumbrie ou du Dyfed qui avaient eu naguère de l'affection pour lui, mais aussi des bardes, des vates et des druides morts dans l'année, qui lui faisaient le don suprême de tout ce qu'avait été leur vie et ouvraient son esprit au plus immense des savoirs (*Le Pas de Merlin*, p. 310).

Enfin, Merlin occupe une fonction de bouc émissaire pour les âmes défuntes : « Ils entrent en moi et se déversent de toute leur vie comme d'un fardeau, avant de s'en aller vers l'Autre monde. » (p. 102). Blaise se demande alors si le héros n'a pas été choisi par Dieu, s'il n'est pas son instrument qui, tout comme Jésus, doit racheter les péchés des hommes : « Se pouvait-il qu'il fût l'Élu ? Le nouveau Messie dont toute la chrétienté attendait le retour ? Se pouvait-il que les morts viennent à lui pour le Jugement, et que le temps de la parousie soit

arrivé ? » (p. 106). Cette conception de la folie de Merlin se rapproche beaucoup de la mystique celto-pythagoricienne énoncée par Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux qui expliquent que Merlin porterait les âmes défuntes dans son ventre sous forme de souffle, de pet et se purgerait lors de sa déshibernation. C'est aux enfers (en l'occurrence, ici, les collines de Preseli et non pas la forêt où Merlin n'entre jamais en contact avec des âmes défuntes) que Merlin ouvre l'orifice du haut par l'intermédiaire du rire, et se gonfle d'âmes qu'il libérera quarante jours plus tard à la Chandeleur ou à Pâques, « comme le Christ-cerf a libéré les Pères jalousement gardés depuis des siècles aux limbes. »[301].

Ainsi, la folie constitue un thème assez négatif et fortement lié au christianisme dans les romans médiévaux. L'influence chrétienne ayant pratiquement disparue dans les œuvres contemporaines, il n'a donc plus sa place. Cependant, les auteurs qui ont choisi de le conserver le traitent, soit sous une perspective païenne, comme Jean-Louis Fetjaine ou le Merlin de Dialogus, ou au contraire, le rendent positif, le revalorisent, comme René Barjavel qui en fait un combat dont le héros n'est plus l'acteur passif et maudit, mais le vainqueur face à la tentation diabolique, tel un Jésus des temps modernes.

La tradition sylvestre tient une grande place dans chaque œuvre contemporaine et prend le dessus par rapport au Merlin médiéval christianisé. Elle est revalorisée et développée par les auteurs, alors que les références chrétiennes sont gommées. C'est ce que nous allons étudier dans notre dernière partie sur la rémanence des origines.

3. Une tendance générale : la dévalorisation du christianisme

Dans notre corpus de romans médiévaux, le christianisme tient une place importante. Chez Robert de Boron, il est même omniprésent à travers les actes et les paroles des personnages. Selon Alexandre Micha,

> Toutefois, il [le *Merlin* de Robert de Boron] propose, le plus souvent à travers la narration, un certain nombre d'enseignements qui permettent de dessiner la physionomie religieuse et morale

[301] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, note 113, p. 36.

> de l'auteur. Dans son *Joseph*, Robert s'était intéressé à d'assez nombreux points de doctrine : dans le présent roman, les notions religieuses tiennent aussi une grande place, plutôt inattendue dans un roman arthurien[302].

Toute entreprise se fait au nom de Dieu et pour l'Église :

> Et vos, desfendez vostre droit heritaige qui est vostre par loi et par religion : et cil qui einsis morra en son droit tenant et acordez a la vertu Jhesu Crist par le comendemant de Sainte Eglyse ne doit gaires douter la mort (§ 45, 19-23).

Dieu sait tout (« Nostre Sires qui toutes les choses voit et set et conoist » § 84, 8), il décide de toute chose, gouverne tous les cœurs (« Toute ceste humilité que vos avez ci dite est venue en voz cuers de par Dieu » § 84, 21-22), il vient en aide au plus faible (« Et Dex vos aït, se vos estes tele com vos dites ; et sachiez bien, se vos l'estes, que il vos aidera. » § 8, 50-52), et protège du diable :

> Et toutes les foiz que tu leveras et coucheras, si te saingnes en non dou Pere et dou Fil et dou Saint Esperit, et fai croiz desor toi en non de cele que il fist de son Saint Cors et el non de cele ou il soufri mort por pecheors garder des poines d'enfer et dou pooir dou deable. Se tu le faiz einsi com je te comende, tu n'as garde d'ennemi (§ 5, 40-46).

Merlin est le premier représentant de Dieu sur terre : « Mais croi ce que je te dirai de la foi et de la creance et je te dirai tel chose que nus hom, fors Dieu et moi, ne te porroit dire. » (§ 16, 36-38) ; « et je vos dirai ce que je sai que Nostre Sires volt que vos sachiez » (§ 48, 35-36). On observe plusieurs thèmes récurrents liés au christianisme. Par exemple la lutte entre le bien et le mal : Merlin est engendré par les démons afin d'anéantir l'œuvre de Jésus, son rôle est celui d'un antéchrist. De même, les péchés capitaux dont le *Merlin* offre un véritable tableau : la luxure de la sœur cadette, l'orgueil du baron qui veut s'asseoir sur le siège vide de la Table Ronde, la colère qui perd les personnages et permet aux démons d'agir, l'envie de certains seigneurs par rapport au statut de Merlin auprès d'Uter etc. D'autre part, le thème de la rédemption occupe également une place importante. Grâce à la conduite exemplaire et au repentir de la mère de Merlin, le héros devient le serviteur de Dieu et non du diable. Le motif du salut de l'âme est un fil conducteur du récit comme l'indique Alexandre Micha :

> La grande affaire est d'assurer son salut, et donc de faire une bonne fin ; Blaise ne se lasse pas de le répéter et les combattants de Salisbury se confessent sur l'ordre de Merlin avant d'engager la bataille. Rien n'est plus fragile que le bonheur sur cette terre, cette vie n'est qu'une préparation à une autre vie, la « pardurable ». Un parfum de *contemptus mundi* imprègne le roman. Merlin s'adresse à Uter avant la bataille contre les Saxons, il rappelle que le renoncement aux biens de ce monde est la condition nécessaire du salut : le roi ne survivra pas

[302] Micha, Alexandre, *Études sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 79.

> longtemps à sa victoire, il doit donc distribuer ses trésors et ses richesses qui nuisent à l'âme et l'empêchent de gagner le seul bien impérissable, la *joie* dans l'autre monde[303].

Cependant dans le corpus contemporain, le christianisme a perdu son statut. Il n'a plus la même importance, pire, il est dévalorisé au profit d'un retour à des croyances païennes. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la manière dont les auteurs contemporains relèguent le christianisme au second plan, puis nous étudierons comment les références chrétiennes sont gommées ou re-paganisées, avant d'analyser la présence d'un néo-paganisme dans les œuvres contemporaines dont John Boorman constitue le représentant principal.

a. Le christianisme relégué au second plan

La dévalorisation du christianisme est illustrée de manière différente selon les auteurs contemporains. C'est tout d'abord à travers sa relation avec Merlin que la religion chrétienne est dépréciée. D'autre part, son statut peut devenir superficiel. Bien qu'elle soit présente, elle n'est pas prise au sérieux et fait l'objet d'une certaine hypocrisie de la part des personnages. Enfin, elle peut également être dévalorisée à travers ses propres représentants.

i. Merlin et le christianisme

Chez John Boorman, Merlin s'oppose au christianisme. Il fait partie d'un autre âge lié à des croyances païennes :

> – Les jours sont comptés pour les êtres de notre espèce, le dieu unique vient de chasser les dieux multiples […]. C'est l'avènement des hommes et de leur univers (chap. 19).

Merlin ne s'inclut pas dans la catégorie des hommes, il fait partie d'une autre « espèce ». Le « dieu unique » appartient au nouvel âge qui commence alors que le héros dépend de celui qui s'apprête à disparaître. Il n'y a donc aucun lien entre Dieu et Merlin, ils sont totalement étrangers. Au mariage de Guenièvre et Arthur, le héros se tient à l'écart de la cérémonie alors qu'il est le conseiller du roi. Il n'appartient pas à l'âge chrétien, Dieu ne l'intéresse pas.

---

[303] Micha, Alexandre, introduction à la traduction du *Merlin* de Robert de Boron, Paris, Flammarion, 1994, p. 13-14.

De même, dans *Merlin ou la terre dévastée* de Tankred Dorst, le héros et Dieu n'entrent jamais en contact. Merlin s'adresse rarement à lui, alors qu'il est très souvent en contact avec le Diable. Cependant, il l'appelle à l'aide une seule fois, pendant que son père lui envoie des visions terribles :

> Alors lui vinrent des pensées terribles et il vit des événements, certains s'étaient produits des siècles auparavant, d'autres des siècles plus tard. […]
> Il hurla le nom de Jésus-Christ et perdit connaissance.
> Quand il revint à lui, l'ombre avait disparu. Il était assis dans le champ de chaume, en plein soleil. Il fit des mouvements du torse pour s'assurer qu'il était vivant, et finalement il éclata de rire et devint euphorique. Il s'écria :
> – Je suis un artiste, qu'est-ce que j'en ai à faire ! (p. 137-138).

On ne sait pas réellement si Dieu lui est venu en aide. Après avoir crié le nom de Jésus-Christ, Merlin s'évanouit, mais cela est peut-être dû aux images insoutenables qu'il vient de regarder. Le paratexte ne donne aucune information sur l'implication potentielle de Dieu. Cependant, le héros se réveille en plein soleil, dans un champ de chaume. Il semble donc avoir été transporté dans un lieu agréable. Mais cela ne constitue pas une preuve d'intervention divine car le héros est également capable de changer d'endroit à sa guise. Notons que Merlin ne remercie pas Dieu, il ne fait aucune allusion à lui et se contente d'éclater de rire. Il semble avoir complètement oublié l'épisode précédent. Sa première parole est adressée à lui-même et à personne d'autre : « Je suis un artiste, qu'est-ce que j'en ai à faire ! ». Ainsi, Dieu et Merlin semblent très distants.

Chez René Barjavel, Dieu est également absent pour le héros. Merlin lui demande son aide mais n'obtient aucune réponse :

> Il avait souvent demandé à Dieu de lui expliquer le pourquoi de ce paradoxe dont Viviane et lui-même souffraient tellement : s'Il avait fait l'homme et la femme complémentaires, pourquoi était-ce un péché pour eux de se compléter ? Pourquoi avait-Il établi entre eux une telle attirance, s'ils devaient user leurs forces à y résister ? Pourquoi un homme ou une femme qui voulait s'élever sur le plan spirituel devaient-ils sacrifier le plan sexuel ? La joie partagée était-elle condamnable ? La souffrance était-elle le comble de la vertu ?
> Mais si le Diable parle parfois, Dieu se tait, toujours. Il faut trouver les réponses seul. Merlin cherchait (p. 190-191).

Le héros souffre, il aimerait trouver des réponses afin d'être soulagé. Le terme « pourquoi » est répété à plusieurs reprises et l'extrait est presque uniquement composé de phrases interrogatives. Merlin semble avoir accumulé un grand nombre d'interrogations pour lesquelles il n'a pas trouvé de réponse. Elles le hantent, lui pèsent et Dieu ne lui apporte aucune aide. Le parallèle établi entre Dieu et le Diable (« le Diable parle parfois, Dieu se tait,

toujours ») donne presque l'impression d'une inversion des rôles. Le Diable est ouvert à un contact alors que Dieu ne répond jamais aux questions. Il n'y a pas d'espoir possible, il faut se débrouiller seul. Ainsi, la relation entre Merlin et Dieu chez René Barjavel est également très froide.

Dans *Le Pas de Merlin* de Jean-Louis Fetjaine, c'est tout d'abord à travers ses exclamations que Merlin s'oppose au christianisme : « Par les Mères, avait-il murmuré. Depuis quand sont-ils là ? » (p. 150), alors que Blaise, fidèle à son homologue médiéval s'exclame : « Seigneur Dieu, pourquoi ont-ils fait ça ? » (p. 159). Mais Merlin exprime également à plusieurs reprises ses convictions religieuses : « Nous n'avons pas les mêmes dieux, moine ! » (p. 152) avec un ton parfois critique par rapport au christianisme : « Quelle sorte d'homme es-tu ? Et quelle sorte de Dieu sers-tu ? Tu n'es bon qu'à prier les morts ! » (p. 153) ; « Tu as laissé le torque d'Ambrosius dans les mains de nos ennemis, afin qu'ils couronnent Ryderc de Strathclyde et que ton dieu ou ton évêque règne sur la Bretagne… » (p. 325). Par sa fonction même de barde, Merlin est en contradiction avec la religion des moines. Ses confrères manifestent plusieurs fois leur mécontentement quant à la « nouvelle religion » (p. 50). Ainsi, Taliesin se montre très critique : « Mais ils nous ont laissé les moines, tel un venin qui ronge la Bretagne ! » (p. 68) et Aneurin, barde du roi Mynydog, se moque ouvertement de l'abbé Kentigern :

> – Pour qui se prend-il, ce moine ? grommela Aneurin près de lui.
> Et, à pleine voix :
> – Je t'en propose une autre, Romain ! La triade des Mères ! Don, Grande Mère de Dyfed, de Gwynedd et de Powys, Ceridwen, gardienne du chaudron de l'inspiration, et Clota, déesse de la Clyde, qui toutes les trois te voient et qui ne t'aiment pas beaucoup ! (p. 80).

La trinité chrétienne est opposée ici à la triade celtique des Mères. Le christianisme et les croyances celtiques sont mis en parallèle et montrent la présence d'une connivence. En effet, ils sont encore mêlés et partagent souvent de nombreux points communs. Dans *Brocéliande*, l'esprit d'Aurélien, évêque du Léon qui vient de mourir, entre en Merlin. Pourtant, ses croyances ne changent pas :

> – Oui… Il est en moi…
> – Alors, tu crois, à présent ? murmura Blaise.
> – En Dieu ?
> Pour toute réponse, Merlin écarta les bras dans la posture du crucifié.
> – *Agnus Dei, qui tollis pecata mundi*… Non, mon frère. L'agneau prêt à être sacrifié ne croit pas au couteau du boucher. Il le hait. Il en a peur. Quant à moi, je ne crois plus en quelque dieu que ce soit (p. 104).

Merlin ironise sur Dieu, il parodie Jésus sur la croix ce qui montre qu'il n'a aucune considération pour la religion chrétienne. Bien que l'esprit d'un saint homme (« Paulus [Aurélien] meurt en odeur de sainteté… », p. 95) ait pénétré l'âme du héros, les convictions de Merlin ne changent pas, le christianisme est toujours négatif à ses yeux.

De même, le héros de Dialogus ne croit pas en Dieu : « En effet je ne crois pas en Dieu, je l'ai dit et répété. » (Lettre « Dieu n'existe pas ? »). Le héros semble très sûr de lui et n'a pas peur de réitérer cette profonde conviction autant de fois qu'il le faudra : « Je n'ai jamais été chrétien, ni ne croit en l'existence d'un Dieu unique, et je n'ai donc jamais agi au nom d'un tel être. » (Lettre « Biographies autorisées et non autorisées »). La négation apparaît dans toute cette allégation « ne…jamais », « ni…ne », « ne…jamais ». Elle est associée aux termes « chrétien », « Dieu unique » et « tel être ». Selon Merlin, la Nature qui est la seule chose qu'il faut vénérer, ne peut en rien être comparée au dieu du christianisme :

> Mais en aucun cas elle ne peut être apparentée au dieu de christianisme ! La Nature n'envoie pas de missionnaires, elle ne réclame pas d'églises, elle n'a pas de peuple élu et ne prétend pas apporter les réponses, ni guider l'homme vers quelque royaume suprême (Lettre « Dieu et la Nature »).

Merlin critique indirectement le christianisme en le comparant à la Nature. Plutôt que de dire que la religion chrétienne envoie des missionnaires, réclame des églises etc., il préfère parler de la Nature en précisant ce qu'elle ne fait pas. Cela permet de dévaloriser encore plus le christianisme qui n'est pas le sujet direct.

Enfin, chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert, Merlin qui avait été élevé par Blaise au milieu de croyances chrétiennes et païennes, renie définitivement le christianisme. Sa créatrice Ahès lui fait subir une épreuve dans laquelle il doit tuer un monstre sanguinaire. Il en ressort victorieux mais devient véritablement diabolique et malfaisant : « Que tremblent les rois bretons !!! Qu'on leur envoie une missive, afin qu'ils renient à jamais, et aux yeux de tous, le Nazaréen ! » (tome 3, p. 28). Il va donc déclarer la guerre aux rois bretons afin qu'ils se convertissent aux anciennes croyances. Ainsi, le Merlin de Jean-Luc Istin et Eric Lambert s'oppose à son homologue médiéval qui œuvrait pour et au nom du christianisme. Sa mission s'attache au contraire à convertir les hommes aux croyances païennes, comme le montre les propos de Vortigern lors d'un conseil entre les rois bretons : « Il exige uniquement que nous

répudions notre foi envers le Christ au profit de nos anciens cultes ! » (tome 4, p. 19).

Ainsi, Merlin n'est plus le porte-parole de Dieu dans le corpus contemporain. Une véritable rupture apparaît entre le héros et le christianisme. Soit Merlin reste indifférent devant Dieu (ou c'est ce dernier qui ne se soucie pas de lui), soit il le critique fortement, ou pire, il va jusqu'à le combattre.

ii. Des croyances chrétiennes superficielles

Chez John Boorman, le christianisme semble tenir une place importante dans la société arthurienne. Il est, par exemple, invoqué avant les combats. Ainsi, lorsque Lancelot s'apprête à affronter Arthur :

> – Bats en retraite ou prouve ta valeur dans une passe d'armes sous le regard de Dieu !
> – Puisse-t-il me donner la force de te désarçonner et d'un seul coup d'épée te faire à nouveau traverser la mer (chap. 15).

De même, lorsque Gauvain accuse la reine d'adultère, Arthur lui impose un combat judiciaire avec Lancelot : « Car de par le jugement de Dieu, aucun chevalier qui est dans l'erreur ne l'emporte sur celui qui est dans la vérité » (chap. 22). Il arrive même que les hommes prient le « dieu unique » pour qu'il les protège des « dieux multiples ». Ainsi, lors d'une messe, les moines implorent Dieu de les sauver de Morgane qui est de la même « espèce » que Merlin, donc elle aussi une sorte de divinité païenne : « Mon Dieu, sauvez-nous de Morgane et sauvez-nous de son enfant sacrilège » (chap. 30). Il est intéressant de constater que les deux âges, celui des divinités païennes et celui de Dieu, coexistent avant que le premier ne cède la place au second.

Mais le christianisme est présenté comme un élément secondaire dans le film de John Boorman. Les hommes prient Dieu mais croient en la force d'Excalibur, un don de la Dame du Lac (chap. 2 et 16), qui provient directement d'un âge païen :

> – Voyez ! L'épée de la puissance : Excalibur ! Elle fut forgée lorsque le monde était jeune, lorsque l'oiseau, la bête et la fleur ne faisaient qu'un avec l'homme, et que la mort n'était qu'un rêve… (chap. 2).

Les croyances païennes sont encore présentes dans le cœur des hommes, la transition d'un âge à l'autre n'est pas tout à fait achevée. Lorsque Lancelot et Arthur combattent, ils invoquent d'abord Dieu pour leur venir en aide. Puis Arthur, au plus mal, fait appel à Excalibur : « Excalibur, j'en appelle à ton pouvoir ! » (chap. 16). Ce n'est pas Dieu qui est appelé lorsque le combat devient vraiment sérieux, mais les forces païennes. Ainsi, les hommes se montrent quelque peu hypocrites par rapport au christianisme. De même, Arthur ou Uther ne s'adressent jamais à Dieu lorsqu'ils ont besoin d'aide, ils appellent Merlin : « Merlin… Si seulement tu étais à mes côtés, mon vieil ami, pour me donner le courage. » (chap. 38) ; « Merlin, où es-tu ? Demande à ton dragon de tisser une nappe de brume pour me cacher ! » (chap. 8). Des rois chrétiens ont choisi un conseiller païen, ce qui est plutôt paradoxal. Ainsi, la religion chrétienne est présente, mais comme une sorte de toile de fond. Les réelles convictions des hommes semblent plutôt tournées vers les divinités païennes. Ce qui s'avère le plus représentatif de cette hypocrisie est le fait que Guenièvre, devenue none dans un couvent, conserve Excalibur sous son lit pendant de nombreuses années. Arthur lui-même s'en étonne :

> – Je l'avais gardée…
> – Jamais, pendant toutes ces années je n'aurais espéré qu'elle fût en votre garde (chap. 37).

Dans *Le Pas de Merlin*, Aldan, la mère du héros, s'est convertie au christianisme alors qu'elle avait connu de très près un monde et des créatures qui s'y opposent. Elle ne peut donc pas avoir oublié ses anciennes croyances. Le roman se déroule à un moment où la religion monothéiste est en train de conquérir la Bretagne. Lors de l'assemblée des rois, les deux religions, chrétienne et païenne, sont présentes comme le souligne Aldan :

> – Seigneurs, écoutez-moi ! Je suis Aldan Ambrosia Dyfed, reine de Caerfyrddin et des Sept Cantons, veuve d'Ambrosius Arthus Aurelianus, l'Ours de Bretagne ! Au nom des Mères et au nom de Christ, écoutez-moi ! (p. 81).

Ainsi, le christianisme n'est pas présenté de la même manière que chez Robert de Boron. Il n'est pas la seule et unique religion, l'âge polythéiste n'a pas encore disparu. De même, Blaise est profondément chrétien. Pourtant, il est sensible à l'existence d'un monde qui s'oppose à ses croyances :

> – Depuis que je suis au service de la reine, ta mère, j'effleure un monde dont je ne soupçonnais pas l'existence. Un monde auquel tu appartiens peut-être sans le savoir (p. 140).

Les moines de l'île de Môn prient Dieu mais sont conscients d'une autre présence : « Sais-tu que chacun d'entre nous a ressenti ici une présence ? Il y a sur Môn quelque chose

que nous prions et que nous appelons Dieu, mais… » (p. 200). Le christianisme demeure superficiel car d'autres croyances s'opposent à lui. Merlin va d'ailleurs surprendre les moines de Môn en pleine cérémonie druidique :

> L'enfant avait déjà assisté à suffisamment de rites druidiques pour reconnaître l'une de leurs cérémonies, mais sous ce tertre, tout semblait mêlé, la religion du Christ et celle de ses ancêtres, la médecine, la prière et la magie… (p. 196).

Ainsi, la religion unique, avec un dieu unique se mêle à d'autres convictions et d'autres dieux. Les moines sont en quelque sorte de nouveaux druides, qui ont simplement remplacé leurs croyances par « quelque chose qu'ils prient et qu'ils appellent Dieu, mais… ». Ce « mais » dans la bouche du moine le plus important de Môn, symbolise déjà à lui seul la dépréciation de la religion chrétienne dans le roman de Jean-Louis Fetjaine ainsi que la présence, encore très importante, des divinités païennes.

D'autre part, les hommes se montrent hypocrites par rapport au christianisme. Pour Ryderc, le roi de Strathclyde, il est un moyen d'obtenir le pouvoir sur la Bretagne :

> – Non, Ryderc, ce ne peut être un autre, rétorqua l'évêque avec fermeté. Je comprends ta rancœur, mais l'avenir de la Bretagne ne se fera qu'en Notre Seigneur, et tu es son bras armé, quoi qu'il advienne (p. 91).

On retrouve également cette conception dans la trilogie des elfes de Jean-Louis Fetjaine. Le roi Pellehun s'ennuie dans sa chapelle alors qu'il s'est converti au christianisme :

> Désespéré par l'inattention du roi, le moine s'était tu et le regardait avec une expression tellement découragée que cela en devenait presque amusant.
> – Alors ! Vous nous parliez des péchés, c'est ça ?
> – Oui, sire, dit le chapelain avec un soupir résigné. Les sept péchés capitaux : orgueil, envie, ire, paresse, avarice, luxure et gloutenie.
> – Eh bien, fit Pellehun en souriant à la jeune reine, je crois que je les ai tous ! Qu'est-ce que j'ai gagné ? (*Le Crépuscule des elfes*, p. 204).

Le roi plaisante sur les péchés capitaux ce qui montre qu'il ne respecte pas la religion chrétienne, il est à la limite du blasphème. Le moine semble totalement désarçonné (« une expression tellement découragée », « un soupir résigné »). Il va ensuite parler de déloyauté à titre d'exemple, et le roi va alors s'en prendre à lui : « Tu te prends pour quoi, moine ? », « Et puis sortez ! C'est assez de moineries pour le jour ! » (*Le Crépuscule des elfes*, p. 205). Pellehun semble s'être converti sans grande conviction, il n'a aucune peur des péchés capitaux et ne respecte pas non plus le moine qui lui enseigne le catéchisme. La religion chrétienne demeure superficielle, les rois l'ont adoptée sans y croire véritablement, elle est un instrument politique. Il en va de même pour le peuple qui ne se rend jamais à la chapelle : « En dehors de la reine et de ses suivantes, qui venaient là dévotement faire leurs actions de

grâce dès l'aurore, elle demeurait à peu près vide, sauf pour les grandes occasions, baptêmes ou bénédictions… » (*La Nuit des elfes*, p. 122). Les hommes ne prient pas véritablement, sincèrement, ils se rendent uniquement à la chapelle pour des occasions spéciales.

Chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert, le christianisme est également mêlé aux croyances païennes. Il n'est pas la seule religion, comme l'explique l'introduction au tome 2 : « Pour contrer le Christ, la déesse Ahès créa Merlin, fils du vent et d'une vierge. Mais l'enfant lui échappait. Le père Blaise lui enseignait tant les symboles de l'ancienne tradition que ceux du Dieu unique. » (tome 2, p. 4). Les rois bretons sont également hypocrites par rapport au christianisme. Encore une fois, leur conversion semble uniquement politique, elle n'est pas sincère, comme le montrent les propos du roi Maelwys : « Je ne suis certainement pas bon chrétien et je me moque quelque peu des religions mais une chose est certaine, je demeure souverain dans mes choix, et ce n'est pas un bâtard qui va me forcer à renier le Christ. » (tome 3, p. 52). La religion chrétienne est présentée comme un simple « choix » et non pas une conviction profonde. Le roi avoue ne pas être un bon chrétien et se moquer de la religion. De même, lors du conseil des rois bretons, Vortigern montre le peu d'estime qu'il porte à la religion chrétienne : « Pour ma part, je me moque bien de ces affaires religieuses ! Ancienne ou nouvelle tradition, la robe est la même ! Il n'y a que le vin qui change et je dois dire que l'ancien était bien meilleur ! » (tome 4, p. 19). Vortigern déclenche les rires de toute l'assemblée, ce qui montre que les autres rois partagent son avis. Le christianisme est totalement superficiel, les hommes n'ont aucune véritable conviction. Le vin les intéresse bien plus.

Ainsi, les auteurs contemporains placent le christianisme dans une perspective très superficielle. Il n'est pas la seule et unique religion, les croyances païennes sont encore présentes et lui font concurrence dans le cœur des hommes. Ces derniers semblent uniquement l'adopter pour des raisons politiques, ils ne croient pas sincèrement en Dieu et de ce fait, ils se montrent hypocrites par rapport à la religion chrétienne. Elle perd donc toute sa crédibilité.

iii. Des représentants décevants

Le christianisme est également déprécié à travers ses propres représentants. Chez René Barjavel, Merlin n'est pas indifférent ou en conflit avec Dieu. Bien qu'il soit absent et ne communique pas avec le héros, ce dernier agit tout de même en son nom :

> Il fut d'abord avec les Druides et peut-être, avant les Druides, avec ceux dont le nom s'est usé et a disparu au long des siècles. Après les Druides il fut avec les moines chrétiens, et mit fin lui-même à sa présence parmi nous quand se termina l'Aventure qu'il avait déclenchée et, autant qu'il avait pu, dirigée (p. 15).

Selon l'évolution des croyances, Merlin se place aux côtés des Druides, puis des moines chrétiens. De même, René Barjavel situe le Graal dans une perspective chrétienne et non pas païenne, il fait même remonter son existence au mythe d'Adam et Eve : « Eve confectionna une coupe avec une poignée de glaise, et y recueillit le sang d'Adam. La glaise but le sang du blessé, et la blessure se ferma. » (p. 21). Cependant, l'auteur ne manque pas de dénoncer les abus des moines chrétiens, représentants du christianisme :

> Mais dans ce bout de continent qui avait encore des noms changeants, un dieu nouveau s'avançait, venu de Jérusalem, où il était mort et ressuscité, en même temps qu'il régnait en permanence dans les cieux.
> Il balaya devant lui les autres dieux. Ce n'était pas qu'il refusât le partage : il n'en avait même pas l'idée. Il était l'Unique, il occupait la totalité de l'espace et du temps, qu'il avait créés. Il eût, malgré cela, bien toléré les autres dieux, ils ne le gênaient pas, ils étaient éparpillés, minuscules, ils ne se différenciaient pas essentiellement de lui, ils étaient son propre reflet émietté par les miroirs de la vie. Mais une armée de prêtres et de moines ratissaient en son nom les campagnes, proclamant qu'il était un dieu jaloux, ce qui était faux, à son niveau on ne peut être ni jaloux, ni vengeur, ni justicier. La justice se fait d'elle-même dans le cœur des vivants.
> Les prêtres et les moines, les uns sincères, les autres calculateurs, tous dans l'erreur, promettaient et menaçaient en Son Nom, promettaient à ceux qui L'adoraient et Lui obéissaient les délices d'une moelleuse vie éternelle et menaçaient les mécréants des souffrances abominables de l'Enfer (p. 39-40).

L'auteur semble utiliser les majuscules de manière ironique, elles apparaissent même au niveau du pronom possessif (« Son Nom ») ou du pronom complément direct (« L'adoraient ») et indirect (« Lui obéissaient »). Il se moque ainsi de ces moines évangélisateurs, grand représentants du christianisme et pourtant « tous dans l'erreur ». Ainsi, René Barjavel ne défend pas une perspective fondamentalement chrétienne. Il propose ses propres convictions : l'existence d'un Dieu unique que le christianisme a transformé à sa guise. De plus, il ne renie pas l'existence de dieux païens et sylvestres : « Les anciens dieux n'étaient pas morts, ils vivaient dans les forêts, les lacs et les sources, les hommes les

connaissaient, les rencontraient parfois, ne les craignaient guère. » (p. 39). Le christianisme est donc dévalorisé, ses moines ont faussé ses véritables préceptes.

Chez Jean-Louis Fetjaine, Kentigern, l'abbé du roi Ryderc, est prêt à tout pour que le christianisme devienne l'unique religion en Bretagne. Le roi lui-même se trouve dépassé par son acharnement : « Que m'importent ton Blaise, tes calculs et les plans de ton maudit Colomba d'Iona ! » (p. 91). La caractéristique de calculateur est en désaccord avec le statut d'homme de Dieu, de chrétien par excellence. Sous l'influence de Colomba, l'abbé de l'île d'Iona, Kentigern, va créer une nouvelle alliance entre les peuples, celle de la foi en Dieu, et va pousser Ryderc à trahir ses alliés de toujours, qui ne se sont pas encore convertis au christianisme :

> – Qu'est-ce que nous voulons tous, en fin de compte ? insista Kentigern. La paix, non ? Le bonheur ? La puissance et la gloire aussi, sans doute, mais dans quel but, si ce n'est de mettre fin à ces guerres incessantes ? Une armée peut être vaincue, mais nul ne peut détruire un peuple, tu le sais bien. La seule chose qui puisse garantir la paix entre nous, c'est l'alliance… Ne te trompe pas d'adversaire, Ryderc. Les Gaëls d'Hybernie ou de Dal Riada ne sont pas nos vrais ennemis, et les Pictes eux-mêmes se rallieront bientôt à la vraie foi (p. 91-92).

Pourtant, les Gaëls ou les Pictes sont les pires ennemis des Bretons. Ryderc et ses hommes sont d'ailleurs attaqués par des Pictes alors qu'ils sont en route pour s'allier à l'un de leurs clans (les Dal Riada). Kentigern veut instaurer la paix avec les peuples ennemis chrétiens, mais paradoxalement, il pousse Ryderc à faire la guerre aux peuples alliés mais païens :

> Demain, les Bretons, les Scots et les Pictes ne seront qu'un même peuple, le peuple de Dieu, uni contre les ennemis de la vraie foi ! Nous n'avons pas le droit de renoncer, mon prince… Tout est déjà en marche, nous ne pouvons plus reculer (p. 92).

Jean-Louis Fetjaine met en lumière les injustices perpétrées au nom de Dieu par les évangélisateurs. Afin d'imposer le christianisme, ses représentants sont prêts à tout, même à tuer, trahir et faire le mal. Mais les plans de paix entre peuples ennemis mais chrétiens tourneront au désastre, comme le constatera Blaise en Dyfed :

> Le moine ne pouvait prier, en vérité, tant Dieu semblait loin de ce carnage qui opposait des armées chrétiennes se réclamant l'une et l'autre de lui (p. 277).

Kentigern se montre agressif lorsqu'il parle des païens et plus particulièrement de Merlin. Une véritable haine pour ce jeune barde qu'il ne connaît même pas semble l'habiter, toujours en contradiction avec le chrétien qu'il représente : « Ce Merlin est le fils du diable ! cracha l'abbé. Un bâtard ignorant, accroché aux vieilles croyances. Un barde sans intérêt ! »

(p. 93). Et lorsque Languoreth, la femme de Ryderc, contredit l'abbé, il devient presque méchant : « Tu ne sais rien ! s'exclama Kentigern d'un ton si haineux que Ryderc s'interposa entre lui et la reine. » (p. 94). De même Guendoleu, le roi de Cumbrie, pourtant allié de Ryderc, n'aurait pas été trahi sans l'influence de l'abbé Kentigern. Ryderc était sur le point de renoncer au torque royal qui devait revenir à Guendoleu, mais l'abbé l'en a dissuadé :

> – Après tout, dit-il en s'écartant. Guendoleu ou un autre…
> – Non, Ryderc, ce ne peut être un autre, rétorqua l'évêque avec fermeté. Je comprends ta rancœur, mais l'avenir de la Bretagne ne se fera qu'en Notre Seigneur, et tu es son bras armé, quoi qu'il advienne. Ce n'est pas un plan, Ryderc, ni une machination de palais, mais le sens même de l'histoire et de la vie… Ne perds pas courage, mon fils, et ne doute pas de ta foi (p. 91).

L'évêque se montre ferme, il est difficile de lui désobéir. Il possède une faculté oratoire qui lui permet d'obtenir rapidement ce qu'il veut. Il encourage Ryderc à trahir son allié ce qui est encore une fois en contradiction avec les préceptes prônés par le christianisme. Kentigern va d'ailleurs corrompre Blaise en lui demandant de rapporter le torque en Dyfed, pour qu'il finisse par retomber dans les mains de Ryderc, une fois Guendoleu supprimé :

> Blaise s'interrompit et baissa de nouveau la tête sous le regard de l'enfant. Le visage sévère de l'évêque Kentigern lui était fugacement passé devant les yeux, avec le souvenir de leur conversation, le jour du départ de la reine. Il fallait veiller à ce que le torque d'Ambrosius revienne en Dyfed. Servir Dieu, Dieu et l'Église avant tout, et ne rien dire… (p. 140-141).

Le visage de Kentigern n'est pas amical dans les souvenirs de Blaise, c'est un visage dur, ferme, auquel il faut obéir à tout prix. Une fois sa mission accomplie, Blaise éprouvera du dégoût, conscient d'une certaine machination :

> Blaise resta un moment interdit à regarder le collier d'or dans ses mains. N'était-ce pas le but même de sa quête ? La Forteresse de la Mer était proche et, quoi qu'il arrive à Merlin désormais, la mission que lui avait confiée l'évêque Kentigern touchait à son but… Pourtant, il n'en éprouvait nulle joie, rien d'autre qu'un vague dégoût (p. 259).

Le texte en focalisation interne sur Blaise montre que le moine doute, il s'interroge puis se remémore la mission qu'on lui a confiée. Il semble agir malgré lui, comme un pion sur l'échiquier, qui ne peut rien entreprendre par lui-même mais est soumis à la volonté d'un autre. Son dégoût et sa tristesse face à une mission entamée au nom de Dieu contribue encore à dévaloriser le christianisme. De la même manière, Ryderc sera tiraillé par des doutes après avoir suivi les conseils de son évêque, il prendra conscience de la gravité de ses actes :

> Ryderc n'avait guère dormi de toute la nuit, l'esprit assailli par le doute et le sentiment effroyable d'avoir fait le mauvais choix. […] Attaquer Guendoleu, liguer contre lui ses ennemis et en même temps se préserver, de façon à paraître le seul recours possible, cela ce n'était rien. Le dernier de ses bouviers dans la plus puante de ses étables devait estimer que le torque d'Ambrosius lui revenait de droit et qu'il n'était que naturel de le reprendre de force. Mais

> l'alliance que l'évêque projetait était d'une autre portée et avait de quoi remuer plus sérieusement les esprits… (p. 141-142).

Ryderc n'est pas sincèrement chrétien, il utilise la religion chrétienne comme un instrument politique pour avoir le pouvoir, comme nous l'avons cité ci-dessus (de même que Kentigern utilise Ryderc pour imposer le christianisme en Bretagne). Cependant, même pour un chrétien sans conviction, il est effrayé par les plans des représentants du christianisme, ce qui souligne encore plus l'aspect négatif lié à cette religion.

D'autre part, le christianisme se trouve également déprécié à travers le thème de la confession. Le secret de la naissance de Merlin s'est répandu dans toute la Bretagne à cause de Blaise, mais aussi de Kentigern. En effet, il s'agit d'abord d'une confession de la reine Aldan à son abbé Blaise :

> Je devrais t'en vouloir de tout ce que tu m'as caché, moine… Ce que ma mère t'a confessé autrefois, tu n'as pu le garder pour toi, n'est-ce pas ? Pourquoi n'as-tu pas gardé le silence ? À cause de toi je suis devenu le « fils du diable » et j'ai été… J'ai été seul toute ma vie (p. 324).

Le poids du secret de la reine était si grand que Blaise n'a pu le garder pour lui seul et l'a confié à l'évêque Kentigern :

> Ce que l'église savait à propos de Merlin relevait du secret de la confession. Celle de la reine Aldan au frère Blaise, puis celle du moine à son évêque lui-même, quand il avait ressenti le besoin impérieux de soulager son âme du poids effroyable des révélations de la reine (p. 95).

Kentigern non plus n'est pas resté silencieux sur cette histoire, bien qu'il n'en ait pas révélé les détails exacts. En effet, il ne se gêne pas pour qualifier Merlin de bâtard et de « fils du diable » : « Le vieux roi Ceido et lui se sont comportés comme des pères pour son bâtard, et elle semble y attacher de l'importance… » (p. 93) ; « Croyez-moi, ce garçon n'est pas de notre sang, il n'est pas comme nous… Certaines choses doivent rester ignorées, c'est préférable pour tout le monde… » (p. 94). Mais l'évêque se garde bien de dévoiler la véritable origine de Merlin, qui prouve l'existence de créatures que le christianisme renie. Le secret du héros est dangereux pour la religion des moines, il pourrait faire renaître les croyances païennes.

Le personnage de Blaise est finalement le plus représentatif de la dépréciation du christianisme. D'abord, il est celui qui semble le plus en phase avec le chrétien par excellence. Il se donne entièrement pour les plus misérables, traverse les mers, souffre du froid et de la faim, affronte la violence des hommes. Il se fait le protecteur d'une petite troupe épuisée et affamée :

> Blaise ne priait plus, restait assis, serrait sous son manteau de mouton retourné deux enfants transis, la bouche sèche et le cœur au bord des lèvres, tandis qu'autour de lui s'affaiblissait peu à peu sa pauvre communauté. […] Il lui fallut parfois se lever, menacer de sa croix la soldatesque rageuse, qui, sans lui, se serait vengée sur sa misérable troupe de l'humiliation de leur défaite (p. 277).

Il apparaît comme un berger, un guide pour la petite communauté d'hommes et d'enfants qu'il protège. En revanche, Kentigern ou Colomba restent au chaud et en sécurité avec leurs rois et bénissent couronnements et mariages tout en faisant des projets politiques. Ainsi, Blaise était le seul à pouvoir sauver les apparences sur le christianisme, mais il va finir par renoncer à ses convictions. Un sentiment de dégoût l'envahit d'abord lorsqu'il reçoit le torque (comme cité précédemment), puis au moment où il le transmet à Dawi, le père abbé de la reine Aldan :

> Au bord de l'écœurement, Blaise s'écarta d'eux et, lentement, se dirigea vers la porte close de la chambre royale. À présent, pour Merlin et pour Aldan, il ne pouvait plus que prier (p. 304).

Il accomplit sa mission en bon chrétien obéissant mais ne peut s'empêcher d'être « écœuré ». Ce terme montre qu'il est touché, déçu, blessé au plus profond de lui, ses convictions semblent être totalement ébranlées. Au lieu de se réjouir du succès de sa mission, il pense à Merlin et à la reine Aldan. Il semble donc avoir changé de camp. Il prend enfin conscience de sa naïveté et du fait qu'il a été manipulé. C'est Merlin qui lui ouvre définitivement les yeux sur ses doutes :

> Mon pauvre, tu n'as jamais rien compris… Tu en as trop vu pour croire encore aveuglément et tu doutes de ton dieu, mais tu n'en sais pas assez pour saisir le sens de tout cela. Tu savais qu'à la nuit de Samain les âmes des morts quittaient le Sid de Preseli, parce que c'est l'une des croyances anciennes que l'on vous dit de combattre, mais tu ignores ce qu'il s'y passe vraiment… Et parce que tu m'aimes, tu as trahi ton évêque et tu m'as conduit jusque-là, sans savoir vraiment ce qu'il pourrait m'arriver. À présent tu vois et tu n'oses pas comprendre… (p. 326).

Malgré la machination dont il a été le serviteur, Blaise est allé contre ses convictions, une part de lui-même l'a poussé à conduire Merlin sur les collines de Preseli. Il a pressenti qu'un destin hors du commun attendait le jeune homme et qu'il devait l'aider, même si cela entrait en contradiction avec ses croyances. Ainsi, il s'est déjà éloigné quelque peu du christianisme. Mais ce qui est encore plus remarquable, c'est qu'il décide de suivre Merlin et renonce ainsi à sa religion. Cela ne signifie pas qu'il reniera Dieu, mais il accepte de s'ouvrir aux croyances païennes :

> – Où allons-nous maintenant ?
> – « Nous » ? fit Merlin en le dévisageant avec un étonnement non feint. Ta tâche est terminée, quelle qu'elle soit. Alors pourquoi devrions-nous faire route ensemble, mon ami ?

> – Tu l'as dit toi-même, grommela le moine. Ils se méfient de moi. Bientôt ils voudront ma tête autant que la tienne…
> – Surtout si tu emboîtes le pas au diable, petit moine.
> – Je ne fais que suivre le pas de Merlin… D'ailleurs qu'importe si tu me rejettes, puisque je sais où nous allons.
> – Vraiment ? Et où allons-nous ?
> – Là où l'histoire se termine, dit Blaise. À Brocéliande (p. 328).

Blaise n'est plus tout à fait le même. Comme Merlin, il subit une transformation. Il accepte de suivre la personne la plus redoutée par les moines, le « fils du diable », dans un lieu où vivent des créatures que le christianisme renie et tente de gommer. Il ne renonce pas à Dieu, mais cesse de suivre à la lettre les préceptes chrétiens. Il devient un moine aux croyances hybrides. Il est intéressant de noter que dans les deux romans médiévaux, la *Folie de Suibhne* et *Kentigern et Lailoken*, les homologues de Merlin sont convertis ou ramenés au christianisme par un saint homme. Ainsi, dans *Kentigern et Lailoken*, le héros remercie l'évêque d'avoir fait de lui un chrétien par ses prières alors qu'il était possédé par le diable :

> Quant à moi, je suis ce malheureux sans défense qui t'apparut autrefois dans le désert, avec pour tout destin la solitude et l'errance, livré jusqu'à maintenant aux anges de Satan. […] Et parce que le Seigneur, me prenant en pitié, a exaucé tes prières, aujourd'hui je suis rendu à moi-même et à Dieu le Père tout-puissant, comme il sied à un chrétien qui a la foi chrétienne[304].

Quant à Suibhne, il meurt avec la conviction d'être accepté au paradis et est enterré comme un chrétien par le moine Molling :

> – Ceci ne m'apporte rien de bon, dit Suibhne, vos ruses m'ont accablé et je mourrai de la blessure qui m'a été infligée.
> – Tu auras une compensation, dit Molling : tu recevras le Royaume de Dieu pour aussi longtemps que moi.
> […]
> Suibhne sortit de son évanouissement, Molling le prit par la main et ils se rendirent tous deux vers la porte de l'église. Quand Suibhne appuya son épaule contre le montant de la porte, il poussa un profond soupir et son esprit émigra vers le ciel. Il fut alors enterré dignement par Molling[305].

Or, dans *Le Pas de Merlin*, le cas inverse se produit : c'est le fou qui convertit le saint homme aux croyances païennes. Blaise décide finalement de suivre Merlin dans son errance. Les rôles sont inversés, les divinités sylvestres reprennent le pouvoir sur le christianisme. La religion des moines est dépréciée.

Enfin, chez Michel Rio, le personnage de Blaise qui apparaît comme le représentant par excellence de Dieu et de la religion chrétienne dans les textes médiévaux agit à l'exact opposé

---

[304] Walter, Philippe, *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 187.
[305] Walter, Philippe, *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude), op. cit.*, p. 229-230.

de son homologue. La mère de Merlin est fille du roi des Demetae. Elle refuse de prendre un mari, mais son père, le roi, a besoin d'un héritier. Blaise lui annonce alors qu'elle devra concevoir un fils avec un être surnaturel. Dieu ayant déjà conçu un fils avec une vierge, ce sera Satan :

> Puisque tu refuses tous les hommes, et qu'il te faut cependant avoir un fils, tu dois le concevoir de l'étreinte d'un être surnaturel, c'est-à-dire Dieu ou Satan. Et comme Dieu a déjà fécondé Marie et envoyé son fils parmi les hommes, ce qui ne peut se faire qu'une fois, le père de ton enfant sera donc le Diable. Cela, tu ne peux le refuser, et ton orgueil, qui te fait mépriser les princes de ce monde comme ignorants et puérils, doit s'accommoder du prince de l'intelligence. Et ne crains pas d'engendrer un démon, car une telle conception est non seulement la volonté du roi, mais aussi celle de Dieu qui, ayant tiré de la boue sa créature la plus parfaite et la seule douée d'une conscience divine, saura tirer de l'abjection même de cet accouplement une créature encore plus parfaite et plus consciente (p. 26).

Le sermon de Blaise sonne comme une punition divine. La mère de Merlin a refusé de prendre un mari, elle doit donc se soumettre à concevoir un enfant avec le Diable. Elle n'a pas la possibilité de discuter ou de refuser. Blaise ordonne, il ne propose pas : « il te faut », « tu dois le concevoir », « le père de ton enfant sera donc le Diable », « tu ne peux le refuser », « ton orgueil […] doit s'accommoder ». Ainsi, le représentant par excellence du christianisme dans les textes médiévaux sur Merlin impose la conception diabolique dans la version de Michel Rio. Cela constitue un retournement radical des données médiévales et montre les failles de la religion chrétienne. De plus, Blaise justifie sa demande en la plaçant sous la volonté de Dieu ce qui est encore plus dévalorisant. Michel Rio va donner une version très fidèle à Robert de Boron en ce qui concerne les recommandations de Blaise à la mère de Merlin, si ce n'est qu'elles sont exactement inversées :

> Il viendra cette nuit même. Je te ferai prendre un breuvage qui endormira ta volonté et ton entendement. Tu laisseras ta porte ouverte et tu éteindras toutes les lampes, telle une vierge folle volontaire. Puis tu t'étendras nue sur ta couche (p. 26-27).

Chez Robert de Boron, Blaise recommande à la mère de Merlin :

> Et toutes les foiz que tu leveras et coucheras, si te saingnes en non dou Pere et dou Fil et dou Saint Esperit, et fai croiz desor toi en non de cele que il fist de son Saint Cors et el non de cele ou il soufri mort por pecheors garder des poines d'enfer et dou pooir dou deable. Se tu le faiz einsi com je te comende, tu n'as garde d'ennemi. Et garde que la ou tu girras la nuit ait clarté, car deables het molt toutes cez choses, ne il ne vient pas volentiers la ou il les set (§ 5, 40-49).

Au lieu de dire à la jeune femme de se signer au lever et au coucher pour être sous la protection de Dieu et lutter contre le Diable, Blaise lui impose un breuvage qui doit la laisser totalement vulnérable (« un breuvage qui endormira ta volonté et ton entendement ») et lui commande de s'allonger nue sur son lit. La jeune femme se donne ainsi entièrement, sans résistance. De même, au lieu de lui recommander de garder toujours de la lumière auprès

d'elle, il lui demande d'éteindre toutes les lampes et de laisser sa porte ouverte. Blaise agit donc de manière totalement opposée par rapport à son homologue médiéval, à l'image de la parabole biblique (les vierges folles[306]) à laquelle il fait référence de manière inversée. En effet, il compare la mère de Merlin à une « vierge folle volontaire » qui doit éteindre toutes les lampes afin de recevoir la visite du Diable, par opposition aux vierges sages et aux vierges folles de la parabole, qui doivent conserver leur lampe allumée afin d'attendre l'arrivée de leur mari (qui représente Dieu) et de pouvoir pénétrer dans sa maison. Cette référence à une parabole biblique inversée, diabolisée, est encore une fois particulièrement significative de la dévalorisation du christianisme.

Le christianisme est donc largement relégué au second plan dans le corpus contemporain. Merlin n'est plus au service de Dieu, il appartient à d'autres croyances et apparaît même parfois comme un opposant à la religion chrétienne. Les autres personnages ne semblent pas profondément convaincus par les préceptes chrétiens, s'ils adoptent la nouvelle religion, c'est souvent pour des raisons politiques. D'autre part, la dévalorisation du christianisme est encore plus importante lorsqu'elle passe par ses propres représentants. Les moines et leurs supérieurs sont fortement critiqués. Leurs préceptes sont erronés chez René Barjavel qui expose ses convictions personnelles, moins complexes et sans engagement. Chez Jean-Louis Fetjaine, ils sont calculateurs et prêts à tout, même à agir en désaccord avec leurs exhortations, afin d'imposer la religion chrétienne à tous. L'apogée de la dépréciation du christianisme est la conversion partielle de Blaise, grand représentant de la religion chrétienne dans les textes médiévaux, aux croyances païennes. Enfin, c'est encore une fois à travers Blaise que Michel Rio dévalorise le christianisme en présentant un personnage à l'exact opposé de son homologue médiéval dans l'épisode de la conception de Merlin. Mais le corpus contemporain dévoile également la disparition ou la (re-)paganisation de certaines références chrétiennes médiévales.

[306] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, b. La conception rationnelle de Michel Rio,* note 175, p. 69.

b. Des références chrétiennes gommées ou (re-)paganisées[307]

De même que certains auteurs avaient gommé et christianisé des références païennes dans les textes médiévaux[308], les auteurs contemporains (re-)paganisent ou suppriment ces nouveaux motifs chrétiens. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la (re-) paganisation de trois éléments christianisés au Moyen Âge : Excalibur, la Table Ronde et le Graal. Puis nous étudierons la disparition de Dieu et du diable.

i. Excalibur, la Table Ronde et le Graal (re-)paganisés

- Excalibur

Chez Robert de Boron, l'épée ainsi que le bloc de pierre et l'enclume dans laquelle elle est fichée apparaissent devant le porche principal de l'église à la suite d'un sermon de l'archevêque de Logres :

> Por ce que nos nou savons eslire, si devons prier au roi Dieu Jhesu Crist nostre sauveor que il voire demostrance nos face hui cest jor par son plaisir et par s'election meismes, si voirement com li nasqui au jor d'ui, et en die chascuns qui mielz en savra dire que paternostres (§ 82, 25-30).

Une inscription en lettres d'or gravée sur le fer de l'épée achève de convaincre les citoyens sur la provenance de cette merveille :

---

[307] La théorie d'une re-paganisation étant à vérifier, nous choisissons d'utiliser la parenthèse. En effet, notre travail démontre uniquement la paganisation contemporaine de motifs médiévaux chrétiens ou christianisés dont on ne peut établir avec certitude l'origine première (païenne ou chrétienne).

[308] Dans son avertissement, Jean-Louis Fetjaine rappelle au lecteur l'importance des motifs celtiques liés à la légende arthurienne (*Le Pas de Merlin*, *op. cit.*, « Avertissement » p. 21) : « Si, aujourd'hui, on parle dans un roman d'un personnage qui s'agenouille devant une croix, il n'est pas besoin d'expliquer qu'il s'agit d'un symbole chrétien. De même, lorsque le roi Arthur tire sa légitimité de l'épée Excalibur arrachée à une pierre, chacun faisait alors le parallèle avec deux des plus importants objets sacrés des religions celtiques, l'épée du dieu Nudd et la pierre de Fal – the Lia Fal of Tara, en Irlande –, qui criait à l'approche d'un roi légitime. On peut donc en déduire que les récits arthuriens, à l'instar des aventures de Gilgamesh ou d'Hercule, avaient une dimension sinon religieuse, du moins mythologique. Par la suite, la christianisation sans cesse croissante de la légende arthurienne a progressivement gommé ces références, tout en faisant d'Arthur un modèle universel, le seul personnage littéraire dont l'histoire n'a jamais cessé d'être enrichie, du Moyen Âge à nos jours et d'un bout à l'autre de l'Europe. »

> Et lors s'abeissa icil arcevesques et vit les lestres qui estoient d'or en l'acier, si les list et disoient les lestres que cil qui estoit celle espee ne qui seroit tel qui la pouïst d'iqui traire seroit rois de la terre par l'election Jhesu Crist (§ 83, 17-22).

L'épée est donc christianisée chez Robert de Boron, il s'agit d'un miracle opéré par Dieu. Dans son *Roman de Brut*, dont l'auteur du *Merlin* s'est inspiré, Robert Wace est le premier a donné le nom d'Excalibur[309] à l'épée d'Arthur. *Le Morte d'Arthur* (fin 15e siècle) de Sir Thomas Malory, qui est une adaptation en langue anglaise du *Lancelot-Graal*, présente une nouvelle épée dans un épisode encore jamais relaté. L'élection d'Arthur a lieu, comme à l'accoutumé, grâce à l'épée dans l'enclume. Mais plus tard, le roi demande à Merlin une épée car il dit ne pas en posséder. Le héros l'emmène au bord d'un lac au milieu duquel un bras sortant de l'eau et vêtu d'une étoffe de soie très fine et très blanche, tient une épée. Ils voient ensuite la Dame du Lac qui consent à donner l'épée à Arthur en échange d'un don. Le roi accompagné de Merlin se rend au milieu du lac sur une barque et retire l'épée. La main et le bras disparaissent alors sous l'eau[310]. Cet épisode est très intéressant car il place Excalibur dans un contexte plus païen. Or, dans notre corpus contemporain, l'épée du roi Arthur apparaît presque toujours sous cette perspective. Elle est indiscutablement l'élément le plus (re)-paganisé.

Dans *Excalibur*, l'épée est également offerte à Merlin par la Dame du Lac (chap. 2). John Boorman semble s'être directement inspiré de Thomas Malory. Cependant, elle apparaît déjà sous le règne d'Uther. De plus, il s'agit de la même épée que celle qui sera retirée du rocher par Arthur. John Boorman souligne particulièrement l'origine païenne d'Excalibur lors de sa première apparition (chap. 2, voir annexe 1, document 25). Merlin apparaît d'abord en plan rapproché. Il est entouré de branchages et de feuillages qui donnent l'impression d'un endroit inaccessible à l'homme, encore inexploré. Puis un plan moyen élargit le paysage qui l'entoure. Il y apparaît à gauche de l'écran, debout, silencieux et extrêmement concentré sur ce qui va se passer devant lui. De grosses racines et de grosses branches apparaissent au premier plan. Elles sont recouvertes d'une mousse verte qui semble incandescente. À l'arrière-plan, on distingue un grand lac. Puis un plan de demi-ensemble dévoile ce lac qui était partiellement caché. De grands arbres entourent ses berges. Ils sont tellement proches les uns des autres qu'ils donnent l'impression d'un feuillage unique qui couvre et protège les

---

[309] Selon Jean Markale : « Le nom d'*Escalibur* ou *Excalibur* provient du gallois *Kaledfwc'h* qui a pour équivalent gaélique *Caladbolg*, nom de l'épée du dieu Lug. On y reconnaît le nom de la « foudre » (latin *fulgur*), et la signification en est « violente foudre », ce qui est logique pour une épée invincible » (*Op. cit.*, note 13 p. 249).

[310] Markale, Jean, *op. cit.*, p. 45.

contours du lac. Encore une fois, le spectateur a l'impression de découvrir un lieu inaccessible à l'homme, autour duquel la nature a créé des barrières infranchissables. L'endroit semble divin, réservé à des dieux sylvestres et païens. Un gros plan sur une partie précise du lac va montrer l'apparition de l'épée. Aucun mouvement de caméra n'est opéré : l'épée sort de l'eau au ralenti et défile devant l'objectif, de la pointe jusqu'à la main qui l'empoigne. Elle semble interminable et un reflet vert qui rappelle la mousse incandescente observée précédemment la parcourt de haut en bas. Un gros plan sur Merlin montre sa réaction. La surprise et la peur se mêlent dans son regard. Il ne semble pas contrôler la situation, il assiste à une apparition divine. Enfin, un dernier plan rapproché sur le lac montre cette fois l'épée dans son intégralité. Elle apparaît à droite du plan et se trouve toujours tendue vers le ciel. On distingue cette fois le bras de la Dame du Lac, recouvert d'écailles argentées, qui semble prolonger Excalibur et ne faire qu'un avec l'épée. Le reflet vert continue de parcourir le métal de l'arme, comme pour indiquer son pouvoir magique. Ainsi, John Boorman soigne particulièrement la mise en scène de la première apparition d'Excalibur. L'épée provient d'un lieu divin, inaccessible à l'homme, où règne la magie. Elle est un don de la Dame du Lac, une divinité païenne qui trouble et inquiète le héros.

D'autre part, Excalibur ne se trouve pas plantée dans le rocher par l'influence de Dieu. Uther, tombé dans une embuscade, refuse de laisser son épée aux mains de ses ennemis. Il décide alors de la planter dans un rocher avec toute la force qu'il lui reste : « Personne n'aura l'épée, personne ne brandira Excalibur, sauf moi ! » (chap. 8). Il meurt l'instant d'après. Merlin, qui emporte Arthur nouveau né dans la forêt et qui a vu la scène grâce à son don de clairvoyance, prononce alors la formule en lettres d'or chez Robert de Boron (et qui n'apparaîtra d'ailleurs jamais sur l'épée) : « Celui qui retirera l'épée de la pierre, celui-là sera roi. Arthur, c'est toi l'élu ! » (chap. 8). Uther et Merlin sont donc à l'origine de l'épée fichée dans le bloc de pierre alors que Dieu ne joue aucun rôle. Cependant, ce dernier est tout de même représenté dans la personne du moine qui garde l'épée lors du tournoi des chevaliers. Lorsque Léodegran s'apprête à tenter l'épreuve, il le bénit en prononçant une longue prière :

> – Seigneur, envois-nous un vrai roi, nous sommes indignes, mais la terre saigne, le peuple souffre. Nous avons pêché, pourtant en ce jour de Pâques où Christ ressuscita d'entre les morts, puisse un de ces chevaliers victorieux par les armes obtenir la grâce de retirer l'épée et d'être roi (chap. 9).

Pourtant, il est difficile d'être convaincu par cette mise en scène, en sachant que l'épée appartient à un monde païen et que c'est Merlin qui a déclaré que celui qui la retirerait de la pierre serait roi. Ces éléments sont normalement en contradiction avec le christianisme et le

personnage du moine. De plus, une certaine ironie est esquissée lorsque, quelques instants plus tard, le saint homme apparaît profondément endormi, et ne s'aperçoit même pas qu'Arthur est parvenu à retirer l'épée. Il finit par se réveiller et bénit le jeune homme de son rameau, tout en déclarant de manière presque imperceptible tant sa voix est masquée par les cris de la foule : « Nous avons un roi, loué soit le Seigneur ! ». Ces quelques détails montrent encore une fois que le christianisme est relégué au second plan. Chez Robert de Boron, c'est un archevêque et non pas un simple moine qui fait garder l'épée et intervient en faveur du choix de Dieu, contre les barons qui se révoltent :

> Li baron furent molt angoisseus et distrent que ce ne porroit estre que uns garçons fust sires seur els. Et quant l'arcevesques l'oï, si s'en coroça et dist : « Nostre Sires set mielz qui chascuns est que vos. » (§ 87, 39-43).

Chez John Boorman, les barons s'adressent immédiatement au héros : « Merlin, nous ne t'avons pas oublié, quelle est cette supercherie ! » ; « Il veut à tout prix placer à notre tête un enfant sans père, voulez-vous d'un bâtard sur le trône ? » (chap. 10). Ainsi, cet épisode est particulièrement représentatif de la réécriture du christianisme chez John Boorman : les références chrétiennes sont supprimées et Merlin est placé au centre de l'histoire. C'est lui qui prononce la formule d'élection et non Dieu. Son importance en tant que personnage est supérieure à celle du christianisme ou de Dieu.

On retrouve une perspective très similaire chez Steve Barron. Merlin vient demander de l'aide à la Dame du Lac afin de lutter contre le tyran Vortigern (chap. 13, voir annexe 1, document 26). Le cadre est également très particulier. Le lac est gelé et couvert de neige, de même que la végétation qui l'environne. Les contours du paysage sont flous, ils semblent s'effacer peu à peu dans la brume ou le blanc éclatant qui domine. Encore une fois, le lieu où apparaît Excalibur semble magique, inaccessible aux hommes. L'épée va transpercer la glace du lac au ralenti pour se dévoiler à Merlin. Un plan rapproché la cadre dans son ensemble. Une pluie de cristaux de glace l'entoure créant une atmosphère magique déjà soulignée par le bras et la main lumineux, presque transparents, de la Dame du Lac. Puis un second plan va cadrer l'épée en plongée ce qui met en valeur sa longueur, elle semble interminable et domine l'image par sa couleur argentée qui tranche sur le sol d'un blanc immaculé. À son extrémité, on retrouve la main serrée de la Dame du Lac, toujours aussi lumineuse et évanescente. Encore une fois Steve Barron insiste sur la mise en scène de la première apparition de l'épée qu'il place sous le signe de croyances païennes et non plus chrétiennes.

De même, c'est Merlin qui plante Excalibur dans le rocher, afin de la soustraire à Uther qui ne la mérite pas (chap. 17). Il enfonce l'épée dans une grosse pierre rattachée à un grand monticule rocheux. Celui-ci prend alors la forme d'un visage et se met à parler avec le héros. Le rocher est personnifié ici, il fait partie des divinités païennes. Merlin lui demande de protéger l'épée :

> – Qui ose me réveiller ?
> – Je suis Merlin et voici Excalibur.
> – Et d'où te vient-elle ?
> – C'est un présent que m'a offert la Dame du Lac.
> – Elle fait partie de mes amis, depuis l'aube des temps et peut-être même avant […].
> – J'aimerais que vous protégiez Excalibur et que vous la gardiez jusqu'à ce qu'un homme brave et bon vienne la reprendre (chap. 17).

Lorsque Arthur sera en âge de retirer Excalibur, Merlin le mènera au rocher et prononcera les mots inscrits en lettres d'or sur l'épée dans les textes médiévaux : « Tous les chevaliers de Bretagne ont essayé de la prendre mais seul le véritable roi réussira, elle est à toi Arthur ! » (chap. 21). De plus, le rocher décidera de s'ouvrir pour faciliter la tâche du jeune homme : « L'épée est à toi ! ». Il n'y a donc plus aucune perspective chrétienne autour d'Excalibur et du rocher chez Steve Barron.

Chez d'autres auteurs, Excalibur est simplement dé-christianisée, sans qu'il y ait de réelle paganisation. Dans le *Merlin* de Michel Rio, le héros se rend sur le champ de bataille où se sont affrontés Arthur et Mordred. Il trouve d'abord le corps inerte de Mordred :

> Ses mains étaient crispées autour d'une lame qui pénétrait profondément dans son ventre et il la serrait avec tant de force que le tranchant lui avait entamé les doigts. C'était une arme magnifique, la plus belle de Logres. Je l'avais moi-même donnée autrefois au roi, le jour de son avènement. C'était l'épée d'Arthur. Ainsi le père avait-il tué le fils (p. 134).

C'est Merlin qui est à l'origine de l'épée du roi. Elle n'apparaît pas devant une église, dans une enclume, telle un miracle opéré par le ciel, et ne porte apparemment aucune inscription. Notons que le fait de mentionner l'épée pour la première fois lors de la dernière bataille d'Arthur, alors que son royaume est en train de disparaître (au lieu de le faire au moment de son élection comme chez Robert de Boron) est particulièrement représentatif de la conception de Michel Rio. En effet, l'auteur construit son histoire à travers un récit rétrospectif dont le point de départ est l'échec du mythe arthurien : (« Je porte le deuil d'un monde et de tous ceux qui l'ont peuplé. J'en suis le seul survivant. », p. 9). Merlin est le dernier survivant du monde arthurien et revient sur les grandes étapes de son histoire tout en ayant précisé dès le départ qu'il était voué à l'échec. Le début commence par la fin, de même

que l'épée du roi apparaît au moment de sa mort. C'est également une manière d'enlever de l'importance à cet objet hautement christianisé chez Robert de Boron. Au moment de l'élection, dans le texte de Michel Rio, c'est la seule parole de Merlin qui impose Arthur en tant que roi : « Voici Arthur, fils d'Uther-Pendragon, petit-fils de Constant, héritier de Logres et des Galles. Voici votre roi. » (p. 78). Ainsi, aucune connotation chrétienne n'est rattachée à l'épée d'Arthur, elle devient une arme presque ordinaire, la plus belle du royaume, offerte par Merlin au jeune roi, ce dont le texte ne fait mention qu'à la mort de celui-ci.

De même chez René Barjavel, Excalibur est mentionnée lors des combats d'Arthur mais elle n'apparaît pas dans une perspective chrétienne et plus particulièrement comme le signe du choix de Dieu concernant le roi. L'auteur évoque l'épée pour la première fois lors d'un combat entre Arthur et le duc Frolle : « Escalibur fendit l'écu d'oliphant, creva l'œil droit de l'Aléman, lui ôta la joue jusqu'aux dents, lui ouvrit l'épaule et trancha l'os, et, se retirant, coupa l'oreille du cheval Wolke. » (p. 24-25). L'auteur ne donne aucune indication sur sa provenance, la seule mention d'« Escalibur » semblant suffire à renseigner le lecteur. Dans les premières pages du texte, l'auteur situe le cadre de l'action. Arthur est roi de Logres, mais on n'apprend rien sur son élection. Celle-ci semble s'être faite de manière naturelle, sans l'intervention de Merlin ou d'une épée fichée dans une enclume :

> Arthur allait avoir dix-sept ans dans trois jours. À seize ans il était monté sur le trône du royaume de Logres. Il avait vaincu les chevaliers les plus forts et les plus adroits, battu les chefs de guerre les plus sauvages. Le temps était venu de le lancer dans l'Aventure (p. 14).

Ainsi, René Barjavel semble faire abstraction de la légende chrétienne de l'épée et de l'élection d'Arthur, ce qui est surprenant étant donné qu'il fait partie des auteurs qui conservent le plus le christianisme dans sa réécriture de la légende de Merlin.

Enfin, Julien Masdoua qui s'inspire de René Barjavel dans son spectacle *Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, mentionne très rapidement l'épisode de l'élection d'Arthur, alors qu'il vient de raconter celui de Vortigern et qu'il résume les événements qui le suivent :

> Peu de temps après, Vortigern est tué par Uter Pendragon, et d'Uter Pendragon naît Arthur, qui retire une épée d'un rocher magique, et qui, par cette formalité administrative devient roi le jour de la Pentecôte (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 505).

Julien Masdoua ajoute tout de même la mention du rocher magique, sans donner plus d'informations. Mais il ne place ni l'épée, ni le rocher dans une perspective chrétienne. Le terme « magique » est d'ailleurs plutôt lié à une conception païenne dont le correspondant chrétien est le miracle. Dans le roman de René Barjavel, on retrouve également un passage similaire dans lequel l'auteur résume les faits après avoir raconté l'épisode de Vortigern : « Et

Vortigern fut battu et tué par Uter Pandragon, et de celui-ci naquit Arthur. » (p. 55). Aucun autre renseignement n'est donné sur la conception d'Arthur et son élection. Il semble accéder au trône comme un fils de roi ordinaire, ce qui n'est pas le cas dans les textes médiévaux. Ainsi, Julien Masdoua conserve le sommaire effectué par René Barjavel sur la conception et l'élection d'Arthur. Mais il y ajoute la mention du rocher magique et se place donc dans une autre perspective. Chez René Barjavel, Arthur semble avoir accédé au trône de manière ordinaire alors que chez Julien Masdoua, il est passé par l'épreuve du rocher.

- La Table Ronde

La Table Ronde apparaît pour la première fois dans le *Roman de Brut* de Robert Wace (1155), traduction libre de l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth et première œuvre en langue française sur la légende arthurienne. L'auteur en attribue la création à Arthur. Mais c'est chez Robert de Boron qu'elle va être fortement christianisée. Elle apparaît déjà sous le règne d'Uter. Merlin lui fait part d'un nouveau projet (§ 48). Il mentionne d'abord la table de la Cène, puis la crucifixion de Jésus et l'obtention de son corps par Joseph d'Arimathie. Puis il parle d'une seconde table, celle construite par Joseph d'Arimathie sur la demande de Dieu, alors qu'il souffrait de la famine dans le désert, accompagné de toute une peuplade. Dieu demande à Joseph de la recouvrir d'une nappe blanche, puis d'y déposer un vase qu'il détenait de Jésus. Il doit également le couvrir, sauf de son côté. Grâce à ce vase, Joseph d'Arimathie parvient à différencier les bons des méchants. Ainsi, celui qui s'assied à cette table voit combler tous ses désirs. Mais une place vide marque l'emplacement où était assis Judas lors de la Cène. Merlin veut faire établir une troisième table au nom de la Trinité :

> Et se vos me voulez croire, nos establirons la tierce ou non de la Trinité, car la Trinitez senefie touz jorz par trois. Et je vos creant, se vos le faites, que granz biens et granz honors vos en vendra a l'ame et au cors et si avendront a vostre tens tels choses dont vos vos merveilleroiz molt (§ 48, 75-80).

Merlin décide d'établir la Table Ronde à Carduel, au pays de Galles. Il choisit cinquante chevaliers qui s'assiéront autour de la table et ne voudront plus quitter le roi :

> Et il dist : « Vos verrez demain ce que onques ne cuidates veoir, car je i asserai cinquante des plus prodeshomes de vostre terre ne ja, puis qu'il i avront sis, en lor païs ne en lor terres ne vorront retorner ne d'iqui partir. Et lors porroiz veoir et conoistre les plus prodeshomes de vostre terre. » (§ 49, 29-34).

Merlin laisse une place vide et explique à Uter qu'elle ne sera pas occupée de son vivant mais sous le règne de son successeur. Celui qui l'occupera devra d'abord s'asseoir à la table du Graal (celle de Joseph d'Arimathie). Ainsi, le motif de la Table Ronde est fortement christianisé chez Robert de Boron[311].

La Table Ronde apparaît très peu dans le corpus contemporain, et sa perspective religieuse disparaît la plupart du temps. Chez Michel Rio, elle est créée par Merlin :

> La Table Ronde occupait toute une salle du palais de Carduel. Elle était lourde et massive, en cœur de chêne. Les planches, polies avec soin, si bien ajustées que leur jonction était à peine perceptible, reposaient sur une armature de poutres gigantesques dans lesquelles étaient fixés les pieds semblables à de courtes colonnes ouvragées. Les plus habiles charpentiers de Logres y avaient travaillé de longs mois, sous ma direction, la montant dans le lieu même où elle devait rester, car elle était si grande et si pesante qu'on ne pouvait la déplacer. Cinquante sièges étaient disposés autour d'elle (p. 58).

L'auteur donne une description détaillée de la table, au contraire de Robert de Boron qui ne fournit aucune information sur son aspect. On ne sait pas non plus comment Merlin s'y est pris pour la construire et l'emmener à Carduel. La seule phrase donnée à ce sujet reste très mystérieuse : « Merlins s'en ala por faire ce que il covenait a la table. » (§ 49, 23-24). Ainsi, Michel Rio lève le mystère qui planait sur la Table Ronde et la place dans une perspective plus rationnelle grâce à sa description détaillée : « lourde », « massive », « en cœur de chêne », « planches polies », « armature de poutres » etc. L'auteur donne des informations sur le matériau, la composition, le poids. La Table Ronde apparaît dès lors comme une table ordinaire, bien qu'elle soit très grande. Cette rationalisation constitue aussi une manière de la déchristianiser. Chez Robert de Boron, Merlin s'occupe de trouver la table par des moyens peut-être surnaturels, voire divins. Alors que chez Michel Rio, ce sont des charpentiers qui la construisent avec les techniques les plus courantes, comme pour n'importe quelle autre table. D'autre part, la mission des chevaliers n'est plus du tout placée dans une perspective chrétienne :

---

[311] « La Table Ronde qui procède des deux précédentes reçoit ainsi d'elles son exceptionnel prestige : leur caractère religieux rejaillit sur elle et elle parachève le symbole de la Trinité : c'est dans cette intention formelle que Merlin l'a créée ; la place interdite est destinée au prudhomme qui aura l'agrément de Dieu. Ainsi s'esquisse une conception providentielle de l'histoire, soulignée par le rôle de Merlin, choisi par Dieu, de même qu'Arthur est l'Élu du Seigneur pour devenir roi. […] Cette table crée des liens d'affection et non plus de simple compagnonnage, elle opère un miracle de charité ; elle réalise l'union des cœurs et tient cette vertu de ses deux devancières. Ces cinquante chevaliers forment une communauté quasi religieuse où toutes les vertus s'épanouissent harmonieusement […]. Mais la Table Ronde n'est plus seulement le rendez-vous des amateurs de prouesses, elle est le lieu de rencontre d'une élite où règne la concorde et une vie exemplaire sous le regard de Dieu. » (Micha, Alexandre, introduction à la traduction du *Merlin* de Robert de Boron, *op. cit.*, p. 10-11).

> Mais vous avez été choisis aussi parce que vous passez pour justes et loyaux aux yeux de vos peuples et que, enfants hybrides du chaos et de la pensée, à cause de ce qu'il y a en vous d'ordre divin enfoui dans l'arbitraire et la violence, vous pourrez peut-être établir un nouveau pouvoir, un pouvoir qui ne sera plus au service de l'homme qui le détient, mais au service de l'homme en général, et qui fera plier le roi lui-même, quels que soient ses vertus et ses vices. La guerre ne fait que commencer. Mais ce n'est plus la guerre d'une ambition contre une autre. C'est la guerre du droit contre la force, de la lumière contre l'obscurité, de l'esprit contre la nature, de Satan contre l'ignorance et de Dieu contre sa propre création. Vous êtes des instruments de mort, et je ferai de vous des instruments d'éternité. Vous êtes la nuit, et vous serez un jour sans fin. Vous êtes le tumulte et vous serez la loi. Vous êtes le vide, et vous serez le sens du monde et sa conscience. Vous êtes l'âge de fer, et vous préparerez la venue d'un âge d'or qui selon moi n'a jamais été, mais qui, par vous, pourra être. Vous serez tout cela parce que, dès à présent, vous êtes la Table Ronde (p. 59-60).

Merlin est en train de créer un nouvel âge. La mission qu'il donne aux chevaliers est d'« établir un nouveau pouvoir » au service de tous et non d'un seul homme. Il veut faire triompher la justice (« le droit contre la force »), le bien (« la lumière contre l'obscurité »), la sagesse, (« l'esprit contre la nature »), la connaissance (« Satan contre l'ignorance »), la paix et la fin de la révolte (« Dieu contre sa propre création »). Dieu et le Diable apparaissent dans son discours et sont tous deux associés aux chevaliers de la Table Ronde, ce qui est paradoxal. Cela montre qu'ils n'appartiennent pas ici à une perspective fondamentalement chrétienne, ils apparaissent plutôt comme des créations de l'homme (« Dieu lui-même se meurt, et Satan ne va guère mieux », p. 9). Satan symbolise la connaissance, le savoir et Dieu constitue le créateur dont l'œuvre a mal tourné. Ainsi, Merlin veut changer le monde qui l'entoure et créer un âge d'or éternel. Les chevaliers n'apparaissent plus comme des *miles Christi*, comme chez Robert de Boron. Leur mission n'est plus liée au Saint Graal. Ils doivent construire un monde nouveau dominé par le bien et la sagesse.

Chez Julien Masdoua, le Graal conserve sa perspective chrétienne mais pas la Table Ronde, comme le montre cet extrait dans lequel Merlin répond aux questions du jeune Lancelot :

> Qu'est ce que la Table Ronde ? C'est une table… ronde ! Autour de laquelle se réunissent les douze meilleurs chevaliers du royaume, choisis par Arthur lui-même ! Oui, c'est moi qui l'ai faite…un truc costaud, en madrier, j'ai récupéré les plans dans le futur, un truc qui s'appelle Leroy Merlin, ça m'a de suite interpellé…(*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 507).

La Table Ronde n'est plus la réplique de la table de la Cène et de celle du Graal. De même que Michel Rio, Julien Masdoua donne des détails qui la rationalisent : son poids, son aspect « un truc costaud », le matériau « en madrier » et il parle même de plans rapportés du futur. Il fait également une référence anachronique à la société Leroy Merlin spécialisée dans

l'ameublement, ce qui constitue un clin d'œil au spectateur et désacralise encore la Table Ronde.

Enfin chez John Boorman, les chevaliers se retrouvent sur une colline en pleine nuit pour partager leur joie, après avoir repoussé les armées ennemies. Merlin prend la parole au milieu du tumulte. Pour se faire entendre, il allume une flamme à l'extrémité de son bâton, laissant les chevaliers l'entourer. Il leur demande de prendre la mesure de ce grand moment. Puis Arthur se place dans le cercle créé par Merlin et prend la parole :

> – Merlin, ta sagesse vient de forger cet anneau. Dorénavant, afin de nous souvenir de nos liens, nous formerons toujours un cercle pour écouter et raconter nos hauts-faits. Je ferai construire une Table Ronde où viendra s'asseoir notre confrérie. Cette table sera dans une grande salle et cette salle immense dans un château. Et je me marierai ! Et notre terre aura un héritier qui brandira Excalibur ! (chap. 17).

C'est donc Arthur qui est à l'origine à la fois de l'idée (« nous formerons toujours un cercle pour écouter et raconter nos hauts-faits) et de la conception (« Je ferai construire une Table Ronde ») de la Table Ronde, de même que dans le *Roman de Brut* de Robert Wace. Il n'y a donc aucune perspective chrétienne liée à celle-ci. Elle va apparaître à l'écran un peu plus tard, alors que Perceval arrive au château (chap. 21). Le jeune homme est à la recherche des cuisines pour se rendre utile et tombe sur la salle de la Table Ronde, du haut d'un pallier sur lequel il est arrivé par hasard. Ce plan en plongée offre ainsi une vision d'ensemble de la Table et des chevaliers qui l'entourent (voir annexe 1, document 27). François de la Bretèque souligne l'aspect païen et celtique lié à la Table Ronde chez John Boorman :

> Elle est dans un lieu difficile d'accès, sur lequel on tombe sans l'avoir voulu, dans une sorte de « Saint des Saints » du château, qui est lui-même un sanctuaire. C'est un vaste plateau circulaire autour duquel peuvent prendre place une trentaine de personnes. Le centre en est matérialisé par une figure géométrique formée d'entrelacs d'inspiration nettement celtique. […] Les chevaliers sont installés autour de la Table non pas seulement pour parler, mais pour manger et boire. Il est probable que, dans l'esprit de Boorman, ce repas se charge d'une connotation liturgique, non pas chrétienne (la Table Ronde n'a rien de conforme à la table de la Cène) mais mystique. Boorman s'est ingénié à regrouper dans cette scène tous les symboles primordiaux. Chacun doit y boire, pour sceller l'amitié collective et l'unité du groupe. On pense aux rituels primitifs, échange de sang ou autres, tels que les montrent parfois les westerns, ou tels que les ethnologues les ont vulgarisés[312].

[312] De la Bretèque, François Amy, *op. cit.*, p. 311-312.

- Le Graal

Le Graal apparaît pour la première fois chez Chrétien de Troyes dans *Perceval ou le Conte du Graal* (vers 1185)[313]. Perceval rencontre un pêcheur qui l'invite à passer la nuit dans son logis. Il y trouve un seigneur âgé et malade. Alors que le héros discute avec lui, il assiste à une procession merveilleuse : un valet traverse d'abord la pièce en tenant une lance à la pointe de laquelle perle une goutte de sang. Puis deux valets arrivent, tenant chacun un chandelier d'au moins dix chandelles. Ils sont suivis par une jeune femme qui tient un graal en or, serti de pierres, illuminant toute la pièce. Puis arrive une autre jeune femme tenant un plat en argent. Perceval n'ose pas demander à qui est servi le graal dans l'autre pièce car on lui a appris à ne pas poser trop de questions. Puis la procession recommence mais le héros continue de se taire. Le lendemain matin, il trouve le château vide et rencontre une jeune femme dans la forêt, qui lui reproche de ne pas avoir posé de questions sur le graal. Le seigneur malade aurait ainsi pu être guéri et retrouver l'usage de ses terres. Mais au lieu de cela, l'erreur de Perceval va déclencher de grands malheurs. Chrétien de Troyes laisse un roman inachevé et le motif du graal va être christianisé, d'abord par Robert de Boron dans son *Joseph*[314]. Il devient la coupe qui a servi lors de la Cène et dans laquelle a été recueilli le sang de Jésus. La lance est celle qui a percé le cœur du Christ sur la croix. Selon Merlin qui connaît l'histoire du Graal, Joseph d'Arimathie aurait emmené la divine coupe en Bretagne. Dans le *Merlin*, Robert de Boron rappelle à plusieurs reprises des épisodes du *Joseph*, par exemple lorsque le héros raconte à Blaise l'histoire du Graal et de Joseph d'Arimathie afin qu'il l'inscrive dans le *Livre du Graal* :

> Einsis quist Blaises ce que mestiers li fu et quant il ot tot quis et assamblé, si li comença a aconter les amors de Jhesu Crist et de Joseph tot einsi com eles avoient esté, et de lui et de son lingnaige et de celes genz qui le vaissel dou Graal avoient, et toute l'oevre si com ele avoit esté,

[313] Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval* (éd. du manuscrit 354 de Berne, trad. Critique, présentation et notes de Charles Méla), Paris, Le Livre de Poche, 1990, v. 2962-3530.

[314] « Bien qu'il ait un sens complet par lui-même et qu'il se suffise tel quel, le *Merlin* n'est pas une œuvre totalement autonome. Il s'insère dans deux cycles romanesques dont il constitue un membre organique. Le cycle court, dit de Robert de Boron (on l'appelle aussi le *Petit Saint Graal*) comprend le *Joseph* (d'Arimathie) en vers, puis translaté en prose : signé de Robert de Boron, il relate les origines du Graal, ce vase où Jospeh a recueilli le sang du Christ sur la croix ; puis *le Merlin* dont il ne nous reste que les 504 premiers vers, épave d'un manuscrit mutilé, mais par bonheur l'œuvre a été mise en prose assez fidèlement, si l'on en juge par une comparaison avec le début du roman qui nous est parvenu, bien que le translateur ait un peu écourté l'original. Un *Perceval* en prose, dont on ne peut dire s'il repose sur un poème de Robert, clôt le cycle. » (Micha, Alexandre, introduction à la traduction du *Merlin* de Robert de Boron, *op. cit.*, p. 8-9).

> et d'Alein et de sa compaignie si com il estoit partiz de chiés son pere, et coment Petrus s'en estoit alez, et coment Joseph se dessaisi de son vaissel et coment il fina (§ 16, 62-71).

Le Graal n'est presque pas (re-)paganisé dans le corpus contemporain. Soit il disparaît, soit il conserve son origine chrétienne. On trouve cependant un retour aux sources celtiques chez John Boorman. Le réalisateur traite le motif du Graal de manière assez particulière. Il apparaît pour la première fois à Perceval alors que celui-ci est en train d'agoniser, pendu à un arbre (chap. 31). Le chevalier semble transporté dans le château d'Arthur et voit apparaître un Graal immense devant les marches. Une voix pose la question « Qui sert-il ? » mais Perceval ne répond pas et s'enfuit. Au même moment, la corde qui lui maintenait la tête se rompt. Plus tard, après avoir été jeté à l'eau par des paysans, il revoit le Graal. Cette fois, la silhouette d'Arthur apparaît derrière celui-ci. Perceval répond à la question posée :

> – Quel est le secret du Graal. Qui sert-il ?
> – Vous, Seigneur.
> – Qui suis-je ?
> – Vous êtes mon Seigneur et roi, vous êtes Arthur.
> – As-tu trouvé le secret que j'ai perdu ?
> – Oui, terre et roi sont un (chap. 35-36).

Perceval prend le Graal et est instantanément transporté auprès d'Arthur, malade. Il lui fait boire la coupe et le roi se relève et demande à réunir ses chevaliers. Ainsi, la version de John Boorman confond les personnages d'Arthur et du roi Pêcheur. Selon François de la Bretèque :

> Le Graal d'Excalibur est devenu, ou redevenu, un Vase d'abondance dont le contenu apporte la guérison au roi et au royaume. Cela peut être lu comme un retour aux sources celtiques ou à Wolfram von Eschenbach. Dès lors, il devient un objet de quête en lui-même, – lui, ou plutôt, son contenu –, comme l'objet magique des contes ou des mythes. Il est alors logique qu'Arthur boive au Graal, ce qui n'est conforme ni à la lettre, ni à l'esprit des textes médiévaux[315].

Ainsi, ce motif est (re-)paganisé chez John Boorman. La référence chrétienne selon laquelle le Graal aurait contenu le sang du Christ n'apparaît jamais.

Excalibur, la Table Ronde et le Graal sont des motifs fortement christianisés dans les romans médiévaux, notamment chez Robert de Boron. Dans notre corpus contemporain, ils sont souvent (re-)paganisés ou disparaissent complètement de l'œuvre comme chez Jean-Louis Fetjaine et Peter Jackson. La perspective chrétienne d'Excalibur est conservée uniquement dans le film de Walt Disney, ce qui est assez paradoxal étant donné que le christianisme apparaît très peu autour du personnage de Merlin. En ce qui concerne la Table

[315] De la Bretèque, François Amy, *op. cit.*, p. 385.

Ronde, l'origine chrétienne est maintenue chez Tankred Dorst et René Barjavel. Enfin, le motif du Graal reste chrétien chez une majorité d'auteurs (Tankred Dorst, Steve Barron, Julien Madoua, René Barjavel ainsi que Jean-Luc Istin et Eric Lambert). Il semblerait donc qu'il soit plus difficile à (re-)paganiser. Son origine chrétienne serait donc dominante dans la tradition.

ii. La disparition de Dieu et du diable

Chez Robert de Boron, le diable et Dieu sont omniprésents comme nous l'avons montré à plusieurs reprises. Or, dans certaines œuvres du corpus contemporain, ils sont reniés, voire totalement supprimés. Michel Rio les mentionne sans leur attribuer une importance capitale. Ils semblent constituer uniquement des inventions de l'homme, comme le souligne Morgane à Merlin :

> Ce qui compte est moi, et non l'homme. Je le déteste. C'est un esclave qui se résigne à son sort, acceptant pour se rassurer toutes les sottises sur l'éternité que lui servent les illuminés et les charlatans. Ces sornettes d'après la mort, avec un paradis ou un enfer dans le ciel, sous la terre et je ne sais où encore, et des dieux grotesques ou vains comme ceux des Grecs et des Égyptiens, cruels comme ceux des Phéniciens ou des Carthaginois, absents comme celui des juifs ou bien fous comme celui des chrétiens. Une cohue de dieux qui ne révèlent que la sottise, la folie ou la perversité de leurs inventeurs (p. 66).

Le christianisme est fortement dévalorisé dans les propos de Morgane. Il doit son existence à l'homme et plus particulièrement à des « illuminés » et des « charlatans ». Il est associé au mensonge (« sornettes », « sottises ») et son dieu est qualifié de « fou ». Le christianisme devient une religion parmi beaucoup d'autres, toutes plus insensées et mensongères les unes que les autres. Il perd toute sa crédibilité. De même, Merlin réalise que Dieu et le Diable demeurent superficiels, alors qu'il partage un grand moment de tendresse avec la petite Morgane endormie dans ses bras :

> Et cette seconde d'amour absolu, venant baigner de sa lumière éblouissante et fugitive un monde construit sur les artifices du calcul et l'arbitraire de la foi, rejetant dans la pénombre de l'accessoire Dieu et Satan, l'ordre et le chaos, le bien et le mal, la conscience et la mort, était plus que tous les songes d'éternité (p. 71).

Dieu, Satan, le monde en général, s'effacent devant la réalité et la sincérité du moment partagé avec Morgane. Pour Merlin, rien d'autre n'est plus vrai que cette « seconde d'amour absolu ». Le reste demeure superficiel, calculé. La foi, qui constitue normalement une conviction forte et réfléchie devient « arbitraire », et Dieu et Satan des « accessoires ».

Merlin fait également référence aux propos précédents de Morgane qui disait que les hommes se rassurent en créant des dieux qui leur promettent l'éternité. Or, le héros renie les croyances en Dieu ou Satan pour croire finalement en cet unique instant d'amour, pur, sincère, vrai, qui lui offre « plus que tous les songes d'éternité ». Ainsi, le christianisme apparaît encore une fois comme une religion superficielle, mensongère. Il est terni par un moment d'amour absolu qui constitue, lui, la vraie croyance. La longueur de la phrase est particulièrement significative des propos du héros. Elle est constituée d'une proposition principale dont la première partie introduit la phrase (« Et cette seconde d'amour absolu ») et la seconde partie la conclut (« était plus que tous les songes d'éternité »). Au centre, deux longues propositions relatives sont développées. La proposition principale est très courte, si on l'analyse indépendamment, à l'image de cette « seconde d'amour absolu ». Pourtant, le temps semble également s'arrêter pendant cette « seconde ». Elle devient elle-même l'éternité avant d'en surpasser les rêves humains par sa beauté, sa sincérité. La première partie de la proposition principale reste ainsi en suspens pendant que l'esprit de Merlin accède à cette vérité à travers le développement des deux longues propositions relatives. Dans un autre extrait, Merlin dit : « J'ai voulu mettre le Diable, dont on dit que je suis issu, au service de Dieu, c'est-à-dire de l'homme. » (p. 13). Dans cette phrase, le Diable et Dieu font référence à Merlin et à l'homme, ils n'ont pas un sens chrétien. Ainsi, chez Michel Rio, Dieu et le Diable sont mentionnés mais ils apparaissent comme des « accessoires », créés par l'homme pour pallier sa peur de mourir.

Le Merlin de Dialogus insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il ne croit ni en Dieu, ni en la religion chrétienne :

> Comme vous avez dû vous en douter : non, je ne crois pas en Dieu. La nature, telle qu'elle est, fut créée simplement par une explosion des forces élémentaires primaires lors de ce que les grands de ce monde appellent Big Bang. De plus, jamais dans l'histoire de l'humanité, on ne trouva trace de l'existence de Dieu (Lettre « Crois-tu en Dieu ? »).

Merlin se montre très rationnel, tel un scientifique. Il parle du Big Bang et refuse toute croyance sans fondement. Notons tout de même que cette position est en contradiction avec les pouvoirs qu'il dit posséder : « Comme tu le sais peut-être, je pratique une forme de magie différente, en utilisant les forces de la Nature. » (Lettre « La magie et les adultes, Apprentissage, Amitié »). Pour lui, Dieu est donc une invention des hommes. L'adverbe « simplement » montre que les explications scientifiques sur l'existence du monde sont bien plus cohérentes que toutes les croyances fantaisistes apparues au fil des siècles. Dans une

autre lettre, il rejette encore le christianisme et Dieu : « Je n'ai jamais été chrétien, ni ne crois en l'existence d'un Dieu unique, et je n'ai donc jamais agi au nom d'un tel être. » (Lettre « Biographies autorisées et non autorisées »). On peut percevoir un certain mépris dans les mots de Merlin. La négation domine sa phrase, le mot « jamais », plus fort que « pas », apparaît deux fois. Le héros veut montrer qu'il est très loin d'être chrétien ou de servir Dieu. Il l'appelle d'ailleurs « un tel être », ce qui le banalise, le désacralise. À la fin d'une lettre dont l'expéditeur insiste sur sa foi en Dieu (« Je crois en Dieu, sans lui vous ne seriez pas là. »), Merlin écrit la formule finale suivante que l'on retrouve dans d'autres correspondances : « Que les Forces de la Nature, les seules qui existent, soient avec Vous… » (Lettre « Crois-tu en Dieu ? »). Il pourrait s'agir d'un clin d'œil ironique à la religion chrétienne qui emploie le même type de formule (« Que le Seigneur soit avec vous »). Puis il signe « Myrddin, alias Merlin l'Enchanteur », ce qu'il ne fait jamais dans les autres lettres. Il insiste ici sur la tradition païenne qui entoure son personnage, et notamment celle d'un barde gallois nommé Myrddin à qui l'on a attribué des poèmes[316]. Ainsi, Merlin tient à ce que ses lecteurs comprennent qu'il n'a aucun lien avec la religion chrétienne. De même, il va expliquer que le diable est une invention des hommes à partir d'êtres qui existent réellement :

> Je suis un cas particulier de sorcier : je ne suis pas entièrement humain, ayant été conçu par un esprit, un de ces êtres que les chrétiens ont ensuite appelés démons et accusés de tous les maux de la terre (Lettre « Un sorcier »).

Merlin ne renie donc pas l'existence d'« esprits », mais il dénonce les mensonges des chrétiens qui en ont fait des démons. Dans une autre lettre, il explique plus en détails ce processus :

> En effet, je ne crois pas en Dieu, je l'ai dit et répété. Il n'en est pas moins qu'il existe des créatures différentes des humains, dotées de pouvoirs particuliers. Ne pouvant les inclure dans la religion qu'ils s'étaient inventée, les hommes les ont tous mis dans le même sac et les ont nommées démons, suppôts de Satan, et ainsi de suite. Ils ont décrété que les choses surnaturelles reconnues par leur Eglise étaient œuvre divine, et les autres, celles qu'ils ne contrôlaient pas ou qui ne s'accordaient pas avec leur dogme, œuvre de ce qu'ils ont appelé le Malin, le Diable, etc. (Lettre « Dieu n'existe pas »).

Merlin déclare qu'il ne croit pas en Dieu et que ce n'est pas la première fois qu'il l'affirme, ce qui montre à nouveau un certain mépris. Il critique également la religion chrétienne qu'il qualifie d'« inventée » et montre sa bêtise et son hypocrisie en ce qui concerne les esprits. Le héros ne croit pas en Dieu mais croit en des créatures différentes des

[316] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, p. 30.

humains, qui ne sont pas réellement des démons, comme l'ont affirmé les chrétiens. Il s'explique encore là-dessus dans une autre lettre :

> Les démons existent, et n'existent pas : il existe des entités différentes des humains, dotées de pouvoirs plus ou moins puissants, et de caractères plus ou moins maléfiques. Lorsque j'étais enfant, on ne les appelait pas démons, mais esprits ; certains étaient même considérés comme des dieux – pas des divinités majeures, mais on leur rendait tout de même hommage, par respect ou par crainte. Un de ces esprits, celui qu'on appela ensuite Satan, fut mon père.
> Par la suite, la religion chrétienne s'étendit à travers l'Europe et toutes les entités surnaturelles reçurent le nom de démon – y compris les lutins et les fées, dont le pouvoir païen incontrôlable effrayait les autorités religieuses de l'époque (Lettre « Qu'est-ce qu'un mage ? »).

Ainsi, le diable est également supprimé dans les lettres du Merlin de Dialogus. Le héros remet les choses à leur place en dénonçant les déformations effectuées par les chrétiens au sujet de créatures surnaturelles dont la nature n'était pas forcément maléfique et qui ont même été vénérées à une certaine époque.

Chez Jean-Louis Fetjaine, Merlin ne croit pas en Dieu, bien qu'il bénéficie du pouvoir immense d'entrer en contact avec les âmes défuntes. Après que le héros a assisté à la mort d'Aurélien, l'évêque du Léon, et est entré en contact avec son esprit, Blaise est convaincu qu'il va enfin croire en Dieu :

> – Alors, tu crois, à présent ? murmura Blaise.
> – En Dieu ?
> Pour toute réponse, Merlin écarta les bras, dans la posture du crucifié.
> – *Agnus Dei, qui tollis pecata mundi*… Non, mon frère. L'agneau prêt à être sacrifié ne croit pas au couteau du boucher. Il le hait. Il en a peur. Quant à moi, je ne crois plus en quelque dieu que ce soit (p. 104).

Merlin ironise sur Dieu, il n'a aucune peur de blasphémer. Pour lui, Dieu est absent, il n'existe pas. D'abord il se compare à un agneau. Il est donc le sacrifié, celui qui doit souffrir pour sauver les autres. Et comme tel, il hait celui qui a décidé de le sacrifier, donc Dieu. Blaise se demande quelques lignes plus loin, s'il ne serait pas l'envoyé de Dieu : « Se pouvait-il qu'il fût l'Élu ? Le nouveau Messie dont toute la chrétienté attendait le retour ? Se pouvait-il que les morts viennent à lui pour le Jugement, et que le temps de la parousie soit arrivé ? » (p. 106). Mais Merlin ne croit pas au christianisme ni à aucune autre religion (« je ne crois plus en quelque dieu que ce soit »), même après avoir été pénétré par l'âme d'un évêque. Blaise voudrait le convertir mais il commence lui-même à douter, notamment de l'existence du diable :

> Rien n'existe en dehors de Dieu. Il ne peut y avoir de réserve à ce principe, car Dieu ne peut avoir de limite. Cette effroyable faculté d'être visité par les morts était un don, et il ne pouvait y avoir de don que de Dieu, ou du diable, mais le diable n'était-il vraiment qu'une partie de Dieu,

> comme le disait Merlin ? En cheminant à ses côtés, en vivant chaque jour auprès de lui, Blaise avait acquis la certitude que le jeune prince du Dyfed n'était pas une créature du diable, quoi qu'en pensent les gens. Se pouvait-il alors qu'il soit à la fois diable et Dieu ? (p. 106).

Blaise remet en question ses propres convictions. Le diable n'existerait pas, il serait une partie de Dieu, comme Merlin le lui a déjà dit : « Si Dieu est tout, il est le Bien autant que le Mal, la vie comme la mort, la lumière comme le néant… Et donc Dieu et le diable ne sont qu'un. » (p. 104-105). Merlin serait selon Blaise « à la fois diable et Dieu ». Il n'y a donc plus un Dieu unique chrétien, symbole du Bien, et un diable symbole du Mal. Dieu et le diable disparaissent pour laisser la place à une divinité unique qui regrouperait tout à la fois. Notons également que l'elfe prend la place du diable dans la conception du héros[317], ce qui constitue la première preuve de disparition du démon dans le texte de Jean-Louis-Fetjaine.

Enfin, chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert, ainsi que chez Steve Barron, le diable disparaît également[318] et est remplacé par les divinités païennes. Dans la série de bandes dessinées *Merlin*, le conseiller de la déesse Ahès, Ebrâan, suggère de créer un être qui sauvera les anciens dieux : « J'ai médité longuement. De même que le Nazaréen est né et a semé une grande confusion parmi nos disciples, de même il nous faut un sauveur ! » (tome 1, p. 11). Cette scène rappelle le rassemblement des diables chez Robert de Boron :

> Mais coment porriens nos avoir un home qui pallast et deist noz sens et noz pooirs et nostre afaire si com nos l'avom ? Car nos avons pooir de savoir toutes choses faites, dites et alees, et se nos avoiens .I. home qui de ce eust pooir et qui seust ces choses, et il fust avec les autres homes en terre, cil les nos porroit mout aidier a engingnier, ansi com li prophete nos engingnoient qui estoient avec nos et nos disoient ce que nos ne cuidoions pas que estre poïst (§ 1, 66-75).

Les diables de Robert de Boron veulent créer un être capable de séduire les hommes et de les pousser vers le mal. Chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert, Ahès fait appel à Elaüm, un esprit des airs, afin d'engendrer son sauveur : « Elaüm !!! Esprit des airs ! Maître des Sykphes ! Délaisse la forêt, sors du labyrinthe des orchidées ! Viens à moi ! » (tome 1, p. 12) ; « Il semblerait que ton désir des femmes nous serve de nouveau ! Trouve la femme de Bretagne la plus pure, la plus angélique… Charme-la, inspire-la… Insuffle-lui ton désir et…aime-la ! » (tome 1, p. 13). Encore une fois, la conception de Merlin chez Robert de Boron est très proche, à la différence que c'est un esprit des airs qui engendre le héros ici, et non un diable.

---

[317] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, e. L'origine elfique*, p. 88 à 108.
[318] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, d. L'origine païenne*, p. 79-88.

Chez Steve Barron, la reine Mab conçoit le héros à l'aide de la magie, sans passer par un concepteur biologique. Mais son but est le même que celui des diables de Robert de Boron : « Je vais créer un guide pour le peuple […] et il nous ramènera ses habitants qui se tourneront à nouveau vers l'ancienne tradition » (chap. 1). Ainsi, le diable chrétien disparaît chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert ainsi que chez Steve Barron. Il est remplacé par des divinités païennes qui ont les mêmes buts et procèdent parfois de la même manière.

Les références chrétiennes sont gommées dans de nombreuses œuvres de notre corpus contemporain. Excalibur, la Table Ronde et le Graal apparaissent sous des perspectives païennes et non plus chrétiennes, ou disparaissent totalement. Le diable et Dieu ne sont pas épargnés. Soit ils constituent des inventions de l'homme auquel le héros et les personnages en général n'accordent plus aucun crédit, soit ils sont totalement supprimés, comme c'est le cas pour le diable. Son rôle est ainsi confié à d'autres créatures qui font entrer une tradition païenne dans la légende de Merlin. Le christianisme est encore une fois dévalorisé.

c. Un néo-paganisme : John Boorman comme représentant principal

L'étude précédente de la tradition sylvestre a montré l'importance de la nature chez les auteurs contemporains. Tous montrent leur désir d'un véritable retour aux sources de la légende, avec la réapparition d'un Merlin sylvestre. Les auteurs insistent particulièrement sur le rapport du héros à la nature et au monde animal qui devient familier voire même maternel. La nature prend parfois le statut d'une véritable divinité qu'il faut respecter et vénérer. Selon François de la Bretèque, qui étudie l'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental[319] :

> Le retour à l'identité celtique présumée de Merlin est le trait marquant de la production cinématographique des années 80 et 90. Il a été préparé et soutenu par toute une production littéraire et para-scientifique comme les écrits prolixes de Jean Markale[320]. En forçant beaucoup les minces données des textes médiévaux pour les conformer aux sources lacunaires et disparates de la tradition celtique, cette tradition érudite baignée de mysticisme « new age » propose un Merlin « fou du bois », prophète et prêtre d'un paganisme résistant à la religion monothéiste qui s'est imposée ensuite. Le film de John Boorman représente à lui seul un véritable phénomène de société à ce point de vue.

[319] *Op. cit.*, p. 419.
[320] Note 36 p. 419 de François de la Bretèque : Jean Markale, *Merlin l'enchanteur ou l'éternelle quête magique*, Paris, Éditions Retz, 1981. Voir aussi son article « Excalibur ou l'impossible grand-œuvre », *in Positif* 247, oct. 1981, pp. 38 sv.

John Boorman se plaçant en véritable représentant de ce néo-paganisme, nous nous concentrerons plus particulièrement sur lui[321]. Dans un reportage télévisé sur le réalisateur datant d'avril 1991, John Boorman déclarait :

> Un des aspects qui m'intéresse le plus dans la légende arthurienne, c'est qu'elle a été christianisée. Le christianisme qui a pris le dessus sur les dieux antiques, sur les dieux druidiques, fait partie intégrante du mythe. Une grande partie du mythe traite de cela. […] En tournant *Excalibur*, mon instinct m'a conduit à remonter aux sources, à purifier la légende en réalisant une version pré-chrétienne[322].

Il montre ainsi son désir d'un retour à une conception celtique, païenne. Tout d'abord, nous nous intéresserons aux convictions personnelles du réalisateur quant à la nature et ses merveilles, avant de constater la présence de cette conception dans *Excalibur*, à travers la représentation de la nature et son rôle primordial.

i. Les convictions personnelles de John Boorman

Dans le reportage télévisé cité précédemment, John Boorman accueille des journalistes dans sa propriété privée, dans le comté de Wicklow en Irlande. Il va leur révéler ses plus intimes pensées et convictions sur la nature et les arbres. La raison de sa venue en Irlande, d'abord, est liée à son rapport intérieur à la nature : « J'ai découvert que les collines du comté de Wicklow correspondaient à mon paysage intérieur. Sur le plan esthétique, je me sentais en harmonie avec cet endroit. ». Ainsi, même au plus profond de lui, John Boorman voit la nature, les collines, les arbres. C'est ce qu'il appelle son « paysage intérieur ». Il est lui-même un élément de cette nature, ou la nature elle-même, puisqu'elle est en lui. On retrouve également cette fusion entre l'homme et la nature, à travers le personnage de Merlin[323]. Les arbres ont une grande importance pour le réalisateur, ils sont les premiers habitants de notre planète :

---

[321] Étant donné que nous disposons d'informations précises sur les convictions personnelles de John Boorman et que celui-ci apparaît comme un représentant des auteurs contemporains en ce qui concerne le « néo-paganisme » lié à la légende de Merlin, nous limiterons notre analyse à *Excalibur* par souci de concision. Rappelons tout de même que l'importance de la nature dans le corpus contemporain a été démontrée dans l'étude de la tradition sylvestre (*II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre*, p. 109 à 167).

[322] Entretien de Claudine Glot et Christian Rolland, réalisé par Serge Aillery pour F. R. 3 Bretagne / Pays de Loire en avril 1991, à l'occasion des 10 ans du film *Excalibur*.

[323] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, a. Proximité et fusion avec la nature, iii. La fusion avec la nature*, p. 128 à 136.

> Je suis en effet enraciné ici. Ces racines sont d'autant plus profondes que je me sens proche des arbres. Ils m'ont toujours attiré. Le fait de me trouver dans une forêt, dans un bois, est pour moi synonyme de paix, d'adéquation, de refuge. Lorsque je tournais *La Forêt d'émeraude*, j'ai assisté à la destruction de la forêt tropicale. J'ai pu constater l'importance des arbres. Je veux dire qu'en définitive, cette planète est une planète habitée par des arbres, ses habitants tout naturels. Tout le reste en résulte. Donc, je me suis senti interpellé, et j'en plante, à petite échelle, dans ma propriété. Plus j'en plante et m'en occupe, plus j'ai l'impression que les arbres vivent en société.

John Boorman personnifie les végétaux. Ils semblent vivre en société comme les hommes. Les termes qu'il emploie pour illustrer sa relation aux arbres sont forts et s'appliquent en général à des êtres humains : « enraciné », « attiré » (il utilise le terme anglais « been connected » qui fait référence à un lien encore plus fort et plus profond), « paix », « refuge ». Le terme « enraciné » est intéressant car il montre encore une fois cette fusion entre l'homme et la nature. Les arbres sont presque des divinités pour John Boorman, ils protègent les hommes. Le réalisateur entretient un véritable dialogue avec eux :

> Là, ce sont mes chênes jumeaux, et j'aime y grimper pour m'installer entre les troncs. Vous voyez, c'est couvert de mousse. L'endroit se prête bien à la réflexion. Quand j'écris, si je manque d'inspiration, je viens ici et je reste debout pendant un moment. Ou parfois je m'installe confortablement et je me sens détendu : l'arbre finit par me dire quelque chose.

Dans la société celtique, quiconque possède un art est mis au rang des dieux. Françoise Le Roux et Christian Guyonvarc'h nous donnent l'exemple de la musique :

> La perfection musicale est du ressort de l'Autre Monde et, du point de vue technique et terrestre, c'est par conséquence un art dont l'exercice relève de la science des *filid* en Irlande et des bardes au pays de Galles[324].

Ainsi, si l'on revient à la citation de John Boorman, l'arbre semble détenir un message divin que l'artiste va pouvoir transcrire. C'est encore une manière de rapprocher les végétaux et la nature en général, du divin. Le reportage nous apprend que le réalisateur a planté plus de treize mille arbres dans sa propriété, c'est dire l'importance qu'il leur attribue. On peut y voir également un plan d'eau et beaucoup de végétation. John Boorman est aussi fasciné par les mégalithes. Il en possède un sur lequel un moine bénédictin a sculpté des spirales celtiques qui « révèlent l'énergie, la force vitale et la puissance que contient la pierre. Elles révèlent cet énorme potentiel de puissance. » :

> Si l'on regarde un chêne, c'est deux cents à trois cents ans que l'on regarde, avec un mégalithe, ce sont des milliers d'années. Cela fait appel à beaucoup plus de profondeur et de spiritualité que nous n'en possédons pour la plupart d'entre nous, mais bien entendu, on est très ému par ces mystères.

[324] Le Roux, Françoise ; Guyonvarc'h, Christian, *op. cit.*, p. 294.

Encore une fois, le rapport au divin est très fort : le mégalithe contient une puissance considérable et se trouve présent sur terre depuis des millénaires. Il est éternel et mystérieux pour les hommes, tel une divinité. Dans un ouvrage sur la carrière cinématographique de John Boorman, le réalisateur déclare encore :

> Cette légende du Graal nous attire parce qu'elle nous parle d'une nature qui n'était pas souillée et avec laquelle l'homme vivait en harmonie. […] Mais j'insiste, ce que l'on a perdu avant tout, c'est cette compréhension de la nature, la connaissance des plantes, la fabrication des objets que chaque communauté assumait. Tout le monde était concerné par la terre[325].

Il parle bien d'un rapport à la nature que les hommes auraient perdu. Or, il montre lui-même, notamment à travers le reportage que nous avons évoqué mais aussi dans ses films (ce que nous pourrons constater), son désir d'un retour à ce rapport premier. C'est ainsi que l'on peut parler de « néo-paganisme » de John Boorman.

Les convictions personnelles du réalisateur révèlent déjà son culte pour la nature et ses éléments, qui sont plus ou moins associés à des divinités sylvestres. Finissons sur une dernière citation de John Boorman dans laquelle le réalisateur montre que la nature est sa principale muse. C'est d'ailleurs lors d'un contact profond et privilégié avec elle qu'il décide de faire du cinéma :

> Je pénètre dans l'eau avec un sentiment de respect pour le lagon qui est sacré, essayant de ne pas troubler sa surface, lisse comme du verre. Un souvenir se déclenche. J'avais seize ans, je descendais seul la Tamise en kayak, et, campant dans l'île de Runnymede, je découvris en m'éveillant une aube aussi tranquille que celle-ci. Je pris alors conscience de l'esprit des lieux. Je suis entré dans l'eau avec précaution pour ne pas créer de remous. Si j'y parvenais, je sentais que je vivrais éternellement et découvrirais des vérités cachées. Et j'y parvins, ma tête se déplaçant sur un miroir où les libertés de l'homme avaient été conquises. Cette expérience si profonde me lança à la recherche d'images par le moyen du cinéma afin de retrouver ce que j'avais connu ce jour-là[326].

Mais c'est encore dans ses films, notamment *Excalibur*, que John Boorman nous fait part de sa conception.

ii. La représentation de la nature dans *Excalibur*

La nature tient un rôle important dans *Excalibur*, elle est omniprésente, elle structure le discours filmique. En effet, trois âges sont successivement figurés, auxquels la représentation

[325] Ciment, Michel, *op. cit.*, p. 188.
[326] Lecture de John Boorman dans le reportage cité précédemment, extraite de son livre *Money into light: The Emerald forest: a diary*, Londres, Faber and Faber, 1985.

de la nature donne à chaque fois une signification différente. Selon François de la Bretèque[327], l'âge d'Uther correspondrait à un « âge de fer » (voir annexe 1, document 28) : « D'obscures empoignades se déroulent dans une forêt sombre, primitive, préhistorique, éclairée par les brasiers de la guerre. ». La première scène du film présente en effet une forêt plongée dans l'obscurité, hormis quelques lueurs de feu, et entourée d'une brume épaisse (chap. 1). Lorsque Merlin fait appel au souffle du dragon pour venir en aide à Uther, ils se trouvent sur une falaise au bord de la mer, entourés de pierres pareilles à celles de Stonehenge. L'atmosphère est sombre, une menace semble planer. Les principaux éléments naturels sont réunis (la terre, l'eau et la pierre) pour appeler le dragon. Enfin, l'âge de fer est aussi caractérisé par la boue qui est un autre élément naturel du même registre que la brume ou l'obscurité. Lorsque Uther meurt, il en est couvert (chap. 8). Puis apparaît « l'âge d'argent » (voir annexe 1, document 29) :

> L'apparition d'Excalibur, surgie des eaux diaprées, annonce le deuxième âge : celui qui est inauguré par les apprentissages d'Arthur et culmine avec l'introduction de Lancelot, le chevalier aux armures blanches, auprès d'une cascade scintillante. […] La forêt y est claire, accueillante : lieu d'initiation, puis refuge des amants.

Comme le note François de la Bretèque, l'apparition de l'épée est entourée d'une représentation très sylvestre : un lac bordé d'une forêt dense où la couleur verte domine largement (mousse, feuillages,…) jusque dans le scintillement d'*Excalibur* (chap. 2). Dans la scène où Arthur libère l'épée du rocher, le décor est à nouveau le même hormis la présence de l'eau. Les personnages sont entourés par la couleur verte, les branches et les feuilles des arbres les encerclent et une mousse épaisse recouvre le rocher qui emprisonne l'épée (chap. 10). Le thème de l'amour est également lié à une représentation particulière de la forêt. Lorsque Guenièvre soigne Arthur, ils se trouvent au bord d'une rivière calme, assis dans une herbe haute et épaisse, le jeune homme est adossé à un arbre immense recouvert de mousse. On peut entendre le doux bruit de l'eau et le chant des oiseaux. Tout est réuni pour la naissance de leur amour (chap. 14). De même, lorsque Lancelot escorte Guenièvre et lui fait sa déclaration, ils chevauchent sous d'immenses arbres verts qui semblent se refermer au-dessus d'eux et créer une sorte de ciel (chap. 18). Puis, quand la reine rejoint enfin le chevalier dans la forêt et qu'ils passent leur unique nuit d'amour, ils sont entourés de rochers couverts de mousse, eux-mêmes encerclés par de grands arbres verts et de hautes herbes. Les

[327] De la Bretèque, François, « L'Épée dans le lac. *Excalibur* ou les aléas de la puissance », *in* De la Bretèque, François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, 188 pages, p. 92-93.

oiseaux chantent tout autour du couple et un merle se promène non loin d'eux (chap. 26). Dans la littérature médiévale, chez Chrétien de Troyes par exemple, la nuit d'amour entre Lancelot et Guenièvre se déroule dans la chambre de la reine. Le chevalier y entre en dévissant les barreaux de la fenêtre[328]. Il est donc remarquable que John Boorman donne une importance particulière à la nature puisqu'il choisit ce décor pour les épisodes clés de son film. Ici, il préfère une représentation tristanienne[329], qui met en scène la nature, à celle traditionnellement employée. Enfin, la rencontre entre Arthur et Lancelot, le chevalier à l'armure blanche, a lieu dans un décor réunissant les principaux éléments naturels : l'eau (d'immenses cascades, des rivières et des bassins les entourent, dont l'eau est claire et limpide), la pierre (des rochers couverts de mousse sont dispersés sur le sol ou dans l'eau et des galets tapissent le fond des rivières) et la verdure (les deux protagonistes se battent dans un décor d'arbres, de mousse, de champs de fougères. La couleur verte domine encore une fois). Le troisième âge est celui de la « dégradation » (voir annexe 1, document 30). Toujours selon François de la Bretèque :

> L'épée plantée dans le sol par Arthur, traverse les entrailles du monde et transperce les reins de Merlin, qui, dès lors, s'éclipse de l'action. Commence un troisième âge, celui de la dégradation : la misère du royaume, les forêts dévastées et stériles, prises dans un éternel hiver […].

Les chevaliers partent en quête du Graal pour sauver le royaume. Les paysages sont gris, brumeux, la boue est à nouveau présente. La neige et le froid glacial s'ajoutent à cette perspective de désolation. Lorsque Perceval rencontre Mordred enfant, la forêt qui les entoure semble morte. Les arbres n'ont plus de feuilles, l'herbe au sol est sèche, tout est gris et la couleur verte a totalement disparu (chap. 31). Il en va de même lors de la mort d'Urien, jeté dans la boue par Mordred comme une vulgaire créature (chapitre 33). Mais lorsque Perceval trouve enfin le Graal, la représentation de la nature revient à ce qu'elle était pendant l'« âge d'argent ». Le paysage reverdit au passage des chevaliers, leur galop est entouré d'arbres à fleurs dont les pétales volent en tous sens. Les couleurs gaies et la lumière réapparaissent (chap. 36).

Ainsi, tous les épisodes clés du film ont pour décor les paysages sylvestres dont la représentation peut varier selon les différents âges : l'apparition d'Excalibur (chap. 2, dans un lac entouré d'une épaisse forêt), la métamorphose d'Uther par Merlin (chap. 5, sur une colline

---

[328] Voir Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette* (éd. bilingue de Alfred Foulet et Karl D. Uitti), Paris, Bordas, 1989, p. 259-265, v. 4586-4704.

[329] La scène rappelle l'épisode où le roi Marc découvre Tristan et Iseut endormis dans la forêt, l'épée de Tristan les séparant, preuve de leur innocence. Il décide alors de les épargner. Voir Béroul, *Le Roman de Tristan : poème du 12e siècle* (éd. Ernest Muret), Paris, Champion, 1947, v. 1995-2004.

surplombant la mer), la mort d'Uther (chap. 8, dans la forêt), la délivrance d'Excalibur par Arthur (chap. 10, dans la forêt), la rencontre entre Arthur et Lancelot (chap. 15-16, dans une vaste plaine verdoyante et devant une rivière et une cascade), la formation de la Table Ronde (chap. 17, sur une colline en pleine nuit, à la lueur des torches), la rencontre entre Lancelot et Perceval (chap. 20, dans une clairière très lumineuse, Perceval est caché dans les arbres), le duel entre Lancelot et Gauvain (chap. 24, dans une grande clairière), etc. Dans la littérature médiévale déjà, la forêt constituait le principal décor de l'action. Mais John Boorman en fait un décor permanent, même pour des scènes qui se passaient traditionnellement dans des édifices, comme la nuit d'amour entre Lancelot et Guenièvre ou le mariage d'Arthur et Guenièvre (chap. 19, il a lieu au milieu de la forêt, sous d'immenses toiles de tente).

Pour finir, il est intéressant de relever certains épisodes où la représentation de la nature est en lien direct avec la scène, les paroles ou même l'état intérieur des personnages (voir annexe 1, document 31). Lorsque Uther présente Excalibur aux hommes, la scène a lieu dans la forêt où le décor est particulièrement féerique (une petite rivière avec une cascade, des rochers couverts de mousse, des herbes hautes, des arbres immenses et verts). Pourtant nous sommes encore dans l'« âge de fer » d'Uther. En fait, la représentation de la nature est ici en accord avec les paroles de Merlin sur l'épée : « Elle fut forgée lorsque le monde était jeune, lorsque l'oiseau, la bête et la fleur ne faisaient qu'un avec l'homme, et que la mort n'était qu'un rêve. » (chap. 2). De même, après avoir retiré l'épée du rocher et devant les protestations des barons, Arthur prend peur et s'enfuit dans la forêt. Ici, la représentation de la nature va suivre son état intérieur : la forêt lui barre la route, des branchages l'égratignent, il n'arrive pas à passer là où il le désire. C'est une forêt fermée, incertaine, comme il l'est lui-même à cet instant face à son nouveau rôle de roi. Puis au matin, après avoir dormi « dans les bras du dragon » auprès de Merlin, la forêt semble à nouveau ouverte. Il apprend à manier Excalibur dans une clairière, les arbres semblent lui avoir fait de la place et il court après Merlin sans que ceux-ci ne lui barrent la route. Il est prêt à être roi (chap. 11). Dans une autre scène, Merlin parle des « dieux multiples » à Morgane (chap. 19). Il évoque une époque mythique et la représentation de la nature se montre encore en accord avec ses paroles : ils se tiennent à côté d'un arbre immense et d'un mégalithe recouvert de mousse dans lequel un visage semble avoir été sculpté.

Ainsi nous avons pu constater la présence d'un néo-paganisme à travers la conception et la représentation de la nature chez John Boorman. Le réalisateur donne aux éléments naturels un rôle à part entière. Ils sont omniprésents et structurent le récit filmique. John Boorman rend un véritable culte à la nature, à la fois dans ses films, mais aussi dans sa vie privée. Selon François de la Bretèque :

> Dans l'univers désenchanté d'Excalibur (le nôtre, en fait), Merlin est le remords et le reliquat des anciennes sagesses. Il représente une forme de savoir que le judéo-christianisme a occultée. Le néo-paganisme marque la conception du héros dans les dernières décennies. Divers traits dont on l'a doté en font un chamane ou un prêtre des religions « naturelles » : son regard « ophidien »[330], son don d'ubiquité, sa propension à la métamorphose… Son univers, c'est la forêt « primitive » et les grottes où il trouve refuge[331].

John Boorman constitue le représentant de ce néo-paganisme présent dans tout le corpus contemporain où la nature devient une divinité, comme le souligne le Merlin de Dialogus :

> La Nature est en effet une force suprême qu'il convient de respecter, voire de vénérer, d'une certaine façon. Elle a ses règles et sa volonté propre, et investit de ses Forces ceux qui savent la servir. Peut-être pourrait-on l'apparenter à un Dieu, tout dépend de la définition de Dieu que l'on se donne. Mais en aucun cas elle ne peut être apparentée au dieu du christianisme ! La Nature n'envoie pas de missionnaires, elle ne réclame pas d'églises, elle n'a pas de peuple élu et ne prétend pas apporter les réponses, ni guider l'homme vers quelque royaume suprême. Servir la Nature, c'est se servir soi-même, cela ne semble-t-il pas évident ? C'est d'elle que nous sommes issus, comme tous les être vivants, et nous participons à et de son existence.
> Tout cela n'est-il pas flagrant ? Trahir la Nature est différent de trahir un des quelconques Dieux inventés par les hommes… elle en souffre, mais n'en tire pas revanche, n'en fait pas le reproche, et le seul enfer que les hommes peuvent connaître pour ce forfait, ils se le construisent eux-mêmes ô avec infiniment de talent, au demeurant. C'est pourquoi nous devons servir la Nature : nous en faisons partie, et nous en dissocier serait nous condamner. C'est en ce sens que la Nature est et doit être la seule et unique vraie religion (Lettre « Dieu et la Nature »).

Le christianisme a donc changé de statut dans le corpus contemporain. Il est relégué au second plan en devenant une religion à laquelle les personnages ne croient pas véritablement. Ils l'utilisent de manière hypocrite pour parvenir à leurs fins, à commencer par les plus importants représentants. D'autre part, une véritable rupture entre Merlin et la religion chrétienne apparaît. Soit le héros est abandonné par Dieu, soit il s'oppose à lui parfois violemment, soit il appartient à d'autres croyances et ne lui prête aucune attention. Les motifs chrétiens ou christianisés au Moyen Âge comme le Graal, Excalibur ou la Table Ronde, sont

---

[330] François de la Bretèque cite en note l'ouvrage de Georges Foveau (*op. cit.*) à la page 48, dont nous retirons l'extrait suivant : « Dans les séquences " À la recherche de Merlin " et " Arthur abandonne son épée devant l'adultère ", l'Enchanteur révèle de bizarres globes oculaires qui sont directement liés à son usage de la magie : ils sont rouges, fendus d'une pupille très noire. Associés au Dragon bien entendu mais aussi aux reptiles qui peuplent les deux sanctuaires de Merlin, ces " yeux sorciers " se parent des propriétés mythologiques des ophidiens : le serpent charme sa proie avec son regard hypnotique. ».

[331] De la Bretèque, François Amy, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, *op. cit.*, p. 420.

très souvent (re-)paganisés. Dieu et le diable sont supprimés au profit d'un néo-paganisme dont la Nature est la seule divinité. Ainsi, les auteurs contemporains reviennent aux sources de la légende de Merlin, à une conception « naturiste » de la vie et du monde, que les auteurs médiévaux avaient essayé de transmettre[332]. Celle-ci a malheureusement été très vite oubliée, comme l'explique Jean Markale :

> Merlin peut appartenir à toutes les époques et à tous les systèmes de référence, même si l'image qu'on s'en fait reste trop marquée par la civilisation féodale moribonde et débouchant sur le triomphe de la cléricature. Merlin est le Sage par excellence, et l'on sait que les Sages n'ont pas d'époque, ni d'âge. Si Merlin est capable de rajeunir son aspect, de se présenter sous l'aspect d'un vieillard ou sous celui d'un jeune garçon, ce n'est pas pour rien : c'est pour signifier qu'il est le modèle de ceux qui veulent abolir le Temps et l'Espace. On dira que c'est le but de toute religion bien comprise, et en tous cas, de tout enseignement tant soit peu marqué par l'ésotérisme. Le prince Gautama est bien devenu Bouddha, c'est-à-dire l'Éveillé, lorsqu'il a compris la vanité du monde, ou tout au moins de ce que le monde était devenu par suite de la grande coupure établie entre l'Homme et la Nature. Mais il ne faut pas croire que seul l'Orient a pris conscience de ce déséquilibre. L'Occident l'a aussi bien compris, mais, pour des raisons fort complexes, on s'est ingénié à faire oublier cette découverte. L'exemple des druides gaulois et bretons, pourchassés par les Romains parce qu'ils enseignaient une doctrine non conforme à l'impérialisme romain est là pour confirmer cette occultation volontaire de l'expérience occidentale. Quant aux druides irlandais, jamais soumis par les armées romaines, ils ont été fondus, récupérés par les zélateurs du Christianisme triomphant, lesquels zélateurs utilisaient vraisemblablement les mêmes techniques qu'eux, et se présentaient en tant que thaumaturges au même titre qu'eux. On connaît la suite : perdue dans une fausse synthèse de la mystique juive orientale et du rationalisme agressif des Romains, la spiritualité occidentale a été broyée dans un christianisme politiquement fort, pour lequel l'Église était d'abord temporelle puisqu'elle pouvait se substituer à l'ordre civil hérité de l'Empire romain. Seuls les grands mystiques du Christianisme, tel François d'Assise, et la plupart des grands hérésiarques, conserveront cette flamme qui, pourtant, ne demandait qu'à éclairer le monde[333].

Près de dix siècles après les premiers textes sur Merlin, les auteurs contemporains renouent avec le message initial de la légende, dans un monde et une époque où le retour à une conception « naturiste » est devenu primordial, voire vital. Le lien à la nature s'est perdu à un tel point que l'Homme en est devenu le destructeur plus ou moins inconscient. Il est encore temps de changer les choses, de recréer ce lien intime entre l'Homme et la Nature. La production culturelle et la légende de Merlin constituent un moyen parmi d'autres. Ainsi, le sens profond de la légende de Merlin est finalement aujourd'hui le même qu'à l'origine si ce

---

[332] « Cette notion " naturiste " de la vie et du monde, que les poètes du 12e siècle, et leurs successeurs immédiats, ont essayé de rappeler aux hommes, ils l'ont évidemment puisée dans le fonds culturel de l'Occident, ce fonds transmis oralement de génération en génération et qui a toutes les chances d'être l'héritage des Celtes. Face à l'orgueil romain qui prétend qu'on peut dominer le monde par la force et faire plier la nature selon la volonté humaine, face au Christianisme qui fait de l'Homme le roi de la création, subordonnant les animaux et les choses à son vouloir, la doctrine druidique montrait l'appartenance de l'Homme à la totalité de la nature et insistait sur l'interdépendance des êtres et des choses. » (Markale, Jean, *op. cit.*, p. 234).

[333] *Op. cit.*, p. 195-196.

n’est qu’il s’inscrit dans un contexte bien plus alarmant. Son rôle n’est plus seulement de promouvoir une conception « naturiste » de la vie et du monde. Il participe à une mission fondamentale pour l’Homme, celle de sauver la nature à une époque où elle est véritablement menacée.

L’étude de la rémanence des origines du Merlin contemporain a donc montré une volonté générale de retour aux sources de la légende, avant sa christianisation. La part diabolique du héros, que l’on trouvait dans les romans médiévaux, est amoindrie par la réécriture d’un diable rationnalisé ou devenu personnage principal, n’offrant plus que très peu de mystère. Elle va même jusqu’à être supprimée au profit d’une origine païenne et non plus chrétienne. Merlin pourra alors devenir le fils d’un elfe, d’un esprit sylvestre, d’une divinité de la nature ou d’une reine païenne. De même, la tradition sylvestre qui était déjà partiellement gommée chez les auteurs médiévaux français, reprend une place primordiale dans les œuvres contemporaines. Merlin apparaît en véritable homme sauvage, présentant toutes les caractéristiques de cette tradition : la proximité et la fusion avec la nature, qui apparaît comme son unique refuge et lui donne ses pouvoirs, ainsi que celle avec les animaux, ses seuls compagnons de fortune. Mais aussi la folie, cause essentielle de la condition d’homme sauvage de Merlin, puisqu’elle le pousse à se cacher, à fuir et à errer. Enfin, l’analyse du traitement du christianisme dans le corpus contemporain a achevé de montrer cette volonté de retour aux origines de la légende. La religion chrétienne est dévalorisée voire supprimée, au profit d’une réécriture de la légende de Merlin qui se veut néo-païenne et dont le message, la conception « naturiste » de la vie et du monde, est proche de celui des premiers textes, à l’exception près qu’il s’inscrit dans un contexte encore plus urgent. Qu’en est-il des pouvoirs de Merlin dans le corpus contemporain ? Sont-ils également touchés par la déchristianisation et le néo-paganisme de la légende ?

III. La rémanence des pouvoirs

Les pouvoirs constituent le second élément du portrait médiéval de Merlin. Ils sont relatifs à ses origines divines et diaboliques, ce qui explique qu'ils sont partagés entre le positif et le négatif. Ils comprennent trois grands thèmes : tout d'abord le pouvoir de clairvoyance qui comporte la connaissance des faits futurs, attribut divin, celle des faits passés, attribut diabolique, et le rire lui aussi lié au diable. Le second élément est constitué par l'emprise du héros sur le temps. Celle-ci est remarquable à travers sa longévité, son pouvoir de métamorphose qui se rattache lui aussi au diable, et sa précocité ou sa qualité d'« enfant-vieillard ». Enfin, Merlin possède également une emprise sur l'espace qui lui permet de se déplacer instantanément ou d'être présent dans plusieurs lieux en même temps (le don d'ubiquité). Mais elle lui permet surtout de se tenir dans un espace en marge de la diégèse afin d'observer et de mettre en scène le mythe arthurien.

De quelle manière les auteurs contemporains présentent-ils les pouvoirs du héros ? Sont-ils supprimés ou au contraire développés, complétés ? Conservent-ils leurs attributs divins ou diaboliques alors que le christianisme a perdu de son influence ?

1. Le pouvoir de clairvoyance

La clairvoyance du Merlin médiéval se manifeste par rapport à trois éléments : la connaissance des faits passés, héritage diabolique, puis celle des faits futurs, transmise par Dieu, et enfin le rire qui est avant tout un attribut maléfique intimement lié à ces pouvoirs.

a. La connaissance du passé

Chez Robert de Boron, Merlin utilise sa connaissance du passé pour faire des révélations, comme par exemple lorsqu'il divulgue l'identité du véritable père du juge lors du procès de sa mère (§ 14, 64-75), ou lorsqu'il dévoile aux messagers de Vertigier, croisant un cortège funèbre, que le père de l'enfant décédé n'est pas le pauvre homme qui se lamente

mais le prêtre qui se trouve à la tête de l'escorte (§ 25, 11-18). C'est également grâce à ce don que Merlin connaît l'histoire du Graal (§ 16, 62-76 et § 48, 38-74). La connaissance du passé est un héritage diabolique :

> Et por ce ne vost pas Diex que deables i perdist chose qui li deust avenir, ainz volt bien qu'il i eust ce qu'il desiroit et ce por quoi il le fist. Il le fist por ce qu'il eust lor art de savoir les choses qui estoient et faites et dites et alees, et tot ce sot il (§ 10, l. 13-18).

Dans la *Vita Merlini*, Merlin révèle par exemple au roi l'adultère de sa femme Ganieda. Notons que chez le Merlin sylvestre, la clairvoyance en général apparaît comme la conséquence de la folie du héros, elle ne provient pas de son géniteur. Mais elle demeure tout de même négative, étant un châtiment infligé par Dieu et impliquant parfois des démons (lorsqu'elle fait référence au motif de la *mesnie Hellequin*)[334]. Deux traditions s'opposent donc, concernant l'origine de la connaissance du passé.

Dans le corpus contemporain, elle n'apparaît pas de manière systématique. Mais les auteurs qui choisissent de la mettre en scène renversent parfois les données médiévales. La connaissance du passé devient alors positive voire divine. Cependant, elle conserve son origine diabolique dans d'autres œuvres.

i. Un pouvoir maléfique divinisé

Dans *Le Pas de Merlin*, le héros détient la fonction de barde qui se rattache à celle de druide :

> À ses côtés [aux côtés de Guendoleu], le fils du diable était devenu un barde réputé, même s'il n'en avait guère conscience, et pour tous désormais, le prince Emrys Myrddin, héritier d'Ambrosius, roi de Dyfed, était devenu le barde Merlin (*Le Pas de Merlin*, p. 52).

Selon le site Internet de Guillaume Roussel : « En Gaule, ce sont les *bardes* qui s'occupent de la poésie et de la littérature (uniquement récitée ou chantée). Ils offrent des chants de louange. En Irlande, ce sont les *filid* (*file* veut dire « voyant ») qui, contrairement aux *bardes*, savent écrire (en ogam). »[335]. Il est intéressant de noter que le terme irlandais se réfère à la clairvoyance, à la connaissance du passé ou du futur, ce qui serait la caractéristique

[334] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le merlin sylvestre*, p. 37-38.
[335] Citations extraites de : http://www.arbre-celtique.com/approfondissements/druidisme/druidisme-antique.php

première, originelle voire innée du *filid*. Le barde intervient dans de nombreux domaines tels que la justice, l'enseignement, la musique, la médecine, l'architecture, etc. Pour deux d'entre eux, il fait appel à la connaissance du passé :

> – Histoire et généalogie : ces deux mots constituent en fait une seule et même discipline dont le but est de dresser la généalogie du roi en cours de règne en remontant le plus haut possible.
>
> – Littérature : elle consiste en la récitation des légendes et des poèmes mythologiques et épiques.

Le barde ou le druide détient une fonction très honorifique dans la société celtique, comme l'explique Françoise le Roux et Christian Guyonvarc'h. Le druide est l'égal du roi, tout en lui étant spirituellement supérieur. Il est l'intermédiaire entre les dieux et les hommes (guerriers et artisans) représentés par le roi qui se fait lui-même intermédiaire entre les druides et le reste de la société. Le druide oriente et conseille, il parle avec le roi et ce dernier n'agit qu'après avoir entendu le conseil ou l'avis du druide[336]. De même, selon Philippe Walter qui analyse l'étymologie du mot barde :

> Le mot celtique se rattache à la même racine que le sanskrit *grnati* « il chante » (les louanges de quelqu'un). On est donc renvoyé à travers ce mot à un pouvoir cérémoniel, rituel et quasi liturgique de la parole assumé par ces officiants que sont précisément les bardes. Une telle conception est de nature à confirmer le lien de cette parole et du sacré. La langue des dieux ne peut transiter par des bouches humaines ordinaires[337].

Encore une fois on peut constater l'importance de la fonction de barde directement liée au divin. L'origine étymologique « il chante » fait non seulement référence au domaine de la musique qui constitue l'un des plus importants pour le barde[338], mais aussi aux connaissances passées puisque les chants sont le plus souvent relatifs à des faits anciens. Chez Jean-Louis Fetjaine, Merlin par sa fonction de barde, connaît donc les histoires passées, les légendes :

> Le vieux roi Ceido de Cumbrie avait été le premier à s'étonner de ses dons, et le mandait souvent près de lui pour qu'il écoute les bardes et s'instruise à leur contact. À la mort de son père Ceido, Guendoleu avait fait de même et, dès l'âge de dix ans, Merlin était devenu l'élève du penkerd[339] de la cour. Il ne lui avait fallu que quelques mois – là où d'autres mettaient des vies entières – pour recevoir l'illumination du chant, découvrir le langage des arbres et apprendre par cœur les vieilles légendes des Gwyr y Gogledd – les Hommes du Nord, ainsi que se nommaient eux-mêmes les Bretons de Cumbrie (*Le Pas de Merlin*, p. 51).

Mais un pouvoir de connaissance du passé encore plus grand va lui être transmis à la fin du récit, lorsqu'il entrera en contact avec des centaines d'âmes défuntes, la nuit de Samain,

---

[336] Le Roux, Françoise ; Gyonvarc'h, Christian, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France, 1986, p. 124.
[337] Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, p. 162.
[338] « La perfection musicale est du ressort de l'Autre Monde et, du point de vue technique et terrestre, c'est par conséquence un art dont l'exercice relève de la science des *filid* en Irlande et des bardes au pays de Galles. » (Le Roux, Françoise ; Guyonvarc'h, Christian, *op. cit.*, p. 294).
[339] Note de Jean-Louis Fetjaine au sujet du mot « penkerd » : « Le premier barde, " chef des chanteurs ". » (*Le Pas de Merlin*, p. 51, note 1).

sur les collines de Preseli. Elles lui offriront l'expérience, le savoir et les souvenirs de toute leur vie. Comme nous l'avons vu précédemment, cet épisode fait référence au motif de la *mesnie Hellequin* et au châtiment de folie qui s'abat sur le Merlin médiéval. Mais la connotation négative va disparaître chez Jean-Louis Fetjaine. Tout d'abord, Merlin va accéder à un pouvoir immense, une sagesse sans borne. Dès qu'il sera en présence d'un cadavre, il établira un contact avec lui, comme l'explique Blaise à Bradwen :

> Tout ce que je sais, c'est qu'il parle aux morts et que les morts lui parlent. C'est ce qu'on nomme un nécromant… Je ne crois pas qu'il en tire quelque pouvoir que ce soit, mais il semble qu'il s'imprègne ainsi du savoir de leur vie entière. » (*Brocéliande*, p. 43).

Lorsque Bradwen s'étonne que Merlin ait tué deux voleurs bien plus forts que lui, Blaise lui répond encore : « L'expérience de dizaines et de dizaines de guerriers morts au combat, toutes leurs ruses, toutes leurs techniques… Ajoute à cela toutes les connaissances de quelques mires ou médecins, pour frapper à l'endroit où la mort est instantanée… » (*Brocéliande*, p. 43). Merlin possède donc une connaissance infinie de vies passées qui le rend très puissant. Son immense savoir lui permet aussi de tout connaître d'une personne simplement en l'observant, ou de lire dans son sommeil : « Des heures durant, il les observa, tour à tour, dans leur sommeil, passagers et marins, jusqu'à ce qu'il sache tout de chacun d'eux. » (*Brocéliande*, p. 25). D'autre part, Blaise semble persuadé qu'il ne s'agit pas d'une malédiction mais d'une élection divine :

> – Ils ne me parlent pas… Ils entrent en moi et se déversent de toute leur vie comme un fardeau, avant de s'en aller vers l'Autre monde. Il y a dans ta Bible un animal qui me ressemble, que les Anciens d'Israël chargeaient de tous leurs maux lors de la fête des Expiations…
> – Le bouc émissaire.
> – Au lieu de se haïr eux-mêmes pour leurs fautes, il se déversaient de toute leur rancœur sur le bouc, qu'ils n'avaient plus qu'à tuer pour laver leur conscience… Est-ce cela, Blaise ? Toi qui dis que ton Dieu a créé toutes choses, tu crois qu'Il m'a maudit ? […]
> – Ce n'est pas forcément une malédiction, Emrys… Jésus aussi s'est chargé des péchés du monde avant de se sacrifier… […]
> – Ce n'est pas une malédiction, répéta le petit moine avec plus de conviction. Je crois que tu as été choisi… (*Brocéliande*, p. 102-103).

La folie à laquelle Merlin a été condamné et le pouvoir de connaissance du passé qui en découle apparaissent comme une mission divine, le héros serait l'instrument de Dieu ce qui renverse totalement les données médiévales négatives sur ce pouvoir : « Se pouvait-il qu'il fût l'Élu ? Le nouveau Messie dont toute la chrétienté attendait le retour ? Se pouvait-il que les morts viennent à lui pour le Jugement, et que le temps de la parousie soit arrivé ? » (*Brocéliande*, p. 106).

Dans la série de Jean-Luc Istin et Eric Lambert, le pouvoir de connaissance du passé apparaît à deux reprises. Tout d'abord à travers le traditionnel épisode du jugement de la mère qui a lieu, cette fois, lors de l'adolescence de Merlin. Le héros, sa mère et Blaise se sont enfuis de leur village d'origine et rencontrent, quelques années plus tard, un villageois qui les reconnaît et les fait arrêter afin qu'ils soient jugés : « Le juge allait prononcer la sentence… Quand Merlin, possédé par l'âme du monde, prit la défense de sa mère en confondant le juge. » (tome 2, p. 14). Avant d'analyser la représentation picturale de la connaissance du passé dans cet épisode, notons que l'origine de ce pouvoir ne semble pas provenir de la créatrice de Merlin, Ahès, qui tient la place du diable chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert[340]. Merlin est possédé par « l'âme du monde ». Si l'on se reporte au tome 1, il s'agirait des forces de la nature : « Ton avenir est gravé dans les oghams sacrées du temps, Merlin ! La nature te connaît et vous ne faites qu'un ! Si tu ne vas jamais à son encontre, tu posséderas les charmes pour toujours !! » (tome 1, p. 37). De même, lorsque Blaise emmène Merlin au milieu du temple des druides, le héros est envahi par une force surnaturelle. Les phylactères à forme de nuage, reliés au héros par de petites bulles indiquent ses pensées[341] : « C'est étrange !… Je ressens… une puissante énergie ! Un courant ascendant, une accélération des vents ! Je me sens uni à cette force ! » (tome 1, p. 49) . Mais Blaise est encore plus précis dans le tome 4, lorsqu'il revoit en rêve une conversation qu'il avait eue avec Merlin auparavant :

> – Qu'est-ce que l'âme du monde, mon père ?
> – Tu ne le sais pas, jeune faucon ?
> – Dieu ?
> – C'est un autre nom pour Dieu en effet, mais j'ajouterai ceci : c'est son nom le plus en rapport avec la nature. L'âme du monde et la nature ne font qu'un. L'âme du monde est la conscience qui règne dans notre monde, elle est à l'intérieur de toi ainsi qu'à l'extérieur, elle est partout et en une chose à la fois. Si tu es en paix avec toi-même, tu te sentiras en harmonie avec cette âme, et parfois, lors d'un éclair de lucidité intense, tu l'entendras te parler (tome 4, p. 15).

Ainsi, Merlin n'accède pas au pouvoir de connaissance du passé grâce à sa part maléfique qui lui vient de sa créatrice Ahès, mais grâce à une force naturelle, bienveillante et toute puissante à laquelle Blaise donne le nom de Dieu, ce qui constitue un renversement par rapport aux textes médiévaux. Le prêtre explique même comment cette force peut se manifester chez le héros : « lors d'un éclair de lucidité intense », ce qui se produit dans l'épisode où Merlin confond le juge et lui révèle la véritable identité de son père :

---

[340] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, d. L'origine païenne*, p. 79 à 81.

[341] Selon Patrick Gaumer et Claude Moliterni : « Lorsqu'un personnage pense, son phylactère est relié à son crâne par une succession de petites formes arrondies et séparées, leur taille diminuant progressivement ». (*Dictionnaire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1994, p. 499, article « Phylactère »). Voir annexe 4 pour un rappel des notions abordées concernant la bande dessinée.

Et pourtant, juge, sais-tu ce que je vois ? Je vois une femme, ta mère ! Elle attend avec impatience le départ de celui que tu dis être ton père ! Afin de retrouver son amant, qu'elle aime éperdument et qui te donnera la vie (tome 2, p. 15).

Le dessinateur consacre une planche entière à la représentation du pouvoir de connaissance du passé (tome 1, p. 15, voir annexe 1, document 32). Des vignettes de tailles différentes y sont organisées de la manière suivante : sur la première moitié de la planche, une grande vignette présente Merlin, en plan rapproché, la tête baissée, les yeux fermés et les bras légèrement écartés, entouré d'une lumière symbolisant une énergie naissante. Maëlle et Blaise, de chaque côté du héros, regardent droit devant eux d'un air dur, ils ne manifestent aucune peur et semblent avoir totalement confiance en Merlin. À l'arrière-plan on peut apercevoir des villageois et des soldats. Deux vignettes représentant le juge sont incrustées. Elles ont la même hauteur que la vignette principale mais sont beaucoup moins larges. L'incrustation permet de mettre en parallèle deux plans, l'un sur Merlin, l'autre sur le juge et exprime donc une simultanéité d'actions. La première apparaît à la droite de Merlin, entre Maëlle et ce dernier. Le juge, cadré en plan américain, semble écouter impassiblement le héros. La seconde, à la gauche de Merlin, entre Blaise et ce dernier, présente le juge en gros plan alors que celui-ci s'indigne des propos du héros. Notons que la position de ces deux petites vignettes est stratégique : le juge sépare Merlin de sa mère d'une part, et de son maître Blaise d'autre part. Le héros est seul face à lui, il ne bénéficie plus de l'aide de Maëlle ou de Blaise, il doit agir en adulte. Une seconde grande vignette remplit la partie inférieure de la planche : ses contours, fendillés, desséchés, dont les bords s'enroulent, représentent un parchemin. Les couleurs en sont totalement absentes mis à part le vieux jaune et les contours noirs des graphismes. Le dessinateur utilise cette technique afin d'évoquer une époque lointaine, révolue[342]. La vignette présente un même décor sylvestre dans lequel différentes scènes sont illustrées : à l'arrière-plan, la mère du juge salue son mari qui s'éloigne en charrette, à droite du décor, elle retrouve son amant, au premier-plan, ils sont couchés dans l'herbe et conçoivent un enfant bâtard, le juge. Bien que ces scènes apparaissent à l'intérieur de la même vignette, elles ne sont pas simultanées. Elles racontent l'histoire de la conception

[342] « La forme d'une vignette est le plus souvent carrée ou rectangulaire. Celle-ci est généralement isolée de sa précédente et (ou) de sa suivante par un trait net, symbolisant la situation réelle ; si le créateur désire évoquer, par exemple, le rêve ou le souvenir, il utilise alors un trait plus sinueux ou bien arrondit les angles de ses vignettes. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *op. cit.*, p. 658, article « Vignette »). Dans notre cas, le dessinateur donne une forme concrète à sa vignette, celle du parchemin, ce qui fait indubitablement référence à une époque passée et lointaine.

du juge. Ainsi, deux grandes vignettes principales sont représentées sur la planche, à savoir celle de Merlin, Maëlle, Blaise et la foule, qui représente la réalité, le monde physique et matériel, et celle du parchemin qui fait référence au rêve, à la vision. Au centre, incrustée entre ces deux grandes vignettes, une petite vignette présente Merlin en gros plan, les yeux blancs, étincelants, cerclés d'une sorte de lumière ou d'énergie à bords dentelés qui suggère le côté maléfique. Il regarde droit devant lui avec un sourire malin. Cette petite vignette tient toute son importance de par sa position stratégique, au centre de la planche, entre la réalité et le rêve. Elle relie les deux grandes vignettes principales et rend leur succession cohérente. Ainsi, le lecteur a accès à la vision de Merlin sous la forme d'un parchemin qui présente, à la façon d'un vieux conte, la liaison entre la mère du juge et son amant. La représentation des différentes scènes dans un même décor permet de condenser la vision et de la rendre accessible. Pour finir, il est intéressant de relever tout de même la présence du diabolique, traditionnellement lié au pouvoir de connaissance du passé, bien que nous ayons noté ci-dessus que l'origine de ce pouvoir semble divine (« l'âme du monde ») chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert. Cependant, il reste une trace de l'origine diabolique dans la représentation picturale du pouvoir de connaissance du passé : Merlin n'a plus son doux visage, ses yeux blancs entourés d'une lumière à bords dentelés et son sourire malin le rendent effrayant.

Ainsi, Jean-Louis Fetjaine et Jean-Luc Istin et Eric Lambert renversent les données médiévales sur l'origine diabolique ou négative de la connaissance du passé. Celle-ci est revalorisée voire divinisée.

ii. La persistance de l'origine diabolique

René Barjavel, qui reprend presque textuellement l'épisode médiéval de la conception, ne mentionne curieusement pas le pouvoir de connaissance du passé. Dieu dit simplement à Merlin : « Tu as la bonne nature de ta mère… Je te laisse donc tous les pouvoirs que ton père t'a donnés, mais tu les utiliseras pour le bien au lieu de les employer à faire le mal » (p. 44). Le héros possède donc bien des pouvoirs hérités du Diable, son père, qui semblent assez nombreux étant donné l'emploi de l'adjectif « tous ». Mais l'auteur ne donne aucune information sur ces pouvoirs, il ne les énumère pas, n'en communique aucune caractéristique.

De même, l'épisode où Merlin se fait l'avocat de sa mère condamnée au bûcher est également repris par René Barjavel. Dans les textes médiévaux, il s'agit du premier épisode où Merlin fait usage du pouvoir de connaissance du passé. Comme nous l'avons déjà relaté, le héros y dévoile les origines bâtardes du juge conçu hors mariage par un prêtre et une femme, ce qui va permettre d'acquitter sa mère. Or, René Barjavel contourne à nouveau la mention de ce fait important et demeure très imprécis :

> La jeune mère comparut de nouveau devant le juge, avec son enfant dans les bras. Celui-ci n'eut pas de peine à démontrer qu'elle était pure et innocente. Il le fit avec tant d'efficacité et de malice que tous les assistants s'extasièrent d'autant plus qu'il n'était alors âgé que de trois jours (p. 47).

Relevons toutefois la présence du terme « malice » qui suppose l'usage de pouvoirs maléfiques par le héros pour parvenir à ses fins, donc entre autres la connaissance du passé. Pourtant, dans un autre passage, René Barjavel va tout de même mettre en scène ce pouvoir qu'il semble vouloir éviter. Merlin emmène Viviane au sommet de son arbre et lui dévoile le commencement des temps :

> Tu as vu grouiller la vie dans le monde présent, regarde-la couler à travers le temps…
> Et Viviane vit Adam homme et Eve femme couchés côte à côte sur la terre nue. Ils se tenaient par la main, et de la poitrine ouverte d'Adam et du sexe ouvert d'Eve coulait une source qui devenait ruisseau puis fleuve. A mesure que passaient les milliers et les millions d'années, le fleuve s'élargissait, devenait plus profond, plus puissant, emplissait les océans, submergeait les continents, et continuait de couler, lent, puissant, inexorable, formidable. Chacune de ses gouttes était un être vivant qui, homme ou insecte, s'accouplait et engendrait d'autres êtres vivants qui n'avaient d'autre mission, d'autre devoir, d'autre raison d'être, que d'engendrer d'autres vivants chargés de la même mission (p. 351).

Ainsi, Merlin a le pouvoir de montrer à Viviane le commencement de toute chose et de tout être vivant, ce qui va au-delà de simples connaissances sur le passé. René Barjavel choisit donc d'abord d'étouffer ce pouvoir en y faisant simplement allusion. Mais c'est pour mieux le mettre en valeur et le montrer dans toute son ampleur.

Julien Masdoua qui s'inspire directement de *L'Enchanteur* de René Barjavel ne met pas non plus en scène le pouvoir de connaissance du passé lors de son évocation du jugement de la mère de Merlin :

> Alors, qu'il s'apprête à renouveler son appel à la mise à mort, le juge est interrompu par l'enfant. Non pas par un cri ou un pleur comme on aurait pu s'y attendre de la part d'un enfant de quelques jours, poilu ou pas, non, c'est bien un mot que le nourrisson a clairement articulé au travers de sa barbe précoce… et ce mot, ce n'est pas arheu, ou blblbl, ou agaaa, non, ce mot c'est : Objection !
> D'effroi, le juge lâche le nouveau né qui se reçoit parfaitement sur ses deux petites jambes, et se lance dans une plaidoirie digne des plus grands avocats. Il défend sa mère avec éloquence, et

> peu après, tous deux quittent la prison sains et saufs (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, annexe 7, p. 504).

Chez Julien Masdoua il n'y a pas d'allusion directe à un pouvoir diabolique qui permettrait au héros de disculper sa mère. Merlin utilise son « éloquence », ce qui ne signifie pas forcément qu'il fait appel à son pouvoir de connaissance du passé. Cependant, ce pouvoir est clairement énoncé plus loin, au contraire de René Barjavel, lorsque le conteur présente le héros et ses attributs : « Car l'enfant est bien le fils du diable, dont il a hérité la connaissance du passé… mais il est également haute créature de Dieu qui lui a donné la connaissance du futur. » (voir annexe 7, p. 504). Ainsi, Julien Masdoua qui s'inspire pourtant de René Barjavel mentionne explicitement le pouvoir de connaissance du passé, lieu commun des attributs du héros. Mais il conserve une retenue sur ce pouvoir maléfique, tout comme dans *L'Enchanteur*[343].

Enfin, la connaissance du passé est abondamment illustrée dans le spectacle de Tankred Dorst. Elle se manifeste dès les premières minutes qui suivent la naissance de Merlin :

> LE CLOWN *s'approche avec hésitation*. Aïe ! Quelle naissance difficile ! Je suis complètement crevé ! *Il regarde Merlin en ouvrant de grands yeux.* Mais qui est cet homme ?
> MERLIN *lève les yeux du journal, très sérieux.* Je suis l'enfant.

---

[343] Dans l'extrait d'une correspondance par courriels entre Julien Masdoua et moi-même, datée du vendredi 5 janvier 2007, l'auteur nous révèle l'importance du pouvoir de connaissance du passé :
« *– Vous restez fidèle à René Barjavel en ce qui concerne l'épisode du juge, c'est-à-dire que vous ne mentionnez pas le pouvoir de connaissance du passé, ni comment Merlin disculpe sa mère (épisode de la révélation au juge). Pourtant, un peu plus loin, lorsque vous présentez enfin le héros, vous précisez qu'il a hérité de la connaissance du passé par son père le diable. Ainsi, ma question est de savoir si vous avez évoqué ceci parce que vous l'aviez ressenti chez René Barjavel ou parce que c'est un lieu commun et qu'il vous semblait indispensable d'en faire mention ?*
– Je vais tenter de répondre à votre question pour autant que je me souvienne. Je crois bien que j'ai comblé " intuitivement " le manque de René Barjavel. Pour équilibrer mon récit et pour vraiment donner au public cette image des deux parties égales qui se livrent un combat incessant, j'ai rajouté inconsciemment la partie manquante des connaissances de Merlin. Je ne l'ai pas fait à l'écriture, mais lors d'une représentation, et j'ai conservé la formule que vous avez pu voir sur la vidéo. Ce genre d'improvisation peut être heureuse certaines fois, mais il arrive aussi que pour des raisons de clarté, d'équilibre ou de logique dans le récit, je sorte des énormités que les spécialistes relèvent. C'est le défaut des conteurs qui enjolivent leur récit d'idées personnelles et pervertissent le récit originel. Ceci étant dit, il y a de fortes chances que le récit originel soit précisément né de ce genre d'improvisation... ».
Ainsi, Julien Masdoua nous montre que le pouvoir de connaissance du passé est un élément primordial du portrait médiéval et contemporain de Merlin, qui fait indubitablement partie de la mémoire collective. Il l'associe naturellement et inconsciemment au héros. De plus, lors de l'écriture de son conte qui se veut réécriture du roman de René Barjavel, il n'en fait pas mention. Pourtant, ce pouvoir prend naturellement sa place dans son spectacle au moment de la représentation ce qui montre bien sa présence constante dans un inconscient collectif.

LE CLOWN. Quoi ? Tu es l'enfant ? *Il tourne autour de Merlin.*
MERLIN. Bonjour, mon oncle !
LE CLOWN. Quoi ? Tu me connais ? (p. 31).

Dès sa naissance, Merlin connaît le passé. Il sait qu'un enfant est attendu puisqu'il utilise l'article défini « le » : « Je suis l'enfant ». Cela suggère qu'il s'agit d'un enfant précis, connu, dont il a déjà été question, ce qui se rapporte donc au passé. D'ailleurs, le Clown ne s'étonne pas que cet homme sache qu'un enfant est attendu et donc qu'il connaisse le passé alors qu'il n'était pas présent auparavant. Il est surtout stupéfait devant son affirmation qui allègue qu'il est l'enfant. Merlin sait également que le Clown est son oncle, ce qui a encore été défini auparavant alors qu'il n'était pas encore né. Cette fois, le Clown s'en étonne. Le héros va lui révéler d'autres actions passées :

LE CLOWN. Tu fais quoi ?
MERLIN. J'ai salué ce monsieur, là-bas au fond.
LE CLOWN. Tu connais quelqu'un ici ? C'est qui ?
MERLIN. C'est le monsieur que tu as giflé tout à l'heure.
LE CLOWN. Giflé ? Moi ? Sûrement pas ! Qui donc ?
MERLIN. Il est assis là derrière. Il est revenu.
LE CLOWN, *gêné.* Ah bon ? C'est gentil de sa part.
MERLIN. Excuse-toi auprès de ce monsieur.
LE CLOWN, *au monsieur dans le public.* Excusez-moi, Monsieur ! *À Merlin.* Mais comment es-tu au courant ?
MERLIN *ne répond pas* (p. 32).

Le premier réflexe du Clown devant l'accusation de Merlin est de nier. Il est tellement improbable que le héros ait eu connaissance de cette altercation qu'il affirme de façon formelle qu'il n'a rien fait : « Sûrement pas ! ». Mais Merlin donne alors un nouvel élément qui prouve encore sa connaissance du fait : « Il est revenu », ce qui suggère qu'il sait que le monsieur est parti après avoir été giflé. Le Clown se sent démasqué, déshabillé, nu devant Merlin dont la connaissance semble infinie, d'où sa gêne. Il n'essaye même plus de mentir. Et lorsqu'il interroge le héros, celui-ci reste muet. Le lecteur n'a pas accès à l'utilisation de ce pouvoir, il ne sait pas s'il intervient de manière spontanée ou sous la forme de visions. Le Clown va se rendre compte que Merlin sait tout :

LE CLOWN. Tu vois tout ce que j'ai fait pour toi ! Nous nous sommes démenés comme des fous pour te trouver un père. Nous nous sommes même fait gifler pour ça ! Nous nous sommes donné un mal de chien ! Nous avons pris tous les contacts possibles ! Avec les candidats les plus divers !
MERLIN. Je sais, je sais.
LE CLOWN. Tu sais ! Tu sais ! Même que l'un d'entre eux était en fer-blanc, ça, tu ne peux pas le savoir !
MERLIN. Oui. C'était un chevalier (p. 32-33).

Merlin sait, il est rempli de savoir. Pour chaque allégation du Clown, il pourrait prononcer un « je sais ». Le parallélisme entre les « je sais » de Merlin et les « tu sais » du Clown souligne encore cette infinie connaissance du héros et montre qu'il est le seul à la détenir. Il semble même avoir accès à ce pouvoir avant sa naissance, comme il le laisse entendre lorsqu'il révèle au Clown qu'il connaît l'identité de son père :

> LE CLOWN. Tu connais ton père ? – Berthe, il le connaît ! – Pourquoi tu ne l'as pas dit tout de suite ?
> MERLIN. Et comment aurais-je fait ? Je n'étais même pas né ! (p. 33).

Le héros n'a pas pu leur révéler l'identité de son père parce qu'il n'était pas encore né et qu'il n'avait donc pas les moyens matériels de le faire. Cependant, Merlin ne dit pas qu'il ne connaissait pas cette information avant de naître, c'est pourquoi on peut penser que même avant d'exister, il savait déjà qui était son père, il avait donc déjà accès au pouvoir de connaissance du passé. Merlin semble détenir ce pouvoir du Diable qui lui envoie fréquemment des visions :

> MERLIN *essaie de voir*. Un cheval…
> LE DIABLE. Quel genre de cheval ?
> MERLIN. À l'intérieur se tiennent des soldats.
> LE DIABLE. Ah oui, la guerre de Troie, le cheval de Troie ! C'est le passé, ce n'est pas l'avenir. – Continue !
> […]
> MERLIN, *hésitant*. Le roi et les enfants découpés en morceaux…
> LE DIABLE. Déjà arrivé ! Hérode, – un roi magnifique (p.35-36).

Dans ce cas, l'auteur donne plus d'informations quant à l'utilisation de ce pouvoir. Merlin « essaie de voir » : le verbe « voir » implique donc qu'il accède au pouvoir de connaissance du passé par les yeux, autrement dit par des visions, plus ou moins claires, qu'il doit parfois tenter de décrypter (« essaie »). C'est le Diable qui semble influencer ces visions, il encourage Merlin : « Continue ! » ou encore : « D'autres visions ! Regarde bien, mon fils ! » (p. 35). Il semble exercer un grand contrôle sur ce pouvoir, ce qui montre bien qu'il en est à l'origine, et s'en sert pour le tourmenter :

> Alors lui vinrent des pensées terribles et il vit des événements, certains s'étaient produits des siècles auparavant, d'autres des siècles plus tard. Il vit la fuite et la captivité, il vit l'anéantissement de peuples entiers, il vit les bourreaux qui portaient les enfants endormis à la cave pour les suspendre à des crochets, il vit des hommes attachés à des poteaux, des sacs en papier sur la tête, il vit les aveugles, à qui l'on avait arraché les yeux, parcourir le pays, il vit des hommes en feu courir sur la route, il vit un enfant de quatre ans enchaîné dans un sombre cachot, il vit des corps nus, blancs et tremblants (p. 137).

Mais le Diable ne possède pas un contrôle absolu, Merlin entrevoit des images de la Table Ronde, ce que son père veut éviter : « Non, ce n'est qu'une vue de l'esprit ! Il existe

aussi des vues de l'esprit, mon fils ! Cela n'est pas arrivé et cela n'arrivera pas. » (p. 36). Enfin, notons que Merlin est capable de transmettre ce pouvoir. Ainsi, il fait raconter au « Monsieur du public » l'histoire de la conception d'Arthur :

> MERLIN. Le Roi Uther aimait Ygerne, la femme du Duc de Gorlais. Il assiégeait son château de Tintagel… Raconte, toi !
> LE MONSIEUR DU PUBLIC. Moi ? Pourquoi est-ce *moi* qui devrais raconter ?
> MERLIN. Raconte !
> LE MONSIEUR DU PUBLIC. Mais j'ignore tout de cette histoire ! Aucune idée !
> MERLIN. Raconte ! Raconte ! C'est en la racontant que tu l'apprendras (p. 56).

Le pouvoir de connaissance du passé ne passe pas par une vision mais par une utilisation plus spontanée : « C'est en la racontant que tu l'apprendras ». Comme nous l'avons vu précédemment, ce récit rétrospectif par un personnage extradiégétique ne semble appartenir par sa typographie, ni aux dialogues, ni aux didascalies[344]. L'auteur choisit donc de le faire entrer dans une catégorie bien spécifique, ce qui le rend particulier, hors du commun. Il souligne ainsi le fait qu'il s'agit d'un récit auquel s'applique le pouvoir de connaissance du passé.

Ainsi, dans cette œuvre, la connaissance du passé est largement représentée, ce qui paraît normal compte tenu du fait que le Diable y tient une place importante. En revanche, dans les autres éléments du corpus contemporain, notamment ceux où le diable est peu ou pas représenté, le pouvoir de connaissance du passé n'est pas mentionné (chez Peter Jackson, Michel Rio, Dialogus, John Boorman et Steve Barron). Ce pouvoir perd donc en général son origine diabolique dans le corpus contemporain, les données médiévales sont renversées, ou l'héritage diabolique n'est pas mentionné explicitement et demeure mystérieux. Notons que les auteurs, grâce aux possibilités de leur médium, offrent au lecteur ou au spectateur un accès à ce pouvoir, à son fonctionnement. Qu'advient-il alors de la connaissance du futur, pouvoir hérité traditionnellement de Dieu ?

[344] En ce qui concerne le récit rétrospectif de la conception d'Arthur et le « Monsieur du public », voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, c .Le père diabolique comme personnage principal de l'histoire*, p. 77 et note 186 et 187, p. 77-78.

b. La connaissance du futur

Chez Robert de Boron, la connaissance du futur est l'attribut divin :

> Et Nostre Sire qui tot conoist et set, por la repantance de la mere et por la reconoissance et le lavement de confession et por la bonne repantance que il sot qui en son cuer estoit et que par son gré ne par sa bone volenté ne li estoit avenu ce qui avenu li estoit, et por la force de baptesme dont ele ot esté lavee au fonz, vost Nostre Sire que le pechié de sa mere ne li poïst nuire : si li dona pooir et sens de savoir les choses qui estoient a avenir (§ 10, 18-26)

L'épisode le plus ancien et peut-être aussi le plus célèbre est celui des révélations de Merlin à Vertigier, à travers l'interprétation du combat des deux dragons (§ 30). De manière générale, ses prédictions peuvent être liées à des faits politiques (la mort de Pendragon § 45, 27-30 ; le règne d'Uter § 48, 77-80 ; l'attaque des Saxons § 44, 54-55) ou à sa mission spirituelle (l'avenir du Graal § 48, 84-89 ; du destin réservé au livre § 16, 39-41 et 95-96 ; du siège vide à la Table Ronde § 49, 75-83). Le héros possède également la connaissance de faits immédiats qui se produisent dans des lieux éloignés de lui (comme la noyade du père du juge § 15, 30-37 ; le départ auprès de Vertigier § 16, 88-91 ; la mort du vilain § 24, 9-12 ; la triple mort du baron § 42, 42-52). Soulignons encore une fois que l'origine du pouvoir de clairvoyance dans les textes médiévaux de la tradition sylvestre est due à la folie du héros et non pas à un héritage divin, elle revêt donc une connotation négative.

Dans le corpus contemporain, Dieu a généralement disparu, l'origine du pouvoir de clairvoyance demeure donc souvent mystérieuse, ni positive, ni négative, autrement dit neutre. Mais la clairvoyance peut aussi devenir un héritage proprement diabolique. Enfin elle provient parfois de substituts païens du personnage diabolique et demeure donc négative tout en s'affranchissant des références chrétiennes.

i. Un pouvoir neutre

Chez Jean-Louis Fetjaine, Merlin fait une unique prophétie : il prédit sa propre mort à Ryderc, juste après lui avoir repris le torque royal :

> – Comment espères-tu t'en tirer ? lança Ryderc. Avant la fin du jour, j'aurai ta tête au bout d'une lance !
> – Avant la fin du jour je mourrai ; je mourrai de trois morts, empalé, noyé et pendu (*Brocéliande*, p. 298).

Il est intéressant de noter que la prophétie est amorcée par Ryderc puis reprise et rectifiée par Merlin. Or, c'est précisément Ryderc qui va être le déclencheur de la triple mort du héros. D'autre part, le style solennel utilisé et l'expression de temps imprécise, répétée d'ailleurs deux fois (« Avant la fin du jour »), rappellent les prophéties bibliques, comme la prédiction de Jésus à Pierre : « Amen, je te le dis : cette nuit même, avant que le coq chante, tu m'auras renié trois fois. » (Évangile de saint Matthieu, chapitre 26, verset 34). Cela met en lumière la prédiction de Merlin et l'inscrit dans une dimension divine. Jean-Louis Fetjaine ne mentionne donc qu'une seule fois le pouvoir prophétique qui n'est pas lié à un fait anodin ici : le héros connaît les détails de sa propre mort. Ainsi, il possède ce pouvoir mais ne le met pas au service de sa quête, il l'utilise uniquement lorsqu'il n'entraîne aucune conséquence. Merlin prophétise sa mort à Ryderc, son ennemi, de même qu'il la prédisait à Arthur et Blaise dans le *Vulgate-Merlin*[345]. D'autre part, l'auteur illustre le motif de la triple mort présent, entre autres, dans la *Vita Merlini*, *Kentigern et Lailoken*, et chez Robert de Boron. Rappelons que chez Geoffroy de Monmouth, l'enfant devenu adulte tombe dans un précipice, se noie dans un fleuve et reste suspendu à un arbre. Dans *Kentigern et Lailoken* le héros prédit sa propre mort : il finit lapidé et fouetté par des bergers, précipité d'une falaise dans une rivière où il s'empale sur un pieu. Enfin chez Robert de Boron, alors qu'il traverse un pont, le baron jaloux se brise le cou en tombant de son cheval et reste suspendu à un vieux pilier par ses vêtements tout en ayant le haut du corps plongé dans l'eau. Jean-Louis Fetjaine propose une nouvelle version qui mêle les trois autres : Merlin, appelé régulièrement « l'enfant » par l'auteur, meurt empalé, pendu avec la nuque brisée, et noyé :

> Blanc de rage, Ryderc projeta l'épieu, qui traversa l'enfant de part en part. Et sans un cri, Merlin bascula en arrière, dans le vide. […]
> En tombant, Merlin avait fracassé des piquets sur lesquels on avait mis à sécher des filets de pêche. L'un d'eux s'était enroulé autour de son cou et lui avait brisé la nuque, avant qu'il ne plonge sous l'eau, à quelques pouces seulement de la surface (*Brocéliande*, p. 300).

Ainsi, le motif médiéval de la triple mort survit encore aujourd'hui dans le roman de Jean-Louis Fetjaine.

Merlin semble également avoir connaissance de faits présents qui se déroulent loin de lui. Dans un songe, il voit par exemple sa mère touchée par une flèche :

> Plus tard, il fit cuire sur les braises une poignée de longues racines de fougères, dont la chair sembla digne d'une table de roi à son ventre affamé, puis il s'étendit enfin sur son matelas de feuilles et sombra dans le sommeil. Un sommeil hélas agité de rêves oppressants. C'était la nuit,

[345] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers médiévaux français, b. Merlin chez les continuateurs*, p. 52.

> et des cavaliers hérissés de lances galopaient devant une ville en flammes. Il percevait leurs visages hideux, grimaçants à la lueur de l'incendie, les moulinets de leurs armes et les tirs incessants de leurs archers, accablant la ville de traits enflammés. Et puis soudain il vit le visage de sa mère hurlant son nom, ses cheveux blancs épars, et le choc subit d'une flèche. Il vit ses vêtements en feu, entendit ses cris de douleur et s'éveilla en hurlant, trempé de sueur (*Le Pas de Merlin*, p. 272).

La vision se manifeste à travers le rêve, ce qui met en doute sa crédibilité. Mais les sensations et les images qui apparaissent à Merlin semblent criantes de vérité : il « percevait », « vit », « entendit », tous ses sens sont sollicités. De plus, Merlin distingue tous les détails de la scène : « leurs visages hideux, grimaçants », « les moulinets de leurs armes », « les tirs incessants de leurs archers », les « traits enflammés ». Le lecteur a accès à la vision grâce à la focalisation interne sur le héros. Quelques pages plus loin, il pourra d'ailleurs en vérifier la justesse lorsque Blaise retrouvera Aldan mourante, une flèche dans le cœur :

> Au même instant, son expression se figea. Avec horreur, il venait de remarquer le tronçon brisé d'une flèche saillant des bandages qui enserraient étroitement le torse de la reine, oscillant faiblement au rythme de sa respiration (*Le Pas de Merlin*, p. 281).

Merlin et Blaise étant séparés géographiquement à ce moment de l'histoire et la focalisation interne multiple passant de l'un à l'autre, le lecteur est le seul et le premier à connaître le pouvoir de clairvoyance de Merlin, avant le héros lui-même, puisqu'il peut vérifier que la vision survenue dans son rêve était bien réelle. Merlin sait également qu'il a un fils au moment où Guendoloena est en train d'accoucher. Mais cette information ne lui apparaît pas sous la forme d'une vision. Un premier extrait en focalisation interne permet d'avoir accès à ses pensées :

> L'enfant ne répondit pas. Depuis quelques instants, il jetait nerveusement des regards en arrière, vers le large, vers l'île de Bretagne qu'ils avaient quittée. Un sentiment étrange naissait en lui, une urgence informulée, un remords, la sensation pesante d'avoir laissé derrière lui quelque chose d'essentiel, sans pour autant savoir quoi (*Brocéliande*, p. 33).

À ce moment-là, Merlin ne comprend pas encore le sens de son sentiment, de ses sensations : « sans pour autant savoir quoi ». Mais le lecteur accède au moins à ce premier stade et peut donc supposer que par la suite, les sensations se font plus fortes jusqu'à ce que le héros en comprenne la signification. La focalisation interne passe ensuite sur Bradwen et Blaise qui observent l'état de Merlin sans en saisir les raisons :

> Merlin se prit la tête entre les mains, les membres tremblants, terrible à voir tant il semblait bouleversé.
> – Qu'est-ce qu'il a ? s'enquit Blaise.
> Bradwen secoua la tête avec un geste d'impuissance, il contemplait l'enfant avec effroi, sans comprendre la cause du chagrin qui s'était si brusquement saisi de lui.
> – Merlin, qu'est-ce qui se passe ? cria Blaise.

> – L'enfant releva vers son compagnon un visage aussi pâle que sa longue chevelure, luisant de larmes, et pourtant illuminé soudain d'une joie tout aussi incompréhensible.
> – Mon fils ! s'écria-t-il. Mon fils est né ! (*Brocéliande*, p. 33-34).

Merlin tremble, il est bouleversé, comme s'il était en train de vivre réellement l'accouchement de Guendoloena, comme un père qui attend avec inquiétude la venue de son enfant avant d'exploser de joie en le voyant enfin apparaître. Merlin n'entend plus ce qui se passe autour de lui, il semble absent, absorbé dans un autre lieu. Quelques pages plus loin, il reviendra sur cette vision ou plutôt cette connexion avec un ailleurs, qui confirme encore qu'il n'a pas appris la naissance de son fils sous la forme d'une image visible :

> – Je l'ai perdue, dit l'enfant tout à coup.
> Blaise, emporté dans ses pensées, resta sans autre réaction que de le regarder d'un air égaré.
> – C'est fini, reprit l'enfant en sautant à terre. Je ne sens plus rien…
> – Mais… (Blaise hésita un instant ; comme son compagnon attendait, il s'efforça d'adopter un ton aussi léger que possible) Au moins, tu es sûr que c'est un fils ?
> Merlin rejeta ses cheveux en arrière, ramassa son arc et son carquois puis lui tendit la main pour l'aider à se relever.
> – Ça oui, fit-il, j'en suis certain. Et je l'ai entendue, tu sais… Elle a prononcé mon nom. Tu te rends compte ? Guendoloena a prononcé mon nom, c'est donc qu'elle pense encore à moi (*Brocéliande*, p. 45).

Merlin utilise ici le verbe « sentir » et non « voir » pour parler de la clairvoyance. De même, l'expression « Je l'ai perdue » montre qu'il était entré en contact avec Guendoloena avant que cette « connexion » ne s'interrompe. Son ouïe a été également sollicitée puisque Merlin dit avoir entendu Guendoloena prononcer son nom. Mais aucune autre information n'est donnée au lecteur pour mieux comprendre le fonctionnement de ce pouvoir et de ce contact avec un lieu éloigné. Le texte est en focalisation interne sur Blaise, comme le montre la parenthèse qui permet à la fois d'accéder aux pensées du personnage et marque une pause dans le dialogue. Celui-ci essaye de s'adresser à Merlin le plus naturellement possible alors qu'ils sont en train d'évoquer un pouvoir surnaturel.

Ainsi, comme nous l'avons vu ci-dessus, Jean-Louis Fetjaine met l'accent sur la connaissance du passé qui constitue un grand pouvoir de Merlin à travers sa communication avec les défunts. Il décide donc, par là-même, de conserver un élément négatif des romans médiévaux, puisque ce don est un héritage de l'origine diabolique chez Robert de Boron. Mais il devient positif chez l'auteur contemporain et se rattache à la tradition sylvestre : il est présenté comme la cause d'une folie qui s'inscrirait dans une mission divine, et non plus comme un héritage diabolique. Quant au don légué par Dieu, la connaissance du futur, il n'apparaît qu'à une seule reprise mais son origine reste neutre. Notons que l'auteur apporte des informations sur ce pouvoir qui permettent de mieux comprendre son fonctionnement.

L'origine chrétienne de la connaissance du passé et du futur étant gommée, le lecteur a accès à plus d'éléments concernant les pouvoirs de Merlin, ils ne sont plus aussi mystérieux.

Dans le *Merlin l'Enchanteur* de Walt Disney, la connaissance du futur est intimement liée à une véritable poétique de l'anachronisme. Dans sa grande étude, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, François de la Bretèque consacre tout un chapitre à l'anachronisme. Il cite Gérard Genette qui le définit comme une « dissonance ponctuelle » :

> Genette, il est vrai, a invité à ne pas confondre la « *modernisation diégétique* », qui affecte tout le texte […], et le véritable anachronisme, dont la fonction « est celle d'une dissonance ponctuelle par rapport à la tonalité d'ensemble de l'action ». « L'anachronisme, ajoute-t-il, n'a guère de saveur qu'en prolepse, clin d'œil du passé au présent, et non l'inverse. On devrait plutôt l'appeler *prochronisme* »[346].

François de la Bretèque décrit le « prochronisme » comme l'« injection d'éléments d'époque contemporaine dans un récit situé au Moyen Âge. ». Il s'agit là précisément du type d'anachronisme présent chez Walt Disney, Julien Masdoua, René Barjavel ou Tankred Dorst[347]. Le critique distingue deux types de prochronisme : « le prochronisme au sens large, qui désignerait tout élément *postérieur* importé dans un cadre fictionnel antérieur à la période où on l'emprunte » et « les prochronismes en tant qu'éléments pris dans notre siècle (c'est-à-dire : appartenant au *moment de l'énonciation*) et insérés dans un contexte médiéval »[348]. La fonction générale du prochronisme est liée au « besoin de retrouver des repères familiers dans un passé trop irréductiblement étranger »[349]. Ainsi, le spectateur s'identifie plus facilement aux héros. D'autre part, le prochronisme peut provoquer le rire chez le spectateur :

> La reconnaissance d'un élément contemporain provoque une gêne très supérieure à celle d'un simple décalage, gêne génératrice du rire, le plus souvent ; un rire qui peut avoir été provoqué intentionnellement ou non.
> Quand il est volontaire, le prochronisme se présente le plus souvent comme une transformation de régime *satirique* (la satire porte sur l'époque médiévale), à valeur de trivialisation : ce que Genette appelle « *travestissement* » ou « *charge* »[350].

Enfin, une autre fonction est celle de l'universalité du sujet traité :

> Le prochronisme, du reste, n'a pas nécessairement un effet comique, volontaire ou non. Il peut avoir été placé là comme un signe de l'universalité, donc de l'intemporalité, de la situation

[346] De la Bretèque, François Amy, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004, p. 52. Citation de Gérard Genette extraite de *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 440.
[347] Nous analyserons surtout l'anachronisme chez Walt Disney, où il est le plus significatif.
[348] *Op. cit.*, p. 71 et p. 77
[349] *Op. cit.*, p. 71
[350] *Op. cit.*, p. 77.

> médiévale représentée. Dans un même mouvement, il veut arracher celle-ci au passé, la transporter dans un espace anhistorique, et signifier sa ressemblance avec le présent[351].

Pour conclure, François de la Bretèque souligne la proximité et le lien entre le Moyen Âge et l'époque contemporaine, ce qui donne à l'anachronisme toute son importance et toute sa saveur :

> Enfin, nous avions suggéré de prendre en compte l'*amplitude* et la *portée* de l'anachronisme. Cette dernière pose le problème spécifique du Moyen Âge. Un anachronisme sur cette période est plus facile, il fait sans doute plus rire, ou il choque davantage, que s'il s'appliquait à une période trop éloignée (mettons : la préhistoire) ou trop rapprochée (la Belle Époque ou les années 30). Pourquoi ? Sans doute, parce que le Moyen Âge appartient à un passé révolu (on peut jouer avec lui), mais encore actif dans l'imaginaire collectif de nos contemporains[352].

Tout comme chez Julien Masdoua et René Barjavel, le Merlin de Walt Disney ne se limite pas à prédire des événements de son époque. Il élargit sa connaissance de l'avenir à des siècles en avant, ce qui était impossible pour les auteurs médiévaux à moins de beaucoup d'imagination. Or, pour un auteur contemporain dont le récit se passe au Moyen Âge, il est très aisé de faire prédire l'avenir de la science et de la technique à un personnage. Le pouvoir de clairvoyance de Merlin va d'ailleurs surtout être lié aux grandes découvertes des derniers siècles. Dans la première séquence où apparaît le héros, celui-ci est en train de tirer difficilement de l'eau d'un puit. Il critique l'époque médiévale en y opposant des anachronismes[353] de confort : « Peste soit de cette époque retardataire ! Pas le moindre agrément ni le moindre confort. Pas d'eau et pas d'électricité non plus, rien, zéro ! […] Tout est compliqué, quelle pagaille dans ce Moyen Âge. » (chap. 3). Merlin possède une vision détachée du Moyen Âge, comme s'il n'y vivait que périodiquement. Il est d'ailleurs très maladroit pour une personne qui est sensée appartenir à cette époque : il laisse retomber son saut dans le puit, s'asperge d'eau en parvenant enfin à le sortir et s'emmêle les pieds dans la chaîne. Le terme même de « Moyen Âge » est anachronique puisqu'il appartient à la critique historique contemporaine. Ses propos « époque retardataire », « pas d'eau et pas d'électricité », « tout est compliqué » montrent qu'il connaît autre chose, qu'il est capable d'établir une comparaison entre l'époque médiévale et une autre époque, en l'occurrence l'époque contemporaine caractérisée par le confort. La satire du Moyen Âge et le rire du

---

[351] *Op. cit.*, p. 80.
[352] *Op. cit.*, p. 88-89.
[353] Pour plus de clarté, nous utiliserons les termes généraux « anachronisme » et « anachronique » dans notre étude, bien qu'il s'agisse plus précisément de « prochronisme » comme l'a montré François de la Bretèque.

spectateur qui s'identifie à un Merlin plus contemporain que médiéval, ne parvenant même pas à tirer de l'eau d'un puit, semblent constituer l'objectif du réalisateur.

Un autre élément anachronique récurrent est la montre de Merlin. Il s'en sert d'abord pour estimer le temps qui le sépare de l'arrivée de Moustique dans son salon : « Il devrait être ici dans disons une demi-heure […]. Il est à environ une demi-lieu d'ici, il est juste devant notre forêt, et l'horaire sera respecté ! Si tout continue à bien marcher. » (chap. 3). La montre[354] du héros n'est pas un modèle avec bracelet. Elle est assez grosse, dorée, et Merlin la sort de sous sa barbe ou sa robe. Notons encore qu'il n'est pas sûr du moment exact de l'arrivée de Moustique puisqu'il utilise le conditionnel : « il devrait être ici » et l'hypothèse sur le futur : « l'horaire sera respecté ! Si tout continue à bien marcher. ». Ainsi, pour la première fois, Merlin donne des indications de temps très précises par rapport à ses prédictions, bien qu'il ne maîtrise pas totalement cette exactitude. Encore une fois, l'anachronisme de la montre permet au spectateur de s'identifier à Merlin, de retrouver des repères familiers dans une époque si lointaine de la sienne. En effet, l'homme contemporain est dominé par le temps. Il doit faire preuve de ponctualité, respecter les horaires, sans quoi il ne peut pas évoluer dans la société. Sa montre est un élément indispensable, le temps est sans cesse mesuré, calculé à travers son travail, les moyens de transport qu'il utilise et même la durée de son sommeil. Merlin utilise également sa montre alors qu'il aperçoit le Seigneur Pélénor du haut de sa tour, qui dit apporter des nouvelles de Londres : « Je ne peux pas attendre le Times, la première édition ne paraîtra que dans 1200 ans. » (chap. 6). Il envoie donc Archimède pour recueillir ces fameuses nouvelles. Dans ce cas-là, sa montre lui permet également d'estimer le temps en années et plus uniquement en minutes ou en heures. Encore une fois, la satire est présente : l'auteur montre à quel point les hommes médiévaux étaient coupés du monde qui les entourait, sans aucun accès à de quelconques nouvelles.

Enfin, Merlin possède de nombreux objets anachroniques (voir annexe 1, document 33), en général des maquettes qu'il a créées lui-même grâce à ses voyages dans le futur : « Je m'y suis promené dans l'avenir et j'ai vu toutes ces choses là-bas, j'en ai des plans et j'ai établi des maquettes. Par exemple, regarde ça, c'est une locomotive à vapeur. […] Et ce ne sera

[354] Notons qu'au Moyen Âge en Occident, la division du temps se fait selon les heures canoniales. Il s'agit des offices liturgiques consacrés à la prière au sein des ordres religieux et du clergé séculier. On compte sept heures canoniales dans la journée, et une dans la nuit : matines ou vigiles (dans la nuit), laudes (à l'aurore), prime (première heure du jour), tierce (troisième heure du jour), sexte (sixième heure du jour), none (neuvième heure du jour), vêpres (le soir) et complies (avant le coucher).
Voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Heures_canoniales#Liens_externes

pourtant inventé que dans des siècles ! » (chap. 3). De même, pendant qu'Archimède enseigne l'écriture à Moustique dans la tour du château d'Hector, Merlin est occupé à fouiller un carton rempli de maquettes et d'objets anachroniques (une locomotive, une ampoule électrique, etc.). Il finit par trouver ce qu'il cherche : la maquette d'un avion. Ces anachronismes récurrents sur les maquettes ont un effet comique mais également satirique. Pour le spectateur, elles ressemblent plus à de grossiers jouets en bois aux couleurs vives (l'avion et la locomotive sont rouges) avec des formes très simples (comme de grosses roues lisses et bien rondes), plutôt qu'à de véritables maquettes professionnelles. Ce qui montre encore la trivialité de l'époque médiévale dans laquelle les grandes inventions techniques du futur ne sont que des jouets ordinaires, des miniatures. D'autre part, Merlin a non seulement fabriqué ces objets en taille réduite, mais il est également capable de les faire fonctionner, comme par exemple la locomotive à vapeur. Il la remplit d'eau chaude et la fait avancer devant les yeux ébahis de Moustique. Mais là encore on retrouve l'effet comique et satirique, Merlin ne parvient pas à faire voler sa maquette d'avion à cause de sa barbe qui s'est enroulée autour de l'hélice : « Mais ça aurait bien marché si cette barbe infernale ne s'était pas prise dans l'hélice ! » (chap. 12). Le réalisateur souligne ainsi le fossé qui sépare le Moyen Âge et l'époque contemporaine. Le héros possède également un télescope ainsi qu'un globe terrestre. Lorsqu'il essaye d'instruire Moustique dans sa chambre du château d'Hector (chap. 13), il lui présente un parchemin illustrant le monde au Moyen Âge, c'est-à-dire une terre plate et non ronde. Derrière le parchemin ouvert, on devine le globe terrestre : « En premier lieu, il faut te sortir de la tête toutes ces idées moyenâgeuses… ». Celui-ci se révèle brusquement lorsque Merlin laisse s'enrouler le parchemin : « …faire de la place pour de nouvelles idées ! » (chap. 13). Le globe présente principalement l'Amérique qui porte l'inscription « New World » et un écriteau « New world to be discovered in 1492 ». Notons que le terme « moyenâgeuses » est anachronique et n'a pas de sens pour Moustique qui est un contemporain de cette époque. L'écriteau du globe constitue une véritable prophétie : il légitime la représentation de l'Amérique et donne la date exacte de sa découverte. La fonction satirique est soulignée par la mise en scène de la séquence : le parchemin, objet médiéval, possède des illustrations primitives (un soleil qui sourit, des nuages formant un visage qui souffle sur la mer, un dragon vivant sous la terre). Il constitue d'ailleurs un objet insolite dans la chambre de Merlin, parmi les objets anachroniques. Il est superposé au globe, objet contemporain et scientifique, avant d'être brusquement enroulé pour disparaître. Il est intéressant de relever le fait que Merlin semble extrêmement instruit : lorsqu'il fait sa valise et emporte tous ses objets dans un seul

petit sac en les rapetissant, on peut voir défiler des livres de toutes sortes, du matériel d'analyse chimique, des crânes d'homme ou d'animal, etc. De même, il explique à Moustique ce qu'il entend par le terme « études » : « Les mathématiques, l'histoire, la biologie, les sciences naturelles, le latin, l'anglais, le français,… […] Sans une très bonne instruction, on arrive à rien. » (chap. 3).

Enfin, d'autres anachronismes sont présents et constituent des clins d'œil au spectateur, comme par exemple la référence au « Times », déjà citée ci-dessus, mais aussi celle à « Saint-Trop' ». Merlin, qui ne comprend pas la décision de Moustique d'être l'écuyer de Key, se transporte à « Saint-Trop' » en prenant la forme d'une fusée. Archimède explique au garçon : « C'est une place célèbre de la méditerranée qu'on n'a pas encore lancée » (chap. 16). La mention d'un tel endroit (station balnéaire des grandes vedettes) au sein même d'un récit filmique qui se passe au Moyen Âge provoque nécessairement le rire chez le spectateur. Merlin va réapparaître plus tard en vêtements de plage lorsque Arthur sera devenu roi. Encore une fois, l'accoutrement du héros est tout à fait ridicule dans le contexte médiéval de l'histoire (voir annexe 1, document 33). Ses vêtements et ses accessoires sont parfaitement anachroniques : il porte une casquette rouge, des lunettes de soleil noires à la monture jaune, une chemise rayée et colorée à manches courtes, un short avec des motifs de palmier, et des basquets rouges. Il s'agit là encore d'une référence au spectateur et à son époque, sa mode, ses loisirs… Notons que la satire semble inversée, Merlin reporte sur le vingtième siècle les propos qu'il tenait sur le Moyen Âge : « Oui me voici revenu de Saint-Trop', et aussi du vingtième siècle. Et vous pouvez m'en croire, j'ai été bien déçu ! Ce n'est qu'une atroce pagaille ! » (chap. 16). Ainsi, la fonction d'universalité de l'anachronisme, mentionnée par François de la Bretèque, apparaît enfin : le Moyen Âge et l'époque contemporaine se ressemblent bien que distants de plusieurs siècles. Ils sont tous deux plein d'inconvénients qui se complètent et s'annulent pour les rendre finalement similaires. Enfin, le réalisateur opère une mise en abîme lorsque Merlin confie à Arthur, à la fin du film :

> – Tu vas devenir légendaire. On va écrire des tas de bouquins sur toi dans les siècles à venir. Tiens, on fera même des films sur toi !
> – Mais un film, c'est quoi ?
> – Eh bien… c'est comme la télévision, mais sans incident technique ! (chap. 17).

Le réalisateur fait une dernier clin d'œil au spectateur et à son époque (rappelons que le film de Walt Disney date de 1963), dans laquelle la télévision était encore très récente, et par conséquent les incidents techniques fréquents. Les termes de « bouquins » et de « films » appartiennent à l'époque contemporaine, et le spectateur, qui sait lui aussi le succès que

connaîtra Arthur peut s'identifier une dernière fois à Merlin. Le héros va d'ailleurs s'adresser à lui de manière dissimulée : en effet, sa réponse (« c'est comme la télévision, mais sans incident technique ») ne permet pas à Arthur de comprendre l'idée de film, puisqu'il ne connaît pas non plus la télévision. Merlin s'adresse donc au spectateur qui peut, lui, le comprendre.

Pour finir, il convient d'analyser de quelle manière Merlin utilise son pouvoir de clairvoyance. La plupart du temps, c'est grâce à des voyages dans le futur, comme nous l'avons cité ci-dessus, qu'il a accès aux inventions techniques : « Je m'y suis promené dans l'avenir et j'ai vu toutes ces choses là-bas, j'en ai des plans et j'ai établi des maquettes. » (chap. 3). Il se déplace donc physiquement d'une époque à une autre[355]. Mais il semble également avoir des visions du futur. Alors que Merlin attend l'arrivée de Moustique dans sa chaumière, Archimède met en doute ses dons de clairvoyance :

> – Il devrait être ici dans… disons une demi-heure.
> – Qui ? Qui ? J'aimerais savoir qui !
> – Je t'ai dit Archimède que j'ignorais son nom ! Tout ce que je sais, c'est que quelqu'un va venir, quelqu'un de très important.
> – Balivernes !
> – Le destin va me l'envoyer pour qu'à mon tour je puisse le guider vers la place qu'il a le droit d'occuper dans le monde.
> – Et vous dites qu'il va arriver dans une demi-heure… eh bien nous allons voir…
> – Eh bien tu verras Archimède, tu verras. Ce sera… un garçon… un garçon très jeune… il n'aura que 11 ou 12 ans et il n'aura que la peau sur les os (chap. 3).

Merlin s'installe confortablement sur son fauteuil et allume sa pipe (voir annexe 1, document 34). Celle-ci constitue l'instrument qui lui permet d'accéder à la vision du futur : la fumée qu'il recrache forme un épais nuage qui se place au-dessus de lui et qu'il semble observer[356]. Le cadrage en plan rapproché sur Merlin assis dans son fauteuil effectue un zoom sur le nuage de fumée. La voix hors-champ du héros se met à décrire la vision alors que des images prennent forme dans le nuage de fumée. La musique extra-diégétique (des arpèges de harpe sur un accompagnement d'instruments à cordes) couplée aux contours brumeux et aux

---

[355] Nous développerons ce point dans *III. La rémanence des pouvoirs, 3. L'emprise sur l'espace, a. Le pouvoir de déplacement, i. Les déplacements de Merlin, – Des déplacements physiques à travers le temps*, p. 343 à 345.

[356] Georges Foveau qui souligne la présence de la pipe et de la fumée chez Tolkien et Walt Disney rappelle leur signification symbolique : « Le rôle de la fumée comme médiateur initiatique et mystique est attesté par de nombreuses traditions, qu'elles soient sibériennes ou amérindiennes. Le plus populaire poncif en est, bien entendu, le fameux calumet des hommes-médecine sioux et cheyennes. Walt Disney l'attribue cavalièrement à son enchanteur comme calmant mais aussi comme accessoire de divination juste avant la rencontre de Moustique et de l'enchanteur. » (*Merlin l'enchanteur, scénariste et scénographe d'Excalibur*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 100, note 1).

couleurs bleutées suggère le rêve ou la vision : « Ah le voici, oui notre petit garçon tout maigre de 12 ans, il a l'air d'une vraie sauterelle, hahaha, regarde-le marcher ! » (chap. 3). Arthur apparaît en plan de demi-ensemble en train de courir derrière Key. Le cadrage zoome sur le garçon et suit son mouvement en panoramique horizontal. Puis un fondu au noir[357] met fin à la vision. Merlin réapparaît ensuite en plan rapproché, les yeux fermés, la tête baissée et la main posée sur le front. La fumée a disparu, elle ne semble utile que pour provoquer la vision. Lorsqu'elle s'est dissipée, Merlin accède à d'autres informations en fermant les yeux. Cette courte séquence est présentée en focalisation interne. En effet, le spectateur a accès à la vision du héros, mais pas Archimède comme le montre sa question :

> – Et où ? Où devinez-vous qu'il se trouve en ce moment ?
> – Je n'ai pas besoin de le deviner Archimède, je le sais ! Je sais très bien où il est.. euh.. il est à environ une demi-lieue d'ici, il est juste devant notre forêt (chap. 3).

Archimède n'a pas vu courir Arthur à l'orée de la forêt, sinon il ne poserait pas de question à Merlin. De plus, il semble toujours aussi sceptique, ce que l'on constate dans son ton légèrement sarcastique et son allure, plus humaine qu'animale, les ailes repliées sur les flancs, à la manière d'un homme qui pose les poings sur les hanches. Merlin lui précise qu'Arthur se trouve à une demi-lieue tout en fermant à nouveau les yeux, en baissant légèrement la tête et en posant la main sur le front. Un fondu enchaîné fait alors disparaître Merlin et superpose un plan moyen de Key à l'orée de la forêt. Il ne s'agit plus d'une vision puisque les couleurs sont présentes et le contour brumeux absent. Pourtant, la voix de Merlin continue toujours en hors-champ : « Et l'horaire sera respecté ! ». Ainsi, il semble rester en contact avec sa vision, même lorsqu'une nouvelle séquence débute.

Ainsi, le *Merlin l'Enchanteur* des studios Walt Disney modernise le pouvoir de clairvoyance et l'adapte à une réécriture contemporaine. Les anachronismes permettent au spectateur de s'identifier au héros. De plus, la vision n'est plus mystérieuse, elle est véritablement mise en scène.

Dans *Excalibur* de John Boorman, Merlin possède la connaissance de faits au moment où ils ont lieu, alors qu'il s'en trouve éloigné. Par exemple, lorsque Arthur et Merlin sortent de la forêt après y avoir passé une nuit, le héros apprend au jeune roi que le château d'un de ses seuls partisans, Léodegran de Cameliard, est assiégé (chap. 11). De même, au moment où

[357] Il s'agit d'un fondu enchaîné non pas avec un autre plan, mais sur un fond noir.

Uther desserre son étreinte d'Igraine dans le château du duc de Cornouailles et qu'il vient donc d'engendrer Arthur, Merlin en gros plan, apparaît sur une colline surplombant la forteresse et déclare : « L'avenir a pris racine dans le présent. C'est fait. » (chap. 6, voir annexe 1, document 35). L'image est partagée entre Merlin à gauche et le pommeau de son bâton (qu'il tient à la main) à droite, créant un équilibre entre le héros et cet accessoire qui devient plus qu'un simple objet. Il figure la présence et la force du dragon, celui qui donne à Merlin tous ses pouvoirs[358]. Georges Foveau décrit le pommeau et sa symbolique :

> Ce pommeau s'enchâsse sur le bois par des entrelacs circulaires qui dessinent des yeux. Ils symbolisent l'omniscience et le don de voyance de Merlin, mais aussi sa position d'observateur de l'humanité qu'il doit guider selon son scénario. Les deux dragons illustrent ses connaissances surhumaines et ses pouvoirs sorciers tout en le classant comme représentant omnipotent de cette mystérieuse puissance qu'est le Dragon. Cette puissance, il est le seul capable de l'utiliser pour construire une nouvelle histoire aux hommes, comme le signale la pyramide, symbole d'une création réfléchie et ordonnée dans le but d'une perfection.
> Elle a pour base les visions de Merlin (le cercle des yeux) et pour outil le souffle du Dragon puisqu'elle est encadrée par deux reptiles vaporeux qui suintent de sa base. Également symbole de l'initiation réussie et pleinement efficace, la pyramide est en même temps redondance du bâton quant au rang de l'Enchanteur[359].

Ainsi, l'équilibre créé entre Merlin et son bâton ainsi que le gros plan sur le pommeau prennent tout leur sens dans cette scène qui illustre le pouvoir de clairvoyance (Merlin sait qu'Arthur vient d'être engendré). D'autre part, le heaume de Merlin est également souligné dans ce plan : il est le premier élément que l'on perçoit puisque le héros est tout d'abord de dos puis se retourne pour prononcer sa prédiction. Une lumière lunaire le fait scintiller et y dessine des formes ténébreuses. Rappelons l'analyse de Georges Foveau en ce qui concerne le heaume crânique de Merlin, « symbole de son omniscience et de son omnipotence magique »[360] :

> Il moule parfaitement le crâne de l'Enchanteur comme une deuxième peau, plus exactement il évoque l'os de la boîte crânienne mais comme une protection plus sure. Il valorise ainsi le contenu de ce crâne totalement libéré de toute influence. En effet par la forme même de son heaume, Merlin est à la fois celui qui sait et qui peut, mais aussi celui qui décide en son âme et conscience sans le regard d'aucune autorité transcendante[361].

---

[358] Notons que le souffle du dragon peut faire référence à l'air qui remplit le fou sauvage de mélancolie : « Cette nature spéciale du mélancolique chez qui l'air se trouve en surabondance, favorise la montée de l'air au cerveau et produit la divagation mentale à l'origine de la prophétie. » (Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde, op. cit.*, p. 171). Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, p. 36.
[359] *Op. cit.*, p. 116.
[360] *Op. cit.*, p. 129.
[361] *Op.cit.*, p. 111.

Merlin a fait un choix en acceptant de donner à Uther l'apparence du duc de Cornouailles, celui du mensonge, de la tricherie, mais dans le but de concevoir un futur roi. Le gros plan sur son heaume montre donc qu'il a agit en son âme et conscience, libre de toute influence et il constate à présent le résultat. Georges Foveau décrit lui aussi cette mise en valeur symbolique du heaume dans ce plan :

> Ce plan-séquence se résout en un mouvement qui met en exergue le rôle-clé de Merlin au nœud de la diégèse. Tout d'abord, c'est le crâne de Merlin qui est au premier plan en amorce disproportionnée à gauche. Il regarde vers la droite et vers le bas, le château de Cornouailles (en arrière-plan) qu'il domine. Son casque seul puis son profil donnent l'impression de ne plus être dans l'image, dans le champ de la diégèse, mais hors-cadre. De dos, il ne montre que son heaume dans lequel un étonnant jeu de lumières dessine une camarde : c'est la mort de Cornouailles tramée par Merlin et exécutée par ses oiseaux, dont on sait depuis Alfred Hitchcock qu'ils ont plus de malignité que l'on ne pense. Le château où Arthur vient d'être conçu est l'objet de toute l'attention de Merlin. Entre mort du gêneur et conception du nouvel élu, la trame nouée par Merlin au creux de son heaume vient de se réaliser[362].

Merlin possède également la connaissance de l'avenir. Il va prédire à Arthur qu'il épousera Guenièvre mais qu'un ami cher à son cœur le trahira (chap. 14, voir annexe 1, document 36). Le roi et Merlin sont assis côte à côte et cadrés en plan rapproché. Les plans précédents alternent entre les deux héros et Guenièvre qui s'amuse tout en jetant constamment des regards à Arthur. Elle est cadrée en plan rapproché et suivie par la caméra dans sa danse. Cette alternance entre un plan fixe sur Merlin et Arthur, et un plan en mouvement sur Guenièvre en train de danser crée un contraste. La jeune femme semble insaisissable, comme si elle fuyait la caméra ce qui crée une situation incertaine, à l'image des interrogations du jeune roi sur Guenièvre. De plus, les plans présentant Guenièvre semblent constituer une focalisation interne sur Arthur (puis Merlin) qui ne la quitte pas des yeux. Le jeune roi demande au héros : « Mais qui vais-je épouser alors, dis-moi au moins son nom ! Que vois-tu ? ». Merlin regarde devant lui (le plan suivant sur Guenièvre constitue une focalisation interne sur le héros), comme le lui demande Arthur. Il « voit », il regarde l'avenir en suivant les pas de Guenièvre sur la piste de danse, puis il répond à Arthur : « Guenièvre… et un ami cher à ton cœur qui plus tard te trahira ». Cela suggère donc qu'il a une vision, mais peu d'éléments sur son fonctionnement sont donnés. Notons cependant la mise en valeur, encore une fois, de son heaume. Celui-ci contraste par sa brillance, avec les couleurs présentes dans le plan (les vêtements sombres d'Arthur et de Merlin, l'arrière-plan plongé dans l'obscurité et faiblement éclairé par un feu caché derrière le jeune roi). Encore une fois le heaume crânique, dont les liens avec le pouvoir de clairvoyance ont été démontrés ci-dessus, semble participer à

[362] *Op. cit.*, p. 112.

la vision de Merlin par sa présence. Il est également mis en valeur dans d'autres séquences où Merlin fait des prédictions :

> – Vivra-t-il [Lancelot]?
> – Oh oui !
> – Est-ce que Guenièvre…
> – Oui.
> – Merlin, aurais-je un jour un fils ?
> – Oui (chap. 25).

Merlin et Arthur sont cadrés en plan rapproché et avancent, côte à côte, dans un long couloir (voir annexe 1, document 36). Le mouvement de caméra effectue un travelling arrière[363] devant les deux héros qui cheminent. Notons que Merlin anticipe la question d'Arthur sur Guenièvre et répond « oui » avant même qu'il ait fini de la poser, sa clairvoyance s'applique donc même à un futur très proche, celui du moment présent. Ses réponses restent très brèves, il ne développe pas ses visions mais se contente de répondre aux questions du roi. Pourtant, il semble en savoir plus qu'il ne le laisse entendre, notamment à travers sa réponse sur la survie de Lancelot : « Oh oui ! », comme s'il laissait entendre : « Lancelot fera encore bien des choses avant de mourir ! ». Il est intéressant de souligner l'arrière-plan, ce long couloir dans lequel Merlin et Arthur avancent et qui pourrait symboliser le défilement du temps, dont il est justement question dans cette séquence. Le heaume du héros contraste à nouveau avec son costume sombre et il regarde encore une fois droit devant lui. Dans le chapitre 27, lorsque Arthur le questionnera à nouveau sur Lancelot et Guenièvre, Merlin, accoudé au rebord de la balustrade d'une tour, regardera l'horizon et toujours pas son interlocuteur. Il dévoilera alors à Arthur sa propre disparition comme chez les continuateurs de Robert de Boron.

Pour finir, soulignons que John Boorman qui conserve uniquement la connaissance du futur ou du moment présent dans un autre lieu, donne à ce pouvoir un caractère d'imperfection. Selon Merlin, « Regarder un gâteau, c'est comme regarder dans l'avenir. Jusqu'à ce qu'on y ait goûté, qu'en savons-nous au juste ? Et ensuite bien sûr il est trop tard. » (chap. 14). D'après John Boorman lui-même :

> Une des implications est que la connaissance n'est pas suffisante. Connaître le futur ne saurait en aucun cas se substituer au fait de le vivre. Merlin peut prévoir ce qui va se passer, il peut

[363] « Dans le travelling arrière, la caméra se recule progressivement d'un objet, toujours parallèlement à l'axe optique de l'objectif. Le champ de vision s'élargit à mesure que la caméra s'éloigne de l'objet filmé. » (Van Sijll, Jennifer, *Les Techniques narratives du cinéma : les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*, Eyrolles, Paris, 2006. Traduction et adaptation française Thierry Le Nouvel, p. 182). Voir annexe 2 pour un rappel des notions cinématographiques abordées.

> changer le futur par sa magie, mais ce qu'il ne peut, c'est anticiper les répercussions. Il est comme le joueur d'échecs qui peut faire un coup brillant mais ne peut anticiper ce qui va se passer sept échanges plus tard. Je me suis rendu compte aussi que Merlin a peur de l'épée et de la dame du lac. C'est ce que révèle cette scène [chap. 14] : il y a toujours des forces cachées, des niveaux de pouvoir. Cela rend le film plus dramatique, car lorsque vous avez un personnage magique, vous croyez toujours qu'il va tout résoudre, ce qui enlève du suspense. Avec Merlin cela ne se passe pas comme ça. On ne peut pas vraiment compter sur lui[364].

Ainsi, la connaissance de l'avenir qui est le don divin dans les romans médiévaux apparaît comme imparfaite. Merlin le sait et demeure toujours très mystérieux quant à ses prédictions, il ne développe pas ses visions comme pour ne pas influencer les différents personnages. Même le spectateur a accès à très peu d'informations concernant la vision et son fonctionnement.

De même, le Merlin de Dialogus décrit la connaissance du futur comme un pouvoir imprécis et difficile à maîtriser. Il donne une description presque scientifique de son fonctionnement en le comparant au « déjà-vu », afin de répondre à une correspondante qui dit posséder ce pouvoir :

> Il est extrêmement difficile de faire la différence entre la prescience véritable et une sorte de phénomène d'écho instantané, comme le déjà-vu, qui correspond à un temps de battement entre le moment où vous percevez l'information, et celui où votre cerveau l'analyse. […] Si le temps de latence est de quelques secondes, il reste possible qu'il s'agisse d'un phénomène de prescience mal contrôlé, mais dans ce cas n'oubliez pas : le futur n'est pas écrit, et si vous le percevez, vous ne percevez que l'avenir le plus probable, qui n'a rien de certain. Aussi, je vous engage à ne pas trop vous appuyer sur ce genre de perception ou à les ignorer carrément. Une prescience à aussi court terme n'est pas très utile et, de plus, peut se révéler dangereuse sur le long terme (Lettre « Un pouvoir que je possède »).

Selon Merlin, le pouvoir de clairvoyance se manifesterait par « un temps de latence » assez long entre le moment du déjà-vu et la réalisation de la vision. Notons la présence du champ lexical de la vue : « déjà-vu », « percevez », « perception », ce qui implique un fonctionnement du pouvoir par les yeux. Merlin insiste également sur les dangers de la clairvoyance quand elle n'est pas maîtrisée, ce qu'il appelle « une prescience à court terme », ainsi que sur son caractère imparfait : « le futur n'est pas écrit, et si vous le percevez, vous ne percevez que l'avenir le plus probable, qui n'a rien de certain. ». Ainsi, par ses conseils et ses commentaires sur le pouvoir de clairvoyance, Merlin montre qu'il est un expert en la matière. Dans d'autres lettres, il rappelle qu'il s'est servi de ce pouvoir pendant l'époque d'Arthur : « De mon côté je savais que la Quête du Graal serait bientôt nécessaire, et que de nombreux

[364] Ciment, Michel, *Boorman, un visionnaire en son temps*, Paris, Calmann-Levy, 1985, p. 196.

chevaliers devraient la mener avant qu'un parvienne à l'achever » (Lettre « Création de la Table Ronde »). Le verbe « savoir » montre une parfaite maîtrise de la clairvoyance, Merlin n'émet aucun doute par rapport à ses prédictions. Par contre à d'autres moments, il met tout de même en avant des faiblesses par rapport à ce pouvoir : « j'ai, disons, fait de mon mieux en pensant savoir ce qui était mieux, grâce à ma vision de l'avenir » (Lettre « Biographies autorisées et non autorisées »). Ainsi, sa clairvoyance ne lui a pas permis de « faire le mieux », mais de « faire ce qu'il pensait être le mieux ». Cela implique qu'il n'a pas toujours agi comme il le fallait et qu'une connaissance de l'avenir n'est pas toujours suffisante.

De même, chez Julien Masdoua qui s'inspire du roman de René Barjavel, la connaissance du futur tient une place primordiale. Elle est mentionnée dès le début du spectacle :

> Durant sept années, l'enfant grandit auprès de sa mère, étonnant son entourage en révélant de nouveaux talents prodigieux tels que le don de lire dans la pensée d'autrui ou celui de prédire l'avenir. […] Car l'enfant est bien le fils du diable, dont il a hérité la connaissance du passé… mais il est également haute créature de Dieu qui lui a donné la connaissance du futur (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 504).

À ce moment-là, aucune information sur l'utilisation ou le fonctionnement de ce pouvoir n'est donnée. En effet, c'est le personnage du conteur qui est en scène, et non Merlin. Il s'agit seulement d'une indication sur les attributs du héros. De même, l'épisode de la prophétie des dragons va rester uniquement descriptive :

> Il connaît tout sans limite de temps ou d'espace. Il sait tout du souverain du royaume : le roi Vortigern. Vortigern l'usurpateur vit dans la hantise du retour d'Uter Pendragon, héritier légitime, et cela l'enfant le sait. Vortigern décide de faire construire une tour imprenable pour s'y réfugier en cas d'alerte, et cela aussi, l'enfant le sait (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 504-505).

Merlin « connaît » et « sait » tout. Sa clairvoyance s'étend sur tous les temps et tous les lieux. Le conteur insiste sur ce verbe « savoir » qui semble constituer un attribut naturel du héros, de même que la vue ou l'ouïe. Il « sait » en permanence. Mais encore une fois, on ne dispose d'aucune information sur le fonctionnement et l'utilisation de ce pouvoir. Merlin va révéler à Vortigern le sens symbolique du combat entre les deux dragons, ce qui constitue sa première grande prédiction : « L'enfant explique au roi le sens de ce combat qui préfigure un affrontement prochain entre Vortigern et Uter Pendragon… Et c'est Vortigern qui va perdre ! Le roi expulse l'enfant, n'osant le tuer. » (voir annexe 7, p. 505). Cependant, lorsque le personnage de Merlin entre en scène, le spectateur a accès à plus de détails concernant la

clairvoyance. Ce pouvoir, dont la portée se limite dans les romans médiévaux à l'époque du héros, devient un moyen performant pour voyager dans un futur plus lointain : « Oui, c'est moi qui l'ai faite [la Table Ronde]… un truc costaud, en madrier, j'ai récupéré les plans dans le futur, un truc qui s'appelle Leroy Merlin, ça m'a de suite interpellé. » (voir annexe 7, p. 507). L'auteur utilise également des anachronismes (Leroy Merlin) afin de créer des liens entre l'époque contemporaine, celle du spectateur, et le Moyen Âge. Un autre exemple est celui du « sortilège mains libres » ou du terme « connecté » lorsque Merlin s'entretient avec Viviane à distance (voir annexe 7, p. 507), ou encore du « G.P.S » lorsqu'il retrouve Lancelot (p. 511). De même que chez René Barjavel, cela permet à Julien Masdoua de rendre son héros plus proche du spectateur, bien qu'il soit enchanteur et qu'il vive dans une époque lointaine, et de montrer l'universalité qui existe entre le Moyen Âge et l'époque contemporaine.

Mais les prédictions de Merlin vont être placées dans une nouvelle perspective, en accord avec les besoins pratiques du médium. En effet, le pouvoir de clairvoyance constitue non seulement un des thèmes principaux du texte dramatique, mais il est surtout véritablement mis en scène à travers le temps dramatique[365]. Il devient ainsi un élément fondamental qui structure le texte dramatique. Voici un exemple de cet emploi du pouvoir de clairvoyance, Merlin est mis en scène (le conteur interprète le héros) en train d'éduquer Perceval :

> Je suis l'enchanteur Merlin et ton chef instructeur. À partir d'aujourd'hui, tu ne parleras que quand je te parlerai et les premiers et derniers mots qui sortiront de ta sale gueule, ce sera "Enchanteur, oui Enchanteur !". Si tu survis à mon instruction, tu deviendras une arme, un prêtre de la mort implorant la guerre ! (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 507).

Tout comme le conteur, Merlin s'adresse au public[366]. Il lui confie ses espoirs en Perceval pour la quête du Graal, lui raconte comment celui-ci est parvenu à se faire chevalier à la cour d'Arthur. Puis il commence à parler du futur de son protégé :

---

[365] « Temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable et qui n'est pas lié à l'énonciation *hic et nunc*, mais à l'illusion qu'il se passe ou s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction. Reprenant notre distinction faite à propos de l'*espace* entre *scénique* et *dramatique*, nous pourrions nommer ce temps le *temps dramatique* et définir le temps théâtral comme le rapport du temps scénique et du temps extra-scénique [ou dramatique]. […] Il s'agit de saisir la manière dont l'intrigue organise – choisit et dispose – les matériaux de la fable, comment elle propose un montage temporel de certains éléments. Ce temps de la fiction n'est pas propre au théâtre, mais à tout discours narratif qui annonce et fixe une temporalité, renvoie à une autre scène, donne l'illusion référentielle d'un autre monde, nous paraît logiquement structuré comme le temps du calendrier. » (Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 349-350, article « Temps »). Voir annexe 3 pour un rappel des notions théâtrales abordées.

[366] Comme nous l'avons précédemment expliqué d'après Patrice Pavis (voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, c. Le père diabolique comme personnage principal de l'histoire*, note 179, p. 73), le conteur, qui se situe à la croisée des autres arts, a pour habitude de s'adresser au public :

> Il est tellement gentil, tellement brave… tellement niais… un candidat parfait pour le Graal… […] il va trouver le château aventureux, il va être reçu par le roi Pêcheur, c'est bon ça… oui, le banquet… il s'assoie… il mange... c'est ça… oui, mange mange c'est bien… arrête de sourire comme un débile… oui… regarde, la procession qui vient de rentrer dans la salle à manger, non, ça n'est pas le dessert… regarde ce que tient la troisième fille… le truc sous le voile, le machin qui rayonne… le vase… non, ça c'est la carafe d'eau… dans les mains de la fille là ! Oui, c'est le Graal ! Pose la question au roi Pêcheur ! Demande-lui ce qu'il y a dans le Graal ! Hébé, qu'est-ce que tu attends ? Quoi ??? Ta mère t'a dit que ce n'était pas poli de poser des questions ?... C'est pas vrai… mais je m'en fiche que ce sois indiscret !... Qu'il est niais... Perceval ! Trop tard ! (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 508).

Merlin s'exprime tout d'abord au futur proche ce qui montre qu'il commence sa prédiction : « il va trouver », « il va être reçu ». De la même manière que l'on accélère une cassette vidéo avant de remettre le film en marche normale, il semble accélérer le temps jusqu'à un moment précis où tout s'arrête. Là, il reprend un rythme normal et repasse au présent dans sa prédiction : « oui, le banquet… il s'assoie… il mange…». À ce moment-là, Merlin semble vivre au présent l'instant futur qu'il raconte. Il a effectué un saut dans le temps jusqu'au moment qui l'intéresse. Le conteur réapparaît après cette scène et montre que le temps reprend son cours là où il s'est arrêté avant les prédictions du héros, bien qu'on observe une ellipse[367] de quelques années puisque Lancelot est devenu un jeune homme :

> Après ce que lui a montré sa prescience, Merlin sait désormais que Perceval n'est pas le chevalier du Graal, il n'est pas celui qui mettra fin à la quête… Pour approcher le Graal il faut un cœur pur, mais un minimum d'esprit… Et de l'esprit, Lancelot n'en manque pas… Il est maintenant un jeune homme, habile tant aux jeux des armes qu'à ceux de l'esprit (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 509).

Perceval « n'est pas celui qui mettra fin à la quête ». Cette allégation est au futur ce qui montre bien que le chevalier n'est pas encore allé au bout de la quête, mais Merlin sait déjà que son parcours se soldera par un échec. Cette utilisation du pouvoir de clairvoyance comme élément du temps dramatique permet à Julien Masdoua de condenser son récit et de rendre réalisable son projet d'une réécriture dramatique de René Barjavel. En effet, dans *L'Enchanteur*, différents chassés-croisés présentent les aventures des chevaliers de la Table

---

« L'art du conteur est devenu un genre très populaire qui s'adresse à un autre public que celui du théâtre de mise en scène : avec des moyens réduits, à voix et à mains nues, le conteur brise le quatrième mur, s'adresse directement à son auditoire, veille à se limiter à une confrontation qui ne devienne pas une mise en scène sophistiquée, utilisant toutes les ressources, notamment techniques de la scène, ce qui n'exclut pas toutefois l'usage du micro-cravate, des éclairages ou de l'accompagnement musical. » (*Op. cit.*, p. 67-68, article « Conteur »). Chez Julien Masdoua, l'interaction avec le public n'est pas uniquement réservée au conteur. Les autres personnages comme Merlin s'adressent eux aussi aux spectateurs.

[367] Selon Yves Reuter : « L'ellipse est le degré ultime de l'accélération puisque des années peuvent être condensées dans une absence de narration, souvent signalée à posteriori, en peu de mots […]. » (*Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1994, p. 78). Voir annexe 5 pour un rappel des notions narratologiques abordées.

Ronde (Perceval, Lancelot, Galaad…). Même si de nombreuses ellipses sont présentes, les aventures sont progressivement développées et vécues dans le temps de la diégèse, ce qui représente une durée de la narration importante[368]. Or, dans *Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, le temps scénique[369] représente environ une heure et quarante minutes. Il faut donc condenser au maximum les événements, et l'utilisation par Julien Masdoua de la clairvoyance pour accélérer le temps dramatique en est un excellent moyen. Yves Reuter étudie les rapports entre « le temps fictif de l'histoire et le temps de sa narration » à travers quatre points essentiels, dont celui du « moment de la narration ». Une des positions possibles à la problématique « Quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée ? » est la suivante : « La narration antérieure, plus rare, porte essentiellement sur des passages textuels. À valeur prédictive, souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements, le futur. »[370] Nous pouvons donc avancer que Julien Masdoua utilise ici la « narration antérieure » au théâtre, illustrée par le pouvoir de clairvoyance.

Dans un autre exemple, le comédien interprète seul un dialogue entre Merlin et Viviane. Cette dernière confie au héros différentes visions prophétiques sur la relation entre Lancelot et Guenièvre. Merlin semble transmettre ici son pouvoir de clairvoyance à Viviane. Or, au fur et à mesure des descriptions de la Dame du Lac, qui semblent pourtant s'inscrire dans un présent continu, le temps dramatique est accéléré. En effet, Merlin et Viviane commencent leur

---

[368] Selon Yves Reuter : « Tout récit tisse en effet des relations entre au moins deux séries temporelles : le *temps fictif de l'histoire* et le *temps de sa narration*. À partir de ce constat, il est possible d'interroger leurs rapports sur quatre points essentiels : le moment de la narration, la vitesse de la narration, la fréquence et l'ordre. […] La *vitesse* concerne le rapport entre la durée fictive des événements (en années, mois, jours, heures…) et la durée de la narration (ou plus exactement de la mise-en-discours, exprimée en nombre de pages ou de lignes). » (*Op. cit*., p. 76-77).

[369] « Temps vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral, temps événementiel, lié à l'énonciation, au *hic et nunc*, au déroulement du spectacle. Ce temps se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent : ce qui se passe devant nous s'y passe dans notre temporalité de spectateur, du début à la fin de la représentation. […] Il est à la fois le temps de la représentation en train de se dérouler et celui du spectateur en train d'y assister. Il consiste en un présent continuel, qui ne cesse de s'évanouir en se renouvelant sans cesse. Cette temporalité est à la fois chronométriquement mesurable – de 20 heures 31 à 23 heures 15 par exemple – et psychologiquement liée au sens subjectif de la durée du spectateur. […] Un même segment de temps varie en durée selon la pièce, sa place dans la courbe dramatique et la réception du spectateur. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 349, article « Temps »).

[370] Yves Reuter ajoute : « Il ne faut pas la confondre avec certains genres, comme la science fiction, qui peut parfaitement raconter ce qui est futur par rapport à notre présent réel, comme si cela s'était déroulé dans le passé […]. » (*Op. cit.*, p. 76).

dialogue alors que Lancelot et Guenièvre viennent de se rencontrer pour la première fois. Puis tout s'accélère avec les visions de Viviane :

> – Viviane ! Mon père ! Mon père s'en est pris à Lancelot… et à la reine !
> – Je sais… je le vois fuir… je la vois prier… elle n'a pas encore fauté, mais elle sait qu'elle pourrait…
> Lui, il erre, il erre dans la forêt, de peur de trahir son roi, de peur de te trahir, de peur de trahir la quête…
> – Où est le roi ?
> – Il est parti combattre aux frontières du royaume… la reine est seule… elle l'est souvent, comme je la comprends…
> – Tu ne comprends rien ! Arthur est aux frontières du royaume en train de se battre contre les saxes, il fait mumuse pour un morceau de terre, une ligne sur une carte, moi, si je m'absente, si je me bats, c'est pour le bien de l'humanité ! Concentre-toi, Viviane ! Dis-moi, Lancelot, où est-il ?
> – Il attend dans la forêt… consumé de désir…
> – Et la reine ?…
> – Elle le rejoint… (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 509-510).

Merlin et Viviane semblent donc en marge du temps dramatique, ils le parcourent en vitesse accélérée jusqu'aux moments qui les intéressent. Le pouvoir de clairvoyance se manifeste tout d'abord à travers Viviane par l'intermédiaire de visions : « je le vois fuir… », « je la vois prier… », « Concentre-toi, Viviane ! Dis-moi, Lancelot où est-il ? ». Puis Merlin et Viviane vont assister ensemble à l'union entre Lancelot et Guenièvre. Ils paraissent s'être transportés véritablement dans le futur, il n'est plus question de visions : « Sous les yeux de Merlin et Viviane, Lancelot et Guenièvre s'unissent… » (voir annexe 7, p. 510). Mais en ce qui concerne l'avenir de la quête, Merlin seul semble capable de le prédire, ce qu'il va faire à la demande de Viviane :

> – Alors, je veux savoir maintenant…
> – Très bien… sept ans… sept ans en un claquement de doigt… sept ans pendant lesquels Lancelot a avancé vers le Graal, l'image de Guenièvre plantée dans les yeux, et le voilà au château aventureux…
> Il est reçu par le roi Pêcheur… le voilà au banquet… il mange proprement, plaisante, fait la vaisselle, tout va bien… Voilà la procession… Voilà Elwenn, la jeune femme au centre, la fille du roi Pêcheur… Pose la question Lancelot… vas-y… À quoi sert le Graal ?...
> – Il l'a posée ! Merlin ! Il a posé la question !
> – Oui, il l'a posée, Viviane, maintenant, il doit regarder dans la coupe… Elwenn lui présente le Graal… il soulève le voile… Pourquoi ne regarde t-il pas dans le Graal, pourquoi ?
> – Merlin... C'est Elwenn qu'il regarde, la fille du roi Pêcheur ???
> – C'est pas vrai !!!!
> – Le Graal ! Le Graal a disparu ! Merlin ! Que se passe-t-il ?
> – Il se passe que Lancelot a échoué ! Il n'a pu regarder dans le Graal, ce sont les traits de Guenièvre qu'il voit sur ceux d'Elween (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 510-511).

Encore une fois, Merlin accompagné de Viviane accélère le temps jusqu'au moment fatidique de la procession du Graal. Cette fois, le saut est plus brutal : « Sept ans en un claquement de doigt ». Puis ils reprennent directement le cours normal du temps dans le château aventureux. Il est intéressant de relever l'élément du claquement de doigt qui apporte une nouvelle information sur l'utilisation du pouvoir de clairvoyance. Ainsi, ce pouvoir peut être transmis à Viviane, procéder par visions, par accélération progressive (de la même manière qu'une cassette vidéo) ou enfin de façon plus brutale, en passant d'un moment à un autre grâce à un claquement de doigt. Une autre différence notoire avec l'exemple précédent est que le temps dramatique ne reprend pas son cours là où il s'est arrêté avant les prédictions du héros mais continue après le saut brutal des sept années. Cela peut s'expliquer par le souci de l'auteur de condenser au maximum le texte de René Barjavel pour l'adapter au théâtre. Merlin voit donc l'avenir de la quête, ce qui est un élément nouveau, et le pouvoir de clairvoyance est utilisé dans une nouvelle perspective, à travers l'élément narratologique du temps dramatique.

La connaissance du futur n'apparaît plus comme un attribut divin. Son origine devient neutre et les auteurs la rendent moins mystérieuse en donnant souvent accès à son fonctionnement.

ii. Un pouvoir divin diabolisé

Dans *L'Enchanteur*, la clairvoyance, qui constitue un des principaux pouvoirs de Merlin, est abondamment représentée. Les romans médiévaux en font un héritage divin, alors que le pouvoir de connaissance du passé provient de la part diabolique du héros. Or chez René Barjavel, comme nous l'avons déjà cité, les pouvoirs de Merlin ont tous une origine diabolique. C'est Dieu lui-même qui le souligne : « Tu as la bonne nature de ta mère… Je te laisse donc tous les pouvoirs que ton père t'a donnés, mais tu les utiliseras pour le bien au lieu de les employer à faire le mal » (p. 44). De même, Merlin confie à Viviane l'origine de tous ses pouvoirs : « Quels trucs ? Je n'ai pas de « trucs » ! J'ai des pouvoirs, qui m'ont été donnés par mon père noir. » (p. 33). Le terme de « pouvoir » prend ici un sens très fort puisqu'il est opposé à celui de « trucs ». Merlin se place donc en tant qu'être surnaturel, il possède de réels

pouvoirs. La clairvoyance est donc également un attribut diabolique chez René Barjavel, et non pas divin comme dans les romans médiévaux. Une des premières mentions de ce pouvoir passe d'ailleurs par le personnage du Diable. Celui-ci avertit Merlin du danger qui menace Arthur alors que le héros vient de découvrir Viviane dans la forêt pour la première fois :

> La forêt n'était que silence et chants d'oiseaux, chant de la source et de la fille, chant des feuilles et des rameaux qui s'étirent dans les bras de l'air tiède. Rien ne parvenait jusque-là du fracas de la bataille qui se déroulait dans la plaine devant Carohaise. Merlin l'avait quittée au moment où elle tournait à l'avantage des défenseurs de la petite cité, et où ceux-ci n'avaient plus besoin de lui. La voix de son père l'avait prévenu que le roi Arthur allait courir un nouveau danger. Elle avait résonné dans sa tête au milieu du combat, grinçante, narquoise, comme à l'accoutumée.
> – Pauvre fils idiot, disait-elle, te voilà tout occupé à assister ce jeune niais contre les Saines, les Romains et les Alémans, mais l'adversaire qui l'attend près de l'Œil est autrement dangereux pour lui…
> Et la voix s'était tue, dans un grand rire de ferraille (p. 13).

Ainsi, le pouvoir de clairvoyance peut se manifester grâce à l'intervention de son instigateur, le Diable. Dans ce cas-là, Merlin ne semble pas maîtriser ce pouvoir puisqu'il n'y a pas accès en permanence.

D'autres fois, sa clairvoyance est imprécise, il ne dispose pas d'informations claires, comme par exemple en ce qui concerne Lancelot qui a disparu et pour qui Viviane s'inquiète :

> – Et Lancelot, mon beau doux fils, l'abandonnes-tu ? Ne peux-tu rien faire pour savoir ce qui lui est arrivé ?
> – Cherche-le… Tu es mieux armée que moi pour le trouver… Appelle-moi si tu as besoin d'aide…
> Mais quelque chose en lui savait qu'il vaudrait mieux pour tout le monde que personne n'apprît jamais où se trouvait en ce moment le chevalier blanc (p. 387).

Dans ce cas précis il s'agit d'une vision d'un moment présent, mais dans un autre lieu. Merlin n'y a pas un accès absolu, la vision est comme brouillée. Ce « quelque chose en lui » est le seul élément de clairvoyance qui subsiste, un sentiment, une intuition qui ne prend pas forme mais qui semble pourtant incontestable (le verbe « savait » ne contient aucune part de doute). De même, Merlin dit à Viviane « Appelle-moi si tu as besoin d'aide », il est donc capable d'en savoir plus s'il s'en donne la peine. Dans un autre passage, Merlin ferme les yeux pour voir le futur de Guenièvre et le révéler à Viviane :

> – La malheureuse ! dit Viviane. Je sens un énorme malheur rouge et noir sur elle ! Que va-t-il lui arriver ?
> – Je ne sais pas, dit Merlin.
> Il ferma les yeux, essayant de voir l'avenir, mais celui-ci restait confus, et il eut la surprise d'y rencontrer son visage et celui de Viviane (p. 86).

Encore une fois, Merlin n'a accès qu'à une vision fragmentaire, partielle du futur de Guenièvre. Lorsque sa vision demeure mystérieuse et impénétrable, il a besoin de fermer les

yeux pour mieux se déconnecter de ce qui l'entoure et se concentrer sur la personne qui l'intéresse.

Par contre, Merlin peut aussi avoir des visions très complètes et détaillées, comme par exemple lorsqu'il voit Perceval en chemin pour la cour d'Arthur :

> Il avait quinze ans. Il montait un maigre bidet de chasse couleur d'avoine qu'il maintenait au constant galop. Armé de trois javelots, dont un toujours prêt dans sa main droite, il était vêtu d'une robe et d'une braie de chanvre et d'une cotte de cuir sur lesquelles il avait ficelé, pour se préserver du froid, la peau d'un loup tué par lui-même. Ses cheveux, noirs et lisses comme l'aile d'un corbeau, étaient coiffés d'un bonnet taillé dans la peau d'un daim. À vivre dans la forêt en presque totale liberté, il s'était fait des muscles et des os aussi durs que ceux d'une bête sauvage. Il n'avait jamais affronté un homme.
> Merlin souriait en pensant à lui. Il le voyait, pressé d'arriver, pressant son cheval dans la campagne couverte de neige, riant d'excitation, mordant le vent de ses dents éclatantes, naïf, ignorant de tout, tout neuf… Il arriverait juste à temps (p. 98).

Cette vision du moment présent dans un autre lieu est très complète. La description qui ne mentionne premièrement pas Merlin, semble finalement constituer une focalisation interne sur la vision du héros, le lecteur a accès aux moindres détails de celle-ci. Dans ce cas, le pouvoir de clairvoyance est particulièrement efficace et opérant. René Barjavel le représente dans toute son ampleur. Il se manifeste à travers le fait de « penser » : Merlin pense à Perceval et le voit en train d'avancer dans la forêt. Il n'entre pas en méditation, n'utilise pas d'accessoire et n'a pas de contact avec le Diable son père. Il lui suffit de « penser », c'est-à-dire de se focaliser sur Perceval. D'autre part, les prédictions de Merlin sur le roi Ban sont également très précises. Merlin contacte Viviane dans son sommeil pour qu'elle intervienne et sauve Galaad :

> Le roi Ban chevauchait le premier, l'épée au côté, suivi de la reine, et d'un troisième cheval monté par son écuyer qui portait l'enfant nouveau-né dans un panier d'osier tressé en forme de dentelles et garni de douces étoffes.
> Ils atteignirent sans encombre le milieu du marais. À ce moment, Viviane, dans son sommeil, entendit la voix de Merlin qui lui disait :
> – Le roi Ban vient de quitter Trèbes avec la reine et leur fils Galaad. Les soldats de Claudas vont bientôt les poursuivre pour les tuer. Ban va mourir. Sauve l'enfant ! (p. 128).

Encore une fois, au vu de la prédiction de Merlin à Viviane, inattendue dans le texte, la description première pourrait finalement être une focalisation interne sur Merlin et sa vision. En effet, le texte ne mentionne pas le héros avant ce moment-là et décrit depuis le début du chapitre (p. 126) l'histoire du roi Claudas, du roi Ban et de la reine Hélène. De plus, la typographie du texte ne présente pas de changement de paragraphe au moment de l'intervention de Merlin, ce qui est pourtant fréquemment opéré lorsqu'un nouveau lieu ou de nouveaux personnages apparaissent. Ici, la nouvelle phrase (« À ce moment, Viviane, dans

son sommeil, […] ») poursuit le texte de manière naturelle, ce qui donne l'illusion que Merlin et Viviane appartiennent au récit narré, au même titre que Claudas, Ban ou la reine Hélène. Par l'emploi du futur proche, Merlin montre qu'il est certain de sa prédiction, il ne laisse paraître aucun doute. De plus, il suggère l'imminence de ces faits dans le temps. Notons que dans ce cas-là, aucune information n'est donnée sur l'utilisation ou le fonctionnement de ce pouvoir.

Dans notre analyse, nous avons pu constater que la clairvoyance peut se manifester par un message du Diable, ou le fait de fermer les yeux, ou encore celui de « penser ». Mais Merlin est également capable de connaître l'avenir d'une personne en lisant les lignes de sa main, ce qu'il n'a pas besoin de faire à Viviane dont il connaît déjà le futur : « Ces petites mains qu'il avait prises dans les siennes, il les ouvrit et en offrit le cœur à la lumière bleue du ciel. Il ne prit pas la peine de les lire, il savait déjà ce qui était écrit. » (p. 34). Merlin n'a même pas besoin de penser, de se concentrer ou de fermer les yeux, son futur et celui de Viviane lui apparaissent clairement, ils sont intimement liés. Il comprend cela dès leur première rencontre : « Il savait, maintenant, qu'il n'avait plus rien à craindre pour Arthur, mais qu'il avait tout à craindre pour lui-même. Quelque chose d'ineffable et de terrible venait de naître en lui. Il allait beaucoup gagner et beaucoup perdre. » (p. 33). Il s'agit d'une certitude qui ne lui demande aucun effort et lui apparaît naturellement. Ainsi, Merlin ne maîtrise pas totalement le pouvoir de clairvoyance : les visions peuvent être complètes ou fragmentaires, faire appel à la concentration ou apparaître de manière instantanée.

Notons pour finir la présence d'anachronismes chez René Barjavel, surtout dans les passages avec Bénigne et Bénie. Merlin intervient auprès de Bénigne et de sa fille Bénie, deux pauvres paysannes, afin de leur apporter un peu de confort. Il leur installe tout d'abord un robinet qui permet d'allumer le feu dans la cheminée : « Regarde : tu vois ce petit robinet qui a poussé à côté de la cheminée. Si tu veux que ton feu brûle, tu le tournes comme ça, et pour l'éteindre tu le tournes en sens inverse… » (p. 180). Puis il leur remplit le placard de boîtes de conserve : « Elle ouvrit la porte de bois qui grinça, et vit, sur les planches, des piles de boîtes brillantes, depuis le bas du placard jusqu'en haut. Fascinée, elle regardait les images en couleurs qui étaient dessinées sur les boîtes. » (p. 181). Ces anachronismes permettent de faciliter l'adhésion du lecteur, ils constituent des clins d'œil à son époque contemporaine où règne le confort, où tout est devenu facile. De plus, placés dans un contexte médiéval, ils provoquent le rire. Pour se chauffer, l'homme moderne n'a plus besoin de chercher du bois

dans la forêt, il lui suffit de tourner un bouton ou un robinet. De même pour manger, il n'a plus besoin de chasser ni même de cuisiner, il lui suffit d'ouvrir une boîte de conserve. Merlin va même finir par installer un supermarché dans le village de Bénigne afin de contenter tous les habitants :

> Une lumière nouvelle éclairait la place. Tout le monde se retourna pour voir d'où elle venait. C'était la vieille masure de Joël, à demi écroulée depuis qu'il était mort, qui se trouvait reconstruite et transformée. Son mur du devant était remplacé par une grande vitre toute transparente qui laissait voir à l'intérieur, contre les murs, les rangées de casiers pleins de boîtes, de boîtes, de boîtes… Et, près de la porte, une pile de paniers en fil de fer, pour se servir et emporter. Tout l'intérieur était éclairé par une grande lumière qui venait du plafond, et qui traversait la vitre et inondait la place (p. 279).

La description correspond exactement à celle d'un supermarché avec ses grandes vitres et sa lumière électrique puissante. Pourtant, le narrateur extradiégétique n'emploie pas de mots trop spécifiques ou anachroniques pour décrire cette apparition (le mot « supermarché » n'apparaît jamais), il se situe donc en focalisation interne sur les habitants du village. Ainsi, les anachronismes utilisés par René Barjavel permettent au lecteur de se sentir plus proche de l'histoire et des héros dont l'époque est si lointaine de la sienne. Il retrouve des éléments contemporains qui lui sont familiers. L'auteur se sert de ces références pour donner des repères au lecteur lorsque celui-ci risque de se sentir perdu : « Un soir, alors qu'il était minuit moins cinq en Bretagne, le Diable parcourait son Enfer souterrain en se broyant les dents de rage. Sa longue Avenue des Tortures, qui allait des Champs-Élysées à Broadway, était absolument vide. » (p. 42). Ainsi, l'auteur parvient à créer une certaine universalité entre l'époque médiévale et l'époque contemporaine.

Dans le *Merlin* de Tankred Dorst, l'origine divine du pouvoir de clairvoyance est également supprimée et remplacée par l'origine diabolique. Lorsque Merlin est sur le point de naître, le Diable accompagné d'un « Esprit des enfers » fait une grande tirade sur le héros, son rôle et ses pouvoirs. Une nuée de démons païens volent autour de Berthe en train d'accoucher :

> UN ESPRIT DES ENFERS.
> Pour cet enfant, le destin réunit
> toutes ses forces, science et art,
> connaissance, sagesse, la protection occulte
> de la prophétie, afin de prévoir
> les temps à venir. Son savoir élèvera
> un rempart d'airain autour de cette île.
> LE DIABLE.

> Merlin ! Son nom résonnera de toutes parts
> tant que des hommes vivront, il donnera à tous
> matière à s'étonner, et la jalousie pleurera.
> L'infortune agitera ses ailes sombres.
> Le monde à venir chantera les exploits de Merlin (p. 30).

Ainsi, c'est le Diable lui-même qui octroie la clairvoyance à Merlin. Notons que ce pouvoir tient une place importante à l'intérieur de cette attribution de dons. Il trouve sa place entre la connaissance et la sagesse d'un côté, et le savoir comme un « rempart d'airain » de l'autre. Il s'agit donc d'un pouvoir fondamental, nécessaire et primaire, sur lequel reposent les autres facultés du héros. D'autre part, l'Esprit des enfers lui donne un nom qui l'inscrit dans une perspective particulière : « la protection occulte de la prophétie, afin de prévoir les temps à venir ». La clairvoyance constitue donc une « protection » pour le héros, qui doit l'aider à atteindre ses buts plus facilement. Il serait donc protégé par sa connaissance du futur, face aux obstacles qui l'attendent. Le Diable va encore une fois rappeler l'origine du pouvoir de clairvoyance lorsque Merlin aura des visions du futur :

> MERLIN. La poupée avec ses chaussures de plomb qui flotte au-dessus de la poussière et des éboulis.
> LE DIABLE. Oui ! Mister Neil Armstrong sur la lune.
> MERLIN. Sur la lune ? *Il lève les yeux*. C'est arrivé quand ?
> LE DIABLE. Ce n'est pas encore arrivé ! C'est de l'avenir ! Ca va arriver !
> MERLIN. J'ai donc des souvenirs du futur ?
> LE DIABLE . Oui. Tu tiens ça de moi (p. 36).

De même qu'un enfant tient de ses parents ses yeux, la couleur de ses cheveux, ou certains traits de caractère, Merlin tient sa clairvoyance de son père. Notons que l'expression « tenir quelque chose de quelqu'un » signifie bien « l'avoir reçu ou obtenu de lui »[371], que ce soit par rapport à des éléments matériels ou immatériels. Enfin, c'est le Diable lui-même qui enseigne à Merlin ce qu'est l'avenir et encourage ses premières visions du futur :

> LE DIABLE *regarde par-dessus l'épaule de Merlin*. Que lis-tu ?
> MERLIN. Le journal du jour.
> LE DIABLE. Qu'en retires-tu ?
> MERLIN. La brûlure de l'instant. « Maintenant, maintenant, maintenant. »
> LE DIABLE. Cela t'amuse ?
> MERLIN. Quelque chose me manque… mais je n'arrive pas à dire quoi.
> LE DIABLE. Tu veux dire : l'avenir.
> MERLIN. L'avenir ? – Maintenant, c'est maintenant. Mais l'autre chose…
> LE DIABLE. Ce qui va arriver, ce que les hommes, dans leur temps présent, ne savent pas encore.
> MERLIN *réfléchit, avance prudemment*. La mort –
> LE DIABLE. Oui ! Tout s'achève par la mort !

---

[371] *Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine*, Larousse, Paris, 1993, article « Tenir ».

> MERLIN. Ma mort, je ne la connais pas !
> LE DIABLE *désigne Berthe et le Clown*. Et les deux, là-bas ? En pleine vie !
> MERLIN *les regarde avec effroi*. Quelle fin horrible est la leur ! Oh, les pauvres humains partout sur la terre ! *Il embrasse du regard les spectateurs*. Quelle fin horrible ils ont ! […] (p. 35).

Merlin semble découvrir le mot « avenir » pour la première fois. Il connaît le mot « maintenant » qu'il qualifie de « brûlure de l'instant ». Mais il parle d'une « autre chose » qui lui manque, dont il ne semble pas connaître le nom et à laquelle il oppose ce « maintenant ». C'est le Diable qui lui révèle le nom de cette « chose » et qui le pousse vers la vision : « Et les deux, là-bas ? En pleine vie ! ». Sa remarque est ironique et doit amener Merlin à percevoir la mort de Berthe et du Clown. Notons que l'avenir est automatiquement associé à la mort, à la fin de toute chose. Le Diable le définit (« Ce qui va arriver, ce que les hommes, dans leur temps présent, ne savent pas encore. ») et Merlin lui répond « La mort ». Ainsi, « mort » et « avenir » constituent ici deux synonymes. Le pouvoir de clairvoyance est placé dans une perspective noire, maléfique, qui correspond bien à son origine diabolique. Merlin est assailli de visions du passé et du futur lors de sa première rencontre avec le Diable. Il prédit sa propre fin et perçoit déjà l'existence future de la Table Ronde :

> MERLIN *émerge à nouveau*. Je serai dans un buisson d'aubépine.
> […]
> MERLIN. Des hommes de métal, en cercle, autour d'un étang ? Est-ce un étang ?
> […]
> MERLIN *a une illumination soudaine*. Ce n'est pas un étang. C'est une table ronde ! Cent chevaliers autour de cette table immense (p. 35-36) !

Il perçoit également des images qui appartiennent à l'époque contemporaine du spectateur :

> MERLIN. La poupée avec ses chaussures de plomb qui flotte au dessus de la poussière et des éboulis.
> LE DIABLE. Oui ! Mister Neil Armstrong sur la lune.
> […]
> MERLIN. Une gigantesque bulle qui flotte… dans les airs…
> LE DIABLE. Le zeppelin ! À venir.
> […]
> MERLIN. Des cœurs implantés…
> LE DIABLE. Transplantation d'organes ! À venir (p. 36)

Tankred Dorst fait également appel aux anachronismes. Le spectateur reconnaît des éléments qui lui sont familiers, ce qui le rapproche des héros. Mais l'auteur dévoile également une universalité entre le monde dramatique et celui du spectateur, à travers le personnage du Diable. En effet, celui-ci est sensé appartenir à l'univers et au temps dramatique, mais il est pourtant capable de nommer et d'expliquer clairement des éléments propres à l'époque du

spectateur, alors que Merlin, en homme médiéval, décrit ces éléments de manière brute, primitive, sans en connaître le nom (« la poupée avec ses chaussures de plomb », « une gigantesque bulle », « des cœurs implantés »). Le Diable est donc à la fois commun au monde et à l'époque dramatique, ainsi qu'à ceux du spectateur, ce qui crée un sentiment d'universalité. Notons le jeu sur « À venir » et « avenir » qui met encore en valeur le pouvoir de clairvoyance.

Enfin, il convient d'analyser l'utilisation et le fonctionnement de la clairvoyance. Dans l'étude du pouvoir de connaissance du passé[372], nous avions relevé l'importance de la « vision » au sens propre et du verbe « voir » :

> MERLIN *essaie de voir*. Un cheval…
> LE DIABLE. Quel genre de cheval ?
> MERLIN. À l'intérieur se tiennent des soldats (p. 35).

De même, dans la scène qui porte le numéro 56, Merlin chante comment il a eu une vision de son propre avenir :

> MERLIN *chante*.
> Oiseau rouge
> j'ai survolé
> le gouffre et
> me suis vu tout
> au fond là-bas (p. 163).

Cette scène très courte fait apparaître le héros seul. Elle se trouve entre la scène numéro 55 qui présente Arthur et Guenièvre et la scène 57 avec Gauvain et Perceval. Elle correspond donc à un moment qui semble hors du temps et de l'espace, envahi par les craintes de Merlin. Encore une fois, le pouvoir de clairvoyance est lié à la vision au sens propre, au verbe « voir ». En effet, le héros prend connaissance de son avenir en regardant au fond d'un gouffre. Dans d'autres cas, la formation de la vision, sa structuration est décrite, comme par exemple pour la prédiction à Uther Pendragon :

> UTHER PENDRAGON.
> Révèle-moi, Merlin, grâce à tes dons prophétiques,
> ce que nous brûlons de connaître. L'avenir,
> nous le savons, est limpide à tes yeux,
> comme l'est ce qui menace notre trône, notre royaume.
> […]
> MERLIN
> Uther Pendragon portera la couronne avec gloire.
> Nul être humain ne saurait ébranler la volonté du ciel.

[372] Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 1. Le pouvoir de clairvoyance, a. La connaissance du passé, ii. La persistance de l'origine diabolique*, p. 222.

Je vous révèle ce que l'oracle me dit
et vous laisse regarder dans le miroir du futur.
Mes paroles font surgir des princes qui régneront dans le cours des temps.

Vision

Les nuées d'étoiles ondoyantes se rassemblent pour former une grande figure étincelante : le Roi Arthur ; et de la nuit des temps émergent des rois et des chevaliers, qui lui rendent hommage.
UTHER PENDRAGON.
Qui est ce roi ? Qu'est-ce que cela signifie ?
MERLIN.
Mon prince ! Ce roi est votre noble fils
et il sera comblé au printemps de ses jours :
treize rois lui tendront leur couronne,
les princes loueront ses hauts faits,
et tous, par crainte comme par amour,
s'inclineront bien bas devant son bras puissant.
Les temps lointains diront la belle histoire
du Roi Arthur et de la Table Ronde (p. 44).

La prédiction de Merlin est suivie d'une vision qui prend réellement forme devant les personnages. Le texte qui la décrit ne semble pas correspondre à une didascalie car il n'est pas en italique. Il appartient donc à l'univers dramatique, à la fiction. Il est précédé du titre « Vision », en italique cette fois, qui inscrit donc l'information qu'il contient dans les didascalies. Ce titre fait donc partie du paratexte et montre que le passage qui suit constitue une véritable vision commune à Merlin et Uther Pendragon. Notons cependant que le texte descriptif de la vision constitue une focalisation interne sur Merlin, puisque le nom du roi qui apparaît est donné (« le Roi Arthur). Uther Pendragon ignore son identité et questionne Merlin (« Qui est ce roi ? »). D'autre part, le texte d'introduction décrit le phénomène de manière presque physique : ce sont les étoiles qui se rassemblent et donnent forme à la vision. On peut supposer que les rois et chevaliers qui apparaissent « de la nuit des temps » pour lui rendre hommage sont eux aussi formés par les étoiles qui prennent forment dans la nuit noire. C'est Merlin lui-même qui provoque cette vision afin de convaincre le roi Uther Pendragon de ses prédictions : « Je vous révèle ce que l'oracle me dit et vous laisse regarder dans le miroir du futur. Mes paroles font surgir des princes qui régneront dans le cours des temps. ». Le héros dit recevoir ses prédictions d'un oracle[373], c'est-à-dire d'une autorité supérieure divine. Mais comme nous l'avons vu précédemment, le Diable est à l'origine du pouvoir de clairvoyance et le provoque à plusieurs reprises chez le héros, il serait donc lui-même cet oracle. D'autre part, les prédictions semblent lui avoir été transmises de manière orale,

[373] D'après le Dictionnaire Larousse, *op. cit.*, article « Oracle », la définition de l'oracle au sens antique est : « Réponse d'une divinité au fidèle qui la consultait ; divinité qui rendait cette réponse ; sanctuaire où cette réponse était rendue : *L'oracle d'Apollon à Delphes*. »

verbale, puisque le héros utilise le verbe « dire « (« ce que l'oracle me dit »). Enfin, il souligne le pouvoir de ses paroles, capables de donner forme à la vision. Ainsi, le pouvoir de clairvoyance passe ici par différents facteurs : le facteur auditif pour la réception des prédictions par l'oracle, le facteur verbal, langagier pour leur transmission et le facteur visuel, si nécessaire, qui donne forme aux prophéties. Soulignons que le « miroir du futur » est constitué par le ciel : la clairvoyance de Merlin rejoint donc ici la science de l'astrologie, déjà liée au héros dans les textes médiévaux, comme par exemple dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth où le héros lit dans les astres que sa femme Guendoloena est sur le point de se remarier[374]. Certaines prédictions de Merlin se vérifient très rapidement, comme par exemple lorsqu'il prophétise la mort du magicien Proximus. Celui-ci a conseillé à Vortigern de mélanger le sang du héros au mortier de sa tour afin qu'elle ne s'écroule plus :

> MERLIN. Prononce tes dernières paroles, ton heure est venue.
> PROXIMUS. Roi, il bavarde, pour prolonger de quelques instants sa propre vie. Arrachez-lui la langue.
> MERLIN.
> Non ! Je me rends de mon plein gré. Ici, devant le Roi,
> fais que ta parole soit vraie, comme moi la mienne.
> Si la mort ne te frappe pas, tu auras dit vrai, et qu'alors mon sang coule, sur ordre du Roi.
> Si tu veux rédiger toi-même ton épitaphe,
> alors fais vite, il n'y a plus d'instant
> entre toi et ta mort.
> *Un projecteur s'abat sur Proximus* (p. 41).

Merlin est capable de révéler précisément le moment de la mort de Proximus, juste avant que ce dernier ne soit écrasé, il prophétise : « il n'y a plus d'instant entre toi et ta mort ». Il est intéressant de souligner le rôle du projecteur, qui appartient à la machinerie théâtrale[375] et constitue normalement un élément extérieur au monde fictif. Or ici, le projecteur est intégré dans ce monde, il prend valeur de signe, c'est-à-dire qu'on lui attribue un signifié différent de celui auquel il renvoie[376], en l'occurrence ici, quelque chose qui tombe

---

[374] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, p. 28.

[375] « Fait partie de la machinerie théâtrale tout ce qui sert à fabriquer le spectacle et qui est identifiable comme tel dans la représentation (panneaux, murs du bâtiment théâtral, tréteaux, etc.). Cette machinerie est souvent honteusement cachée dans le théâtre dit " illusionniste ", mais elle se laisse toujours détecter dès qu'on se penche sur le " secret de fabrication ". Cette réalité machinale est, par définition, étrangère au monde fictif suggéré par la scène. C'est le seul objet qui n'a pas de valeur de signe (sauf évidemment lorsque la mise en scène le réquisitionne pour sa pratique théâtrale, comme dans *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello, par exemple). » (Pavis Patrice, *op. cit.*, p. 289, article « Réalité théâtrale »).

[376] « Tous les autres objets, dès qu'ils sont utilisés dans le cadre d'une fiction, sont des éléments renvoyant à autre chose qu'à eux-mêmes. Et par conséquent, ils ont valeur de *signe* : ils sont mis à la place de quelque chose d'autre qu'ils *suggèrent* mais n'incarnent pas. Ainsi, la table sous laquelle est

du ciel et s'écrase sur Proximus. Le Clown qualifie cette chose de « noix » (« Cher neveu, d'autres noix vont-elles encore tomber de cet arbre ? ») ce qui n'est peut-être pas à considérer au sens propre, mais montre que le projecteur, objet « brut », sans signifié, a pris valeur de signe dans le monde fictif.

Les données médiévales sont renversées, la connaissance du futur n'est plus un attribut divin mais son origine est proprement diabolique. Cependant, le lecteur ou le spectateur a accès à de nombreuses informations concernant ce pouvoir, il n'apparaît pas comme impénétrable, bien que son origine soit démoniaque. Ainsi, le statut du diable a également évolué dans les œuvres contemporaines. Il n'est plus aussi effrayant étant donné qu'il n'est plus mystérieux[377], ce qui se répercute sur les pouvoirs dont il est à l'origine. De plus, les anachronismes permettent encore au lecteur de s'identifier au héros, d'être en confiance, et donc d'oublier l'héritage diabolique.

iii. Un pouvoir hérité de personnages négatifs

Dans le film de Steve Barron, le personnage médiéval du diable comme concepteur est substitué par une reine maléfique, Mab. L'origine de la connaissance du futur n'est donc plus divine, ni diabolique, mais demeure négative. Le spectateur va pouvoir accéder à la vision du héros de manière très précise. De nombreuses informations vont lui être transmises, notamment à travers la réécriture du célèbre épisode médiéval où Merlin prédit la chute de

---

cachée Orgon n'est pas un accessoire de théâtre, ni même une vraie table du 17e siècle, c'est un signe-convention sur lequel les spectateurs tombent d'accord et qui *veut dire* : mobilier d'Orgon dans le style de l'époque et propice à une cachette. Donc, la table d'Orgon est un signe qui vaut non par son référent (qui de toute façon est fictif), assez peu par son signifiant (peu importe qu'elle soit en chêne ou en contreplaqué), et entièrement par le signifié que nous lui attribuons ici : table servant le piège dans lequel Tartuffe pourrait tomber. […]
Mais qu'advient-il des autres objets de la scène (le plancher, les chaises, le décor) qui ne sont pas dans le moment utilisés dans un jeu de scène ou de dialogue ? Ils restent des objets " bruts ", " du signifiant " qui n'a pas trouvé encore de signifié, qui n'a pas encore valeur de signe. Mais dès qu'ils sont mis en évidence par le dialogue ou le jeu, ces objets deviennent des signes, et le spectateur, analysant leurs propriétés signifiantes, bâtit leurs signifiés et les intègre au fonctionnement de la scène. La mise en scène est l'art d'aspirer le monde extérieur pour lui faire jouer un rôle dans une fiction. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 289, article « Réalité théâtrale »).

[377] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, c. Le père diabolique comme personnage principal*, p. 71 à 78.

Vortigern en interprétant le combat des deux dragons (chap. 9, voir annexe 1, document 37). Un plan rapproché présente Merlin au centre de l'image et au premier plan, entouré, dans le plan intermédiaire, de Vortigern à droite et de son devin à gauche. À l'arrière-plan, on devine l'architecte du roi et d'autres hommes avec leurs chevaux. Notons la présence d'un crescendo dans la netteté des différents plans, le premier étant le plus net, grâce à l'utilisation de la technique du changement de point. Celle-ci permet de fixer l'attention du spectateur sur Merlin et montre que l'on s'apprête à passer en focalisation interne sur le héros, le reste du décor étant plongé dans le flou. De plus, un mouvement de caméra opère un zoom avant au moment où Merlin fait mention des dragons : le héros prend une place de plus en plus centrale au sein du plan. Ainsi, sa position au premier-plan et au centre, ainsi que sa netteté lui concèdent un rôle primordial, il domine les autres personnages : le spectateur va progressivement avoir accès à ses pensées, à sa vision. Grâce à la technique du fondu enchaîné, une nouvelle image va lentement se superposer au plan de Merlin entouré du devin et de Vortigern. Ces deux derniers vont d'ailleurs être plongés dans un flou absolu, alors que le visage du héros va rester présent et net jusqu'à ce que la nouvelle image se soit définitivement imposée. Celle-ci représente deux étendards côte à côte, l'un portant un dragon rouge sur fond blanc et l'autre un dragon blanc sur fond noir, qui se font mutuellement face. Avant que ce nouveau plan se soit totalement imposé, le visage de Merlin apparaît en surimpression au milieu de l'image et des deux étendards, chacun le recouvrant partiellement. Cela place Merlin dans une position centrale et dominante pour la vision qui va suivre, son visage disparaît mais il reste présent comme observateur. Il continue d'ailleurs de parler alors que la nouvelle image a déjà commencé à apparaître, et on peut encore entendre les commentaires de Vortigern et de son devin :

> – Je vois deux dragons, l'un est rouge, l'autre blanc.
> – Il y a un dragon blanc sur mon étendard.
> – C'est un présage, vous ne croyez pas Sire ? (chap. 9).

Puis on observe une succession de différents plans sur les deux étendards (plans rapprochés, gros plans, très gros plans) alors que le vent les balaye violemment, ce qui donne l'illusion d'un combat entre les deux dragons qui se font face. À l'arrière-plan, on peut apercevoir un ciel gris mouvant, dont les nuages se déplacent à grande allure, ce qui suggère le défilement du temps et confirme qu'il s'agit bien d'une vision de l'avenir. On entend également le son hors champ d'une foule qui semble encourager le combat puis un cri déchirant au moment où l'étendard au dragon blanc est finalement déchiqueté. Un nouveau fondu enchaîné, plus bref que le premier, est alors utilisé avec un gros plan sur le visage de

Merlin. Lorsque celui-ci s'impose, un zoom arrière très rapide et un changement de plan (on passe à un plan rapproché avec un angle de vue oblique et non plus de face comme précédemment), accompagné d'un mouvement arrière brusque de la tête du héros, donne l'illusion d'un retour violent à la réalité. Ainsi, le spectateur a accès à la vision et à son fonctionnement. Merlin quitte la réalité pendant quelques instants pour observer une scène qui semble se dérouler hors de l'espace-temps de la diégèse. Elle prend la forme d'une image symbolique, celle de deux étendards, ce qui est une manière plus crédible et subtile pour le réalisateur de mettre en scène une vision. Pourtant, Merlin montre un manque de maîtrise par rapport à ce pouvoir, il semble lui-même étonné voire effrayé. Lorsque des soldats de Vortigern viennent annoncer l'arrivée du prince Uther et de son armée, son pouvoir prophétique est confirmé :

> – Vous l'aviez prédit !
> – Je vois des choses dont j'ignore tout (chap. 9).

Les autres manifestations de ce pouvoir ne seront plus aussi détaillées. Alors qu'il est le prisonnier de Vortigern, Merlin révèle qu'il a eu des visions sur l'avenir du roi, mais il reste mystérieux sur l'issue de la bataille contre Uther :

> – J'ai entrevu une bataille près de Winchester mais j'ignore comment elle finissait, j'étais trop faible.
> – Essayez encore, je veux savoir qui gagnera cette bataille.
> – Et moi je veux du bon air et de la lumière, sans eux il m'est impossible de rêver pour avoir des visions (chap. 10).

Une nouvelle information est donnée ici sur le fonctionnement du pouvoir de clairvoyance. Il peut également passer par le sommeil, il prend donc la forme du rêve prémonitoire et non plus de la vision spontanée en état de d'éveil.

Le héros voit également des événements au moment où ils ont lieu alors qu'il s'en trouve séparé géographiquement, comme par exemple la naissance d'Arthur (chap. 19). Un plan d'ensemble cadré en grand angulaire[378] présente la mer derrière de grands rochers. Une silhouette, Merlin, se tient à droite de l'image sur le plus haut rocher, créant un déséquilibre qui préfigure l'apparition prochaine de Mab au sommet du rocher opposé. Le son hors-champ des cris d'Igerne en train d'accoucher montre que Merlin entend ou même voit (mais aucune information ne permet de le vérifier) la naissance d'Arthur. Un gros plan sur le héros qui fixe l'horizon est enchaîné avec un gros plan sur Igerne en plein travail. Notons qu'il ne s'agit

[378] « Le grand angulaire permet de donner aux scènes d'intérieur une grande profondeur de champ ; en outre, il est adapté aux plans d'ensemble. Il offre la possibilité de réaliser de larges plans de paysages, ce qui en fait un outil inestimable pour filmer les scènes d'extérieur. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 136).

certainement pas d'images qui apparaissent à Merlin (donc pas de focalisation interne), puisque l'on a vu précédemment que ses visions lui apparaissent sous une forme symbolique (les étendards pour la prédiction à Vortigern). Puis un dernier gros plan sur le héros, accompagné des cris du nouveau né en son hors-champ, le montre soulagé et heureux : « Enfin, un homme bon et un bon roi ». Ainsi, l'alternance rapide d'actions se déroulant dans des lieux différents crée une impression de simultanéité, ce que l'on appelle le montage alterné[379]. De plus, la présence constante de sons hors-champ rattachés au plan parallèle souligne encore cette simultanéité et illustre le pouvoir de clairvoyance de Merlin. La technique du montage alterné est utilisée dans un autre épisode, lorsque le héros voit l'ultime combat entre Arthur et Mordred, alors qu'il est aux côtés de Nimue dans la forêt (chap. 34, voir annexe 1, document 38). Un plan de demi-ensemble cadré en plongé présente Merlin et sa bien-aimée couchés côte à côte sur les feuilles mortes, enfin réunis. Ils tiennent une place centrale dans l'image, les couleurs de la nature qui les entourent sont douces et harmonieuses. Un cri et des bruits d'épée hors-champ retentissent alors et le plan suivant présente Merlin en gros plan, qui s'est brusquement redressé, ce qui confirme qu'il a entendu la même chose que le spectateur. Nimue apparaît quelques secondes plus tard à l'arrière-plan, elle est donc moins nette que le héros. La technique du changement de point permet à nouveau d'attirer l'attention du spectateur sur Merlin et de montrer que l'on s'apprête à passer en focalisation interne :

− Qu'y a-t-il Merlin ?
− J'ai entendu un cri affreux.
− Je n'ai rien entendu.
− C'était le bruit d'une bataille… entre Arthur et Mordred.
− Non… cela ne nous concerne pas (chap. 34).

Notons que la musique off est très douce, produite par des cordes et accompagnée de chants d'oiseaux. Cependant, on peut percevoir le son de très faibles tambours qui marquent la présence d'un autre lieu et soulignent donc la clairvoyance de Merlin. Ceux-ci s'intensifient et deviennent dominants lorsque l'on passe au plan suivant de la bataille entre Arthur et Mordred. De retour dans la forêt, Nimue se rapproche de Merlin et l'invite à se recoucher sur les feuilles, elle entre au premier plan et devient totalement nette. Ainsi, l'attention du spectateur repasse sur la jeune femme, elle reprend le dessus. Le calme, le bonheur d'être enfin réunis redeviennent la priorité. Puis on repasse au plan de la bataille. Au moment où

[379] « Il y a montage alterné lorsque des actions se déroulant dans des endroits différents se succèdent alternativement dans une séquence. Ce procédé, qui donne l'impression de simultanéité, est couramment utilisé dans la dernière partie d'un film pour amener l'intrigue à son point culminant. […] Le montage alterné part d'un concept pour arriver à sa matérialisation. Il exprime l'idée qu'un certain monde est révolu et qu'un nouveau vient d'arriver. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 56).

Mordred, désarmé, s'apprête à frapper Arthur en traître avec son poignard, un gros plan sur Merlin, qui semble s'être levé, apparaît. Ses yeux fixent quelque chose devant lui tout en bougeant très légèrement, il essaye d'accéder à la vision, ce qui est aussi souligné par un mouvement circulaire de la caméra. Merlin semble inquiet voire effrayé, il pressent la suite des événements. À l'arrière-plan, Nimue est totalement plongée dans le floue, son bien-aimé n'est donc plus à ses côtés mentalement, mais avec Arthur. Plusieurs plans montrent la suite de la bataille pour finir sur le coup de poignard de Mordred au roi, suivi par un gros plan sur Merlin. Le héros baisse la tête et ferme les yeux comme s'il recevait le même coup. Le plan suivant montre Arthur en gros plan effectuant le même geste que Merlin, de manière plus intense. Ainsi, de nouvelles informations sont apportées ici : la clairvoyance permet au héros d'entendre des sons, de sentir des coups et de voir des choses (sans que cela ne soit confirmé) appartenant à des lieux éloignés. Ses yeux semblent fixer une image, ou tout au moins la chercher, mais rien ne prouve que les plans de la bataille que voit le spectateur lui sont accessibles. Ainsi, Steve Barron choisit d'apporter de nombreux éléments au pouvoir de clairvoyance et de le rendre moins mystérieux.

Chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert, le substitut du diable est la déesse Ahès, personnage également négatif, à l'origine de la connaissance du futur de Merlin. De même que chez Steve Barron, le lecteur va avoir accès à quelques visions du héros. Merlin est souvent pris d'« absences » pendant lesquelles des images lui apparaissent, comme par exemple une épée sortant de l'eau (tome 1, p. 40, voir annexe 1, document 39). L'instant d'après, il est subitement rappelé à la réalité. Dans ce cas précis, la vision occupe toute une planche, elle constitue donc une unité indépendante, y compris au plan matériel, une « déconnexion » totale du reste du texte. Cela permet aux lecteurs de se rapprocher le plus possible de l'expérience du héros. La planche est divisée en deux grandes parties, la première, formée par trois larges vignettes qui se suivent verticalement et la deuxième constituée de trois longues vignettes qui se suivent horizontalement. La première partie reste très mystérieuse, le lieu est encore imprécis, Merlin est allongé sur de l'herbe au pied d'un arbre mais le reste du décor est plongé dans l'obscurité, ce qui montre aussi qu'il s'agit d'une vision puisqu'une telle situation entourée de néant est impossible dans le monde physique. De même, de petites fées virevoltent autour de Merlin. Dans la seconde partie, le décor environnant apparaît enfin, le héros était en fait couché sur un rocher qui surplombe un lac.

Une épée sort ensuite de l'eau, tenue par un bras recouvert d'écailles. Les couleurs suggèrent toujours le rêve, la vision : le lac ainsi que le ciel qui s'y reflètent sont rouges et dorés, et l'épée est entourée d'une lumière pâle. Mais c'est surtout dans les trois vignettes suivantes, sur la prochaine planche, que l'on dispose d'informations sur le fonctionnement du pouvoir de clairvoyance de Merlin. La première présente un très gros plan sur son œil gauche, dans lequel on peut distinguer nettement le reflet de l'épée. Merlin a donc eu une vision au sens propre, il a vu cette épée de ses yeux, dans lesquels elle est encore incrustée. Puis la vignette suivante montre un gros plan sur le visage du héros, les yeux et la bouche grands ouverts, ainsi qu'un phylactère dont la source est hors-champ puisqu'il se rattache à Maëlle, la mère de Merlin, qui appelle son fils. Cette vignette marque donc le retour définitif à la réalité pour le héros, mais également pour le lecteur. Dans la troisième, Maëlle dit à son fils : « Reviens-nous ! Tu fais encore un rêve éveillé ! ». Ainsi, les visions de Merlin sont reliées aux rêves, bien qu'il ne dorme pas. Merlin semble entrer dans un état second, il n'a plus conscience de ce qui l'entoure, de la présence de ses proches. Dans d'autres cas, Merlin ressent des présences, comme par exemple dans des marécages : « – Allons, viens ! Il faut traverser ces marécages et gagner l'autre rive ! – Je sens une présence ! » (tome 1, p. 42). Il perçoit également des pensées, des souffrances, des agitations, dans des lieux dévastés : « – Merlin que ressens-tu ? – La peur, le désespoir, la haine aussi… Leurs pensées m'inondent, mon père ! Elles me submergent. » (tome 2, p. 22).

Enfin, Merlin semble avoir des visions du futur, comme lorsqu'il se voit vieux (tome 2, p. 18 à 20, voir annexe 1, document 40). Une analyse détaillée de cette vision très riche en éléments narratologiques s'impose. Une première planche contient deux bandes, l'une dont les vignettes se suivent verticalement et qui constitue la réalité : Merlin et Maëlle cheminent sur une charrette conduite par Blaise. L'autre est composée de trois longues vignettes qui se suivent horizontalement et occupent toute la longueur de la planche. Elles présentent en fait une seule image, fragmentée en trois vignettes, ce qui suggère déjà le rêve ou la vision dans lesquels l'image n'est pas totalement claire, nette, mais apparaît souvent par bribes. On observe un plan de demi-ensemble sur un temple druidique entouré d'eau, au centre duquel Merlin, environné, de lumière est assis en tailleur. Des pierres volent autour de lui, l'eau est en mouvement et un grand nuage jaune s'est levé. Les couleurs sont bleutées, sombres, elles suggèrent aussi la vision. Au premier plan droit est représenté un menhir surmonté d'une croix et à gauche des mouettes qui s'envolent. Un suspense est créé par le dessinateur, cette première grande vignette fragmentée est un plan éloigné de ce qui va suivre. La planche

suivante présente une grande vignette principale sur laquelle sont incrustées cinq plus petites vignettes. La principale affiche un plan moyen du héros, assis en tailleur, il est entouré d'une lumière qui semble sortir de ses paumes rassemblées et ouvertes vers le ciel. Des pierres volent autour de lui et ses cheveux paraissent aussi balayés par cette force. Seuls les couleurs bleutées subsistent par rapport à la planche précédente. Rappelons que les incrustations permettent soit d'accentuer un détail de l'image, soit d'illustrer une simultanéité d'actions. Or, on retrouve ces deux éléments sur notre planche. Tout d'abord, observons deux longues vignettes horizontales qui mettent en valeur le visage de Merlin. La première est placée tout en haut de la planche, au-dessus de l'illustration principale, il s'agit d'un gros plan sur le haut du visage de Merlin dont les yeux sont blancs, sans expression, comme s'il était absorbé dans une sorte de transe. La deuxième est placée sous l'illustration principale, c'est un très gros plan sur les yeux du héros qui semblent s'être brusquement ouverts et dont on distingue cette fois l'iris et la pupille. Un phylactère sans source indique, à l'intérieur de cette vignette : « Ouvre les yeux et l'avenir viendra à toi ! ». Les trois autres incrustations présentent une scène différente, qui n'appartient pas à la planche principale mais constitue une action simultanée. Elles suivent directement la vignette sur les yeux ouverts de Merlin, ce qui montre qu'il s'agit d'une focalisation interne sur le héros : le lecteur voit ce que les yeux de Merlin sont en train de voir. Une silhouette apparaît dans la nuit et devient de plus en plus proche dans chaque vignette. Le contenu du phylactère qu'elles possèdent chacune est également continu : « Je… », « viens… » ; « … à toi ! ». La planche suivante présente une suite verticale de quatre vignettes de taille inégale : le héros y découvre le visage et l'identité de l'ombre qui lui parlait : « Je suis toi ! Je suis Merlin ! ». Il voit donc son double en beaucoup plus âgé. La seconde et la quatrième vignette soulignent bien ce parallélisme entre présent et avenir en opposant un gros plan sur le visage de Merlin jeune, les yeux bleus, brillants, les cheveux longs en mouvement, et un autre gros plan sur le visage de Merlin âgé, ridé, portant une grande barbe grise et recouvert d'une cape sombre. Une bande noire traverse cette dernière vignette de manière verticale et porte un phylactère blanc de forme habituelle, mais sans queue : « Réveille-toi ! ». La planche suivante montre alors Merlin couché sur une paillasse et réveillé par Blaise. Cette bande noire que l'on pourrait qualifier de vignette incrustée, même si celle-ci ne comporte aucune illustration à part le phylactère, constitue le lien avec la réalité de la diégèse, elle est naturellement suivie d'un retour au réel. Notons que les phylactères présents dans le rêve possèdent une forme de parchemin, ce qui est fréquemment utilisé par le dessinateur pour les parties narratives, lorsque le texte n'est rattaché à aucun personnage. Or

ici, le phylactère rapporte les paroles d'une voix que Merlin ne fait d'abord qu'entendre (« Tu veux connaître l'avenir jeune Merlin ? » ; « Ouvre les yeux et l'avenir viendra à toi »), puis dont il aperçoit la source (« Je…viens… à toi ! »). Ainsi, le dessinateur choisit la forme de parchemin pour montrer qu'il ne s'agit pas de la voix d'un personnage habituel mais d'une voix différente, plus proche de celle de la narration, la voix de Merlin à lui-même. Encore une fois, c'est par le rêve que le héros accède à la vision, ce qui permet aux auteurs de l'illustrer, de lui donner forme et donc d'apporter de nombreuses informations au lecteur.

Finalement, la connaissance du futur n'est jamais explicitement formulée. Même lorsque Ahès décide de créer Merlin, les auteurs jouent sur le sens propre et le sens figuré de l'expression « percevoir l'avenir » : « Nous sommes perdus dans le passé ! Notre sauveur nous permettra de percevoir l'avenir » (tome 1, p. 12). Notons enfin que l'allocution d'Ahès, prise au sens propre, pourrait constituer une transmission de pouvoir de la créatrice à sa créature. Dans ce cas-là, l'origine du pouvoir est à nouveau renversée par rapport aux textes médiévaux, comme l'était celle de la connaissance du passé : elle devient maléfique. Ainsi, la connaissance du futur n'apparaît plus comme un héritage divin, mais son origine ne devient pas pour autant diabolique à proprement parler. En tant que transmission de Mab ou d'Ahès, elle porte une connotation négative. D'autre part, les auteurs contemporains apportent de nombreuses informations sur les visions du héros, elles ne sont plus mystérieuses, le spectateur ou le lecteur y a accès de manière très détaillée.

Ainsi, la connaissance du futur subit d'importantes transformations chez les auteurs contemporains. Elle n'est plus l'héritage de Dieu, étant donné que ce dernier n'apparaît plus. Son origine demeure alors inconnue, voire négative ou pire, diabolique, ce qui confirme donc un renversement des données médiévales déjà observées par rapport au pouvoir de connaissance du passé. Cependant, le statut du diable ayant également évolué, le pouvoir de connaissance du futur se dévoile dans le corpus contemporain, il n'est plus un mystère qui effraye et qu'on n'ose interroger. Le lecteur ou le spectateur a droit à beaucoup plus d'informations sur son fonctionnement, il accède véritablement à la vision, le plus souvent en focalisation interne. Un dernier élément doit être analysé : il s'agit du rire de Merlin, associé au pouvoir de clairvoyance et dont l'origine est négative, par son lien avec le thème de la folie, voire diabolique si l'on se replace dans le contexte du Moyen Âge chrétien.

c. Le rire

Dans les textes médiévaux, Merlin rit lorsque les autres pleurent, c'est ce que Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux nomment le « rire à contretemps » qui marque la « déshibernation » de l'homme sauvage, sa sortie future du monde souterrain. C'est également le symptôme d'une « folie joviale »[380]. Dans le *Merlin* de Robert de Boron, il rit devant sa mère effondrée et en pleurs craignant un jugement qui doit normalement la conduire sur le bûcher, avant de lui assurer qu'elle ne sera pas condamnée (§ 12, 4-13). Notons que le rire à contretemps est surtout diabolique, insolent et moqueur. N'oublions pas que le Merlin médiéval aime se jouer des hommes, les tromper[381], tout comme le diable. D'autre part, le rire à contretemps peut être prophétique. Merlin connaît le dénouement des événements et rit juste avant de faire une prophétie. Dans la *Vita Merlini*, le héros rit devant des situations tristes ou quelconques, par exemple en voyant un mendiant devant un palais et un jeune homme acheter une paire de chaussures. Il explique plus tard à Rodarch que le mendiant était assis sur un trésor et que le jeune homme ignorait qu'il devait mourir quelques instants après. De même, Merlin éclate de rire en voyant le roi retirer une feuille accrochée dans les cheveux de sa femme. Il révèlera alors l'adultère de la reine. Le héros rit donc de l'ignorance des hommes, de leur intelligence limitée et ordinaire alors qu'il possède une connaissance immense.

Les œuvres contemporaines qui conservent le motif du rire à contretemps le mettent en scène de la même manière qu'au Moyen Âge, c'est-à-dire comme un rire moqueur et insolent, ou comme un rire prophétique. Il peut conserver sa connotation diabolique mais peut également devenir bienveillant.

i. Le rire moqueur et insolent

Chez Jean-Louis Fetjaine, le rire de Merlin est parfois moqueur, ironique et insolent. C'est un rire diabolique comme le confirme cette description du sourire du héros à Bradwen : « Merlin lui sourit de nouveau, mais cette fois sans cette lueur de malice qui lui était familière

[380] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 1. Les sources littéraires de Merlin, b. Le Merlin sylvestre*, note 35, p. 26.
[381] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers médiévaux français, a. Merlin chez Robert de Boron*, p. 43. Voir également note 154, p. 58-59.

(*Brocéliande*, p. 32). La malice, qui porte une connotation diabolique sinon négative[382], est présente uniquement en partie dans le sourire de Merlin, sous la forme d'une « lueur ». Mais c'est également un élément qui est lui est « familier », c'est-à-dire qui fait profondément partie de son être. Merlin rit souvent par jeu, moquerie, insolence, comme par exemple lorsqu'il est interrogé par l'aumônier de Withur, comte de Léon, pour se défendre d'une accusation de sorcellerie :

> – Ce maraud prétend que tu es un sorcier, poursuivit-il en jetant un coup d'œil méprisant vers Gorthyn. Il dit que tu as tué ses compagnons par magie et que tu as volé son bateau.
> – C'est vrai, fit Merlin en souriant innocemment.
> Et, avant que l'aumônier, qui s'était de nouveau dressé avec empressement, puisse prendre la parole, il reprit :
> – C'est vrai, cet homme est un maraud.
> Withur lui-même se laissa aller à sourire et tourna la tête pour ne pas croiser le regard du religieux (*Brocéliande*, p. 76-77).

Ce rire jovial constitue l'essence même de Merlin, Blaise l'entend encore des années après avoir perdu son compagnon : « Avec le temps, il était parvenu à ne plus penser à lui chaque jour, à ne plus le voir derrière chaque arbre, à ne plus entendre son rire dans le vent. » (*Brocéliande*, p. 256).

Dans l'œuvre théâtrale de Tankred Dorst, Merlin est aussi caractérisé par son rire lorsque les chevaliers le décrivent à Mark Twain :

> SIRE LUCAS. Mais il est invisible !
> SIRE IRONSIDE. Vert ! Il est vert !
> SIRE GALEHOT. Il est là, assis, et il rit (p. 49).

La position assise associée au rire, place Merlin en tant que spectateur moqueur de la vie des hommes. La phrase de Sire Galehot est au présent, comme s'il s'agissait d'un fait immédiat, pourtant elle fait partie d'une description générale du héros. Ainsi, Sire Galehot donne le sentiment que Merlin est constamment présent quelque part, non loin des chevaliers (« il est là »), il les observe (« assis ») et semble rire continuellement (« et il rit »). Le rire caractérise le héros, il fait intégralement partie de lui et l'accompagne où qu'il soit. Il s'inscrit dans une sorte de continuité, de constance. Mais ce rire moqueur conserve sa connotation diabolique des textes médiévaux. En effet, Merlin a beaucoup de mal à se détacher de son origine, parfois plus forte que sa volonté. Ainsi, il prend part à une fête démoniaque instiguée par Mordret et sa bande maléfique, parmi toutes sortes de dieux païens et de créatures féeriques :

---

[382] Rappelons que la racine latine *malitia* signifie « méchanceté ».

> Attirés par le tumulte sauvage et la musique stridente, les dieux païens émergent çà et là et un peu partout de leurs cachettes : les petites frayeurs rougeoyantes et muettes ; les gros dieux aveugles des fleuves, qui dressent leurs têtes visqueuses ; les fées des brumes ; la clameur des morts ; les petits esprits des bois à la langue gluante ; le grand esprit de la forêt ; les dieux de la terre, qui partout cherchent à s'extirper de la terre ; la lumière tourbillonnante ; les trois dames grises du crépuscule ; les pensées vives comme l'oiseau ; le beau dieu de l'été ; le dieu de l'automne avec ses lourdes ailes ; les esprits du sommeil, sans visage.
> Alors apparaît Merlin, il saute et il danse, il rit et s'agite en tous sens parmi eux (p. 135).

Merlin est cité à la fin de cette liste d'êtres païens et parfois répugnants (« têtes visqueuses », « la clameur des morts », « langue gluante »), ce qui surprend d'autant plus le lecteur. Ainsi, il est non seulement présent, mais fait indubitablement partie de ces êtres maléfiques auxquels il se mêle volontiers (« s'agite en tous sens parmi eux »). Il ne semble plus se maîtriser, lui qui apparaît d'habitude calme, grave, sérieux : il saute, danse, rit et s'agite. Le rire est donc bien un attribut diabolique puisqu'il est associé ici à cette fête démoniaque et se déclenche chez Merlin en même tant que la danse et l'excitation. Le Diable va d'ailleurs lui reprocher sa faiblesse et lui montrer qu'il ne peut échapper à son origine :

> ─ Mais pourquoi t'ai-je vu récemment danser et célébrer une vilaine messe avec Mordret et sa sale bande ?
> ─ Affreux, affreux ! Je dois les étudier, je dois savoir, je dois découvrir à quel point ils sont dangereux pour la bonne cause.
> ─ La belle excuse, ricana le Diable (p. 137).

Notons que le Diable lui-même rit (« ricana »), ce qui montre encore la connotation maléfique du rire. D'autant plus que le verbe « ricaner » ajoute une idée de moquerie au rire qui devient véritablement railleur. On retrouve ce rire chez Merlin lui-même, alors que le héros s'est transformé en pierre pour tromper Perceval :

> PERCEVAL *se remet sur ses jambes, tire son épée, regarde la pierre.*
> LA PIERRE *ricane*. Le héros a tiré l'épée ! Le héros veut se battre !
> […]
> MERLIN, *railleur*. Il veut se battre contre une pierre ! Il veut se battre contre une pierre ! Toute la forêt résonne de ses coups d'épée sur la pierre (p. 141).

Chez René Barjavel, le rire de Merlin est aussi symbole de moquerie et de malice, comme le souligne la petite introduction du roman, en italique, qui dresse un portrait du héros : « Il était jeune et beau, il avait l'œil vif, malicieux, un sourire un peu moqueur, des mains fines, la grâce d'un danseur, la nonchalance d'un chat, la vivacité d'une hirondelle. » (p. 9). Notons cependant que la locution adverbiale « un peu » replace le rire diabolique dans une perspective plus positive. De même, Arthur s'amuse de ce caractère moqueur de Merlin alors que le chevalier de Clamadieu lui raconte qu'il a rencontré un vieux bûcheron dont il a reçu un message pour le roi. Arthur sait qu'il ne peut s'agir que de Merlin déguisé :

> – […] Et le vieux bûcheron a ajouté : « Hâte-toi ! Hâte-toi ! ». Et je me suis retrouvé en train de galoper, à une lieue de Camaalot, ayant traversé terre et mer sans m'en apercevoir !
> Arthur se mit à rire. Il appréciait toujours la malice de Merlin (p. 176).

Arthur se réjouit de la malice de Merlin, il l'« apprécie toujours », elle n'est donc jamais négative. Encore une fois, le verbe « apprécier » associé au substantif « malice » relativise la connotation diabolique. Merlin aime donc se jouer des autres, sans malveillance, notamment en prenant différentes apparences :

> Dans une de ses allées et venues impatientes elle se heurta à un vieil homme courbé sous le poids d'un fagot, et dont les cheveux et la barbe emmêlés se confondaient avec les loques dont il était vêtu.
> – Fais attention ! dit-elle agacée. Qui es-tu ? Que fais-tu ici ?
> – J'apporte un fagot pour ton feu, dit l'homme. Tu ferais bien d'allumer une grande flambée : le roi arrive, il est à moins d'une lieue… Je parie qu'un peu de soleil te ferait plaisir !
> Il jeta son fagot sur les braises d'une des quatre cheminées, des flammes joyeuses s'élevèrent en crépitant, et par les fenêtres de l'ouest un grand soleil lança des barres de lumière jusqu'au milieu de la salle.
> – Merlin ! s'exclama Morgane.
> Elle embrassa le vieil homme qui riait, et tout le monde lui fit fête (p. 94).

Le rire de Merlin est moqueur car le héros a trompé toute l'assemblée, mais Morgane l'« embrasse » et les gens lui « font fête » ce qui minimise toujours le caractère maléfique lié à la duperie. Par l'emploi de l'imparfait (« il riait »), René Barjavel donne un caractère continu, constant, au rire de Merlin. Il semble raisonner de manière incessante et envahir les lieux. Le héros n'est pas le seul à rire, il est accompagné de ceux qu'il trompe, ses supercheries se font toujours sous le signe de la joie (« des flammes joyeuses s'élevèrent ») et de la bonne humeur. Notons enfin que c'est par sa magie qu'il est démasqué. Dans un autre passage, Merlin se déguise en jeune aveugle musicien :

> Quand tout le monde fut assis, le roi et la reine portant couronne, avant que quiconque eût avalé une bouchée, entra dans la salle un homme jeune et très beau, qui portait, comme le roi et la reine, une couronne d'or sur ses cheveux blonds. Sa robe de soie était blanche, brodée de fleurs, et une harpe d'argent pendait à son cou. On voyait à la fixité de son regard qu'il était aveugle, mais il se dirigea droit vers le roi Arthur.
> – Qui es-tu, et que veux-tu ? lui demanda celui-ci.
> Pour toute réponse, l'homme saisit sa harpe et se mit à chanter […].
> Puis il éclata de rire et lança en l'air sa harpe qui s'évanouit.
> – Merlin ! s'écria le roi. Voilà encore une des tes farces ! (p. 119-120).

De même que dans l'extrait précédent, le texte montre une focalisation interne sur l'assemblée réunie, le lecteur découvre Merlin au même moment que les personnages, il est lui aussi victime de sa tromperie malgré sa position extradiégétique. Ici, le héros « éclata de rire » : l'emploi du passé composé et de l'expression « éclater de rire » plutôt que du verbe « rire » montre un caractère plus surprenant et brusque du rire, plutôt que la continuité et la

permanence qui s'accompagnent de douceur, du rire précédent. Merlin rit avant d'avoir été découvert, il s'agit du point culminant de sa farce, il fait éclater sa « folie joviale ». Enfin, soulignons encore une fois que ce sont ses pouvoirs qui le trahissent puisqu'il fait disparaître sa harpe dans les airs avant d'être démasqué. Ainsi, le rire moqueur de Merlin fait partie intégrante de son être, le héros le déverse, le répand partout autour de lui, mieux, il le transmet à ses victimes ce qui renverse sa connotation diabolique, comme le montre encore cette description du héros qui apparaît à Arthur :

> À peine avait-il pensé le nom de l'Enchanteur que celui-ci fut près de lui, vêtu comme un paysan irlandais, coiffé d'un gros bonnet de laine multicolore trempé de pluie, son visage ébouriffé d'une barbe rousse dans laquelle éclatait la blancheur de son rire (p. 215).

Son rire est blanc, couleur de la pureté, il est donc bienfaisant, voire divin puisque cette blancheur « éclate », éblouit. Le rire moqueur du héros devient un élément positif chez René Barjavel.

Ainsi, le rire moqueur et insolent dont l'origine est diabolique apparaît dans notre corpus contemporain, mais il est revalorisé de manière directe chez René Barjavel, et de manière indirecte chez les autres auteurs, par rapport au changement de statut ou à la disparition du personnage diabolique.

ii. Le rire prophétique

Mais le rire à contretemps du héros peut également être prophétique. Chez Jean-Louis Fetjaine, Merlin rit juste avant de mourir, connaissant par avance sa fin. Debout sur une palissade de rondins au sommet d'une colline, prêt à jeter le torque de Ryderc à la mer, il n'éprouve aucune peur de la mort, il la connaît parfaitement et l'a prédite à son ennemi : « Avant la fin du jour je mourrai ; je mourrai de trois morts, empalé, noyé et pendu. » (*Brocéliande,* p. 298) :

> – Ne fais pas ça ! cria-t-il. Pose le torque et tu auras la vie sauve. J'en fais le serment devant tous !
> – Pourquoi voudrais-je avoir la vie sauve ?
> Merlin se mit à rire, puis il leva les yeux au ciel et se retourna vers le précipice (*Brocéliande*, p. 299).

Merlin rit directement après sa question à Ryderc, il est encore le seul à en connaître la réponse (pourquoi voudrait-il avoir la vie sauve s'il est condamné à mourir empalé, noyé et pendu) bien qu'il ait déjà révélé sa triple mort au roi qui ne l'a pas cru. Le héros rit donc de l'ignorance et de la stupidité de Ryderc qui lui propose de vivre alors qu'il est certain de mourir, son marché n'a aucune valeur.

Chez René Barjavel le rire prophétique est également présent, comme par exemple lorsque les envoyés de Vortigern trouvent Merlin et s'étonnent qu'il connaisse les raisons de leur venue :

> – Lequel d'entre vous est un enfant sans père ? demandèrent-ils.
> – C'est moi, dit Merlin. Je suis celui que vous cherchez. Vous devez m'emmener au roi Vortigern pour qu'il me fasse couper le cou au-dessus des fondations de sa tour.
> – Comment sais-tu tout cela ? demandèrent-ils, stupéfaits.
> – Je sais bien d'autres choses ! dit Merlin en riant. Emmenez-moi ! (p. 52).

Encore une fois, le rire de Merlin est lié à son pouvoir prophétique qui lui donne une connaissance illimitée, il sait tout sur ce qui se passe autour de lui. D'ailleurs, il rit précisément au moment où il évoque ce pouvoir (« Je sais bien d'autres choses ! dit Merlin en riant. »). Notons que le rire du héros peut également apparaître juste avant un de ses tours de magie, comme par exemple lorsqu'il calme la mer avec sa harpe pour qu'Arthur puisse embarquer dans un vaisseau :

> – Nous devons attendre que le vent tombe, dit Arthur. En pareil temps, aucun vaisseau ne peut s'approcher de la terre.
> Merlin se mit à rire, essuya d'un revers de bras sa barbe ruisselante, fit un geste vers sa harpe qui vint se blottir dans ses bras et joua trois notes qui se mêlèrent en une grande paix, descendirent vers la mer et la rendirent calme et lisse jusqu'à la nef (p. 253).

Dans ce cas-là, le rire serait lié non seulement au pouvoir prophétique, mais aux pouvoirs en général de Merlin. Ici, il fonctionne comme un déclencheur de la magie du héros : Merlin commence par rire puis il se sert de ses pouvoirs pour calmer la mer. Dans un autre cas, le rire clôture l'utilisation de la magie. Merlin utilise sa maîtrise de l'espace pour se retrouver instantanément devant le roi Vortigern, accompagné de ses deux envoyés : « Réconfortés, ils se retrouvèrent sans savoir comment devant le roi Vortigern, avec Merlin qui riait. » (p. 53). L'expression « sans savoir comment » trouve sa réponse dans le rire du héros, auquel l'auteur donne encore une fois un caractère continu, incessant par l'utilisation de l'imparfait. Ainsi, qu'il close l'utilisation d'un pouvoir ou qu'il en soit le déclencheur, le rire est indubitablement lié à la magie de Merlin.

Le rire à contretemps, auquel les textes médiévaux donnent une connotation diabolique, a donc été conservé par quelques auteurs de notre corpus, les autres ayant manifestement voulu supprimer un élément négatif ou maléfique qui n'avait plus sa place dans des œuvres où le diable est généralement supprimé. On retrouve ainsi le rire moqueur et insolent du héros, dont la connotation est parfois revalorisée. La relation entre le rire et le pouvoir prophétique (ou les pouvoirs du héros en général) est également maintenue.

Ainsi, l'analyse du pouvoir de clairvoyance a révélé de nombreuses évolutions au plan narratologique. La disparition ou le changement de statut de Dieu et du diable dans le corpus contemporain modifient considérablement les données médiévales. La connaissance du passé, héritage diabolique, va jusqu'à devenir divine. Alors que celle du futur est plutôt dévalorisée : une origine inconnue voire négative ou pire, diabolique se substitue à l'héritage divin traditionnel. On assiste donc à un renversement des données médiévales, consécutif à la disparition générale de la christianisation du pouvoir de clairvoyance. De plus, ce changement rend la clairvoyance moins mystérieuse et plus accessible au lecteur ou au spectateur. Ces derniers ont accès à bien plus de détails et d'informations que dans les romans médiévaux. Les différentes œuvres contemporaines mettent véritablement en scène le pouvoir de clairvoyance à l'aide de leurs techniques respectives (cinématographiques, théâtrales, iconographiques et stylistiques). Mais qu'en est-il d'un autre pouvoir fondamental du héros : l'emprise sur le temps ?

2. L'emprise sur le temps

Au Moyen Âge, Merlin est également connu pour posséder un important pouvoir sur le temps. Celui-ci s'illustre à travers quatre éléments. Tout d'abord, la longévité du héros, c'est-à-dire sa durée de vie hors du commun. Puis son pouvoir de métamorphose grâce auquel il parvient à voyager entre les âges de la vie, à prendre l'apparence d'un vieillard ou d'un jeune homme. Enfin, la qualité de précocité ou d'« enfant-vieillard » qui est un motif très largement répandu dans la mythologie et présente un Merlin enfant qui possède la sagesse et la connaissance d'un vieil homme.

a. La longévité

Dans les textes médiévaux, Merlin connaît plusieurs générations de rois. La *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth le situe sous le règne du Conan, quatrième successeur d'Arthur. Il y rappelle les événements qu'il avait prédits et vécus sous Vortegirn : « C'est alors qu'il prophétise sur la Bretagne depuis la mort d'Arthur jusqu'au même terme qu'il avait fixé à ses révélations, quand il les avait proférées devant Vortegirn »[383]. À la fin du texte, Merlin se retire dans son observatoire sans que l'on sache s'il meurt un jour. De même, la version du manuscrit Didot indique que Merlin se rend dans son *esplumoir* afin de disparaître aux yeux des hommes, car il ne mourra pas avant la fin du siècle :

> Et lors vint Merlins a Perceval et a Blayse son maistre, et prist congié a els et lor dist que nostre Sire ne voloit que il se demostrast au peule, ne il ne poroit morir devant le finement del siecle ; « mais adont arai jou la joie parmenable, et je volrai faire defors te maison un abitacle, et la volrai converser, et si profetiserai çou que nostre Sire me commandera. Et tot cil qui men abitacle verront, si le clameront l'esplumoir Merlin ».[384]

Dans le *Vulgate-Merlin*, le héros est emprisonné par Viviane à tout jamais, il reste vivant mais disparaît pour toujours du monde des hommes. Ainsi, Merlin semble doté d'une durée de vie extraordinaire. Même s'il n'est pas totalement immortel, il traverse aisément les âges, les générations. À partir du moment où il disparaît, sa vie semble encore rallongée. Ainsi, le pouvoir de longévité est un élément plutôt positif dans les romans médiévaux, dont l'origine ne semble pas diabolique. Notons tout de même que dans le *Huth-Merlin* et le *Conte du Brait*, Merlin est condamné à une mort cruelle et définitive.

Dans le corpus contemporain, la longévité du héros est tout d'abord représentée à travers sa capacité à ne pas vieillir. Elle est également illustrée par la durée de vie hors du commun, voire indéfinie de Merlin.

---

[383] Résumé et traduction d'Edmond Faral, *La Légende arthurienne, études et documents*, Paris, Honoré Champion, 1929, tome 2 (« Geoffroy de Monmouth »), p. 344.
[384] *The Didot Perceval, according to the manuscripts of Modena and Paris* (éd. William Roach), Philadelphia (USA), University of Pennsylvania Press, 1941, p. 278, manuscrit E.

i. Un héros perpétuellement jeune

Dans sa trilogie des elfes, Jean-Louis Fetjaine ne parle pas réellement de longévité pour Merlin, mais il nous présente un héros sans âge aux cheveux blancs :

> Dans l'obscurité, Merlin avait l'air d'un vieil homme, à cause de ses cheveux blancs et de sa maigreur. Mais, dès qu'il s'avança dans la lumière des chandelles, il redevint cet homme-enfant à l'âge indéfinissable […] (*L'Heure des elfes*, p. 47)[385].

Le jeu de lumière révèle le pouvoir de longévité de Merlin : l'obscurité le fait paraître en vieillard car elle dévoile sa maigreur et ses cheveux blancs. En revanche, la lumière le rajeunit jusqu'à l'enfance, sans qu'un élément physique soit précisé à ce sujet. Sa jeunesse semble donc transparaître naturellement, malgré son physique de vieillard. Tous ces éléments rendent son âge « indéfinissable », on ne peut situer Merlin dans le temps. Uter va d'ailleurs lui poser la question :

> – J'aimerais bien savoir une chose, dit Uter.
> Il laissa sa phrase en suspens, obligeant Merlin à se tourner vers lui.
> – Quel âge as-tu ?
> L'homme-enfant pouffa de rire. Il ouvrit la bouche pour répondre mais, au même instant, Bran entra dans un vacarme tonitruant, précédé de sa hache et de son ventre (*La Nuit des elfes*, p. 96).

Selon le *Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine* par Larousse, « pouffer » signifie « Éclater d'un rire involontaire, qu'on essaie de réprimer ou de cacher »[386]. Il s'agit donc bien du rire diabolique de Merlin[387] qui se moque de la question d'Uter et de son ignorance. On a du mal à croire qu'il pouffe de rire, plutôt que de rire ouvertement, par simple mesure de politesse : cet acte est clairement ironique, afin se moquer encore plus de son interlocuteur. La question sur l'âge de Merlin est prête à être élucidée, le héros a la bouche ouverte pour révéler le secret de sa longévité mais un événement inattendu, l'arrivée fracassante de Bran, arrête définitivement le processus et laisse peser le mystère qui ne sera jamais plus éclairci.

---

[385] Nous traiterons plus en détails cette particularité d'homme sans âge dans la partie consacrée à la qualité de précocité ou d'« enfant-vieillard » attribuée à Merlin (voir *III. La rémanence des pouvoirs, 2. L'emprise sur le temps, c. La précocité ou la qualité d'« enfant-vieillard »*, p. 316 à 333).
[386] *Op. cit.*, article « Pouffer ».
[387] Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 1. Le pouvoir de clairvoyance, c. Le rire, i. Le rire moqueur et insolent*, p. 262-263.

Dans *Brocéliande*, Merlin va se métamorphoser par l'esprit en toutes sortes d'éléments, d'animaux ou de végétaux[388]. Pendant cette expérience spirituelle, il quitte son corps et le laisse inhabité plusieurs années, sous la surveillance de Gwydion son grand-père. Sa sœur Gwendyd vient voir son corps :

> Des lunes et des lunes avaient passé depuis qu'il y avait amené l'enfant aux cheveux blancs. Une éternité, même pour une elfe, sans que Merlin ait donné le moindre signe de vie. Au fil des ans, le lierre et la mousse l'avaient en partie recouvert, si bien qu'il ressemblait davantage à une souche d'arbre ou à une roche faisant partie de la fontaine qu'à un être vivant. Gwydion ne semblait pas en être surpris, ni inquiet. Ceux qui buvaient au chaudron restaient parfois ainsi des années, perdus dans une errance lointaine, hors de leur corps qui ne vieillissait pas (*Brocéliande*, p. 259).

Merlin reste immobile pendant des années sans que le temps ait de prise sur son corps. Un champ lexical du temps permet de mettre en valeur son pouvoir : « des lunes et des lunes », « une éternité », « au fil des ans », « des années », « ne vieillissait pas ». Peu après son réveil, il retrouve Blaise et est abasourdi par le changement de son ami :

> La gorge nouée, il s'efforça de ne rien laisser paraître, mais l'aspect de son compagnon l'avait bouleversé. Gwydion lui avait bien dit qu'il était resté longtemps sous le bosquet, il avait vu la mousse et le lierre qui l'avaient recouvert au fil des jours, mais les elfes n'ont pas le sens du temps. « Longtemps », ça pouvait être des semaines ou des mois. En voyant Blaise, il sut que c'étaient des années. Le moine avait maigri, sa peau s'était ridée, sa barbe grisonnait. Blaise était maintenant un homme âgé, presque un vieillard… (*Brocéliande*, p. 262).

Le récit se place en focalisation interne sur Merlin (« La gorge nouée, il s'efforça de ne rien laisser paraître »), frappé par le changement physique de Blaise. Le lecteur a accès au cheminement de la pensée du héros : il comprend combien de temps il a été absent de son corps. Or, aucune focalisation interne n'est effectuée sur le personnage de Blaise : rien ne le bouleverse vraiment puisqu'il retrouve Merlin tel qu'il l'avait laissé, il n'y a donc pas d'intérêt à pénétrer ses pensées profondes. Notons encore une fois l'importance du champ lexical du temps : « longtemps », « au fil des jours », « temps », « semaines », « mois », « années », « âgé », « vieillard ». Merlin semble au-dessus des lois du temps, elles n'ont aucun effet sur lui. Blaise va lui faire remarquer qu'il n'a pas changé :

> – Regarde-toi… Tu n'as pas changé. Ça fait quoi, dix ans ?
> Pour la première fois, Merlin parut ébranlé.
> – Tant que ça ? émit-il d'un air bouleversé, qui échappa au moine.
> – Sans doute plus, dit-il en réprimant un bâillement. Peut-être douze ou treize. J'ai perdu le compte… Qu'est-ce que tu as fait, pendant tout ce temps ? Où étais-tu ?

[388] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, a. Proximité et fusion avec la nature, iii. La fusion avec la nature, – La fusion spirituelle*, p. 129-130 et *b. Proximité et fusion avec le monde animal, ii. La fusion avec le monde animal, – La fusion spirituelle*, p. 152.

Il n'y a plus de focalisation interne sur Merlin puisqu'il laisse transparaître son malaise intérieur (« Merlin parut ébranlé », « d'un air bouleversé »), ni sur Blaise qui ne remarque pas le trouble de son ami (« d'un air bouleversé qui échappa au moine »). La capacité à ne pas vieillir est ici précisée : Merlin est resté le même physiquement pendant dix ans, voire plus. Il est d'ailleurs le premier surpris et même effrayé par ce pouvoir qu'il ne soupçonnait pas. De même, lorsque Guendoloena, la mère de son fils, le revoit, elle lui trouve des ressemblances de grand frère et non pas de père avec Arthur, ce qui montre que les années ne l'ont presque pas touché : « Elle avait fait un pas dans sa direction, mais la distance qui les séparait demeurait infranchissable. Malgré ses cheveux blancs, Merlin ne semblait guère plus âgé qu'Arthur et lui ressemblait comme un frère aîné plutôt que comme un père. » (*Brocéliande*, p. 296). La longévité du héros est bien évidemment liée à son origine elfique. Les elfes ont une apparence à la fois enfantine et adulte, ils sont des êtres sans âge : « Ce n'était ni vraiment un homme, ni un enfant. […] C'était un visage jeune, pâle et mince comme dans ses rêves, encadré par de longs cheveux noirs qui coulaient de sa capuche. » (*Le Pas de Merlin*, p. 136). La part elfique étant l'équivalent de la part diabolique du Moyen Âge, on peut donc relever un renversement par rapport aux données médiévales où la longévité n'est pas explicitement liée au diable. Mais cette inversion est finalement annulée par l'autre renversement fondamental de l'œuvre de Jean-Louis Fetjaine : la part elfique devient positive et la part divine négative du fait de la dévalorisation du christianisme.

Dans la pièce de Tankred Dorst, les chevaliers font une description de Merlin à Mark Twain :

> UN VIEUX CHEVALIER. Mon grand-père l'a vu pendant la bataille contre Vortigern. Son dragon planait au-dessus du roi Uther et ils ont gagné.
> […]
> SIRE LADINAS. Il est très vieux maintenant.
> MARK TWAIN. Quel âge ?
> SIRE BOHORT. Mais il n'en a pas du tout l'air. Au contraire.
> MARK TWAIN. That's very confusing (p. 49).

La première réplique rappelle la *Vita Merlini* où le héros raconte qu'il a vécu plusieurs générations de rois. Le paratexte ne donne pas de nom au chevalier qui s'exprime mais l'adjectif qui lui est attribué (« un vieux chevalier ») prend ici toute son importance : il est déjà vieux et parle pourtant de son propre grand-père qui aurait vu Merlin sous le règne d'Uther. L'auteur souligne ainsi la longévité du héros, il crée un important effet d'éloignement par la superposition entre les générations (le vieux chevalier fait partie de la

dernière génération actuelle et il parle de son grand-père, c'est-à-dire de deux générations en arrière). La deuxième partie de cet extrait illustre encore une fois la longévité de Merlin. Sire Ladinas précise que le héros est « très » vieux, l'adverbe accentue encore l'adjectif déjà très significatif. Le « maintenant » souligne le fait que Merlin a déjà un long passé derrière lui. Cette réplique pourrait s'appliquer à un octogénaire ne pouvant presque plus bouger. Mais Sire Bohort la parachève en ignorant totalement la question de Mark Twain. Il va contredire la description de Sire Ladinas, en exprimant une concession avec « mais » puis une opposition avec « au contraire » : « Il est très vieux maintenant. Mais il n'en a pas du tout l'air. Au contraire. ». Merlin n'a « pas du tout » l'air d'un vieillard, ce qui est une négation absolue. Il a l'air du contraire, c'est-à-dire d'un jeune homme d'après Sire Bohort. La question de l'âge reste en suspens, tout comme chez Jean-Louis Fetjaine, il s'agit d'un mystère impénétrable. Ainsi, même à travers son pouvoir de longévité, Merlin demeure un personnage à double visage : il est vieux et jeune à la fois, ce dont Mark Twain conclut « That's very confusing ». Dans un autre extrait, Viviane questionne encore le héros sur son âge :

> VIVIANE. Quel âge as-tu ?
> MERLIN. Je suis vieux, vieux comme le monde, mais je vais te sauter dessus comme un jeune bouc ! (p. 192).

Le héros se montre très imprécis, cependant l'adjectif « vieux », répété deux fois, associé à la comparaison avec le monde nous apporte tout de même une information sur la longévité extraordinaire de Merlin. Il est vieux comme le monde, c'est-à-dire qu'il est présent depuis le commencement des temps. D'autre part, la question de son grand âge est à nouveau complétée par une concession avec « mais » amenant l'idée d'une opposition entre « vieux » et « jeune » : « Je suis vieux, vieux comme le monde, mais je vais te sauter dessus comme un jeune bouc ! ». Notons toutefois une contradiction ici : au début de la pièce de théâtre de Tankred Dorst, Merlin naît alors que le monde des hommes existe déjà. Mais nous avions souligné le fait qu'il était peut-être déjà présent avant de naître. En effet, juste après sa naissance, il révèle au Clown et à sa mère l'identité de son père, ce qu'il ne pouvait pas faire avant puisqu'il n'était pas encore né[389].

De même, dans *L'Enchanteur* de René Barjavel, Merlin échappe au temps et possède la capacité à ne pas vieillir, comme l'indique l'auteur dans sa petite introduction en italique :

[389] Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 1. Le pouvoir de clairvoyance, a. La connaissance du passé, ii. La persistance de l'origine diabolique*, p. 222.

> Il était jeune et beau, il avait l'œil vif, malicieux, un sourire un peu moqueur, des mains fines, la grâce d'un danseur, la nonchalance d'un chat, la vivacité d'une hirondelle. Le temps passait sur lui sans le toucher. Il avait la jeunesse éternelle des forêts (p. 9).

Le champ lexical du temps, et plus particulièrement de la jeunesse, est à nouveau présent : « jeune », « temps », passait », « jeunesse », « éternelle ». Il souligne le pouvoir de longévité de Merlin. Le temps ne l'atteint pas, il passe sur lui mais ne le touche pas, ce qui est une contradiction : le héros semble hors de sa portée, comme protégé par une bulle. D'autre part, sa jeunesse est éternelle, il ne peut donc pas vieillir. Il est totalement hors du temps et de ses effets. Il promet à Viviane de revenir la voir « bientôt », mais elle doute avoir la même idée de ce mot que son amant : « " Bientôt…" Viviane se demandait quelle était la signification de ce mot prononcé par un être pour qui un an, un jour, une heure, pouvaient avoir la même durée… » (p. 145). Encore une fois, si les heures et les années ont la même durée pour Merlin, c'est qu'il vit totalement en dehors de la course du temps. Le champ lexical du temps (« bientôt », « un an », « un jour », « une heure », « durée ») montre bien que Merlin est capable de jongler à son gré avec toutes ces unités. Il possède d'ailleurs le pouvoir d'arrêter le temps, ce qu'il fait alors que la jeune Viviane de douze ans court chercher de l'aide pour soigner Arthur inconscient :

> Merlin avait décidé d'arrêter Viviane dans sa course. Cela ne causerait aucun dommage au blessé, car il arrêterait du même geste le temps.
> Depuis qu'il avait vu Viviane, il savait qu'elle pouvait être pour Arthur, sur le chemin du Graal, un obstacle plus haut que les montagnes du pays des Saines dont le sommet gratte la plante des pieds de saint Pierre à la porte du Paradis.
> Il ne pouvait pas le détourner d'elle, puisqu'elle était une étape de son chemin, mais il pouvait essayer de la détourner de lui, empêcher qu'elle en tombât amoureuse par la pitié maternelle qu'éprouvent les filles même les plus jeunes en soignant les blessés que leur faiblesse livre entre leurs mains. Pour que cela n'arrivât pas, qu'elle ne s'obstinât pas ensuite à rester dans sa vie, pour qu'Arthur puisse oublier un épisode sans importance, il fallait que le cœur de la fillette fût déjà, quand elle se pencherait sur lui, empli d'un autre intérêt. C'est pourquoi Merlin avait décidé de se montrer à elle tel que ni le roi Arthur, ni personne ne l'avait jamais vu. Sauf sa mère. Sous son vrai visage. Tel qu'il était (p. 28).

Le temps semble donc au service de Merlin, il l'utilise à sa guise pour influer sur les destins de ses personnage. Après s'être montré à Viviane, il le remet en marche, comme s'il s'agissait d'un appareil électrique qu'on allume et éteint à sa guise : « Le temps arrêté reprit son cours, et le sang recommença à couler de la tête fendue du roi Arthur et de son flanc déchiré. » (p. 37).

Ainsi, Merlin possède une grande maîtrise sur le temps, il vit plusieurs générations de rois sans vieillir physiquement. Les traces du temps ne l'atteignent pas.

ii. Une durée de vie extraordinaire

Mais la longévité du héros est également représentée à travers sa durée de vie extraordinaire. Dans certaines œuvres contemporaines, il vit très longtemps. D'autres le font disparaître dans un autre monde pour une vie qui semble éternelle. Enfin, chez un auteur en particulier, Merlin est arrivé jusqu'à notre époque contemporaine et a réintégré le monde des hommes de manière discrète.

▪ Une longévité hors du commun

Chez Michel Rio, Merlin vit très longtemps et se retrouve seul après avoir vu disparaître ses proches les uns après les autres :

> J'ai cent ans. Un siècle est une éternité à vivre et, après qu'on l'a vécu, une pensée fugitive où tout, les commencements, la conscience, l'invention et l'échec, se ramasse en une expérience sans durée. Je porte le deuil d'un monde et de tous ceux qui l'ont peuplé. J'en suis le seul survivant (p. 9).

Le héros fait un bilan sur sa vie, comme si sa fin était proche. On peut donc supposer qu'il ne vivra pas éternellement. Rappelons que le personnage de Merlin est ici un narrateur extradiégétique-homodiégétique (ou plus précisément autodiégétique) qui revient sur sa vie et son œuvre à travers un récit rétrospectif. La maîtrise sur le temps est encore une fois soulignée par son champ lexical (« cent ans », « siècle », « éternité », « sans durée »). Merlin est le « seul survivant », il a donc dépassé les limites du temps. De même, il explique :

> Les saisons s'écoulaient. Mes cheveux blanchissaient, et lorsque je me retournais vers mon passé, ma vie me semblait infinie et ma naissance perdue au-delà de l'horizon de l'histoire. Dans la brume de ces origines devenues légende erraient les ombres des morts aimés gisant à Stanhenges. Pourtant je ne sentais dans mon corps aucune lassitude, alors qu'un détachement serein et mélancolique peu à peu envahissait mon esprit toujours au travail, occupé par la matière et le temps immédiats dans sa recherche de la loi universelle (p. 129).

Encore une fois, il semble doté d'une durée de vie extraordinaire ce qui est mis en valeur par un nouveau champ lexical du temps (« les saisons », « passé », « infinie », « naissance », « au-delà de l'horizon de l'histoire », « légende », « temps »). L'adjectif « infinie » apporte une connotation d'immensité et de pérennité sur les années vécues par Merlin, mais il est associé au verbe « sembler » qui rééquilibre les données et ramène à une description plus concrète. Le héros situe sa naissance « au-delà de l'horizon de l'histoire »

c'est-à-dire hors de ce qui est connu des hommes, de ce qui s'est transmis. Son passé est devenu « légende » ce qui le place encore dans un temps très éloigné, le fait remonter aux sources de toute chose. Physiquement, les années ne semblent pas avoir d'effet sur lui bien que ses cheveux « blanchissent », puisqu'il ne ressent dans son corps aucune « lassitude ». Notons qu'il ne parle ni de fatigue, ni de faiblesse mais simplement de lassitude. Indépendamment du reste de la phrase, ce terme contribue déjà à mettre en valeur la longévité du héros, bien qu'il soit en plus utilisé négativement : « aucune lassitude ». Ainsi, le Merlin de Michel Rio semble posséder une durée de vie hors du commun, il est le dernier survivant du royaume arthurien. Il entretient un rapport au temps différent de celui des humains en général. La représentation du temps est spatialisée dans le texte (« Les saisons s'écoulaient », « je me retournais vers mon passé », « ma naissance perdue au-delà de l'horizon de l'histoire », « Dans la brume de ces origines devenues légendes erraient les ombres des morts aimés »). Merlin parle du temps comme s'il pouvait s'y mouvoir à sa guise, comme s'il s'agissait d'une entité palpable (« s'écouler »), à travers laquelle on pourrait « errer », « se retourner ». Ainsi, bien qu'aucun élément ne permette d'affirmer qu'il est capable de vivre éternellement, le héros possède indéniablement un pouvoir extraordinaire sur le temps, dont l'origine n'est pas précisée ce qui est tout à fait logique étant donné que la conception de Merlin est rationnalisée chez Michel Rio et ne présente aucun élément surnaturel[390].

Dans le *Merlin* de Steve Barron, Mab révèle au héros qu'il vivra longtemps mais pas éternellement à cause de sa part humaine (chap. 5). Un plan rapproché présente le jeune Merlin assis dans la demeure de sa créatrice. La caméra opère un travelling circulaire autour de lui, révélant un arrière-plan sombre et bleuté, plongé dans le flou. Seul le héros, qui occupe le centre du plan, demeure net grâce à la technique de la profondeur de champ, ce qui attire l'attention du spectateur sur lui. On observe également un jeu de lumière en clair-obscur sur son visage, provoqué par l'éclairage naturel d'un feu de cheminée et de bougies. Tous ces éléments créent une ambiance surnaturelle, mystique et magique qui met en valeur la question de Merlin et la révélation de Mab :

> – Si je suis à moitié humain, est-ce que je mourrai ?
> – Oui mais pas avant longtemps, on ne peut pas changer cela (chap. 5).

[390] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, b. La conception rationnelle de Michel Rio*, p. 69-71.

Notons que l'origine de ce pouvoir est incontestablement liée à Mab, substitut de la part diabolique médiévale. On observe donc un renversement des données concernant l'origine de la longévité. Les différents éléments de narratologie filmique introduisent la révélation du pouvoir. Les plans, les couleurs, la profondeur de champ, la lumière suggèrent la magie, le surnaturel. Le dialogue ne fait qu'apporter une précision sur le pouvoir en question : celle de la longévité du héros. Quelques plans plus loin, le jeune Merlin va rencontrer son double vieillard (voir annexe 1, document 41). Mab apparaît en plan moyen, au centre de l'image, debout et les bras écartés. Merlin est assis en contre-champ dans le coin gauche du cadre. Derrière Mab, on distingue une ouverture dans le mur qui dégage de la lumière, mais qu'elle cache avec ses bras, ce qui éveille la curiosité du spectateur : « Parfois, nous pouvons voir l'avenir ! (chap. 5) ». Le cadrage enchaîne sur un plan rapproché de Merlin assis, qui voit ce qui était caché au spectateur, il s'agit donc d'une monstration externe marquée. Le cadrage repasse alors sur le plan précédent où Mab s'écarte et dévoile à l'arrière-plan le vieux Merlin. Il est assis de profil devant une grande cheminée, la tête baissée et son bâton à la main droite, telle une apparition. Il semble immobile et immuable : « Tu vois, c'est toi, tel que tu seras plus tard » (chap. 5). Le cadrage enchaîne sur le jeune homme stupéfait, toujours en plan rapproché, qui se lève doucement, suivi par la caméra : « Je vais devenir aussi vieux que ça ? (chap. 5) ». Le plan précédent réapparaît alors mais le vieux Merlin regarde son jeune homologue et le pointe du doigt d'un air menaçant : « Prends garde, jeune Merlin ! » (chap. 5). Suivent le plan rapproché du jeune Merlin : « Excusez-moi !(chap. 5) » puis le plan précédent sur le vieillard : « Oui tu as raison. Tâche de toujours rester aussi jeune à l'intérieur que tu l'es aujourd'hui (chap. 5). ». Ensuite, le cadrage change : le jeune et le vieux Merlin sont réunis dans un gros plan à deux. Le premier occupe l'espace gauche du plan et le second l'espace droit[391]. Le bâton du vieux Merlin, symbole de pouvoir[392], apparaît entre eux à l'arrière-plan, plongé dans le flou tout comme le décor. Les deux héros constituent donc le premier point d'attention du spectateur. Un plan à deux est souvent utilisé pour représenter

[391] Selon la théorie de Jennifer Van Sijll (voir *II. La rémanence des origines*, note 271, p. 138), le fait d'entrer dans le cadre par la droite, ce que fait le vieux Merlin, provoquerait un malaise chez le spectateur et symboliserait donc plutôt le négatif, nos yeux d'occidentaux étant habitués à la lecture de gauche à droite. Cet élément de narratologie filmique peut donc apporter un doute sur l'origine de cette apparition, provoquée de surcroît par Mab et qui va disparaître subitement dans un rire sarcastique. Il est donc possible que, bien qu'il s'agisse de l'image réelle du vieux Merlin (on le sait grâce au début du film où il apparaît pour présenter son histoire), ses paroles soient insufflées par Mab.

[392] Voir *III. La rémanence des pouvoirs*, note 407, p. 301.

une harmonie ou un désaccord[393] : ici, les deux protagonistes sont de taille identique, leurs vêtements ont les mêmes couleurs, ils ont les cheveux longs et occupent le cadre à part égale. Cela crée indéniablement une harmonie : bien qu'ils soient d'âges très différents, ces deux personnages se ressemblent et paraissent unis autour de ce bâton, autrement dit autour de la magie, des pouvoirs. Les seules choses qui les différencient sont la longue barbe et les cheveux blancs du vieux Merlin. Mais cette harmonie va disparaître au fur et à mesure que le vieillard prendra plus d'importance que son homologue dans le plan en donnant l'impression d'avancer vers lui : « Il y a autre chose à laquelle tu devras faire attention. Ne commence pas déjà à donner des conseils ! » (chap. 5), alors que le jeune Merlin recule. Le vieux héros finit par disparaître subitement du plan au milieu d'éclairs de lumière, laissant un vide face à son double et annihilant définitivement l'harmonie précédente. Ainsi, Merlin apprend qu'il possède une durée de vie extraordinaire. La première apparition du vieillard trompe son jeune homologue qui le prend pour une image. En effet, il semble immuable, assis avec son bâton depuis peut-être des siècles. Le jeune héros ne peut d'ailleurs s'empêcher d'être irrespectueux en disant : « Je vais devenir aussi vieux que ça ! » . Mais il se retrouve surtout face à face avec son double vieillard, tous deux réunis dans un moment intemporel que le cinéaste parvient à figurer grâce au gros plan à deux et à l'harmonie qu'il crée. Ils sont hors du temps, à la fois uniques (puisqu'il s'agit de la même personne) et doubles par leur différence d'âge. La jeunesse et la vieillesse, normalement isolées l'une de l'autre, sont face à face, réunies, comme si rien ne les séparait, comme si le temps n'existait pas. Elles s'annulent donc réciproquement et laissent Merlin sans âge, jeune et vieux ou ni jeune ni vieux. Le vieillard conseille d'ailleurs à son homologue : « Tâche de rester aussi jeune à l'intérieur que tu l'es aujourd'hui » ce qui souligne encore une fois cette union entre jeunesse et vieillesse. Le pouvoir de Merlin sur le temps semble donc considérable, il va jusqu'à l'abolir, le contrôler à sa guise. Mais il a aussi ses faiblesse : le Merlin vieillard disparaît subitement, laissant un vide perceptible (encore une fois grâce à la technique du plan à deux), à la fois physique mais aussi spirituel, qui brise l'harmonie précédente. En effet, le jeune Merlin est encore sous l'emprise de Mab, il ne s'est pas encore détourné d'elle et de son influence négative.

Une scène identique apparaît chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert : dans un rêve, le jeune Merlin se retrouve face à face avec son homologue vieillard (tome 2, p. 20, voir annexe

[393] Voir *II. La rémanence des origines*, note 270, p. 138.

1, document 40, 3e page). Une vignette correspond au plan à deux de Steve Barron où le couple se tient face à face. Elle présente les deux héros à travers un plan de demi-ensemble, cadré en plongée, avec le Merlin vieillard en contre-champ. L'harmonie entre les deux personnages n'est donc pas recherchée : ils n'occupent pas le plan à part égale et sont présentés de haut et d'assez loin. De plus, le Merlin vieillard paraît immense devant son homologue, il porte une grande cape noire alors que son double est torse nu. Tout semble les opposer alors que leur pouvoir sur le temps les réunit sur cette vignette. Cependant, l'harmonie est tout de même présente mais ailleurs, à travers la vignette précédente et la suivante. Elles sont intimement liées et c'est volontairement que le dessinateur place entre elles la vignette des deux héros réunis. Elles vont créer cette harmonie entre jeunesse et vieillesse qui souligne le pouvoir de longévité : en effet, elles révèlent un parallélisme entre présent et avenir en opposant un gros plan sur le visage de Merlin jeune, les yeux bleus, brillants, les cheveux longs en mouvement, et un autre gros plan sur le visage de Merlin âgé, ridé, portant une grande barbe grise et recouvert d'une cape sombre. Même si leur âge diffère, ils se ressemblent, leur regard est le même, ils occupent chacun le centre de la vignette en gros plan. Ainsi, ces deux vignettes sont finalement unies par la vignette centrale, elles l'encadrent et lui donnent l'harmonie qui lui manque. Encore une fois, Merlin apparaît comme un être sans âge, capable de rencontrer son double vieillard et donc de contrôler, voire d'annihiler les effets du temps.

Plusieurs œuvres choisissent donc de souligner la durée de vie extraordinaire de Merlin. Le héros apparaît comme un véritable maître du temps, il traverse les âges sans vieillir, de même que dans les romans médiévaux.

- Une existence éternelle ailleurs

Dans d'autres œuvres de notre corpus, le héros se retire de la société des hommes pour un autre monde et une autre vie qui semble infinie. La plupart du temps, il doit sa disparition à l'intervention d'une femme, alors qu'ailleurs, il en fait lui-même le choix. Le Merlin de John Boorman possède une durée de vie extraordinaire, comme il le dit lui-même à Uther : « Je vais mon chemin depuis le commencement des temps, parfois je donne, parfois je prends. À moi de décider à qui et quand » (chap. 4, voir annexe 1, document 42). Ses paroles sont soulignées par les éléments de narratologie filmique utilisés dans cette scène : Uther, devant

le château du duc de Cornouailles avec son armée, cherche désespérément Merlin. Dans le plan suivant, on aperçoit le héros qui marche, comme sorti de nulle part. Il est cadré en plan moyen et s'avance progressivement vers la caméra alors que des chevaliers d'Uther passent à côté de lui à cheval. Lorsqu'il arrive plus près (cadré en plan américain), la caméra le suit par un mouvement panoramique latéral droit. Il prononce sa phrase (« Je vais mon chemin depuis le commencement des temps ») tout en marchant d'un pas rapide, ce qui illustre bien ses propos. Merlin est toujours en route, il ne connaît pas le repos, et cela depuis le commencement des temps, la naissance de toute chose. Il porte d'ailleurs une longue cape avec un capuchon sur la tête et tient son bâton à la main, tel un voyageur. Sa réplique est très solennelle, comme s'il s'agissait d'une vérité inéluctable. Ainsi, il serait apparu avant tout être, toute vie. Il est donc extrêmement vieux. Le plan le présente entouré d'une poussière épaisse soulevée par les chevaux, qui crée une atmosphère mystérieuse, magique et accentue encore les paroles graves qu'il vient de prononcer. Merlin semble apparaître dans cette brume qui rappelle le souffle du dragon. Le pouvoir de longévité est donc indubitablement illustré dans cette scène. D'autre part, notons que le héros garde la même apparence durant tout le film alors qu'il est le conseiller de deux générations de rois. Arthur vieillit, il est ridé et affaibli à la fin du film, alors que Merlin ne change pas, il est sans âge, son apparence semble avoir toujours été la même depuis son apparition sur terre.

Enfin, il se retire du monde des hommes pour un autre monde et une autre vie qui semble éternelle. Il confie cela à Arthur au sommet d'une tour :

> – Mes jours s'achèvent, les dieux d'autrefois sont partis à jamais, l'heure des hommes est venue, ton heure est venue, Arthur.
> […]
> – Et toi, mon vieil ami, te reverrai-je ?
> – Non, il y a d'autres mondes, celui-ci est mort pour moi (chap. 27).

Merlin est présenté en plan rapproché (voir annexe 1, document 43). Derrière lui un ciel crépusculaire immense, encore clair mais parsemé de nuages bleutés. Lorsque Arthur le quitte, il reste seul à observer le ciel. Puis un plan d'ensemble apparaît (on passe en focalisation interne sur le héros, le spectateur voit ce que Merlin observe) sur un ciel encore plus déclinant, devenu beaucoup plus rougeâtre à cause du coucher de soleil, et avec des nuages assombris par le contre-jour. Ainsi, le ciel, de plus en plus crépusculaire, marque la fin d'un monde, le départ de Merlin. Il sait qu'il va être piégé par Morgane et emprisonné dans un mur de glace à tout jamais. Pourtant il ne meurt pas et reste présent dans le monde des

rêves, comme il l'explique à Arthur qui l'implore de l'aider, seul, au milieu d'un site semblable à celui de Stonehenge :

> – C'est toi qui m'a rappelé, c'est ton amour qui m'a rappelé, rappelé là où tu es aujourd'hui, au pays des rêves.
> – N'es-tu donc qu'un rêve, Merlin ?
> – Un rêve pour certains hommes, un cauchemar pour d'autres (chap. 38).

Encore une fois, Merlin apparaît à Arthur en plan rapproché ou en gros plan devant un ciel crépusculaire, clair mais parsemé de nuages blancs qui laissent passer quelques rayons. Ce spectacle rappelle sa disparition du monde des hommes. Il vit dans un monde parallèle, celui des rêves, grâce auquel il parvient encore à s'adresser à Arthur ou aux autres chevaliers, comme Key :

> – Key, réveille-toi mon frère !
> – J'étais en train de rêver…
> – De Merlin ?
> – Oui, il m'a parlé.
> – J'ai rêvé de lui aussi. Merlin vit dans nos rêves maintenant, et il nous parle de là-bas.
> – Il a dit que je me battrai avec courage demain (chap. 38).

Arthur parle des rêves comme d'un pays, d'un autre monde (« là-bas »). Merlin vit ailleurs, les hommes ne peuvent plus le voir, sauf dans leurs rêves. Il leur est invisible, pourtant il semble avoir accès à leur monde puisqu'il se rend au chevet de Morgane afin de la piéger à son tour et traverse pour cela le camp de Mordred sans que personne ne le remarque (chap. 39). Il passe même devant ce dernier et s'arrête à côté de lui pour l'observer. Ainsi, Merlin quitte le monde des hommes pour un autre monde où il ne meurt pas, il précise à Arthur : « Il y a d'autres mondes, celui-ci est mort pour moi ». Il va donc continuer son existence, qui semble éternelle, ailleurs. Notons que c'est Morgane qui le piège, qui met fin à son existence dans le monde des hommes : « Tu sais Morgane, tu as fait de moi un rêve, une ombre » (chap. 39), même s'il paraît avoir provoqué et décidé personnellement son départ puisqu'il l'avait révélé à Arthur.

De même, le Merlin de Tankred Dorst disparaît du monde des hommes à cause de Viviane mais semble vivre éternellement. En effet, le Diable lui-même explique au héros qu'il ne mourra pas :

> LE DIABLE. Oui ! Tout s'achève par la mort !
> MERLIN. Ma mort, je ne la connais pas !
> LE DIABLE *désigne Berthe et le Clown.* Et les deux là-bas ? En pleine vie !

> MERLIN *les regarde avec effroi*. Quelle fin horrible est la leur ! Oh, les pauvres humains partout sur la terre ! *Il embrasse du regard les spectateurs*. Quelle fin horrible ils ont ! *Il se recroqueville sur lui-même, se couvre la tête avec les pages du journal, lamentations.*
> LE DIABLE. Pas toi ! Pas toi ! Réjouis-toi d'être mon fils, ta vie ne s'achèvera pas par la mort.
> MERLIN *émerge à nouveau.* Je serai dans un buisson d'aubépine (p. 35).

Merlin qui connaît l'avenir, s'étonne de ne pas connaître sa mort (« Ma mort, je ne la connais pas »). En effet, sa vie « ne s'achèvera pas par la mort », il est donc normal qu'il n'ait aucune information sur sa propre mort. Celle-ci n'existe pas, ne le concerne pas. Elle n'est pas associée à sa vie, comme pour tous les êtres vivants. Pourtant, cette réplique contient tout de même l'idée de fin, d'achèvement. Elle ne dit pas que Merlin vivra éternellement, « sa vie ne s'achèvera pas par la mort » signifie qu'elle peut s'achever par autre chose. Le héros lui-même répond à cette interrogation : « Je serai dans un buisson d'aubépine ». C'est ainsi que sa vie finira : prisonnier d'un buisson par Viviane pour l'éternité. Il est intéressant de souligner le jeu entre les notions de vie et de mort dans cet extrait. Le Diable parle de la vie des hommes de manière ironique (« En pleine vie ! ») pour mieux amener Merlin à se pencher sur leur avenir et découvrir la mort partout. Celle-ci domine totalement l'extrait : le verbe « s'achever » apparaît deux fois, « la mort » trois fois, « fin horrible » deux fois et « vie » une seule fois. Ainsi, le pouvoir de longévité de Merlin est mis en valeur : la mort domine et pourtant le héros lui résiste, ce que l'on remarque à travers la négation répétée « Pas toi ! Pas toi ! » associée à la phrase « ta vie ne s'achèvera pas par la mort ». D'autre part, il est évident que l'origine de ce pouvoir est diabolique : « Réjouis-toi d'être mon fils », ce qui constitue un renversement par rapport aux textes médiévaux où la longévité n'a pas ce statut. Merlin va donc disparaître pour toujours du monde des hommes, emprisonné dans un buisson d'aubépine. Alors que les chevaliers appellent le héros à l'aide, Arthur leur révèle qu'ils ne le verront plus jamais :

> DES APPELS. Merlin ! Merlin ! Merlin !
> LE ROI ARTHUR. Dans la forêt de Brocéliande, Gauvain a entendu sa voix.
> DES APPELS. Merlin ! Merlin !
> LE ROI ARTHUR. Il a dit à Gauvain qu'il ne reviendrait plus jamais. Viviane lui a soutiré son secret, elle le retient par un charme dans la haie d'aubépine.
> DES APPELS. Merlin ! Merlin ! Merlin ! (p. 197-198).

La révélation du roi Arthur est rythmée par les appels incessants qui restent vains et soulignent la disparition définitive du héros. De plus, ils sont totalement anonymes, le paratexte indique seulement « DES APPELS », sans préciser de qui il s'agit. Ils prennent donc un sens très général, les hommes, le monde, semblent appeler Merlin. Cependant, le héros va apparaître une dernière fois à Arthur, dans un rêve, comme chez John Boorman :

> LE ROI ARTHUR *crie dans son sommeil.* Merlin ! Merlin !
> *À partir de lignes imprécises et de couleurs floues se dessine peu à peu, avec une netteté croissante, une silhouette : Merlin est là.*
> MERLIN. Oui, Roi Arthur.
> LE ROI ARTHUR *ouvre les yeux*. Merlin ! Tu es là ! Je croyais que je rêvais.
> MERLIN. C'est ce que tu as fait, Roi Arthur.
> LE ROI ARTHUR. Alors je m'imagine seulement que tu es là ?
> MERLIN. Bien sûr, mais c'est comme si j'étais là. Tu continues à faire cette distinction idiote (p. 246).

La première réplique d'Arthur fait écho aux appels incessants de l'extrait précédent où Merlin semblait disparu à jamais. D'après la didascalie, Merlin apparaît « à partir de lignes imprécises et de couleurs floues ». Il n'est donc pas matériel, son corps est toujours prisonnier du buisson d'aubépine, de même que le Merlin de John Boorman apparaît à Arthur alors qu'il est emprisonné par un mur de glace. Pourtant, le héros insiste sur l'authenticité de son apparition. Même si elle n'est pas matérielle et transite par l'imagination d'Arthur, elle est bien réelle : « Bien sûr, mais c'est comme si j'étais là. Tu continues à faire cette distinction idiote. ». Ainsi, Merlin disparaît physiquement du monde des hommes mais parvient encore à leur parler par l'intermédiaire des rêves, sa présence demeure éternelle.

Chez René Barjavel, le héros se retire du monde des hommes à cause de Viviane, mais l'idée négative d'emprisonnement est totalement absente. Merlin promet à Viviane qu'ils pourront s'unir par la chair dès l'achèvement de la quête. À la fin du roman, alors que Galaad a découvert le Graal et que les aventures de la Table Ronde sont terminées, Merlin et Viviane se retrouvent enfin seuls et peuvent s'unir :

> Ils se rapprochèrent encore, lentement, et des pieds à la tête leurs corps se touchèrent. Ce fut comme s'ils recevaient le ciel et la terre. Ils entraient dans la joie de l'amour absolu où la chair et l'esprit se rejoignent, se confondent et emplissent l'univers. Merlin murmura à Viviane le mot qu'il ne lui avait jamais dit, Viviane le répéta et la chambre du lac et la terrasse et le petit jardin, la source et la fontaine et l'arbre bleu sont venus avec eux, mêlés à l'herbe et aux rosiers de l'île. L'air a tourné lentement et s'est refermé autour d'eux, les dérobant aux regards du monde. Ils vivent depuis ce jour dans la chambre invisible, la chambre d'air, la chambre d'amour, que le temps promène. Elle est là-bas, elle est ailleurs, elle est ici… Un jour elle s'ouvrira. Comme une graine… (p. 471).

Merlin et Viviane vivent dans la chambre d'air, ils ont fait eux-mêmes le choix de se retirer du monde des hommes. Celle-ci s'est « refermée autour d'eux », ce verbe est bien moins fort qu'« enfermer » ou « emprisonner ». « Refermer » contient l'idée d'une réouverture possible, on referme une porte derrière soit avec l'idée qu'elle peut être

réouverte[394]. Alors que si l'on enferme ou emprisonne, on « ferme à clés », il n'y a pas de possibilité de ressortir[395]. De plus, le narrateur prédit que la chambre s'ouvrira à nouveau un jour. L'association avec la graine symbolise cette renaissance des deux héros, leur retour au monde. « Un jour » reste une donnée temporelle très imprécise, cela peut être dans une semaine ou dans trois siècles. Encore une fois, le héros semble avoir un pouvoir considérable sur le temps. De même, « depuis ce jour » montre encore sa grande longévité. Le temps n'a pas de prise sur les deux amants, il ne fait que « promener » leur chambre d'air d'année en année, d'époque en époque. Ce verbe est encore une fois très significatif de l'emprise du temps sur les deux héros : il les berce, les caresse, sans les toucher vraiment, sans perturber leur existence[396]. Ainsi, Merlin et Viviane semblent dotés d'une durée de vie hors de commun, voire éternelle dans leur chambre d'air, ou même hors de celle-ci puisqu'ils sont promis à une renaissance. Dans l'introduction de *L'Enchanteur*, le narrateur fait encore référence à la disparition de Merlin :

> Pour tous, il était l'irremplaçable, celui qu'on voudrait ne jamais voir s'en aller, mais qui doit partir, un jour. Quand il quitta le monde des hommes, il laissa un regret qui n'a jamais guéri. Nous ne savons plus qui est celui qui nous manque et que nous attendons sans cesse, mais nous savons bien qu'il y a une place vide dans notre cœur (p. 10).

Encore une fois, l'idée de mort est absente, Merlin a disparu du monde des hommes mais son existence ne s'est pas arrêtée. Les verbes associés à sa disparition (« s'en aller », « partir », « quitter ») peuvent contenir une idée de retour, leur sens n'est pas définitif, irrévocable. Le narrateur précise d'ailleurs que les hommes « attendent sans cesse », qu'il y a un manque, une « place vide » dans leur cœur, ce qui montre encore une fois que Merlin reviendra, il est absent aux yeux des hommes mais bien vivant ailleurs.

---

[394] « 1. Actionner un dispositif mobile pour obstruer une ouverture, un passage : *fermer une porte, les volets*. » (*Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine*, *op. cit*., article « Fermer »).

[395] « 1. Mettre dans un lieu que l'on ferme, d'où l'on ne peut sortir : *Enfermer quelqu'un dans une pièce*. » (*Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine*, *op. cit*., article « Enfermer »).

[396] Les définitions du dictionnaire par rapport au verbe « promener » montrent cette idée de douceur, de nonchalance qui est associée au temps dans notre extrait : « 1. Conduire à l'extérieur pour donner de l'air, de l'exercice, pour divertir : *Promener ses enfants*. - 2. Laisser aller, laisser traîner ça et là : *Promener son regard d'une table à l'autre*. », « **se promener** v. pr. Aller d'un endroit à un autre, avec ou sans but, pour se distraire ou se détendre : *Se promener sur la plage*. » (*Op. cit*., article « Promener »).

Dans *Le Seigneur des anneaux* de Peter Jackson, Gandalf choisi de quitter le monde des hommes pour rejoindre celui des elfes et connaître ainsi l'immortalité. Notons toutefois que le héros semble posséder un important pouvoir de longévité. Il donne l'impression d'être présent depuis de très nombreuses années, tout d'abord à travers sa relation avec les grands elfes (Elrond ou Galadriel). Gandalf est leur ami, il représente une personne de confiance. Lorsque la communauté de l'anneau se rend dans le royaume de la Dame de la Lórien, le compagnon de Galadriel demande à parler avec Gandalf : « Dites-moi où est Gandalf car j'aimerais vivement m'entretenir avec lui » (*La communauté de l'anneau*, chap. 31). Or, Elrond ou Galadriel sont présents depuis des siècles : ils apparaissent au début du film, lors de la création de l'anneau et de la première guerre qu'il entraîna. Elrond parle d'ailleurs de cette époque à Gandalf : « J'étais là Gandalf, j'étais là il y a trois mille ans lorsque Isildur prit l'anneau. J'étais là le jour où la force des hommes a failli. » (*La communauté de l'anneau*, chap. 20). Ainsi, si les grands elfes qui existent depuis des milliers d'années considèrent Gandalf comme un ami très proche, c'est qu'il est peut-être lui-même présent depuis très longtemps à leurs côtés. De par sa proximité avec ces êtres, il semble posséder lui aussi une longévité hors du commun. De même, Gandalf est un grand ami des Ents, les arbres gardiens de la forêt[397]. Comme les elfes, ils sont présents depuis de nombreuses années, leur forêt est très âgée selon Legolas : « Cette forêt est vielle, très vieille, pleine de souvenirs et de colère. Les arbres se parlent entre eux… » (*Les deux tours*, chap. 14). Encore une fois, le lien d'amitié et de confiance qui unit les Ents, dont l'existence est très ancienne, à Gandalf, permet d'imaginer que ce dernier est aussi présent depuis très longtemps. Sylvebarbe l'appelle « jeune maître Gandalf » (*Le retour du roi*, chap. 3) ce qui montre qu'il est jeune par rapport à un Ent, alors qu'il semble physiquement âgé à l'échelle humaine. Il semble donc promis à une vie encore très longue, étant à peine arrivé à la période de la jeunesse. Rappelons qu'il n'appartient pas à la race des humains, mais à celle des magiciens[398]. D'autre part, Gandalf côtoie les hobbits depuis très longtemps, comme il l'explique à Frodon : « Mon cher Frodon, les hobbits sont vraiment de surprenantes créatures, on peut apprendre tout ce qu'il y a à savoir sur leurs coutumes en un mois et cependant au bout de cent ans, ils peuvent encore vous surprendre ! » (La communauté de l'anneau, chap. 6). La notion du temps semble différente pour Gandalf, à l'échelle humaine, cent ans représentent bien plus qu'une vie

[397] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, a. Proximité et fusion avec la nature, i. La nature comme refuge, – La demeure de bois ou de pierre*, p. 121.
[398] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, a. La conception inconnue*, p. 67-68.

entière. Or il en parle certes comme d'une période assez longue, mais qui serait équivalente à quelques dizaines d'années, un laps de temps avant et après lequel il aurait déjà vécu ou aurait encore à vivre.

Enfin, Gandalf quitte la Terre du milieu pour rejoindre le monde immortel des elfes. Il s'agit là d'un grand honneur comme l'explique Frodon à Bilbon qui en bénéficie lui aussi : « Les elfes vous ont gratifié d'un honneur spécial. Une place dans le dernier bateau qui quitte la Terre du milieu. » (*Le retour du roi*, chap. 59). Encore une fois, il est question d'un départ vers un autre monde, d'un voyage, et non pas de la mort du héros. Ici, ce sont les elfes qui en sont les initiateurs et non Gandalf lui-même, mais étant de la race des magiciens et non de celle des hommes dont l'ère commence, il est naturel qu'il quitte la Terre du milieu. Galadriel justifie leur départ en montant sur le bateau : « Le pouvoir des trois anneaux s'en est allé. Le temps est venu pour la domination des hommes. » (*Le retour du roi*, chap. 59). Gandalf explique aussi que sa tâche est accomplie : « Adieu mes braves hobbits. Mon œuvre est achevée. C'est ici, sur les rives de la mer, que prend fin notre communauté. » (*Le retour du roi*, chap. 59). Le dernier plan qui présente le bateau en train de s'éloigner est intéressant : il s'agit d'un plan d'ensemble extrêmement harmonieux et bien équilibré (voir annexe 1, document 44). Au centre, le bateau qui avance, suivi de loin par un mouvement avant de la caméra de type zoom lent. Sur les côtés, on aperçoit les rochers de Fondcombe, la cité elfique, surmontés de tours, de routes, d'escaliers. Un large passage est présent entre les rochers et laisse sortir le bateau de la cité. Une grande lumière inonde ce plan, elle provient d'un coucher de soleil qui apparaît loin à l'horizon devant le bateau et illumine ce dernier, le rendant presque invisible, effaçant ses contours et ne laissant qu'un point lumineux. Il semble absorbé dans une autre sphère, étincelante, divine, céleste. De même que chez John Boorman, le coucher de soleil ou le crépuscule symbolisent la fin d'un monde pour Gandalf et le départ vers une nouvelle sphère.

Les romans médiévaux faisaient disparaître Merlin dans son *esplumoir* ou la prison d'air de Viviane. Dans notre corpus, ils lui offrent également une vie éternelle dans un autre monde mais apportent de nouvelles propositions, plus en accord avec l'époque contemporaine : le monde des rêves ou celui des elfes.

- Merlin, toujours vivant

Enfin, le Merlin de Dialogus a la particularité d'avoir traversé les siècles et d'être arrivé jusqu'à notre époque contemporaine. Personnage médiéval, il communique avec les lecteurs d'aujourd'hui, non pas depuis son époque, mais directement de la nôtre, dans laquelle il vit discrètement :

> Je suis devenu un vieil homme barbu qui se promène à travers le monde en regrettant un peu ce que les hommes en ont fait, et en s'émerveillant des beautés que la nature présente encore : je suis à la retraite en quelque sorte (Lettre « Merlin, qu'es-tu devenu ? »)

Merlin vit parmi les hommes d'aujourd'hui mais sans qu'on puisse le reconnaître : il est vieux, barbu et se promène comme n'importe quel vieillard. Il dit aussi être « à la retraite » ce qui montre qu'il n'utilise plus la magie, n'intervient plus dans la vie des hommes comme il l'a fait auparavant. Il profite enfin du repos qui lui est accordé, de la même façon que n'importe quel retraité. Ainsi, encore une fois, Merlin fait preuve d'une longévité hors du commun, mais qui n'est plus uniquement liée au Moyen Âge ou à une époque donnée, limitée. Ce pouvoir a traversé les siècles et s'est perpétué jusqu'à aujourd'hui. Dans ce contexte, on peut se permettre de donner des indications plus précises sur l'âge de Merlin car l'éloignement avec l'époque médiévale est tel que le pouvoir de longévité ne fait aucun doute. En revanche, dans un contexte médiéval, ces indications doivent demeurer assez mystérieuses afin de rendre ce pouvoir plausible, car on ne peut le vérifier, au contraire du lecteur contemporain. Ainsi, le héros donne ici facilement des informations sur son âge : « En quelques centaines d'années, je vieillis beaucoup » (« Lettre d'acceptation »). Il devient même un peu plus précis avec une de ses admiratrices :

> Je dois vous dire que l'impression que vous avez de moi est très courante et me touche vraiment, mais je crois que je suis à peu près, oh je ne sais pas, à peu près 1400 ans trop vieux pour vous (Lettre « Un monde de fou »).

Cela renverrait sa naissance aux alentours des 6e-7e siècles, ce qui correspond aux indications des auteurs médiévaux[399]. Notons que Merlin est tout de même passé par ce qu'il appelle la « Prison d'Air Maudite », il y est resté enfermé pendant très longtemps. Dans sa

[399] Selon Danièle James-Raoul : « Le roi Arthur est censé avoir vécu à la fin du 5e et au début du 6e siècle, mais l'époque décrite dans les romans qui parlent de lui ressemble à celle où vivent les auteurs, autrement dit aux 12e et 13e siècles . » (*Merlin l'Enchanteur*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 10, note 1).

« Lettre d'acceptation », il explique comment il est revenu dans le monde des hommes après des siècles d'absence :

> Cette Prison n'est donc pas éternelle… Au fil des ans, elle se serait émoustillée, j'aurais enfin touché sa corde sensible, son point de rupture… Je concentre toutes mes Forces Vives, toutes celles de cette chère Forêt de Brocéliande-Paimpont… La bulle éclate ! (Lettre d'acceptation).

Merlin réussit à sortir de sa prison d'air, mais il donne l'impression d'y être resté des siècles, il parle d'un sentiment d'« éternité » et l'expression « au fil des ans » montre que le temps semble s'être écoulé indéfiniment pour lui. Dans une autre lettre, il revient plus en détails sur son évasion de la prison d'air :

> En effet, Viviane m'enferma pour toujours dans la chambre d'air, et vint m'y rejoindre, et j'y vécus au cours des siècles qui suivirent les moments les plus doux qui se puissent concevoir. Hélas, bien qu'elle fût fée et de ce fait dotée d'une longévité remarquable, ma tendre Viviane était aussi en partie humaine, et elle finit par disparaître. Le chagrin et la douleur me rendirent alors presque fou, et sans doute est-il heureux que j'aie encore été à ce moment-là captif de la prison d'air. Mais Viviane n'étant plus là pour l'entretenir, le charme qui me retenait s'affaiblit, et n'étant pas moi-même trop mauvais magicien, je finis par m'en échapper (Lettre « Comment êtes-vous sorti ? »).

Encore une fois, la longévité du héros semble extraordinaire, il utilise des expressions de temps qui sont démesurées par rapport à l'échelle humaine : « m'enferma pour l'éternité », « au cours des siècles qui suivirent ». Notons que Viviane bénéficie également d'une longévité hors du commun (« dotée d'une longévité remarquable ») mais du fait de sa part humaine, elle n'est pas immortelle et disparaît, laissant Merlin seul dans sa prison. En faisant cette remarque, le héros sous-entend que sa propre longévité est encore plus exceptionnelle et sa part humaine moins importante puisque celle-ci aurait une influence sur la durée de vie. Dans la suite de la « Lettre d'acceptation », il explique comment il est revenu dans le monde des hommes :

> Je me dématérialise… Le monde a bien changé, en si peu de temps ! D'un endroit indéfinissable émane une lueur bienfaitrice… celle de tant de grands hommes et femmes réunis pour dialoguer avec ce monde nouveau… Entre eux je n'en reconnais cependant qu'un : le fabuleux Lancelot du Lac. Près de lui, un homme qui m'est inconnu mais qui m'invite à se joindre à lui… La réponse ne tarda guère : il m'empresse tant de redécouvrir la vie sur cette planète ! (Lettre d'acceptation).

Merlin serait présent dans le monde d'aujourd'hui, mais sous une forme immatérielle (« Je me dématérialise »). Différentes expressions (« un endroit indéfinissable », « une lueur bienfaitrice », « ce nouveau monde ») donnent le sentiment qu'il voyage dans une sphère, tel un esprit. Cependant, il insiste bien sur le fait qu'il existe, qu'il est vivant : « Je suis bien vivant, mais j'ai été absent si longtemps qu'il n'y a rien de surprenant à ce qu'on m'ait cru mort. » (Lettre « Biographies autorisées et non autorisées »). Enfin, il est intéressant de noter

également que le Merlin de Dialogus cite textuellement le pouvoir de longévité ainsi que son origine : « Je tire mes pouvoirs et ma longévité des forces de la Nature auxquelles, comme tout un chacun, je suis soumis. Et si ma vie a été si longue, je finirai par mourir un jour. » (Lettre « Biographies autorisées et non autorisées »). Merlin n'est donc pas immortel, il possède lui aussi une part humaine, comme Viviane. Mais son pouvoir est considérable, la seule limite temporelle qui lui est posée est caractérisée par l'expression « un jour » (« je finirai par mourir un jour »). L'article indéfini laisse le temps en suspens, ne lui donne aucune limite. L'origine de sa longévité provient des forces de la Nature, ce qu'il explique à plusieurs reprises : « […] essaie de t'imprégner de ce qui [la Nature] me donne ma longévité et mes pouvoirs » (Lettre « Un ouvrage sur Merlin »). Notons que bien qu'il ait une origine diabolique, Merlin tire tous ses pouvoirs de la Nature, y compris la longévité. Le héros de Dialogus offre donc une représentation singulière de la longévité : le héros a traversé les siècles, les époques jusqu'à rejoindre celle du lecteur contemporain qui peut vérifier l'efficacité et la portée de ce pouvoir.

Ainsi, le pouvoir de longévité occupe une grande place dans le corpus contemporain. Les auteurs l'ont souvent développé, apportant de nouveaux éléments sur la capacité à ne pas vieillir et sur la grande maîtrise du héros sur le temps. En effet, Merlin est capable d'arrêter le temps chez René Barjavel, il contourne ses lois chez Steve Barron ainsi que Jean-Luc Istin et Eric Lambert quand il rencontre son double vieillard dans un même instant, en un même lieu. Son âge demeure un mystère sur lequel quelques petites indications sont données (Merlin dit exister depuis le commencement des temps chez plusieurs auteurs, le héros de Dialogus donne des informations sur son âge, etc.). Selon les œuvres, il possède une durée de vie extraordinaire ou semble même immortel après avoir quitté le monde des hommes pour celui des rêves, pour des terres elfiques ou pour la prison d'air. Chez Dialogus, Merlin va jusqu'à revenir vers les hommes après une absence interminable. La longévité n'étant pas particulièrement christianisée au Moyen Âge, sa réécriture n'entraîne pas de changements narratologiques majeurs, les auteurs y apportent simplement leurs différentes techniques (stylistique, cinématographique, théâtrale et iconographique) afin de la mettre en scène. Notons également qu'aucune œuvre ne condamne Merlin à une mort cruelle malgré lui. La version du *Huth-Merlin* et du *Conte du Brait*, dans laquelle la mort du héros est très christianisée (Merlin pousse quatre cris diaboliques alors que la terre est couverte de diables,

avant de rendre l'âme) n'a plus lieu d'être, les références chrétiennes ayant été gommées par la plupart des auteurs contemporains. Ces derniers soulignent donc particulièrement le pouvoir de longévité de Merlin. Rappelons que cet attribut apparaissait dans les romans médiévaux pour signifier l'importance des rapports perdus ou en train de se perdre, entre l'Homme et la Nature :

> En se réfugiant au fond des forêts, ou en acceptant d'aller dans la prison invisible de la fée Viviane, Merlin opère un *grand écart*. Il se démarque de la société de son temps et prétend retrouver la Réalité nouvelle, celle d'une nouvelle alliance[400].

Merlin nous montre qu'il faut revenir vers la nature, l'écouter et retrouver l'équilibre perdu.

b. La métamorphose

Le pouvoir de métamorphose apparaît pour la première fois chez Geoffroy de Monmouth, dans son *Historia Regum Britanniae*. Afin de guérir Uther de son désir pour Ingern et permettre la conception d'Arthur, Merlin lui donne l'apparence du duc Gorlois, et transforme Ulfin et lui-même en familiers du duc : « Par des philtres magiques il donne à Uther l'apparence de Gorlois, à Ulfin celle de Jordan de Tintagel, familier de Gorlois, et il prend lui-même la forme de Brithael. »[401]. Le héros utilise ici « des philtres magiques » pour effectuer les métamorphoses. De plus, il a la capacité de se transformer lui-même, mais aussi d'autres personnes. Chez Robert de Boron, l'épisode est repris mais c'est grâce à une herbe magique que la métamorphose est possible :

> Merlins quant il les ot desassamblez, si vint au roi, si li porta une erbe, si li dist : « Frotez de ceste herbe vostre vis et voz mains. » Et li rois la prist, si s'en frota ; et quant il s'en fu frotez, si ot tout apertement la semblance dou duc. Et lors dist Merlins : « Or vos souviengne se vos onques veistes Jordain. » Et li rois dist : Jel conois molt bien. » Et Merlins revient arrieres a Ulfin, si le transfigura en la semblance de Jordain et lors l'amena par le frain devant le roi. […] Quant il orent einsi un poi esté, si resgarderent Merlin, si lor fu bien avis que ce fust Bretuel veraiement. » (§ 65, 3-21).

Quelques informations sont donc données par l'auteur sur le pouvoir de métamorphose : il suffit à Uter de se frotter le visage et les mains avec une herbe pour prendre instantanément l'apparence du duc (« et quant il s'en fu frotez, si ot tout apertement la semblance dou duc »). En ce qui concerne Ulfin, le texte ne dit pas si Merlin se sert à nouveau de l'herbe ou s'il le

[400] Markale, Jean, *Merlin l'Enchanteur ou l'éternelle quête magique*, Albin Michel, Paris 1992, p. 10.
[401] Résumé et traduction d'Edmond Faral, *op. cit.*, tome 2 (« Geoffroy de Monmouth »), p. 254.

transforme par un autre moyen, mais le verbe « transfigura » est utilisé cette fois pour symboliser la métamorphose. Enfin, aucun élément n'est donné sur la manière dont Merlin prend l'apparence de Bretel. Ulfin et Uter le découvrent après sa transformation, comme si le héros s'était caché pour se servir de son pouvoir. Dans le roman de Robert de Boron, Merlin est sans cesse en train de se jouer des hommes en leur apparaissant sous les traits d'un vieillard, d'un mendiant, d'un bûcheron, d'un jeune serviteur, etc. À tel point qu'il en devient insaisissable, sans apparence propre et véritable[402]. Le texte ne donne que très peu d'informations sur l'utilisation et le fonctionnement du pouvoir, l'expression qui qualifie la métamorphose est toujours la même : « Einsi com Merlins l'ot dit, si le fist et ot prise la samblance au garçon a la dame […]. » (§ 37, 18-19), « Et Merlins se trest arriere et prist la samblance que il avoit le jor qu'il parla a Uitier […]. » (§ 37, 33-35). De plus, le héros se cache ou s'éloigne pour changer d'apparence, comme lorsque Uter lui demande une démonstration :

> Et lors dit : « Alez un poi la hors, si li mosterrai la prouvance dou garçon. » Et il s'en issent. Et si tost com il furent hors, et il vient aprés et apele Uitier, si li redist toute la maniere dou garçon et li dist que il s'en veult aler et comende li ce que il voudra (§ 39, 9-14).

Merlin demande aux deux frères de s'éloigner, mais sa métamorphose est presque instantanée (« si tost com il furent hors, et il vient aprés »). Ainsi, le pouvoir de métamorphose demeure assez mystérieux au Moyen Âge, ce qui n'est pas surprenant étant donné que le déguisement et la tromperie relèvent du diable[403].

Les caractéristiques liées au pouvoir de métamorphose dans les textes médiévaux apparaissent également dans notre corpus contemporain. Dans un premier temps, nous étudierons différents instruments dont se sert le héros pour métamorphoser les autres ou lui-même. Puis, nous analyserons des exemples dans lesquels le fonctionnement de ce pouvoir demeure très abstrait ou mystérieux.

---

[402] « Refusant de se définir en tant que personne stable, Merlin érige la métamorphose en mode d'existence, et parfois pour son seul plaisir. Affranchi des contraintes de la forme, de l'espace et du temps, il s'installe dans le multiple et la *muance*. On ignore au fond quelle est sa véritable nature, si bien qu'on lui en prête plusieurs. Mais où est le vrai Merlin ? Y a-t-il même un vrai Merlin ? […] Sous ses aspects parfois drolatiques ou puérils, la métamorphose merlinesque cache l'inconsistance d'un être en quête de sa nature propre, et dont la nature réside précisément dans le changement. ». (Dubost, Francis, « L'Enfant sans père, Merlin » *in Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, 12e-13e siècles. L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 728).

[403] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 154, p. 58-59.

i. Les instruments de la métamorphose

Chez Steve Barron, Merlin utilise le pouvoir de métamorphose à deux reprises seulement. La première fois, il donne l'apparence du duc de Cornouailles à Uther (chap. 18, voir annexe 1, document 45). Les deux personnages apparaissent en plan rapproché et en contre-champ, c'est-à-dire dos à la caméra et face à la mer, assis sur leur cheval. À l'arrière-plan, on distingue une falaise, la forteresse de Tintagel et la mer. Il fait sombre, le temps est pluvieux et la forteresse est entourée d'une brume qui donne un caractère mystérieux et magique à la scène. Notons que Merlin et Uther se regardent mais le spectateur ne distingue que le visage du premier, au contraire de celui du roi, caché par les protections latérales de son casque. Cela suggère déjà la métamorphose : Uther pourrait être n'importe qui sous cette armure puisqu'on ne voit pas son visage. Les deux protagonistes occupent l'espace de manière égale mais ils s'opposent par les costumes et les couleurs qu'ils portent. Les vêtements de Merlin sont foncés, son heaume crânien épouse parfaitement la forme de sa tête et il est assis sur Rupert dont le poil est gris-blanc. Uther porte une cape et un casque à crête rouge et son cheval est noir. Ces différences soulignent la dissymétrie entre les deux héros dont la relation de confiance et d'amitié a été brisée. En effet, Merlin a décidé d'accorder son aide à Uther en échange de l'enfant qu'il concevra avec Ygerne, mais il lui a aussi adressé de nombreux reproches sur son obstination à séduire la femme d'un autre. Le héros va tendre son bras et sa paume vers le visage d'Uther, ce qui crée un bruit de tonnerre, puis la tourner légèrement comme pour déclencher son pouvoir. Un plan rapproché sur Uther et son cheval révèle alors la métamorphose : une lumière intermittente provoquée par des éclairs fait apparaître successivement le visage d'Uther puis celui du duc de Tintagel pour s'arrêter au final sur l'apparence de ce dernier. Ainsi, Steve Barron offre au spectateur une véritable mise en scène de la métamorphose à travers la technique de la lumière intermittente. De plus, Merlin utilise sa main associée aux éléments naturels (puisque le tonnerre et les éclairs accompagnent son mouvement) pour provoquer ce pouvoir. Notons que Morgane, la fille d'Ygerne, verra Uther sous sa véritable apparence et non celle de son père, ce que le spectateur découvre grâce à une focalisation interne sur la petite fille. En effet, un plan sur Ygerne et Morgane est suivi d'un autre sur Uther entrant dans la pièce sous l'apparence du duc. Puis un plan sur Morgane est suivi du même plan sur Uther qui apparaît alors sous sa véritable apparence. Les pleurs de la fillette montrent encore que la métamorphose n'a pas

d'effet à ses yeux. Enfin, soulignons que ce pouvoir garde ici un aspect négatif, déjà présent au Moyen Âge par sa connotation de tromperie. Merlin et son cheval Rupert ont une conversation après le départ d'Uther vers la forteresse :

> – Tu n'as pas l'air d'approuver !
> – Et pourquoi voudrais-tu que j'approuve !
> – La fin justifie les moyens mon cher Rupert !

Merlin a conscience de faire quelque chose de mal, de même que le héros de Robert de Boron[404], mais il le fait pour pouvoir installer un meilleur roi sur le trône. Il va provoquer, sans le savoir, la haine de Morgane envers Arthur et l'engendrement de Mordred.

À la fin du film, le héros va utiliser une dernière fois son pouvoir de métamorphose avant de renoncer définitivement à la magie : « Je crois qu'il me reste un dernier tour ! » ; « Il ne m'en reste plus, on peut dire adieu à la magie ! » (chap. 36, voir annexe 1, document 46). Merlin utilise simultanément la métamorphose sur Nimue et lui-même après avoir retrouvé sa bien-aimée dans la forêt. Ils vont pouvoir rattraper les années perdues en rajeunissant car ils sont devenus tous deux extrêmement vieux. Encore une fois, les techniques du cinéma, notamment les effets spéciaux, permettent de mettre en scène ce pouvoir. Les deux héros se font face dans un plan rapproché, Nimue étant en contre-champ. À l'arrière-plan, on distingue les arbres de la forêt et les feuilles mortes qui jonchent le sol. Les amants sont en harmonie dans ce plan, au contraire de celui avec Uther. Les formes, les couleurs de leurs vêtements et la longueur de leurs cheveux blancs s'accordent parfaitement. Merlin va opérer une double métamorphose simultanée : il tend sa main gauche vers le visage de Nimue et ramène la droite vers le sien. On assiste ainsi à une symétrie parfaite entre les deux visages et les deux mains, même si ces dernières sont celles de Merlin. Si l'on compare avec la métamorphose d'Uther, le héros n'avait qu'une main tendue vers le roi, il n'y avait pas de réciprocité dans ce mouvement, il ne s'incluait pas dans la métamorphose. Uther apparaissait seul ensuite dans un plan rapproché où le spectateur pouvait voir sa transformation. Ici, Merlin et Nimue restent tous deux présents dans un plan-séquence dont ils monopolisent l'espace à tour de rôle. Après avoir placé ses mains, le héros effectue le même mouvement déclencheur que pour Uther, puis les laisse retomber. Le réalisateur choisit alors d'utiliser le travelling circulaire pour dévoiler au mieux les transformations des deux protagonistes. Il place ainsi les amants dans

---

[404] « Ulfins est auques bien aquitez dou pechié que il ot des amors faire, mais je ne me sui mie aquitez dou pechié que j'ai de la dame et de l'engendreure que ele a dedanz soi, et si ne set de cui » (§ 73, 16-19).

une sorte de bulle magique. En effet, le mouvement rapide des arbres à l'arrière-plan étourdit le spectateur, il n'y prête plus attention et se focalise sur les deux amants autour desquels plus rien ne semble exister. Le travelling dévoile tout d'abord la transformation de Nimue : son visage rajeunit petit à petit, ses rides disparaissent et ses cheveux blancs reprennent leur couleur brune. Merlin masque Nimue très rapidement au cours de ce mouvement circulaire de la caméra (puisqu'il se tient en face d'elle et que la caméra tourne autour d'eux) ce qui retient l'attention du spectateur, crée du suspense et permet de la découvrir encore plus transformée. Puis la caméra, tout en continuant son mouvement circulaire et sans changer de plan, passe de Nimue à Merlin et montre la même transformation : son visage rajeunit, ses cheveux et sa barbe raccourcissent et reprennent leur couleur brune. Nimue masque aussi cette transformation provoquant les mêmes effets déjà énoncés. Notons également qu'une lumière traverse les visages des deux amants pendant leur transformation ce qui souligne la présence de la magie, de même que la musique extradiégétique dont certains instruments comme le carillon ou la harpe sont souvent associés à des scènes où apparaît le surnaturel. Ainsi, cette métamorphose dévoile beaucoup d'informations au spectateur : Merlin utilise encore une fois ses mains et les transformations se font cette fois de manière progressive, grâce à une lumière qui semble envahir les visages des amants. La métamorphose d'Uther était plus subite et instantanée à travers sa mise en scène grâce à la lumière intermittente des éclairs. Cependant, celle des amants n'est pas momentanée mais perpétuelle, de plus il ne s'agit pas d'un changement radical d'apparence mais d'un rajeunissement. Merlin ne cache pas sa transformation au contraire de son homologue médiéval, elle a lieu non seulement devant les yeux de Nimue, mais surtout devant ceux du spectateur. Encore une fois, celui-ci a accès à de nombreuses informations sur les pouvoirs du héros et leur fonctionnement. Enfin, aucun aspect négatif n'est lié à cette dernière utilisation du pouvoir de métamorphose.

Chez John Boorman, Merlin métamorphose également Uther mais il ne procède pas de la même manière. C'est grâce au souffle du dragon auquel il fait appel à l'aide d'un charme, qu'il va pouvoir donner l'apparence du duc à Uther. Nous avons déjà commenté en partie cette scène et montré comment Merlin appelle le souffle du dragon. John Boorman crée une atmosphère propice au mystère et à la peur[405]. À présent, il nous faut expliquer la métamorphose elle-même (voir annexe 1, document 47). Après l'arrivée du souffle du dragon,

[405] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, a. Proximité et fusion avec la nature, ii. La nature liée aux pouvoirs de Merlin, – Le charme suprême*, p. 126-127.

Merlin envoie Uther sur son cheval vers le château du duc de Cornouailles. Une falaise les sépare mais le roi est porté par la brume magique à travers laquelle il galope librement. Un premier plan moyen le présente en armure et casque rabaissé, en train de galoper au ralenti entouré d'une brume blanche et d'une nuit noire, ce qui crée un contraste très fort. Puis un fondu enchaîné rapide fait apparaître un plan moyen de Merlin, debout au bord de la falaise, entouré des mégalithes au centre desquels il avait fait appel au souffle du dragon. Il tient son bâton bien droit à côté de lui et le lève brusquement vers le ciel en criant : « Va ! ». Un autre fondu enchaîné fait réapparaître Uther en plan rapproché cette fois et de profil, suivi par un mouvement panoramique latéral droit de la caméra. Il ne se déplace plus au ralenti, comme si l'ordre de Merlin avait permis de repasser à une vitesse normale. Puis un gros plan sur Uther, toujours consécutif à un fondu enchaîné, montre son casque, balancé d'avant en arrière par le galop du cheval. Il entre et ressort de nuages de brume. On entend la voix hors-champ de Merlin : « Prends l'apparence du duc ! » avant de découvrir à nouveau, après un fondu enchaîné rapide, le même plan du héros au bord de la falaise et la suite de ses paroles : « Change-toi ! Transforme-toi ! ». Puis le plan repasse sur Uther après un nouveau fondu enchaîné et la voix hors-champ de Merlin termine en ordonnant : « À l'instant ! ». À ce moment précis, le casque que l'on connaissait est masqué par un nuage de brume et ressort métamorphosé : il ne s'agit plus de l'armure d'Uther mais de celle du duc. Ainsi, John Boorman choisit de mettre en scène le pouvoir de métamorphose en utilisant la brume (les effets spéciaux étant bien moins développés à l'époque du film que pour Steve Barron) et en présentant d'abord uniquement une transformation d'armure et de casque. Le souffle du dragon est l'instrument qui permet à Merlin de métamorphoser Uther : c'est en passant à travers un nuage de brume magique que le roi change d'apparence. Notons tout de même que Merlin en donne l'ordre à un moment précis et que la transformation a lieu de manière instantanée (« À l'instant ! »). Mais le héros se tient à distance, il n'a aucun contact physique avec Uther, le souffle du dragon est assurément l'élément qui va permettre la métamorphose. Les fondus enchaînés créent une atmosphère mystérieuse, hors du temps et de l'espace. Ils symbolisent souvent un saut dans le temps, pourtant ici ils apparaissent à chaque changement de plan. Les repères temporels sont donc ébranlés et la scène semble se situer en marge du reste de l'histoire. D'autre part, de même que chez Steve Barron, la jeune Morgane ne va pas percevoir les effets de cette métamorphose et remarque immédiatement qu'il ne s'agit pas de son père. Un premier plan rapproché présente Igraine qui console la fillette dans son lit. Celle-ci prétend que son père est mort (en effet, un plan précédent a montré le duc en train de

mourir, empalé sur des piquets pendant une bataille). Puis un gros plan sur Uther succède au premier. Le roi soulève son casque et on découvre sa véritable apparence, ce qui signifie qu'on se trouve en focalisation interne sur Morgane, puisque la métamorphose a eu lieu. Un plan parallèle apparaît ensuite, celui du duc empalé, agonisant et soulevant également son casque, comme si les deux hommes n'en devenaient plus qu'un seul. Puis un gros plan sur Uther le montre en train de retirer le casque, son visage est donc masqué pendant un court instant et lorsqu'il réapparaît, il a pris l'apparence du duc. La focalisation est donc repassée sur Igraine qui voit son mari et non Uther. Notons que John Boorman utilise un artifice pareil à la brume : le retrait du casque. Il permet de passer d'une apparence à une autre sans trop d'effets spéciaux. Plus loin, lorsque Uther embrasse Igraine, il voit Morgane l'observer de derrière un rideau. Encore une fois, c'est sa véritable apparence qui est présentée, on revient donc à une focalisation interne sur Morgane. Ainsi, John Boorman joue sur les différentes apparences d'Uther, la véritable et la fausse, en utilisant la perception de la fillette et celle de sa mère. Il rappelle ainsi au spectateur qu'il ne s'agit que d'une métamorphose et que le roi est bien celui qui s'apprête à engendrer Arthur. Pour finir, ce pouvoir garde l'aspect négatif et diabolique, présent dans les romans médiévaux. En effet, Merlin est aussi conscient de tromper Igraine, il a essayé de dissuader Uther avant de lui demander son enfant en échange de ses services (chap. 4). Cela va déclencher la haine de Morgane qui l'enfermera dans une prison de glace à jamais.

Chez Walt Disney, la métamorphose apparaît très fréquemment. Merlin fait appel à deux instruments fondamentaux lorsqu'il utilise ce pouvoir : la baguette et la formule magique. La métamorphose est surtout utilisée dans le cadre de l'éducation d'Arthur, elle doit apprendre au futur roi comment se servir de son intelligence :

> – Tu as cru que tu pouvais plonger d'un seul coup n'est-ce pas ?
> – Je suis un poisson pas vrai ?
> – Tu ressembles à un poisson, c'est tout ! Ça ne veut pas dire que tu sais nager, tu n'as pas l'instinct, il faut que tu te serves de ton cerveau (chap. 7).

Moustique et Merlin deviennent d'abord des poissons. Le jeune garçon sera confronté à un énorme brochet dont Archimède, le hibou fidèle du héros, le sauvera. Puis ils prennent l'apparence d'écureuils :

> – As-tu jamais pensé devenir un jour un écureuil ?
> – Oh non je n'y ai jamais songé !

> – Eh bien tu sais, voilà une créature minuscule qui a d'énormes problèmes. Pour survivre, il faut qu'elle les résolve vite, et j'ai pensé qu'il serait instructif que tu en sois un car sa petite vie est très difficile et toujours dangereuse (chap. 9).

Deux femelles écureuils vont s'éprendre de Moustique et Merlin et finir apeurées ou déçues au moment de leur transformation en humain. Arthur retire une morale de son expérience avant de poursuivre son instruction par la métamorphose :

> – L'amour a un grand pouvoir d'attraction sur les créatures.
> – Plus grand que la gravitation ?
> – Oui mon garçon, une force énorme, je dirais même que c'est la plus grande force sur cette terre (chap. 10-11).

Enfin, Merlin transforme Arthur en oiseau sans participer cette fois à la métamorphose. Il laisse à Archimède le soin de lui transmettre ses connaissances. Mais le garçon est attrapé par Madame Mim, une sorcière, ennemie jurée de Merlin. Ils organisent un duel de sorcellerie dans lequel chacun doit se métamorphoser autant de fois qu'il le souhaite (uniquement en animal réel et sans avoir le droit de disparaître) pour détruire l'adversaire. Le héros devient tour à tour tortue, lapin, ver, morse, souris, crabe, bouc et microbe alors que Madame Mim revêt les apparences successives de crocodile, renard, poule, éléphant, chat, serpent, rhinocéros et dragon (chap. 15). Après avoir remporté la victoire en se transformant en microbe et en contaminant Madame Mim, Merlin demande encore une fois à Arthur quelle morale il retire de leurs péripéties :

> – Vous avez été épatant Merlin ! Mais vous auriez pu être tué !
> – Oh ce n'est pas grave, mais en as-tu tiré une leçon ?
> – L'intelligence… vous donne la vraie puissance !
> – Très bien Moustique ! Aussi, continue tes études (chap. 15).

La métamorphose est donc l'outil principal de l'éducation du jeune garçon. Analysons à présent les instruments grâce auxquels Merlin peut faire appel à ce pouvoir. Au moment de la transformation de Moustique en poisson (voir annexe 1, document 48), le héros qui a déjà tapoté la tête du garçon avec le bout de son bâton, ne se souvient plus de la formule exacte et fait appel au hibou : « Archimède, quelle est donc la formule pour les poissons ? » (chap. 7). Rappelons que la position stratégique du hibou, au sommet du chapeau du héros, le place entre le ciel, le divin, d'où provient le savoir, et Merlin qui en est le bénéficiaire. Le savoir transiterait donc par Archimède avant d'arriver au héros, ce qui est bien représenté dans cette scène où le hibou constitue la mémoire de Merlin qui ne se rappelle plus de la formule magique[406]. Le plan est cadré sur Archimède, perché et endormi sur la pointe du chapeau du

[406] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, b. Proximité et fusion avec le monde animal, i. Merlin ami des bêtes, – Le fidèle compagnon de Merlin*, p. 143 à 145.

héros. L'extrémité de la baguette magique entre dans le champ et le bouscule à plusieurs reprises, sans que l'on puisse voir qui la manipule. Cependant, la voix hors-champ de Merlin indique indubitablement qu'il s'agit du héros. Bien qu'Archimède soit endormi, il ne tarde pas à donner la formule à Merlin : « Aquarius, aquaticus, poissonibus ! ». Ainsi, les deux instruments sont rassemblés ici dans un même plan : le hibou associé à la formule magique, et la baguette qui semble se mouvoir toute seule et est donc personnifiée. Mais la présence physique du héros ne va pas tarder se manifester. Un plan rapproché sur Arthur montre la métamorphose en action. La main gauche de Merlin tenant la baguette est présente à gauche du plan. Elle tapote la tête du garçon à trois reprises en gardant une position horizontale. Au même moment, la voix hors-champ du héros prononce la formule magique rappelée précédemment par Archimède. C'est alors que de petites étoiles apparaissent au bout de la baguette. Puis le cadrage passe en plan moyen pour représenter au mieux la transformation d'Arthur : un tourbillon lumineux le parcourt de la tête aux pieds en le faisant disparaître petit à petit. Puis un gros nuage rose demeure alors que tout le décor est devenu rougeâtre et sombre. La musique change également à ce moment-là : une harpe entame des arpèges, ce qui suggère le merveilleux, la magie. Puis le nuage disparaît et les couleurs normales réapparaissent, alors que quelques petites étoiles demeurent encore. On découvre ce qu'il reste d'Arthur : un petit poisson orange. Merlin est donc resté absent de ce plan. Seule sa main, tenant la baguette, et sa voix sont présentes. Le réalisateur a voulu mettre en valeur la métamorphose, la représenter de la manière la plus absolue en lui consacrant tout un plan. Le héros qui en est l'instigateur n'apparaît qu'en partie (par sa main). Un élément très intéressant est à souligner. Après avoir métamorphosé Arthur, Merlin lui demande de l'attendre. Les plans suivants restent ensuite focalisés sur le garçon et ses premières secondes dans le monde aquatique. On ne voit pas la transformation de Merlin, elle reste mystérieuse : le héros rejoint Arthur sous l'apparence d'un poisson bleu. Il en va de même pour la métamorphose inverse. La dernière fois où Merlin apparaît sous la forme d'un poisson, il est emprisonné sous un casque, dans la rivière, pendant que Moustique est pourchassé par un brochet. Puis on le voit sortir de l'eau sous sa véritable apparence, avec le même casque sur la tête. Il s'est donc encore une fois métamorphosé secrètement, sans que le spectateur puisse le voir. Cela rejoint les exemples des textes médiévaux énoncés ci-dessus. En revanche, on assiste à la métamorphose inverse d'Arthur. Celle-ci est presque identique à la première : la main gauche de Merlin apparaît à nouveau sur le côté gauche du plan, sa voix hors-champ prononce une nouvelle formule : « Slic, slac, slang ! ». Le petit poisson se change en un gros nuage rose qui

laisse peu à peu apparaître Arthur, assis par terre, entouré de quelques étoiles subsistantes. On assiste presque à l'opération inverse de la première métamorphose, si ce n'est que l'étape du tourbillon lumineux a été supprimée, et que la formule est différente, ce qui montre son importance et son caractère indispensable. Ainsi, Merlin utilise la métamorphose en se servant de sa baguette associée à une formule magique. Le pouvoir en action est illustré avec la présence de petites étoiles et de nuages de fumée. Mais le spectateur va avoir accès à plus d'informations sur les transformations personnelles du héros au fil de l'histoire.

Après avoir pris l'apparence d'écureuils (cette fois le réalisateur choisit de ne pas montrer la métamorphose), Merlin et Arthur vont reprendre leur aspect initial (chap. 10). Notons que c'est toujours le héros qui commence, comme s'il avait besoin de sa véritable apparence pour transformer Arthur. Bien que le spectateur puisse enfin voir le héros se métamorphoser, le mystère demeure encore quelque peu (voir annexe 1, document 49). En effet, c'est sous un tas de feuilles mortes dans lequel Merlin changé en écureuil est tombé, que la transformation va avoir lieu. Les feuilles se mettent à trembler et l'on entend la voix du héros prononcer la formule : « Alacazam ! ». Nous verrons qu'il s'agit d'une formule utilisée uniquement sur lui-même afin de reprendre son apparence initiale. Un nuage bleu et de petites étoiles vont alors se former pendant que le cadrage effectue un mouvement panoramique vertical ascendant. Merlin passe d'une taille minuscule à sa taille humaine. Ainsi, le réalisateur choisit de mettre en valeur la métamorphose à travers ce mouvement vertical ascendant de l'image, assez rapide et donc surprenant pour le spectateur, comme si le héros grandissait d'un seul coup. Mais Merlin est encore caché par le nuage bleu et les feuilles au moment de sa transformation. Cependant, le spectateur a accès à un peu plus d'informations que précédemment, notamment sur la formule utilisée. Merlin se rend ensuite auprès d'Arthur mais il ne va pas utiliser sa baguette. Hors-champ, il prononce simplement la formule de métamorphose inverse déjà observée : « Slic, slac, slang ! ». Arthur, sous l'apparence d'un écureuil, disparaît derrière un nuage rose et de petites étoiles, pour réapparaître comme Merlin après un mouvement panoramique ascendant de l'image. Cependant, ce mouvement est moins brutal et spectaculaire que celui du héros car le garçon est assis par terre.

Plus loin, Merlin va transformer Arthur en oiseau, sans l'accompagner cette fois (chap. 13, voir annexe 1, document 50). Le garçon, cadré en plan rapproché et en contre-champ, est accoudé à la fenêtre et rêve de pouvoir voler. Merlin s'approche discrètement de lui pour le transformer à son insu. Sa main droite cette fois, tenant la baguette, entre dans le champ

gauche du plan et effectue un petit mouvement circulaire au-dessus de la tête d'Arthur. En même temps, on peut entendre le chuchotement incompréhensible hors-champ d'une nouvelle formule. À nouveau, des étoiles apparaissent au bout de la baguette et vont entourer le garçon. Mais le réalisateur utilise une nouvelle technique pour illustrer la métamorphose, celle du fondu enchaîné. L'image d'Arthur va peu à peu s'effacer, laissant le reste du plan intact. Au même endroit et en même temps, un petit oiseau orange, perché sur le rebord de la fenêtre, va apparaître progressivement. Encore une fois, les arpèges d'une harpe contribuent à créer une atmosphère magique. Notons que le réalisateur choisit à nouveau de faire l'ellipse de la transformation inverse. Ainsi, ces nouvelles métamorphoses confirment encore l'importance de la baguette (qui n'est cependant pas indispensable) et de la formule magique. Les techniques utilisées par le réalisateur pour illustrer ce pouvoir (les étoiles et le nuage de fumée) sont complétées par le fondu enchaîné.

Enfin, c'est dans son duel avec Madame Mim que le spectateur va enfin pouvoir voir Merlin se métamorphoser (chap. 15, voir annexe 1, document 51). Le réalisateur utilise plusieurs techniques. Parfois le héros est caché pendant sa métamorphose, comme par exemple lorsqu'il passe de l'apparence de lapin à celle d'asticot à l'intérieur d'un tronc d'arbre, ou encore lors de sa dernière transformation, quand il se change en microbe microscopique, caché dans les mains fermées de Mim. D'autres fois, il change de forme instantanément, entouré toujours de quelques petites étoiles, comme lorsqu'il passe de son aspect initial à celui de tortue, puis de tortue à lapin et plus loin de morse à souris, de souris à crabe et encore plus loin de bouc à souris. Enfin, le réalisateur utilise parfois la technique de la déformation. Merlin se sert de la forme de l'animal dont il a pris l'apparence pour se métamorphoser : par exemple, lorsqu'il a l'aspect d'un asticot, il grossit et finit par devenir un morse, ou lorsqu'il s'est changé en crabe, ses membres s'agrandissent et se développent de manière à former un bouc. Ainsi, Merlin se transforme à de multiples reprises et offre le spectacle de son pouvoir dans toute sa splendeur. Notons qu'il n'utilise ni baguette ni formule magique lors de ce duel. Il est donc capable de se métamorphoser de manière plus abstraite, par sa seule volonté. Enfin, la dernière fois où Merlin utilise son pouvoir sur lui-même est lorsqu'il revient de Saint-Tropez pour aider Arthur qui ne se sent pas capable d'assumer son rôle de roi (chap. 17). Il arrive, habillé en vêtements de plage, tenant sa baguette dans la main gauche. Il s'en donne un coup sur le crâne en prononçant la formule qui lui est spécifique : « Alacazam ». Il disparaît, laissant place au nuage bleu et aux petites étoiles, puis réapparaît en se déployant de haut en bas, dans ses vêtements initiaux. Ainsi, le spectateur a accès à de

plus en plus d'informations sur la métamorphose. Lors du duel avec Madame Mim, de nouveaux éléments apparaissent : la formule et la baguette ne sont pas indispensables lorsque Merlin utilise son pouvoir sur lui-même. Par sa seule volonté, il semble capable de se métamorphoser. D'autre part, on observe de nouvelles techniques qui illustrent ce pouvoir : les transformations instantanées, les déformations ainsi qu'un déploiement de l'image de haut en bas, lors du retour de Saint-Tropez.

La métamorphose est donc un pouvoir auquel le film de Walt Disney donne une importance considérable. Il est constamment présent pour rythmer les aventures de Merlin et Moustique et constitue l'outil principal de l'éducation du futur roi. La baguette[407] et la formule en sont les instruments fondamentaux bien que facultatifs puisque Merlin est aussi capable d'utiliser ce pouvoir par sa seule volonté ce qui montre encore sa grande maîtrise sur celui-ci. Enfin, le héros se dévoile petit à petit, tenant en haleine le spectateur, pour finir par montrer son pouvoir dans toute sa splendeur. Notons qu'il subsiste un aspect négatif sur la métamorphose, héritage des textes médiévaux. Hector a peur d'être transformé en pierre s'il chasse Merlin du château :

> – Nous devrions chasser ce sorcier de malheur du château !
> – Oh non non non, Key, non ! Il pourrait jeter un maléfice sur nous tous et nous changer en pierre ! C'est le diable, il est capable de tout !
> – Non ce n'est pas le diable, il est gentil et sa magie est bénéfique (chap. 11) !

[407] « Bâton de pouvoir ou baguette magique, cet accessoire est indéniablement l'insigne de pouvoirs et d'autorité dans nombre de cultures y compris les traditions celtiques dont émane Merlin […]. Le bâton de Moïse, par exemple, est une autre illustration de cette fonction du bâton : il place Moïse comme guide du peuple d'Israël et comme son protecteur magique. » (Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 115). La baguette de Merlin est la source de tous les pouvoirs. Il l'utilise pour les métamorphoses (lors du combat contre Madame Mim), pour les déplacements d'objets, pour faire tomber la neige sur Hector dans le château (chap. 5) ou encore pour montrer l'endroit d'où tombera Arthur dans sa cabane (chap. 3). Elle participe donc même du pouvoir de clairvoyance. Comme nous l'avons vu, elle prend la fonction de baguette de chef d'orchestre lorsque Merlin déplace plusieurs objets à la fois, afin de maintenir un certain ordre et d'apparaître en régisseur. Elle peut aussi revêtir une fonction d'enseignement, d'éducation : le héros la brandit souvent tout en scandant des paroles morales à Moustique : « Mais en tous cas ne pense pas que tout s'arrange avec la magie et qu'elle résout tous les problèmes parce que c'est faux ! » (chap. 4). Enfin, elle est aussi un simple accessoire, mais qui sert rarement de canne ou d'appui. Lorsque Merlin et Moustique traversent la forêt pour se rendre au château, elle se trouve à l'horizontale dans la main de l'enchanteur, il ne s'appuie jamais dessus mais s'en sert comme d'un bâton de ski alors qu'il dévale une pente en glissant sur les talons (chap. 4). Elle est un outil indispensable au héros, elle semble apparaître au moment où il en a besoin, puis disparaître dans sa manche ou ailleurs. On ne voit jamais Merlin la prendre ou la poser. Lorsque le héros attend Moustique, il se sert de sa baguette pour délimiter le lieu où l'enfant va atterrir, puis il s'assoit et fume sa pipe, sans qu'on ait vu où elle est passée. De même, quand l'enfant lui annonce qu'il doit rentrer au château, il saute de son fauteuil avec la baguette à la main (chap. 3).

L'intervention de Moustique pour défendre Merlin montre bien que les choses ont changé et que le héros contemporain ainsi que ses pouvoirs ne sont plus diaboliques (« sa magie est bénéfique ! »). Pour finir, rappelons notre analyse précédente de la fusion corporelle de Merlin avec le monde animal[408]. Nous avions montré que le héros conservait toujours une ressemblance physique avec sa forme humaine : la couleur bleue de sa robe de sorcier devient celle de ses apparences animalières, il garde parfois une petite moustache blanche, héritage de sa longue barbe, ainsi que ses yeux ridés cachés derrière ses lunettes rondes et soulignés par d'épais sourcils blancs. De même, il garde sa voix et son langage humain pour s'adresser à Moustique. Le réalisateur montre ainsi que Merlin change de forme mais reste toujours lui-même, comme s'il revêtait un déguisement. Il n'est pas un véritable poisson ou écureuil, perdu dans la multitude des animaux de sa race, il reste reconnaissable malgré tout, un humain à l'apparence animale.

Dans une lettre adressée au Merlin de Dialogus, un internaute confie au héros qu'il veut apprendre la magie et lui demande ce qu'est un mage. Celui-ci lui en donne une définition dans laquelle il révèle indirectement comment fonctionne ses pouvoirs :

> Un Mage est une personne capable d'utiliser l'énergie en provenance de sources externes pour faire de la Magie : se déplacer d'un point à un autre, modifier son apparence, faire disparaître des objets, se rendre invisible, et aussi des choses moins spectaculaires, comme par exemple aider la sève à circuler dans un arbre (Lettre « Qu'est-ce qu'un mage ? »).

Merlin parle d'« énergie en provenance de sources externes » puis énumère les différentes possibilités offertes au Mage (l'emprise sur l'espace, la métamorphose, l'invisibilité). Puis, un peu plus loin dans la même lettre, il va se montrer plus précis concernant sa propre source d'énergie :

> La source du pouvoir varie selon les personnes : par exemple, je tire le mien de la Nature, ce qui signifie naturellement que je dois faire attention à ne pas demander trop d'énergie pour ne pas l'épuiser.

Ainsi, la source du pouvoir de métamorphose, comme celle de tous les pouvoirs du Merlin de Dialogus, provient de la Nature. Le héros utilise son énergie et doit en contrôler le flux, ce qui signifie que cette source n'est pas intarissable. Elle n'est pas à l'entière disposition de Merlin, il doit savoir la doser, l'utiliser raisonnablement. Cependant, aucun

---

[408] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, b. Proximité et fusion avec le monde animal, ii. La fusion avec le monde animal, – La fusion corporelle*, p. 157-158.

autre élément n'est donné pour comprendre de quelle manière le héros capte cette énergie, s'il utilise une formule magique, un geste ou simplement sa volonté.

Dans une autre lettre, dans laquelle un internaute lui demande de se décrire physiquement, Merlin révèle qu'il est impossible de le reconnaître physiquement :

> Je suis désormais un vieux monsieur… mais depuis toujours, j'ai la faculté de changer d'apparence et même, parfois, de faire changer d'apparence aux autres. C'est par exemple ainsi que j'ai modifié l'apparence du roi Uter Pendragon, père d'Arthur, pour qu'il puisse rejoindre Ygerne. Par conséquent, non, il n'y a pas de moyen sûr de me reconnaître physiquement. Me déguiser et passer inaperçu reste un de mes petits jeux préférés. Je puis être l'inconnu qui retient la porte, le clochard qui regarde passer les gens, etc.… (Lettre « Physiquement »).

Merlin révèle qu'il est capable d'utiliser son pouvoir sur d'autres personnes mais ne donne aucun élément précis. Il emploie le verbe « se déguiser » mais parle aussi de « faculté de changer d'apparence » ce qui montre bien qu'il ne s'agit pas d'un simple déguisement au sens propre, mais d'une véritable métamorphose. Le seul élément concret qu'il révèle sur son physique est son âge avancé (« Je suis désormais un vieux monsieur »). Merlin ne semble donc pas avoir de véritable apparence, il change constamment de visage afin de « passer inaperçu » et de ne jamais être reconnu. Il avoue d'ailleurs que c'est « un de ses jeux préférés ». Mais rappelons que se jouer des hommes par de multiples métamorphoses constitue une trace de l'héritage diabolique lié à ce pouvoir. Cependant, étant donné que le diable de Dialogus est réduit à un simple esprit ni maléfique, ni bienfaisant[409], on peut affirmer que l'aspect véritablement diabolique de ce pouvoir a été supprimé. De même, on retrouve cette idée d'apparences multiples dans une autre lettre :

> J'ai beaucoup lu sur vous et, devant tant de versions différentes, je ne sais plus qui croire ; tantôt trouvère, tantôt troubadour ; tantôt sorcier, tantôt magicien ; tantôt mort, tantôt vivant ; vous me semblez bien insaisissable… Quoi que c'est peut-être ainsi que vous aimez à vous faire connaître, tout simplement ? (Lettre « Biographies autorisées et non autorisées »).

Cette lettre est intéressante car elle symbolise la conception de Merlin au sein de toute la société contemporaine : le héros est resté un être insaisissable avec de nombreuses caractéristiques différentes et parfois contradictoires qui finissent pas le rendre totalement fuyant, inconsistant. Or, cette conception était déjà présente au Moyen Âge. Francis Dubost qui étudie le personnage dans la littérature médiévale le décrit ainsi : « Être de savoir, il est

[409] Voir *II. La rémanence des origines, 1. La conception, d. L'origine païenne,* p. 84-85.

voué à savoir sans être »[410]. L'aspect insaisissable et fuyant de Merlin a survécu jusqu'à aujourd'hui.

Steve Barron, John Boorman, Walt Disney et Dialogus offrent au spectateur des informations précieuses sur le mystérieux pouvoir de métamorphose. Les mains, le charme associé au souffle du dragon, la formule associée à la baguette magique, ou l'énergie de la nature, permettent à Merlin d'utiliser ce pouvoir de manière concrète. Ils constituent des instruments fondamentaux de la métamorphose. Or, dans d'autres œuvres contemporaines, ce pouvoir demeure mystérieux et son utilisation abstraite.

ii. Un pouvoir abstrait et mystérieux

Chez Jean-Louis Fetjaine, le pouvoir de métamorphose apparaît dans une nouvelle perspective, celle d'un « dédoublement » spirituel. Comme cité précédemment, Merlin s'incarne dans toutes sortes d'éléments, animaux, végétaux alors que son corps reste figé dans une clairière (*Brocéliande*, p. 247-248). Ces différentes transformations se font de manière mystérieuse, l'auteur ne donne pas d'information sur leur fonctionnement (« il devint poisson », « il fut la feuille morte tournoyant »). Quand au procédé, il demeure également très abstrait : Merlin rencontre tout d'abord des déesses sylvestres puis, grâce à une larme versée dans une source magique, il va quitter son corps : « Anéanti, l'enfant resta auprès de la source et pleura en silence, de honte, d'épuisement, de désespoir. Une larme coula sur sa joue, perla à l'angle de sa mâchoire et tomba dans le bassin. À l'instant même où elle toucha l'eau, le bosquet disparut. » (*Brocéliande*, p. 247).

Chez René Barjavel, la métamorphose est un pouvoir très mystérieux, dont le fonctionnement est particulièrement abstrait, comme l'explique le petit texte d'introduction qui présente Merlin au lecteur :

> Pour les femmes, il était le rêve. Celles qui aiment les cheveux blonds le rencontraient coiffé d'or et de soleil, et celles qui préfèrent les bruns le voyaient avec des cheveux de nuit ou de crépuscule (p. 9).

[410] Dubost, Francis, *op. cit.*, p. 751.

Merlin semble changer d'apparence selon les désirs et les préférences de la personne qui le regarde. Le pouvoir de métamorphose serait ainsi en connexion avec les pensées des interlocuteurs du héros. Les expressions « celles qui aiment » et « celles qui préfèrent » montrent bien l'importance des désirs d'autrui qui déterminent l'apparence du héros. Elles sont associées aux verbes « rencontraient » et « voyaient » qui montrent l'immédiateté du pouvoir de métamorphose. Il n'y a pas d'étape intermédiaire entre les différentes apparences : les personnes se font une certaine idée de Merlin et lorsqu'elles le croisent, elles le voient directement comme dans leur imagination. Le pouvoir de métamorphose apparaît donc de manière extrêmement abstraite et compliquée. Merlin se transformerait constamment suivant les aspirations de chacun et la métamorphose serait automatique, naturelle, comme le mécanisme de la respiration. Elle fonctionnerait de manière indépendante, sans forcément être provoquée par le héros. Dans un autre extrait, le narrateur apporte encore une fois quelques explications sur cette faculté extraordinaire :

> Chacun de ceux qui s'adressaient à lui le voyait sous une apparence qui correspondait à ses désirs ou ses craintes. Pour les femmes il avait les traits un peu imprécis de l'homme idéal dont elles rêvaient d'être aimées. Les hommes lui ôtaient tout caractère qui aurait pu en faire un rival, et lui prêtaient les attributs qu'ils croyaient être ceux de la sagesse : un grand âge et une longue barbe, avec parfois un gros ventre bien rond, assorti à la rondeur du pommier (p. 177).

Merlin apparaît aux femmes comme l'homme idéal, ce qui montre aussi qu'il peut prendre des apparences très diverses puisque chacune d'elle possède une représentation bien précise. D'autre part, les hommes l'imaginent et le voient souvent en vieux sage. Il semble encore une fois que Merlin apparaisse de manière instantanée aux personnes, selon l'idée qu'elles s'en font. Le passage d'une apparence à l'autre n'est pas perceptible pour les interlocuteurs du héros, chacun paraît avoir devant lui une représentation permanente de Merlin. Ce dernier pourrait donc aussi prendre plusieurs apparences en même temps si différentes personnes se trouvent face à lui au même moment. Mais le texte reste assez mystérieux et ne donne pas plus d'informations sur cette conception très particulière du pouvoir de métamorphose, dépendant des désirs des gens et ayant un caractère presque naturel, automatique.

Cependant, d'autres extraits montrent que le héros choisit aussi lui-même ses apparences, elles ne dépendent donc pas toujours des autres et peuvent ainsi être contrôlées par Merlin. Par exemple, le héros semble posséder différentes apparences bien précises. On retrouve ici l'idée du déguisement déjà évoquée chez Walt Disney :

> Merlin, sous l'apparence qu'il avait eue à son arrivée à Carohaise, cheval brun, robe verte, barbe rousse, rejoignit Arthur alors que celui-ci galopait vers la bataille dont il se rappelait s'être éloigné pour poursuivre Folle (p. 61).

Le narrateur décrit l'apparence en question comme s'il s'agissait de différents accessoires amovibles : « cheval brun, robe verte, barbe rousse ». Encore une fois, la notion de déguisement est proche puisque le héros semble choisir cette apparence comme s'il choisissait une tenue plus ou moins appropriée pour un certain événement. On retrouve un autre exemple similaire :

> Merlin chevauchait à son côté [d'Arthur], sous son apparence irlandaise, barbe rousse et bonnet de laine, sa harpe d'argent pendant à sa selle (p. 252).

Merlin semble posséder toute une « collection » d'apparences : l'apparence de Carohaise, l'apparence irlandaise etc. On retrouve cette dernière alors que Gauvain, qui ne sait que faire de Perceval devenu fou, appelle Merlin à l'aide :

> – Merlin ! Tu es vraiment le bienvenu !… Mais quelle drôle de barbe t'a poussé au menton !
> Merlin se mit à rire.
> – C'est que je suis en Irlande : tu me vois irlandais ! (p. 272).

Ici, l'apparence de Merlin n'obéit pas à un désir de Gauvain. Le chevalier voit malgré lui le héros avec une « drôle de barbe » et s'en étonne fort. Mais Merlin lui explique la raison de cette particularité : « C'est que je suis en Irlande : tu me vois irlandais ! ». Chaque apparence de sa « collection » semble s'adapter à des situations bien précises et le héros paraît les sélectionner par sa propre volonté et non celle des autres. Un exemple dans lequel il se rend auprès de Viviane, montre plus clairement qu'il influence le choix de certaines apparences :

> Elle prit le temps de le regarder, et s'aperçut qu'il avait changé. Lui-même ne s'était pas rendu compte que pour la rejoindre et mieux se rapprocher d'elle il s'était glissé dans l'apparence de ses quinze ans (p. 80).

Merlin choisit cette apparence d'adolescent presque inconsciemment, afin de mieux se rapprocher de Viviane encore très jeune. Notons que le verbe « se glisser » rappelle à nouveau l'idée de déguisement. Le héros « se glisse » dans cette apparence comme dans un vêtement. De même dans cet extrait :

> C'était un merle qui parlait, perché sur la selle du cheval de Galaad. Viviane se posa près de lui, sous la forme d'une mésange […].
> – Hé ben, dit Bénigne, voilà-t-y pas un merlot qui cause ?
> – Vieille chatte ! dit le merle. N'es-tu pas capable de reconnaître un ami quand il change de robe ?
> Le cheval devint un âne qui portait Merlin en son apparence de bûcheron (p. 438).

Merlin utilise l'expression « changer de robe » pour qualifier sa métamorphose, ce qui reprend encore la connotation de déguisement. D'autre part, il semble maîtriser totalement son pouvoir : il l'utilise aussi facilement que de changer de vêtement. Enfin, une nouvelle apparence s'ajoute encore à la collection de Merlin : « l'apparence de bûcheron ». Ainsi, le héros peut aisément choisir l'aspect avec lequel il veut se présenter. Dans ce cas là, les personnes ne le voient plus comme elles l'imaginent mais comme Merlin le souhaite. Ses apparences sont comme des déguisements dont les composants semblent amovibles, à tel point que parfois, il s'y perd lui-même :

> Galehaut se leva, s'approcha et vit l'impossible : un cinquième bébé, pareillement langé, posé au fond d'un berceau et qui ne pleurait plus : qui hurlait, ouvrant une bouche grande comme celle d'un cheval qui bâille. […]
> – Est-il possible d'être si grand et si fort et de ne pas savoir compter jusqu'à cinq !… dit le nourrisson, qui se débarrassa de son maillot, fit un rétablissement et s'assit au bord du berceau, montrant avec innocence qu'il était un garçon.
> – C'est l'Enchanteur ! crièrent les nourrices d'une seule voix ravie.
> – Merlin ! soupira Galehaut, soulagé.
> Merlin prit l'apparence d'une cinquième nourrice, plus sa barbe rousse irlandaise, et s'assit près des quatre autres (p. 405-406).

Cependant, Merlin possède une véritable apparence qu'il ne révèle qu'à Viviane :

> C'est pourquoi Merlin avait décidé de se montrer à elle tel que ni le roi Arthur, ni personne ne l'avait jamais vu. Sauf sa mère. Sous son vrai visage. Tel qu'il était (p. 29).

Sous ses différentes apparences, le héros cache tout de même un aspect unique et véritable auquel personne n'a jamais eu accès à part sa mère qui l'a conçu et Viviane sa bien-aimée. Le narrateur va faire partager ce grand secret au lecteur en effectuant un portrait détaillé du physique de Merlin :

> Il était vêtu d'une longue robe en soie de Chine couleur du cœur des marguerites, parsemée de feuilles de houx brodées en or vert, serrée aux poignets et au col par un ruban d'or. À la taille, une large ceinture nonchalante de soie verte rassemblait les plis lourds de la robe qui tombait jusqu'à terre et d'où sortait juste la pointe d'un pied nu.
> Ses cheveux, par mèches et par ondes, avaient toutes les teintes allant du marron chaud au blond éclatant, mêlées et cependant distinctes. […] Ses sourcils étaient bien nets et foncés, et ses longs cils presque noirs s'ouvraient sur de grands yeux verts lumineux et rieurs. Sa bouche, ni grande ni trop petite, bien ourlée, était rouge et fraîche comme si elle venait d'être faite (p. 32).

Bien que le texte donne peu d'informations sur le pouvoir de métamorphose, le lecteur a accès à une description très détaillée du physique du héros, ce qui constitue une grande nouveauté par rapport aux textes médiévaux. En effet, l'origine diabolique de Merlin effrayait les lecteurs du Moyen Âge, c'est pourquoi les auteurs demeuraient très mystérieux à son sujet. Le héros ne semblait pas posséder de véritable apparence. Or, la description de René Barjavel le met particulièrement en valeur. Le détail non négligeable de la pointe du « pied nu » qui

dépasse de la robe apporte une connotation religieuse voire divine[411]. De même, Merlin paraît rassembler toutes les qualités physiques : « toutes les teintes allant du marron chaud au blond éclatant », « mêlées et cependant distinctes », « Sa bouche, ni grande ni trop petite ». Le héros serait ainsi doté d'une beauté parfaite, notamment en ce qui concerne ses cheveux, ses sourcils, ses yeux et sa bouche. Revenons à présent sur les informations concernant le fonctionnement du pouvoir de métamorphose. Malgré tout ce que le narrateur a pu dévoiler au lecteur, ce dernier dispose de peu d'éléments sur la manifestation de ce pouvoir. Dans les extraits précédents, les expressions qui décrivent la transformation de Merlin n'apportent aucun élément : « Le cheval devint un âne qui portait Merlin en son apparence de bûcheron » (p. 438). Cette transformation semble instantanée, elle ne comporte pas d'étape particulière (« devint ») et ne montre aucun instrument utilisé par le héros. Apparemment, seule sa volonté suffit. De même : « Merlin prit l'apparence d'une cinquième nourrice plus sa barbe rousse irlandaise […] » (p. 406). Encore une fois, l'expression « prit l'apparence» n'apporte aucun élément concret capable d'expliquer cette transformation. Ainsi, René Barjvel conserve une part de mystère sur ce pouvoir.

Pour finir, Merlin utilise aussi la métamorphose sur d'autres personnages, comme par exemple Morgane à qui il souhaite donner une leçon pour la punir de sa haine envers Guenièvre :

> Morgane regarda Guenièvre avec tant de fureur que chacun put lire l'envie de meurtre sur son visage. Et, perdant toute retenue, elle allait se mettre à l'insulter quand elle se sentit tout à coup devenir l'objet d'une métamorphose. Elle vit ses mains, en un instant, flétrir et se recroqueviller, elle entendit craquer les os de son dos tandis qu'elle se courbait en avant et que ses cheveux, devenus d'un blanc verdâtre, coulaient en mèches visqueuses de chaque côté de son visage. Elle passa une main tremblante sur ses joues et cela fit un bruit d'écorce râpeuse, et dans sa robe ses seins, séchés en gourdes plates, pendaient jusqu'à son nombril […].
> – Te voilà telle que tu es, dit une voix grave, quand tu te laisses envahir par la haine. Et telle que tu deviendras vraiment si tu ne la chasses pas hors de toi… (p. 166).

Encore une fois, Merlin semble effectuer cette transformation par sa seule volonté car aucun instrument relatif à ce pouvoir n'est mentionné. La métamorphose de Morgane est instantanée, bien qu'elle soit décrite sur plusieurs lignes ce qui donne une impression de durée. Hors, le texte précise bien « en un instant » et chaque membre est décrit immédiatement dans un état de vieille femme et non pas dans un processus de transformation

[411] L'art chrétien a souvent représenté les personnages divins (Jésus, Marie ou les saints) vêtus d'une longue robe serrée à la taille par un cordon et dont une pointe de pied (généralement le gauche) dépasse. Voir par exemple la statue de saint Pierre de la cathédrale de Saint-Pétersbourg, les représentations du Christ de Giotto di Bondare, *Vierge à l'enfant* (14e siècle) ou de Juan de Flandres, *Lazare sortant de son tombeau* (16e siècle), annexe 8, source : http://fr.wikipedia.org.

(« elle entendit craquer les os de son dos », « ses cheveux […] coulaient en mèches visqueuses de chaque côté de son visage », « Elle passa une main tremblante sur ses joues et cela fit un bruit d'écorce râpeuse », « Ses seins […] pendaient jusqu'à son nombril »). Notons que le pouvoir est très clairement cité : « elle se sentit tout à coup devenir l'objet d'une métamorphose ». L'expression « tout à coup » montre à nouveau le caractère d'immédiateté. De plus, Morgane se sent « objet » de ce pouvoir. Merlin le contrôle donc parfaitement, à tel point que l'« objet » visé ne peut en aucun cas résister. Soulignons la focalisation interne sur la jeune femme qui permet au lecteur d'avoir accès à ses pensées (« perdant toute retenue, elle allait se mettre à l'insulter », « elle se sentit tout à coup devenir l'objet d'une métamorphose »), mais également d'être lui aussi touché par la puissance et les conséquences de ce pouvoir, dont il ne connaît pas encore la source. Ainsi, René Barjavel apporte de nombreux éléments au pouvoir de métamorphose tel qu'il apparaissait dans les textes médiévaux. La seule volonté du héros ou les désirs de ses interlocuteurs suffisent à le déclencher. Aucun instrument n'est employé par Merlin qui manifeste une aisance extraordinaire dans l'utilisation de son pouvoir, pareille à celle de changer de vêtements. Mais la métamorphose demeure mystérieuse dans sa manifestation, le seul élément fourni est son caractère instantané. Pour finir, la connotation négative liée à la métamorphose, héritage des textes médiévaux, est seulement présente à travers la volonté occasionnelle du héros de se jouer des hommes par ses différentes apparences (ses transformations sont parfois accompagnées de rires). Mais comme nous l'avons déjà montré, les autres personnages s'en amusent tout autant et l'aspect diabolique est ainsi largement minimisé[412].

Dans son spectacle *Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, inspiré du roman de René Barjavel, Julien Masdoua reprend l'idée des apparences multiples du héros liées aux désirs et aux préférences des personnes qui le rencontrent. Il ne prononce pas son nom pendant plusieurs minutes, le qualifiant uniquement par le terme « l'enfant ». Et c'est seulement après une assez longue séquence introductive dans laquelle il raconte l'épisode du jugement de la mère et celui de la tour de Vortigern, qu'il donne enfin l'identité du héros :

> Enfin, juste une précision, l'enfant dont nous parlons, et surtout celui qui nous parle, il s'appelle Lailoken, Myrddin, Marzhin, mais aussi Santa Claus, Père Noël, Gandalf, Obi wan Kenobi…

[412] Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 1. Le pouvoir de clairvoyance, c. Le rire, i. Le rire moqueur et insolent*, p. 264 à 266.

> Mais là où nous nous trouvons, au moment où nous nous trouvons, nous l'appelons Merlin (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 505).

Le conteur cite un homologue médiéval du héros, Lailoken, puis deux traductions galloise et bretonne de son nom (Myrddin et Marzhin), enfin différents homologues apparus plus récemment (Santa Claus et le Père Noël qui sont une même personne avec plusieurs dénominations différentes selon les pays ; Gandalf, héros de la trilogie du *Seigneur des anneaux* de John Ronald Reuel Tolkien ; Obi wan Kenobi, héros de la série de films intitulée *La Guerre des étoiles* de George Lucas). En choisissant cette présentation originale de Merlin, Julien Masdoua souligne les multiples visages du héros, relatifs aux perceptions de chacun. Symétriquement, à la fin de son spectacle, l'auteur rappelle une dernière fois cette caractéristique : « Et dans sa quête, chacun d'entre nous peut entendre la voix de l'enchanteur qui l'aide, le conseille, dans le souffle du vent, dans les mots d'un ami, dans la folie d'un rêve… » (voir annexe 6, p. 14). Ainsi, Julien Masdoua décide de terminer son spectacle par ces mots qui mettent encore en valeur le pouvoir de métamorphose qui est omniprésent, dans le sens où Merlin peut s'incarner dans différents éléments pour mieux conseiller et aider les hommes. Ce pouvoir fait partie des caractéristiques les plus populaires du héros. Notons que l'auteur reprend également le caractère d'instantanéité de la métamorphose quand il présente les pouvoirs du héros : « Son jeu préféré consistait à se métamorphoser en un claquement de doigt en tout ce qu'il voulait, animal, végétal, personnage connu ou inconnu, sous les yeux ébahis de ses compagnons » (voir annexe 7, p. 504). Le conteur mime le claquement de doigt, soulignant la facilité de ce geste, et effectue de grands mouvements de bras lorsqu'il décrit les possibilités de la métamorphose (« animal, végétal, personnage connu ou inconnu »), ce qui montre l'étendue de ce pouvoir. Pour finir, la connotation négative liée à la métamorphose apparaît à travers le fait que Merlin, tout comme chez René Barjavel, aime beaucoup se jouer des hommes (« Son jeu préféré consistait à se métamorphoser […] sous les yeux ébahis de ses compagnons »), mais l'auteur n'explique jamais cela par une influence diabolique.

Dans la pièce de théâtre de Tankred Dorst, Merlin est décrit par les chevaliers comme un être insaisissable qui n'a pas de véritable apparence. Selon Sire Girflet, « Merlin, c'est … Merlin, c'est quelque chose qui change d'apparence ! » (p. 48). Le chevalier hésite, comme le montre les points de suspension et la répétition de « Merlin c'est ». Il bute au moment de caractériser le héros et finit par utiliser le terme « quelque chose », très général et neutre. Notons qu'il classe Merlin dans une catégorie différente de celle des humains puisqu'il le qualifie de « chose ». Il semble donc à court de vocabulaire pour répondre à la question de

Mark Twain (« Qui est Merlin ? »). Pourtant, le premier élément qui lui vient à l'esprit est lié à l'apparence et donc au pouvoir de métamorphose : « qui change d'apparence ! ». Ainsi, la métamorphose rend le héros indéfinissable, indescriptible. Pour Sire Bliobleris, « Merlin… est une pensée qui, au vol, passe par la tête. » (p. 48). Encore une fois, le chevalier marque un petit temps d'arrêt avant de donner sa caractérisation et choisit lui aussi d'être abstrait. Merlin est associé à une pensée qui traverse la tête des gens, il n'est donc pas palpable, n'a aucune existence physique, matérielle et donc encore moins d'apparence véritable. Les chevaliers ont beaucoup de mal à le décrire. Sire Orilus et Sire Girflet ne sont pas d'accord : « – Très grand ! – Ou très petit ! », et Sire Lamorak synthétise finalement leurs propositions : « On a toutes sortes d'idées sur Merlin, Sire ! », ce qui souligne encore une fois la notion d'évanescence. Les chevaliers n'ont que des « idées » sur Merlin mais aucune caractéristique physique précise. Seul Sire Saphar ose affirmer : « Un beau jeune homme ! », mais cette allégation ne peut être prise au sérieux face à toutes les autres répliques imprécises et surtout à celle de Sire Ladinas qui entre en totale contradiction : « Il est très vieux maintenant. ». Sire Lucas assure : « Mais il est invisible » alors que Sire Bors allègue : « Une brume ! Un banc de brume ! » (p. 49). Ainsi, ce portrait de Merlin est très confus, les chevaliers parlent à tort et à travers, apportent des éléments différents et parfois contradictoires. Chacun d'eux possède finalement sa propre idée sur le héros, ce qui rejoint la conception de René Barjavel. Pourtant, si l'on se place du point de vue du spectateur, Merlin possède une apparence véritable et unique, celle de l'acteur qui l'incarne. Mais celle-ci n'a pas de valeur, l'acteur étant toujours différent. Le texte est le seul garant incontestable des informations relatives au personnage. Merlin reste donc un être insaisissable, sans véritable apparence[413].

En ce qui concerne les procédés de la métamorphose, le texte demeure également très abstrait. Plusieurs scènes font apparaître ce pouvoir. La plupart du temps, Merlin se métamorphose pour tester, éduquer ou provoquer des chevaliers. Par exemple, sous l'apparence d'un ermite, il pousse Mordret à bout jusqu'à ce que celui-ci le piétine à mort :

> SIRE MORDRET. Crétin de bavard ! *Au même instant, alors que Merlin est à terre, mort, un oiseau s'envole, Merlin l'oiseau, et au même instant Merlin apparaît en haut, indemne, il regarde Mordret et l'ermite mort* (p. 171).

[413] Selon Jean-Pierre Ryngaert, « Le personnage de théâtre est, dans le texte, un fantôme en quête d'incarnation et dans la représentation, un corps toujours usurpé parce que l'image donnée à voir n'est pas la seule possible et qu'elle n'est jamais tout à fait satisfaisante. Il nous revient, dans nos lectures, de nous abandonner à cette part de rêve et de construire en même temps une enveloppe solide pour le saisir. » (*Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 122).

La didascalie révèle certaines informations sur le pouvoir de métamorphose. La première transformation, de Merlin en ermite, n'est pas décrite. Le héros apparaît directement au début de la scène sous cette apparence. Mais la didascalie précise bien qu'il s'agit de Merlin : « Un ermitage. Vieux tilleul fendu. Verger de pommiers. L'ermite est juché dans l'arbre, c'est Merlin. » (p. 166). Puis la nomination des personnages va préciser durant toute la scène : « MERLIN EN ERMITE ». L'auteur souhaite donc que le spectateur se souvienne qu'il ne s'agit que d'une apparence derrière laquelle le héros reste malgré tout présent. Cela va également contribuer à mettre en valeur la métamorphose suivante, de l'ermite en oiseau. D'après la didascalie, le corps de Merlin gît sur le sol, il est réellement mort (« Merlin est à terre, mort »). Cependant, il va quitter ce corps mort pour se matérialiser en oiseau. Ainsi, le paratexte nous montre encore une fois la nature immatérielle, incorporelle du héros, comme l'avaient fait les chevaliers dans leur description. Même si son corps ou celui dont il a emprunté l'apparence meurt, il ne disparaît pas définitivement et parvient à reprendre forme dans un nouveau corps. Le fonctionnement de cette transformation semble très délicat et demeure mystérieux : le corps de l'ermite reste à terre mais un oiseau apparaît et s'envole précisément au moment de sa mort. La didascalie précise « Merlin l'oiseau », ce qui ne laisse aucun doute sur la survivance du héros et sa nouvelle transformation. Puis une dernière métamorphose, d'oiseau à Merlin (tel que le connaissent les spectateurs), intervient toujours aussi rapidement lorsque son vol l'a emmené « en haut », c'est-à-dire hors de ce tableau, de cet espace, là où les personnages ne le voient et ne l'entendent plus. Ainsi, cette didascalie contient de nombreuses informations, tout en demeurant énigmatique. Elle emploie à deux reprises l'expression « au même instant » qui montre le caractère d'instantanéité des deux métamorphoses. De plus, ces dernières semblent avoir lieu en même temps : Merlin en ermite gît à terre et se transforme « au même instant » en oiseau, puis Merlin en oiseau reprend « au même instant » son apparence habituelle. Tout cela semble confus et met l'accent sur l'immédiateté du pouvoir de métamorphose. Notons cependant qu'un petit temps de pause est marqué entre les deux transformations, grâce à l'expression « Merlin l'oiseau ». L'oiseau n'a tout d'abord pas d'identité précise, puis il devient Merlin et c'est à partir de cette information-là que la deuxième transformation peut se faire. En tous les cas, le metteur en scène doit encore une fois faire preuve d'imagination. Ce qu'il faut cependant retenir est l'instantanéité de ce pouvoir ainsi que l'aspect insaisissable du héros qui peut voyager d'un corps à l'autre et ne possède finalement qu'une apparence véritable aux yeux du spectateur, grâce au comédien qui l'incarne.

Dans une autre scène, Merlin se métamorphose en pierre afin de tester Perceval. La didascalie ne révèle pas immédiatement qu'il s'agit du héros (« Perceval escalade le bloc de pierre, le bloc de pierre bouge, Perceval tombe », p. 141). C'est seulement après quelques phrases entre la pierre et Perceval que le paratexte précise la métamorphose : « LA PIERRE *bouge, se transforme en Merlin*. ». Contrairement à la scène avec l'ermite, la nomination des personnages mentionne « LA PIERRE », puis « MERLIN » et non pas « MERLIN EN PIERRE ». L'auteur veut créer un effet de surprise sur le spectateur, il veut lui dévoiler la présence du héros en même temps qu'à Perceval. Le spectateur se sent ainsi plus concerné, tel un véritable acteur de l'histoire. C'est au metteur en scène d'imaginer un procédé illustrant cette métamorphose. Par exemple, un déguisement que l'acteur pourrait retirer au moment de sa transformation ou un décor représentant la pierre qui pourrait se renverser juste avant son apparition. Ainsi, la métamorphose demeure assez mystérieuse chez Tankred Dorst qui ne donne que très peu d'éléments au metteur en scène : « *La pierre bouge, se transforme en Merlin. Merlin reste assis par terre* »). De même, elle semble instantanée et ne passe pas par l'utilisation d'instruments tels qu'une formule ou une baguette magique.

Enfin, un dernier exemple met en scène le pouvoir de métamorphose. Merlin prend l'apparence de Trévrizent, le frère du Roi Pêcheur. Il s'inflige des coups de fouet afin d'amener Perceval à éprouver de la pitié et à se reconnaître en tant qu'être humain. C'est seulement à la fin de la scène que la didascalie révèle l'identité véritable du personnage : « Trévrizent seul. Il quitte sa peau d'homme ensanglantée : c'est Merlin. » (p. 190). Encore une fois, l'auteur souhaite que le spectateur ne sache pas immédiatement qu'il s'agit de Merlin. Au début de la scène, il n'est pas fait mention du héros ou d'une quelconque transformation, il apparaît directement en Trévrizent et la nomination des personnages lui donne ce même nom. La didascalie apporte une précision quand à la métamorphose : « Il quitte sa peau d'homme ensanglantée ». On imagine donc une sorte de déguisement taché de sang que le comédien retirerait, révélant sa véritable apparence. La notion de « peau » est intéressante car elle présente une autre approche du pouvoir de métamorphose qui demeurait plutôt abstrait jusqu'à présent. Ici, le héros change de peau comme de vêtement, d'où l'idée du déguisement. Celle-ci va apparaître à plusieurs reprises et illustrer une autre sorte de métamorphose sur laquelle l'auteur donne un peu plus d'informations[414].

[414] Nous rappelons ici des éléments déjà abordés précédemment. Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, b. Proximité et fusion avec le monde animal, ii. La fusion avec le monde animal, – La fusion corporelle*, p. 154 à 157.

Merlin apparaît par exemple à Perceval sous l'apparence d'un paon : « Merlin, en paon, était perché dans un arbre et regardait en bas avec des yeux d'homme » (p. 94). Le héros est mentionné dès le départ, le spectateur sait qu'il s'agit de Merlin métamorphosé en paon. De même que chez René Barjavel, il semble posséder toute une panoplie d'apparences. Dans ce cas précis, il choisit celle « en paon ». Notons que la didascalie ne dit pas « changé en paon » ou « métamorphosé en paon » mais simplement « Merlin, en paon » ce qui rend la transformation très élémentaire, comme s'il s'agissait effectivement d'un déguisement. Enfin, la mention « avec des yeux d'homme » fait penser à un costume d'oiseau dans lequel seraient découpés des trous à la place des yeux. Dans une autre scène appelée « Exercice », Merlin tente en vain de se changer en oiseau :

> Merlin essaie de se transformer en oiseau. Il n'y parvient pas. Il s'énerve, s'impatiente de plus en plus. L'aile est mal placée, il l'arrache. Une nouvelle aile bien placée. Merlin essaie de donner à son corps une allure d'oiseau. Il avance et recule la tête en tendant le cou, il marche comme sur des échasses.
> MERLIN *crie, furieux*. C'est une poule ! *Il se secoue, recommence depuis le début.* Merle ! Merle ! Merle ! *C'est encore raté, il a l'air trop pataud.*
> *Il crie*. Plus petit ! Beaucoup plus petit ! *Il se tape sur le ventre, sur les cuisses, sur les épaules. Quand il constate que rien ne change, il s'arrache son unique aile et la piétine. Il part en courant* (p. 145-146).

La notion de déguisement est à nouveau présente. On imagine Merlin avec son visage d'homme dans un costume de poule. De plus, il a la possibilité d'arracher les parties qu'il pense avoir ratées, comme on le ferait pour un déguisement. Il mime l'animal plus qu'il ne se transforme : « Merlin essaie de donner à son corps une allure d'oiseau. Il avance et recule la tête en tendant le cou, il marche comme sur des échasses ». Toutes ces informations font plutôt penser au déguisement qu'à la métamorphose. Ainsi, cette nouvelle conception souligne la maîtrise de Merlin par rapport à ce pouvoir, qui ne semble pas plus compliqué que d'enfiler un déguisement (même s'il éprouve parfois quelques difficultés comme dans la scène précédente).

Enfin, Merlin utilise aussi la métamorphose sur un autre personnage, Sire Beauface dont il punit l'arrogance en le vieillissant. Pour cela, il se sert d'un instrument bien particulier, celui de l'eau :

> – MERLIN. Kaï, donne-moi une de ces coupes qui sont sur la table. […]
> – MERLIN. Apporte-moi de l'eau ! *À Sire Persant*. Veux-tu voir ta vieillesse ? *Il verse l'eau dans la cruche.*
> – SIRE PERSANT. Je ne verrai rien du tout là-dedans.
> – MERLIN. Plonge ton visage dans l'eau et tu verras.
> – SIRE PERSANT *rit*.
> – MERLIN. Tu as peur.

> – SIRE BEAUFACE. Moi je n'ai pas peur, je vais le faire. […]
> – SIRE BEAUFACE, *soudain décidé*. J'y vais ! *Il se penche en avant et plonge son visage dans la coupe*. […]
> *Sire Beauface ressort lentement la tête de la coupe.* […]
> *Sire Beauface se retourne, les rires et le joyeux tumulte s'arrêtent net : Sire Beauface est devenu un très vieil homme aux cheveux blancs, édenté, décrépit* (p. 124-125).

Grâce à de l'eau et une coupe, Merlin transforme Sire Beauface. Il n'a prononcé aucune formule magique et a demandé l'eau et la coupe à Kaï, elles ne lui appartiennent donc pas au départ. Ainsi, par le simple fait de les associer, le héros rend l'eau et la coupe magiques et en fait des instruments de la métamorphose. L'image de l'eau dans la coupe est symbolique, Sire Beauface y plonge sa tête comme pour regarder dans un miroir. Merlin promet qu'on peut y voir sa vieillesse, mais il tend un piège au chevalier qui n'imagine pas en ressortir métamorphosé. Sire Persant veut aider son ami et lui tend à nouveau la coupe :

> SIRE PERSANT *est allé chercher la coupe pleine d'eau dans laquelle Sire Beauface a plongé son visage, la lui tend, veut annuler l'effrayante et terrible métamorphose*. Tiens, plonge ton visage dans l'eau ! Fais disparaître ce visage ! Tiens ! Fais-le disparaître ! Fais-le disparaître ! *Comme Sire Beauface ne réagit pas, il veut l'obliger à prendre la coupe. Sire Beauface se met en colère, lui donne un coup qui fait tomber la coupe, renverse l'eau*. […]
> SIRE KAI *s'est approché tout près de Sire Beauface et examine son visage*. Sire Beauface est mort ! *Grande épouvante parmi les chevaliers* (p. 128).

L'eau et la coupe étant les instruments de la métamorphose momentanée du chevalier, celui-ci signe son arrêt de mort en les séparant. Il ne peut plus revenir en arrière et continue de vieillir, c'est pourquoi il s'arrête subitement de vivre après quelques instants. Notons qu'à partir du moment où Sire Beauface relève le défi, Merlin disparaît du texte. Les didascalies ne mentionnent pas qu'il s'est retiré, mais on ne parle plus de lui. Lorsque Sire Beauface meurt, les chevaliers se mettent à appeler le héros qui demeure introuvable. Cette scène montre la persistance de l'aspect diabolique de la métamorphose. Merlin piège le chevalier et lui joue un très mauvais tour avant de disparaître. Bien qu'il n'ait peut-être pas voulu le tuer, le doute plane au sein des chevaliers :

> SIRE MORDRET. Merlin l'a tué !
> SIRE LAMORAK. Non, ce n'est pas vrai. Il est mort de vieillesse (p. 128).

Ainsi, Merlin utilise des instruments pour effectuer une métamorphose sur Sire Beauface : de l'eau et une coupe. Mais lorsqu'il se métamorphose lui-même, il semble faire appel à sa seule volonté. De plus, ses transformations sont très souvent instantanées et il montre une grande maîtrise de son pouvoir en affichant des apparences qu'il manipule comme des déguisements. Enfin, il demeure insaisissable aux yeux des chevaliers et ne semble pas avoir de véritable visage.

La métamorphose demeure donc un élément incontournable des pouvoirs de Merlin. Les auteurs contemporains conservent de nombreux aspects présents dans les textes médiévaux, comme la caractéristique insaisissable, fuyante du héros qui semble ne pas avoir de visage authentique. Certains apportent cependant une nouveauté en offrant une apparence au héros. Les auteurs contemporains semblent véritablement partagés entre l'envie de développer la métamorphose en la démystifiant, en la rendant plus accessible au lecteur, et l'envie de conserver le doute lié à ce pouvoir. Ils agissent ainsi, non pas par rapport à l'origine diabolique de Merlin, qui a pratiquement disparu, mais par respect pour ce thème incontournable du Moyen Âge. Par exemple, en ce qui concerne le fonctionnement du pouvoir, très mystérieux dans les textes médiévaux (Merlin se retire à l'abri des regards pour se transformer), les auteurs contemporains choisissent aussi très souvent de ne donner que peu d'informations. La métamorphose s'opère souvent de manière instantanée sans plus d'explication. Quant aux instruments de ce pouvoir, les auteurs contemporains se montrent plus généreux et dévoilent certains secrets. Ils passent d'une herbe ou d'un philtre au Moyen Âge, à la formule magique associée à la baguette ou à la brume, ou encore à l'utilisation des mains. D'autres préfèrent rester mystérieux et ne donnent que très peu d'éléments descriptifs. Quoi qu'il en soit, ils soulignent tous, encore une fois grâce à leurs différents moyens techniques, la maîtrise de Merlin sur le pouvoir de métamorphose, notamment à travers la notion de déguisement. Celle-ci pourrait paraître réductrice par rapport à ce pouvoir, mais elle participe au contraire à montrer la facilité et l'aisance de Merlin. Après la longévité et la métamorphose, un dernier élément se rattache à l'emprise du héros sur le temps, il s'agit de la précocité ou la qualité d'« enfant-vieillard ».

c. La précocité ou la qualité d' « enfant-vieillard »

Dans les textes médiévaux, la précocité du héros apparaît très tôt, à travers le célèbre épisode de la tour. L'*Historia Britonum* de Nennius évoque un enfant, Ambroise, qui dévoile à Guorthigirn les raisons de l'effondrement de sa tour ainsi que la signification symbolique du combat entre deux serpents, rouge et blanc. On retrouve cet épisode dans l'*Historia Regum Britannia* de Geoffroy de Monmouth. Le héros se nomme cette fois Ambroise Merlin et va faire les mêmes révélations à Vortegirn (des dragons prennent la place des serpents). Mais c'est Robert de Boron qui va considérablement développer la précocité et la qualité

d'« enfant-vieillard ». Physiquement, Merlin semble plus vieux qu'il ne l'est réellement dès sa naissance :

> Et les femmes qui avec sa mere estoient dirent par maintes foiz que molt se merveillent de cel enfant qui einsis estoit veluz et qui sembloit estre vielz, et encor n'avoit que .IX. mois et il sembloit qu'il eust .II. ans ou plus (§ 10, 58-62).

Lorsqu'il naît, il semble vieux et possède à l'âge de neuf mois le gabarit d'un enfant de deux ans ou plus. De même, intellectuellement, il est très avancé pour son âge. À dix-huit mois il s'exprime parfaitement et prophétise à sa mère qu'elle ne sera pas brûlée vive après son jugement :

> Et il respont et dist : « Elles mentent, bele mere, ja ne sera, tant com je vive, qui vos osse ardoir ne mestre a juise de mort fors Diex. » Quant les femmes l'oïrent et la mere, si en furent molt liees et dient : « Cist enfes sera encor molt saiges qui ce set dire. » (§ 12, 10-15).

Sa mère et les femmes qui l'accompagnent s'étonnent déjà de la grande sagesse de l'enfant. Toujours à dix-huit mois, il devient l'avocat de sa mère durant le procès qui doit la condamner au bûcher :

> Et li juges se corroce et dit : « Se tu sez riens dire seur me mere, je la tenrai a droit. » Et li enfes respont : « Je i savroie bien tant dire, se tu faisoies droite jostice, qu'ele avroit miauz mort deservie que la moie. Et se je te fais ce conoissant, si laisse la moie ester, qu'ele n'a courpes en ce que tu li mez sus et ele dit voir de quanque ele dit d'endroit mon engendrement. » Et quant li juges l'oï, s'en fu molt iriez et dist : « Vostre mere avez vos rescosse d'ardoir, mais tant sachiez, se vos ne savez tant dire seur la moie dont je vos croie, si que la vostre remaingne en pais, je ardrai vos avec lui. » (§ 13, 54-66).

Merlin parvient à sauver sa mère du bûcher en prouvant que la propre mère du juge l'a conçu dans le pêché, avec son curé. Il lui prédit également le suicide de ce dernier. Le héros va alors recevoir le respect et l'admiration de toute l'assemblée :

> Einsis se departent de ce consoil et vinrent devant le pueple, et li juges dist : « Cist a bien sa mere rescousse, par raison, d'ardoir et saichent tuit cil qui le voient par le mien esciant qu'il ne verront jamés plus saige home. » (§ 15, 39-43).

Blaise va également s'étonner de cette grande précocité de Merlin :

> Cil Blaises estoit molt bons clers et molt sotilz et prestres. Quant il oï Mellin einsis soutilment paller qui si petit aaige avoit – car il n'avoit mie a cele ore plus de .II. ans et demi –, si s'en merveilloit molt dont si granz sens pooit venir […] (§ 16, 3-7).

Alors qu'il n'a que deux ans et demi, Merlin donne à Blaise la mission d'écrire le *Livre du Graal* et commence à lui dicter les événements importants qui doivent y figurer. Il lui fait également des prophéties sur l'avenir du livre et le sien. Puis, lorsqu'il aura sept ans, les messagers de Vertigier vont s'étonner eux aussi de sa grande sagesse, après qu'il leur aura révélé les raisons de leur venue ainsi que plusieurs prophéties sur des personnes rencontrées

tout au long de leur voyage. Puis l'épisode de la tour va encore montrer la précocité de Merlin face aux sages du roi. Notons pour finir que la qualité d'« enfant-vieillard » est indubitablement positive. Comme nous l'avons déjà expliqué, elle se rattache à des divinités ou des personnages importants à travers différentes cultures. Mais on peut également citer un des exemples les plus connus, celui de Jésus lui-même, débattant avec les docteurs du temple de Jérusalem à l'âge de douze ans[415]. Ainsi, le héros médiéval est incontestablement un « enfant-vieillard », à la fois par sa précocité intellectuelle et son apparence physique.

Le corpus contemporain consacre-t-il une place aussi importante à cette caractéristique majeure du Moyen Âge ? Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux œuvres qui proposent une conception stricte de l'« enfant-vieillard » séparant le corps et l'esprit, le premier étant rattaché à l'enfant et le second au vieillard. Puis nous étudierons les auteurs qui traitent cette notion de manière plus souple en concédant à leur héros une apparence physique qui mêle les deux éléments du concept.

i. Enfant par le corps, vieillard par l'esprit : la conception stricte de l'« enfant-vieillard »

Certains auteurs choisissent une conception assez stricte de l'« enfant-vieillard », Merlin possède l'apparence d'un enfant mais fait preuve d'une grande précocité intellectuelle. C'est le cas de René Barjavel : « On ne sait pas grand-chose de l'enfance de Merlin. Sans doute fut-il mis en nourrice et occupa-t-il son jeune corps à téter, ramper, marcher puis courir, tandis que son esprit faisait l'inventaire de ses pouvoirs et apprenait à les maîtriser. » (p. 47). L'auteur insiste sur la séparation entre le corps et l'esprit de Merlin, le premier reflétant l'enfant (« son jeune corps », « téter », « ramper ») et le second le vieillard (« son esprit faisait l'inventaire de ses pouvoirs et apprenait à les maîtriser »). Lorsqu'il vient au monde, le héros est déjà extrêmement instruit :

> Mais le lendemain il savait le latin, le grec, l'araméen et le chaldéen, et le jour d'après tous les mots du chinois. Aucun chinois n'en sait autant. Dans les domaines des diverses connaissances il fit des progrès aussi rapides. Quand il sut *tout*, il décida de sortir de cet abri tiède et confortable où il commençait à s'ennuyer. Il naquit sept mois et deux jours après sa conception (p. 45).

[415] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs*, note 128, p. 43 et note 155, p. 59.

L'auteur énumère différentes langues, plus complexes les unes que les autres, connues du héros alors qu'il est encore dans le ventre de sa mère. Il montre ainsi la grande précocité intellectuelle de Merlin qui est capable d'apprendre des langues mortes ou particulièrement difficiles alors qu'il est absolument seul et encore très petit (« Il était déjà gros comme la moitié d'une lentille », p. 44). Sa connaissance devient immense, infinie puisqu'au moment où il naît, il sait « tout ». Le mot est en italique dans le texte pour souligner cette caractéristique extraordinaire du savoir de Merlin : une connaissance totale, sans limite. Notons encore que le héros montre une grande rapidité dans son développement intellectuel (« le lendemain », « et le jour d'après », « des progrès aussi rapides », « Quand il sut *tout*, il décida de sortir […]. Il naquit sept mois et deux jours après sa conception »). Son apprentissage complet a donc seulement duré sept mois et deux jours. Puis, de même que chez Robert de Boron, Merlin va s'adresser à sa mère pour la rassurer sur son sort :

> – Ne t'inquiète pas, mère, lui dit le nouveau-né d'une bonne grosse voix. Je ne permettrai pas que le moindre mal t'arrive à cause de moi. Porte-moi chez ce taré de juge et je vais arranger ça vite fait !
> On voit que l'enfant avait fait de gros progrès dans le domaine du vocabulaire. Sa mère trouva tout naturel que son fils tout neuf sût déjà parler et raisonner, mais ses deux gardiennes en furent à la fois effrayées et émerveillées. Elles tombèrent à genoux et se signèrent, et de cet instant virent le bébé tel qu'il était, c'est-à-dire sans l'affreuse toison, avec une peau douce et dorée comme celle d'une pêche (p. 46).

On retrouve la version de Robert de Boron quelque peu modifiée. Chez ce dernier, les gardiennes s'effrayent aux premières paroles de Merlin et le traitent de diable (« Ce n'est pas enfes, ains est deables qui set ce que nos avons dit », § 11, 48-49), puis elles reconnaissent finalement sa sagesse (« Cist enfes sera encor molt saiges qui ce set dire. » § 12, 14-15). Chez René Barjavel, l'origine diabolique est minimisée, les gardiennes s'effrayent mais après s'être signées, elles voient immédiatement le bébé comme un être adorable. Mais revenons aux paroles du nouveau-né. Sa précocité intellectuelle apparaît dans le vocabulaire familier qu'il emploie (« ce taré de juge », « arranger ça vite fait »). Le lecteur s'identifie à lui grâce à ce vocabulaire un peu exceptionnel dans un texte littéraire. Merlin apparaît dès lors comme une personne adulte, qui raisonne ou qui insulte. Il n'a plus rien d'un enfant. De même, le narrateur décrit sa prise de parole : « Ne t'inquiète pas, mère, lui dit le nouveau-né d'une bonne grosse voix ». Les expressions « nouveau-né » et « bonne grosse voix » s'opposent alors qu'elles décrivent pourtant le même personnage. Merlin est présenté comme un véritable « enfant-vieillard », son apparence est celle d'un nouveau-né mais il parle avec une grosse voix, utilise un vocabulaire d'adulte et se montre sûr de lui (« je vais arranger ça vite fait ! »).

Puis, alors qu'il n'a que trois jours, Merlin démontre à tout un tribunal l'innocence de sa mère :

> La jeune mère comparut de nouveau devant le juge, avec son enfant dans les bras. Celui-ci n'eut pas de peine à démontrer qu'elle était pure et innocente. Il le fit avec tant d'efficacité et de malice que tous les assistants s'extasièrent d'autant plus qu'il n'était alors âgé que de trois jours (p. 46-47).

La mention « il n'était alors âgé que de trois jours » rappelle encore le texte de Robert de Boron dans lequel l'auteur donne à plusieurs reprises l'âge du héros pour souligner la qualité d'« enfant-vieillard » (Merlin a dix-huit mois lorsqu'il s'adresse à sa mère pour la première fois et la défend devant le juge, il a deux ans et demi lorsqu'il demande à Blaise de rédiger le *Livre du Graal* et il a huit ans lorsqu'il est emmené devant le roi Vertigier). Chez René Barjavel, le héros est encore plus jeune pour défendre sa mère (trois jours). L'auteur se permet d'être excessif étant donné qu'il a fait commencer l'apprentissage de Merlin à l'intérieur du ventre de sa mère. Notons encore une fois l'opposition entre l'image de l'enfant, porté par sa mère, et sa démonstration « sans peine » ainsi que l'extase des assistants. Enfin, on retrouve encore l'épisode de la tour de Vortigern. René Barjavel mélange les versions des textes médiévaux : le roi découvre des vers sous sa tour, qui se transforment en dragons. Ainsi, Merlin apparaît comme un véritable « enfant-vieillard ». Ses capacités intellectuelles sont immenses, il possède un savoir sans limite qu'il commence à acquérir dans le ventre de sa mère à une vitesse extraordinaire.

Julien Masdoua, qui reprend le roman de René Barjavel, consacre une partie de son spectacle à la qualité d'« enfant-vieillard ». Notons tout d'abord qu'il ne fait mention d'aucun aspect physique lié à cette qualité, Merlin montre uniquement une grande précocité intellectuelle, de même que dans *L'Enchanteur*. La scène du jugement de la mère apparaît au début du spectacle. Elle constitue une sorte d'introduction à l'histoire, d'entrée en matière. Les personnages ne sont pas immédiatement présentés. L'acteur commence par interpréter le juge qui plaide contre une mère incapable de nommer le père de son enfant. Il souhaite la condamner au bûcher. Puis l'acteur devient narrateur et nous apporte un peu plus d'informations sur les personnages, sans pour autant les nommer :

> Le juge se tient dans la grande salle centrale du château et exhibe à une foule médusée le nouveau né, recouvert des pieds à la tête d'un épais manteau de poils bruns, ce qui est traditionnellement la marque de fabrique d'un enfant engendré par le diable.
> Alors qu'il s'apprête à renouveler son appel à la mise à mort, le juge est interrompu par l'enfant. Non pas par un cri ou un pleur comme on aurait pu s'y attendre de la part d'un enfant de

> quelques jours, poilu ou pas, non, c'est bien un mot que le nourrisson a clairement articulé… et ce mot, ce n'est pas arheu, ou blblbl, ou agaaa, non, ce mot c'est : Objection !
> D'effroi, le juge lâche le nouveau-né qui se reçoit parfaitement sur ses deux petites jambes, et se lance dans une plaidoirie digne des plus grands avocats. Il défend sa mère avec éloquence, et peu après, tous deux quittent la prison sains et saufs (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 504).

La conception et la naissance de Merlin ne sont pas mentionnées. Le spectacle commence précisément au moment du jugement de la mère. Le premier mot exprimé par le héros, « Objection ! », souligne immédiatement la qualité d'« enfant-vieillard ». Le narrateur l'introduit de manière à ce qu'il fasse le maximum d'effet : il l'oppose à des termes très enfantins « arheu », « blblbl », « agaaa » et c'est le musicien présent sur scène aux côtés de l'acteur qui le prononce d'une voix grave et forte, ce qui crée une surprise. Le spectateur est frappé par le paradoxe qui s'affiche à lui de manière inattendue : un nouveau-né parle avec une voix d'adulte et emploie un mot appartenant au vocabulaire de l'argumentation qui constitue un moyen de prise de parole au sein d'un tribunal, entraînant un développement. Julien Masdoua qui complète son texte de base en l'enrichissant de développements improvisés, n'hésite pas à souligner dans ses diverses représentations théâtrales la qualité d'« enfant-vieillard » en répétant une seconde fois le mot « objection » et en rappelant l'âge de Merlin : « " Objection " dit l'enfant de quatre jours ! ». La surprise créée ne touche pas seulement le spectateur, elle opère également sur les personnages de l'intrigue, en particulier le juge. Il lâche l'enfant qui se réceptionne sur ses deux jambes et entame une plaidoirie d'avocat pour défendre sa mère. Encore une fois le spectateur est surpris de l'issue de la chute : un nouveau-né devrait obligatoirement tomber au sol, mais Merlin atterrit sur ses jambes. Le narrateur va à la fois raconter et mimer cette scène pour lui donner plus de vie. Il fait mine de tomber, puis marche de long en large à la manière d'un avocat. On imagine donc un enfant qui se déplace avec aisance et élégance devant un tribunal en défendant sa mère. La qualité d'« enfant-vieillard » est non seulement formulée, exprimée, mais aussi représentée visuellement grâce au mime de l'acteur. L'épisode de la tour de Vortigern va faire suite à celui-ci et montrer encore la précocité intellectuelle du héros.

Chez Michel Rio, Merlin ne se présente pas physiquement comme un « enfant-vieillard ». De même que chez René Barjavel et Julien Masdoua, son apparence constitue le côté « enfant » et ses capacités intellectuelles le côté « vieillard ». Il fait preuve d'une grande facilité et rapidité d'apprentissage comme le remarque Blaise : « Tu as appris dans les cinq

premières années de ton existence ce que ta mère a mis vingt ans à apprendre, et moi toute une vie. » (p. 22). Merlin et sa mère apparaissent comme des êtres exceptionnels en comparaison avec Blaise. Il ne leur faut que quelques années pour acquérir un savoir immense. La mère du héros va encore rappeler les capacités extraordinaires de son fils :

> Puisque, selon Blaise dont tu as épuisé le grand savoir en quelques années, ton esprit a atteint une maturité telle qu'aucune vérité ne peut l'effrayer, je vais, avec l'accord du roi, te révéler ce que tout le monde sait déjà et qui t'a été caché, à toi seul, jusqu'à présent (p. 24).

Merlin semble détenir une connaissance infinie, il a « épuisé le grand savoir », alors qu'il n'est encore qu'un enfant (le chapitre précédent précise qu'il a cinq ans, p. 20) et possède la maturité d'un sage puisque plus rien ne peut lui faire peur. Notons que le texte donne l'impression qu'on lui a caché quelque chose pendant très longtemps, alors qu'en réalité, Merlin existe depuis seulement cinq années. Or, étant déjà parfaitement adulte intellectuellement, ce secret prend d'autres proportions. Il s'exprime comme une grande personne, comme par exemple lorsqu'il reproche à Blaise de lui avoir caché la vérité sur ses origines : « Tu m'as menti, prêtre ! Et ta foi d'homme de Dieu, ta science de sage, ton autorité de maître, ta dignité de vieillard, empoisonnées par ton mensonge, me deviennent suspectes. » (p. 21). Il parle avec un vocabulaire riche, soutenu, il fait mention de concepts qu'un enfant de cinq ans ne peut pas comprendre (Dieu, le mensonge, la suspicion…). Le lecteur est à nouveau face à ce paradoxe entre l'apparence enfantine et la sagesse d'un adulte, voire d'un vieillard. D'autre part, Merlin se pose en fils et en amant par rapport à sa mère :

> « Tu ne seras plus jamais dans un désert, car, voulant être pour toi tous les hommes, moi qui le suis si peu par essence et du fait de l'âge, je te prends pour mère et pour femme. »
> Nous eûmes ensemble le repas du soir. Puis je regardai ses esclaves l'apprêter pour la nuit. Et lorsqu'elle s'étendit sur sa couche, je me dévêtis et vins m'allonger à ses côtés. Et jusqu'à l'heure de l'aube où enfin le sommeil me terrassa, je touchai et caressai avec ravissement sa chair en murmurant sans me lasser ce mot de « mère » dont j'avais été privé jusqu'alors. Et elle me répondait avec tendresse, me couvrant de baisers et prononçant des paroles d'amour.
> Désormais, je passai auprès d'elle toutes mes nuits, avec un esprit de fils et d'amant (p. 30).

Merlin dit s'éloigner de la catégorie des hommes par l'« essence », c'est-à-dire son origine, et « l'âge ». Il rappelle donc qu'il est un enfant, notamment face aux femmes en général et à sa mère. Cependant, le champ lexical de l'amour charnel est présent dans cet extrait : « s'étendit sur la couche », « je me dévêtis », « m'allonger à ses côtés », « je touchai », « caressai », « sa chair », « tendresse », « baisers », « paroles d'amour », « amant ». Le texte oscille entre amour maternel et amour incestueux. Ainsi, Merlin qui rappelle qu'il est un enfant tout en se posant comme l'amant de sa propre mère apparaît encore comme un « enfant-vieillard ». De même, Uther s'adresse à Merlin de manière paradoxale : « Cela va

être une grande bataille, ô jeune prince, sage enfant, notre père à tous, me dit joyeusement Uther. » (p. 31). Les expressions « jeune prince », « sage enfant » qui contient elle-même une contradiction, s'opposent à « notre père à tous ». Uther reconnaît la sagesse du héros sur tous les hommes, il le place comme un père, c'est-à-dire une personne d'autorité qu'il faut respecter, écouter, aimer. Et en même temps, il le qualifie d'enfant, conscient de son jeune âge. Uther est à l'opposé de Merlin, un « vieillard-enfant », comme le souligne son frère, le roi Pendragon, avant de mourir :

> « Veillez l'un sur l'autre, et soyez l'un pour l'autre à la fois un fils et un père. Car l'un est un enfant par le corps, et l'autre par l'esprit. Unis, vous dominerez le monde. Uther, fais de Merlin ton héritier, comme je l'ai fait en recevant la couronne. C'était la volonté du roi. »
> Il mourut peu après. Uther s'effondra sur ses genoux et se mit à pleurer amèrement, comme un orphelin solitaire. Et c'était une chose bouleversante de voir sangloter un aussi grand guerrier. Cela, vérifiant les paroles de Pendragon, le résumait : il était un enfant de trente ans, violent et généreux, en armes et en pleurs (p. 37).

Alors qu'Uther est un « enfant de trente ans », Merlin est un vieillard de neuf ans (le texte précise son âge quelques pages plus loin, p. 43). L'auteur souligne bien la séparation entre corps et esprit, sa conception de l'« enfant-vieillard » est claire : une apparence physique enfantine opposée à une précocité intellectuelle. Enfin, Merlin va découvrir le cadavre de sa mère assassinée, toujours à l'âge de neuf ans, et retirer lui-même l'épée de son corps meurtri. À cette occasion, il se reconnaît lui-même comme un « enfant-vieillard » : « C'est ainsi que le monde s'écroula une première fois. J'avais neuf ans. Je me sentais un enfant et un vieillard. » (p. 43). Le héros a le sentiment d'avoir déjà vécu le pire, il a connu la mort (de son père et grand-père puisqu'il est le fruit d'un inceste entre son grand-père et sa mère, de Pendragon, de son éducateur Blaise et de sa mère), la guerre, le secret de sa naissance etc. Et tout cela à l'âge de neuf ans. Il est donc un « enfant-vieillard » par ses connaissances et sa sagesse immenses, mais aussi par les expériences douloureuses qu'il a pu vivre.

Ainsi, René Barjavel, Julien Masdoua et Michel Rio présentent une conception stricte de l'« enfant-vieillard » dans laquelle l'apparence physique du héros, son corps, représentent l'enfant, alors que sa sagesse, ses facultés intellectuelles symbolisent le vieillard. Merlin possède un savoir infini qu'il acquiert avec une rapidité exceptionnelle. Cependant, d'autres auteurs présentent une conception différente.

ii. Une apparence physique ambivalente : la conception souple de l'« enfant-vieillard »

Certains auteurs choisissent de représenter la qualité d'« enfant-vieillard » de manière plus souple que précédemment. Comme chez Robert de Boron, Merlin présente des caractéristiques physiques d'enfant mais aussi de vieillard ou d'adulte, en plus de ses facultés intellectuelles. Dans *Le Pas de Merlin* de Jean-Louis Fetjaine, le héros est d'abord un frêle jeune homme dont l'apparence physique n'a rien d'un vieillard. Lorsqu'il ne l'appelle pas Merlin, le narrateur emploie constamment le dénominatif « l'enfant » pour le désigner : « Pour autant, dans la solitude de cette chevauchée, l'enfant n'éprouvait nul besoin de se mentir. » (*Le Pas de Merlin*, p. 48) ; « L'enfant releva les yeux et les vit, calmes et dignes au milieu de cette agitation, parés d'étoffes précieuses et de bijoux d'or. » (*Le Pas de Merlin*, p. 59). Pourtant, il n'en est plus un comme le constate sa mère Aldan : « – Tu es presque un homme maintenant… » (*Le Pas de Merlin*, p. 60). Mais son corps ne semble pas s'être développé normalement :

> Malgré les années passées à s'exercer à l'arc ou à l'épée, à se battre au bâton ou à la dague, à chevaucher et à chasser avec les fils du vieux roi Ceido de Cumbrie, Merlin n'avait ni grandi ni forci et paraissait aussi frêle qu'une jeune fille, même si cette apparence se révélait rapidement trompeuse à quiconque venait se mesurer à lui (*Le Pas de Merlin*, p. 48-49).

Ainsi, deux éléments montrent l'appartenance de Merlin au concept d'« enfant-vieillard » : d'une part, la contradiction entre son âge avancé, proche de celui d'un adulte, et son apparence d'enfant fragile. Et d'autre part, le paradoxe entre cette même apparence et la présence cachée d'une force, d'une habileté au combat. On pourrait plus justement parler d'« homme-enfant » puisque Merlin est un adulte à l'apparence d'enfant (« l'enfant-vieillard » étant un enfant qui semble plus âgé qu'il ne l'est réellement).

À la fin du roman, après l'aventure sur les collines de Preseli au cours de laquelle il va entrer en contact avec des centaines d'âmes défuntes, Merlin va devenir un véritable « enfant-vieillard ». Il va conserver son corps frêle d'enfant, mais ses cheveux vont devenir blancs et son regard identique à celui de sa mère décédée avec qui il a communiqué : un regard sage et expérimenté. Blaise ne le reconnaît presque pas en le retrouvant :

> La voix était celle de Merlin, bien dans sa manière d'ironie amère, mais l'être qui lui faisait face n'avait plus rien de l'enfant qu'il avait laissé à la lisière de la forêt. Ses longs cheveux noirs étaient devenus blancs, blancs comme neige, et son visage paraissait plus pâle encore. Mais le

> pire était son regard. Il y avait une lueur, à présent, dans les yeux de Merlin, qui changeait tout, et que le moine ne parvenait pas à déchiffrer . […]
> Avec ses longs cheveux blancs et ses yeux sombres, il ressemblait à sa mère, en vérité, et cette ressemblance soudaine ne faisait que le troubler davantage (*Le Pas de Merlin*, p. 321-323).

On observe un parallèle entre l'enfant et le vieillard : « l'enfant » et « ses longs cheveux noirs » s'opposent à « blancs comme neige », « visage pâle » et « une lueur, à présent, dans les yeux de Merlin, qui changeait tout ». Notons qu'il s'agit d'une focalisation interne sur Blaise qui redécouvre son ami après plusieurs jours, il est donc normal que l'apparence enfantine soit encore présente dans l'esprit du moine qui la compare avec ce nouveau visage. Dans le deuxième extrait qui intervient après un dialogue entre les deux héros, cette part enfantine semble avoir totalement disparu des pensées de Blaise (« ses longs cheveux blancs », « ses yeux sombres », « il ressemblait à sa mère »). Dans *Brocéliande*, la suite du *Pas de Merlin*, le héros va garder cette apparence d'« enfant-vieillard » : « Les bras croisés, son visage d'enfant battu par de longs cheveux blancs malmenés par le vent, il s'était enroulé dans son manteau de laine […] » (*Brocéliande*, p. 25). Le « visage d'enfant » s'oppose aux « longs cheveux blancs » et crée toujours le même paradoxe. On le trouve parfois même dans les dénominations utilisées pour désigner Merlin : « L'enfant aux cheveux blancs se tourna lentement vers Blaise […] » (*Brocéliande*, p. 272). Quelquefois, un des deux aspects devient plus remarquable que l'autre : « L'espace de ce sourire, il apparut pour ce qu'il était, un adolescent à peine sorti de l'enfance, une ébauche mal grandie, flottant dans des vêtements trop amples. » (*Brocéliande*, p. 32). « Il apparut pour ce qu'il était » montre bien que son apparence habituelle est trompeuse et qu'il est avant tout un jeune homme. Ainsi, on observe une évolution par rapport à l'aspect physique de la qualité d'« enfant-vieillard » : au départ Merlin a l'apparence unique d'un enfant malgré son âge adulte et sa force cachée. À ce titre il est un « homme-enfant ». Puis il conserve son apparence enfantine alors que son regard devient sage, expérimenté et ses cheveux blancs : l'« homme-enfant » devient finalement un « enfant-vieillard ». Dans sa trilogie des elfes, Jean-Louis Fetjaine met également en valeur cette qualité de Merlin. L'auteur utilise d'ailleurs clairement l'expression « homme-enfant » pour désigner le héros :

> L'homme-enfant aux cheveux blancs, frêle comme un jeune elfe, et cependant nimbé d'une aura de puissance qui l'avait elle-même effrayée, la première fois qu'elle l'avait vu (*La Nuit des elfes*, p. 25).

Dans l'expression « homme-enfant », la qualité d'homme est placée en tête comme pour insister dessus. Merlin est un homme, au sens de personne adulte, mûre, sage (car il n'est pas totalement humain de par son appartenance elfique). Cependant la qualité d'enfant, en

opposition avec celle d'homme vient compléter cette dénomination de Merlin. Les deux qualités se mêlent à travers son apparence physique (« cheveux blancs, frêle comme un jeune elfe ») mais il est indubitablement adulte intellectuellement parlant (« aura de puissance »). Dans un autre extrait, on retrouve à nouveau ce paradoxe entre jeunesse et vieillesse (au sens de sagesse) :

> Vu de près, Myrddin ressemblait vraiment à un enfant, sans qu'il soit pour autant possible de lui donner un âge. Sa peau n'était pas bleue comme celle des elfes, mais d'une pâleur inhumaine, si diaphane qu'elle en paraissait transparente, avec des cheveux blancs – non pas de ce gris clair argenté propre aux vieillards humains mais d'une blancheur absolue, sans le moindre reflet – qui formaient autour de ses tempes un casque de neige (*Le Crépuscule des elfes*, p. 345).

Merlin « ressemble » à un enfant, il en a donc l'allure, l'apparence. Mais le narrateur ne tarde pas à dire le contraire (« sans qu'il soit pour autant possible de lui donner un âge. »). De même, on apprend que ses cheveux sont blancs, ce qui fait immédiatement penser à la vieillesse. Mais encore une fois, le narrateur précise directement après, que leur couleur est différente de celle des vieillards. Le lecteur est donc perdu dans cette description qui oscille entre enfance et vieillesse. Merlin semble constituer un parfait mélange entre ces deux âges. Une autre expression est employée par Ygraine pour définir le héros dans un texte en focalisation interne sur la jeune femme :

> Était-ce Merlin, ce mauvais génie au visage de vieil enfant, dont la vue seule l'oppressait au point qu'elle manquait de défaillir, qui réussissait à le tourmenter à ce point ? (*L'Heure des elfes*, p. 51).

Merlin aurait un « visage de vieil enfant » selon la perception d'Ygraine. Encore une fois, c'est à l'aide d'un oxymore que le héros est décrit : l'adjectif « vieil » s'oppose au substantif « enfant ». Il est difficile de s'imaginer un tel visage, pourtant c'est ce que le héros dégage aux yeux d'Ygraine.

Notons pour finir la présence de l'aspect intellectuel de l'« enfant-vieillard » chez Jean-Louis Fetjaine. Dans *Le Pas de Merlin*, le héros montre une précocité pour la musique et pour son métier de barde :

> Il ne lui avait fallu que quelques mois – là où d'autres mettaient des vies entières – pour recevoir l'illumination du chant, découvrir le langage des arbres et apprendre par cœur les vieilles légendes des Gwyr y Gogledd – les Hommes du Nord, ainsi que se nommaient eux-mêmes les Bretons de Cumbrie (p. 51).

Il possède donc des facilités intellectuelles qui lui permettent d'apprendre énormément de choses en très peu de temps, comme le souligne la mise en parallèle des expressions « quelques mois » et « des vies entières ». Mais c'est avant tout dans l'épisode des collines de Preseli que l'aspect intellectuel de la qualité d'« enfant-vieillard » va réellement apparaître.

Merlin va s'enrichir des savoirs de centaines d'âmes défuntes qui vont entrer en contact avec lui :

> Des dizaines, comme Guendoleu, restèrent en lui jusqu'à l'anéantissement. Cadvan, Diwel et bien d'autres guerriers de Cumbrie ou du Dyfed qui avaient eu naguère de l'affection pour lui, mais aussi des bardes, des vates et des druides morts dans l'année, qui lui faisaient le don suprême de tout ce qu'avait été leur vie et ouvraient son esprit au plus immense des savoirs (*Le Pas de Merlin*, p. 310).

Les bardes, les vates et les druides étant des personnes importantes et détentrices d'un grand savoir, Merlin devient indubitablement un « enfant-vieillard » dont les connaissances dépassent celles de tout être humain puisqu'elles réunissent des centaines d'âmes. Dans *Brocéliande*, Jean-Louis Fetjaine va encore plus loin : Merlin devient un « enfant-mage ». Ce nom va lui être fréquemment attribué par l'auteur à partir du moment où il aura vécu une expérience spirituelle dans laquelle il quitte son corps pour s'incarner dans toutes sortes d'animaux ou de végétaux : « L'enfant-mage était devenu sombre, au point que le moine en venait à se demander s'il ne cherchait pas à en finir, en se livrant ainsi aux mains des ennemis » (*Brocéliande*, p. 273) ; « Dès qu'ils l'eurent [l'escalier] gravi, le décor redevint familier à l'enfant-mage. » (*Brocéliande*, p. 274) ; « L'enfant-mage resta un instant sans répondre » (*Brocéliande*, p. 276). Cette expression est proche de celle d'« enfant-vieillard » avec une connotation supplémentaire de magie. Notons que l'expérience de Merlin lui a permis de devenir « celui-qui-sait », comme le lui explique une des sept déesses gardiennes du bosquet sacré, juste avant son expérience spirituelle :

> *Hylstan Quert*, dit-elle en se levant. *Weorthan Dru Wid*. *Weorthan wita*… Deviens savant par les arbres. Deviens celui-qui-sait (*Brocéliande*, p. 247).

L'auteur explique dans une note que la traduction littérale de Dru Wid (à l'origine du mot « druide ») est « savant par les arbres ». Merlin devient donc un véritable « enfant-vieillard », sa physionomie est celle d'un enfant frêle, fragile alors que ses cheveux ou son regard le vieillissent. D'autre part, il est détenteur d'un savoir infini.

Dans la série de Jean-Luc Istin et Eric Lambert, Merlin paraît plus vieux qu'il ne l'est réellement, ce que l'on trouvait déjà chez Robert de Boron (« et encor n'avoit que .IX. mois et il sembloit qu'il eust .II. ans ou plus. », § 10, 60-62). Blaise emmène Maëlle et son enfant au cœur de la forêt afin qu'il puisse y grandir tranquillement : « Blaise avait dit connaître un endroit !… Une forêt dense, à deux jours de marche de Garth Greggyn…. » (tome 1, p. 33, voir annexe 1, document 10). Les premières années de Merlin sont réunies sur une bande

horizontale de quatre vignettes. La première, un peu plus large que les autres, possède un phylactère dans son coin supérieur gauche, et les trois autres disposent chacune de deux phylactères, un tout en haut et l'autre tout en bas de la vignette. Les phylactères ont une forme de parchemin et ne sont reliés à aucun personnage, le dessinateur les utilise fréquemment pour les parties narratives. La première vignette présente un plan de demi-ensemble dans lequel Merlin est endormi dans un berceau de feuilles et de branches. À l'arrière-plan, Blaise et Maëlle construisent un refuge de pierre au milieu d'une clairière. Le phylactère commente la scène : « …Là, l'enfant grandit vite, très vite ! À un an, il en paraissait deux… ». On comprend donc que l'enfant qui dort dans le berceau est âgé d'un an. Il y a donc eu un saut dans le temps par rapport aux vignettes précédentes qui montraient le voyage et l'arrivée de Blaise, Maëlle et son nouveau-né dans la forêt. Le texte du phylactère souligne la rapidité de la croissance de l'enfant (« vite, très vite ! »), Merlin paraît plus âgé qu'il ne l'est réellement, il est donc déjà, par cette caractéristique, un « enfant-vieillard ». Sur la vignette suivante, toujours en plan de demi-ensemble, un enfant en couche-culotte avance au premier plan avec un grand sourire, les bras tendus vers trois petits oiseaux qui s'envolent à son approche. Maëlle se tient à l'arrière-plan devant la maison construite et le regarde en souriant. Sans lire les phylactères, on comprend déjà qu'un nouveau saut dans le temps s'est produit : la maison est bâtie et visiblement habitée (de la fumée s'échappe de la cheminée) et Merlin a grandi, il est capable de marcher. Cependant, le phylactère supérieur va tout de même apporter des informations importantes sur la qualité d'« enfant-vieillard » : « … À deux ans, il en paraissait quatre… ». Le texte se présente comme la suite logique du phylactère de la vignette précédente : « À un an, il en paraissait deux… À deux ans, il en paraissait quatre ». L'enfant qui court après les oiseaux est donc âgé de deux ans, mais surtout, il paraît encore une fois en avoir le double. On peut donc imaginer la suite : « À trois ans, il en paraissait six, à quatre ans, il en paraissait huit, etc. ». Merlin présente donc avec certitude une rapidité extraordinaire de croissance. Le phylactère inférieur ainsi que ceux des deux dernières vignettes ne font plus mention de la qualité d'« enfant-vieillard », ils commentent l'enfance du héros : « …Il eut une enfance heureuse et chaleureuse… », « …Entouré des sourires maternels de Maëlle… », « …De son intense joie de vivre… », « …Et de la sagesse paternelle de Blaise, qui, à l'écoute de la forêt… », « …Ressentait à nouveau les bienfaits des forces naturelles… ». La troisième vignette présente Maëlle, en plan moyen, qui lance dans les airs le petit Merlin maintenant chevelu et tout habillé. Autour d'eux, les arbres perdent leurs feuilles. Enfin, la dernière vignette présente, en plan moyen toujours, Blaise en contre-champ marchant dans la neige et

portant sur ses épaules le jeune Merlin, chaudement emmitouflé. Dans les deux cas, un saut dans le temps est à nouveau perceptible, le premier grâce aux cheveux de Merlin et aux feuilles mortes qui suggèrent l'automne, et le deuxième grâce à la neige qui montre que l'on est en hiver. Le texte et les illustrations ne sont pas les seuls à mettre en scène la qualité d'« enfant-vieillard ». La mise en page, la disposition des vignettes sur la planche sont également significatives. Les premières années de Merlin sont concentrées sur une bande horizontale qui n'occupe que le tiers inférieur de la planche. Cette bande est composée de quatre vignettes, dont la première est assez large et les trois autres très fines. Ainsi, la rapidité de croissance du héros est également symbolisée par la taille, la disposition et l'enchaînement de ces quatre vignettes. Si le dessinateur avait consacré une planche entière au contenu de chacune d'elles, le lecteur aurait ressenti une impression de durée, hors ici, on a le sentiment que le héros grandit à une vitesse extraordinaire. Ainsi, le texte, les illustrations qui suggèrent les sauts dans le temps, et enfin la mise en page elle-même soulignent la qualité d'« enfant-vieillard ».

Sur la planche suivante (tome 1, p. 34, voir annexe 1, document 11), un phylactère en forme de parchemin indique l'âge de Merlin : « Puis Merlin eut cinq ans ». Le temps semble s'arrêter de défiler et le héros de grandir. Toute la planche va représenter la même scène. Les vignettes y sont organisées de manière particulière. Une grande vignette principale s'étend sur toute la surface de la planche et présente un plan de demi-ensemble en plongée sur Merlin et Blaise, très petits, au pied d'un arbre immense. Une bande verticale de cinq vignettes est incrustée sur la gauche de la vignette principale et en constitue la suite chronologique. Elle permet également de zoomer sur des détails de la vignette principale. Merlin ne paraît pas avoir cinq ans, il est assez grand mais surtout il s'exprime comme un adulte. À la question de Blaise : « – Que ressens-tu ? Dis-moi ! », Merlin répond : « – La vie, mon père… la sève qui s'écoule ! Une grande, très grande énergie !! ». Ainsi, Merlin peut ressentir la force des arbres, il est capable d'entrer en communication avec eux et même de comprendre leur langage. En effet, sur la quatrième vignette incrustée, il explique à Blaise : « Il m'a parlé lorsque nous nous sommes approchés. ». Le héros semble donc posséder une grande précocité intellectuelle. Blaise qui tient le rôle de son éducateur confie à sa mère : « Merlin fait des progrès considérables ! Son destin est désormais en marche ! » (tome 1, p. 39). Il est d'ailleurs très strict avec l'enfant. Alors que Merlin n'a que cinq ans, il le pousse du haut d'une falaise dans un torrent (tome 1, p. 35-37). L'enfant se débat d'abord dans l'eau, puis se laisse entraîner et finit par sortir seul alors que Blaise, ne le voyant plus, a plongé pour le sauver.

Enfin, Blaise conduit Merlin dans un lieu sacré, « la croisée des pierres brisées » (tome 1, p. 45). Il le présente aux druides comme un sauveur face aux forces des ténèbres et ces derniers s'étonnent de sa jeunesse : « Toutefois, il y a parmi nous un être capable de faire plier les ténèbres elles-mêmes ! », « Merlin ! Fils d'une vierge et d'un esprit des airs !! », « Voyons ! Ce n'est qu'un enfant ! » (tome 1, p. 48). Puis la dernière planche du premier tome va encore une fois illustrer la qualité d'« enfant-vieillard » (tome 1, p. 50, voir annexe 1, document 52). Deux vignettes se partagent la planche, la première en occupe les deux tiers. Merlin apparaît au centre d'un plan de demi-ensemble. Blaise se tient derrière lui et lève les bras au ciel comme pour souligner la puissance du jeune héros. Ils se tiennent à l'intérieur d'un cercle formé par des colonnes de pierres. Au premier plan, les druides observent le spectacle extraordinaire qui s'offre à eux. Des dizaines de rochers, de menhirs, sont en lévitation au-dessus du cercle, de Merlin et de Blaise. Les couleurs bleutées et sombres créent une atmosphère surnaturelle, irréelle. Blaise explique à ses confrères : « Cela est possible car il est l'œil du jour, Ilygad y didd !! Votre maître à tous… ». Ainsi, l'enfant présenté aux druides est à présent au centre d'un cercle d'énergie qu'il produit. Des hommes sages et puissants l'observent avec émerveillement et Blaise leur annonce qu'il est leur maître. La planche est donc particulièrement significative de la qualité d'« enfant-vieillard ». Sur la dernière vignette qui occupe le dernier tiers de la planche, Merlin apparaît en gros plan, les cheveux balayés par une sorte de lumière d'énergie qui l'entoure, les yeux ouverts mais totalement blancs et une expression dure, stricte, qui n'est pas celle d'un enfant.

Le Merlin de Tankred Dorst n'a jamais l'apparence d'un enfant. Lorsqu'il naît, il a déjà la physionomie d'un adulte, comme l'explique la didascalie :

> Merlin, un homme de haute taille, nu, barbu, est couché sur le sol dans la position d'un nouveau-né. Il se frotte les yeux, examine ses mains, bouge les doigts devant ses yeux. Il se redresse, considère avec intérêt le jeu de ses orteils. Il se lève, tombe, se relève, fait quelques pas, s'habitue très vite à mouvoir ses membres comme il faut. Il finit par trouver un journal et s'installe sur une pierre pour le lire (p. 31).

Le texte précise immédiatement que Merlin est « un homme de haute taille » et « barbu ». Il n'a donc pas un corps d'enfant. Pourtant, il en a l'attitude, le comportement pendant quelques instants. En effet, il est « nu » comme un bébé qui vient de naître, couché « dans la position d'un nouveau-né », « Il se frotte les yeux , examine ses mains, bouge les doigts devant ses yeux », « considère avec intérêt le jeu de ses orteils », « se lève, tombe, se relève ». Dans la mise en scène de Jorge Lavelli, Merlin se laisse habiller par sa mère, sur le

dos, comme un enfant qu'on lange. Très rapidement, il se met à marcher et à bouger normalement. Ainsi, le héros se conduit tout à fait comme un nouveau-né qui découvre son corps et le monde qui l'entoure. Mais tout cela semble se passer à une vitesse accélérée, il ne tombe qu'une fois avant de savoir marcher et tout de suite après, il se met à lire un journal. Ainsi, Merlin ne grandit pas physiquement, il naît avec un corps d'homme mais son attitude est celle d'un enfant pendant les premières minutes de son existence. Pourtant, il va rapidement apprendre à utiliser ses membres, ce qui montre déjà sa précocité, mais surtout, il va prendre un journal et se mettre à lire, ce qui suppose qu'intellectuellement son esprit est déjà adulte, il ne passe pas par une phase d'apprentissage. Peu après, le paradoxe de l'« enfant-vieillard » va à nouveau apparaître :

> LE CLOWN *s'approche avec hésitation*. Aïe ! Quelle naissance difficile ! Je suis complètement crevé ! *Il regarde Merlin en ouvrant de grands yeux.* Mais qui est cet homme ?
> MERLIN *lève les yeux du journal, très sérieux.* Je suis l'enfant.
> LE CLOWN. Quoi ? Tu es l'enfant ? *Il tourne autour de Merlin.*
> MERLIN. Bonjour, mon oncle !
> LE CLOWN. Quoi ? Tu me connais ? (p. 31).

Le Clown voit Merlin et ne pense pas qu'il pourrait être l'enfant attendu, il s'étonne de sa présence (« Mais qui est ce homme ? »). Le héros lui donne une réponse très contradictoire : « Je suis l'enfant ». D'autre part, la didascalie indique qu'il doit le faire de manière très sérieuse avec son journal dans les mains, ce qui s'oppose encore à l'idée d'enfant. Le Clown n'admet pas immédiatement cette vérité, il la remet encore en question (« Quoi ? Tu es l'enfant ? ») tout en observant le héros attentivement comme l'indique la didascalie. Il est effrayé par cette précocité physique et intellectuelle de Merlin :

> LE CLOWN. On dirait que tu es aveugle ! C'est un enfant *horrible*, un enfant avec une barbe ! Un enfant avec des lunettes ! Un enfant avec des défenses d'éléphant, un enfant avec une abominable voix grave ! Mais qu'est-ce qu'on va en faire ! Qu'est-ce qu'on va en faire, il va nous manger la laine sur le dos ! Plus personne ne voudra nous en débarrasser ! Si seulement on l'avait vendu quand il était dans ton ventre ! Au moins, on ne le voyait pas encore ! Mais maintenant personne n'en voudra ! Il est trop gras pour faire la manche ! (p. 31).

Une suite d'oxymores se succèdent, soulignant le paradoxe de l'« enfant-vieillard », comme par exemple « un enfant avec une barbe » ou « un enfant avec une abominable voix grave ». Le terme « un enfant », répété à chaque début de phrase devient obsessionnel, le Clown semble essayer de se persuader qu'il s'agit bien d'un enfant, alors que les apparences montrent le contraire. De plus, ses allégations s'amplifient en crescendo : l'enfant est d'abord qualifié d'« horrible » (l'italique marque l'importance de ce terme et suggère au comédien de le souligner), puis la barbe et les lunettes lui sont associées ce qui crée déjà un portrait assez

particulier. Ensuite, le Clown lui ajoute des « défenses d'éléphant » pour le rendre encore plus effrayant (alors qu'il n'en possède pas réellement) et finit par lui concéder une « abominable voix grave ». L'enfant ressemble à un véritable monstre dans la description du Clown.

Merlin va montrer sa précocité intellectuelle en révélant des éléments datant d'avant sa naissance, comme par exemple une altercation entre le Clown et un monsieur du public :

> LE CLOWN. Tu connais quelqu'un ici ? C'est qui ?
> MERLIN. C'est le monsieur que tu as giflé tout à l'heure.
> LE CLOWN. Giflé ? Moi ? Sûrement pas ! Qui donc ?
> MERLIN. Il est assis là derrière. Il est revenu.
> LE CLOWN, *gêné.* Ah bon ? C'est gentil de sa part.
> MERLIN. Excuse-toi auprès de ce monsieur.
> LE CLOWN, *au monsieur dans le public.* Excusez-moi, Monsieur ! *À Merlin.* Mais comment es-tu au courant ?
> MERLIN *ne répond pas* (p. 32).

Le Clown s'étonne d'abord que Merlin puisse connaître quelqu'un dans le public. Étant donné qu'il vient de naître, Berthe et son frère devraient être les seules personnes qu'il a rencontrées jusqu'à présent. De même, il nie devant l'accusation du héros, pour lui il ne peut pas connaître cette altercation puisqu'il n'était pas né. Mais Merlin va montrer qu'il connaît la vérité. « Il est revenu » suggère qu'il sait que le monsieur est parti après avoir été giflé. Le Clown se sent vite démasqué face à la connaissance immense du héros et va alors reconnaître les faits. Merlin affiche un savoir absolu devant son oncle :

> LE CLOWN. Tu vois tout ce que j'ai fait pour toi ! Nous nous sommes démenés comme des fous pour te trouver un père. Nous nous sommes même fait gifler pour ça ! Nous nous sommes donné un mal de chien ! Nous avons pris tous les contacts possibles ! Avec les candidats les plus divers !
> MERLIN. Je sais, je sais.
> LE CLOWN. Tu sais ! Tu sais ! Même que l'un d'entre eux était en fer-blanc, ça, tu ne peux pas le savoir !
> MERLIN. Oui. C'était un chevalier (p. 32-33).

On observe un parallèle entre les « je sais » de Merlin et les « tu sais » du Clown qui met encore en valeur cette infinie connaissance du héros. Il sait tout et possède un savoir immense qui couvre même des événements qui ont eu lieu avant sa naissance. Il dit d'ailleurs au Clown qu'il ne pouvait pas lui révéler l'identité de son père plus tôt car il n'était pas né (« Et comment aurais-je fait ? Je n'étais même pas né ! » p. 33). Il montre ainsi qu'il n'avait pas les moyens matériels de le faire (il n'était pas présent physiquement), mais qu'il connaissait tout de même cette information. Ainsi, Merlin semble posséder un savoir infini alors qu'il n'existe que depuis quelques minutes. Pour finir, il est intéressant de souligner un élément de la mise en scène de Jorge Lavelli. Merlin qui naît en homme mûr, voire en

vieillard (du fait de la barbe et des lunettes) paraît grandir à l'envers. Le processus semble inversé à la fois pour la naissance, mais aussi pour la croissance. En effet, après cette première scène, Merlin ne portera plus ni barbe ni lunettes, comme s'il avait rajeuni.

Jean-Louis Fetjaine, Jean-Luc Istin et Eric Lambert ainsi que Tankred Dorst proposent donc dans leurs œuvres une conception plus souple de l'« enfant-vieillard ». Merlin présente une apparence ambivalente qui mêle les deux aspects du concept. Son corps d'enfant dégage une part de sagesse à travers son regard ou ses cheveux, il paraît plus âgé qu'il ne l'est réellement, ou il naît avec un corps d'adulte et s'apparente à un enfant par ses premiers gestes. Dans tous les cas, comme nous l'avons déjà souligné pour les auteurs dont la conception de l'« enfant-vieillard » est plus stricte, Merlin présente indubitablement une grande précocité intellectuelle, d'une part à travers la rapidité de son apprentissage et d'autre part à travers le savoir et la sagesse extraordinaires dont il est l'héritier. Les auteurs contemporains choisissent donc de conserver cet attribut de Merlin en le modernisant, notamment par une conception plus souple. Les différentes techniques propres à leurs médias respectifs participent encore au développement de ce pouvoir.

Ainsi, l'emprise sur le temps constitue un pouvoir important au Moyen Âge, que les auteurs contemporains ont particulièrement bien conservé et développé. Grâce à sa longévité, Merlin défie les lois du temps qui ne semblent avoir aucun effet sur lui. Sa durée de vie est extraordinaire, voire infinie, non plus dans son *esplumoir*, sa prison d'air ou sa tombe, mais dans des mondes plus familiers au lecteur ou au spectateur contemporain. Son pouvoir de métamorphose en fait un être insaisissable, fuyant, privé d'un véritable visage. Diabolique au Moyen Âge et donc mystérieuse, la métamorphose demeure énigmatique dans notre corpus (bien que le lecteur-spectateur ait accès à quelques informations) mais son aspect négatif disparaît, le diable lui-même ayant été supprimé. Enfin, Merlin demeure un « enfant-vieillard » chez les auteurs contemporains qui modernisent ce pouvoir par leurs différentes conceptions et le rendent accessible à leur public. Bien que leurs représentations diffèrent, elles conduisent toutes à la même conclusion : Merlin est avant tout un être de savoir, sa connaissance est infinie. De même que la clairvoyance, l'emprise sur le temps constitue donc un pouvoir fondamental du portrait médiéval et contemporain du héros. Qu'en est-il de l'emprise sur l'espace ?

3. L'emprise sur l'espace

Dans les textes médiévaux, Merlin possède un important pouvoir sur l'espace qui apparaît à travers deux grands thèmes fondamentaux. Tout d'abord, le pouvoir de déplacement qui permet au héros de se transporter aisément d'un lieu à l'autre, sans que les distances, les frontières ou les éléments naturels soient un problème. Il va jusqu'à être présent dans deux lieux différents en même temps. D'autre part, l'emprise sur l'espace est également illustrée à travers son statut de spectateur et metteur en scène de l'histoire arthurienne. En effet, ce pouvoir lui permet de se tenir « en marge » des événements, hors de la diégèse et donc de se placer en tant qu'observateur privilégié et créateur du mythe arthurien.

a. Le pouvoir de déplacement

Dans les romans médiévaux, la maîtrise du temps est indéniablement liée à celle de l'espace. Chez Robert de Boron, Merlin semble capable de se transporter instantanément d'un lieu à un autre, il est auprès du roi et se retrouve très vite en compagnie de Blaise dans la forêt de Northumberland, afin de lui dicter les derniers événements à transcrire dans le *Livre du Graal*. Ses déplacements se font sans plus d'explication : il est ou n'est plus comme s'il disparaissait par un simple claquement de doigts pour réapparaître là où il le désire, sans que la distance soit un problème : « Einsis s'acointa Merlins a Pandragon et prist congié a lui, si s'en ala a son maistre Blaise et li dist toutes cez choses. Et cil les mist en escrit et par lui le savons nos encore » (§ 36, 1-4), ou encore : « Merlins s'en ala en Norhumbellande a son mestre Blaises por raconter toutes ces choses et autres choses por baillier matiere a son livre faire (§ 44, 1-3). Le texte ne précise pas qu'il possède un pouvoir sur l'espace, mais aucun détail n'est donné sur ses déplacements, ses voyages vers la forêt de Northumberland ou le royaume de Pandragon. Seuls les verbes « prist congié » ou « s'en ala » se réfèrent à ses déplacements. Il se montre aux rois qu'il conseille uniquement lorsqu'il le désire, et c'est en vain qu'ils peuvent le chercher. Ainsi, Merlin se présente aux messagers de Pandragon sous les traits d'un bûcheron : « Veu l'ai ge et bien sai son repaire, et il set bien que vos le querez, mais vos n'en trouverez point, se il ne viaut. » (§ 32, 20-22). Il demeure introuvable, voyageant à sa guise à travers l'espace et le temps. Chez Robert de Boron, un épisode offre

cependant un peu plus de détails concernant ce pouvoir, celui des pierres d'Irlande que l'on trouvait déjà chez Geoffroy de Monmouth dans son *Historia Regum Britanniae*. Merlin conseille à Uter de faire édifier un monument en mémoire de son frère Pandragon et de faire ramener pour cela des pierres venues d'Irlande. Mais ses hommes reviennent rapidement, n'ayant pas réussi à les déplacer :

> Einsis s'en retornerent et vindrent au roi, si li conterent ces merveilles que Merlins lor avoit comandees a faire, qu'il ne cuident mie que nus hom dou monde le poïste faire. Et li rois respondi : « Or soufrez tant que il veigne. » Quant Merlins fu venuz, si li dit le roi ce que ses genz li avoient dit et Merlins respont : « Des que il me sont tuit failli, j'aquiterai mon covenant. » Lors fist Merlins par force d'art aporter d'Irlande les pierres qui sont au cimentire a Salesbires, et quant eles furent venues, si ala veoir Uitier-pandragon et i mena molt de son pueple pour veoir la merveille des pierres (§ 47, 51-62).

Alors qu'il est revenu auprès d'Uter, Merlin fait venir les pierres d'Irlande sans pour autant retourner là-bas (« aporter d'Irlande les pierres »). La seule information donnée, « par force d'art », montre qu'il utilise ses pouvoirs pour cela. Sans se déplacer, il fait venir à lui des pierres que les hommes d'Uter avaient été incapables de faire bouger. D'autre part, lorsque Uter envoie des hommes et des bateaux en Irlande, Merlin ne semble pas les accompagner durant le voyage, pourtant il les retrouve sur place pour leur donner des instructions :

> Et Uitiers dit que il i envoiera molt volentiers ; si i envoia genz et vaissias a molt grant planté. Et quant il vint la, si lor mostra Merlins unes molt granz pierres longues et grosses et lor dist : « Vez ci les pierres que vos emporteroiz et que vos estes venuz querre. » (§ 47, 41-46).

Le texte précise que Uter envoie beaucoup d'hommes et de bateaux, mais ne mentionne pas Merlin dans ce voyage. Pourtant quand ils parviennent à destination, il est présent pour leur montrer les pierres à ramener, comme s'il était déjà sur place avant qu'ils n'arrivent. Or, il était auparavant aux côtés d'Uter pour lui conseiller d'envoyer ses hommes en Irlande. De même pour le retour, le héros ne revient pas avec l'équipage :

> Einsis s'en retornerent et vindrent au roi, si li conterent ces merveilles que Merlins lor avoit comandees a faire, qu'il ne cuident mie que nus hom dou monde le poïste faire. Et li rois respondi : « Or soufrez tant que il veigne. » (§ 47, 51-55).

Lorsque Merlin utilise ses pouvoirs pour se déplacer, il le fait en solitaire. Il fait donc preuve d'une incontestable emprise sur l'espace, les distances ne sont pas un problème, une barrière pour lui, il semble capable de les annuler totalement. Dans notre tableau du portrait médiéval de Merlin, nous avions considéré ce pouvoir de manière plutôt positive, étant donné que les déplacements rapides du héros se font surtout dans le but d'être auprès de Blaise le plus vite possible et donc d'accomplir la mission confiée par Dieu (écrire le *Livre du Graal*).

Dans le corpus contemporain, l'emprise sur l'espace est avant tout représentée à travers les déplacements rapides, voire instantanés du héros, que l'on retrouve chez la plupart des auteurs. En général, ils concernent uniquement Merlin, mais on peut aussi les voir appliqués à sa monture, ou à d'autres personnages et objets.

i. Les déplacements de Merlin

Les auteurs contemporains proposent différentes réécritures de l'emprise sur l'espace en choisissant de mettre en valeur l'une ou l'autre caractéristique de ce pouvoir . Ainsi, nous étudierons dans un premiers temps ceux qui s'intéressent plutôt à l'instantanéité des déplacements du héros et à son don d'ubiquité. Puis nous analyserons une conception particulière qui confère à Merlin la faculté de se déplacer physiquement à travers le temps. Enfin, nous étudierons trois techniques différentes permettant de mettre en scène le pouvoir de déplacement du héros.

▪ Instantanéité et don d'ubiquité

Chez René Barjavel, le pouvoir sur l'espace est continuellement représenté. C'est souvent sa caractéristique de rapidité qui est soulignée. Dans un épisode de *L'Enchanteur*, Perceval se rend à la cour du roi Arthur afin qu'il le fasse chevalier. Se moquant de lui, Kou lui rétorque de prendre les armes du premier chevalier qu'il rencontrera. À la sortie de Camaalot, Perceval rencontre l'Orgueilleux et le tue pour s'emparer de ses armes. Prévenu par l'écuyer de ce dernier, Arthur demande qu'on lui amène Perceval. Merlin, qui avait pris l'apparence de Girflet l'écuyer du roi pour mieux observer les aventures de la cour, se rend auprès de lui de manière instantanée :

> – Ce garçon s'en est bien tiré, dit le roi. Amène-le moi, il mérite qu'on s'occupe de lui.
> – Je m'en charge, dit Girflet-Merlin.
> Il disparut de la salle ronde et se retrouva à côté de Perceval qui, accroupi près du chevalier mort essayait, sans y parvenir, de lui prendre ses vêtements de fer (p. 109).

Notons que Perceval se trouve à la sortie de la ville (« À la sortie du village, Perceval entendit le cri de l'écuyer, et vit venir son maître tout flambant d'or. », p. 107). Pourtant, cette distance n'est pas un obstacle pour Merlin, il semble s'y rendre à la vitesse de la pensée, « il

disparut » et « se retrouva ». Les deux verbes se suivent immédiatement, donnant l'impression qu'aucune distance ne sépare la salle ronde et Perceval, qu'il suffit d'en sortir pour se trouver directement à côté du chevalier. L'un des sens donné au verbe « se retrouver » dans le dictionnaire Larousse est : « 2. Être soudainement ou finalement dans telle situation : *Se retrouver seul*. »[416]. L'idée d'immédiateté, d'instantanéité est donc bien présente dans le déplacement de Merlin. Le héros possède donc une emprise sur l'espace qui lui permet de se déplacer instantanément d'un lieu à l'autre, à la vitesse de la pensée. De même, Merlin se transporte en compagnie de Viviane au Pays du Lac : « Dès qu'ils se trouvèrent en campagne déserte, ils se transportèrent directement au Pays du Lac, et Viviane rendit aux deux enfants leur véritable apparence. » (p. 174). L'adverbe « directement » montre encore une fois la rapidité de leurs déplacements, sans détour, droit au but, sans étape intermédiaire. De plus, la virgule et la continuation de la phrase souligne encore l'immédiateté de leur déplacement : à l'intérieur de la même phrase, ils passent de la campagne déserte au Pays du Lac et au premier geste de Viviane sur place.

Une autre caractéristique de l'emprise sur l'espace est présente chez René Barjavel, il s'agit du don d'ubiquité. Il est mentionné dans l'extrait en italique qui présente le cadre géographique et historique du roman :

> La Bretagne, c'était la moitié sud de ce qu'on appelle aujourd'hui Angleterre, plus l'île mère d'Irlande et ses innombrables enfants îles, plus la Bretagne française qu'on nommait alors Petite Bretagne. […]
> Merlin vivait à la fois dans les trois Bretagnes. Il semble qu'il soit né en Irlande, ou en Galles, mais il y a aussi des raisons de penser qu'il naquit en Armorique. Cela n'a aucune importance. Il était partout où il devait être. » (p. 15).

Ainsi, Merlin peut être présent dans différents endroits en même temps : « Il vivait à la fois dans les trois Bretagnes ». L'utilisation de l'imparfait apporte une connotation de durée, de continuité dans le temps, associée à l'expression « à la fois » et au pluriel incorrect du mot « Bretagne ». Tous ces éléments contribuent à mettre en valeur le don d'ubiquité de Merlin. Il est au-dessus des lois spatiales : il « vivait », c'est-à-dire de manière usuelle, tous les jours et pas une seule fois, dans les trois Bretagnes (l'Angleterre, l'Irlande et la Bretagne française) en même temps, au même moment. Il mène une existence dans trois lieux différents. René Barjavel souligne cela en utilisant l'expression « les trois Bretagnes ». Il pourrait écrire « en Bretagne, dans la Bretagne » puisqu'il vient d'expliquer que la Bretagne couvre une large surface correspondant aujourd'hui à trois nominations et même trois pays différents. Mais en

[416] *Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine*, *op. cit.*, article « Retrouver ».

utilisant « les trois Bretagnes », qui constitue une expression incorrecte car un même lieu ne peut avoir de pluriel, il montre que son héros ne vit pas dans un lieu unique que l'on pourrait appeler Bretagne, dans lequel il aurait pu se déplacer et donc vivre dans les différentes parties, mais qu'il vit bien dans trois endroits distincts en même temps, « à la fois ». Il est présent physiquement sur trois sites géographiques différents au même moment. De même, le lieu de sa naissance demeure un mystère sur lequel seules des suppositions sont possibles : « il semble qu'il soit né », « il y a aussi des raisons de penser ». On retrouve encore une fois la présence des « trois Bretagnes » (Irlande, Galles, Armorique). L'ubiquité du héros remonterait donc à sa naissance même. Les différents peuples sont donc tous ses frères, il est à la fois irlandais, gallois et armoricain. Le pouvoir de Merlin dépasse les frontières, les nationalités. Enfin, la dernière phrase : « Il était partout où il devait être » montre que le héros utilise ce pouvoir dans un but précis, celui d'être présent pour ceux qui ont besoin de lui. Il en fait une priorité, une obligation (« devoir »). S'il apparaît dans différents endroits à la fois, c'est pour apporter son aide, il a une bonne raison de le faire. Il n'utilise pas son don d'ubiquité par jeu.

Dans un autre extrait, Gauvain se demande comment ramener Perceval, devenu fou et agressif, à Camaalot :

> *« Je ne peux pourtant pas le ramener fou à Camaalot… Et le ramener comment ? Enchaîné ? On n'enchaîne pas un chevalier. Il préfère qu'on le tue… Je ne peux pas tuer un chevalier de la Table Ronde !… Comment lui rendre sa raison ? Ah ! Merlin, j'aurais bien besoin de tes conseils !… »*
> – Naturellement ! dit Merlin.
> Gauvain releva la tête. Merlin était debout en face de lui, de l'autre côté de Perceval étendu dans l'herbe.
> – Merlin ! Tu es vraiment le bienvenu ! (p. 272).

Le héros apparaît instantanément à Gauvain alors que celui-ci est en train de penser à lui (d'où l'utilisation de l'italique). Il répond même à l'appel à l'aide du chevalier : « Naturellement ! ». Il est donc à l'écoute de toute personne réclamant son aide et peut lui apparaître instantanément pour lui porter secours. Nous avons noté précédemment que l'emprise sur l'espace demeure assez mystérieuse, il en va de même pour l'utilisation ou la manifestation de ce pouvoir. Très peu d'éléments sont donnés. Gauvain ne voit pas arriver Merlin de ses yeux, il l'entend et relève alors la tête, puis le voit « debout en face de lui ». On ne sait pas de quelle manière il apparaît. Il est simplement là, ou il n'y est plus. Un autre extrait montre particulièrement bien cela :

> Genièvre regardait par-dessus les têtes de la foule, sans rien voir. Près d'elle, le trône du milieu restait vide.
> Et tout à coup il fut occupé. Celui qui s'y trouvait assis n'y était arrivé de nulle part. Même ceux qui étaient en train de regarder le siège vide en se demandant si, et qui, et quand, ne le virent pas surgir. Il n'était pas là. Et puis il y fut…
> Son nom courut aussitôt jusqu'aux limites de la plaine en murmure puis clameur de joie :
> – L'ENCHANTEUR !… L'ENCHANTEUR !… (p. 416)

On retrouve encore une fois la caractéristique d'instantanéité dans l'apparition de Merlin (« tout à coup », « surgir », « Il n'était pas là. Et puis il y fut… »). Mais aucune explication n'est donnée sur la manifestation du pouvoir, les protagonistes qui y ont assisté semblent avoir manqué quelque chose : « Même ceux qui étaient en train de regarder le siège vide en se demandant si, et qui, et quand, ne le virent pas surgir ». Il est intéressant de relever le changement de paragraphe qui marque et met en valeur l'apparition du héros. Les deux phrases « Près d'elle, le trône du milieu restait vide » et « Et tout à coup il fut occupé » sont délibérément séparées alors qu'on ne change pas d'intrigue, d'unité de lieu ou de temps. Mais quelque chose de très spécial se produit, qui possède le pouvoir de modifier l'intrigue, l'espace et le temps et mérite donc une attention particulière. De plus, on peut observer une rupture entre les deux temps utilisés : d'abord l'imparfait qui marque la continuité, l'immuabilité, et le passé simple qui brise cela et souligne l'arrivée subite, directe de l'enchanteur. Cette rupture des temps est renouvelée un peu plus loin (« Il n'était pas là. Et puis il y fut… »), tel un écho qui accentue encore une fois cette apparition extraordinaire. De même, lorsque Arthur entouré de jeunes rois et de fils de rois de toute la Bretagne vient apporter son aide au roi Léaudagan de Carmélide, Merlin les rejoint toujours aussi mystérieusement :

> Sans qu'on sût comment il était venu, il se trouva au milieu d'eux quand le soleil se leva, éclairant de rouge la plaine qui allait voir couler tant de sang. Vêtu d'une robe verte et coiffé de feuilles de houx, il chevauchait un cheval d'Arabie couleur de terre brûlée (p. 18).

Personne ne l'a vu apparaître, encore une fois « Il n'était pas là. Et puis il y fut… ». Le plus-que-parfait montre bien que l'on s'aperçoit de sa présence après son arrivée. Il se « trouva » parmi les chevaliers comme s'il avait toujours chevauché avec eux, ce qui est souligné par l'utilisation de l'imparfait (« chevauchait »). Ainsi, René Barjavel met en valeur différentes caractéristiques du pouvoir sur l'espace, notamment sa rapidité, son instantanéité, mais également le don d'ubiquité. Cependant, l'emprise sur l'espace demeure mystérieuse, il s'agit d'un pouvoir auquel les protagonistes ou le lecteur n'ont pas accès.

Dans *Le Pas de Merlin* et *Brocéliande*, Jean-Louis Fetjaine choisit de rationaliser l'emprise sur l'espace : il ne s'agit plus d'un pouvoir extraordinaire, mais plutôt d'un don de rapidité et de camouflage du héros. Les elfes en sont d'ailleurs des spécialistes, comme la propre sœur de Merlin :

> – Là-bas ! cria-t-il, le doigt tendu vers les troncs lisses et droits d'une hêtraie. Tu l'as vue ?
> – Quoi donc ?
> – Là, entre les arbres !
> Merlin n'avait détourné les yeux que l'espace d'un instant pour alerter son grand-père. Quand il fit de nouveau face à l'alignement des hêtres, aussi droits et hauts que les piliers d'un temple, il n'y avait plus rien.
> – Eh bien ? fit Gwydion.
> – Il y avait… Il y avait quelqu'un. Une fille, je crois. Je l'ai déjà vue. Elle était… Enfin, elle n'avait pas de vêtements… Je crois (*Brocéliande*, p. 232).

La rapidité à disparaître de l'elfe est soulignée par l'expression « l'espace d'un instant ». Un instant est une unité de temps imprécise, qui peut durer plusieurs minutes ou à peine quelques secondes. Mais ici, le contexte montre bien que Merlin détourne les yeux pour s'adresser à Gwydion avant de revenir sur les hêtres. Il s'agit donc de quelques secondes tout au plus.

Au contraire, dans la trilogie des elfes, Merlin possède un réel pouvoir sur l'espace, ses apparitions et disparitions sont extraordinaires et il semble se déplacer à sa guise à travers l'espace, comme par exemple lors de sa première rencontre avec Lliane :

> Un homme était là, immobile, à quelques toises, vêtu d'une robe d'un bleu sombre qui tranchait sur son visage souriant, pâle comme l'aube du jour. Il s'inclina en un salut un peu ironique, sans se départir de ce sourire amusé qui semblait être son expression naturelle, puis resta là sans rien dire, sans bouger. […] Quelqu'un cria un nom au loin, et l'écho rebondit sur le lac.
> Elle n'avait détourné les yeux que l'espace d'une seconde, mais, quand elle revint sur l'homme, celui-ci lui parut plus proche, toujours aussi calme, la regardant en souriant comme s'il attendait quelque chose. […]
> À nouveau, l'appel retentit, beaucoup plus proche.
> – Lliane !
> – Je suis là ! cria-t-elle.
> L'homme avait disparu. Cette pensée s'imposa à l'esprit de l'elfe avant que ses yeux ne le constatent (*Le Crépuscule des elfes*, p. 21).

Cette scène rappelle l'extrait précédent de *Brocéliande*, mais dans la situation inverse : une elfe, Lliane, voit Merlin se rapprocher d'elle en une seconde puis disparaître. L'auteur choisit l'expression « l'espace d'une seconde » au lieu de « l'espace d'un instant » qui permettait de rationaliser le pouvoir en le réduisant à un don de rapidité. Mais ici, le pouvoir de Merlin est extraordinaire, il semble se déplacer avec une grande aisance, sans que les distances soient un problème. En une seconde, il se rapproche de Lliane de manière

instantanée, sans avoir bougé (« celui-ci lui parut plus proche, toujours aussi calme »). Puis il disparaît la seconde fois où Lliane détourne les yeux.

D'autre part, Merlin possède le don d'ubiquité, il parvient à se trouver à la fois aux côtés d'Uter, Ulfin et Bran, marchant dans la forêt, et avec Lliane et Morgane, pénétrant sur l'île d'Avalon :

> Merlin, en vérité, était absent. Seule une part infime de son esprit était parmi eux, sur cette colline. Toute son âme était ailleurs, à l'autre bout de la forêt, au delà d'un rideau de brume, guidant les pas d'une elfe nue, portant dans ses bras une minuscule fillette pâle comme l'aube. […] Quand Merlin avait le sentiment de les perdre, son cœur s'emballait. Alors, brusquement, il accélérait le pas, et ses compagnons sursautaient, arrachés au rythme monotone de leur marche. […] Ses yeux, parfois, s'ouvraient sur la colline, glissaient sur Uter et ses compagnons, sur la forêt illuminée par le soleil déjà haut. Il voyait le chevalier lui parler, il hochait la tête et acceptait l'outre d'eau fraîche qu'il lui tendait, puis, d'un seul coup, il était de nouveau avec elle, cheminant à ses côtés dans les taillis, croisant le regard muet de Morgane (*La Nuit des elfes*, p. 126-127).

Jean-Louis Fetjaine donne de nombreux détails sur ce pouvoir d'ubiquité, il offre dans cet extrait une focalisation interne sur Merlin qui permet d'avoir accès à ses pensées, ses sensations (« Seule une part infime de son esprit était parmi eux », « Toute son âme était ailleurs », « Quand Merlin avait le sentiment de les perdre, son cœur s'emballait. »). L'expression « en vérité » introduit la focalisation interne. Les lignes qui précèdent présentent une focalisation interne sur Uter qui tente d'engager la conversation avec Merlin mais ne peut que constater son mutisme : « Plus d'une fois depuis leur réveil, Uter avait tenté d'engager la conversation, mais l'homme-enfant semblait plus absent que d'habitude […] ». Plusieurs expressions de lieu s'opposent et mettent en valeur le pouvoir d'ubiquité : « parmi eux », « sur cette colline » et « ailleurs », « à l'autre bout de la forêt », « au delà d'un rideau de brume ». L'expression de temps « d'un seul coup » souligne l'instantanéité de ce pouvoir. Ainsi, l'emprise sur l'espace de Merlin lui permet de se trouver à différents endroits à la fois, non pas physiquement mais spirituellement. Il est donc capable de séparer son corps de son esprit, voire même de morceler son âme en plusieurs parties (« Seule une part infime de son esprit était parmi eux, sur cette colline. Toute son âme était ailleurs […]. »).

De même que chez René Barjavel, le héros apparaît instantanément lorsqu'on a besoin de lui. Uter, désespéré d'attendre Lliane, pense avoir été abandonné par Merlin :

> Merlin… Détestable, haïssable bâtard, avec ses énigmes et ses sentences incompréhensibles. […] Il n'était guère différent des moines, avec leurs Évangiles pleins de démons et de merveilles. Tous des bonimenteurs, des arracheurs de dents, des illusionnistes de foire et des tours de passe-passe ! Il s'était servi d'eux comme escorte, voilà tout, et il l'avait abandonné, comme le pauvre imbécile qu'il était !

– Je ne t'ai pas abandonné, Uter.

Merlin répond à Uter, il a donc entendu ses pensées, sa colère et il lui apparaît instantanément. Il possède donc un pouvoir immense sur l'espace qui lui confère une position presque divine, il voit et entend ce qui se passe dans des lieux où il n'est pas présent physiquement. Il parvient même à percevoir les pensées des protagonistes. L'emprise sur l'espace est donc largement exploitée dans la trilogie des elfes. Le pouvoir de déplacement demeure assez mystérieux, Merlin se déplace de manière instantanée sans plus de détails. Cependant, le lecteur a accès à de nombreuses informations concernant son don d'ubiquité, notamment grâce à la focalisation interne sur Merlin qui lui permet de mieux comprendre le fonctionnement de ce pouvoir.

Le Merlin de Dialogus formule clairement son pouvoir sur l'espace lorsqu'il donne une description du Mage, dans laquelle il s'inclut un peu plus loin :

> Un Mage est une personne capable d'utiliser l'énergie en provenance de sources externes pour faire de la Magie : se déplacer d'un point à un autre, modifier son apparence, faire disparaître des objets, se rendre invisible, et aussi des choses moins spectaculaires, comme par exemple aider la sève à circuler dans un arbre.
> Habituellement, les pouvoirs Magiques sont innés : on ne peut pas les apprendre, simplement apprendre à utiliser ceux qu'on a de naissance. La source du pouvoir varie selon les personnes : par exemple, je tire le mien de la Nature, ce qui signifie naturellement que je dois faire attention à ne pas demander trop d'énergie pour ne pas l'épuiser (Lettre « Qu'est-ce qu'un mage ? »).

Un des pouvoirs cités par Merlin est « se déplacer d'un point à un autre ». Il s'agit donc bien de l'emprise sur l'espace puisqu'un déplacement d'un lieu à un autre, réalisé grâce à la Magie, ne peut être naturel. C'est forcément un déplacement instantané ou dans un lieu très lointain voire inaccessible. Merlin rappelle qu'il détient ses pouvoirs de la Nature à qui il est soumis : en effet, il doit « demander » de l'énergie, il ne l'exige pas. De plus, l'accès aux pouvoirs est limité, il ne peut pas en user à sa guise afin de ne pas épuiser cette énergie naturelle. L'emprise sur l'espace semble être un des derniers pouvoirs que Merlin utilise encore : « Je suis devenu un vieil homme barbu qui se promène à travers le monde » (Lettre « Devenu ») ; « Mes occupations favorites sont de me promener à travers le monde… » (Lettre « Avoir des pouvoirs magiques »). On ne peut pas « se promener » dans le monde, on peut voyager, se déplacer avec différents moyens de transports, mais le verbe « se promener » n'est pas approprié à une personne ordinaire qui parcourt le monde. De même, l'expression

« à travers » signifie « en traversant quelque chose dans son étendue ou son épaisseur »[417] ce qui n'est pas compatible avec le verbe « se promener » et le substantif « le monde ». Il s'agit donc bien du pouvoir d'emprise sur l'espace.

Ainsi, certains auteurs choisissent de souligner plus particulièrement l'instantanéité des déplacements et le don d'ubiquité du héros. Mais en général, le pouvoir de déplacement de Merlin demeure assez mystérieux, peu d'éléments sont donnés au lecteur.

- Des déplacements physiques à travers le temps

Walt Disney et Julien Masdoua apportent un nouvel élément à la maîtrise de l'espace : celle-ci dépasse les limites du temps, Merlin est capable de se déplacer physiquement dans l'avenir. Le héros médiéval voit l'avenir depuis son époque, son propre espace-temps, grâce à des visions. Mais chez Walt Disney et Julien Masdoua, il se déplace physiquement dans le temps[418]. Dans *Merlin l'Enchanteur,* le héros énonce précisément cette capacité :

> Il se trouve que je vois l'avenir. Je suis un enchanteur et un devin. Je possède le pouvoir de connaître le futur, je vois l'avenir, des siècles à l'avance mon cher. Je m'y suis même promené, dans l'avenir. Et j'ai vu toutes ces choses là-bas. J'en ai des plans et j'ai établi des maquettes (chap. 3).

Le verbe « se promener » est particulièrement caractéristique d'une idée de mouvement, de déplacement physique. Merlin n'a pas seulement des visions du futur, il est capable de s'y rendre physiquement. L'adverbe « même » souligne bien cette distinction puisque Merlin le rattache au verbe « se promener » après avoir énoncé son pouvoir de connaissance du futur : « je vois l'avenir » et « je m'y suis même promené ». La clairvoyance, la vision (« je vois ») est donc complétée par un autre pouvoir : le déplacement physique vers le futur (« je m'y suis promené »). Merlin possède d'ailleurs des preuves de ses voyages : des maquettes qu'il a lui-même fabriquées à partir de plans provenant du futur. Le héros semble donc se déplacer aisément d'une époque à une autre mais aussi d'un lieu à un autre, il maîtrise à la fois l'espace

---

[417] *Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine*, *op. cit.*, article « Travers ».

[418] Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 1. Le pouvoir de clairvoyance, b. La connaissance du futur, i. Un pouvoir neutre,* p. 233-234 et 240 à 244.

et le temps. Il a pu observer des découvertes techniques à des époques et dans des lieux différents.

D'autre part, Merlin donne la preuve de son pouvoir sur l'espace en l'utilisant. Il se transporte à Saint-Tropez alors que Moustique l'a énervé (voir annexe 1, document 53) :

> – Je croyais que tu voulais devenir quelqu'un, je pensais que tu avais plus d'ambition. En voilà un avenir ! Rester toujours le valet de cette brute de Key ! Je te félicite, c'est très bien !
> – Mais que voulez-vous que je devienne Merlin, je n'ai pas la moindre chance ! Vous… vous ignorez ce qui se passe ici de nos jours ! J'ai beaucoup de veine d'être un écuyer !
> – Ah ! Mais c'est fou d'entendre ces idioties, j'en ai marre ! Lancez-moi tout de suite à Saint-Trop' ! » (chap. 16).

Merlin semble s'adresser à quelqu'un puisqu'il utilise l'impératif (« lancez-moi »), il se place en position de supériorité : il donne un ordre sans prendre la peine d'être formel (pas de « s'il vous plaît » ou de conditionnel de politesse). Il est donc celui qui commande, qui décide. On pourrait supposer qu'il s'adresse à ses propres pouvoirs. Immédiatement après sa demande, il se met en position verticale très droite, les bras le long du corps. Le sol commence alors à trembler et une brume étoilée l'entoure avant qu'une petite détonation marquant le décollage se fasse entendre. Notons que bien que Merlin se mette sans hésitation dans la position adéquate, ce qui montre qu'il est habitué à faire appel à ce pouvoir, il prend un air surpris, voire inquiet lorsque le sol commence à trembler et la fumée à apparaître. Il ne semble donc pas avoir une confiance aveugle en ses pouvoirs. Ainsi, tout est mis en scène pour rappeler le décollage d'une fusée. La position de Merlin associée à son chapeau et sa robe coniques et bleus lui en donnent l'aspect avant qu'il ne traverse le plafond suivi par une traînée d'étoiles. Moustique et Archimède se précipitent alors à la fenêtre et un autre plan montre la suite de l'envolée du héros dans l'espace, décrivant un arc de cercle avant de se perdre dans l'infini. L'emprise sur l'espace est donc mise en scène à travers l'image de la fusée. Celle-ci crée un décalage avec l'époque médiévale de Moustique où elle constitue un anachronisme, ce qui apporte déjà une caractéristique de puissance et d'inaccessibilité au pouvoir d'emprise sur l'espace. De plus, aux yeux du spectateur pour qui la fusée est familière (il connaît son existence, son invention), ce pouvoir va prendre un aspect encore plus extraordinaire. En effet, bien qu'il en connaisse la découverte, elle constitue encore un élément mystérieux, voire inaccessible, surtout à l'époque du film (1963) où aucun homme n'avait encore mis le pied sur la lune. Dans les années soixante, cette idée était pourtant omniprésente aux États-Unis, où le gouvernement avait pour projet d'envoyer les premiers

hommes sur la lune, ce qui se réalisa en 1969[419]. Wolfgang Reitherman le sait et son choix d'une fusée pour illustrer le pouvoir sur l'espace n'est pas fortuit. Merlin représente le rêve américain de l'époque, dépasser les frontières, accéder à un monde encore inconnu. La mise en scène de l'emprise sur l'espace est donc particulièrement signifiante si l'on se replace dans le contexte de l'époque et l'image de la fusée rend son pouvoir extraordinaire, monumental pour le public américain des années soixante. Merlin se perd dans l'infini, il accède à un autre espace-temps, une zone inconnue, inexplorée. Le spectateur s'identifie au héros, d'autant plus que la fusée constitue un anachronisme dans l'époque primitive du Moyen Âge. Il comprend ce que Moustique ou les autres protagonistes ne comprennent pas. Merlin va réapparaître à la fin du film, lorsque Arthur sera roi et désirera son aide. Il utilise à nouveau son pouvoir sur l'espace pour revenir de « Saint-Trop' », non plus sous la forme d'une fusée cette fois, mais d'une comète. Le réalisateur conserve donc le thème cosmique, spatial. Merlin déboule en brisant un carreau sous l'apparence d'une comète lumineuse suivie par une traînée d'étoiles, il opère un mouvement circulaire autour d'un pilier du château avant d'atterrir et de prendre forme, habillé en tenue de plage. Ainsi, le pouvoir sur l'espace est développé chez Walt Disney par rapport aux textes médiévaux, Merlin est capable de se transporter physiquement dans un autre espace-temps, ce qui est illustré et mis en valeur par toute une thématique spatiale, cosmique liée à ce pouvoir.

Julien Masdoua énonce aussi textuellement le pouvoir d'emprise sur l'espace du héros : « il connaît tout sans limite de temps ou d'espace » (voir annexe 7, p. 504). Merlin est au-dessus des lois spatio-temporelles, elles n'ont aucun effet sur lui. Avec Viviane, ils sont capables de communiquer malgré la distance : « Viviane vient de créer un passage entre elle et son amant, un moyen de communiquer qui leur est propre, par delà la distance qui les sépare, la voix de chacun sonne clairement aux oreilles de l'autre » (p. 5). Rien ne peut séparer les deux amants, les limites de l'espace ne les concernent pas, où qu'ils soient, ils parviennent toujours à communiquer. Notons la présence d'anachronismes liés à la communication moderne (par Internet ou les téléphones portables) : « Je n'ai pas vu que tu étais connectée » ; « Je lance mon sortilège " mains libres" »). Ces clins d'œil à l'époque

[419] « Le programme Apollo est le programme spatial des États-Unis d'Amérique qui était destiné à permettre à l'homme de marcher sur la Lune puis d'en revenir. Il a été lancé par John F. Kennedy le 25 mai 1961, et réaffirmé dans son célèbre discours (« We choose to go to the moon ») le 12 septembre 1962. Dans ce discours, il annonçait que les américains auraient posé le pied sur la Lune avant la fin des années 60. » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Programme_Apollo).

contemporaine permettent une identification du spectateur au héros. Il est lui aussi un privilégié qui possède un certain pouvoir sur l'espace et les distances grâce aux nouvelles technologies de communication. D'autre part, tout comme chez Walt Disney, Merlin peut se transporter aisément d'un lieu temporel à un autre lieu temporel, son emprise sur l'espace n'est pas limitée à une seule et même époque. Il en donne lui aussi la preuve grâce à des objets rapportés du futur :

> Qu'est-ce que la Table Ronde ? C'est une table… ronde, autour de laquelle se réunissent les 12 meilleurs chevaliers du royaume, choisis par Arthur lui-même ! Oui, c'est moi qui l'ai faite… un truc costaud, en madrier, j'ai récupéré les plans dans le futur, un truc qui s'appelle Leroy Merlin, ça m'a de suite interpellé… (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, annexe 7, p. 507).

De même : « J'ai ramené un tas de trucs du futur, mais pas moyen de trouver un G.P.S., rien à faire » (voir annexe 7, p. 511). Les anachronismes (la référence à la société « Leroy Merlin » qui offre un jeu de mots comique et le « G.P.S. ») permettent encore une fois de faire un clin d'œil au spectateur et à toutes les technologies modernes qui le rapprochent des pouvoirs de Merlin. D'autre part, ils créent un décalage avec l'époque médiévale qui provoque un effet comique. Le spectateur s'identifie au héros et à ses pouvoirs qui sont devenus aujourd'hui accessibles à tous grâce aux nouvelles technologies. Ainsi, Merlin et Viviane voyagent librement à travers l'espace et le temps. Le héros décrit Perceval dans le futur lorsqu'il trouve le Graal. Au premier abord, il pourrait s'agir d'une vision, mais Merlin semble physiquement présent sur les lieux puisque Perceval l'entend et peut lui répondre :

> Pose la question au roi Pêcheur ! Demande-lui ce qu'il y a dans le Graal ! Hébé, qu'est ce que tu attends ? Quoi ??? Ta mère t'a dit que ce n'était pas poli de poser des questions ?...C'est pas vrai… mais je m'en fiche que ce sois indiscret ! (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, annexe 7, p. 508).

Julien Masdoua se fait encore plus précis en énonçant clairement ce pouvoir à travers le texte du conteur, alors que Merlin et Viviane viennent d'assister à l'échec de Lancelot : « Ignorant que, de l'autre côté du temps et de l'espace, ses parents adoptifs ont assisté à sa malédiction, Lancelot parcourt la terre de Bretagne pendant sept ans… » (voir annexe 7, p. 511). Encore une fois, le temps et l'espace semblent constituer des barrières invisibles, transparentes pour les deux amants, ils traversent sans cesse leurs frontières (« de l'autre côté de l'espace et du temps »). De même, ils se placent constamment en observateurs des moments clés de la légende arthurienne, dans une sorte d'espace parallèle. Par exemple, ils semblent planer au-dessus de Lancelot et Guenièvre :

> – Viviane ! Mon père ! Mon père s'en est pris à Lancelot… et à la reine !

> – Je sais… je le vois fuir… je la vois prier… elle n'a pas encore fauté, mais elle sait qu'elle pourrait…
> Lui, il erre, il erre dans la forêt, de peur de trahir son roi, de peur de te trahir, de peur de trahir la quête…
> […] Sous les yeux de Merlin et Viviane, Lancelot et Guenièvre s'unissent […] (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 509-510).

Les lois spatio-temporelles n'ont pas de secret pour Merlin et Viviane, ils circulent à leur aise d'une époque à une autre, d'un lieu à un autre, d'un espace-temps à un autre. Ils sont en marge, au sens figuré mais aussi au sens propre, des événements qu'ils observent et parfois façonnent[420]. Ils semblent se déplacer dans un espace qui leur est réservé et qu'ils utilisent à leur guise.

Walt Disney et Julien Masdoua exposent une conception particulière du pouvoir de déplacement de Merlin. Le héros est capable non seulement de changer de lieu à l'intérieur de son époque, dans le présent de la diégèse, mais il peut également se transporter dans un lieu hors du temps diégétique. Les frontières de l'espace et du temps lui sont grandes ouvertes.

- Le pouvoir de déplacement mis en scène à travers trois techniques différentes

Les techniques cinématographiques permettent aisément de mettre en scène l'emprise sur l'espace et notamment les déplacements instantanés du héros. Chez John Boorman par exemple, Merlin apparaît et disparaît en un éclair. Après la première rencontre entre le héros et Arthur, le futur roi s'enfonce dans la forêt à la recherche de Merlin (chap. 11, voir annexe 1, document 54). Un plan-séquence montre Arthur cadré en plan américain et suivi par un travelling latéral, qui s'élance à toute vitesse dans la forêt. Il disparaît de plus en plus derrière les branchages qui prennent sa place au premier plan, jusqu'à ce qu'il ne puisse plus du tout avancer, prisonnier de la végétation luxuriante. Derrière lui, une main s'avance et l'attrape par l'épaule : c'est Merlin qui semble être apparu subitement, sans être gêné par les branchages. Les deux protagonistes sont cadrés en gros plan, de profil et l'un derrière l'autre. Arthur ne s'est pas retourné vers son interlocuteur, il paraît toujours prisonnier de la végétation, comme

[420] Nous développerons ce point ultérieurement. Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 3. L'emprise sur l'espace, b. Spectateur et metteur en scène du mythe arthurien, i. La marge créatrice, – Une marge extradiégétique et extratemporelle*, p. 384 à 387.

s'il était incapable de bouger. La technique de la profondeur de champ et du changement de point est utilisée ici : au premier plan, les branchages qui encerclent Arthur sont plongés dans le flou alors qu'au second plan, les deux héros sont nets. Enfin à l'arrière-plan, on retrouve le flou dans la végétation environnante. Arthur et Merlin semblent complètement enfermés, emprisonnés, le spectateur n'a accès de manière nette et claire qu'à l'intérieur de leur prison, il peut ainsi ressentir leur oppression. Tout cela permet de mettre en valeur le pouvoir de Merlin sur l'espace : en effet, Arthur finit par s'arracher à l'emprise du héros. Il apparaît ensuite cadré en plan américain (ce qui offre une perspective sur le décor environnant), toujours empêtré dans les branches. Mais il est totalement seul, Merlin n'est plus derrière lui. Puis il s'avance vers l'objectif jusqu'à apparaître en gros plan, en observant une scène à laquelle le spectateur n'a pas encore accès. Le montage enchaîne avec un plan moyen sur une clairière verdoyante. Au centre, un petit feu de bois est allumé et Merlin est couché sur une grosse racine. Il dort à point fermé, comme s'il n'avait jamais bougé. Ainsi, Merlin semble se déplacer à son aise dans la forêt[421], il passe d'un endroit à l'autre en un clin d'œil.

De même, à la fin du chapitre précédent (chap. 10, voir annexe 1, document 55), Antor explique à Arthur qu'il n'est pas son vrai père, alors que ce dernier vient de retirer l'épée de l'enclume. L'arrivée de Merlin est soulignée par la technique de la profondeur de champ et du changement de point, ce qui met en valeur le mystère qui plane sur le personnage : à l'arrière-plan, derrière Antor et Key, la silhouette imprécise et floue du héros semble sortir de derrière un arbre et s'avance lentement. Lorsque le cadrage repasse sur Antor et Key, Merlin se tient à côté d'eux comme s'il s'était déplacé très rapidement. La caméra cadre ensuite les chevaliers et la foule en plan moyen qui interpellent Merlin, mais lorsque le cadrage revient sur le plan précédent, le héros a disparu. Quelques plans plus loin, on peut le voir s'enfoncer dans la forêt, de la même manière qu'il était venu. Ainsi, le héros semble se déplacer très rapidement dans la forêt, il apparaît soudainement à côté d'autres personnages alors qu'on le voyait marcher tranquillement. Il possède indéniablement un grand pouvoir sur l'espace, notamment l'espace sylvestre dont il paraît connaître les moindres recoins.

Comme nous le fait remarquer Georges Foveau, lors de la bataille de Cameliard (chap. 12, voir annexe 1, document 56), « Merlin sort de derrière un chêne pour encourager Arthur et ses chevaliers tout frais ralliés à l'assaut. Comment ce quinquagénaire, à pied, a-t-il pu

[421] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, a. Proximité et fusion avec la nature, i. La nature comme refuge, – Le logis des arbres*, p. 112 à 114.

devancer les chevaux lancés au galop ? »[422]. La séquence dont parle le critique présente Merlin en plan moyen à gauche de l'écran, sortant de derrière un chêne tout en dirigeant d'un geste les chevaliers qui apparaissent à l'arrière-plan. La caméra suit la course de leurs chevaux par un mouvement panoramique horizontal de gauche à droite assez rapide qui laisse Merlin hors-champ. Pourtant le héros semble quand même entraîné dans cette chevauchée puisqu'il réapparaît sur le plan suivant, dès l'arrivée d'Arthur au château de Léodegran de Cameliard. Il s'agit d'un plan de demi-ensemble où les chevaliers contournent un étang et arrivent au camp. Il succède directement au précédent ce qui crée une continuité avec la chevauchée. Pourtant, l'élément de l'étang montre qu'il ne s'agit pas du même lieu. Derrière les chevaux qui passent à toute allure et debout au bord de l'étang, on distingue la silhouette de Merlin, notamment sa cape noire. Il s'est donc déplacé à la même vitesse que les chevaux alors qu'il était à pied, il est même arrivé avant eux puisqu'il se tient déjà devant l'étang au moment où la caméra, qui suit la course par un mouvement panoramique horizontal de droite à gauche, passe devant lui.

Les techniques théâtrales permettent également une mise en scène commode de l'emprise sur l'espace. Chez Tankred Dorst, le héros apparaît et disparaît à sa guise, laissant les autres protagonistes le chercher et l'appeler. Par exemple, il disparaît subitement du buisson d'où il s'adressait à Perceval :

> MERLIN, *dans le buisson*. En partant de chez toi, tu étais ainsi ! Aujourd'hui, tu es toujours ainsi ! Mais change ! Change !
> PERCEVAL. Que faut-il que je change ? Que veux-tu dire ?
> MERLIN, *dans le buisson, ne répond pas*.
> PERCEVAL. Hé – mais réponds ! *Pas de réponse*.
> PERCEVAL. Où t'es-tu fourré ? – Que voulais-tu dire ? *Il cherche Merlin dans le buisson. Merlin a disparu*. Je ne comprends pas ! – Que voulais-tu dire ? *Il court à sa recherche dans les buissons alentour*. Hé – vieil homme – hé, vieil homme !… Vieil homme ! (p. 142).

Il est intéressant de souligner que le paratexte mentionne encore Merlin dans le dialogue (« MERLIN, *dans le buisson, ne répond pas* »), alors que celui-ci ne répond plus à Perceval et semble avoir déjà disparu. Mais aux yeux du spectateur et de Perceval, il est encore présent, il fait toujours partie de la scène et du dialogue dramatique, ce que le metteur en scène doit impérativement montrer. Sa disparition apparaît alors de manière subite et mystérieuse. C'est seulement après quelques répliques de Perceval (« Hé – mais réponds ! », « Où t'es-tu fourré ? – Que voulais-tu dire ? ») que le paratexte signale la disparition de Merlin (« *Il*

[422] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 32.

cherche dans le buisson. Merlin a disparu. »). À ce moment précis, le spectateur et Perceval sont clairement informés de l'absence du héros, le buisson est vide, il n'y a plus personne caché à l'intérieur. Merlin a donc éveillé la curiosité du chevalier avant de disparaître, il se sert de son pouvoir sur l'espace dans un but bien précis. Perceval est perturbé par la disparition du héros et peut ainsi être amené à se remettre en question. Au plan de la technique, l'utilisation du buisson permet de faire disparaître le héros sans trop d'artifices, soit l'acteur s'esquive par une trappe sous le buisson qui le fait passer sous la scène, soit il ne bouge pas et Perceval fait mine de ne plus trouver Merlin dans le buisson, sans que les spectateurs puissent voir distinctement à l'intérieur.

Mais la principale technique utilisée pour mettre en scène les apparitions et les disparitions de Merlin reste l'éclairage. Le héros se montre par exemple à Perceval afin de lui suggérer le chemin à suivre, puis disparaît :

> Dans la plaine se tenait Merlin et il tournait sur lui-même jusqu'à ce qu'il trébuche et tombe dans la poussière.
> Perceval rit.
> […]
> – Je n'arrête que quand je tombe. Lorsque je ne parviens plus à tourner, c'est que Dieu tient mon visage dans la direction où je dois aller. C'est pourquoi je tourne sur moi-même… jusqu'à l'étourdissement.
> – Imbécile ! s'esclaffa Perceval, et il poursuivit son chemin. Après cent pas dans la plaine, il s'arrêta pourtant et pensa : « Curieux ! Je ne me suis jamais demandé si j'allais tout droit ou faisais des détours. » Merlin avait disparu. Perceval reprit sa route, se mit à cheminer en zigzag (p. 103).

Notons que ce passage comporte une typographie différente de celle utilisée pour le paratexte en général, que nous avons déjà pu observer à plusieurs reprises et qui est proche du texte narratif[423]. Aucun élément ne précise comment Merlin est arrivé dans la plaine. Le verbe « se tenait » à l'imparfait véhicule une idée de continuité, d'immuabilité, comme si le héros avait toujours occupé ce lieu. Après que Perceval s'est éloigné, le texte précise que « Merlin avait disparu ». Mais le chevalier ne semble pas s'en être aperçu, il « s'arrêta » et « pensa » mais il ne se retourne pas ou ne cherche pas Merlin. Puis il « reprit sa route, se mit à cheminer en zigzag ». Cette précision sur la disparition du héros est donc directement adressée au lecteur (si l'on considère cet extrait comme un texte narratif) ou au spectateur. Cela signifie que le metteur en scène doit montrer, souligner la disparition subite et inexpliquée de Merlin. Le plus-que-parfait (« avait disparu ») indique d'ailleurs qu'elle a eu lieu avant que Perceval

[423] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, b. Proximité et fusion avec le monde animal, ii. La fusion avec le monde animal, – La fusion corporelle*, p. 154.

ne « s'arrêta » et « pensa », mais le spectateur ne doit pas en être informé avant que le texte ne le précise. On peut donc imaginer ici une mise en scène du pouvoir sur l'espace grâce à l'utilisation de l'éclairage[424]. Les projecteurs pourraient accompagner Perceval qui poursuit son chemin et s'arrête un peu plus loin. Puis, au même moment, l'éclairage pourrait revenir sur la plaine où tournait Merlin et dévoiler ainsi au spectateur la disparition surprenante et mystérieuse du héros. De même que l'utilisation de plans successifs au cinéma, l'éclairage permet de mettre en scène l'emprise sur l'espace. Il capte l'attention du spectateur et construit ainsi l'espace scénique[425]. Comme le cite Patrice Pavis, l'éclairage est situé à « l'articulation de l'espace et du temps »[426], il n'est donc pas surprenant que l'élément technique qui possède le plus grand pouvoir sur l'espace scénique, qui est capable de le transformer à sa guise, soit aussi celui utilisé pour mettre en scène l'emprise sur l'espace de Merlin, ce qui crée une sorte de mise en abyme.

D'autre part, un objet scénique bien particulier, associé à l'éclairage, participe également à la mise en scène du pouvoir sur l'espace. Le héros utilise souvent son pouvoir pour se placer en tant qu'observateur de certaines scènes. Alors que Mark Twain et les chevaliers s'interrogent sur le siège vide de la Table Ronde, Merlin apparaît :

> MARK TWAIN. Il n'y a pas de nom sur ce siège, qui va s'y asseoir ?
> MERLIN *est apparu en haut, crie vers le bas*. Personne ! Personne ne doit s'asseoir sur ce siège !
> SIRE LAMORAK. Dans ce cas, mettons-le de côté, pour avoir un cercle fermé.
> MERLIN. N'y touche pas ! Un jour, un homme viendra, il prendra place sur ce siège. Ce sera l'Élu (p. 72).

Dans le spectacle mis en scène par Jorge Lavelli, un projecteur supplémentaire s'allume subitement et illumine un escalier en colimaçon métallique qui se finit par une plate-forme où se tient Merlin. Il s'agit d'une sorte d'observatoire pour le héros, sa position en hauteur lui confère un statut de régisseur, comme s'il pouvait à la fois observer et modifier le cours des

---

[424] « La lumière intervient dans le spectacle ; elle n'est pas simplement décorative, mais participe à la production de sens du spectacle. Les fonctions dramaturgiques ou sémiologiques sont infinies : éclairer ou commenter une action, isoler un acteur ou un élément de la scène, créer une atmosphère, rythmer la représentation, donner à lire la mise en scène, notamment l'évolution des arguments et des sentiments, etc. Située à l'articulation de l'espace et du temps, la lumière est un des énonciateurs principaux de la mise en scène, car elle commente toute la représentation et même la constitue, en en marquant le parcours. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 111, article « Éclairage »).

[425] « C'est l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes, ou encore les fragments de scènes de toutes les scénographies imaginables. C'est à peu près ce que nous entendons par " la scène " de théâtre. L'espace scénique nous est donné ici et maintenant par le spectacle, grâce aux acteurs dont les évolutions gestuelles circonscrivent cet espace scénique. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 121, article « Espace scénique »).

[426] Voir note 424 ci-dessus.

événements, comme s'il avait un pouvoir sur le déroulement de l'histoire[427]. Ainsi, Merlin semble présent partout, tout le temps, Mark Twain pose une question et il apparaît pour lui répondre. Le paratexte ne donne que très peu d'informations : « Merlin est apparu en haut, crie vers le bas ». L'utilisation du passé composé montre que le héros est visible avant de parler, le projecteur le dévoile aux spectateurs avant qu'il ne réponde à Mark Twain. Ainsi, Jorge Lavelli choisit de présenter Merlin en haut de cet escalier en colimaçon métallique qui fait partie du décor depuis le début de la pièce. Celui-ci se compose d'un échafaudage métallique placé à gauche sur la scène et un peu en retrait, formé de grands piliers et de deux escaliers à chaque extrémité qui mènent à une passerelle. Un autre échafaudage apparaît au fond. Les piliers, les escaliers et les passerelles rappellent les châteaux forts. La Table Ronde et les sièges tout autour occupent le centre de la scène et l'escalier en colimaçon de Merlin est disposé sur la droite. Mis à part le grand échafaudage, les autres éléments n'apparaissent pas du début à la fin du spectacle, l'escalier en colimaçon par exemple, posé sur des roulettes, est parfois déplacé ou enlevé. On parlera donc plutôt de dispositif scénique pour ces objets scéniques mobiles[428]. Ainsi, ce décor est très épuré, simpliste et assez froid par le choix du métal et de la ferraille omniprésents sur scène[429]. L'escalier ascendant comme principal poste d'observation et d'apparition du héros symbolise la progression vers le savoir, la connaissance du monde, il place Merlin en tant que divinité. Mais sa forme circulaire en colimaçon montre aussi que la route n'est pas directe, elle tourne constamment et étourdit le grimpeur. Elle rappelle la scène où Merlin tournait sur lui-même dans la plaine jusqu'à l'étourdissement afin que Dieu lui montre la bonne direction (p. 103). La route du héros n'est

[427] Nous développerons ce point ultérieurement. Voir *II. La rémanence des pouvoirs, 3. L'emprise sur l'espace, b. Spectateur et metteur en scène du mythe arthurien, i. La marge créatrice, – Une marge matérialisée*, p. 372 à 379.

[428] « Le terme fréquemment utilisé aujourd'hui de *dispositif scénique* indique que la scène n'est pas fixe et que le décor n'est pas planté du début à la fin de la pièce : le scénographe dispose les aires de jeux, les objets, les plans d'évolution selon les actions à jouer et n'hésite pas à varier cette structure en cours de spectacle. Le théâtre est une machine à jouer plus proche des jeux de construction pour enfants que de la fresque décorative. Le dispositif scénique visualise les rapports entre les personnages et facilite les évolutions gestuelles des comédiens. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 98, article « Dispositif scénique »).

[429] « Il n'est pas étonnant que la scène ou bien s'y asservisse [au décor] totalement, ou, au contraire lorsqu'elle se met à expérimenter, tel Copeau, s'en moque royalement par réaction contre l'illustration réaliste : " Symboliste ou réaliste, synthétique ou anecdotique, le décor est toujours un décor : une illustration. Cette illustration n'intéresse pas directement l'action dramatique qui, seule, détermine la forme architecturale de la scène ". ». (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 80, article « Décor », citation extraite de Jean, Georges, *Le Théâtre*, Seuil, Paris, 1976, p. 126). Jorge Lavelli n'essaye pas de produire un décor médiéval, son dispositif scénique donne le sentiment d'une époque et d'un monde parallèle, à la fois proche et différent de celui du spectateur. L'action dramatique suffit à donner vie et sens à ce décor particulier.

pas simple, sa mission est semée d'embûches. Ainsi, encore une fois, l'emprise sur l'espace trouve un nouvel objet scénique pour le mettre en scène, celui de l'escalier en colimaçon associé à l'éclairage. Merlin y apparaît fréquemment, parfois sans se manifester, pour observer les aventures des chevaliers de la Table Ronde sur lesquelles il semble avoir une influence, comme un metteur en scène qui dirige ses acteurs. Le héros apparaît et disparaît constamment, il se déplace à sa guise dans un espace parallèle à celui des personnages comme s'il planait au-dessus d'eux pour mieux les seconder lorsqu'ils ont besoin de lui. Par exemple, il se montre instantanément lorsque Arthur, entouré de ses chevaliers et assis à la Table Ronde l'appelle :

> SIRE GIRFLET. Que dit le Roi ?
> LE ROI ARTHUR. Le lion mange de l'herbe !
> SIRE LAMORAK. Qu'est-ce que cela signifie, Roi Arthur ? Que veux-tu dire par là ?
> LE ROI ARTHUR. Merlin !
> MERLIN *apparaît en haut*. Tu as dit que le lion allait manger de l'herbe.
> LE ROI ARTHUR. C'était une sorte d'intuition, Merlin. Mais je n'en sais pas plus. Dis-moi, toi, Merlin ! Dis-moi ce que je pense ! (p. 82).

Merlin semble constamment présent, il peut apparaître n'importe où et à n'importe quel moment s'il le désire. De plus, il connaît le sujet de la conversation, comme s'il avait suivi la scène depuis le début, bien qu'il n'y était pas présent physiquement. Ainsi, il est pareil à un scénariste et un metteur en scène à la fois, il dirige ses personnages et le cours des événements : Arthur lui demande de lui dire ce qu'il pense, ce n'est donc pas le roi qui pense mais Merlin qui pense pour lui, qui décide ce qu'il doit penser. De même, Arthur confie à Morgane : « On ne sait jamais où il se trouve. Je me réveille souvent la nuit et je m'assieds et j'écoute ce qu'il me dit à l'oreille. » (p. 143). Il plane continuellement au-dessus des protagonistes pour les influencer, et c'est ainsi qu'il conçoit lui-même les destins de chacun. Quand Mordret veut s'asseoir sur le Siège Périlleux, Merlin intervient brusquement alors qu'il ne semblait pas présent dans la scène :

> De bon matin, le jeune Mordret entra dans la salle et fit le tour de la table vide. Le Roi Arthur, qui l'observait depuis des jours et l'avait suivi, lui demanda :
> – Que fais-tu là, Mordret ?
> Mordret répondit :
> – Je veux m'asseoir sur le Siège Périlleux.
> – Ignare ! intervint Merlin.
> – Que mon père me voie, dit Mordret en regardant tranquillement le Roi Arthur dans les yeux.
> – Qui est donc ton père ? (p. 93).

L'unique intervention de Merlin ne perturbe pas le dialogue entre Arthur et Mordret, comme s'ils ne l'avaient pas entendue. De plus, le texte ne précise pas la présence du héros (« le jeune Mordret » et « Le Roi Arthur »). Merlin est donc présent comme toujours, il écoute

et observe la scène, mais son intervention ne semble perceptible que par le spectateur ou le lecteur (il s'agit encore une fois de la typographie utilisée pour le texte narratif).

Enfin chez Jean-Luc Istin et Eric Lambert, Merlin doit se soumettre à l'épreuve du Cromm-Cruach afin de renoncer à sa part humaine. Une première planche présente le cadre de la cérémonie conduite par Ahès (tome 3, p. 24, voir annexe 1, document 57) : une grande vignette occupe toute la largeur de la page et une bonne partie de sa longueur. En dessous, une bande horizontale contient trois petites vignettes de taille inégale, puis une dernière bande présente deux vignettes l'une en-dessous de l'autre et une troisième qui s'enchaîne horizontalement. La première grande vignette a pour fonction de situer le cadre et le lieu de l'action en plan moyen. On peut y voir l'intérieur d'un temple dont le plafond est voûté. Des piliers disposés de manière circulaire séparent une foule dense et le centre du temple où se tiennent les personnages importants : Ahès, Merlin et des prêtres. Trois grands menhirs occupent l'espace central ainsi qu'un chaudron dans lequel bout une préparation mystérieuse. Sous cette première grande vignette, une bande horizontale de trois plus petites s'intéresse aux personnages principaux, Ahès puis Merlin en plans rapprochés, puis le chaudron en plan moyen, entouré des figures importantes. Un très grand phylactère masque en partie le coin supérieur gauche de cette vignette. Il a une fonction capitale, celle d'exposer, par la bouche d'Ahès, les raisons de cette cérémonie et l'épreuve à venir : « La cérémonie qui va suivre te conduira à la renonciation de ta part humaine. Telle est l'épreuve de CROMM-CRUACH ! Il est le DIEU de l'abnégation et du mal, il est la haine de l'homme pour l'homme, il est le ver sanglant des brumes épaisses. Sors vainqueur et tu vivras. Échoue et… ». La fin de ce discours apparaît dans la vignette suivante qui présente un gros plan sur les yeux blancs sans pupilles d'Ahès : « … Tu mourras ! ». Le phylactère n'est plus rectangulaire comme il l'est généralement mais ses bords sont dentelés, ce qui souligne son contenu, donne une importance supplémentaire aux paroles qu'il englobe. Les deux dernières vignettes présentent Ahès, puisant en contre-champ le breuvage mystérieux du chaudron dans un calice, puis, en plan rapproché, le tendant à Merlin : « Bois cette eau et lutte pour survivre. Combats CROMM-CRUACH et tue-le ! ». La déesse occupe tout l'espace du cadre mais la coupe qu'elle tend constitue l'élément le plus remarquable, par sa taille disproportionnée, sa couleur or qui tranche avec les vêtements et les cheveux noirs ébène d'Ahès et la lumière blanche qui

l'entoure. Le phylactère revêt encore une fois une forme dentelée pour mettre en valeur les paroles de la déesse.

La planche suivante présente un cadre et un lieu tout à fait différents. Presque aucune continuité avec les vignettes précédentes n'est visible. Notons que l'emprise sur l'espace et sa caractéristique d'instantanéité est illustrée jusque sur le support des images : alors que le héros change instantanément de lieu, le décor change radicalement d'une planche à l'autre sans qu'il y ait de transition. Une grande vignette occupe la majeure partie de la planche. Celle-ci représente un plan d'ensemble sur le nouveau lieu : Merlin se tient sur un pont de pierres qui mène à une grande porte en bois. Les murs qui l'entourent sont couverts de crânes humains. Tout ce décor est présenté en plongée ce qui donne l'impression au lecteur de dominer la scène, d'en être un spectateur privilégié. Merlin est entouré d'une sorte de brume, comme s'il venait d'apparaître dans un nuage de fumée. Une bande verticale de deux petites vignettes sont incrustées sur la première, ce qui représente une simultanéité d'action avec la vignette principale et permet d'apporter des informations plus précises. La première présente Merlin en plan rapproché, en train de boire le contenu du calice offert par Ahès. Notons que le calice constitue le seul lien avec la planche précédente. Le héros est entouré de fumée et d'une lumière crépusculaire. Dans la vignette suivante, un gros plan sur ses yeux montre sa surprise à la découverte de ce nouveau lieu, alors que le calice est encore à ses lèvres. Deux phylactères accompagnent ces deux vignettes. De forme rectangulaire, ils ne possèdent pas de queue. Pourtant leur contenu représente la voix hors-champ d'Ahès : « L'eau de vie t'ouvre les portes d'un monde que tu ne soupçonnes pas. Un monde invisible, sauf pour l'esprit qui se noie dans cette eau ». Ces phylactères apportent donc des informations capitales sur l'utilisation et le fonctionnement du pouvoir sur l'espace. Le héros n'accède pas à un autre lieu physique, mais à une sphère invisible, une dimension spirituelle. Il ne se déplace donc pas physiquement mais spirituellement grâce à « l'eau de vie » qui permet le passage de son esprit vers un monde invisible (« sauf pour l'esprit qui se noie dans cette eau »). Les vignettes et les planches suivantes présentent la rencontre du héros avec le Cromm-Cruach puis son combat sanglant d'où il sort vainqueur (tome 3, p. 26 à 28).

Merlin va réapparaître dans le temple de manière encore plus brutale que lors de son arrivée dans la sphère du monstre (tome 3, p. 28, voir annexe 1, document 58). Une bande horizontale de quatre vignettes le présente d'abord en plan américain en train d'achever le monstre entouré de sang et d'une lumière crépusculaire, puis en plan rapproché et en gros

plan, diabolique, en train de jubiler de sa puissance. Enfin, la dernière vignette de cette bande illustre sans transition son retour au monde physique : il réapparaît dans le temple en plan moyen, entouré d'un nuage de fumée. Son emprise sur l'espace est donc particulièrement mise en valeur ici : d'une vignette à l'autre, il change de lieu, de décor, il tue le monstre avant d'être à nouveau représenté dans le temple. Ahès est au premier plan et semble s'adresser au lecteur : « MERLIN a triomphé de l'épreuve !!! Il a vaincu CROMM-CRUACH ! Dorénavant il sera le DIEU sanglant ! ». Elle paraît avoir suivi la scène précédente puisque ses paroles retentissent au moment de l'apparition de Merlin. Ainsi, les techniques de la bande dessinée permettent de souligner le pouvoir sur l'espace. On observe tout d'abord un changement de décor et de cadre brutal et sans transition, à travers le passage d'une planche à l'autre. Merlin quitte le monde physique pour entrer dans une sphère spirituelle. Puis, le changement se fait encore plus brutalement, d'une vignette à l'autre cette fois, à l'intérieur d'une même planche et d'une même bande. C'est le retour du héros dans le monde physique. D'autre part, Merlin accède au pouvoir sur l'espace grâce à « l'eau de vie » qui lui permet d'entrer dans une nouvelle dimension. Cependant, pour son voyage retour, il n'en a plus besoin et paraît revenir par sa seule volonté. Notons pour finir que les auteurs choisissent de représenter les apparitions de Merlin par une fumée dans laquelle le héros semble se matérialiser. Même s'il quitte le monde physique pour un monde spirituel, son corps disparaît, il ne reste pas présent dans le temple.

Ainsi, les auteurs contemporains utilisent des techniques bien spécifiques pour mettre en scène le pouvoir de déplacement. Le changement de plan cinématographique, l'éclairage à travers un projecteur qui s'allume et s'éteint ou encore la modification inattendue du décor d'une vignette à l'intérieur d'une même planche donnent l'illusion au lecteur-spectateur d'un déplacement instantané du héros.

ii. Le pouvoir de déplacement à travers la monture de Merlin

L'emprise sur l'espace est également appliquée à la monture du héros. Dans le *Merlin* de Steve Barron, celui-ci disparaît subitement avec son cheval, après avoir planté l'épée Excalibur dans le rocher pour la soustraire à Uther qui ne la mérite plus. Ce dernier essaye de

la retirer en vain. Lorsqu'il se retourne, Merlin et sa monture semblent s'être volatilisés (chap. 17 voir annexe 1, document 59). Le dernier plan où apparaît le héros est un plan de demi-ensemble qui présente, à l'arrière, une montagne de rochers et Uther, descendu auparavant de son cheval, qui court vers Excalibur, plantée par Merlin dans une pierre. Au premier plan, le héros s'éloigne d'Uther et quitte le champ de la caméra pour rejoindre son cheval. Puis le montage enchaîne avec un plan moyen sur Uther de profil, qui essaye de retirer l'épée du rocher, puis sur le même plan de demi-ensemble précédent où Uther garde la même position. Le plan d'ensemble qui suit présente le paysage situé devant la montagne de rochers, une vaste plaine très verte par laquelle Merlin et Uther étaient arrivés à cheval, vallonnée à l'arrière-plan et parcourue par un brouillard nettement visible, presque palpable, qui se déplace d'une façon anormalement rapide. Cela introduit déjà le surnaturel, la magie. Merlin est absent du paysage, il semble s'être volatilisé. De même, la musique change à ce moment-là et devient mystérieuse, on retrouve la harpe qui apparaît souvent dans les passages musicaux se rattachant à la magie, ainsi que les dissonances qui soulignent également le côté surnaturel. Notons que ce plan constitue une focalisation interne sur Uther : dans le plan précédent, il essaye de retirer l'épée puis regarde vers ce qui semble se trouver derrière l'objectif de la caméra. La plaine du plan suivant est donc ce qu'il voit. Puis le montage revient sur le plan moyen avec Uther. Il appelle Merlin, ne le voyant nulle part : « Merlin ? ». Enfin, un plan d'ensemble sur les rochers apparaît, sous un angle différent que celui du début, Uther y semble tout petit. Il lève les bras au ciel et hurle : « Où êtes-vous Merlin ! ». Il paraît totalement vaincu, abandonné, ce qui est encore souligné par la grandeur des rochers et sa très petite taille au milieu de ces éléments naturels, alliés de Merlin. De plus, le brouillard rapide est toujours présent et le surplombe aussi. Un dernier plan d'ensemble sur la plaine apparaît, il ne révèle rien de plus mais se finit par un fondu enchaîné assez lent sur un autre plan de paysage. Il ne semble donc pas y avoir réellement de changement de lieu, pourtant Merlin chevauchant Rupert entre dans le cadre par la gauche en plan moyen : « Voici Avalon, le voyage est fini Rupert ». Les deux compagnons se sont donc déplacés à très vive allure : à peine séparés d'Uther, ils arrivent à Avalon. Bien évidemment, le fondu enchaîné peut signifié un saut dans le temps, mais ici, la façon dont les plans se succèdent souligne indubitablement l'emprise de Merlin sur l'espace. Tout comme Uther, le spectateur est désorienté, il passe de différents plans plus ou moins éloignés sur le roi, à une plaine déserte parcourue par une brume surnaturelle.

Chez Peter Jackson, l'emprise sur l'espace apparaît à travers la rapidité du cheval de Gandalf, Gripoil. Lorsqu'il se rend à Minas Tirith avec Pippin pour prévenir au plus vite la cité de l'avancée de l'ennemi, on peut les voir chevaucher à très grande allure et arriver rapidement à destination. Gandalf dit d'ailleurs au cheval : « Cours Gripoil, montre-nous ce que célérité veut dire. » (*Le retour du roi*, chap. 6). La succession de différents plans et paysages lors de cette chevauchée permet de souligner le pouvoir d'emprise sur l'espace (*Le retour du roi*, chap. 9, voir annexe 1, document 60). Tout d'abord un premier plan d'ensemble présente un paysage de montagnes : au premier-plan, des rochers couvrent ça et là un sol verdoyant et à l'arrière-plan droit on distingue des montagnes rocheuses, tout cela sous un ciel bleu parsemé de nuages blancs. Les héros traversent rapidement le plan de droite à gauche en se rapprochant de l'objectif. Un gros plan sur les sabots galopants du cheval succède au plan d'ensemble précédent, créant un fort contraste qui souligne la vitesse de l'animal grâce à un mouvement de caméra en travelling latéral. Les yeux du spectateur ont peine à suivre le mouvement des sabots associé au défilement rapide et déstabilisant du sol. Ce plan permet de mettre plus particulièrement en valeur la vitesse de déplacement des héros qui n'est pas aussi étonnante dans un plan d'ensemble. Cependant, il doit être très court pour ne pas ennuyer le spectateur, c'est pourquoi un autre plan, de demi-ensemble cette fois, lui succède. Il s'agit d'une forêt dont les arbres paraissent infiniment grands (on n'en voit pas la cime) grâce à un cadrage légèrement en contre-plongée. Cette fois, la luminosité est plus faible, comme celle d'un crépuscule. Ainsi, le temps semble s'être écoulé entre le plan précédent et celui-ci, ce qui apparaissait déjà à travers le changement radical de paysage. Cette absence de transition dans la succession des plans souligne donc encore la vitesse de déplacement des héros. Ceux-ci, toujours au galop, s'approchent de l'objectif fixe jusqu'au gros plan sur les sabots, avant d'être suivis par un mouvement panoramique latéral. Puis un nouveau plan de demi-ensemble en travelling latéral accompagne leur course partiellement masquée par le défilement des arbres, ce qui crée encore un effet de vitesse spectaculaire. Deux gros plans succèdent à ce plan de demi-ensemble. Le premier sur Gandalf, concentré sur sa course, les yeux fixés droit devant lui. Le second sur Pippin endormi, ce qui peut paraître extraordinaire étant donné les secousses et l'instabilité provoquées par le galop d'un cheval. Mais cela souligne encore une fois le pouvoir d'emprise sur l'espace du héros. La course de Gripoil n'est pas la même que celle d'un cheval ordinaire. Puis un plan de demi-ensemble présente les héros traversant un petit cours d'eau : les montagnes à l'arrière-plan semblent plus éloignées, le sol est recouvert de terre et de sable. Encore une fois, le paysage a changé et la luminosité est à nouveau celle

d'une journée. Un gros plan sur Gandalf et Pippin succède au précédent, puis un dernier plan d'ensemble à grand angulaire[430] présente une chaîne de montagnes dont les sommets sont enneigés. Les héros que l'on distingue de loin, minuscules au pied des montagnes qui apparaissent dans leur ensemble, traversent le plan de part en part, ce qui produit encore un effet de rapidité et souligne le pouvoir sur l'espace. Leur course est mise en parallèle avec cette immense chaîne, ils semblent tout-puissants, dépassant les frontières de l'espace. Enfin, un dernier plan présente leur arrivée à Minas Tirith.

Ainsi, chez Peter Jackson et Steve Barron, l'emprise sur l'espace apparaît à travers le fidèle compagnon de route du héros.

iii. Le pouvoir de déplacement sur des objets ou d'autres personnages

Dans *L'Enchanteur* de René Barjavel, les envoyés de Vortigern sont effondrés de devoir emmener le jeune Merlin, si beau et si gai, auprès du roi pour le sacrifier. Mais le héros les console et utilise son pouvoir sur l'espace pour se rendre plus rapidement chez Vortigern et leur faciliter la tâche :

> Pour les consoler, il les fit jouer avec lui et les enfants du village à cheval-fondu et à cheval-plumé. Ils oublièrent leur peine et gagnèrent chacun leur tour trois châtaignes. Réconfortés, ils se retrouvèrent sans savoir comment devant le roi Vortigern, avec Merlin qui riait (p. 53).

On retrouve les caractéristiques d'instantanéité (« se retrouvèrent ») et de mystère (« sans savoir comment ») liées au pouvoir sur l'espace et constamment présentes chez René Barjavel. Notons que l'auteur se place en focalisation interne sur les envoyés puisque le lecteur a accès à leurs sentiments (« ils oublièrent leur peine », « réconfortés »). De plus, le texte donne l'impression qu'ils ignorent l'implication de Merlin dans leur déplacement instantané : « Réconfortés, ils se retrouvèrent sans savoir comment devant le roi Vortigern, avec Merlin qui riait ». Le complément circonstanciel de manière « avec Merlin qui riait » apparaît en fin de phrase. Il complète l'action du verbe « se retrouvèrent » et pourrait donc en être plus proche (« ils se retrouvèrent avec Merlin qui riait devant le roi, sans savoir

[430] « Le grand angle permet de donner aux scènes d'intérieur une grande profondeur de champ ; en outre, il est adapté aux plans d'ensemble. Il offre la possibilité de réaliser de larges plans de paysages, ce qui en fait un outil inestimable pour filmer les scènes d'extérieur. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 136). Ici, le grand angulaire met en valeur la vitesse de la course des héros en la positionnant le long d'une immense chaîne de montagnes.

comment », « ils se retrouvèrent devant le roi avec Merlin qui riait, sans savoir comment », « ils se retrouvèrent sans savoir comment avec Merlin qui riait, devant le roi »). René Barjavel ne choisit pas cette disposition au hasard : en éloignant ce complément circonstanciel, il renforce la focalisation interne sur les envoyés et montre qu'ils bénéficient du pouvoir de Merlin sans même s'en rendre compte et en oubliant presque sa présence puisqu'il réapparaît seulement à la fin de la phrase. Il est intéressant de souligner qu'en proposant une focalisation interne sur les envoyés, René Barjavel permet à Merlin d'exercer son pouvoir à la fois sur eux et sur le lecteur qui est lui-même transporté devant Vortigern en un instant. Ainsi, l'emprise sur l'espace s'applique de la même façon sur d'autres personnages que sur le héros lui-même : elle se produit sans explication, de manière spontanée, et les protagonistes eux-mêmes, qui en subissent l'influence, n'en apprennent pas davantage. Enfin, il est intéressant de relever la présence du rire de Merlin (« qui riait »). Nous avons vu que chez René Barjavel, le rire n'est pas uniquement lié au pouvoir de clairvoyance, il apparaît aussi lors de l'utilisation d'autres pouvoirs comme c'est le cas ici. L'imparfait lui donne une valeur de durée, c'est un rire qui semble résonner et se prolonger indéfiniment. Il est à l'image des pouvoirs de Merlin dont il souligne la présence et l'utilisation chaque fois qu'il résonne.

Dans un autre extrait, le héros exerce son pouvoir sur le chevalier de Clamadieu. Il lui apparaît sous les traits d'un bûcheron et lui délivre un message pour Arthur :

> « Puisque tu vas rencontrer le roi Arthur – comment pouvait-il le savoir, Sire ? – dis-lui que le moment est venu d'accomplir la tâche qui lui a été prescrite… Et qu'il ne se laisse pas arrêter si on lui affirme que les lionceaux sont toujours en cage… ». Et le vieux bûcheron a ajouté : « Hâte-toi ! Hâte-toi ! » Et je me suis retrouvé en train de galoper, à une lieue de Camaalot, ayant traversé terre et mer sans m'en apercevoir !
> Arthur se mit à rire. Il appréciait toujours la malice de Merlin (p. 176).

Merlin transforme ses paroles en actes : après avoir ordonné au chevalier de se hâter, celui-ci « se retrouve en train de galoper ». Encore une fois, le déplacement se fait de manière instantanée, à la vitesse des mots prononcés par le héros. L'expression « en train de » souligne encore l'importance du pouvoir sur l'espace : d'un instant à l'autre, le chevalier est occupé à une toute autre activité, celle de galoper. Il passe donc d'un état passif, immobile sur son cheval, en train d'écouter le message du bûcheron, à un état actif, sans étape intermédiaire. Notons que Merlin ne le transporte pas directement devant Arthur mais à une lieue de Camaalot, peut-être par discrétion. Encore une fois, le mystère lié à ce pouvoir demeure : « ayant traversé terre et mer sans m'en apercevoir ». Le chevalier ne se rend pas compte de l'intervention du héros dans son déplacement, il se retrouve tout près de Camaalot ce qui veut

donc dire qu'il a traversé la mer et parcouru une grande distance, mais il n'a aucune autre information. Il en sait même moins que le lecteur qui, lui, connaît le responsable, mais ne peut expliquer le « comment ». D'autre part, le rire de Merlin est présent à travers celui d'Arthur qui possède également un caractère perpétuel, continu grâce au verbe « se mettre à » qui signifier « commencer à ». Son rire semble donc infini puisque son début est signalé mais non sa fin. Enfin, le terme de « malice » n'est pas négatif ici car il est associé au verbe « apprécier » qui relativise la connotation diabolique. Un dernier extrait présente l'emprise sur l'espace appliquée à un autre personnage, mais à partir d'un nouveau point de vue. Merlin envoie Bénie auprès de Perceval sous les yeux de sa mère Bénigne :

> – Va dormir avec lui…
> – Je peux ?
> – Oui…
> Elle battit des mains de joie, étendit les bras, et disparut (p. 188).
> – Eh ben ! dit la vieille.

Cette fois, le lecteur a accès à un autre point de vue. Dans les extraits précédents, la focalisation était concentrée sur le personnage « déplacé », mais à présent, le lecteur ne suit pas son déplacement, il reste au même point. Il peut ainsi se rendre compte de l'effet provoqué par ce pouvoir sur le lieu premier (une disparition visuelle subite du personnage). Notons que Bénie sait qui est responsable de son déplacement. Elle est en confiance et se prépare déjà à étreindre Perceval (« étendit les bras »), elle a donc la certitude de se retrouver à ses côtés l'instant d'après. Au contraire des autres personnages « déplacés », elle ne manifeste aucun étonnement car elle connaît déjà les pouvoirs de Merlin qui lui ont permis de devenir grande, belle et de voler (p. 181-183). Bénie est simple et naïve c'est pourquoi le héros n'a pas besoin d'être discret ou de se déguiser pour utiliser son pouvoir sur elle.

Enfin, Merlin utilise aussi son pouvoir sur des objets ou plus précisément des végétaux, comme par exemple un cèdre qu'il fait venir de très loin pour le montrer à Viviane :

> – Quel est le nom de cet arbre si beau ?
> – C'est un cèdre, dit Merlin. Je l'ai fait venir du pays d'orient où il poussait, pour te le montrer et pour que tu saches désormais, quand tu le verras quelque part, que je n'en suis pas loin.
> – Comment est-il venu ? Et comment pourrait-il se trouver quelque part ailleurs, puisqu'il est ici ?
> – Comme ceci, dit Merlin.
> Il leva sa main gauche et fit un signe à l'arbre avec son petit doigt. Et tout à coup le cèdre fut de l'autre côté du chemin, le genêt éclatant ayant repris sa place (p. 30).

Dans cet extrait, le lecteur a accès a quelques informations sur l'utilisation du pouvoir de Merlin. Les exemples cités précédemment ne donnent aucune explication, aucun détail, seuls les verbes « se retrouver » ou « se transporter » sont utilisés pour le décrire. Ici, Merlin

dévoile un de ses secrets à la demande de Viviane. Celle-ci se fait aussi la voix du lecteur qui va enfin pouvoir connaître plus de détails : « Comment est-il venu ? Et comment pourrait-il se trouver quelque part ailleurs, puisqu'il est ici ? ». La réponse de Merlin est très simple : « Comme ceci ». Il suffit d'un geste pour tout comprendre, il n'a pas besoin de mots ou de phrases, comme si son pouvoir était un jeu d'enfant : « Il leva sa main gauche et fit un signe à l'arbre avec son petit doigt. Et tout à coup le cèdre fut de l'autre côté du chemin, le genêt éclatant ayant repris sa place ». Dans ce cas précis, Merlin utilise sa main pour se servir du pouvoir sur l'espace, ce qui ne veut pas dire qu'il le fait systématiquement. Dans les extraits précédents, rien de tel n'était mentionné. Rappelons que ses mains constituent un outil majeur pour utiliser ses pouvoirs, notamment ceux en rapport avec la nature, ce que nous avions déjà étudié précédemment[431]. Le cèdre et le genêt semblent totalement soumis à Merlin. Sur un simple geste de celui-ci, qui plus est un geste infime, presque imperceptible du petit doigt, ils s'exécutent immédiatement (« Et tout à coup »). Ainsi, les arbres obéissent aveuglément à Merlin, le héros leur fait signe et ils se déplacent sans difficulté. Ils sont personnifiés et n'apparaissent plus comme de simples végétaux passifs. L'emprise sur l'espace constitue donc un pouvoir simple d'utilisation pour le héros, qui ne lui demande aucun effort particulier (si ce n'est un mouvement du petit doigt) et qu'il semble maîtriser parfaitement. Ce sont donc les seules informations supplémentaires que l'auteur nous fournit sur son utilisation.

Dans *Merlin l'Enchanteur* de Walt Disney, le premier tour que le héros réalise à Moustique (chap. 3, voir annexe 1, document 61) met en valeur son pouvoir sur l'espace. Un premier plan moyen montre Merlin debout sur un tabouret, au milieu de la pièce, les bras écartés et son bâton dans la main droite à la manière d'un chef d'orchestre. Son sac de voyage est posé devant lui et grand ouvert. Tout autour du héros, des objets de toutes sortes (un coffre, des paniers, des ustensiles scientifiques, des cruches, des entonnoirs, des fioles etc.) tapissent les murs du sol au plafond. Merlin tape sur le tabouret du bout de son bâton pour demander l'attention aux différents objets, ce qui les personnifie déjà. Encore une fois, il se conduit comme un chef d'orchestre qui a besoin du silence et de l'attention de ses musiciens. Puis il se baisse et fait un mouvement circulaire avec sa main et son bâton en remontant, et en prononçant la formule qu'il répétera tout au long de la séquence en chanson. Mais il s'enroule la barbe autour de son bâton. Un plan rapproché sur Moustique succède au précédent. Il est lui

[431] Voir *II. La rémanence des origines, 2. La tradition sylvestre, a. Proximité et fusion avec la nature, ii. La nature liée aux pouvoirs de Merlin, – Les pouvoirs de la nature par les mains*, p. 123-124.

aussi entouré d'objets dont un crâne d'animal, deux flacons et un pot en terre qui se tournent tous dans la même direction (celle de Merlin qui a demandé leur attention). Seul le garçon ne tourne pas la tête et observe, ébahi, le crâne. Quelques plans plus loin, alors que le héros a ordonné de commencer par les livres, ceux-ci s'envolent de la table où ils étaient posés. Au même moment, la musique commence et Merlin chante la formule magique. Les livres défilent les uns derrière les autres en rythme jusqu'au sac du héros. On revoit Merlin peu après, toujours sur son tabouret en plan moyen et baissé vers son sac où les livres entrent les uns après les autres en rétrécissant de plus en plus. Il semble battre la mesure avec son bâton et son autre main dont l'index est tendu, tout en se balançant sur le rythme de la musique. Le sucrier, qui est venu s'insérer devant la théière et a créé un petit carambolage, va interrompre ce spectacle. La musique s'arrête en même temps que tous les objets et lorsque Merlin la reprend, il en accélère le tempo. On le voit alors clairement danser en se dandinant sur une jambe puis l'autre, emporté par la musique et oubliant presque les objets qui continuent à entrer dans son sac. Plus loin, il se retrouve entouré de gros meubles volants (fauteuil, tables basses, coffre, secrétaire…) qui l'écrasent en se bousculant pour entrer dans le sac. Arthur de son côté est emporté sur une chaise parmi une foule d'objets et Archimède manque d'être rétréci dans sa petite cabane à oiseau, attirée elle aussi dans ce tourbillon, d'où il s'échappe au dernier moment. À la fin de la séquence, un gros plan sur le sac toujours ouvert montre le tabouret qui éjecte le héros pour s'engouffrer lui aussi dans le sac. Ce dernier se ferme d'un coup sec en même temps que la musique s'interrompt. Merlin et Moustique apparaissent alors en plan moyen dans une pièce totalement vide. Ainsi, le héros parvient à déplacer des objets et à les rétrécir afin de les faire tenir dans un sac. Il utilise son bâton et une formule magique musicale qui semblent donner vie aux objets. Ceux-ci sont personnifiés, ils donnent l'impression de se déplacer en suivant le rythme de la musique : les plus imposants se bousculent telles de grosses brutes voulant chacune passer devant l'autre, le sucrier crée un carambolage et s'en prend à la théière, etc. Ils sont comparés aux musiciens du chef d'orchestre symbolisé par Merlin. Notons également que le héros ne semble pas totalement contrôler ce pouvoir. Il est lui-même emporté par la formule musicale, laissant s'installer l'anarchie dans le défilé des objets. Comme l'explique François de la Bretèque : « […] il fait tournoyer tous les meubles et objets de sa maison et les introduit, réduits à une taille minuscule, dans sa mallette. C'est une manière adroite de signifier son ubiquité et le fait qu'il ne « réside » nulle part. »[432].

[432] De la Bretèque, François Amy, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, *op. cit.*, p. 412.

Chez René Barjavel et Walt Disney, le pouvoir de déplacement est développé puisqu'il est utilisé par Merlin sur d'autres personnages ou objets de l'histoire. Le héros en possède une grande maîtrise : par un simple geste de la main, ou à l'aide de sa baguette et d'une formule magique, il est capable de déplacer dans l'espace ce qu'il désire.

Ainsi, le pouvoir de déplacement est conservé et développé par les auteurs contemporains. Ils parviennent à l'illustrer en utilisant des techniques propres à leur art. L'ubiquité et l'instantanéité apparaissent comme les principales caractéristiques de l'emprise sur l'espace. Mais Merlin utilise également son pouvoir à travers sa monture ou sur d'autres personnages et objets. Le héros apparaît déjà comme un metteur en scène : en contrôlant l'espace et le temps, il peut influer sur son propre destin ou celui des protagonistes qui l'entourent, ce qu'il nous faut analyser à présent.

b. Spectateur et metteur en scène du mythe arthurien

Dans le *Merlin* de Robert de Boron, l'auteur explique que son récit est en réalité une récriture du *Livre du Graal*, que Merlin lui-même a progressivement dicté à Blaise au fil de la constitution du mythe arthurien dans le temps :

> « […] Et quant li dui livre seront assamblé, s'en i avra .I. biau, et li dui seront une meisme chose, fors tant que je ne puis pas dire ne retraire, ne droiz n'est, les privees paroles de Joseph et de Jhesu Crist. » Einsi dist mes sires Roberz de Borron qui cest conte retrait que il se redouble, et einsi le dita Mellins, que il ne pot savoir le conte dou Graal (§ 16, 111-117).

Le texte mentionne à de nombreuses reprises les voyages de Merlin en Northumberland afin de rapporter à Blaise les derniers événements importants : « Et einsis s'en ala en Norhumbellande a Blaises et li conta les choses, et Blaises le mist en son livre et par son livre le resavons nos encor. » (§ 31, 11-13) ; « Einsis s'acointa Merlins a Pandragon et prist congié a lui, si s'en ala a son maistre Blaise et li dist toutes cez choses. Et cil les mist en escrit et par lui le savons nos encore. » (§ 36, 1-4). Le *Livre du Graal* fait donc coïncider le temps du récit et le temps de l'histoire, ce qui permet à Merlin d'agir sur les événements, de les contrôler selon ses propres desseins et donc de devenir un véritable metteur en scène du mythe

arthurien[433]. Il va ainsi influencer les choix des rois qu'il conseille, devenir la voix autoritaire et inquiétante à laquelle il faudra obéir : « Et je vos desfent que nus de vos n'en parole, mais faites ce que je vos dirai. » (§ 44, 55-56). Uter et Pandragon se soumettent à ses ordres : « Nos le ferons tout a vostre consoil ne ja ne trespasserons chose que vos comendoiz. » (§ 44, 50-51). D'autre part, grâce à son emprise sur l'espace, Merlin va pouvoir évoluer dans une sphère différente de celle du récit, un espace en marge du mythe arthurien. Comme nous l'avons déjà noté, ses déplacements se font sans plus d'explications, les distances ne semblent pas être un problème pour lui, il voyage à sa guise à travers l'espace et le temps. Même lorsqu'il est absent physiquement de la cour, il reste présent par l'esprit et se place en observateur depuis sa retraite en Northumberland, comme par exemple lors de l'épisode des prétendants au siège vide de la Table Ronde. Le héros est en compagnie de Blaise dans sa retraite. Mais il sait que des prétendants au siège vide ont convaincu le roi de les laisser tenter l'épreuve alors que Merlin l'avait interdit : « Et Merlins, qui toutes ces choses set le redist a Blaises et li dist la mauvaise pensee que cil avoient qui ceste œvre avoient emprise […]. » (§ 50, 41-43). Le héros devient donc un narrateur omniscient du *Livre du Graal* . Enfin, les continuateurs mentionnent un lieu particulier lié à Merlin, l'*esplumoir*[434], dans lequel il se retire à jamais et qui demeure inaccessible aux personnages de l'histoire arthurienne. Il s'agit donc encore une fois d'un espace en marge propre au héros.

Qu'est devenu ce statut très particulier et complexe du héros dans les œuvres contemporaines ? Dans un premier temps nous analyserons la marge créatrice qui permet au héros d'observer et de concevoir le mythe arthurien, à travers quatre conceptions différentes. Puis dans un second temps, nous nous intéresserons à une conception singulière de cet espace extradiégétique habité par Merlin : la marge stérile.

i. La marge créatrice

Les auteurs contemporains font apparaître ou suggèrent l'existence d'une marge créatrice, invisible et inaccessible aux autres personnages de la diégèse, et à l'intérieur de

[433] Voir citation de Mireille Séguy (*I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers médiévaux français, a. Merlin chez Robert de Boron*, p. 49).
[434] Voir *I. Le portrait médiéval de Merlin : origines et pouvoirs, 2. Merlin chez les romanciers français médiévaux, b. Merlin chez les continuateurs*, p. 50-51 et note 143, p. 51.

laquelle Merlin évoluerait. Cet espace hors cadre lui permet d'observer et de contrôler à sa guise les événements de l'histoire arthurienne. Nous étudierons quatre conceptions différentes de la marge créatrice. Tout d'abord, une marge extradiégétique introduite au sein de l'espace diégétique chez John Boorman, puis une marge matérisalisée chez Tankred Dorst, avant d'analyser une marge omniprésente chez René Barjavel et pour finir, une marge extradiégétique et extratemporelle chez Julien Masdoua.

- Une marge extradiégétique introduite au sein de l'espace diégétique

Dans *Excalibur*, John Boorman met particulièrement en valeur le rôle de metteur en scène de Merlin. Le héros va s'effacer dans un espace en marge de la diégèse filmique afin de mieux observer et contrôler les événements de l'histoire arthurienne. Michel Ciment rappelle à ce propos :

> On sait l'importance qu'a toujours eu dans l'œuvre de Boorman le personnage qui joue le rôle du montreur de marionnettes, manipulateur et omniscient… Merlin incarne l'intemporalité et un espace libre[435].

Georges Foveau a consacré un ouvrage au rôle de metteur en scène du Merlin d'*Excalibur*. Il y définit cette marge créatrice qui permet au héros de se déplacer à sa guise d'un lieu à l'autre ou de choisir d'être vu ou non par les autres personnages de la diégèse. Merlin peut ainsi commodément se placer en spectateur du mythe arthurien et influer sur ses événements :

> Jusqu'à la création de la Table Ronde et plus particulièrement jusqu'au mariage d'Arthur, Merlin s'exclut de lui-même de l'histoire pour la mieux manipuler. Sa marginalité est marginalisme au sens où elle n'est ni une sanction ni un rejet, mais une volonté déterminée de Merlin afin de pouvoir agir et d'agir avec pouvoirs. La marge est à Merlin ce que l'ombre est à Mazarin : toute sa plage d'omnipotence[436].

Dans notre précédente étude sur le pouvoir de déplacement, nous avons montré les capacités du héros pour apparaître et disparaître en un éclair d'un lieu à l'autre[437]. Nous pouvons à présent compléter nos remarques en faisant référence à cet espace extradiégétique,

---

[435] Ciment, Michel, *op. cit.*, p. 181.
[436] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 31.
[437] Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 3. L'emprise sur l'espace, a. Le pouvoir de déplacement, i. Les déplacements de Merlin, – Le pouvoir de déplacement mis en scène à travers trois techniques différentes*, p. 347 à 349.

cette marge empruntée par le héros, qui lui permettrait de se déplacer à sa guise comme le suppose Georges Foveau :

> Comment ce quinquagénaire, à pied, a-t-il pu devancer les chevaux lancés au galop ? Il semblerait qu'il ait sauté d'une marge à l'autre en négligeant la page nécessaire à le faire arriver, comme un auteur qui roule aussi vite que ses personnages[438].

La marge créatrice permet donc à Merlin de se rendre plus rapidement dans un lieu éloigné afin de mieux contrôler les événements de la diégèse. Elle lui sert aussi à observer une scène sans être vu par tous les personnages et ainsi à mieux maîtriser le cours de l'histoire. C'est le cas de la scène initiale du film (voir annexe 1, document 62). Il s'agit d'une bataille nocturne dans une forêt embrumée, éclairée par le feu des torches des soldats. Le cadrage effectue d'abord un plan d'ensemble présentant la forêt et l'arrivée de chevaliers, puis une suite de plans moyens sur plusieurs d'entre eux. Enfin, un chevalier est cadré en gros plan ce qui suggère d'une part, qu'il est un personnage important, et d'autre part qu'il est peut-être le seul à voir ce qui va suivre. Ses yeux semblent chercher quelque chose à travers le brouillard. Puis, dans un nuage de brume faiblement éclairé par les torches, s'avance une ombre en contre-jour, cadrée en plan moyen, dont la netteté se dessine progressivement et qui devient de plus en plus grande. C'est Merlin qui vient observer le combat. Un gros plan sur son visage montre qu'il semble lui aussi chercher quelque chose ou quelqu'un à travers le brouillard. Sa cape lui recouvre la tête et le pommeau de son bâton apparaît dans le coin inférieur gauche du plan. Ces deux éléments sont particulièrement symboliques du rôle de spectateur et de metteur en scène de Merlin. Le capuchon représente tout d'abord son invisibilité qui lui permet de mettre en scène les événements de l'histoire. Selon Georges Foveau :

> L'éminence-grise travaille toujours dans l'ombre. D'ailleurs le capuchon n'est-il pas habituellement l'accessoire indispensable du conspirateur ? Que ce soit la chute d'un tyran ou l'enlèvement d'une belle, le capuchon dissimule le visage et les pensées de celui qui trame, tout autant qu'il dissimule son regard pour que rien ne soit percé de ses intentions. Merlin tisse en cachette la réussite de son scénario[439].

D'autre part, son pommeau dont la base représenterait des yeux, symbolise aussi son rôle d'observateur et de metteur en scène comme l'explique Georges Foveau :

---

[438] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 32.

[439] Foveau, Georges, *op. cit*., p. 110. Notons également la référence au dieu Dagda: « Capuchon… (lat. Cucullus, mot d'origine celtique)… Le dieu irlandais Dagda possède un capuchon… D'après le récit de l'ivresse des Ulates, le Dagda, que personne ne voit, porte sept capuchons l'un sur l'autre. Il s'en couvrait la tête lors des combats. La tradition est très répandue des dieux, héros, génies, démons, sorcières encapuchonnés… Pour C. G. Jung, le capuchon symbolise la sphère la plus élevée, le monde céleste, de même que la cloche, la voûte, le crâne. » (Foveau, Georges, *op. cit*., p. 109). Citation extraite de l'ouvrage de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, collection : Bouquins, 1986, p. 194.

> Ce pommeau s'enchâsse sur le bois par des entrelacs circulaires qui dessinent des yeux. Ils symbolisent l'omniscience et le don de voyance de Merlin, mais aussi sa position d'observateur de l'humanité qu'il doit guider selon son scénario[440].

D'autre part, l'arrière-plan qui entoure le visage du héros est très imprécis et brumeux, on n'y distingue aucune forme. Pourtant, il y règne une certaine clarté qui contraste avec la silhouette sombre de Merlin, accentuée par sa cape noire. Le héros semble ainsi se placer en observateur depuis cette fameuse marge qui lui permet de voir sans être vu. Le plan et ses différentes composantes donnent l'impression qu'il se trouve à l'intérieur d'une bulle. Il paraît dominer la situation, jouir d'une vision globale et détachée de la diégèse filmique. Plusieurs plans de la bataille vont ensuite se succéder pour revenir finalement sur le même gros plan du héros. Les plans précédents constituent donc une focalisation interne sur Merlin, le spectateur est en train de voir ce qu'observe le héros. À nouveau, des plans de bataille apparaissent et enchaînent cette fois sur un très gros plan de Merlin, cadré des sourcils au menton. Il appelle Uther sans trop élever la voix, comme si son protégé pouvait l'entendre dans la bataille. Or celui-ci apparaît ensuite en gros plan et lui répond : « Merlin ! » de manière assez forte. Puis on repasse sur le héros qui prononce encore une fois le nom d'Uther, toujours aussi calmement avant de revenir sur son protégé en plan rapproché et de suivre sa course par un mouvement panoramique latéral droit. Il répond au héros : « Merlin ! Je suis le plus fort, je suis l'élu ! ». Ainsi, cet enchaînement montre encore une fois que le héros se trouve hors de la diégèse filmique, tout en observant ce qui s'y passe et en communiquant avec Uther. Malgré le bruit infernal de la bataille, des armes qui s'entrechoquent, des chevaux et des cris des chevaliers, Merlin et Uther parviennent à s'entendre. Ce dernier va finir par rejoindre le héros. Merlin, cadré en gros plan s'adresse à lui très calmement, alors que des chevaliers sont en train de se battre derrière. Ils passent parfois très près mais ne le bousculent jamais, comme s'il était intouchable. Encore une fois, Merlin semble évoluer dans cette marge, seul Uther peut le voir et lui parler. Le héros peut ainsi intervenir à sa guise sur les événements de l'histoire, manipuler son protégé sans que ses hommes ne le sachent. Uther conserve ainsi les apparences du chef.

On retrouve la même situation un peu plus loin, lorsque Uther s'impose comme roi (chap. 2, voir annexe 1, document 63). La séquence commence par un plan rapproché sur Merlin. Il porte toujours son capuchon sur la tête mais son bâton n'apparaît pas dans le champ cette fois. À l'arrière-plan, on ne distingue pas de forme précise, si ce n'est que Merlin semble

[440] *Op. cit.*, p. 116.

se trouver en pleine nature d'après les couleurs verdoyantes. Le héros chuchote : « Montre l'épée ! ». Puis Uther apparaît en plan moyen sur son cheval en pleine forêt. Derrière lui se tiennent des chevaliers à pied ou à cheval. Ils semblent attendre la fin d'une négociation. Uther sort l'épée de son fourreau sans répondre à Merlin et en essayant de ne pas tourner la tête vers lui. Après quelques plans sur les chevaliers présents, on repasse sur Uther brandissant l'épée. Merlin entre alors dans le champ mais reste au niveau du cheval de son protégé. Il semble donc caché aux yeux des chevaliers qui se tiennent à l'arrière-plan. Cependant, il s'adresse à eux : « Voyez, l'épée de la puissance, Excalibur ! Elle fut forgée lorsque le monde était jeune, lorsque l'oiseau, la bête et la fleur ne faisaient qu'un avec l'homme… et que la mort n'était qu'un rêve ». Sa voix constituerait donc pour eux une « voix off » puisque celui qui parle est à la fois hors-champ et hors-cadre. Selon Georges Foveau :

> La seule phrase que Merlin prononce pour tous est quasiment un aparté narratif qui semble surgir de la mémoire de chacun des personnages. […] Ici, Merlin est hors-cadre comme l'est dans la vie quotidienne l'inconscient de chacun de nous. Dans ces quelques paroles si brèves et pourtant si poétiques et si fortes, il résume les désirs les plus profonds de tous ces guerriers qui rêvent de brandir Excalibur […][441].

Merlin est donc encore une fois à l'abri de sa marge créatrice, vu et entendu uniquement par Uther. Il peut ainsi dicter au futur roi son attitude : « Montre l'épée ! », puis un peu plus loin : « Prononce les mots ! ». En bon élève, Uther exécute son commandement, sans bouger la tête (seuls ses yeux se tournent rapidement vers Merlin), comme si personne ne lui avait parlé : « Une terre, un roi ! Telle est ma paix duc de Cornouailles ! ». Mais le duc va exiger quelque chose en échange de sa soumission au roi, ce que Uther refuse dans un premier temps. Merlin va à nouveau intervenir : « Il a fait don ! À toi maintenant ! ». Toujours sans bouger la tête, Uther accepte d'offrir des terres au duc. Ainsi, les échanges entre le héros et le futur roi se font de manière discrète, il est évident qu'aux yeux des chevaliers, Uther prend ses décisions seul, personne ne lui dicte ses faits et gestes. Encore une fois, Merlin se place en observateur et metteur en scène de l'histoire arthurienne.

La séquence de la transformation d'Uther (chap. 5, voir annexe 1, document 64) est également particulièrement significative de ce rôle du héros. Merlin et Uther se rendent sur une falaise, séparée du château du duc de Cornouailles par la mer. Cet emplacement souligne déjà le rôle d'observateur qui domine et profite d'une vue complète sur les événements de la diégèse filmique. Les deux héros s'installent dans un site dont les mégalithes forment un cercle. Merlin, cadré en plan moyen et en contre-plongée est au centre de l'image, les bras

[441] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 27.

levés et écartés, son bâton brandi par sa main droite. Il commence à prononcer le charme. Le plan suivant présente la même scène mais en contre-champ et en plongée : Merlin de dos, dans la même position, continue à répéter le charme. Il est cadré en plan de demi-ensemble cette fois pour souligner la présence du château du duc et du gouffre qui les en sépare. Ces deux plans rappellent encore une fois sa domination comme spectateur et metteur en scène, le château du duc et Uther épuisé, assis contre un mégalithe, symbolisant l'histoire arthurienne. Quelques plans plus loin, la nuit est tombée autour des deux héros et Merlin a réveillé le dragon. Il apparaît debout en plan rapproché, tenant fermement son bâton dans la main droite. Il semble observer quelque chose droit devant lui, son regard est perçant et concentré. Encore une fois, son rôle de spectateur est mis en avant. Après quelques plans, Merlin envoie Uther sur son cheval vers le château du duc de Cornouailles. Une falaise les sépare mais le roi est porté par la brume magique à travers laquelle il galope librement. Un fondu enchaîné va faire apparaître un plan moyen de Merlin, debout au bord de la falaise. Il tient son bâton bien droit à côté de lui et le lève brusquement vers le ciel en criant : « Va ! ». Puis on entendra sa voix hors-champ lorsque le cadrage repassera sur Uther : « Prends l'apparence du duc ! » avant de découvrir à nouveau, après un fondu enchaîné rapide, le même plan au bord de la falaise et la suite de ses paroles : « Change-toi ! Transforme-toi ! À l'instant ! ». Cette mise en scène de John Boorman place Merlin en véritable chef d'orchestre ou, comme le propose Georges Foveau, en « metteur en scène de théâtre qui brandit son brigadier après avoir frappé les trois coups ou comme un maître de danse qui insuffle le rythme aux danseurs »[442]. L'alternance des plans sur Uther puis Merlin montre qu'il est omniprésent, sûr de lui et des tournants qu'il est en train d'imposer à l'histoire arthurienne. Dans le plan final de cette séquence (chap. 6, voir annexe 1, document 35), Merlin apparaît en gros plan, toujours sur la falaise. Uther vient de posséder Igraine et le duc de Cornouailles est mort. Le héros occupe, d'abord en contre-champ, l'espace gauche du plan alors que le pommeau de son bâton occupe le premier plan de l'espace droit. Le château de Cornouailles aux contours imprécis, plongé dans la brume, apparaît à l'arrière-plan. Puis Merlin se tourne et montre son visage (auparavant on ne voyait que son heaume métallique) en prononçant solennellement : « L'avenir a pris racine dans le présent. C'est fait. ». Le héros vient donc d'assister en spectateur à tous les événements précédents. Il semble toujours hors-cadre, hors de la diégèse filmique, à l'intérieur de sa marge créatrice. La présence du pommeau est à nouveau significative, de même que celle de son heaume. Selon Georges Foveau, celui-ci « assure à l'Enchanteur libre-arbitre et

[442] Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 29.

créativité »[443]. Il est intéressant de se pencher un peu plus précisément sur le bâton de Merlin. Selon Georges Foveau, il est essentiellement un outil dont la fonction souligne le rôle de scénariste-scénographe de Merlin : « Plus que pouvoirs et autorité, ce bâton se présente comme la baguette de chef d'orchestre de Merlin qui va mettre en scène l'histoire qu'il imagine »[444]. Le bâton ponctue le scénario, il scande les paroles de Merlin, comme nous l'avons vu ci-dessus lorsque le héros qui vient de transformer Uther lui crie : « Va ! » (chap. 6). Plus loin, le héros guide Arthur hors de la forêt, d'un pas ferme marqué par la présence de son bâton, afin qu'il commence sa vie de chevalier et de roi au château de Léodegran assiégé (chap. 11). Il est un outil de commandement, de décisions mais aussi de maîtrise des pouvoirs. Merlin le brandit à chacune de ses incantations, et lorsqu'il ne le fait pas (comme par exemple lorsque Morgane le pousse à prononcer le charme suprême alors qu'il n'a plus son bâton en main, chap. 29) il ne maîtrise plus rien et son pouvoir se retourne contre lui. Ainsi, le bâton de Merlin n'est pas indispensable à ses pouvoirs : il fait des prédictions (chap. 27) ou parvient à sauver Lancelot (chap. 25) sans l'avoir à portée de main. Mais il est indispensable pour maîtriser la force du souffle du dragon. Georges Foveau note encore que le bâton de Merlin, par sa capacité à produire du feu, apparaît comme un instrument de création civilisatrice et une arme de purification. En effet, Merlin brandit son bâton enflammé au milieu des chevaliers d'Arthur et forme ainsi un cercle qui deviendra la Table Ronde, les solidarisant les uns aux autres (chap. 17). D'autre part, il expose la flamme de son bâton devant les yeux de Morgane afin de lui enlever tous ses pouvoirs et donc de la purifier (chap. 39). Ainsi, le bâton est indéniablement relié au statut de spectateur et de metteur en scène de Merlin.

Pour finir, notons que Merlin dispose également d'un lieu spécifique en marge de la diégèse, tel l'*esplumoir* des romans médiévaux, dans lequel il peut se reposer ou observer les événements du mythe arthurien. Il s'agit du ventre du dragon, révélé au spectateur lorsque Merlin y emmène Morgane (chap. 28, voir annexe 1, document 65). Le héros décide d'ailleurs de s'y retirer, comme il le fait dans les textes médiévaux avant de se réfugier dans son

[443] « Évasé vers le haut, la naissance frontale du heaume rappelle la forme de la coupe et toute sa symbolique de créativité. De plus, la pointe naît entre les deux yeux de l'Enchanteur à cet endroit où les traditions les plus diverses placent le siège d'une vision divine du monde. Dès les premières images du film, le heaume apparaît donc comme s'il prenait racine en Merlin lui-même, exactement à la confluence créatrice de son regard et de son âme, à la rencontre dubitative mais fertile de sa vision du monde, de la réalité du monde et de ce que Merlin veut faire de ce monde. » (Foveau, Georges, *op. cit.*, p. 110-111).
[444] *Op. cit.*, p. 119.

esplumoir : « L'heure est venue pour moi de partir. – Pardonne-moi. Où vas-tu ? – D'où je suis venu. ». Georges Foveau décrit l'antre de Merlin :

> C'est une image du chaos fossilisé, de matériaux avant l'ordonnancement, quasiment la matière brute avec laquelle le créateur doit composer. Des stalagmites et des stalactites cireuses la décorent. Une grande effigie du Dragon y trône dans le coin le plus reculé. De gros serpents rampent. On y sent le feu et l'humide, la chaleur et l'eau. […] Dans cette caverne, Merlin se retrouve comme un fœtus en totale osmose avec son univers où il est omniscient et libre[445].

Notons également la présence d'images passées ou présentes qui se reflètent dans certains stalagmites : les couple Igraine / Uther et Guenièvre / Lancelot. On sait d'ailleurs que la reine est allée rejoindre le chevalier dans la forêt et qu'Arthur est en train de les chercher. Le roi apparaît lui aussi dans la caverne, comme s'il était réellement présent. Il semble chercher quelque chose avec son épée à la main. Le spectateur comprend donc qu'il s'agit de visions présentes. Le ventre du dragon constitue un véritable observatoire qui offre à Merlin le spectacle des événements de l'histoire arthurienne. Il n'est accessible qu'à lui seul et constitue donc un espace en marge de la diégèse, comme l'explique encore Georges Foveau : « Par contre, il est clair que le sanctuaire quasi-prénatal de Merlin est inviolable. Il est le seul à pouvoir y pénétrer. C'est là que réside encore l'ultime fragment de son pouvoir de scénariste […]. »[446].

Ainsi, les exemples qui montrent Merlin en observateur et metteur en scène du mythe arthurien abondent chez John Boorman. Le réalisateur a particulièrement souligné ce pouvoir en créant une marge créatrice qui vient s'introduire au beau milieu de l'espace diégétique, visible pour le spectateur, mais invisible pour les personnages qui n'intéressent pas Merlin. Le héros évolue donc dans un espace hors-cadre qui lui permet d'observer et d'orchestrer la diégèse filmique.

- Une marge matérialisée

Chez Tankred Dorst, la marge créatrice est également représentée. Dans la mise en scène de Jorge Lavelli, elle s'incarne dans un objet scénique bien particulier auquel nous nous

[445] *Op. cit.*, p. 124-125.
[446] *Op. cit*., p. 127.

sommes déjà intéressés[447]. Merlin apparaît fréquemment en haut d'un escalier en colimaçon métallique qui se finit par une plate-forme, disposé à droite sur la scène. Cet objet est parfois déplacé grâce aux roulettes qui le supportent mais c'est surtout l'éclairage qui le fait apparaître ou disparaître. Un projecteur l'illumine subitement en plein milieu d'une scène pour souligner la présence de Merlin comme simple spectateur silencieux ou véritable metteur en scène. Les personnages écoutent et obéissent alors à ses interventions sans se poser de question par rapport à sa position en haut de l'escalier, comme s'il était présent à côté d'eux :

> MARK TWAIN. Il n'y a pas de nom sur ce siège, qui va s'y asseoir ?
> MERLIN *est apparu en haut, crie vers le bas*. Personne ! Personne ne doit s'asseoir sur ce siège !
> SIRE LAMORAK. Dans ce cas, mettons-le de côté, pour avoir un cercle fermé.
> MERLIN. N'y touche pas ! Un jour, un homme viendra, il prendra place sur ce siège. Ce sera l'Élu.
> MARK TWAIN. L'Élu ! Mais comment ferez-vous pour le reconnaître !
> MERLIN. Il est désigné pour une grande chose (p. 72).

Tankred Dorst donne une information importante : « Merlin est apparu en haut, crie vers le bas ». Il souhaite donc que le héros apparaisse en hauteur. On a le sentiment d'une certaine distance entre les personnages et le héros (« crie vers le bas »), et donc d'une hauteur assez considérable. Merlin est ainsi en position de spectateur qui domine les événements. Jorge Lavelli choisit de le représenter sur un escalier, ce qui symbolise aussi la progression vers le savoir, la connaissance du monde et place le héros en tant que divinité. L'escalier constituerait donc une représentation physique, matérielle de cette marge créatrice depuis laquelle Merlin observe et dirige l'histoire arthurienne. Notons que Viviane parvient à y entrer. Alors qu'elle se trouve dans la forêt avec Merlin, le héros entend les appels des chevaliers et veut retourner auprès d'eux :

> VIVIANE. Vas-tu rester avec moi ou repartir vers tes chevaliers ?
> MERLIN, *tristement*. Ils m'appellent ! Je les entends qui m'appellent !
> VIVIANE *tend l'oreille*.
> MERLIN *appelle*. Arthur ! Lancelot ! Gauvain ! – Oh, le maudit Mordret ! (p. 193).

Dans la scène suivante, les chevaliers rentrent de la quête du Graal. Ils appellent Merlin sans succès :

> SIRE DODINEL. Qu'est-ce que ça signifie ? Qu'est-ce que ça signifie ?
> SIRE BLIOBLERIS. Merlin le sait ! Que Merlin l'explique !
> SIRE OZANNE. Mais où est Merlin ?
> DES APPELS. Merlin ! Merlin ! Merlin ! Merlin !

[447] Voir *III. La rémanence des pouvoirs,3. L'emprise sur l'espace, a. Le pouvoir de déplacement, i. Les déplacements de Merlin, – Le pouvoir de déplacement mis en scène à travers trois techniques différentes*, p. 351 à 354.

> LE ROI ARTHUR. Merlin ne nous entend pas. Je l'ai appelé souvent, Merlin n'a pas entendu.
> SIRE BLIOBLERIS. Merlin ! Merlin ! Explique-nous les signes !
> DES APPELS. Merlin ! Merlin ! Merlin !
> LE ROI ARTHUR. Sire Gauvain est le dernier à qui il a parlé.
> […]
> DES APPELS. Merlin ! Merlin ! Merlin !
> LE ROI ARTHUR. Dans la forêt de Brocéliande, Gauvain a entendu sa voix.
> DES APPELS. Merlin ! Merlin !
> LE ROI ARTHUR. Il a dit à Gauvain qu'il ne reviendrait plus jamais. Viviane lui a soutiré son secret, elle le retient par un charme dans la haie d'aubépine.
> DES APPELS. Merlin ! Merlin ! Merlin ! (p. 197-198).

Les « appels » symbolisent les chevaliers, voire les hommes en général, qui ont besoin de Merlin, qui le réclament continuellement. Ils structurent cet extrait comme un refrain, ils résonnent après chaque intervention du roi ou d'un chevalier. À tel point qu'ils font de l'absence de Merlin une présence. Le héros semble planer tout autour des chevaliers. Dans sa mise en scène, Jorge Lavelli choisit donc de le faire apparaître, dès le début de cette scène, en haut de son escalier. Il demeure invisible pour les chevaliers et écoute avec intérêt leurs récits. Il se rend compte du désastre de la quête et en est profondément touché. Il se retourne, doit se tenir à la rambarde tant cela l'attriste. Il secoue la tête, il est désolé. Puis Viviane vient le chercher au moment des appels et de la révélation d'Arthur sur la haie d'aubépine. Elle monte l'escalier jusqu'à la plate-forme, elle a donc accès à la marge créatrice du héros qui lui a enseigné ses pouvoirs et qui a donc fait d'elle son double. Elle hypnotise Merlin et il descend derrière elle. Bien que le héros ait perdu son pouvoir de metteur en scène à partir de ce moment-là, il n'a cependant pas perdu sa qualité de spectateur ni l'accès à sa marge créatrice. En effet, dans une des scènes finales, il apparaît à Arthur en rêve (le roi ne semble pas vraiment le voir dans la mise en scène de Jorge Lavelli) pour le conseiller une dernière fois. Après leur entretien, il remonte sur son escalier pour observer la bataille finale. Il fait une intervention très particulière à la fin de celle-ci :

> La planète naine, éteinte, appartenait à un système solaire en forme d'ellipse aplatie, qui gravitait autour du centre galactique de la Voie lactée à une distance de 30 000 années-lumière. […] Peu avant la fin de la planète apparurent, nés des organismes pluricellulaires, une multitude d'êtres androgynes diversement pigmentés. Ils étaient de deux sexes et assuraient leur postérité grâce à une progéniture vivante dès sa naissance, issue de semences logées dans le corps receveur féminin. Cette forme de vie, d'intelligence inférieure, était pourtant dotée de connaissances rudimentaires sur ses origines et de notions minimales quant à son système solaire. Ces êtres élaborèrent sans doute une certaine culture, avec des structures religieuses et sociales primitives, et eurent probablement, à certaines époques, une conscience restreinte de leur caractère éphémère. On ignore dans quelle mesure ils ont prévu, voire provoqué, la fin de leur planète. Les rares traces de leur existence restent énigmatiques (p. 255-256).

Merlin devient une sorte de scientifique qui a étudié la vie « éphémère » et misérable d'une « planète naine » disparue et de ses habitants. Sa position dominante en haut de

l'escalier lui confère le statut d'un être supérieur, divin, appartenant à une autre dimension, un autre espace-temps, et pour qui la « planète naine » ne représente rien. Il n'est plus Merlin, le conseiller d'Arthur, mais un être qui semble très avancé et qui observe la « planète naine » comme un homme observerait une fourmilière. Ainsi, cette longue tirade n'est pas prononcée par hasard par le personnage de Merlin. Bien qu'il ne s'agisse plus du héros tel qu'on le connaît (conseiller d'Arthur, enchanteur etc.), ses paroles le placent encore une fois dans une marge, une sphère parallèle, supérieure au monde des hommes.

Nous avons donc étudié l'escalier comme représentation physique de la marge créatrice du héros. Mais celle-ci apparaît aussi de manière plus abstraite, notamment dans la mise en scène de Jorge Lavelli. Ce dernier fait apparaître Merlin d'une façon particulière qui suggère la présence de cette marge. Lors d'une scène dans laquelle, selon le paratexte, Merlin et Arthur arrivent ensemble auprès des chevaliers (« *Le Roi Arthur et Merlin entrent. Silence gêné.* », p. 122), Jorge Lavelli choisit de ne montrer d'abord que le roi. Celui-ci va s'adresser au héros, comme l'indique le texte dramatique :

> LE ROI ARTHUR, *à Merlin*. Seize et dix-sept ans ! – Les idées vieillissent-elles aussi Merlin ? Vieillissent-elles avant de disparaître, comme les hommes ? Se figent-elles comme se figent nos artères, s'émiettent-elles, tombent-elles en poussière comme nos cerveaux, s'éteignent-elles un jour comme l'éclat de la jeunesse dans nos yeux ? […] (p. 122).

Merlin ne répond pas au roi alors que le paratexte a indiqué qu'il était entré avec lui. Il va s'adresser à Kaï beaucoup plus tard pour lui demander une coupe (« MERLIN, Kaï, donne-moi une des ces coupes qui sont sur la table », p. 123). Jorge Lavelli veut souligner cette contradiction (Merlin est présent mais il ne répond pas au roi), cette présence absente qui suggère l'existence d'un espace parallèle, d'une marge grâce à laquelle le héros serait présent pour observer et guider les événements de l'histoire arthurienne, mais aussi absent physiquement, invisible aux yeux des autres personnages. Ainsi, Merlin va apparaître progressivement dans l'espace dramatique : on le voit d'abord se tenir de profil au fond de la scène, immobile, faiblement éclairé. Les autres personnages ne le voient pas, seul le spectateur peut l'apercevoir. Il est encore à l'intérieur de sa marge créatrice. Puis il va se positionner de face et avancer de quelques pas. Enfin, il va intégrer totalement l'espace dramatique et participer à l'action. Il s'agit de la scène dans laquelle Merlin transforme Sire Beauface en vieil homme[448]. Notons qu'à partir du moment où le chevalier décide de plonger le visage dans la coupe d'eau tendue par le héros, ce dernier disparaît totalement du texte

[448] Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 2. L'emprise sur le temps, b. La métamorphose, ii. Un pouvoir abstrait et mystérieux*, p. 314-315.

dramatique. Bien que les didascalies ne mentionnent pas qu'il se soit retiré, elles ne le citent plus. Lorsque Sire Beauface meurt, les chevaliers se mettent à appeler Merlin mais il demeure introuvable. Fidèle cette fois au texte dramatique, Jorge Lavelli va s'appliquer à le faire disparaître sans que le spectateur s'en rende compte. Ainsi, la marge créatrice permet au héros d'entrer et de sortir à sa guise dans la diégèse afin de diriger les événements du mythe arthurien. Certaines scènes le montrent seul, en train de s'entraîner à la métamorphose (scène intitulée « Exercice », p. 145[449]) ou de chanter :

> MERLIN *chante*.
> Oiseau rouge
> j'ai survolé
> le gouffre et
> me suis vu tout
> au fond là-bas (p. 163).

Ces scènes semblent se tenir hors de la diégèse, hors de l'espace-temps du mythe arthurien, dans une autre dimension, celle de Merlin, de son *esplumoir*.

Mais revenons à la marge créatrice du héros, dont la principale fonction est, comme son nom l'indique, de concevoir le mythe arthurien. Merlin apparaît à de très nombreuses reprises comme un metteur en scène. Il associe par exemple Perceval à un personnage de roman, ce qui fait de lui un écrivain :

> Il stimule mon imagination… j'aimerais savoir ce que je peux faire de lui. J'invente des situations, pour voir comment il réagit, s'il évolue, ses réactions sont très intéressantes. Il m'arrive de penser que je l'ai inventé, comme un personnage de roman. Oui, je travaille sur lui comme sur un personnage de roman (p. 186).

Perceval apparaît comme un véritable rat de laboratoire, sans aucune liberté de penser ou d'agir (« ce que je peux faire de lui »). Le Diable va d'ailleurs parler d'« expériences » à propos du rôle de metteur en scène du héros : « Merlin, mon fils, tu fais comme si tu étais au-dessus des questions morales, mais au fond de toi, tu crains d'expédier en enfer les hommes qui servent à tes expériences. » (p. 186). Le héros apparaît comme un artiste, il « invente », Perceval « stimule son imagination », il « travaille sur ses personnages comme sur des personnages de roman » et trouve leurs réactions « très intéressantes ». Dans une scène où le Diable veut prouver à Merlin qu'il croit faire le bien, alors qu'il pousse ses personnages au mal, le héros, après avoir été assailli de visions terribles, s'écrie finalement : « Je suis un artiste, qu'est-ce que j'en ai à faire ! » (p. 138). Il revendique donc ce statut d'artiste et, à ce

[449] Scène étudiée précédemment. Voir *III. La rémanence des pouvoirs, 2. L'emprise sur le temps, b. La métamorphose, ii. Un pouvoir abstrait et mystérieux*, p. 314.

titre, le bien ou le mal sont sans importance, le principal étant de créer. Le rôle de metteur en scène de Merlin apparaît aussi à travers sa présence en tant que « voix » :

> MORGANE LA FÉE. Tu écoutes toujours la voix de Merlin ?
> LE ROI ARTHUR. On ne sait jamais où il se trouve. Je me réveille souvent la nuit et je m'assieds et j'écoute ce qu'il me dit à l'oreille (p. 143).

Morgane ne demande pas à Arthur s'il écoute Merlin, mais « la voix de Merlin », comme si le héros était absent physiquement et que seule sa voix le matérialisait. Il apparaît comme un habitant d'un monde supérieur, tel une créature divine dont la voix souffle aux hommes les choix et les actes. Il va même jusqu'à « penser » pour Arthur qui en est tout à fait conscient :

> SIRE GIRFLET. Que dit le Roi ?
> LE ROI ARTHUR. Le lion mange de l'herbe !
> SIRE LAMORAK. Qu'est-ce que cela signifie, Roi Arthur ? Que veux-tu dire par là ?
> LE ROI ARTHUR. Merlin !
> MERLIN *apparaît en haut*. Tu as dit que le lion allait manger de l'herbe.
> LE ROI ARTHUR. C'était une sorte d'intuition, Merlin. Mais je n'en sais pas plus. Dis-moi, toi, Merlin ! Dis-moi ce que je pense ! (p. 82).

Arthur n'est pas capable de répondre à Sire Lamorak, il appelle le héros pour savoir ce que signifie sa phrase, ses pensées. Ce n'est donc pas le roi qui pense mais Merlin qui pense pour le roi, qui décide ce que le roi doit penser. Arthur se questionne d'ailleurs sur le véritable metteur en scène :

> Au planétarium.
> Le Roi Arthur, Merlin.
>
> LE ROI ARTHUR.
> Est-ce *moi*, Merlin ? Moi qui me tiens ici et pense,
> et permets aux pensées vagabondes de devenir
> des actes ? Ces actes sont-ils les *miens* ?
> Et l'histoire, qui débute avec *moi* après
> des temps incertains et se répercutera loin
> dans les temps à venir : est-elle, Merlin, *mon* histoire ?
> MERLIN. À qui veux-tu qu'elle soit ?
> LE ROI ARTHUR. À toi.
> MERLIN. À moi ?
> LE ROI ARTHUR.
> Et si tu es celui qui fait
> que je fais cette histoire : qui est celui qui fait la *tienne* ?
> Est-ce le Diable ? Est-ce Dieu ?
> MERLIN. Regarde dans les étoiles.
> LE ROI ARTHUR.
> Je vois : collés dans le ciel, les points, un monde
> chacun, tout le scintillement, le carnaval magique
> de la métaphysique, – ton planétarium.
> Dis-moi – (p. 88).

Le roi doute de sa liberté, de son indépendance en tant qu'acteur de l'histoire arthurienne. Les pronoms « moi » et « miens » apparaissent en italique et sont répétés à plusieurs reprises pour souligner cette remise en question d'Arthur. Est-il un être libéré de toute influence, capable de prendre son destin en main, ou n'est-il qu'une marionnette, un pion guidé par la main de Merlin. Le héros est « celui qui fait qu'Arthur fait cette histoire ». Le roi s'interroge alors sur la main qui dirige Merlin lui-même. Pour toute réponse, celui-ci regarde les étoiles. Il fait ainsi référence à sa marge, son espace parallèle auquel il est le seul à avoir accès. Arthur reconnaît la puissance de Merlin et l'existence de sa marge quand il nomme le ciel son « planétarium ». Ainsi, le système solaire, les étoiles, les planètes que peuvent apercevoir les hommes ne constitueraient à l'échelle de Merlin qu'un planétarium, une représentation miniaturisée de l'univers. Il ferait donc partie d'une dimension supérieure. On retrouvera à la fin, comme nous l'avons vu ci-dessus, cette référence à un univers supérieur, divin, dont le monde des hommes ne serait qu'une misérable partie condamnée à disparaître.

Mais cette réflexion sur l'indépendance de nos choix, la liberté d'action face à la présence d'un marionnettiste, d'un metteur en scène qui concevrait nos destins touche aussi le spectateur à travers la présence de l'esthétique du théâtre dans le théâtre[450]. À plusieurs reprises, des acteurs jouant le rôle de spectateurs venus voir une pièce de théâtre interviennent. Dans la mise en scène de Jorge Lavelli, ils sont assis au milieu des véritables spectateurs. Alors que le Clown tente de retrouver le père de l'enfant de sa sœur Berthe, il s'adresse à un spectateur :

> LE CLOWN *désigne triomphalement le spectateur, va vers lui, crie*. C'est vous le père ! Vous avouez ?
> Le SPECTATEUR *veut tourner la situation en ridicule et faire de l'humour*. Cette dame n'est pas tout à fait mon genre.
> LE CLOWN *crie*. Quoi ? Elle n'est pas votre genre ? Elle ressemble pourtant beaucoup à cette dame qui vous accompagne !
> LE SPECTATEUR *est très gêné*. Arrêtez vos plaisanteries !
> LE CLOWN *crie*. Monsieur, je ne plaisante pas ! Il donne une formidable gifle au spectateur.
> LE SPECTATEUR *se lève brusquement, prend sa femme par la main*. C'est incroyable ! Si vous trouvez ça drôle, je ne trouve pas ça drôle du tout ! Si vous vous figurez que vous remplirez votre théâtre avec des inventions pareilles, alors là, vous vous trompez ! Pas ici ! En

[450] Selon Patrice Pavis (*op. cit.*, p. 365, article « Théâtre dans le théâtre ») : « Type de pièce ou de représentation qui a pour sujet la représentation d'une pièce de théâtre : le public externe assiste à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à un représentation. […] Elle [cette esthétique] est liée à une vision baroque du monde, selon laquelle " tout le monde est une scène ", et tous les hommes et les femmes ne sont que des acteurs (Shakespear) et la vie n'est qu'un songe (Calderón). Dieu est le dramaturge, le metteur en scène et l'acteur principal. ».

> province peut-être, mais pas ici. Pas avec moi en tous cas ! *Il quitte la salle avec sa femme en claquant la porte*.
> LE CLOWN *crie dans sa direction*. Vous pensez peut-être qu'une comédienne, ça ne compte pas ? (p. 26).

Le spectateur voit des comédiens qui sont eux-mêmes spectateurs de la pièce de théâtre qu'il est en train de regarder. Il est ainsi rappelé à la réalité : celle d'être dans un théâtre et d'y voir une fiction[451]. Le théâtre dans le théâtre lui permet ainsi de s'extraire de la fiction, pour mieux l'analyser, l'observer avec un regard extérieur[452]. De plus, cette esthétique lui suggère que même les spectateurs sont des acteurs, la vie n'est qu'un gigantesque théâtre et tous nos faits et gestes sont programmés par un metteur en scène tel que Merlin. En effet, le monde du spectateur interne et celui du Clown se confondent puisqu'ils communiquent et se voient l'un et l'autre. Cela montre au spectateur externe qu'il pourrait lui aussi, en tant que spectateur, être un jouet, une marionnette. De même, dans un autre extrait, Merlin ordonne à un « Monsieur du public » de raconter la conception d'Arthur aux chevaliers. Celui-ci dit en être incapable, mais le héros lui transmet son pouvoir de connaissance du passé, le temps de son récit (p. 56). Encore une fois, un spectateur est utilisé par Merlin, mis en scène dans les deux sens du terme. Enfin, un dernier extrait montre un spectateur, persuadé qu'il est en train de voir une fiction et qui veut s'asseoir sur le siège vide de la Table Ronde, malgré l'interdiction de Merlin :

> Le Monsieur du public qui à présent se lève est un sceptique. Naturellement, il sait qu'il est un spectateur installé dans un théâtre et que tout ce qui se passe sur scène, dans la salle, n'est qu'illusion. Donc il s'avance et monte sur la scène. Mais sur scène, pour les autres spectateurs, il devient un personnage de théâtre. Il se tourne vers les spectateurs et dit : je ne crois rien ! Les spectateurs rient. Mais où est la réalité ? Ou bien, dit-il, ce sont nos routes et nos automobiles et nos téléviseurs et nos bureaux qui sont réels, ou bien c'est ce siège soi-disant périlleux. Si ce siège est réel – non, c'est impossible, car alors nos automobiles et nos téléviseurs et nos bureaux ne seraient que des vues de l'esprit. Je m'assieds donc, au nom des choses qui quotidiennement nous entourent, sur ce siège. Et il s'assied – Merlin ne parvient pas à l'en empêcher – sur le Siège Périlleux, une flamme jaillit, il a disparu (p. 73).

---

[451] « En montrant sur scène des acteurs s'employant à jouer la comédie, le dramaturge implique le spectateur " externe " dans un rôle de spectateur de la pièce interne et il rétablit ainsi sa vraie situation : celle d'être au théâtre et de n'assister qu'à une fiction. Grâce à ce redoublement de la théâtralité, le niveau externe acquiert un statut de réalité accrue : l'illusion devient réalité. » (Pavis, Patrice, *op. cit*., p. 365, article « Théâtre dans le théâtre »).

[452] « Ainsi Marmontel recommande-t-il de ne pas pousser l'illusion au maximum et de laisser au spectateur la conscience de percevoir une image de réalité, non la réalité. Il faut avoir " deux pensées simultanées " : que l'on est " venu voir représenter une fable " et que l'on assiste à un fait réel ; mais la première pensée doit toujours l'emporter, car l'illusion n'a pas à triompher aux dépens de la réflexion : « […] plus l'illusion est vive et forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté, de réflexion et de prise à la vérité. » (Marmontel, 1787, art. « Illusion »). » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 168, article « Illusion ». Ouvrage de Jean-François Marmontel cité dans la bibliographie : Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Née de la Rochelle, 1787).

Le « Monsieur du public » veut vérifier que tout ce qui se passe devant lui n'est qu'une fiction, or il est puni et est absorbé par cette fiction qui devient réelle pour lui. Encore une fois, cet extrait montre au spectateur externe que la vie n'est qu'un immense théâtre dont les hommes ne sont que des marionnettes dirigées par un metteur en scène tel que Merlin. Ainsi, le rôle de scénariste du héros est élargi au spectateur, Merlin n'est pas seulement capable de mettre en scène le mythe arthurien, il peut intervenir aussi dans notre monde.

Tankred Dorst fait donc lui aussi apparaître la marge créatrice. Elle est matérialisée par Jorge Lavelli avec un escalier en colimaçon, visible aux yeux des spectateurs et invisible pour les autres personnages de la diégèse. Depuis sa position dominante, Merlin observe et dirige le mythe arthurien.

- Une marge omniprésente

Chez René Barjavel, Merlin conserve son statut de spectateur et de metteur en scène du mythe arthurien. Il apparaît fréquemment dans le texte narratif, sans avoir été annoncé :

> Il [Perceval] avait quinze ans. Il montait un maigre bidet de chasse couleur d'avoine qu'il maintenait au constant galop. Armé de trois javelots, dont un toujours prêt dans sa main droite, il était vêtu d'une robe et d'une braie de chanvre et d'une cotte de cuir sur lesquels il avait ficelé, pour se préserver du froid, la peau d'un loup tué par lui-même […].
> Merlin souriait en pensant à lui. Il le voyait, pressé d'arriver, pressant son cheval dans la campagne couverte de neige, riant d'excitation, mordant le vent de ses dents éclatantes, naïf, ignorant de tout, tout neuf… Il arriverait juste à temps (p. 98).

Le héros apparaît subitement alors qu'il n'est pas question de lui auparavant. Mais son arrivée se fait en douceur, il est directement relié aux lignes précédentes, notamment par le pronom indirect « lui » (« Merlin souriait en pensant à lui. »). Dans un autre exemple, le texte traite du roi Ban, dont le royaume a été envahi par le roi Claudas, qui fuit avec sa femme Hélène et leur fils :

> Le roi Ban chevauchait le premier, l'épée au côté, suivi de la reine, et d'un troisième cheval monté par un écuyer qui portait l'enfant nouveau-né dans un panier d'osier tressé en forme de dentelles et garni de douces étoffes.
> Ils atteignirent sans encombre le milieu du marais.
> À ce moment, Viviane, dans son sommeil, entendit la voix de Merlin qui lui disait :
> – Le roi Ban vient de quitter Trèbes avec la reine et leur fils Galaad. Les soldats de Claudas vont bientôt les poursuivre pour les tuer. Ban va mourir. Sauve l'enfant !… (p. 128).

Encore une fois, Merlin, qui ne se trouve ni aux côtés de Ban, ni avec Viviane, apparaît soudainement dans le texte. Il a suivi la scène depuis sa marge, et demande à Viviane de

sauver Galaad. Ainsi, ces deux extraits pourraient finalement constituer une focalisation interne sur le héros. On peut se demander alors, après avoir été abusé si facilement, si tout le texte ne se résumerait pas à une gigantesque focalisation interne sur Merlin à l'intérieur de sa marge. Le narrateur étant omniscient, Merlin le serait donc lui aussi. Il semble avoir accès à chaque fait ou geste concernant l'histoire arthurienne et apparaît comme un véritable spectateur de celle-ci. Dans un autre extrait, Merlin et Viviane interviennent verbalement pendant l'épisode où Lancelot assiste à la cérémonie du Graal, tout en restant invisibles et inaudibles :

> Le pigeon blanc entra avec sa cassolette suspendue et vint faire trois fois le tour de Lancelot qui était resté debout.
> – *Est-ce un bon signe ?* demanda Viviane. *A-t-il encore une chance ?*
> – *Il va découvrir ce qui est le plus fort en lui,* dit Merlin. *Et ce faisant, il va perdre ou gagner*.
> […]
> Le pigeon blanc sortit et le deuxième cortège entra. […]
> Lancelot tremblait, hésitait, partagé entre le fantastique désir d'achever la Quête, et la terrible crainte d'échouer.
> – *Il doute !* dit Merlin. *Il a perdu toute hardiesse…*
> – *Serais-tu hardi à sa place ?*
> – *Je n'oserais bouger un doigt…* (p. 360).

Les interventions des deux héros apparaissent en italique dans le texte. L'auteur marque donc la différence entre l'espace diégétique et un espace extradiégétique, une marge, qui rend Merlin et Viviane invisibles et inaudibles pour les autres personnages. Les deux amants sont spectateurs de la scène. Ils interviennent promptement, ce qui montre qu'ils ont suivi ce qui s'est passé précédemment et qu'ils vont assister à la suite. Ils peuvent tranquillement discuter, de même que deux spectateurs devant leur poste de télévision ou un écran de cinéma[453].

[453] Si l'on se réfère à Gérard Genette, la narration se situe à un premier niveau extradiégétique, et l'histoire narrée se trouve à un second niveau intradiégétique. À l'intérieur de ce même niveau narratif apparaissent deux espaces diégétiques différents : celui où évolue Lancelot, Arthur, Merlin et tous les autres personnages de la légende arthurienne, et celui réservé à Merlin et Viviane, d'où ils peuvent observer à leur guise le premier espace diégétique, voire même intervenir verbalement à l'intérieur de celui-ci, tout en restant en marge. Ainsi, la frontière entre ces deux espaces distincts est brouillée, ce que l'on pourrait comparer au phénomène de métalepse que Gérard Genette applique à la voix narrative. La métalepse consiste en la transgression de la frontière entre deux niveaux narratifs en principe étanches, pour brouiller délibérément la frontière entre réalité et fiction. Elle permet de jouer avec les variations de niveaux narratifs pour créer un effet de glissement ou de tromperie, comme par exemple, lorsqu'un personnage ou un narrateur situé dans un niveau donné se retrouve mis en scène dans un niveau supérieur, alors que la vraisemblance annihile cette possibilité : « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils [les auteurs] s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245). Dans notre cas, ce phénomène concerne l'espace et non la voix narrative, mais son principe est le même.

Notons également que leur prison d'air, à la fin du récit, constitue aussi un espace en marge, inaccessible aux autres personnages :

> L'air a tourné lentement et s'est refermé autour d'eux, les dérobant aux regards du monde. Ils vivent depuis ce jour dans la chambre invisible, la chambre d'air, la chambre d'amour, que le temps promène. Elle est là-bas, elle est ailleurs, elle est ici… Un jour elle s'ouvrira. Comme une graine… (p. 470).

Alors que chaque aventure a été menée à son terme, que le lecteur a été informé du destin de chaque personnage, les deux amants apparaissent encore, dans leur propre diégèse cette fois. L'histoire arthurienne est terminée, donc l'histoire de Viviane et Merlin peut commencer.

Mais la marge de Merlin se veut également créatrice chez René Barjavel, comme le montre cet exemple :

> Perceval reprit son chemin vers l'étoile qui marque le nord. Il ne se souciait pas énormément de trouver un asile pour la nuit, sa rude enfance l'ayant habitué à coucher dehors. Mais il pensait au confort de son écuyer et quand il vit, un peu sur sa gauche, briller les flammes d'un grand feu, il dirigea son cheval vers lui. C'était le feu de la Douloureuse Garde.
> Mais Merlin ne voulait pas qu'il risquât d'être capturé par le sortilège. Il allait avoir besoin de lui dans les prochains jours. Il souleva le feu et le déplaça, lentement, de façon que Perceval ne pût s'en rendre compte, et conduisit le chevalier dans une autre direction (p. 186).

Encore une fois, le narrateur mentionne Merlin sans qu'il ait été présent auparavant, de manière très naturelle, sans rupture avec le texte précédent grâce à la liaison établie par le « mais ». Il a donc lui aussi suivi le cheminement de Perceval. On a encore le sentiment que Merlin se trouve à l'intérieur d'une marge extradiégétique, d'un espace parallèle d'où il peut observer les événements concernant l'histoire arthurienne, mais également les contrôler, les modifier. Il conduit ainsi Perceval vers une autre direction sans que le chevalier s'en aperçoive. Il est capable de modifier à sa guise le déroulement de l'histoire sans être démasqué. Les événements reprennent ensuite leur cours comme si de rien n'était. Perceval aurait couru un risque mais Merlin avait « besoin » de lui. Il est en train de mettre en scène le mythe arthurien et il veut encore utiliser le chevalier pour la suite. Le héros manipule totalement les personnages tel un marionnettiste. Dans un autre extrait, son intervention en tant que metteur en scène est plus perceptible aux yeux des personnages :

> – Ami, dit Galehaut, coupe-moi la gorge si tu veux, mais je ne renierai pas ce que j'ai dit… La plus belle, c'est ma mère !…
> – Eh bien, dit Lancelot, il va falloir que je te tue. Je le regrette…
> – Ne soyez pas stupides ! dit la voix de Merlin dans la tête de l'un et de l'autre. Vous avez raison tous les deux. Vous pouvez admettre, sans nuire à votre amitié, que la reine Guenièvre est la dame la plus belle des royaumes du haut, et la mère de Galehaut la plus belle des royaumes du bas… (p. 291).

Merlin apparaît à nouveau subitement, il semble donc se trouver dans sa marge créatrice d'où il a pu observer toute la scène précédente. Mais cette fois, pour contrôler les événements, il s'adresse directement à ses personnages, à l'intérieur de leur tête. Il ne s'agit pas d'une voix quelconque ou d'un sentiment qui les guiderait, le texte précise bien qu'il s'agit de « la voix de Merlin ». Cependant, le héros parvient aussi à exercer son contrôle lorsqu'il se trouve dans l'espace diégétique. Alors que Viviane vient de rencontrer Arthur blessé et court vers le château de son père pour chercher du secours, Merlin va jusqu'à arrêter le temps afin que ses plans de metteur en scène ne soient pas dérangés :

> Merlin avait décidé d'arrêter Viviane dans sa course. Cela ne causerait aucun dommage au blessé, car il arrêterait du même geste le temps.
> Depuis qu'il avait vu Viviane, il savait qu'elle pouvait être pour Arthur, sur le chemin du Graal, un obstacle plus haut que les montagnes du pays des Saines dont le sommet gratte la plante des pieds de saint Pierre à la porte du Paradis.
> Il ne pouvait pas le détourner d'elle puisqu'elle était une étape de son chemin, mais il pouvait essayer de la détourner de lui, empêcher qu'elle en tombât amoureuse par la pitié maternelle qu'éprouvent les filles même les plus jeunes en soignant les blessés que leur faiblesse livre entre leurs mains. Pour que cela n'arrivât pas, qu'elle ne s'obstinât pas ensuite à rester dans sa vie, pour qu'Arthur puisse oublier un épisode sans importance, il fallait que le cœur de la fillette fût déjà, quand elle se pencherait sur lui, empli d'un autre intérêt. C'est pourquoi Merlin avait décidé de se montrer à elle tel que ni le roi, ni personne ne l'avait jamais vu. Sauf sa mère. Sous son vrai visage. Tel qu'il était (p. 28).

Merlin est présent cette fois dans l'espace diégétique et non pas à l'intérieur de sa marge créatrice. En effet, il est caché dans un buisson sous l'apparence d'un cerf : « Alors le cerf se transforma en mur de silence. Il ne fallait pas que Viviane s'effrayât et s'enfuît. Elle devait affronter cette épreuve, et Arthur avec elle, et Merlin avec eux. » (p. 27). Or, dans les extraits précédents, aucune information n'était donnée sur sa position, si ce n'est celle d'un observateur omniscient et invisible aux yeux des personnages. On peut donc suggérer qu'il se trouvait dans un espace extradiégétique. Pour modifier le cours des événements, Merlin arrête le temps diégétique. Il apparaît alors à Viviane et lui apprend quelques tours de magie, dont celui de guérir une personne, avant de lui dire d'aller porter secours à un blessé. Puis il relance la course du temps : « Le temps arrêté reprit son cours, et le sang recommença à couler de la tête fendue du roi Arthur et de son flanc déchiré. Viviane s'agenouilla près de lui et promena ses mains au-dessus de ses blessures, en murmurant un nom ancien. » (p. 37). Que dire du laps de temps dans lequel Viviane et Merlin ont fait connaissance ? Il ne s'agit pas du temps diégétique, mais d'un autre temps que l'on pourrait peut-être rattacher à la marge du héros. Ainsi, Merlin apparaît en véritable metteur en scène, il arrête le temps et séduit Viviane

afin qu'elle ne tombe pas amoureuse d'Arthur et ne devienne pas un obstacle à l'histoire qu'il conçoit.

René Barjavel présente un Merlin qui semble omniprésent dans la narration. Il apparaît subitement sans avoir été annoncé, comme si tout le récit n'était finalement qu'une immense focalisation interne sur le héros à l'intérieur de sa marge. Il évolue à l'intérieur de cet espace extradiégétique depuis lequel il s'entretient tranquillement avec Viviane tout en observant les personnages de l'histoire arthurienne qu'il dirige comme un véritable marionnettiste.

- Une marge extradiégétique et extratemporelle

Chez Julien Masdoua, Merlin apparaît également comme un spectateur et un metteur en scène de l'histoire arthurienne. Tout en confiant au public les espoirs qu'il met dans Perceval, il se met à raconter son arrivée au château aventureux :

> Il est tellement gentil, tellement brave… tellement niais… un candidat parfait pour le Graal… […] il va trouver le château aventureux, il va être reçu par le roi Pêcheur, c'est bon ça… oui, le banquet… il s'assoit… il mange... c'est ça… oui, mange mange c'est bien… arrête de sourire comme un débile… oui… regarde, la procession qui vient de rentrer dans la salle à manger, non, ça n'est pas le dessert… regarde ce que tient la troisième fille… le truc sous le voile, le machin qui rayonne… le vase… non, ça c'est la carafe d'eau… dans les mains de la fille là ! Oui, c'est le Graal ! Pose la question au roi Pêcheur ! Demande-lui ce qu'il y a dans le Graal ! Hébé, qu'est-ce que tu attends ? Quoi ??? Ta mère t'a dit que ce n'était pas poli de poser des questions ?... C'est pas vrai… mais je m'en fiche que ce soit indiscret !... Qu'il est niais... Perceval ! Trop tard ! (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 508).

Le héros parle d'abord au futur (« il va trouver le château aventureux, il va être reçu par le roi Pêcheur »), il est donc en train de prédire l'avenir de Perceval. Puis il passe au présent (« il s'assoit, il mange » etc.). Merlin décrit en direct les différentes étapes de l'aventure de Perceval, il ne s'agit donc plus d'une vision du futur. Le héros a effectué un saut dans le temps et dans l'espace, il se trouve aux côtés du chevalier dans le château aventureux et non plus à la cour d'Arthur, en train de le former comme c'était le cas quelques minutes auparavant (« Malgré tout, il a fini par atterrir à la cour du roi Arthur, et s'est fait faire chevalier… Comment il est arrivé ? Je sais pas trop, en suivant un sanglier, je crois… Et me voilà en train de l'entraîner… », voir annexe 7, p. 508). Il communique avec son élève qui peut aussi lui répondre : « Hébé, qu'est ce que tu attends ? Quoi ??? Ta mère t'a dit que ce n'était pas poli de poser des questions ? ». Encore une fois, Merlin semble observer l'histoire arthurienne depuis une marge extradiégétique. En effet, il ne paraît pas être physiquement

présent aux côtés de Perceval. Il semble uniquement pouvoir regarder la scène sans y participer matériellement. Il est un spectateur et une voix qui guide le chevalier à la manière d'un metteur en scène. Merlin a d'ailleurs élaboré tout un plan pour faire de Perceval un candidat idéal de la quête du Graal :

> Il est tellement gentil, tellement brave… tellement niais… un candidat parfait pour le Graal… Pour m'assurer de la pureté de son cœur, je lui collerai dans les pattes une mignonne petite que j'ai croisée une fois, Bénie, elle s'appelle… jolie, gentille, mais niaise ! Elle me faisait tellement pitié que je lui ai exaucé un vœu… elle voulait voler la pitchoune… peuchère, je lui ai donné le don de voler… et l'autre niais va la croiser d'ici quelques temps, il va tomber sur elle, ou plutôt, elle va tomber sur lui, et puis ils vont tous les deux tomber amoureux…
> Et puis, assuré comme ça coté cœur, il va trouver le château aventureux […] (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 508).

Merlin contrôle et dirige les événements de l'histoire arthurienne, il veut provoquer l'histoire d'amour entre Perceval et Bénie afin que le chevalier puisse ensuite trouver le Graal plus facilement. Il parle des personnages comme s'ils étaient des marionnettes sans vie qu'il peut manipuler à sa guise (« je lui collerai dans les pattes », « ils vont tous les deux tomber amoureux » etc.). Merlin n'émet aucun doute dans sa programmation des événements. Tout doit se passer comme il le veut, mais ça ne sera pas toujours le cas (Perceval ne posera pas la question lors de la procession du Graal). Ainsi, la marge créatrice acquiert un statut quelque peu complexe chez Julien Masdoua, car elle ne se limite plus à constituer une marge hors de l'espace diégétique, elle est également extratemporelle, elle permet au héros d'effectuer des sauts dans le temps et d'assister à des scènes futures. Dans un autre extrait, Merlin et Viviane observent un autre moment clé du mythe arthurien, l'histoire d'amour entre Lancelot et Guenièvre :

> – Viviane ! Mon père ! Mon père s'en est pris à Lancelot… et à la reine !
> – Je sais… je le vois fuir… je la vois prier… elle n'a pas encore fauté, mais elle sait qu'elle pourrait…
> Lui, il erre, il erre dans la forêt, de peur de trahir son roi, de peur de te trahir, de peur de trahir la quête…
> – Où est le roi ?
> – Il est parti combattre aux frontières du royaume… la reine est seule… elle l'est souvent, comme je la comprends…
> – Tu ne comprends rien ! Arthur est aux frontières du royaume en train de se battre contre les saxes, il fait mumuse pour un morceau de terre, une ligne sur une carte, moi, si je m'absente, si je me bats, c'est pour le bien de l'humanité ! Concentre-toi, Viviane ! Dis-moi, Lancelot, où est-il ?
> – Il attend dans la forêt… consumé de désir…
> – Et la reine ?…
> – Elle le rejoint…
> Sous les yeux de Merlin et Viviane, Lancelot et Guenièvre s'unissent… (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 509-510).

Merlin et Viviane sont à nouveau à l'intérieur de la marge créatrice. Ils semblent planer au-dessus de la diégèse. Ils sont spectateurs des faits et gestes mais aussi des pensées des personnages (« elle n'a pas encore fauté, mais elle sait qu'elle pourrait… », « il attend dans la forêt… consumé de désir »). Ils assistent à l'union de Lancelot et Guenièvre en spectateurs omniscients (« sous les yeux de Merlin et Viviane »). La marge est à nouveau extratemporelle lorsque Merlin et Viviane observent Lancelot arrivant au château aventureux :

> – Très bien… sept ans… sept ans en un claquement de doigt… sept ans pendant lesquels Lancelot a avancé vers le Graal, l'image de Guenièvre plantée dans les yeux, et le voilà au château aventureux…
> Il est reçu par le roi Pêcheur… le voilà au banquet… il mange proprement, plaisante, fait la vaisselle, tout va bien… Voilà la procession… Voilà Elwenn, la jeune femme au centre, la fille du roi Pêcheur…Pose la question Lancelot… vas-y… À quoi sert le Graal ?...
> – Il l'a posée ! Merlin ! Il a posé la question !
> – Oui, il l'a posée, Viviane, maintenant, il doit regarder dans la coupe… Elwenn lui présente le Graal… il soulève le voile… Pourquoi ne regarde-t-il pas dans le Graal, pourquoi ?
> – Merlin... C'est Elwenn qu'il regarde, la fille du roi Pêcheur ???
> – C'est pas vrai !!!!
> – Le Graal ! Le Graal a disparu ! Merlin ! Que se passe t il ?
>
> – Il se passe que Lancelot a échoué ! Il n'a pu regarder dans le Graal, ce sont les traits de Guenièvre qu'il voit sur ceux d'Elween (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 510-511).

Merlin et Viviane effectuent un saut dans le temps jusqu'au moment fatidique de la procession du Graal. Ils vivent la scène au moment présent. Le héros semble pouvoir s'adresser à Lancelot, il est à nouveau la voix du metteur en scène : « Pose la question Lancelot… vas-y… À quoi sert le Graal ? ». Merlin et Viviane dialoguent tranquillement, sans être entendus par les autres personnages, sans perturber la diégèse, comme s'il étaient en train de regarder un film dans une salle de cinéma. Ainsi, le héros observe la scène depuis sa marge créatrice à la fois extradiégétique et extratemporelle. Julien Masdoua énonce clairement ce pouvoir à travers le texte du conteur, alors que Merlin et Viviane viennent d'assister à l'échec de Lancelot : « Ignorant que, de l'autre côté du temps et de l'espace, ses parents adoptifs ont assisté à sa malédiction, Lancelot parcourt la terre de Bretagne pendant sept ans… » (voir annexe 7, p. 511). Le héros se trouve bien dans un espace hors cadre, « de l'autre côté du temps et de l'espace » c'est-à-dire dans une marge qui n'appartient pas à la diégèse.

Notons que l'*esplumoir* apparaît dans le conte de Julien Masdoua. Viviane le mentionne à Lancelot : « Ce n'est qu'après, une fois retiré dans son repère, l'Espluméor, tout en haut de

son pommier, qu'il a essayé de m'oublier. » (voir annexe 7, p. 506). Puis, à la fin du spectacle, les deux amants s'y retirent :

> Merlin et Viviane, eux, sont en haut du grand arbre. Ils contemplent le pays du Lac.
> – *Voudrais-tu perdre tout cela ?*
> – *Oui, si je te gagne.*
> – *Voudrais-tu monter à pied les six mille marches du grand arbre ?*
> – *Oui, si c'est avec toi.*
> L'arbre est plus haut que toute chose dans le monde.
> Sur la cime, Merlin lui montre les traces de pied du premier homme (*Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, voir annexe 7, p. 514).

Merlin et Viviane apparaissent encore comme des spectateurs, non plus de l'histoire arthurienne, mais du monde en général. Ils ont une position dominante qui leur confère un statut d'êtres supérieurs, divins. Ils habitent un espace inaccessible et invisible aux hommes.

Julien Masdoua présente une conception singulière de la marge créatrice : celle-ci n'est plus seulement extradiégétique, elle est également extratemporelle. Elle permet à Merlin d'observer et d'orchestrer des scènes futures.

ii. La marge stérile

Chez Michel Rio, Merlin est le narrateur extradiégétique et homodiégétique d'un mythe déjà achevé :

> J'ai cent ans. Un siècle est une éternité à vivre et, après qu'on l'a vécu, une pensée fugitive où tout, les commencements, la conscience, l'invention et l'échec, se ramasse en une expérience sans durée. Je porte le deuil d'un monde et de tout ceux qui l'ont peuplé. J'en suis le seul survivant (p. 9).

Merlin demeure seul, le mythe arthurien et tous les personnages qui y ont participé ont disparu. Tout un « monde » est mort alors que le héros est toujours présent. Il appartient donc à un espace hors de ce monde, une marge extradiégétique sans laquelle il aurait lui aussi disparu. Il contemple à présent l'échec du monde qu'il a voulu créer, il est le spectateur non pas du mythe arthurien mais de sa disparition. Mais que dire de son rôle de metteur en scène ? Tout d'abord, il faut noter que le temps du récit ne coïncide pas avec le temps de l'histoire, comme dans les romans médiévaux. Merlin n'écrit pas le mythe au fur et à mesure de son avancement comme chez Robert de Boron, ce qui lui permettait d'en contrôler les événements. Il le raconte alors qu'il est révolu, à travers un récit rétrospectif. Le héros

apparaît alors comme incapable d'agir sur le cours de l'histoire. Celle-ci demeure figée, inaltérable. Merlin n'a plus aucun pouvoir de metteur en scène. Selon Mireille Séguy :

> En privant la parole du narrateur de son pouvoir démiurgique, cette rupture désigne le mythe arthurien non seulement comme un échec idéologique, mais comme un échec esthétique. En effet, le procédé même du récit rétrospectif permet au romancier d'écrire le mythe depuis ce qu'il estime être la situation de l'écrivain moderne ; le *Merlin* de M. Rio accuse ainsi un état de scission radical avec l'univers et avec le savoir, alors que le texte médiéval se situait dans une relation de pleine présence au monde et à la vérité. Il suffit en effet que le Merlin médiéval énonce une parole pour qu'elle soit vraie, non pas tant parce qu'il est omniscient, que parce que l'acte même d'énoncer cette parole la constitue *ipso facto* comme vraie[454].

Michel Rio veut montrer que l'univers n'obéit à aucune autre loi que les siennes. Il est vain de vouloir organiser le monde selon ses propres desseins. Il s'agit là d'un leitmotiv que l'on retrouve non seulement dans le *Merlin*, mais aussi dans toute l'œuvre de Michel Rio :

> À la lumière de cette récriture, le mythe médiéval est comme sommé d'avouer une vérité qu'il n'a – et pour cause – jamais dite : son échec radical à organiser l'univers selon d'autres lois que celles de la nature. La Table Ronde et son idéal politique apparaîtront donc, dans le roman de M. Rio, comme une tentative avortée pour imposer à l'univers un ordre qu'il ne reconnaît pas. Et c'est Merlin, le fondateur de cet idéal, qui prendra l'exacte mesure de son désastre[455].

Mais le récit ne se termine pas sur la disparition du mythe :

> J'ai cent ans.
> Je suis dans le rêve de Morgane et j'habite, solitaire, une planète errante se chauffant en vain aux rayons d'un centre sans vie et sans motif.
> J'habite une terre accessoire (p. 152).

Le mythe survit s'il est considéré comme un rêve : « Ainsi le mythe parvient-il finalement à se maintenir dans le temps du monde pour autant qu'il accepte de se dire comme un rêve, c'est-à-dire comme une illusion. »[456]. Merlin est donc toujours à l'intérieur de sa marge, inaccessible aux hommes. Encore une fois, il semble s'être retiré dans son *esplumoir*. Michel Rio donne une conception très particulière de la marge. Celle-ci apparaît alors que le mythe arthurien est achevé et que le héros demeure seul, dans un « monde » mort. Il ne peut que se faire le spectateur du passé. Par la rupture entre le temps du récit et le temps de l'histoire, Merlin est privé de son pouvoir de créateur.

Ainsi, l'emprise sur l'espace est conservée et développée par les auteurs contemporains. Les techniques théâtrales ou cinématographiques permettent de mettre en scène les déplacements instantanés et le don d'ubiquité et placent ainsi le pouvoir de déplacement dans

[454] Séguy, Mireille, *op. cit.*, p. 150.
[455] Séguy, Mireille, *op. cit.*, p. 147-148.
[456] Séguy, Mireille, *op. cit.*, p. 154.

une nouvelle perspective. Quant à la marge créatrice, elle peut prendre différents aspects dans les œuvres contemporaines. Chez John Boorman, elle permet au héros de parcourir l'espace diégétique à sa guise, sans être vu, et donc d'observer et d'orchestrer le mythe arthurien. Chez Tankred Dorst, elle est matérialisée dans un escalier en colimaçon qui offre une position dominante à Merlin. René Barjavel la fait apparaître de manière assez abstraite, elle n'est jamais décrite mais esquissée, et semble omniprésente dans la narration. Chez Julien Masdoua, elle permet au héros de quitter le temps diégétique et d'observer des scènes futures. Quant à Michel Rio, l'auteur ne laisse qu'une marge stérile à son héros, à l'intérieur de laquelle il ne peut qu'observer le passé, impuissant à changer le cours de l'histoire arthurienne. Ainsi, cet espace extradiégétique réservé à Merlin apparaît comme une seconde diégèse au sein de l'œuvre, à l'intérieur de laquelle est contenue la première. Le héros devient alors un être suprême semblable à une divinité, habitant d'un univers supérieur, qui intervient dans le monde des hommes.

L'étude de la rémanence des pouvoirs du Merlin médiéval dans le corpus contemporain a montré encore une fois de nombreux changements. La déchristianisation de certains pouvoirs entraîne des changements, voire un retournement des données médiévales. Cependant, malgré cette re-paganisation contemporaine du héros, on observe tout de même un respect indubitable de la légende médiévale. Les principaux pouvoirs sont représentés et leur réécriture s'inscrit bien plus dans une perspective de développement, de modernisation et de respect des sources, que dans celle d'une dénégation. Les auteurs contemporains proposent des conceptions plus larges et plus conformes à leur époque. Grâce à l'utilisation des techniques cinématographiques, théâtrales, iconographiques et stylistiques, ils offrent un accès plus grand aux pouvoirs du héros. Ce qui entraîne une meilleure identification avec le lecteur-spectateur. Le Merlin re-paganisé n'est plus aussi mystérieux et inquiétant, il devient même un être positif, habitant d'un univers supérieur, voire une divinité païenne. Merlin est avant tout un être de savoir, sa connaissance est infinie et il est capable de franchir toutes les limites du temps et de l'espace. À ce titre, il est le représentant d'un certain type de croyances, comme l'explique Jean Markale à propos du Merlin médiéval des premiers textes :

> Merlin est le Sage par excellence, et l'on sait que les Sages n'ont pas d'époque, ni d'âge. Si Merlin est capable de rajeunir son aspect, de se présenter sous l'aspect d'un vieillard ou sous celui d'un jeune garçon, ce n'est pas pour rien : c'est pour signifier qu'il est le modèle de ceux qui veulent abolir le Temps et l'Espace. On dira que c'est le but de toute religion bien comprise, et en tous cas, de tout enseignement tant soit peu marqué par l'ésotérisme. […] Il n'est pas un

> prêtre chrétien, il n'est pas un moine, il n'est pas un ermite au sens que donnaient à ce mot les gens du Moyen Âge. Mais il est le Druide, le Chaman, vers qui convergent les regards. Il étonne. Cela suffit pour faire de lui un être d'exception. On le considère avec méfiance, parce que celui qui a une certaine vision des choses non conforme à celle du commun ne peut être que « diabolique ». Et pourtant, vu sous cet angle de marginalité et de retour vers la Nature, le cas de Merlin ne peut qu'être intéressant[457].

Grâce à leur déchristianisation du pouvoir de clairvoyance et à l'importance donnée aux pouvoirs sur le temps et l'espace, les auteurs contemporains rejoignent leurs homologues médiévaux afin de transmettre aux lecteurs-spectateurs du 21e siècle une conception « naturiste » de la vie et du monde à travers la légende de Merlin, à l'heure où la nature est plus que jamais menacée.

[457] *Op. cit.*, p. 195-197.

Conclusion

Dans notre introduction, nous avons pu constater l'importance de la caractéristique païenne et celtique de Merlin dans notre société contemporaine lors de l'analyse des résultats offerts par les moteurs de recherche sur Internet sous la clé « Merlin »[458]. L'étude de la rémanence des origines et des pouvoirs du héros dans la production culturelle francophone de la fin du 20e siècle et du début du 21e siècle a montré elle aussi une volonté générale, chez les auteurs contemporains, d'un retour aux sources de la légende de Merlin, avant sa christianisation.

L'origine diabolique est rationalisée ou supprimée au profit d'une origine païenne. Quant à la tradition sylvestre, elle est remise au goût du jour et devient l'élément incontournable du portrait contemporain de Merlin. Les auteurs lui attribuent une place primordiale dans leurs œuvres et la complètent, la développent à l'aide de nouveaux motifs et des différentes techniques liées à leur art. En ce qui concerne les pouvoirs du héros, on observe encore une fois une véritable déchristianisation générale. Cependant, les auteurs contemporains les conservent en les développant et en les modernisant. Merlin demeure avant tout un être au savoir immense, infini, sur lequel le temps et l'espace n'ont aucune prise. Grâce aux techniques cinématographiques, théâtrales, iconographiques et stylistiques, le lecteur-spectateur bénéficie d'un accès plus grand aux pouvoirs du héros et s'identifie plus facilement à lui. Au Moyen Âge, l'influence du christianisme avait fait de Merlin un être parfois inquiétant, mystérieux. Aujourd'hui, il est devenu accessible au public, il n'est plus effrayant. C'est un être positif qui va même jusqu'à se rapprocher d'une divinité sylvestre.

Le christianisme est supprimé ou change totalement de statut dans les œuvres contemporaines. Il est relégué au second plan et devient une simple toile de fond. Les croyances païennes sont en revanche mises en valeur, notamment le culte de la Nature. Les auteurs contemporains renouent ainsi avec leurs prédécesseurs médiévaux qui avaient déjà esquissé une conception « naturiste » de la vie et du monde à travers la légende de Merlin, mais dont le sens profond s'était rapidement perdu sous le poids de la domination du christianisme et de la civilisation de type romain qui a conduit à la technologie industrielle

[458] Voir *Introduction* p. 1-2.

avancée que nous connaissons aujourd'hui. Ainsi, le message de la légende de Merlin au Moyen Âge reste d'actualité aux 20e et 21e siècles, comme le montre Jean Markale :

> Pourquoi Merlin a-t-il accepté l'enserrement ? Parce qu'il a compris que vivre en dehors de la Nature, c'est se vouer à la destruction. En plein 12e siècle, époque où commence déjà à se dessiner le profil du Capitalisme dans des villes nouvelles livrées au pouvoir exclusif de l'argent, la figure de Merlin était un avertissement. La bourgeoisie, sur le chemin du triomphe, reconstruisait, à l'abri derrière des murailles, un monde à sa mesure, où l'édifice principal n'était plus l'Église, mais l'Hôtel de Ville, le lieu principal non plus le cimetière, symbole de la communion des vivants et des morts, mais la place du marché. Un peuple qui rejette ses morts au-dehors de l'enceinte urbaine et qui abandonne le sanctuaire sacré pour le Temple de la Fortune se coupe brutalement de ses racines. Et coupé de ses racines, il ne sait plus comment utiliser la Nature. Il croit le savoir en l'exploitant à outrance : en défrichant les forêts, en creusant des mines, en massacrant les animaux, en détruisant le paysage écologique. Les aberrations du 20e siècle sont déjà contenues dans la démarche de la société du 12e siècle. Cela débouche sur un usage immodéré des ressources naturelles que l'on croit illimitées. Nos scientifiques s'aperçoivent maintenant que pendant des siècles, l'Humanité a vécu sur une illusion trompeuse, qu'elle a vécu au-dessus de ses moyens. Alors on lance un cri d'alarme. On hurle à la pollution et à la pénurie. On déplore que le monde devienne stérile et l'on cherche désespérément des remèdes à ce mal terrifiant. Mais les poètes du 12e siècle l'avaient déjà compris, non seulement en développant le thème de Merlin, mais en insistant sur la description du royaume du Graal : par suite de la blessure du Roi Pêcheur, les terres du royaume sont stériles et les arbres n'y produisent plus de fruits[459].

Ce message est encore plus fort aujourd'hui, à une époque où la nature n'est plus seulement délaissée par l'Homme, mais véritablement menacée. Transmettre cette conception de respect et d'amour envers la nature est devenu primordial, voire vital, afin que les hommes retrouvent l'équilibre perdu. Le changement doit commencer au plan des mentalités, de la conscience collective. La production culturelle, les arts en général, constituent un moyen parmi d'autres pour toucher les hommes et faire bouger les choses. C'est en s'identifiant à Merlin que le lecteur-spectateur pourra peut-être plus facilement recevoir et comprendre ce message. Mais pourquoi Merlin et le contexte médiéval pourraient plus particulièrement toucher l'Homme ? Que nous apporte Merlin aujourd'hui ? Dans une époque où le progrès et la technique ont atteint des sommets, qu'avons-nous encore besoin de magie ? Pour nombre de critiques comme Alain de Libera, le Moyen Âge constitue une projection de notre enfance :

> Si l'on considère le passé avec les yeux d'un *Aufklärer*, le Moyen Âge est le trou noir de la culture européenne. La raison est là, certes, mais au service de la superstition. […] Ainsi caractérisé le Moyen Âge ne se distingue guère de notre propre enfance. Il a l'irritante saveur des terreurs nocturnes et des gestes futiles ; mais le peu dont on se souvient n'en reste pas moins vide, informe, énigmatique : un souvenir à distance, indistinct quand on le cherche, encombrant

[459] Markale, Jean, *Merlin l'Enchanteur ou l'éternelle quête magique*, Albin Michel, Paris 1992, p. 233.

> quand on vous le rappelle. C'est comme une longue phase de latence dont on écoute, effaré, les épisodes parce qu'on en a oublié les secrets[460].

On peut encore citer Michel Zink qui décrit le Moyen Âge et le cinéma comme des projections de l'enfance et explique les raisons de notre attirance vers eux :

> Rien d'étonnant à ce que le Moyen Âge fasse bon ménage avec le cinéma, car il procure la même jouissance. Définir cette jouissance, c'est comprendre l'attrait du cinéma pour les sujets médiévaux.
> Mais peut-on la définir ? Elle est à la fois évidente et obscure, comme la séduction qu'exerce le Moyen Âge. Les signes et les thèmes de cette dernière, les formes de son imaginaire, sont la quête, le secret, l'aventure, les profondeurs de la forêt, l'énigme du château où l'on pénètre du dehors et, inversement, la clôture, le repli enfantin sur soi, du château qui entoure et qui abrite. […]
> Voilà ce qui apparaît au lecteur de romans médiévaux. Pour ceux-là même qui ne les ont pas lus, le Moyen Âge évoque cette quête, cette aventure significative, qui fait qu'au prochain tournant du chemin, à la prochaine clairière, vous attend peut-être l'inattendu, le fabuleux, qui comblera vos désirs et qui révélera rétrospectivement le sens du chemin parcouru, matériellement et spirituellement. […]
> […] l'illusion, le fol espoir que l'on pourrait trouver une clé qui donnerait l'explication de tout ; la projection hors de nous-mêmes de nos fantasmes et de nos inquiétudes, de façon à nous persuader qu'une découverte extérieure, objective, pourrait les apaiser et que l'on pourrait trouver une réponse matérielle, irréfutable, à l'angoisse métaphysique[461].

Merlin, en tant que personnage médiéval, ferait donc partie pour nous de ce monde de secrets, il aurait accès à un savoir qui nous est inconnu et dont nous cherchons continuellement les réponses. Selon Michèle Gally, le Moyen Âge a deux faces : il est à la fois projection de l'enfance et représentation des fantasmes de destruction, « de domination de l'homme par des forces incontrôlées, ce que notre civilisation refoule à ses marges et que le *moyenâgeux* a en charge de représenter grâce à cet éloignement qui lui est cosubstanciel et maintient le pire éloigné de nous »[462]. C'est ainsi qu'il représente la naissance et la fin, la vie et la mort. Merlin possède également ce double-visage, de la vie et de la mort, du positif et du négatif. Tout comme le Moyen Âge en général, il symbolise un savoir total, allant d'un extrême à l'autre, dont nous ignorons les secrets. John Boorman qui a recréé Merlin dans son film *Excalibur*, a toujours été fasciné par ce personnage qu'il croit encore vivant aujourd'hui

---

[460] De Libera, Alain, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991, p. 86 (cité par Michèle Gally, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 2000, note 1 p. 7).

[461] Zink, Michel, *Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen Âge au cinéma*, *in* De La Bretèque François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 5.

[462] « En son versant sombre, le médiéval dit la mort – plus exactement permet de la dire, d'en affronter l'image –, il dit le dépiècement des corps et des sociétés, la violence et l'anarchie : c'est l'usage commun de l'adjectif médiéval, allié à " ténèbres ", qu'illustre particulièrement le cinéma. » (Gally, Michèle, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 6-7).

d'une certaine manière[463]. Dans un entretien avec Michel Ciment, il explique la signification psychologique de Merlin pour nous tous d'après Carl Gustav Jung :

> Dans son autobiographie, il [Jung] raconte qu'il y a une pierre dans le jardin de sa maison près d'un lac et qu'il voulait y inscrire la phrase : « Le cri de Merlin », cri que l'on entendait dans la forêt après la disparition du magicien. Il a toujours dit que son travail sur l'inconscient était la continuation de celui entrepris par Merlin. En d'autres termes, le cri de Merlin, c'est le cri de l'inconscient. L'ambiguïté de Merlin, le fait qu'il soit plus et moins qu'un homme, sa faculté d'intervenir dans les affaires humaines, mais de façon erratique, irrationnelle, sa capacité de voir le futur et de comprendre le passé en font une représentation de l'inconscient. L'inconscient contient la magie et même, si l'on veut, cette notion du dragon que l'on trouve dans l'histoire de Merlin. Le dragon, c'est la créature préhistorique, le reptile en nous, le ça qui vient des profondeurs du marais, avec la terreur qui l'accompagne. Pour Jung en effet, l'inconscient doit être affronté car il représente le passé de l'individu et de la race. Mais voyager dans l'inconscient est une entreprise terrifiante qui peut se terminer par la destruction du moi. Le Moyen Âge était selon lui une période que nous devrions étudier comme l'inconscient pour mieux nous comprendre[464].

Ainsi, Merlin représente chacun de nous au plus profond de lui-même, il existe dans chaque être. Son ambiguïté, ses pouvoirs, sa magie sont aussi les nôtres. Voilà pourquoi, aujourd'hui, nous avons encore besoin de Merlin. Il nous fait rêver tout en nous rappelant notre propre être dans un rapport d'identification à lui-même. Enfin, par son appartenance à l'époque médiévale, il nous tire vers le monde de l'enfance et vers la jouissance d'un savoir secret, que l'on aimerait tous découvrir. C'est ainsi qu'il constitue le messager idéal d'une conception « naturiste » de la vie et du monde. Il ne s'agit pas de revenir en arrière, mais d'essayer de recréer dans notre contexte actuel la situation primitive dans laquelle l'Homme savait écouter la Nature, vivre en équilibre avec elle. Et cela grâce à l'importance de l'Instinct ensuite écarté au profit de la Raison :

> Car l'enserrement de Merlin symbolise la redécouverte d'une vie instinctuelle. […] Or, déjà au 12e siècle, les auteurs des romans arthuriens, propagateurs de la légende de Merlin, ont fait de celui-ci une incarnation de l'Instinct.
> Voilà pourquoi Merlin prend l'aspect d'un animal, ou plutôt porte un vêtement qui évoque un animal. Voilà pourquoi Merlin vit au milieu des animaux dans la forêt qui est le milieu naturel le plus propice aux échanges privilégiés qu'il a avec eux. Comprendre le langage des animaux, c'est avant tout adopter la thèse qui veut, comme l'a dit Jean-Jacques Rousseau, que le langage soit d'origine psycho-affective. Comprendre le langage des animaux, ce n'est pas retomber en enfance, encore que l'enfance ait beaucoup à nous apprendre, c'est retrouver notre part instinctuelle, perdue par nos ancêtres lorsqu'ils ont préféré la civilisation de l'écriture à celle de

[463] Voir Entretien de Claudine Glot et Christian Rolland, réalisé par Serge Aillery pour F.R.3 Bretagne / Pays de Loire en avril 1991, à l'occasion des 10 ans du film *Excalibur* : « Les gens se posent continuellement la question de l'existence réelle du roi Arthur et de Merlin, ce qui me paraît complètement hors de propos, sans intérêt. Ils existent de façon prépondérante dans l'imagination, d'une manière beaucoup plus grande que tout autre personnage historique. Donc, si vous vous demandez s'ils ont existé, la réponse est " oui ". Merlin a-t-il existé sous une forme humaine ? Je ne saurais le dire, mais certainement que de nos jours il vit encore. ».

[464] Ciment, Michel, *Boorman, un visionnaire en son temps*, Paris, Calmann-Levy, 1985, p. 185-187.

> l'oralité. Car ce qui est écrit est mort, figé pour l'éternité. Ce n'est plus qu'une suite de concepts abstraits dont la vérité est parfois soutenue, parfois combattue, et toujours suspecte. Ce qui est oral est au contraire ce qui vit, ce qui évolue constamment, en accord avec les tendances profondes de l'être, *son instinct*, lequel, en dernière analyse, est quelque chose de sûr parce que susceptible de provoquer la connaissance.
> C'est en ce sens que comprendre le langage des animaux, c'est ouvrir les yeux et les oreilles (ainsi que les autres organes des sens d'ailleurs) à ce que nous dit la Nature. Et la Nature parle toujours : nous avons seulement perdu la compréhension de ce langage qui ne s'exprime pas par des mots, ni par des équations, mais par des signes mystérieux, ceux de la sensibilité. (p. 241-242).

Il nous faut donc retrouver ce lien à la nature, redécouvrir cette « vie instinctuelle » afin de prendre véritablement conscience de la gravité du problème écologique actuel. Nous pourrons ainsi nous unir pour changer les choses et sauver la nature pendant qu'il est encore temps. Le sens profond de la légende de Merlin reste finalement le même qu'au Moyen Âge, mais il réapparaît à une époque où les hommes et la nature en ont plus besoin que jamais.

Ainsi, il semblerait que le Merlin traditionnel n'ait pas complètement disparu. Si la culture contemporaine ne permet pas la survivance du Merlin romantique[465], Paul Zumthor ne déclare pas pour autant qu'elle s'oppose au Merlin traditionnel. Ainsi, la légende de Merlin au sens poétique[466] est peut-être bien en train de disparaître, mais le mythe premier, lui, semble renaître, dans un siècle où son message « naturiste » est plus que nécessaire et grâce à l'incroyable processus de la réécriture, sur lequel nous terminons avec Gérard Genette :

> Mais l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes. […] Encore faut-il *s'en occuper*, et l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. […] « La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est ». Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire, fût-ce, comme Ménard, littéralement. Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –,

[465] Rappel de l'introduction, p. 1 : « Déjà le Merlin romantique s'était substitué au Merlin traditionnel de façon qui en rendait impossible pour longtemps la résurrection : il condamnait dans la conscience des hommes, dans les structures culturelles, l'état d'esprit et la forme d'art qui l'avaient crée et fait vivre. Et voici que d'une façon analogue, le mouvement de la culture contemporaine vient rendre impoétique – littérairement inutilisable, ou trop difficilement utilisable – dans son mode d'être même, le mythe ainsi recréé. » (Zumthor, Paul, *Merlin le Prophète : un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943, p. 287-288).

[466] « Mais simultanément, en tant qu'appartenant au passé, il devenait (ce qu'il n'avait jamais été jusqu'ici) un objet, désirable par lui-même, de poésie : par le jeu de cette révolution, la poésie, en l'adoptant, constituait en fait, sous le même nom un nouveau personnage. La *légende* de Merlin date, comme celle d'Ossian, des premiers temps du romantisme, et est comme elle d'origine purement littéraire. Elle est définie par *l'abandon complet du thème du Prophète*. Par ce fait même, la plupart des épisodes de nos romans médiévaux étaient condamnés à disparaître de la tradition. » (Zumthor, Paul, *op. cit.*, p. 274-275).

constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini[467].

[467] Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 558-559, citation de Borgès.

Éléments de bibliographie[468]

I. Œuvres du corpus étudié

1. Corpus médiéval

– Pour le *De excidio et conquestu Britanniae* de Gildas, l'*Historia ecclesiastica gentis anglorum* de Bède, l'*Historia Britonum*, l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth et sa *Vita Merlini* :

- Faral, Edmond, *La Légende arthurienne, études et documents*, Paris, Honoré Champion, 1929, 3 tomes.

– Pour *Kentigern et Lailoken*, *Lailoken et Meldred*, la *Folie de Suibhné* et la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth :

- James-Raoul, Danièle, *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
- Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, Grenoble, Ellug, 1999.
- Ward, Henry Leigh Douglas, *Romania*, 1974, tome 22.

– Pour les poèmes gallois du barde Myrddin intitulés *Les Pommiers*, *Le Dialogue entre Myrddin et Taliesin*, *Les Bouleaux*, *Le Petit Cochon*, *Le Dialogue entre Myrddin et sa sœur Gwenddydd* :

- James-Raoul, Danièle, *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
- Markale, Jean, *Merlin l'Enchanteur*, Albin Michel, Paris 1992 (Première édition : Markale, Jean, *Merlin l'Enchanteur*, Éditions Retz, Paris 1981).

– Robert de Boron, *Merlin* (éd. Alexandre Micha), Genève, Droz, 2000.

– Robert de Boron, *Merlin*, (trad. Alexandre Micha), Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

[468] Notre bibliographie mentionne l'édition utilisée pour chaque ouvrage. S'il s'agit d'une réédition, la première édition est donnée entre parenthèses.

– *The Didot Perceval, according to the manuscripts of Modena and Paris* (éd. William Roach), Philadelphia (USA), University of Pennsylvania Press, 1941.

– *The Vulgate version of the Arthurian romances*, *Lestoire de Merlin* (éd. Heinrich-Oskar Sommer), tome 2, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1908.

– *Merlin, roman en prose du 13e siècle* (éd. Gaston Paris, Jacob Ulrich), Paris, Société des anciens textes français, 1886, 2 tomes.

2. Corpus contemporain

a. Romans

– Barjavel, René, *L'Enchanteur*, Paris, Gallimard (collection Folio), 1987 (Première édition : Barjavel, René, *L'Enchanteur*, Paris, Denoël, 1984).

– Fetjaine, Jean-Louis, *Le Crépuscule des elfes*, Paris, Pocket, 2002 (Première édition : Fetjaine, Jean-Louis, *Le Crépuscule des elfes*, Paris, Belfond, 1998).

– Fetjaine, Jean-Louis, *La Nuit des elfes*, Paris, Pocket, 2002 (Première édition : Fetjaine, Jean-Louis, *La Nuit des elfes*, Paris, Belfond, 1999).

– Fetjaine, Jean-Louis, *L'Heure des elfes*, Paris, Pocket, 2002 (Première édition : Fetjaine, Jean-Louis, *L'Heure des elfes*, Paris, Belfond, 2000).

– Fetjaine, Jean-Louis, *Le Pas de Merlin*, Paris, Belfond, 2002.

– Fetjaine, Jean-Louis, *Brocéliande*, Paris, Belfond, 2004.

– Rio, Michel, *Merlin*, Paris, Seuil, 1998 (Première édition : Rio, Michel, *Merlin*, Paris, Seuil, 1989).

b. Cinéma

– Barron, Steve, *Merlin* (téléfilm), U.S.A., Hallmark Entertainment, G. C. T. H. V. Distribution, 1998 (DVD *Merlin*, G. C. T. H. V. Distribution, 2004, voir chapitrage : annexe 6).

– Boorman, John, *Excalibur*, U.S.A., Warner Bros/Colombia Films, 1981 (DVD *Excalibur*, Warner Home Video France, 2000, voir chapitrage : annexe 6).

– Jackson, Peter, *Le Seigneur des anneaux. La communauté de l'anneau, Les deux tours, Le retour du roi* (*The Lord of the rings. The fellowship of the ring, The two towers, The return of the king*), U.S.A., New Line Cinema, 2001-2003 (3 DVD : *La communauté de l'anneau, Les deux tours, Le retour du roi*, Distributeur TF1 Vidéo EDV 1035, 2002 / 2003 / 2004, voir chapitrage : annexe 6).

– Reitherman, Wolfgang, *Merlin l'Enchanteur* (*The Sword in the stone*), U.S.A., Walt Disney, Buena Vista Home Entertainement, 1963 (DVD *Merlin l'Enchanteur*, Disney DVD, 2003, voir chapitrage : annexe 6).

c. Théâtre

– Dorst, Tankred, *Merlin ou La terre dévastée*, texte français de Hélène Mauler et René Zahnd, Paris, L'Arche, 2005 (Édition originale en allemand : Dorst, Tankred, *Merlin oder Das wüste Land*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981).

– Masdoua, Julien, *Les Aventures de Merlin l'enchanteur*, interprété par Julien Masdoua et Robert Tousseul, date de création : février 2005. Voir scénario de base : annexe 7.

http://www.julienmasdoua.com/creations.php?id=60&type=4

d. Bande dessinée

– Istin, Jean-Luc (scénario), Lambert, Eric (dessin), Série *Merlin*, Soleil Production, tome 1 « La colère d'Ahès » juin 2000, tome 2 « L'éveil du pouvoir » juin 2001, tome 3 « Le Cromm-cruach » décembre 2002, tome 4 « Avalon » août 2003. Hors étude : tome 5 « Brendann le maudit » juin 2004, tome 6 « L'ermite et le nid » mars 2005, tome 7 « la quête de l'épée » août 2005, tome 8 « L'aube des armes » août 2006, tome 9 « Le secret du codex » janvier 2008.

e. Internet

– http://www.dialogus2.org. Site Internet canadien. Directeur : Sinclair Dumontais.

3. Autres sources littéraires

– Béroul, *Le Roman de Tristan : poème du 12^{e} siècle* (éd. Ernest Muret), Paris, Champion, 1947 (Première édition : Gottfrieds von Strassburg, *Werke aus den bessten Handschriften* (éd. Friedrich Heinrich von der Hagen), Breslau, Max, 1823, 2 tomes).

– Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval* (éd. du manuscrit 354 de Berne, trad. critique, présentation et notes de Charles Méla), Paris, Le Livre de Poche, 1990.

– Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette* (éd. bilingue de Alfred Foulet et Karl D. Uitti), Paris, Bordas, 1989.

– *Aelfsidem*, traduit et commenté par W. T. Dodgsons Luchtat, 1334, Meinster.

– *Edda, Völundarkviða*, Heidelberg, éd. Gustav Neckel, 1914.

– *Edda Snorra, Gylfaginning*, Darmstadt, éd. Gottfried Lorenz, 1984.

– *Le Nouveau Testament*, Les Éditeurs du Rameau, Paris, 1994.

4. Autres éléments de production culturelle sur Merlin uniquement mentionnés

a. Spectacles théâtraux

– *Merlin l'Enchanteur*, mise en scène et écriture : Cristina Alvarez.

Voir : http://www.momes.net/Journal/spectacle/merlinlenchanteur.html

– *La Légende de Merlin l'Enchanteur*, produit par la salle de spectacle de Bercy (Paris) en 2004. Voir http://ticketac.nouvelobs.com/spectacle.php?id_sp=21

– *Élodine enchante Merlin*, mise en scène et écriture : Jean-Yves Brignon, acteurs : Jean-Yves Brignon, Sabeline Canto, Thierry Lossignol.

Voir : http://www.billetreduc.com/5745/evt.htm

– *Y'a-t-il un magicien dans la salle ?*, écrit par Stephane Subert et Gérard Pullicino, mise en scène de Gérard Pullicino assisté de Miguel Octave, mise en magie : Gilles Arthur. Voir : http://www.magies.com/textes/Magie/Spectacles-magiques/Spectacle-Y-a-t-il-un-magicien-dans-la-salle--Paris.php?id=172

– *Les Secrets du Graal*, comédie musicale écrite, composée et mise en scène par Frédéric Lemarié. Voir : http://www.theatre-charles-dullin.com/htfr/0003.htm

b. Bandes dessinées

– Veys, Pierre (scénario), Bazile, Bruno (dessin), Série *Arthur & Merlin*, Paris, Soleil Production, tome 1 « Kid Arthur » mai 2004, tome 2 « Les armées du passé » septembre 2005.

– Sfar, Joann ; Morvan, Jean-David (scénario), Munuera, Jose Luis (dessin), Série *Merlin*, Paris, Dargaud, tome 1 « Jambon et Tartine » avril 1999, tome 2 « Merlin contre le père Noël » novembre 1999, tome 3 « Merlin va à la plage » juillet 2000, tome 4 « Le roman de la mère Renart » octobre 2001, tome 5 « Tartine et Iseut » octobre 2002, tome 6 « Merlin papa » novembre 2003.

– Arleston, Christophe (scénario), Hübsch, Eric (dessin), Série *Le Chant d'Excalibur*, Paris, Soleil Production, tome 1 « Le réveil de Merlin » juillet 1998, tome 2 « Le shide aux mille charmes » juillet 1999, tome 3 « La griffe de Rome » novembre 2001, tome 4 « La colère de Merlin » septembre 2003, tome 5 « Les pierres maudites » fin 2005.

c. Sites Internet utilisant le nom de Merlin

– http://www.esplumoir.com

– http://groupemerlin.free.fr

– http://home.tele2.fr/merlinspectacles

– http://magicien.merlins.org

– http://membres.lycos.fr/ateliermerlin

– http://www.prix-merlin.com

d. Association autour du personnage littéraire de Merlin

– La Société Internationale des Amis de Merlin (International Society of Merlin's Associates) créée en 2001 :

« [Elle] a pour but d'établir des contacts entre les personnes - professeurs, étudiants ou amateurs - intéressées par la figure de Merlin, et de contribuer à l'étude des textes consacrés à Merlin ou à ses analogues, en particulier pendant l'époque médiévale. Pour ce faire, elle publiera un bulletin annuel, l'Esplumeoir, qui rendra compte de l'actualité dans le domaine des études ou productions du Merlin et accueillera des articles consacrés à ces sujets. Dans un second temps, elle s'efforcera d'organiser des colloques, ou des sessions dans les congrès de médiévistes, sur le personnage de Merlin ou les textes en relation avec lui.
La SIAM sera avant tout une institution francophone, même si son siège social se trouve à Amsterdam pour des raisons pratiques. […] Coordonnées : SIAM, Universiteit van

Amsterdam, Faculté des Sciences Humaines - Section de Français, Spuistraat 134, Bureau 304, NL - 1012 VB Amsterdam , Tél : 33 6 858 10 541. Responsable : Anne Berthelot. »[469].

e. Jeux vidéos

– *Les Chevaliers d'Arthur*, édité et développé par Cryo Interactive, type : aventure, support : CD, sortie le 28 novembre 2000, version française.

Voir : http://www.jeuxvideo.com/articles/0000/00000905_preview.htm

– *Merlin*, édité par Electronic Arts, développé par LSP, type : plates-formes, support : cartouches, sortie : février 2001, version française.

Voir : http://www.jeuxvideo.com/jeux/0000/00004856.htm

f. Jeux de rôle

– « Merlin » *in King Arthur Pendragon*, édité par Oriflam, type: supplément de règles, langue: française (traduction), date de parution: 1996.

Voir http://www.roliste.com/detail.jsp?id=4540

II. Ouvrages de critique littéraire

1. Critique littéraire générale

– Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1973 (Première édition : Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1960).

[469] Source : http://www.fabula.org/actualites/article2479.php

– Gardes-Tamine, Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001.

– Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

– Gérard, Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

– Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

– Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

– Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *in Littérature* 6, 1972.

– Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Née de la Rochelle, 1787.

– Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991.

– Ruaud, André-François, « Notes sur le genre Fantasy : à la recherche d'une définition », *in Bifrost* 24, octobre 2001.

2. Critique littéraire médiévale générale

– De Libera, Alain, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991.

– Fritz, Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, P.U.F, 1992.

– Gaignebet, Claude ; Lajoux, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1985.

– Markale, Jean, « Excalibur ou l'impossible grand-œuvre », *in Positif* 247, octobre 1981.

– Zimmer, Heinrich, *Nennius vindicatus : über Entstehung, Geschichte und Quellen der Historia Brittonum*, Berlin, Weidmann, 1893.

3. Études sur la réception contemporaine du Moyen Âge

– Gally, Michèle, « Rémanences », *in* Gally, Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 2000, p. 1-11.

– Gally, Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 2000.

– Lichtblau, Karin, « Aspekte der Rezeption des Arturstoffes in der modernen Literatur : Artus, Merlin und die Suche nach dem Gral », *in* Kühnel, Jürgen ; Mück, Hans-Dieter ; Müller, Ursula ; Müller, Ulrich (dir.), *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: « Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988, p. 647-662.

– Thompson, Raymond H., « From inspiration to warning : the changing role of Arthurian legend in fiction for younger readers », *in Bulletin of the John Rylands Library* 76, Manchester, 1994, p. 237-248.

4. Études sur Merlin

a. Merlin dans la littérature médiévale

– Dubost, Francis, « L'Enfant sans père, Merlin » *in Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, 12^{e}-13^{e} siècles. L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 710-749.

– James-Raoul, Danièle, *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.

– Lecouteux, Claude, « Merlin : éléments d'étude stratigraphique », *in Les Vieux sages, Merlin eurasiatique* (actes du colloque de Nagoya, septembre 1999), Nagoya, 1999.

– Markale, Jean, *Merlin l'Enchanteur ou l'éternelle quête magique*, Albin Michel, Paris 1992 (Première édition : Markale, Jean, *Merlin l'Enchanteur ou l'éternelle quête magique*, Éditions Retz, Paris 1981).

– Micha, Alexandre, *Études sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980.

– Walter, Philippe (dir.), *Le Devin maudit : Merlin, Lailoken, Suibhne (textes et étude)*, Grenoble, Ellug, 1999.

– Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.

– Zumthor, Paul, *Merlin le Prophète : un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943.

b. Merlin dans la littérature contemporaine

– Arbuckle, Nan, « That hidden strenght : C.S. Lewis' Merlin as modern grail », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, Lewiston-New York/Queenston-Ontario/Lampeter-Wales, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 79-99.

– Dean, Christopher, « The Many faces of Merlin in modern fiction », *in Arthurian Interpretations* III.1, Memphis State University, Memphis, Tennessee, 1988, p. 61-78.

– Dean, Christopher, *A Study of Merlin in English literature from the Middle Ages to the present day*, Lewiston-New York, Edwin Mellen Press, 1992.

– Goodrich, Peter, « Merlin in the twenty-first century », *in* Lupack Alan (dir.), *New Directions in Arthurian studies*, Cambridge, Brewer, 2002, Arthurian studies 51, p. 149-162.

– Hanks, Thomas, « T.H. White's Merlyn : more than Malory made him », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, Lewiston-New York/Queenston-Ontario/Lampeter-Wales, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 101-120.

– Séguy, Mireille, « Ce qui aurait pu être, ou ce qui fut et qui est » : temps du mythe et temps du monde dans le *Merlin* de Michel Rio, *in* Gally, Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 2000, p. 143-155.

– Thompson, Raymond H., « The Comic sage : Merlin in Thomas Berger's *Arthur Rex* », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, Lewiston-New York/Queenston-Ontario/Lampeter-Wales, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 143-153.

– Thompson, Raymond H., « The Enchanteur awakes : Merlin in modern fantasy », *in* Yoke, Carl B. ; Hassler, Donald (dir.), *Death and the serpent : immortality in science fiction and fantasy*, Contributions to the study of science fiction and fantasy 13, Westport, Greenwood Press, 1985, p. 49-56.

– Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, Lewiston-New York/Queenston-Ontario/Lampeter-Wales, The Edwin Mellen Press, 1990.

– Watson, Jeanie, « Mary Stewart's Merlin : word of power », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, Lewiston-New York/Queenston-Ontario/Lampeter-Wales, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 155-174.

– Youngerman Miller, Miriam, « J.R.R. Tolkien's Merlin. An old man with a staff : Gandalf and the magus tradition », *in* Watson, Jeanie ; Fries, Maureen (dir.), *The Figure of Merlin in the nineteenth and twentieth centuries*, Lewiston-New York/Queenston-Ontario/Lampeter-Wales, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 121-142.

5. Recherches en mythologie

– Abry, Christian ; Joisten, Charles, « De Lutins en cauchemars… À propos d'un nom chablaisien du lutin domestique : le " Chaufaton " », *in Le Monde alpin et rhodanien* 1-2, janvier 1976, p. 125-132.

– Boyer, Régis, *La Religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981.

– Brasey, Édouard, *Fées et elfes*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1999 .

– Delarue, Paul, *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, 2 tomes.

– De Vries, Jan, *Altgermanische Religionsgeschichte*, Berlin, 1956, 2 tomes.

– Dubois, Pierre ; Sabatier, Claudine ; Sabatier, Roland, *La Grande encyclopédie des elfes*, Paris, Hœbeke, 2003.

– Förstermann, Ernst, *Althochdeutsches Namenbuch 1 : Personennamen*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1967 (Première édition : Förstermann, Ernst, *Althochdeutsches Namenbuch 1 : Personennamen*, Nordhausen, 1856).

– Grimm, Jacob, *Deutsche Mythologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, 2 tomes (Première édition: Grimm, Jacob, Deutsche Mythologie, Göttingen, Dieterich, 1835).

– Jente, Richard, « Die Mythologischen Ausdrücke im altenglischen Wortschatz », *in Anglistische Forschungen* 56, 1921, p. 1-344.

– Lecouteux, Claude, *Les Nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988.

– Le Roux, Françoise ; Guyonvarc'h, Christian, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France, 1986.

– Lot Ferdinand, « Bretons et Anglais aux V^{e}-VI^{e} siècles », *in Proceedings of the British Academy* 16, 1930, p. 327-344.

– Mastrelli, Carlo Alberto, « Un' Etimologie inedita di F. de Saussure : Il Nome degli Elfi », *Studi Germanici* 13, 1975, p. 5-13.

– Mircea, Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1988 (Première édition : Mircea, Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1950).

– Noel, Ruth, *The Mythology of Middle-Earth*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

– Riegler, Richard, « Romanische Namen des Alpdrucks », *in Archiv f. das Studium der neueren Sprachen* 167, 1935, p. 55-63.

– Sams, Jamie ; Carson David, *Medecine Cards, the discovery of power through the ways of animals*, Santa Fe (USA), Bear and Compagny Editions, 1988.

– Stuart, Henry, « The Anglo-Saxon Elf », *in Studia Neophilologica* 48, 1976, p. 313-320.

– Thun, Nils, « The Malignant Elves », *in Studia Neophilologica* 41, 1969, p. 378-396.

– Wadstein, Elis, « Alfer og Älvor », *in Mélanges Sophus Bugge*, Uppsala, 1892.

– Walter, Philippe, « Hellequin, Hannequin et le Mannequin », *in* Walter Philippe (dir.), *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Champion, 1997, p. 33-72.

– « Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus », éd. Will-Erich Peuckert, *in Paracelsus'Werke III*, Darmstadt, 1967, p. 462-498.

6. Dictionnaires

– Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont (collection Bouquins), 1986 (Première édition : Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969).

– Clément, Élisabeth ; Demonque, Chantal ; Hansen-Løve, Laurence ; Kahn, Pierre, *La Philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 1994.

– Fleuriot, Léon, *Dictionnaire des gloses en vieux breton*, Paris, Klincksieck, 1964.

– Gauvard, Claude ; De Libera, Alain ; Zink, Michel, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 2002.

– Raymond, Jacquenod, *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 1998.

– *Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française, la culture classique et contemporaine*, Larousse, Paris, 1993.

II. Ouvrages de critique cinématographique

1. Critique cinématographique générale

– Carcaud-Macaire, Monique ; Clerc, Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, propositions méthodologiques*, Montpellier (ISM), Études sociocritiques, 1995.

– Chion, Michel, *Le Son au cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1985.

– Ciment, Michel, *Boorman, un visionnaire en son temps*, Paris, Calmann-Levy, 1985.

– Cros, Édmond, *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, Éd. du C.E.R.S., 1983

– Gardies, André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

– Gardies, André ; Bassalel, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, Paris, 1992.

– Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Cerf, Paris, 1985 (Première édition : Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Cerf, Paris, 1955).

– Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977.

– Metz, Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.

– Pinel, Vincent, *Techniques du cinéma*, P.U.F., Paris, 1981.

– Van Sijll, Jennifer, *Les Techniques narratives du cinéma : les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître* (Traduction et adaptation française : Thierry Le Nouvel), Eyrolles, Paris, 2006.

– Vanoye, Francis ; Goliot-Lété, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992.

– Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

2. Études sur la réception contemporaine du Moyen Âge au cinéma

– De La Bretèque, François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985.

– De la Bretèque, François Amy, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004.

– Harty, Kevin J., *Cinema Arthuriana : essays on Arthurian film*, New York, Garland, 1991.

– Harty, Kevin J., *Cinema Arthuriana : twenty essays*, Jefferson, Mc Farland and Co., 2002.

– Harty, Kevin J., *King Arthur on film, new essays on Arthurian cinema*, Jefferson, Mc Farland, 1999.

– Zink, Michel, « Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen Âge au cinéma », *in* De La Bretèque François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 5-7.

3. Études cinématographiques

a. Études sur Merlin

– Dubost, Francis, « Merlin et le texte inaugural », *in* De la Bretèque, François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 85-89.

– Foveau, Georges, *Merlin l'enchanteur, scénariste et scénographe d'Excalibur*, Paris, L'Harmattan, 1995.

– Miller, Barbara D., « " Cinemagicians " : movie Merlins of the 1980s and 1990s », *in* Harty, Kevin J. (dir.), *King Arthur on film, new essays on Arthurian cinema*, Jefferson, Mc Farland, 1999, p. 141-166.

– Plas, Marc, « *Merlin l'enchanteur* de Walt Disney. Du roman médiéval au conte de fées », *in* De la Bretèque, François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 103-104.

– Torregrossa, Michael, « Merlin goes to the movies : the changing role of Merlin in cinema arthuriana », *in Film and History* 29 : 3-4, 1999, p. 54-65.

b. Études sur la légende arthurienne

– De la Bretèque, François, « L'Épée dans le lac. *Excalibur* de John Boorman ou les aléas de la puissance », *in* De la Bretèque, François (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque 42/43, 1985, p. 91-96.

– Lacy, Norris J., « Mythopoeia in *Excalibur* », *in* Harty, Kevin J., *Cinema Arthuriana : essays on Arthurian film*, New York, Garland, 1991, p. 121-134.

– Whitaker, Muriel, « Fire, water, rock : elements of setting in John Boorman's *Excalibur* and Steve Barron's *Merlin* », *in* Harty, Kevin J. (dir.), *Cinema Arthuriana : twenty essays*, Jefferson, Mc Farland and Co., 2002, p. 44-53.

c. Autre étude

– Boorman, John, *Money into light : The Emerald forest : a diary*, Londres, Faber and Faber, 1985.

IV. Ouvrages de critique théâtrale

– Jean, Georges, *Le Théâtre*, Seuil, Paris, 1976.

– Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996 (Première édition : Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1980).

– Pavis, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les presses de l'université du Québec, Québec, 1976.

– Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

– Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1993 (Première édition : Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1977).

V. Ouvrages critiques sur la bande dessinée

– Baron-Carvais, Annie, *La Bande dessinée*, Paris, P.U.F., 1994 (Première édition : Baron-Carvais, Annie, *La Bande dessinée*, Paris, P.U.F., 1985).

– Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *Dictionnaire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1994.

VI. Ouvrages critiques et périodiques sur la réception contemporaine du Moyen Âge dans la production culturelle en général

– Gamerschlag, Kurt, *Moderne Artus-Rezeption 18.-20. Jahrhundert*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 548, Göppingen, Kümmerle, 1991.

– Le Goff, Jacques ; Lobrichon, Guy (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Actes de la rencontre de Cerisy-la-Salle (juillet 1991), Paris, Le Léopard d'Or, 1997.

– Lupack, Alan, *New Directions in Arthurian studies*, Cambridge, Brewer, 2002.

– Kühnel, Jürgen ; Mück, Hans-Dieter ; Müller, Ursula, *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions « Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1979.

– Kühnel, Jürgen ; Mück, Hans-Dieter ; Müller, Ursula, *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions « Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982.

– Kühnel, Jürgen ; Mück, Hans-Dieter ; Müller, Ursula ; Müller Ulrich (dir.), *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions : « Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen »*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988.

– Sklar, Elizabeth S. ; Hoffman, Donald L., *King Arthur in popular culture*, Jefferson, Mc Farland and Co., 2002.

– Von Burg, Irene ; Kühnel, Jürgen ; Müller, Ulrich ; Schwartz, Alexander (dir.), *Mittelalter-Rezeption IV : Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 550, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991.

– Wapnewski, Peter, *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposion*, Stuttgart, Metzler, Germanistische Symposien und Berichtsbände VI, 1986.

– *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui*, actes du colloque de Laon (1987), éd. M. Perrin, Université de Picardie, P. U. F., 1990.

– *Arthuriana*, Scriptorium Press, Dallas, Texas.

– *Arthurian Interpretations*, Memphis State University : Department of English, Memphis Tennessee.

– *Arthurian Yearbook*, Garland Publishing, New York.

– *Quondam et Futurus : A Journal of Arthurian Interpretations*, Memphis State University: Department of English, Memphis, Tennessee.

VII. Autres

1. *Sites Internet culturels*

– http://www.arbre-celtique.com

– http://www.fabula.org

– http://jeunet.univ-lille3.fr//themes/litteratu/fantasyfr/fantasy.htm

– http://fr.wikipedia.org

2. *Reportage télévisé*

– *John Boorman*, Entretien de Claudine Glot et Christian Rolland, réalisé par Serge Aillery pour F. R. 3 Bretagne / Pays de Loire en avril 1991, à l'occasion des 10 ans du film *Excalibur*.

Annexe 1 : documents iconographiques

Document 1

Document 2

SES POUVOIRS SERONT INNÉS. IL POSSÉDERA UNE INTELLIGENCE HORS DU COMMUN. TEL IL NAÎTRA...
BIEN !
NOUS SOMMES PERDUS DANS LE PASSÉ !
NOTRE SAUVEUR NOUS PERMETTRA DE PERCEVOIR L'AVENIR !
ELAÜM !!! ESPRIT DES AIRS ! MAÎTRE DES SYKPHES ! DÉLAISSE LA FORÊT, SORS DU LABYRINHE DES ORCHIDÉES ! VIENS À MOI !
TU M'AS APPELÉ ? ME VOICI, AHÈS ! PARLE ! JE T'ÉCOUTE !

Document 3

POUSSE ENCORE !
JE N'EN PEUX PLUS !...
DÉTENDS-TOI, MA FILLE !
REPRENDS TON SOUFFLE... PRÉPARE-TOI À RECOMMENCER !
ALLEZ, ALLEZ, ALLEZ !!! POUSSE ! POUSSE ENCORE ! CETTE FOIS, ON Y EST !

NOUS PAYONS !
GRAND DIEU ! QU'AVONS-NOUS FAIT ?
IL VIENT ! IL VIENT !
ENCORE UN PETIT EFFORT !
LE VOILÀ, PETITE ! TON ENFANT !! J'APERÇOIS SA TÊTE !!!
MAËLLE !!
TON FILS EST PARMI NOUS !!!
EST-IL... ?
...HUMAIN ? OUI, MA FILLE, SES EMPREINTES FÉERIQUES NE SONT QUE SPIRITUELLES !!
COMMENT VEUX-TU L'APPELER ?

Document 4

AAAAAAA
Ce crétin de MAELWYS ne désavouera pas le Christ.
Convertir les rois sera une tâche ardue.
Faisons un exemple !
Que l'on ordonne l'assaut de cette forteresse !! Je veux du sang...
Beaucoup de sang.

Document 5

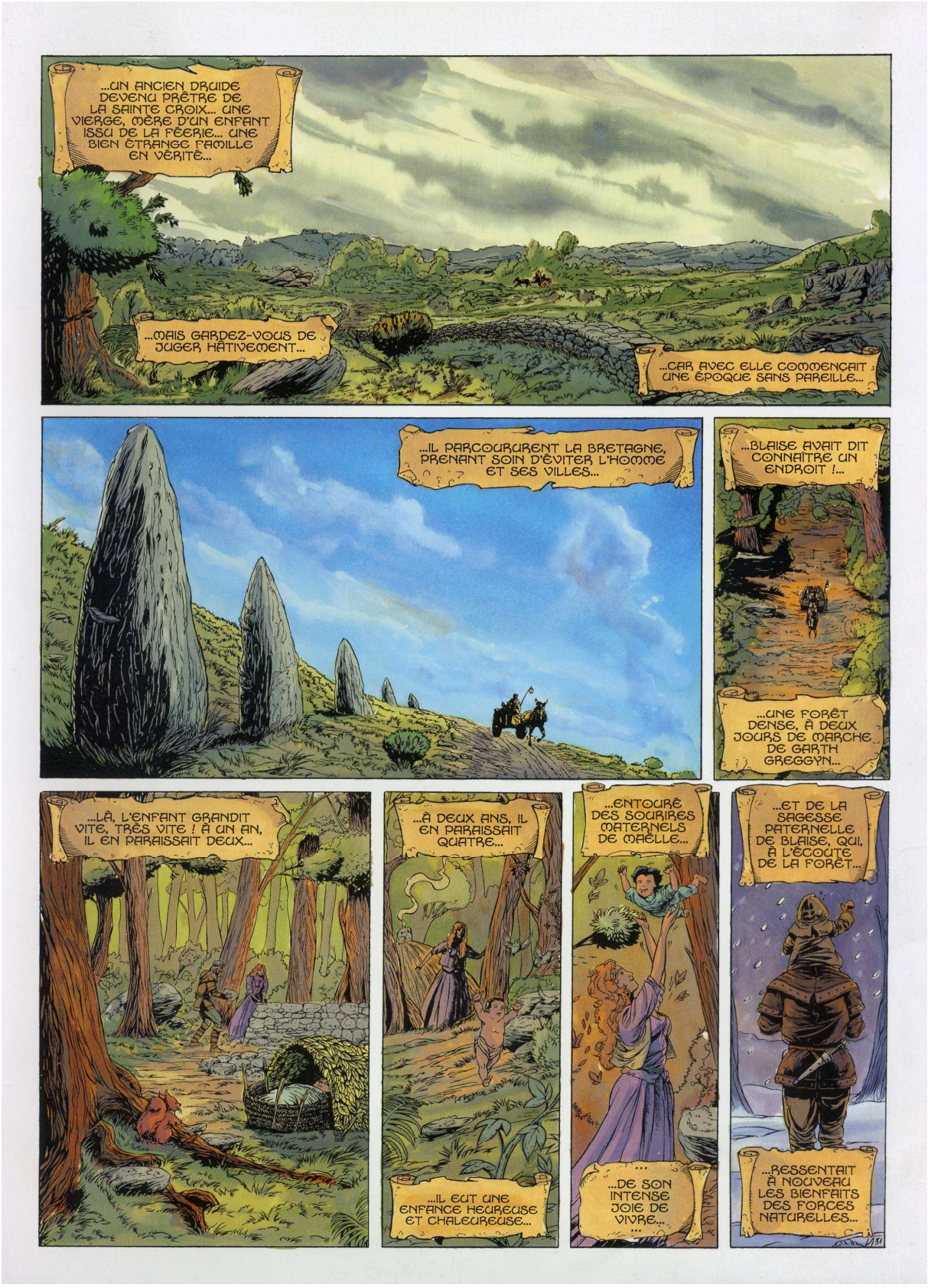
Document 6

Document 7

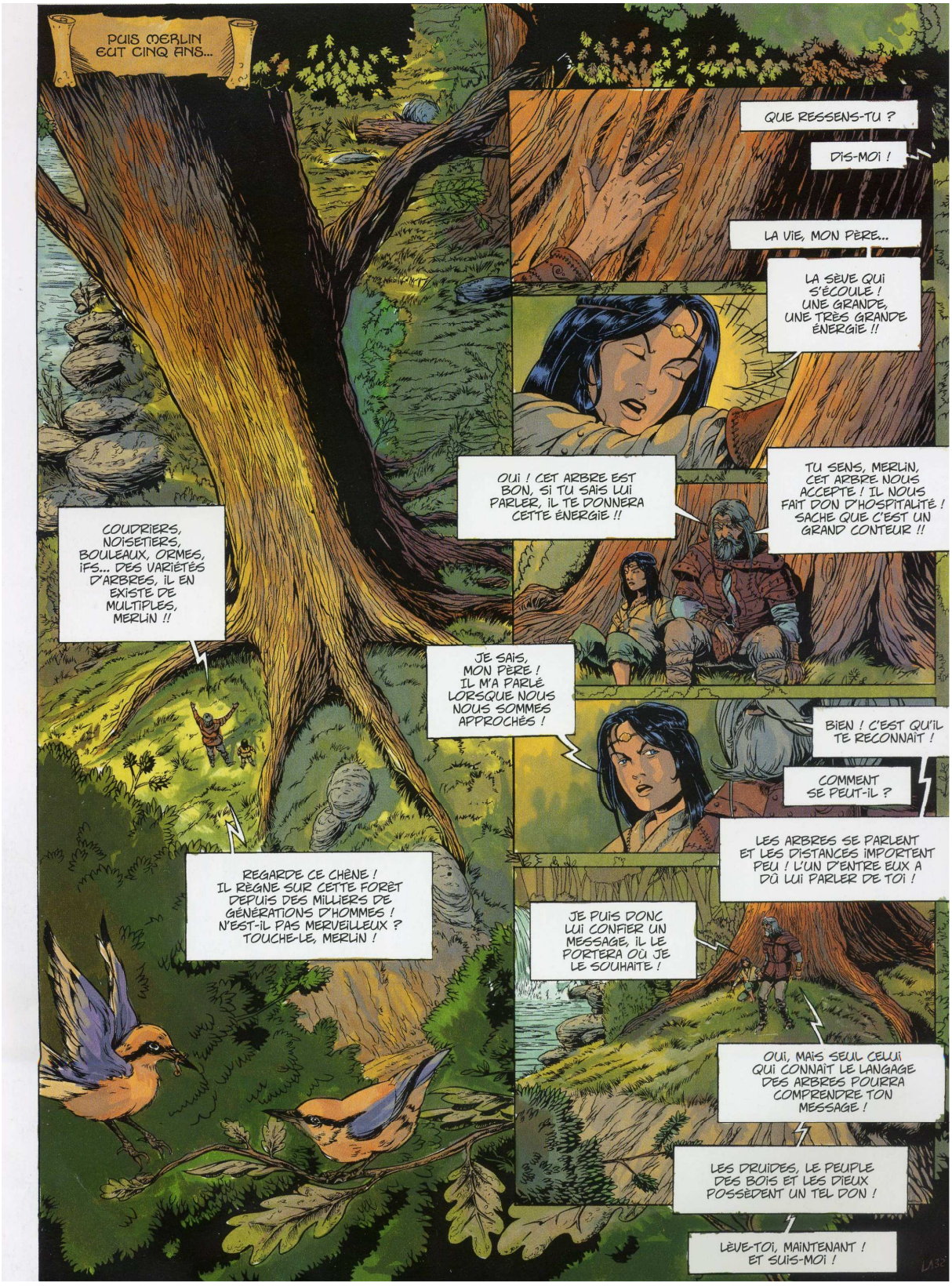
Document 8

Document 9

Document 10


...UN ANCIEN DRUIDE DEVENU PRÊTRE DE LA SAINTE CROIX... UNE VIERGE, MÈRE D'UN ENFANT ISSU DE LA FÉERIE... UNE BIEN ÉTRANGE FAMILLE EN VÉRITÉ...
...MAIS GARDEZ-VOUS DE JUGER HÂTIVEMENT...
...CAR AVEC ELLE COMMENÇAIT UNE ÉPOQUE SANS PAREILLE...
...IL PARCOURURENT LA BRETAGNE, PRENANT SOIN D'ÉVITER L'HOMME ET SES VILLES...
...BLAISE AVAIT DIT CONNAÎTRE UN ENDROIT !...
...UNE FORÊT DENSE, À DEUX JOURS DE MARCHE DE GARTH GREGGYN...
...LÀ, L'ENFANT GRANDIT VITE, TRÈS VITE ! À UN AN, IL EN PARAISSAIT DEUX...
...À DEUX ANS, IL EN PARAISSAIT QUATRE...
...IL EUT UNE ENFANCE HEUREUSE ET CHALEUREUSE...
...ENTOURÉ DES SOURIRES MATERNELS DE MAËLLE...
... ...DE SON INTENSE JOIE DE VIVRE... ...
...ET DE LA SAGESSE PATERNELLE DE BLAISE, QUI, À L'ÉCOUTE DE LA FORÊT...
...RESSENTAIT À NOUVEAU LES BIENFAITS DES FORCES NATURELLES...

Document 11


PUIS MERLIN EUT CINQ ANS...
QUE RESSENS-TU ?
DIS-MOI !
LA VIE, MON PÈRE...
LA SÈVE QUI S'ÉCOULE ! UNE GRANDE, UNE TRÈS GRANDE ÉNERGIE !!
OUI ! CET ARBRE EST BON, SI TU SAIS LUI PARLER, IL TE DONNERA CETTE ÉNERGIE !!
TU SENS, MERLIN, CET ARBRE NOUS ACCEPTE ! IL NOUS FAIT DON D'HOSPITALITÉ ! SACHE QUE C'EST UN GRAND CONTEUR !!
COUDRIERS, NOISETIERS, BOULEAUX, ORMES, IFS... DES VARIÉTÉS D'ARBRES, IL EN EXISTE DE MULTIPLES, MERLIN !!
JE SAIS, MON PÈRE ! IL M'A PARLÉ LORSQUE NOUS NOUS SOMMES APPROCHÉS !
BIEN ! C'EST QU'IL TE RECONNAÎT !
COMMENT SE PEUT-IL ?
LES ARBRES SE PARLENT ET LES DISTANCES IMPORTENT PEU ! L'UN D'ENTRE EUX A DÛ LUI PARLER DE TOI !
REGARDE CE CHÊNE ! IL RÈGNE SUR CETTE FORÊT DEPUIS DES MILLIERS DE GÉNÉRATIONS D'HOMMES ! N'EST-IL PAS MERVEILLEUX ? TOUCHE-LE, MERLIN !
JE PUIS DONC LUI CONFIER UN MESSAGE, IL LE PORTERA OÙ JE LE SOUHAITE !
OUI, MAIS SEUL CELUI QUI CONNAÎT LE LANGAGE DES ARBRES POURRA COMPRENDRE TON MESSAGE !
LES DRUIDES, LE PEUPLE DES BOIS ET LES DIEUX POSSÈDENT UN TEL DON !
LÈVE-TOI, MAINTENANT ! ET SUIS-MOI !

Document 12

Document 13

Document 14

Document 15

Document 16

Document 17

Document 18

Document 19

Document 20

Document 21

Document 22

Document 23

Document 24

Document 25

Document 26

Document 27

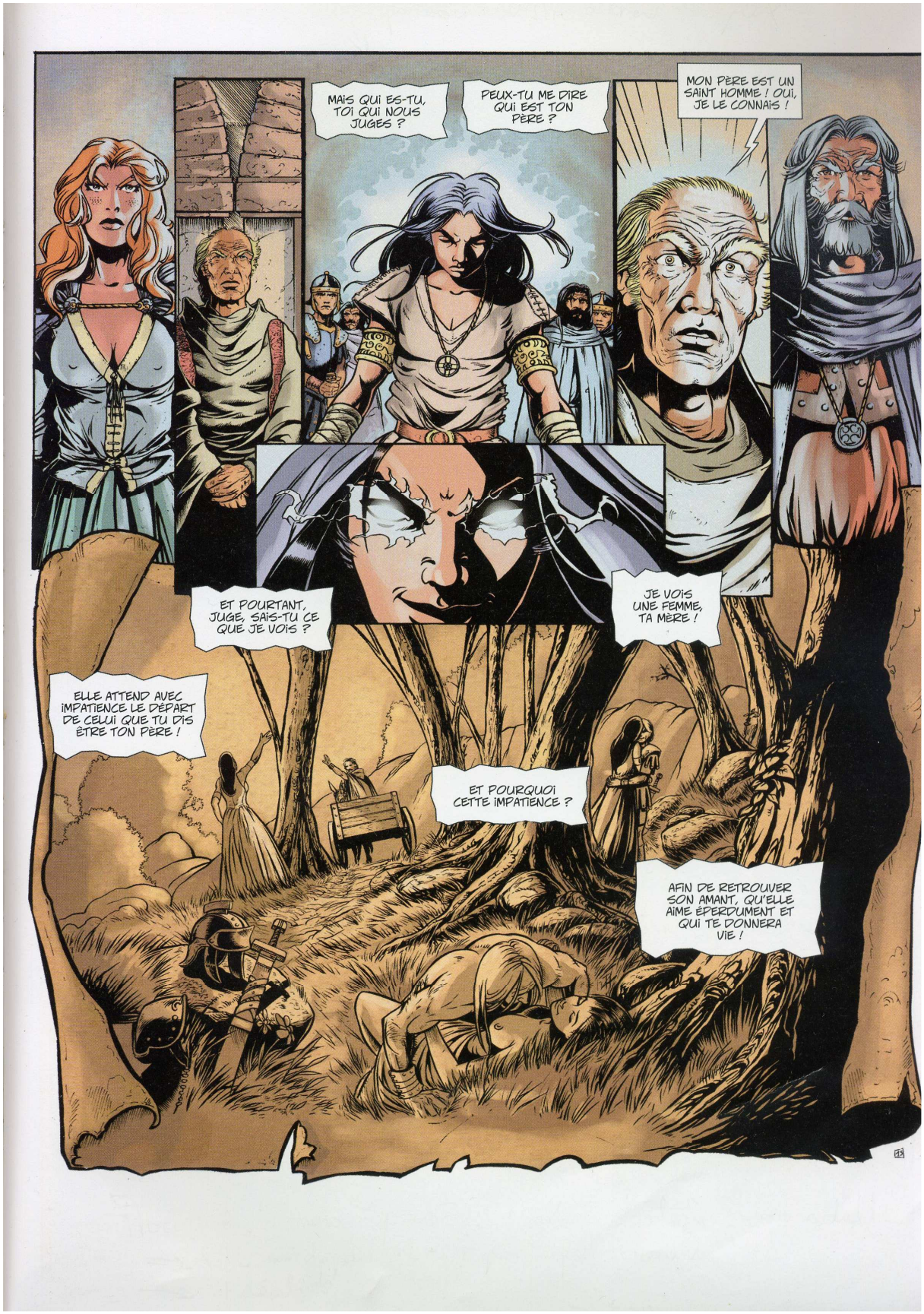
Document 28

Document 29

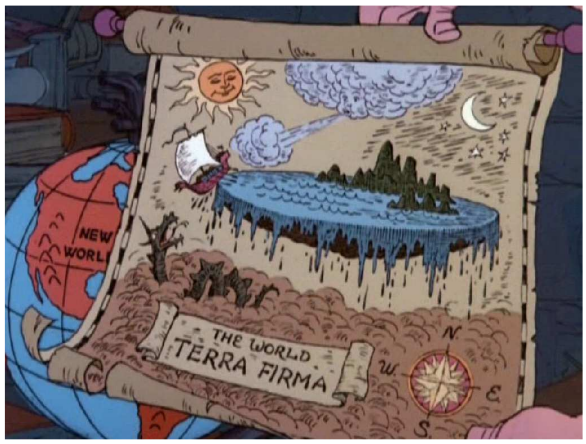
Document 30

Document 31

Document 32


MAIS QUI ES-TU, TOI QUI NOUS JUGES ?
PEUX-TU ME DIRE QUI EST TON PÈRE ?
MON PÈRE EST UN SAINT HOMME ! OUI, JE LE CONNAIS !
ET POURTANT, JUGE, SAIS-TU CE QUE JE VOIS ?
JE VOIS UNE FEMME, TA MÈRE !
ELLE ATTEND AVEC IMPATIENCE LE DÉPART DE CELUI QUE TU DIS ÊTRE TON PÈRE !
ET POURQUOI CETTE IMPATIENCE ?
AFIN DE RETROUVER SON AMANT, QU'ELLE AIME ÉPERDUMENT ET QUI TE DONNERA VIE !

Document 33



Document 34

Document 35

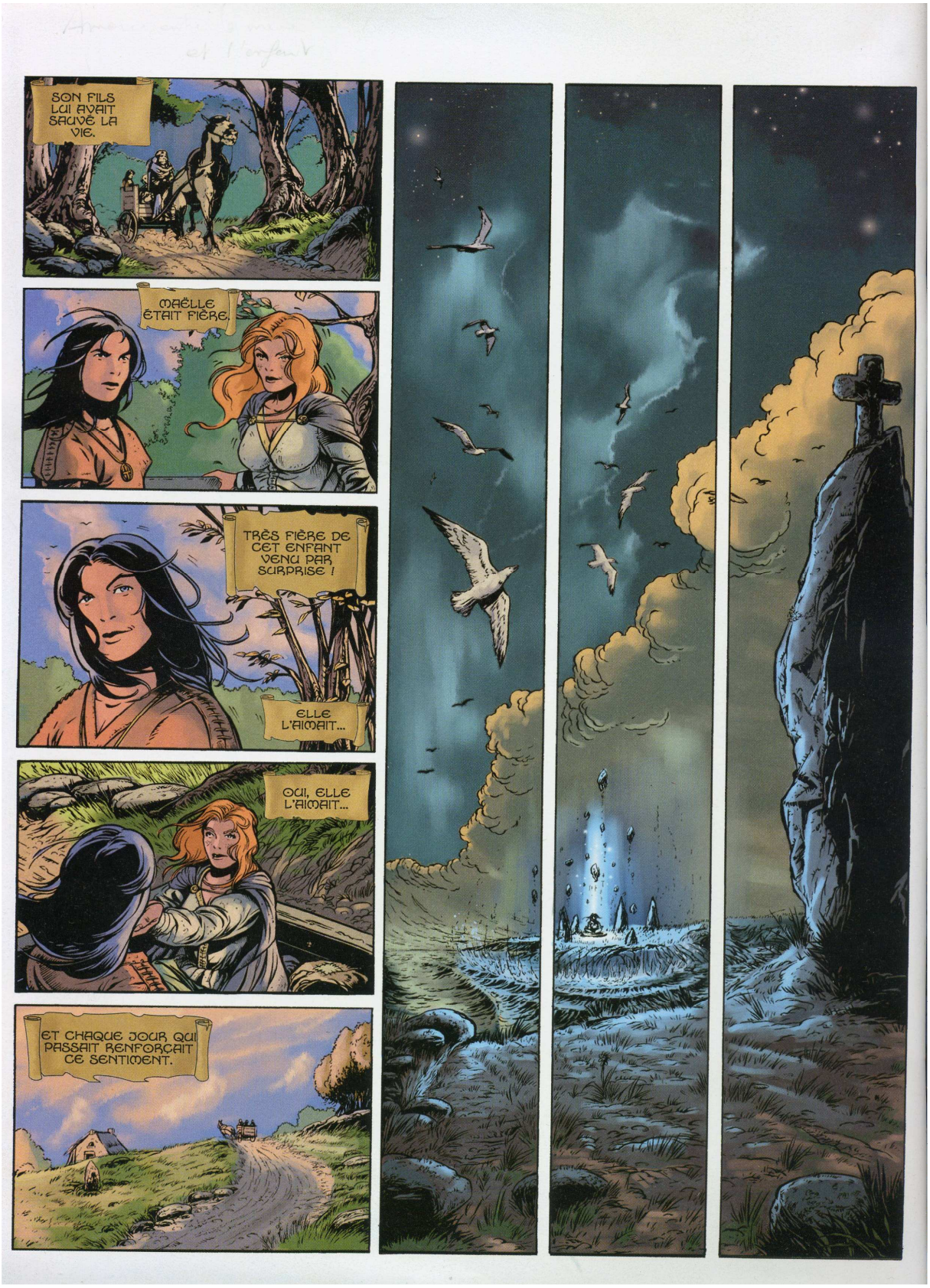
Document 36

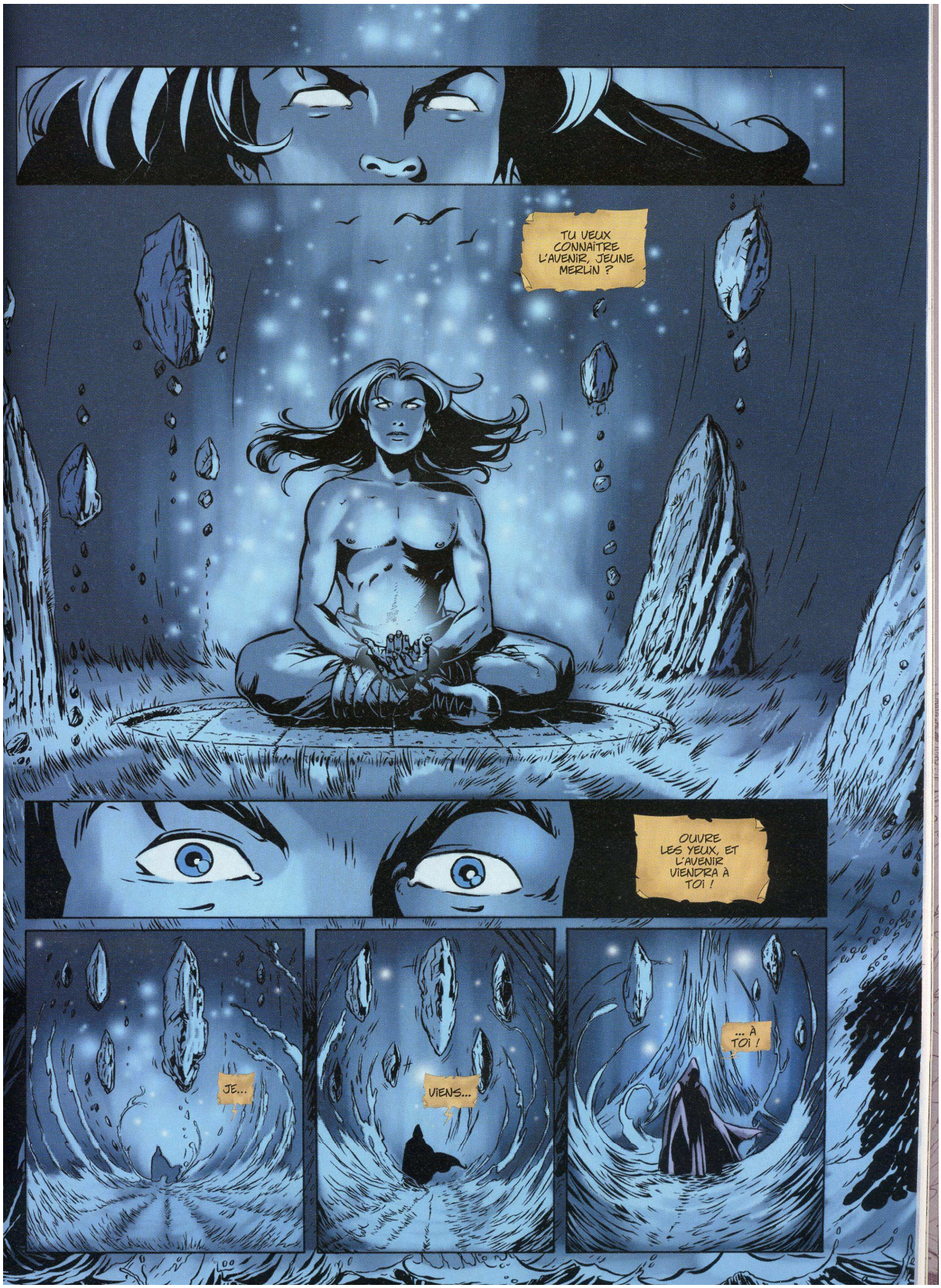
Document 37

Document 38

Document 39

Document 40


SON FILS LUI AVAIT SAUVÉ LA VIE.
MAËLLE ÉTAIT FIÈRE.
TRÈS FIÈRE DE CET ENFANT VENU PAR SURPRISE !
ELLE L'AIMAIT...
OUI, ELLE L'AIMAIT...
ET CHAQUE JOUR QUI PASSAIT RENFORÇAIT CE SENTIMENT.

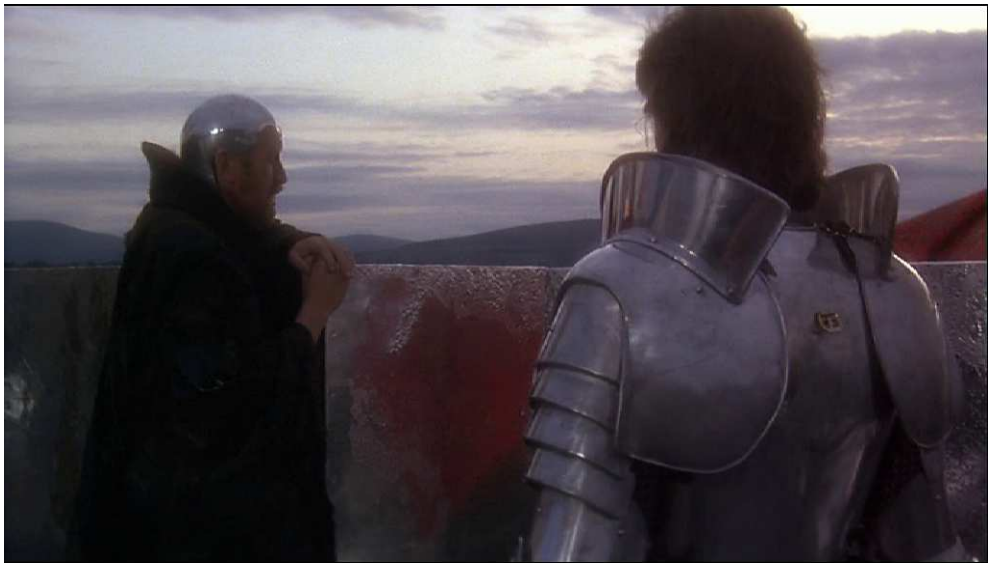

TU VEUX CONNAÎTRE L'AVENIR, JEUNE MERLIN ?
OUVRE LES YEUX, ET L'AVENIR VIENDRA À TOI !
JE...
VIENS...
... À TOI !

QUi... ?
QUI ÊTES-VOUS ?
UNE OMBRE SURGIE DE TON AVENIR !
JE SUIS TOI ! JE SUIS MERLIN !
RÉVEILLE-TOI !
18

Document 41

Document 42

Document 43

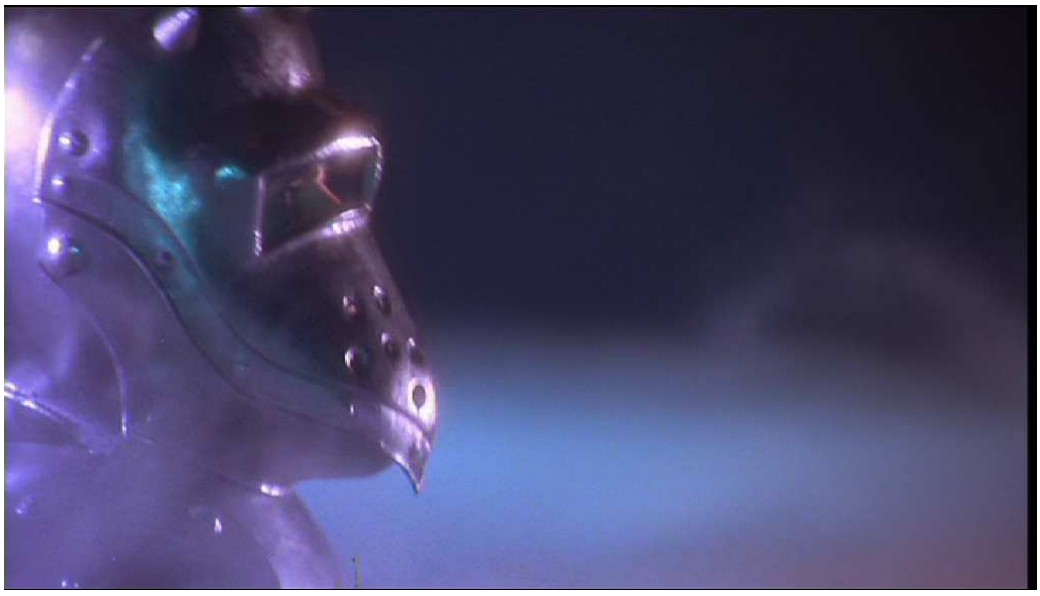


Document 44

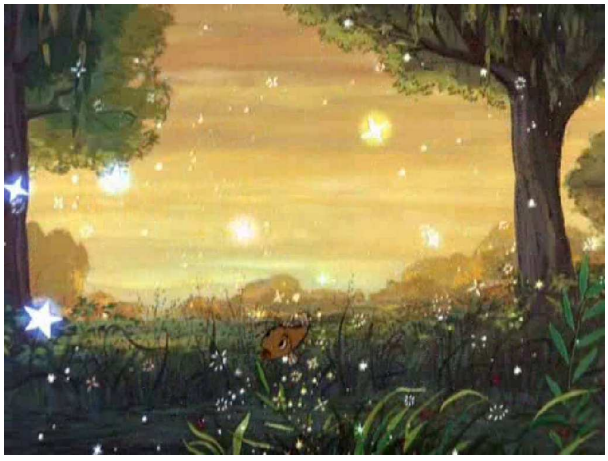
Document 45

Document 46

Document 47



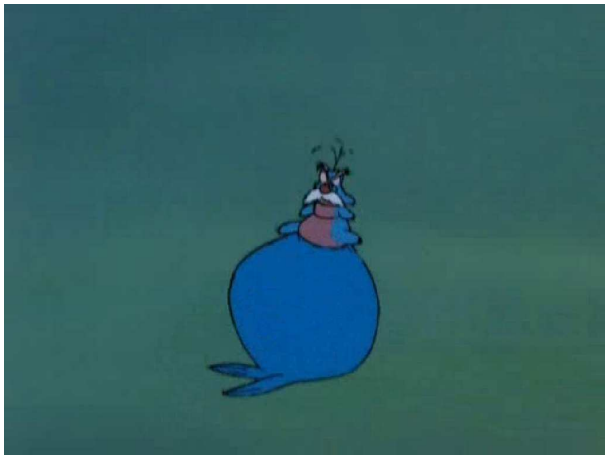
Document 48



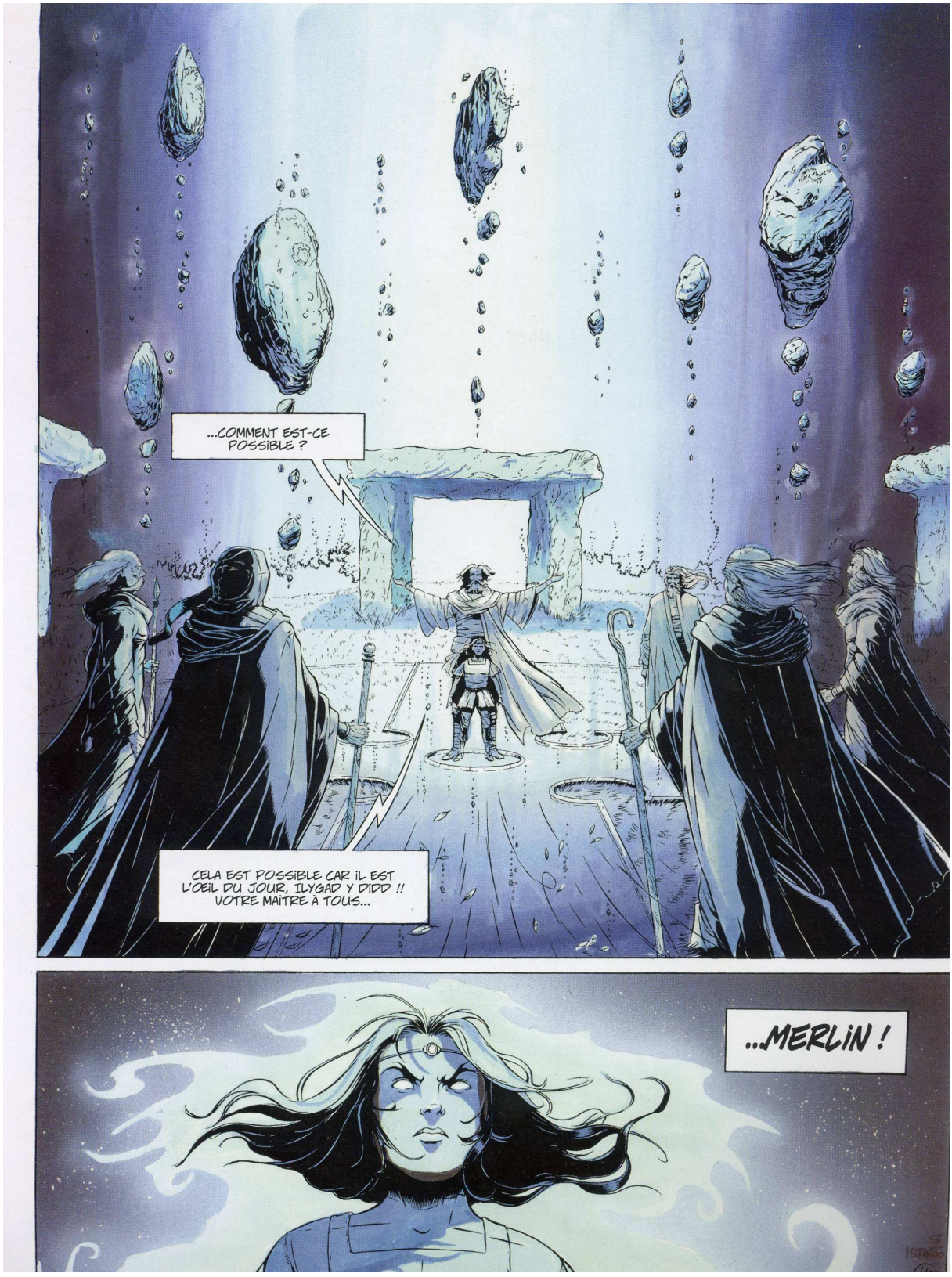
Document 49

Document 50

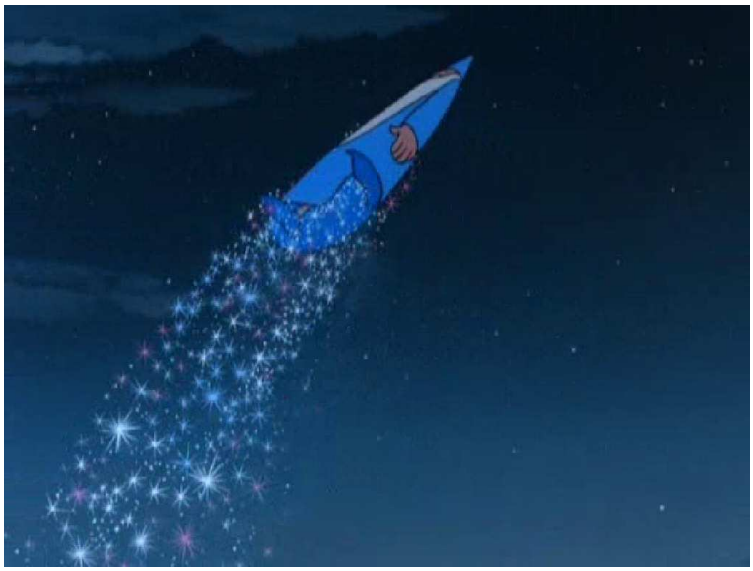
Document 51



Document 52


...COMMENT EST-CE POSSIBLE ?
CELA EST POSSIBLE CAR IL EST L'ŒIL DU JOUR, ILYGAD Y DIDD !! VOTRE MAÎTRE À TOUS...
..MERLIN !

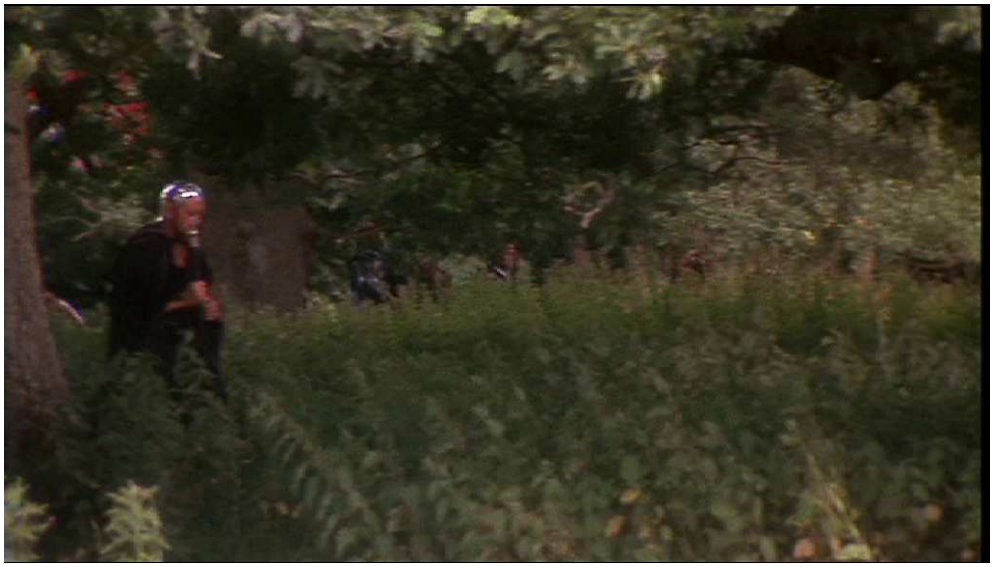
Document 53



Document 54

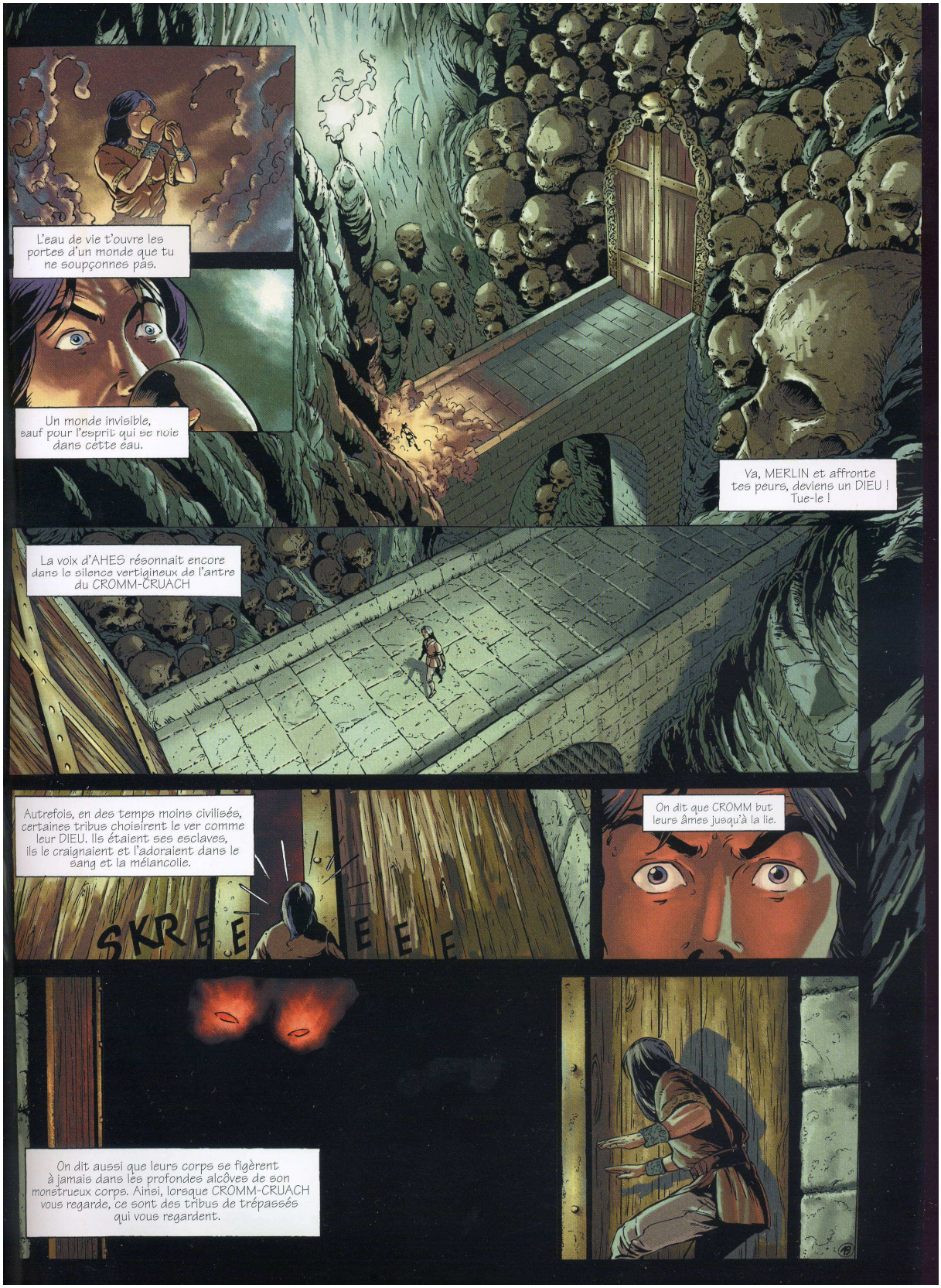
Document 55

Document 56



Document 57

Bienvenue à toi, mon fils.
Es-tu prêt, jeune MERLIN ?
Je le suis.
La cérémonie qui va suivre te conduira à la renonciation de ta partie humaine. Telle est l'épreuve de CROMM-CRUACH ! Il est le DIEU de l'abnégation et du mal, il est la haine de l'homme pour l'homme, il est le ver sanglant des brumes épaisses. Sors vainqueur et tu vivras. Échoue et…
…Tu mourras !
APPROCHE ! Soumets-toi à l'épreuve !
Bois cette eau et lutte pour survivre. Combats CROMM-CRUACH et tue-le !


L'eau de vie t'ouvre les portes d'un monde que tu ne soupçonnes pas.
Un monde invisible, sauf pour l'esprit qui se noie dans cette eau.
Va, MERLIN et affronte tes peurs, deviens un DIEU ! Tue-le !
La voix d'AHES résonnait encore dans le silence vertigineux de l'antre du CROMM-CRUACH
Autrefois, en des temps moins civilisés, certaines tribus choisirent le ver comme leur DIEU. Ils étaient ses esclaves, ils le craignaient et l'adoraient dans le sang et la mélancolie.
SKREEEEEEE
On dit que CROMM but leurs âmes jusqu'à la lie.
On dit aussi que leurs corps se figèrent à jamais dans les profondes alcôves de son monstrueux corps. Ainsi, lorsque CROMM-CRUACH vous regarde, ce sont des tribus de trépassés qui vous regardent.

Document 58

MERLIN avait changé...
Le mal s'insinuait dans son corps...
AAARR
... Dans son cœur....
...Et dans son âme.
Quelle puissance ! Je n'ai jamais ressenti cela auparavant.
Je pourrais écraser une armée entière. AH ! AH ! AH ! Une armée entière à moi tout seul ! ! ! !
AH ! AH ! AH !
MERLIN a triomphé de l'épreuve ! ! ! Il a vaincu CROMM-CRUACH ! Dorénavant, il sera le DIEU sanglant ! ! !
Que tremblent les rois bretons ! ! ! Qu'on leur envoie une missive, afin qu'ils renient à jamais, et aux yeux de tous, le Nazaréen ! ! !

Document 59

Document 60

Document 61

Document 62

Document 63

Document 64

Document 65

Annexe 2 : rappel des notions cinématographiques abordées, classées par thème et par ordre alphabétique

Cadrage

– *Angle de prise de vue* :
« Cette composante du cadrage désigne la perspective angulaire selon laquelle les objets filmés apparaissent à l'image. On distingue, classiquement, trois grands types d'incidence angulaire : la plongée (les objets sont montrés vus d'en haut, par en dessus), la contre-plongée (ils sont vus d'en bas, par en dessous) et l'angle plat, encore appelé angle normal, parce qu'il correspond à la vision d'en face, frontale ou parafrontale, d'un homme de hauteur moyenne. » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, Paris, 1992, p. 26, article « Angle »).
« Lorsque l'axe optique de l'objectif est incliné vers le bas, on parle de plan en plongée. Les sujets filmés ainsi paraissent petits et vulnérables. » (Van Sijll, Jennifer, *Les Techniques narratives du cinéma : les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*, Eyrolles, Paris, 2006. Traduction et adaptation française Thierry Le Nouvel, p. 160).

– *Cadrage* :
« […] on appelle " cadrage " l'opération qui consiste à choisir, à prélever dans le continuum perceptif, ce qu'on veut inscrire, sous forme d'image, dans les limites d'un cadre. C'est aussi organiser d'une certaine manière, dans l'espace du cadre, les éléments qu'on a choisi d'y faire apparaître. » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 37, article « Cadrage »).

– *Grand angulaire* :
« Le grand angulaire permet de donner aux scènes d'intérieur une grande profondeur de champ ; en outre, il est adapté aux plans d'ensemble. Il offre la possibilité de réaliser de larges plans de paysages, ce qui en fait un outil inestimable pour filmer les scènes d'extérieur. » (Van Sijll, Jennifer, op. cit., p. 136).

Focalisation

– *Focalisation externe* :
« […] la caméra suit le personnage, le micro enregistre les paroles qui se prononcent et aucune autre information n'est donnée au spectateur que celles qu'il voit, entend et déduit de ce qu'il voit et entend. » (Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, p. 144).

– *Focalisation interne* :
« […] la focalisation interne […] sur un (ou plusieurs) personnage(s) : la caméra suit un personnage, mais des informations supplémentaires peuvent être fournies :
- par un commentaire " Off " prononcé par un personnage qui occupe l'écran ; cette voix intérieure établit une focalisation interne *par* le personnage mais en opérant un décalage temporel (ou autre) entre les paroles et les images ;
- par des moments de focalisation interne *par* le personnage, moments où la caméra se substitue à l'acteur pour livrer une " vision subjective ". […]

• par des procédés plus complexes (surimpressions, travellings " subjectifs ", " images mentales ", par exemple). » (Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 144-145).

– *Focalisation zéro* :
« […] plans généraux vus du point de vue de Sirius (ou de Dieu, si l'on préfère […]), repérables dans certaines grandes scènes de bataille, par exemple ; plans descriptifs dans lesquels la caméra (et, par suite, le spectateur) domine les personnages, en " voit " plus qu'eux et ne se substitue à aucun. » (Vanoye, Francis, op. cit., p. 144-145).

– *Monstration externe marquée* :
« Le vu m'est refusé, je prends conscience de la monstration en tant qu'acte d'énonciation. Je suis alors en situation de véritable extériorité, comme si le film, à ce moment-là, me maintenait en marge du monde diégétique. Le hors-champ, et d'une façon plus générale le hors-vu, précisément cet espace sur lequel je n'ai pas de prise, deviennent le lieu où se concentre le sens. Entre le monde diégétique et moi s'instaure une distance. »
« C'est en raison de cet effet de distanciation que la monstration marquée se distingue nettement de la monstration masquée. Là où celle-ci me donne le sentiment d'une fusion scopique avec le monde diégétique et d'avoir ainsi prise sur lui, celle-là me refuse la plénitude fusionnelle. » (Gardies, André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 105-106).

– *Monstration externe masquée* :
« […] un point de vue optimum sur le monde diégétique. Point d'ombres ou de recoins dissimulés. […] Le film me place en situation de vision panoptique et, par là, en situation de savoir maximum. » (Gardies, André, op. cit., p. 105).

– *Monstration interne* :
« Dans le premier cas, on parlera de monstration interne : ce qu'on me montre est dû à un regard intérieur à la diégèse. La " caméra subjective ", suivant l'appellation usuelle, en constitue la figure la plus simple. » (Gardies, André, *op. cit.*, p. 104.

Mouvements de caméra :

– *Mouvements d'appareil* :
« Pour ce qui est des mouvements d'appareil, on obtient la liste classique des travellings (avant, arrière, latéraux), des panoramiques (horizontaux, verticaux), des zooms (avant, arrière) et des combinaisons plus ou moins complexes de ces divers mouvements grâce à la grue, mais aussi (comme chez Lelouch) la caméra à l'épaule, à la main ou encore sur " steadycam ". ». (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 146-147, article « Mouvement »).

– *Panoramique horizontal* :
« Le panoramique horizontal est un mouvement d'appareil où la caméra, généralement posée sur un trépied, pivote sur son axe, de la gauche vers la droite ou de la droite vers la gauche en suivant un plan horizontal. Le panoramique peut également être réalisé en caméra portée. Ce mouvement de caméra peut apporter de nouvelles indications de lieu, un indice important ou découvrir un personnage caché. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 170).

– *Panoramique vertical ascendant* :
« Dans le panoramique vertical ascendant, la caméra pivote sur son axe, de bas en haut, en suivant un plan vertical. Ce mouvement d'appareil est généralement utilisé dans les plans de découverte. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 172).

– *Travelling arrière* :
« Dans le travelling arrière, la caméra se recule progressivement d'un objet, toujours parallèlement à l'axe optique de l'objectif. Le champ de vision s'élargit à mesure que la caméra s'éloigne de l'objet filmé. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 182).

– *Travelling latéral* :
« Techniquement, on parle de travelling lorsque la caméra, fixée sur un chariot, glisse sur des rails. La caméra se déplace ainsi sans heurt en suivant un axe établi et, tout comme les rails du chemin de fer, elle peut aller en ligne droite ou suivre des courbes. Aujourd'hui, le travelling est devenu un terme générique qui recouvre tout mouvement d'appareil dont le rendu s'apparente à celui d'un chariot monté sur rails. Le travelling est donc réalisé à partir de moyens aussi divers que la voiture, le train, le bateau, l'avion, l'hélicoptère, le steadicam… ou une caméra portée. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 178).

Plans :

– *Échelle des plans* :
« Dans le premier groupe on trouve : 1) le *plan général*, en anglais : *extreme long shot*, qui montre une large fraction du cadre dans lequel se situe le décor et où les personnages, s'il y en a, sont plus ou moins " noyés " ; 2) le *plan d'ensemble*, *long shot*, qui montre la totalité du décor : la taille des personnage y est encore réduite mais des détails commencent à se préciser ; 3) le *plan de demi-ensemble* (*medium long shot*), plus serré que le précédent, ne montre qu'une partie du décor et permet d'y inscrire plus nettement les personnages. Dans le second groupe on a : 1) le *plan moyen* qui cadre les personnages " en pied ". Combiné au plan de demi-ensemble, c'est pratiquement le seul échelon utilisé dans le cinéma des premiers temps (Lumière, Méliès) et, durant des décennies, par la photo de famille. C'est le plus proche, en effet, de la vision " naturelle " du corps humain, ainsi que de sa représentation théâtrale ; 2) le *plan américain* (*medium shot* ou *mid shot*), ainsi nommé parce que les Américains seraient les premiers à l'avoir employé dans les westerns (mais on l'appelle aussi " plan italien "), cadre les personnages à mi-cuisses ; 3) le *plan rapproché* (*medium close shot, medium close up* ou *big shot*) montre les personnages au niveau de la taille (= plan rapproché taille) ou du buste (= plan rapproché buste) ; 4) le *gros plan* (*close up* ou *close shot*) ne fait apparaître, parfois plein cadre, que le visage du personnage ; 5) le *très gros plan* (*extreme close-up*) représente seulement une partie du visage ou un détail d'objet. » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 70, article « Échelle des plans »).

– *Gros plan* :
« Le gros plan donne une proximité physique et établit une relation d'intimité avec le sujet filmé. Plus nous sommes près d'un personnage, plus nous éprouvons de sympathie pour lui. Le gros plan peut également provoquer la peur ou le dégoût du spectateur, contraint de rester en compagnie d'un personnage pour lequel il éprouve de la haine : le spectateur n'aura alors qu'une hâte, échapper à cette contrainte. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 148).

– *Plan* :
« […] unité spatio-temporelle réalisée en continu lors de la prise de vues. » (Gardies, André ; Bassalel, Jean, *op. cit.*, p. 164, article « Plan »).

– *Plan à deux* :
« Un plan où deux personnages sont filmés ensembles est appelé un plan à deux. Les personnages sont habituellement cadrés à mi-poitrine. Selon le contexte, le plan à deux peut traduire l'harmonie ou le désaccord. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 152).

– *Plan aérien* :
« Dans un plan aérien, la caméra est placée dans un endroit élevé : le sommet d'une montagne, un avion ou un hélicoptère. Les qualités graphiques de la perspective d'une vue à vol d'oiseau permettent de tirer facilement le plan vers une représentation symbolique. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 192).

– *Plan en amorce* :
« On parle de plan en amorce lorsqu'un personnage ou un objet est placé entre la caméra et le sujet filmé. Généralement, pour des raisons esthétiques ou dramatiques, la caméra est placée derrière l'épaule ou la tête d'un personnage qui apparaît en amorce dans le cadre, au premier plan. Le plus souvent, c'est un second personnage qui capte l'intérêt du personnage en amorce. Au lieu que deux acteurs soient filmés chacun en plan rapproché ou en plan moyen, le scénariste (et/ou le réalisateur) choisit de les avoir tous deux présents physiquement dans le plan. […] Le lien physique qui apparaît à l'écran peut permettre de donner des indications sur la nature de la relation qu'entretiennent les deux personnages. En fonction des scènes qui précèdent, le plan en amorce peut suggérer la tension, l'intimité, le désir, la haine, l'emprisonnement ou la conspiration : tout dépend de l'intrigue et de la mise en scène. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 154).

– *Plan-séquence* :
« Type de construction cinématographique consistant à traiter en un seul plan l'ensemble d'une scène ou d'une séquence. Ce qui caractérise donc, à l'étage du signifiant, le plan-séquence, c'est le fait qu'il se donne comme une suite parfaitement continue d'images qu'aucune rupture, aucun " hiatus de caméra " ne viennent interrompre. » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 165, article « Plan-séquence »).

– *Raccord* :
« Celui-ci désigne l'opération matérielle, proprement cinématographique, par laquelle on " enchaîne " deux plans […]. Ainsi par le raccord de deux plans sur le même geste on pourra produire un effet de continuité actionnelle et narrative (et effacer ainsi la fragmentation du geste filmé en deux plans différents). » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 206, article « Transit »)
« Un raccord dans le mouvement signifie que la transition entre deux plans est favorisée par la continuité d'un déplacement. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 122).

Procédés cinématographiques divers :

– *Accéléré* :
« L'accéléré est un effet qui s'obtient en faisant défiler la pellicule à travers la fenêtre de prise de vue à une cadence inférieure à la cadence habituelle du cinéma, qui est de 24 images par seconde. […] Utilisé à bon escient, cet effet comprime à la fois le temps et sépare la scène truquée du reste du film. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 78).

– *Clair-obscur* :
« Le peintre italien Caravage a développé une nouvelle conception de la lumière, avec un clair-obscur très contrasté : un fort éclairage latéral fait surgir d'un fond sombre des personnages violemment mis en lumière, sans transition. On dit de cette technique qu'elle accentue la dramatisation ou le réalisme. Au cinéma, cet éclairage, que l'on qualifie volontiers de lumière à la Rembrandt, intervient souvent à des moments clefs de l'histoire, où s'expriment des interrogations philosophiques sur le bien et le mal, ou la vie et la mort. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 196).

– *Équilibre de l'image* :
« Une image équilibrée comporte intentionnellement une composition symétrique. On utilise la texture, la couleur, la valeur, la forme, la complexité et le sens implicite de l'image pour parvenir à cet effet. […] L'équilibre et le déséquilibre exposent le conflit initial voulu par le scénariste et le réalisateur dans le scénario. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 22).

– *Fondu enchaîné* :
« Le fondu enchaîné mélange deux plans : le premier disparaît progressivement tandis que le second apparaît en surimpression. Le fondu enchaîné, qui permet également d'adoucir le passage d'un plan à un autre, peut être bref ou long au gré du réalisateur. […] Cet effet, qui est souvent utilisé pour marquer le temps qui passe, offre d'innombrables possibilités dramaturgiques. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 60).

– *Montage alterné* :
« Il y a montage alterné lorsque des actions se déroulant dans des endroits différents se succèdent alternativement dans une séquence. Ce procédé, qui donne l'impression de simultanéité, est couramment utilisé dans la dernière partie d'un film pour amener l'intrigue à son point culminant. […] Le montage alterné part d'un concept pour arriver à sa matérialisation. Il exprime l'idée qu'un certain monde est révolu et qu'un nouveau vient d'arriver. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 56).

– *Profondeur de champ* :
« L'axe-Z est la ligne qui va du premier plan à l'arrière-plan. Cet axe donne l'illusion de la profondeur. Techniquement, la profondeur de champ, ou distance focale, est la portion d'espace qui est nette le long de l'axe-Z. Plus la focale [taille de l'ouverture du diaphragme, de l'objectif] est court, plus la distance focale est grande. D'une façon générale, on parvient à une grande profondeur de champ en combinant deux éléments : un grand angulaire et un éclairage permettant une plus petite ouverture du diaphragme. » (Jennifer Van Sijll, *op. cit.*, p. 10).
« Le recours à la profondeur de champ permet en effet une mise en scène " synthétique " où les déplacements dans le cadre tendent à se substituer au changement de plan et au

mouvement d'appareil. » (Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Cerf, Paris, 1985, p. 192. Voir tout le chapitre sur la profondeur de champ p. 189-199).

– *Profondeur de champ et changement de point* :
« Pour réaliser un changement de point, il est nécessaire d'avoir peu de profondeur de champ. Cela signifie que seul un espace limité se trouvant sur l'axe-Z peut être net. Lorsque le cadreur " fait le point ", il déplace le point de netteté d'un plan focal à un autre. Ainsi, l'attention du spectateur qui se portait sur des objets situés dans un plan donné, se déplace dans un autre plan, de façon sélective. […] Le changement de point permet de guider le spectateur d'un objet à un autre. Il est souvent utilisé pour marquer l'effet de surprise lors d'une révélation soudaine et, en général, survient à un moment clef de l'intrigue. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 14).

– *Ralenti* :
« Le ralenti est un effet qui s'obtient en faisant défiler la pellicule à travers la fenêtre de prise de vue à une cadence supérieure à la cadence habituelle du cinéma, qui est de 24 images par secondes. Un des traits essentiels de cet effet est de faire contraste avec le cours réel du temps en suggérant visuellement deux états de conscience. […] Le ralenti est souvent utilisé pour montrer la façon dont le personnage voit le monde quand il vit un événement traumatique. Lorsque cet effet est couplé avec un plan subjectif, le spectateur entre plus facilement en osmose avec le personnage. » (Van Sijll, Jennifer, *op. cit.*, p. 76).

Séquence :

« […] ce terme est communément utilisé pour désigner une sorte de grande unité de scénario correspondant à des moments actionnels aisément repérables (la séquence de la poursuite, de la fuite, des retrouvailles, etc.). Il est alors perçu comme largement synonyme de " scène ". » (Gardies, André ; Bessalel, Jean, *op. cit.*, p. 186, article « Séquence »).

Sons :

« − son *in* : la source du son (parole, bruit ou musique) est visible à l'écran ; son *synchrone* ;
− son *hors-champ* : la source du son n'est pas visible à l'image, mais peut être imaginairement située dans l'espace-temps de la fiction montrée ; son diégétique (diégèse : désigne l'univers de la fiction, le " monde " montré et suggéré par le film) ;
− son *off* : émane d'une source invisible située dans un autre espace-temps que celui qui est représenté à l'écran ; son extra-diégétique ou hétéro-diégétique. » (Vanoye, Francis ; Goliot-Lété, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992. Les auteurs citent Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1985).

Annexe 3 : rappel des notions théâtrales abordées, classées par ordre alphabétique

Conteur :
« Il ne faut pas confondre le conteur avec le narrateur, qui peut être un personnage racontant un événement, comme dans le récit classique, ni avec le récitant qui se manifeste en marge de l'action scénique ou musicale. Le conteur est un artiste qui se situe au carrefour des autres arts : seul en scène (le plus souvent), il raconte son ou une histoire en s'adressant directement au public, en évoquant des événements par la parole et le geste, en interprétant un ou plusieurs personnages, mais en revenant toujours à son récit. […] L'art du conteur a renouvelé la pratique théâtrale d'aujourd'hui. Il s'inscrit dans le courant du théâtre-récit, lequel dramatise des matériaux non dramatiques et marie habituellement le jeu et le récit, une pratique que Vitez a lancée avec *Vendredi ou la vie sauvage* : " Ce que nous ne pouvons pas jouer nous le racontons, ce qu'il ne suffit pas de raconter, nous le jouons. " […]. L'art du conteur est devenu un genre très populaire qui s'adresse à un autre public que celui du théâtre de mise en scène : avec des moyens réduits, à voix et à mains nues, le conteur brise le quatrième mur, s'adresse directement à son auditoire, veille à se limiter à une confrontation qui ne devienne pas une mise en scène sophistiquée, utilisant toutes les ressources, notamment techniques de la scène, ce qui n'exclut pas toutefois l'usage du micro-cravate, des éclairages ou de l'accompagnement musical. » (Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 67-68, article « Conteur »).

Didascalie :
Les didascalies ou indications scéniques ou régie « […] déterminent […] une *pragmatique*, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole : on voit comment la textualité des didascalies ouvre sur l'usage qui en est fait dans la représentation (où elles ne figurent pas en tant que *paroles*). » (Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 20-21).

Dispositif scénique :
« Le terme fréquemment utilisé aujourd'hui de *dispositif scénique* indique que la scène n'est pas fixe et que le décor n'est pas planté du début à la fin de la pièce : le scénographe dispose les aires de jeux, les objets, les plans d'évolution selon les actions à jouer et n'hésite pas à varier cette structure en cours de spectacle. Le théâtre est une machine à jouer plus proche des jeux de construction pour enfants que de la fresque décorative. Le dispositif scénique visualise les rapports entre les personnages et facilite les évolutions gestuelles des comédiens. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 98, article « Dispositif scénique »).

Éclairage :
« La lumière intervient dans le spectacle ; elle n'est pas simplement décorative, mais participe à la production de sens du spectacle. Les fonctions dramaturgiques ou sémiologiques sont infinies : éclairer ou commenter une action, isoler un acteur ou un élément de la scène, créer une atmosphère, rythmer la représentation, donner à lire la mise en scène, notamment l'évolution des arguments et des sentiments, etc. Située à l'articulation de l'espace et du temps, la lumière est un des énonciateurs principaux de la mise en scène, car elle commente toute la représentation et même la constitue, en en marquant le parcours. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 111, article « Éclairage »).

Espace scénique :
« C'est l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes, ou encore les fragments de scènes de toutes les scénographies imaginables. C'est à peu près ce que nous entendons par " la scène " de théâtre. L'espace scénique nous est donné ici et maintenant par le spectacle, grâce aux acteurs dont les évolutions gestuelles circonscrivent cet espace scénique. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 121, article « Espace scénique »).

Focalisation :
La focalisation peut également s'appliquer au théâtre : « […] le dramaturge, théoriquement absent de l'univers dramatique, intervient en fait dans le déroulement des conflits et dans la singularisation des personnages principaux, subordonnant le reste aux éléments focalisés. La focalisation influe sur les *points de vue* des personnages, et, par contre-coup, sur ceux de l'auteur et du spectateur. Sur scène, la focalisation est souvent réalisée concrètement en utilisant un projecteur braqué sur un personnage ou un lieu pour attirer l'attention par " effet de gros plan ". […] Le jeu des regards des acteurs sur un autre acteur ou un élément scénique, ou tout *effet de mise en évidence*, le [le gros plan] produisent tout autant » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 142, article « Focalisation »).

Machinerie théâtrale :
« Fait partie de la machinerie théâtrale tout ce qui sert à fabriquer le spectacle et qui est identifiable comme tel dans la représentation (panneaux, murs du bâtiment théâtral, tréteaux, etc.). Cette machinerie est souvent honteusement cachée dans le théâtre dit " illusionniste ", mais elle se laisse toujours détecter dès qu'on se penche sur le " secret de fabrication ". Cette réalité machinale est, par définition, étrangère au monde fictif suggéré par la scène. C'est le seul objet qui n'a pas de valeur de signe (sauf évidemment lorsque la mise en scène le réquisitionne pour sa pratique théâtrale, comme dans *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello, par exemple). » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 289, article « Réalité théâtrale »).

Narrateur :
« Il ne peut donc y avoir de narrateur que sous la forme d'un personnage qui est chargé d'informer les autres caractères ou le public en racontant et en commentant directement les événements. Le cas le plus fréquent est celui d'un personnage-narrateur, qui, comme dans le cas du récit classique, rapporte ce qui n'a pu être montré directement sur la scène pour des raisons de convenance ou de vraisemblance. Il y a récit (donc narrateur et non simplement personnage agissant) dès que les informations apportées ne sont pas liées concrètement à la situation scénique, que le discours fait appel à la représentation mentale du spectateur et non à la représentation scénique réelle de l'événement (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 227, article « Narrateur »).

Paratexte :
« J.-M. Thomasseau (1984) propose le terme de paratexte, pour éviter le couple *texte principal/texte secondaire*, jugé trop normatif : le paratexte est " ce texte imprimé (en italique ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours *visuellement* de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre. " […]. Le paratexte comprend le *titre*, la *liste des personnages*, les indications scéniques temporelles et spatiales, les descriptions du décor, les didascalies sur le jeu de l'acteur […], mais aussi tout un discours d'escorte comme la *dédicace*, la *préface* ou l'*avertissement*. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 241 article « Paratexte »).

Personnage :
« Le personnage de théâtre est, dans le texte, un fantôme en quête d'incarnation et dans la représentation, un corps toujours usurpé parce que l'image donnée à voir n'est pas la seule possible et qu'elle n'est jamais tout à fait satisfaisante. Il nous revient, dans nos lectures, de nous abandonner à cette part de rêve et de construire en même temps une enveloppe solide pour le saisir. » (Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 122).
« Il est un *sujet d'énonciation*. Il est le sujet d'un discours que l'on marque de son *nom* et que le comédien qui revêtira ce nom devra prononcer. Si le personnage n'est ni un être ni une substance, il est un *objet d'analyse*. ». (Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1993, p. 116).

Réalité théâtrale :
« Tous les autres objets, dès qu'ils sont utilisés dans le cadre d'une fiction, sont des éléments renvoyant à autre chose qu'à eux-mêmes. Et par conséquent, ils ont valeur de *signe* : ils sont mis à la place de quelque chose d'autre qu'ils *suggèrent* mais n'incarnent pas. Ainsi, la table sous laquelle est cachée Orgon n'est pas un accessoire de théâtre, ni même une vraie table du 17^{e} siècle, c'est un signe-convention sur lequel les spectateurs tombent d'accord et qui *veut dire* : mobilier d'Orgon dans le style de l'époque et propice à une cachette. Donc, la table d'Orgon est un signe qui vaut non par son référent (qui de toute façon est fictif), assez peu par son signifiant (peu importe qu'elle soit en chêne ou en contreplaqué), et entièrement par le signifié que nous lui attribuons ici : table servant le piège dans lequel Tartuffe pourrait tomber. […] Mais qu'advient-il des autres objets de la scène (le plancher, les chaises, le décor) qui ne sont pas dans le moment utilisés dans un jeu de scène ou de dialogue ? Ils restent des objets " bruts ", " du signifiant " qui n'a pas trouvé encore de signifié, qui n'a pas encore valeur de signe. Mais dès qu'ils sont mis en évidence par le dialogue ou le jeu, ces objets deviennent des signes, et le spectateur, analysant leurs propriétés signifiantes, bâtit leurs signifiés et les intègre au fonctionnement de la scène. La mise en scène est l'art d'aspirer le monde extérieur pour lui faire jouer un rôle dans une fiction. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 289, article « Réalité théâtrale »).

Temps dramatique :
« Temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable et qui n'est pas lié à l'énonciation *hic et nunc*, mais à l'illusion qu'il se passe ou s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction. Reprenant notre distinction faite à propos de l'*espace* entre *scénique* et *dramatique*, nous pourrions nommer ce temps le *temps dramatique* et définir le temps théâtral comme le rapport du temps scénique et du temps extra-scénique [ou dramatique]. […] Il s'agit de saisir la manière dont l'intrigue organise – choisit et dispose – les matériaux de la fable, comment elle propose un montage temporel de certains éléments. Ce temps de la fiction n'est pas propre au théâtre, mais à tout discours narratif qui annonce et fixe une temporalité, renvoie à une autre scène, donne l'illusion référentielle d'un autre monde, nous paraît logiquement structuré comme le temps du calendrier. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 349-350, article « Temps »).

Temps scénique :
« Temps vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral, temps événementiel, lié à l'énonciation, au *hic et nunc*, au déroulement du spectacle. Ce temps se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent : ce qui se passe devant nous s'y passe dans notre temporalité de spectateur, du début à la fin de la représentation. […] Il est à la fois

le temps de la représentation en train de se dérouler et celui du spectateur en train d'y assister. Il consiste en un présent continuel, qui ne cesse de s'évanouir en se renouvelant sans cesse. Cette temporalité est à la fois chronométriquement mesurable – de 20 heures 31 à 23 heures 15 par exemple – et psychologiquement liée au sens subjectif de la durée du spectateur. […] Un même segment de temps varie en durée selon la pièce, sa place dans la courbe dramatique et la réception du spectateur. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 349, article « Temps »).

Texte dramatique :
Un des critères du texte dramatique est qu'il regroupe le texte secondaire ou paratexte, c'est-à-dire les indications scéniques, et le texte principal qui est dit par les personnages. Mais il est très difficile de lui donner une définition précise : « Il est très problématique de proposer une définition du texte dramatique qui le différencie des autres types de textes, car la tendance actuelle de l'écriture dramatique est de revendiquer n'importe quel texte pour une éventuelle mise en scène ; […] Tout texte est théâtralisable dès lors qu'on l'utilise sur scène. » (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 357 article « Texte principal, texte secondaire » et p. 353 article « Texte dramatique »).

Théâtre dans le théâtre :
« Type de pièce ou de représentation qui a pour sujet la représentation d'une pièce de théâtre : le public externe assiste à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à un représentation. […] Elle [cette esthétique] est liée à une vision baroque du monde, selon laquelle " tout le monde est une scène ", et tous les hommes et les femmes ne sont que des acteurs (Shakespear) et la vie n'est qu'un songe (Calderón). Dieu est le dramaturge, le metteur en scène et l'acteur principal. ». (Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 365, article « Théâtre dans le théâtre »).

Annexe 4 : rappel des notions abordées concernant la bande dessinée, classées par ordre alphabétique

Bande :
La bande ou le strip trouve son origine dans la « bande quotidienne » ou « daily strip », née au début du 20e siècle : « La bande quotidienne, désignée fréquemment sous le terme américain daily strip, se présente comme une suite de plusieurs images (le plus souvent entre trois et quatre), disposées horizontalement. A signaler que certaines bandes quotidiennes peuvent être présentées verticalement […]. Comme son nom l'indique, cette bande dessinée est publiée quotidiennement dans les journaux. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *Dictionnaire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1994, p. 169, article « Daily strip »).

Contre-champ :
« […] le contre-champ succédant à une vignette " plein champ " : la même scène vue, par exemple, de face puis de dos ou l'inverse pour créer un effet de surprise. » (Baron-Carvais, Annie, *La Bande dessinée*, Paris, P.U.F., 1994, p. 60).

Incrustations :
« Dans les années 60, l'italien Guido Crepax, s'il conserve volontiers des formes carrées ou rectangulaires pour ses vignettes, en rompt cependant la monotonie en y introduisant des incrustations ; le procédé est utilisé pour symboliser la simultanéité d'actions ou pour accentuer tel ou tel détail de l'image. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *op. cit.*, p. 658, article « Vignette »).

Mouvement :
« Le premier " trucage " résulte de l'étude approfondie des multiples positions qu'un personnage peut adopter, mais cela ne suffit pas toujours à rendre l'idée de mouvement. Il existe diverses méthodes :
– La plus simple consiste à suggérer le déplacement en dessinant un certain nombre de traits continus (par exemple : lorsqu'un personnage reçoit un coup, la trajectoire est indiquée sous forme de traînée graphique bien que l'impact du coup soit effectivement représenté) ou un seul trait plein ou en pointillé […]. » (Baron-Carvais, Annie, *op. cit.*, p. 63).

Phylactère :
« Le phylactère, appelé également ballon ou bulle, le *fumetto* (la " petite fumée ") des Italiens, est le tracé qui entoure le texte exprimé par les personnages dans une bande dessinée. Ce phylactère représente un véritable moyen d'expression pour le dessinateur. Celui-ci peut le transformer à sa convenance en carré, en rectangle, en ovale, il peut lui faire jouer un rôle graphique supplémentaire en le faisant vibrer ou exploser, etc. S'il comporte généralement un texte écrit, le phylactère peut aussi contenir un code iconographique aisément reconnaissable (exemples : une tête de mort pour signifier l'agressivité, une scie et une bûche pour symboliser le sommeil, etc.). Lorsqu'un personnage pense, son phylactère est relié à son crâne par une succession de petites formes arrondies et séparées, leur taille diminuant progressivement. Lorsqu'un illustrateur doit symboliser une émission ou une réception radiophonique ou téléphonique, il utilise généralement un phylactère à bords dentelés. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *op. cit.*, p. 499, article « Phylactère »).

Plan :
« La première image représente généralement un *plan d'ensemble* : celui-ci montre un large spectacle et correspond à la présentation du lieu de l'action. Au cours du récit on retrouvera quelquefois des *plans de demi-ensemble* destinés à résumer les données de la scène (cela se produit particulièrement pour les histoires à épisodes) ou à introduire les personnages. Dans le cas d'un scénario impliquant un décor particulièrement dense en détails, on aura plusieurs plans d'ensemble avec différents angles de vue de manière à survoler complètement la scène. Après la présentation des personnages, ces derniers apparaissent dans des *plans moyens*. En général plusieurs personnages sont visibles en pied dans ces plans et le décor est encore très présent. Lorsque la situation devient plus précise, les personnages, cadrés à mi-taille, se rapprochent du lecteur, l'invitant presque à participer à l'action, d'où le nom de *plan rapproché*. Il existe un plan intermédiaire où les personnages sont coupés aux genoux : *le plan américain*. Mais un *gros plan* est nécessaire pour mettre l'accent sur les sentiments exprimés par les héros ou pour attirer l'attention sur un détail significatif du décor. Enfin, les artistes se servent du *très gros plan* pour souligner un détail : le regard fait fréquemment l'objet de ce plan, les détails du décor, lorsqu'ils expliquent l'action des personnages ou intensifient un moment dramatique ou comique, bénéficient du même traitement. » (Baron-Carvais, Annie, *op. cit.*, p. 59-60).

Planche :
« La planche de bande dessinée correspond à ce qui sera publié sur une page de revue ou d'album. Celle-ci, dont le format original peut varier en fonction de l'auteur, est généralement agencée en plusieurs bandes horizontales (ou plus rarement verticales), elles-mêmes subdivisées en vignettes. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude *op. cit.*, p. 507, article « Planche »).

Vignette :
« La planche originale est composée de plusieurs dessins représentant chacun une séquence, un moment précis ; ces illustrations interdépendantes forment ce que l'on a coutume d'appeler les vignettes ou les cases. La forme d'une vignette est le plus souvent carrée ou rectangulaire. Celle-ci est généralement isolée de sa précédente et (ou) de sa suivante par un trait net, symbolisant la situation réelle ; si le créateur désire évoquer, par exemple, le rêve ou le souvenir, il utilise alors un trait plus sinueux ou bien arrondit les angles de ses vignettes. […] Les dimensions des vignettes peuvent varier en fonction des besoins de la narration ou du cadrage adopté ; un gros plan et un panoramique ne seront bien entendu pas traités de la même manière. » (Gaumer, Patrick ; Moliterni, Claude, *op. cit.*, p. 658, article « Vignette »).

Annexe 5 : rappel des notions narratologiques abordées, classées par ordre alphabétique

Ellipse:
« L'ellipse est le degré ultime de l'accélération puisque des années peuvent être condensées dans une absence de narration, souvent signalée à posteriori, en peu de mots […]. » (Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1994, p. 78).

Enchâssement :
« La figuration la plus parlante de ces relations de niveau consisterait peut-être à représenter ces emboîtements de récits par des bonshommes parlant, comme dans les bandes dessinées, sous forme de bulles. Un narrateur (et non personnage, ce qui n'aurait aucun sens) extradiégétique A (disons le narrateur primaire des *Mille et Une Nuits*) produirait une bulle, récit primaire avec sa diégèse où se trouverait un personnage (intra-)diégétique B (Schéhérazade), lequel pourrait à son tour devenir narrateur, toujours intradiégétique, d'un récit métadiégétique C (Simbad), qui éventuellement pourrait à son tour, etc. » (Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55 à 57).

Focalisation interne :
« Le second sera le récit à *focalisation interne*, qu'elle soit *fixe* (exemple canonique : *Les Ambassadeurs*, où tout passe par Strether, ou mieux encore, *Ce que savait Maisie*, où nous ne quittons presque jamais le point de vue de la petite fille, dont la " restriction de champ " est particulièrement spectaculaire dans cette histoire d'adultes dont la signification lui échappe), *variable* (comme dans *Madame Bovary*, où le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis de nouveau Charles, ou, de façon beaucoup plus rapide et insaisissable, chez Stendhal), ou *multiple*, comme dans les romans par lettres, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers […]. » (Genette, Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 206).

Fonction explicative du narrateur :
Il existe cinq fonctions du narrateur, complémentaires aux deux fonctions principales que sont la « fonction narrative » (« il raconte et évoque un monde ») et « la fonction de régie ou de contrôle » (« il organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages ») : « La fonction explicative consiste à donner au narrataire des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire […]. Cette fonction a été considérablement développée par les romanciers du 19^{e} siècle qui manifestaient un souci didactique (Sue, Hugo…). Elle peut aussi être tenue par les notes en bas de page. » (Reuter, Yves, *op. cit.*, p. 62-63).

Métalepse :
La métalepse consiste en la transgression de la frontière entre deux niveaux narratifs en principe étanches, pour brouiller délibérément la frontière entre réalité et fiction. Elle permet de jouer avec les variations de niveaux narratifs pour créer un effet de glissement ou de tromperie, comme par exemple, lorsqu'un personnage ou un narrateur situé dans un niveau donné se retrouve mis en scène dans un niveau supérieur, alors que la vraisemblance annihile cette possibilité : « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils [les auteurs] s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée

entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (Genette, Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 245).

Narrateur :
– *Le narrateur en général* : le narrateur « intradigétique » fait partie de la diégèse, il appartient de plain-pied au monde des personnages. L'action de raconter est intégrée à la fiction. Alors que le narrateur « extradiégétique » est hors de la diégèse au sens où il s'adresse au lecteur et non à des personnages du récit. D'autre part, un narrateur « homodiégétique » raconte sa propre histoire, en opposition au narrateur « hétérodiégétique », absent de l'histoire qu'il raconte : « Gil Blas est un narrateur extradiégétique parce qu'il n'est (*comme narrateur*) inclus dans aucune diégèse, mais directement de plain-pied, quoique fictif, avec le public (réel) extradiégétique ; mais puisqu'il raconte sa propre histoire, il est en même temps un narrateur homodiégétique » (Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55-57. Voir aussi *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 256 : tableau sur les quatre types fondamentaux de statut du narrateur).

– *Narration homodiégétique centrée sur le narrateur / Narration homodiégétique centrée sur l'acteur (le personnage)* : dans la « narration homodiégétique centrée sur le narrateur », le narrateur parle de sa vie rétrospectivement, par opposition à la « narration homodiégétique centrée sur l'acteur (le personnage) » dans laquelle le narrateur construit une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit (Reuter, Yves, *op. cit.*, p. 68-69).

Narration antérieure :
« La narration antérieure, plus rare, porte essentiellement sur des passages textuels. À valeur prédictive, souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements, le futur. Il ne faut pas la confondre avec certains genres, comme la science fiction, qui peut parfaitement raconter ce qui est futur par rapport à notre présent réel, comme si cela s'était déroulé dans le passé […]. » (Reuter, Yves, *op. cit.*, p. 76).

Personnage :
« Si l'on veut affiner l'analyse des personnages dans un récit, il faut tenir compte de leurs différentes composantes (leur " faire " et leur " être ") et utiliser des critères permettant de montrer en quoi les personnages se distinguent et se hiérarchisent. ». Les six paramètres d'analyse des personnages proposés par Philippe Hamon (« Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature n° 6*, 1972) sont : « la qualification différentielle (quantité de qualifications), « la distribution différentielle » (quantité d'apparitions), « l'autonomie différentielle » (modes de combinaison des personnages), « la fonctionnalité différentielle » (rôles dans l'action), « la pré-désignation conventionnelle » et « le commentaire explicite » (Reuter, Yves, *op. cit.*, Bordas, Paris, 1991, p. 52-53).

Temps de la fiction / Temps de la narration :
« Tout récit tisse en effet des relations entre au moins deux séries temporelles : le *temps fictif de l'histoire* et le *temps de sa narration*. À partir de ce constat, il est possible d'interroger leurs rapports sur quatre points essentiels : le moment de la narration, la vitesse de la narration, la fréquence et l'ordre. […] La *vitesse* concerne le rapport entre la durée fictive des événements (en années, mois, jours, heures…) et la durée de la narration (ou plus exactement de la mise-en-discours, exprimée en nombre de pages ou de lignes). » (Reuter, Yves, *op. cit.*, p. 76-77).

Annexe 6 : chapitrages des DVD

Excalibur de John Boorman

1. L'âge des ténèbres
2. L'épée magique
3. La convoitise détruit une alliance
4. Un pacte
5. Le souffle du dragon
6. Uther et Igraine
7. Merlin réclame son dû
8. La chute d'Uther
9. Le tournoi des chevaliers
10. Arthur retire l'épée du rocher
11. Arthur et Merlin
12. Le château de Léodegran assiégé
13. Reconnu comme roi
14. Cette folie qu'on appelle amour
15. Arthur et Lancelot du Lac
16. La Dame du Lac
17. Les Chevaliers de la Table Ronde
18. L'escorte, et le serment d'amour
19. Les noces. Merlin met Morgane à l'épreuve
20. Lancelot rencontre Perceval le Gallois
21. La Cour de Camelot
22. L'honneur de la Reine remis en question
23. Le songe de Lancelot
24. Lancelot se bat en duel avec Gauvain
25. Merlin ramène Lancelot à la vie
26. La vérité avant toute chose
27. L'heure d'Arthur est venue
28. Le ventre du dragon
29. Le charme suprême
30. Naissance de Mordred
31. À la recherche du Graal
32. Mordred défit son père
33. La mort d'Urien
34. Perceval retrouve Lancelot
35. Le secret du Graal
36. Perceval guérit Arthur
37. Arthur retrouve Excalibur
38. Au pays des rêves
39. La mort de Morgane
40. L'ultime bataille
41. Le retour de Lancelot
42. Arthur terrassé par Mordred
43. Excalibur rendue à la Dame du Lac
44. Le dernier voyage
45. Générique

Le Seigneur des anneaux de Peter Jackson

- *La communauté de l'anneau*

1. Prologue : Un Anneau pour les gouverner tous…
2. La Comté
3. De très vieux amis
4. Une réception depuis longtemps attendue
5. « Au revoir, chez Bilbon »
6. « Gardez-le caché. Mettez-le en sûreté. »
7. Le récit d'Isildur
8. L'ombre du passé
9. Saroumane le Blanc
10. Un raccourci vers les champignons
11. Le bac de Châteaubouc
12. À l'enseigne du Poney Fringant
13. Les Nazgûl
14. Isengard profané
15. Un poignard dans le noir
16. Les cavernes d'Isengard
17. Fuite vers le gué
18. Fondcombe
19. Nombreuses rencontres
20. La destinée de l'Anneau
21. La lame qui fut brisée
22. L'Étoile du Soir
23. Le conseil d'Elrond
24. Les présents de Bilbon
25. L'Anneau prend le chemin du Sud

26. Le Col de Caradhras
27. La Moria
28. Un voyage dans l'obscurité
29. Le tombeau de Balin
30. Le pont de Khazad-Dûm
31. La Lothlórien
32. Le miroir de Galadriel
33. Les combattants Uruk-hai
34. Adieu à la Lórien
35. Le Grand Fleuve
36. Parth Galen
37. La dissolution de la communauté
38. Le départ de Boromir
39. La route se poursuit sans fin…
40. Générique

- *Les deux tours*

1. Les fondements de la pierre
2. L'apprivoisement de Sméagol
3. Les Uruk-hai
4. Les trois chasseurs
5. L'Ouestfolde en flammes
6. Le bannissement d'Eomer
7. Sur la piste des Uruk-hai
8. Bivouac à Fangorn
9. Les cavaliers du Rohan
10. Sur les traces de Merry et Pippin
11. Sylvebarbe
12. La traversée des Marais
13. Le Cavalier Blanc
14. La forêt de Fangorn
15. La Porte Noire est fermée
16. Le Roi du château d'or
17. Des simbelmynë sur les tombes
18. La décision du Roi
19. Une fille de Roi
20. L'exode d'Edoras
21. Les forêts de l'Ithilien
22. Gollum et Sméagol
23. Herbes et ragoût de lapin
24. Les Femmes-Nains
25. L'Étoile du Soir
26. Les loups de l'Isengard
27. Le Gouffre de Helm
28. L'Isengard se déchaîne
29. La grâce des Valar
30. La destinée d'Arwen
31. Les présages de Lórien
32. La fenêtre sur l'ouest
33. Le Lac Interdit
34. Le retour d'Aragorn
35. La Chambre des Ents
36. Les Cavernes Scintillantes
37. « Où sont le cheval et le cavalier ? »
38. L'armée des Eldar
39. La bataille de Fort le Cor
40. De l'entique ancien
41. La brèche du Mur du Gouffre
42. La décision de la Chambre des Ents
43. Retraite vers le Fort le Cor
44. L'idée de maître Peregrïn
45. Osgiliath
46. La dernière marche des Ents
47. L'attaque des Nazgûl
48. « En avant Eorlingas ! »
49. Isengard sous les eaux
50. Les histoires dont on se souvient…
51. La bataille pour la Terre du Milieu ne fait que commencer
52. La plan de Gollum
53. Générique de fin

- *Le retour du roi*

1. La découverte de l'Anneau
2. Voyage à la croisée des chemins
3. La route de l'Isengard
4. Retour à Edoras
5. L'infamie de Gollum
6. Le Palantir
7. La vision d'Arwen
8. Narsil reforgée
9. Minas Tirith
10. « Le calme avant la tempête »

11. Minas Morgul
12. « L'échiquier est en place… »
13. Osgiliath envahie
14. Les feux du Gondor
15. La décision de Théoden
16. La chute d'Osgiliath
17. Les escaliers de Cirith Ungol
18. Allégeance à Denethor
19. La séparation de Sam et Frodon
20. Le sacrifice de Faramir
21. Mobilisation à Dunharrow
22. Andúril – Flamme de l'Ouest
23. Les Chemins des Morts
24. « Ne désespère pas »
25. Dimholt – La Montagne Hantée
26. Le rassemblement du Rohan
27. Le Roi des Morts
28. Le siège du Gondor
29. L'Antre d'Arachne
30. Broyeur – Le Marteau du Monde d'En Dessous
31. Le Tombeau des Intendants
32. La Porte de Gondor se brise
33. Les choix de Maître Sam
34. La folie de Denethor
35. La chevauchée des Rohirrim
36. Le bûcher de Denethor
37. La bataille des champs du Pelennor
38. « La lointaine contrée verdoyante »
39. Le Nazgûl et sa proie
40. Les Vaisseaux Noirs
41. Le bouclier de la vierge du Rohan
42. Victoire à Minas Tirith
43. La fin de Théoden
44. Serment accompli
45. La tour de Cirith Ungol
46. La dernière délibération
47. Le Pays de l'Ombre
48. La Porte Noire s'ouvre
49. « Je ne peux le porter pour vous… mais je peux vous porter »
50. La dernière marche
51. La Montagne du Destin
52. « Les Aigles arrivent »
53. La Crevasse du Destin
54. Sauron vaincu
55. La fin de toutes choses
56. La Communauté réunie
57. Le Retour du Roi
58. Retour vers le pays
59. Les Havres Gris
60. Générique de fin

Merlin de Steve Barron

1. Il était une fois…
2. La naissance
3. La force intérieure
4. Le retour
5. Le destin
6. Tante Ambrosia
7. Le serment de Merlin
8. « La terre maudite »
9. Prévoyance
10. Les otages
11. L'alliance
12. Le tueur de dragons
13. La dame du lac
14. Le champ de bataille
15. L'épée puissante
16. La soif du pouvoir
17. La tenir pour toujours
18. Une réputation salie
19. Un bon roi est né
20. Le tuteur d'Arthur
21. Excalibur
22. Le vrai roi
23. « Rends-moi belle »
24. La séductrice
25. Une promesse
26. « La beauté est une illusion »
27. Sir Lancelot
28. « Les années ont passé »
29. Un cœur brisé
30. Le retour d'Arthur
31. Trahison
32. La beauté restaurée
33. Le départ de Merlin
34. Le combat à mort
35. L'ultime défait
36. La fin de la magie

Merlin de Wolfgang Reitherman (Walt Disney)

1. Générique
2. Il était une fois
3. Arthur rencontre Merlin
4. Départ pour le château d'Hector
5. Hector rencontre Merlin
6. Annonce du grand tournoi
7. Arthur et Merlin changés en poissons
8. La dure vie de poisson / La punition d'Arthur
9. « Un système de lavage à la chaîne » / Arthur et Merlin changés en écureuils
10. L'amour
11. Retour au château / Nouvelle punition d'Arthur
12. Archimède instruit Arthur
13. Arthur changé en oiseau
14. Arthur rencontre Madame Mim
15. Le duel de sorcellerie
16. Merlin se fâche / Le grand tournoi
17. Arthur roi / Merlin de retour de Saint Trop'

Annexe 7 : scénario de base de Julien Masdoua

Les Aventures de Merlin l'enchanteur

L'ENFANCE DE MERLIN

Nous sommes ici réunis pour juger une jeune femme…Elle a été condamnée une première fois pour inconduite : enceinte, elle a été incapable de nommer le père de l'enfant, ni même de nous donner le moindre détail sur le lieu et la date de la conception…

Nous aurions pu la condamner à mort comme l'exigent les lois de notre temps, mais nous avons reporté le procès jusqu'à la venue au monde de l'enfant, qui n'a aucune part de responsabilité dans la faute de sa mère…

Dieu nous pardonne cette erreur ! Regardez l'enfant ! Son aspect diabolique ne laisse plus subsister le moindre doute quant a l'identité de son père ! Regardez cet enfant ! Cette femme a eu commerce de chair avec le Malin, le Cornu, le diable ! Je demande pour cette pécheresse le supplice du feu, je réclame le bûcher !

Le juge se tient dans la grande salle centrale du château et exhibe à une foule médusée le nouveau né, recouvert des pieds à la tête d'un épais manteau de poils bruns, ce qui est traditionnellement la marque de fabrique d'un enfant engendré par le diable ! (Explication des clochettes de Gilles)

Alors, qu'il s'apprête à renouveler son appel à la mise à mort, le juge est interrompu par l'enfant. Non pas par un cri ou un pleur comme on aurait pu s'y attendre de la part d'un enfant de quelques jours, poilu ou pas, non, c'est bien un mot que le nourrisson a clairement articulé au travers de sa barbe précoce… et ce mot, ce n'est pas arheu, ou blblbl, ou agaaa, non, ce mot c'est : Objection !

D'effroi, le juge lâche le nouveau né qui se reçoit parfaitement sur ses deux petites jambes, et se lance dans une plaidoirie digne des plus grands avocats. Il défend sa mère avec éloquence, et peu après, tous deux quittent la prison sains et saufs.

Durant sept années, l'enfant grandit auprès de sa mère, étonnant son entourage en révélant de nouveaux talents prodigieux tels que le don de lire dans la pensée d'autrui ou celui de prédire l'avenir. Son jeu préféré consistait à se métamorphoser en un claquement de doigt en tout ce qu'il voulait, animal, végétal, personnage connu ou inconnu, sous les yeux ébahis de ses compagnons.

Car l'enfant est bien le fils du diable, dont il a hérité la connaissance du passé… mais il est également haute créature de Dieu qui lui a donné la connaissance du futur.

Il connaît tout sans limite de temps ou d'espace. Il sait tout du souverain du royaume : le roi Vortigern. Vortigern l'usurpateur vit dans la hantise du retour d'Uter Pendragon, héritier légitime, et cela l'enfant le sait. Vortigern décide de faire construire une tour imprenable pour s'y réfugier en cas d'alerte, et cela aussi, l'enfant le sait.

Mais, curieux sortilège, le chantier ne progresse pas, car la tour s'écroule dès qu'elle atteint une certaine hauteur. Les devins (les arnaqueurs pros) du royaume sont consultés. Le premier n'a pas d'idée, il est décapité. Le deuxième trouve vite une astuce : mêler au mortier le sang d'un garçon né sans père et âgé de sept ans.
Bien-sûr, cela l'enfant le sait aussi, et alors que des émissaires parcourent le royaume, l'enfant ensorcelle un de ses camarades : « Espèce d'enfant né sans père, tu n'es bon qu'à voir ton sang mêlé à du mortier pour éviter qu'une tour ne s'écroule ! » Les émissaires sont heureux d'avoir trouvé pile celui qu'il fallait !

À la cour du roi Vortigern, il prétend que deux dragons logent sous terre à l'emplacement de la future tour et que celle-ci s'écroule à chacun de leurs mouvements. Les devins ont les boules de ne pas l'avoir trouvé celle-là. Mais le roi ordonne de creuser le sol, et, à la surprise générale, on y découvre deux dragons endormis, l'un rouge et l'autre blanc, qui, aussitôt réveillés, se jettent férocement l'un sur l'autre en crachant des flammes. Pour finir le dragon blanc brûle mortellement le rouge, avant de succomber à son tour à ses blessures.

En ces temps-là, tous les combats (a fortiori ceux de dragons) sont symboliques.
L'enfant explique au roi le sens de ce combat qui préfigure un affrontement prochain entre Vortigern et Uter Pendragon… Et c'est Vortigern qui va perdre ! Le roi expulse l'enfant, n'osant le tuer (protégé du diable).

Peu de temps après, Vortigern est tué par Uter Pendragon, et d'Uter Pendragon naît Arthur, qui retire une épée d'un rocher magique, et qui, par cette formalité administrative devient roi le jour de la Pentecôte. Voilà, c'est fini.

Enfin, juste une précision, l'enfant dont nous parlons, et surtout celui qui nous parle, il s'appelle Lailoken, Myrddin, Marzhin, mais aussi Santa Claus, Père Noel, Gandalf, Obi wan Kenobi… Mais là où nous nous trouvons, au moment ou nous nous trouvons, nous l'appelons Merlin.

Le moment où nous nous trouvons, c'est juste après les romains, au Moyen Âge, haut ou bas… ou alors bien avant tout ça… ou beaucoup plus près de nous… qui sait ? C'est un autre temps, nous dirons que tout ceci se passe en ces temps-là.

Là où nous nous trouvons, c'est plus précis, c'est en Bretagne ! Mais cette Bretagne n'est pas la nôtre, même si la nôtre en fait partie : c'est la moitié sud de l'Angleterre, la Bretagne bleue, la grande Île mère d'Irlande, pleins de petites îles et bien-sûr la petite Bretagne, l'Armorique, notre Bretagne :

Chanson « Humide »

LE PAYS DU LAC

Humide… le lieu ou nous nous trouvons maintenant l'est plus qu'ailleurs en Bretagne ce qui n'est pas peu dire… l'endroit est humide, et pour cause, nous sommes au fond d'un lac…Dans un château magique, installé sous l'eau, entouré de colonnes légères s'unissant à leurs sommets, en guise de remparts. Derrière elles s'élèvent les habitations et les divers logis du peuple du Lac, quelques tours rondes et légères s'élancent vers la surface comme pour s'envoler. Derrière le château se dresse le tronc gigantesque d'un grand chêne. Un escalier de marbre blanc grimpe autour de lui jusqu'à une terrasse circulaire, très haut, juste en dessous des nuages.

La souveraine de ce royaume enchanté, c'est Viviane. Viviane n'est pas une fée, non, mais une humaine qui sait. Bien-sûr, elle a du sang divin, mais comme nous tous. Assis sur ses genoux un enfant resplendissant de pureté l'écoute parler, un enfant que les habitants du lac appellent Lancelot.

Viviane vient de lui annoncer qu'elle n'est pas sa vraie mère, qu'il est fils de roi, et lui explique comment il s'est retrouvé ici au Pays du Lac, et comment un jour il devra le quitter.

Vois-tu, Lancelot, Merlin et moi sommes comme mari et femme, comme roi et reine… mais, Lancelot, tu n'es pas notre enfant… ni toi ni aucun autre. Ce qui est permis aux insectes, aux animaux, aux derniers des misérables, nous est interdit. Merlin dit qu'en nous unissant nous perdrions nos pouvoirs. Et qu'une telle chose ne peut pas se produire tant que sa tâche parmi les hommes, la quête, n'est pas achevée… Mais cette quête qui me tient éloigné de lui des années entières, cette quête, je ne parviens pas à la haïr… car c'est pour son accomplissement que Merlin t'a emmené ici… loin de la folie des hommes, loin de ta vraie mère, reine veuve, loin des tiens… Lancelot, je t'ai nourri de mon sein et je t'aime comme si tu étais de ma chair…

Vois-tu Lancelot, comme Dieu, le diable voulait envoyer un fils sur terre pour semer la discorde et pousser les humains à la faute… mais Dieu est intervenu et en lui laissant les pouvoirs infinis de son père, il a donné à l'enfant la bonté de sa mère… c'est ainsi que depuis sa naissance, Merlin doit affronter encore et encore son père, il doit lutter encore et encore contre sa nature diabolique.

Merlin dit souvent que si lui et moi nous sommes rencontrés et si nous nous aimons si fort, c'est que le diable l'a voulu. Il dit qu'un homme qui aime est vulnérable, fut-il l'enchanteur. Mais moi, je pense que c'est Dieu qui nous a réunis parce que celui qui aime est plus fort.

D'ailleurs, Merlin, le grand Merlin, le légendaire Merlin n'a pas fait montre de beaucoup de courage à notre première rencontre, il s'est approché de moi pendant mon sommeil, sous la forme d'un cerf blanc. Quand il s'est montré à moi pour la première fois sous l'aspect du beau jeune homme qu'il est en réalité, quand il a pris ma main dans sa main, que le diable ou Dieu nous a unis l'un à l'autre pour l'éternité, il n'a rien fait pour lutter… Ce n'est qu'après, une fois retiré dans son repère, l'Espluméor, tout en haut de son pommier, qu'il a essayé de m'oublier, se lançant à lui-même des sortilèges, mêlant son corps à la forêt pour s'y oublier… Il a fini par admettre notre amour, il m'a enseigné une partie de son savoir, m'a fait don de ce royaume au fond du lac.

C'est ainsi que cela s'est passé, et Merlin, qui sait tout de l'avenir m'a dit que longtemps encore, notre histoire vivra, que longtemps encore les artistes, qui sont le cœur de l'humanité, s'en feront les témoins.

Chanson « Le témoin »

PERCEVAL

Du cœur et de l'amour, c'est tout ce qu'on peut lire dans les yeux de Perceval. De l'amour et du cœur, et vraiment rien d'autre. Perceval est un jeune chevalier dont c'est aujourd'hui le premier jour de formation. Son instructeur se tient face à lui et lui glisse ses toutes premières recommandations…

Je suis l'enchanteur Merlin et ton chef instructeur. À partir d'aujourd'hui, tu ne parleras que quand je te parlerai et les premiers et derniers mots qui sortiront de ta sale gueule, ce sera "Enchanteur, oui Enchanteur !". Si tu survis à mon instruction, tu deviendras une arme, un prêtre de la mort implorant la guerre ! Mais en attendant ce moment-là, tu es du vomi, tu es le niveau zéro de la vie sur terre, tu es de la colique de lépreux !

Soudainement, l'enchanteur mesure ses paroles, Viviane vient de créer un passage entre elle et son amant, un moyen de communiquer qui leur est propre, par delà la distance qui les sépare, la voix de chacun sonne clairement aux oreilles de l'autre.

Oups ! Viviane ! Je n'ai pas vu que tu étais connectée… Deux minutes, Perceval… attends une seconde, Viviane, je lance mon sortilège « mains libres »… bon, tu as parlé à Lancelot ? Il sait que t'es pas sa mère, tout ça ? Passe le moi… ok, j'attends… c'est un grand château… Lancelot… Oui, je suis là, mon fils, et je suis aussi ailleurs… j'ai en face de moi un chevalier de la Table Ronde…

Qu'est ce que la Table Ronde ? C'est une table… ronde ! Autour de laquelle se réunissent les douze meilleurs chevaliers du royaume, choisis par Arthur lui-même ! Oui, c'est moi qui l'ai faite… un truc costaud, en madrier, j'ai récupéré les plans dans le futur, un truc qui s'appelle Leroy Merlin, ça m'a de suite interpellé… mais il manque une chose à cette table : un petit napperon… avec juste dessus une coupe, mais pas n'importe quelle coupe, la coupe des coupes : le saint Graal !

Qu'est ce que le saint Graal ? C'est une coupe, un verre, un vase, c'est le vase saint dans lequel a été recueilli le sang du premier homme, et celui du fils de Dieu, c'est pour ça qu'il est saint, pour le différencier des autres graals qui le sont pas, et graal parce que ça le fait ce nom !

Le Graal est gardé par une lignée de rois que l'on appelle les Riches pêcheurs… on les appelle comme ça parce que le premier de ces rois aimait la pêche et il a sorti un truc énorme du canal, un poisson qu'il a donné à un mendiant, qui a partagé avec un autre mendiant, et en tout sept cent quatre-vingt-douze mendiants ont mangé sur le même poisson.

Qu'y a-t-il dans le Graal ? Voilà justement la question que devra poser le chevalier qui aura découvert la maison du roi Pêcheur que l'on nomme le château aventureux, qui y sera entré et à qui le Graal aura été présenté sous son voile. J'ignore ce qu'il y a sous le voile… Ce que je puis te dire, c'est que le Graal sert à l'équilibre du monde. Quand cet équilibre est menacé, il est nécessaire qu'un homme pur, courageux et juste le cherche, le trouve et regarde la vérité contenue dans la coupe… Telle est la quête des chevaliers de la Table Ronde, ils parcourent le monde à la recherche du château aventureux… y perdant parfois leur vie…

J'ai placé beaucoup d'espoir en celui que je forme aujourd'hui… Perceval… beau, fort, niais… mais si il échoue… toi, Lancelot, fils de roi, tu dois être préparé… allez, repasse-moi ta fausse mère. Repasse-moi Viviane… c'est un grand château… Viviane ! Je dois bosser maintenant… oui… moi aussi… hé, hé… raccroche en premier, non toi… un, deux… t'as pas raccroché !… allez… Perceval attend !... Perceval…

Il est niais ce Perceval… bon, pur, mais tellement niais… C'est pas sa faute, sa mère l'a élevé au cœur de la forêt, loin des hommes, elle l'a hyper protégé, de peur qu'il finisse comme le reste de sa famille, tous chevaliers, tous morts ! Son père, un valeureux chevalier mort d' une lance dans l'œil, mais pas au combat, non, en trébuchant !… Il est ignorant de tout, car sa mère lui a enseigné que la plus grande des vertus c'est le silence, ne pose jamais de question ! Celui qui ne sait rien ne risque rien !... Malgré tout, il a fini par atterrir à la cour du roi Arthur, et s'est fait faire chevalier… comment il est arrivé ? Je sais pas trop, en suivant un sanglier, je crois… Et me voilà en train de l'entraîner…

Il est tellement gentil, tellement brave… tellement niais… un candidat parfait pour le Graal… Pour m'assurer de la pureté de son cœur, je lui collerai dans les pattes une mignonne petite que j'ai croisée une fois, Bénie, elle s'appelle… jolie, gentille, mais niaise ! Elle me faisait tellement pitié que je lui ai exaucé un vœu… elle voulait voler la pitchoune… peuchère, je lui ai donné le don de voler… et l'autre niais va la croiser d'ici quelques temps, il va tomber sur elle, ou plutôt, elle va tomber sur lui, et puis ils vont tous les deux tomber amoureux…

Et puis, assuré comme ça coté cœur, il va trouver le château aventureux, il va être reçu par le roi Pêcheur, c'est bon ça… oui, le banquet… il s'assoie… il mange... c'est ça… oui, mange mange c'est bien… arrête de sourire comme un débile… oui… regarde, la procession qui vient de rentrer dans la salle à manger, non, ça n'est pas le dessert… regarde ce que tient la troisième fille… le truc sous le voile, le machin qui rayonne… le vase… non, ça c'est la carafe d'eau… dans les mains de la fille là ! Oui, c'est le Graal ! Pose la question au roi Pêcheur ! Demande-lui ce qu'il y a dans le Graal ! Hébé, qu'est ce que tu attends ? Quoi ??? Ta mère t'a dit que ce n'était pas poli de poser des questions ?...C'est pas vrai… mais je m'en fiche que ce soit indiscret !... Qu'il est niais... Perceval ! Trop tard !

Mon Dieu qu'il est niais… ça y est… c'est le lendemain… bravo… ben non, cherche pas, le château a disparu… ben oui… c'est fini… cherche pas je te dis… il continue a chercher... les années passent… laisse tomber !...Et la petite qui l'attend… qui le cherche en volant, en planant au-dessus des nuages… Perceval, c'est foutu pour toi, laisse tomber... retourne vers ta douce, elle va attraper mal a force de planer là-haut !... Et voilà… qu'est-ce qu'elle a ?...Une pneumonie ? Un chagrin d'amour ? La pauvre petite… Perceval ! Oh non, elle est morte… morte à l'attendre… Va Perceval… continue et ne te retourne pas… va vers le nord, et jamais ne reviens… oui, le nord… c'est ça… l'Irlande et au-delà…

Chanson « Windy September in Ireland »

LANCELOT

Après ce que lui a montré sa prescience, Merlin sait désormais que Perceval n'est pas le chevalier du Graal, il n'est pas celui qui mettra fin à la quête… Pour approcher le Graal, il faut un cœur pur, mais un minimum d'esprit… Et de l'esprit, Lancelot n'en manque pas… Il est maintenant un jeune homme, habile tant aux jeux des armes qu'à ceux de l'esprit. Curieux de tout, lui n'est pas avare de questions, et Merlin se dit que c'est un bon point pour la quête.

Aussi, très vite, il le presse de quitter le royaume du Lac, au grand désespoir de Viviane (Ha ! la quête) et l'envoie à la cour du roi Arthur, se faire adouber chevalier… Mais le diable veille… Il observe l'arrivée de Lancelot à la cour… Arthur suit les directives de Merlin… et non seulement le fait chevalier, mais l'accepte à la Table Ronde… les choses vont vite se dit le diable… il cherche, toise les hommes, les âmes, à la recherche d'une façon d'entraver les plans de Merlin… Un festin est organisé en l'honneur du nouveau venu, le diable y assiste… le faire mourir d'une indigestion… non… il est trop sobre… Une joute s'ensuit… le faire empaler sur une lance ?... Non, il est trop fort, il bat un à un les chevaliers de la Table Ronde… à la grande satisfaction du roi… le roi Arthur… assis sous sa tente… Guenièvre, la reine à ses cotés… Guenièvre… Guenièvre !!!!...Oui ! Lancelot, Guenièvre… sitôt l'idée diabolique a surgit, sitôt elle prend forme… Lancelot croise le regard de la reine, une vapeur parfumée se met à voler autour d'eux, les isolant du reste du monde. Ils sont transpercés l'un et l'autre jusqu'au fond de leur être. Lancelot se retrouve dans la situation d'un homme qui a regardé le soleil, et Guenièvre ne parvient plus à détacher son regard du chevalier en armure blanche, même en fermant les yeux…

Merlin entend alors un murmure, un picotement au creux de l'oreille, c'est la voix de son père qui lui susurre :

Je prends la reine avec mon cavalier… échec et mat !

Viviane ! Mon père ! Mon père s'en est pris à Lancelot… et à la reine !

Je sais… je le vois fuir… je la vois prier… elle n'a pas encore fauté, mais elle sait qu'elle pourrait…
Lui, il erre, il erre dans la forêt, de peur de trahir son roi, de peur de te trahir, de peur de trahir la quête…

Où est le roi ?

Il est parti combattre aux frontières du royaume… la reine est seule… elle l'est souvent, comme je la comprends…

Tu ne comprends rien ! Arthur est aux frontières du royaume en train de se battre contre les saxes, il fait mumuse pour un morceau de terre, une ligne sur une carte, moi, si je m'absente, si je me bats, c'est pour le bien de l'humanité ! Concentre-toi, Viviane ! dis-moi, Lancelot, ou est-il ?

Il attend dans la forêt… consumé de désir…

Et la reine ?…

Elle le rejoint…

Sous les yeux de Merlin et Viviane, Lancelot et Guenièvre s'unissent… Pour décrire l'amour qui s'accomplit, il faudrait employer d'autres mots que ceux dont dispose le langage ordinaire. Pour parler des joies de l'amour et des lieux du corps qui leur donnent naissance, il n'existe que des mots orduriers et anatomiques, ou d'une pauvreté si misérable qu'ils sont comme une peinture grise au soleil. Le plus affreux d'entre eux est le mot plaisir. Mais les amants inventent leur propre vocabulaire… et en quelques jours, nuit après nuit, Lancelot et Guenièvre ont écrit une encyclopédie… mais l'éternité qu'ils se sont fabriquée prend fin le matin du quatrième jour : le roi Arthur est de retour…

Pauvre femme…

Heureuse femme, dit Viviane, après les nuits et les jours qu'elle vient de vivre, elle peut souffrir, mourir, peu importe ! Pourquoi Dieu nous refuse-t-il cela ?

Nous aurons mieux, Viviane, nous devons avoir mieux que cela, que font-ils ? Pourquoi ne se séparent-ils pas ?

Il veut fuir, l'emmener avec elle, mais elle refuse !

Elle a raison : elle ne serait plus la reine, mais la prostituée, il ne serait plus le héros, mais le traître qui a honni le roi !

Mais où trouvent-ils la force de se séparer ?

Il part le premier, si elle part avant lui, il ne pourra pas s'empêcher de la suivre !

Où va-t-il ?

Chercher le Graal, il se réfugie dans la quête ! Tout n'est peut-être pas perdu !

Serait-ce la fonction première de cette quête que de séparer les amants ?

Viviane, la fin de la quête nous réunira…

Alors, je veux savoir maintenant…

Très bien… sept ans… sept ans en un claquement de doigt… sept ans pendant lesquels Lancelot a avancé vers le Graal, l'image de Guenièvre plantée dans les yeux, et le voilà au château aventureux…
Il est reçu par le roi Pêcheur… le voilà au banquet… il mange proprement, plaisante, fait la vaisselle, tout va bien… Voilà la procession… Voilà Elwenn, la jeune femme au centre, la fille du roi Pêcheur… Pose la question Lancelot… vas-y… À quoi sert le Graal ?...

Il l'a posée ! Merlin ! Il a posé la question !

Oui, il l'a posée, Viviane, maintenant, il doit regarder dans la coupe… Elwenn lui présente le Graal… il soulève le voile… Pourquoi ne regarde-t-il pas dans le Graal, pourquoi ?

Merlin... C'est Elwenn qu'il regarde, la fille du roi Pêcheur ???
C'est pas vrai !!!!

Le Graal ! Le Graal a disparu ! Merlin ! Que se passe-t-il ?

Il se passe que Lancelot a échoué ! Il n'a pu regarder dans le Graal, ce sont les traits de Guenièvre qu'il voit sur ceux d'Elween… et regarde… c'est avec Elwenn qu'il passe la nuit, croyant caresser la reine… regarde Elween, cette nuit pour elle est paradis et enfer… jamais femme en si peu de temps, ne sera tant aimée… mais cet amour ne lui est pas destiné…

Mais Lancelot… que va-t-il devenir lorsqu'il va se réveiller ? Quand il va comprendre qu'il a trompé celle qu'il aime plus que sa vie ?

Regarde, le voilà… il erre, en tant que chevalier, il ne peut se donner la mort, alors il attend qu'un adversaire le fasse…

Ignorant que, de l'autre coté du temps et de l'espace, ses parents adoptifs ont assisté à sa malédiction, Lancelot parcourt la terre de Bretagne pendant sept ans… Un matin, il s'arrête épuisé, près d'une source…
Il porte ses mains au fil de l'eau, porte l'eau à sa bouche…
Et, grave erreur, il avale l'eau…

Chanson « La balade des amoureux »

LA MORT D'ARTHUR

Lancelot est ahuri… il est debout, en guenilles, les cheveux, la barbe et la peau d'une saleté sans nom, une épée à la main… devant lui agenouillé, un jeune garçon en armure, d'une beauté éblouissante le regarde, sourire aux lèvres. Il s'entend prononcer la fin de sa phrase :

Je te fais chevalier…

Une main se pose sur son épaule, il se retourne… Merlin !

Te voilà de retour, Lancelot, te voilà à nouveau toi-même ! Deux fois sept ans que nous t'avons perdu ! On t'a cherché partout ! J'ai ramené un tas de trucs du futur, mais pas moyen de trouver un G.P.S., rien à faire !

Lancelot n'en revient pas, il ne comprend pas : deux fois sept ans ? Il se souvient qu'il buvait à une source…

Une source ensorcelée, Lancelot… une des langues du diable… et toi, tu lui a roulé une grosse pelle ! Qu'est-ce qui t'a pris de boire de l'eau comme ça, n'importe où ? On boit de l'eau en bouteille !! C'était une source de l'oubli… tu n'existais plus pour toi-même… tu as disparu… un piège tendu par le diable, aidé par une vipère, une femme sans âme… la demi-sœur du roi : Morgane !

Nous n'avons pas encore parlé de Morgane. C'est qu'il est déplaisant pour un conteur de fréquenter les personnages déplaisants. Tous les êtres qui vivent dans son histoire sont présents en son esprit. Morgane, la sœur du roi Arthur est égoïste, tout ce qui ne se rapporte pas à elle lui est insupportable. Toutes les femmes lui sont des rivales, même les laides. Elle est le contraire de l'amour, l'amour est don, elle ne sait que prendre.

Elle déteste trois fois Guenièvre, parce qu'elle est la reine, la femme de son frère et qu'elle est belle. Et comme elle est de plus en plus belle, elle la hait de plus en plus.

Le diable lui a construit un château : le Val sans retour. Un château dont les murs intérieurs sont des miroirs… un château aux 100 chambres, et dans chacune d'elle, Morgane a enfermé un homme à son goût… un homme privé par enchantement de la volonté de fuir, un homme qui a bu à la source de l'oubli, un esclave sexuel consentant.

Quelle joie ça a été pour Morgane d'ajouter le beau Lancelot, favori de la reine à sa collection ! Mais le diable joue des tours à ses associés… et dans le cas de Lancelot, le sortilège d'oubli a été si puissant qu'il en a oublié jusqu'à la façon de faire l'amour… Morgane, furieuse, l'a laissé croupir dans sa cellule plusieurs années, se consolant dans d'autres chambres.

Le diable avait réussi à tout effacer de Lancelot, jusqu'à son identité… mais il n'était pas parvenu à gommer de son esprit l'image de Guenièvre… une image qu'il se mit a reproduire sur les murs de sa cellule, jour après jour, année après année, des portraits immenses sur lesquels il était incapable de mettre un nom, puis à mesure qu'il manquait d'espace, des saynètes minuscules, érotiques, représentant en détails ses nuits d'amour avec la reine…
Pendant tout ce temps, celle-ci n'a pas oublié… et chaque jour toutes se prières allaient au salut de l'âme de son bien-aimé qu'elle savait vivant quelque part, entre ciel et terre. Les prières de Guenièvre se mêlaient à celles de Viviane, peinée de la disparition de son enfant, qui ne pouvait pas compter sur l'aide de Merlin, occupé à trouver un nouvel espoir à la quête… les deux femmes ont tant prié qu'elles ont donné naissance à deux roses magiques, une rouge et une blanche. Juste derrière la fenêtre de la chambre de Lancelot. Dès qu'il les a aperçues, sans savoir pourquoi, il est devenu furieux à l'idée de ne pouvoir les saisir ; il a brisé le verre de la fenêtre, et s'est enfui malgré lui du Val sans retour…

Apres lui avoir résumé les 15 dernières années de sa vie, Merlin désigne à Lancelot le jeune homme qui est resté agenouillé tout ce temps.

J'ai une bonne et une mauvaise nouvelle… la bonne en premier :Lancelot, voici Galaad, ton fils, né de ton union avec Elwenn la fille du roi Pêcheur… Je l'ai recueilli et élevé en mon domaine, au cœur de la forêt de Brocéliande, qui lui a servi de mère… Tu viens de l'armer chevalier et le voilà prêt à partir à la recherche du château aventureux…

La mauvaise, c'est que Morgane, après ta fuite, a invité Arthur et Guenièvre au château du Val sans retour et a montré tes petits dessins sur les murs au roi... Guenièvre a été condamnée à mort… elle brûlera sur le bûcher aujourd'hui même.

Lorsque Lancelot entend ces mots, il n'écoute plus ! Il n'entend pas Merlin lui raconter comment le pays s'est divisé en deux parties qui s'affrontent, les défenseurs de la reine contre les tenants du roi… comment, par sa faute, le pays entier est à feu et à sang… comment les voisins, les camarades, les frères d'hier s'entretuent, comment les chevaliers de la Table Ronde eux-même se déchirent… Il n'entend pas car tel un autre chevalier célèbre qui vivra des siècles plus tard, la folie l'emporte sur le dos de son destrier, ne pensant plus qu'au secours de sa dulcinée, ne pensant plus qu'à atteindre son étoile.

Chanson « Étoile » (1ère partie)

Lancelot fonce dans le pays à feu et à sang partagé entre la reine et le roi. Merlin n'a pas menti, mais depuis son récit, la situation s'est encore envenimée. Attirés par l'odeur de mort qui se dégage du royaume d'Arthur, les ennemis proches, les saines et les saxons, menés par le roi Mordret se sont mêlés à la bataille intérieure et sont sur Camelot, château du roi Arthur.

Lancelot taille sa route jusqu'au donjon où Guenièvre est détenue, son épée découpant tous ceux qui se mettent sur sa route : paysans, ennemis de la couronne, sujets du roi, frère d'armes, chevalier de la Table Ronde… jusqu'à ce qu'il se retrouve en présence du roi Arthur lui-même… un roi, vieilli, usé, à l'image de son royaume qui part en lambeaux… Lancelot n'a aucune peine a écarter le vieux roi de la porte du donjon. Au terme d'un combat bref et sans haine, il assomme le roi du plat de son épée, le dépose au sol comme on couche un ami fatigué et pénètre dans le donjon…

Arthur a juste le temps de reprendre ses esprits qu'il se fait transpercer le corps par la lame du roi Mordret. Dans un dernier sursaut il croise ses deux épées, Excalibur à la main droite et Marmiadoise à la main gauche et décapite son meurtrier. Titubant, il regarde autour de lui, contemple le désastre, son pays est déchiré… Il se rappelle l'unité, ce qui avait été sa quête à lui : réunir les hommes et les femmes de Bretagne. Il avait réussi en triomphant du roi Claudas… mais il a tout perdu, parce qu'il a refusé de pardonner à la reine… alors, plein de remords, il meurt…

Chanson « Étoile » (2ème partie)

Lancelot a pénétré trop tard dans le donjon… Guenièvre est déjà sur le bûcher, et celui-ci a déjà pris feu… Lancelot hurle, rugit, il est un ouragan qui laisse une traînée rouge derrière lui. Il se précipite sur le bûcher, Guenièvre brûle, elle le voit, essaye de lui sourire, son visage noirci, il frappe les chaînes à coups d'épée, le feu lui entre dans les poumons, le cuit dans son armure, il arrache Guenièvre, la hisse devant lui, et se jette avec elle, dans la rivière…

Chanson « Étoile » (3ème partie)

Chuuut ! Tout se fige… Galaad vient de regarder sous le voile du Graal…

GALAAD

Parti après son père, Galaad a filé comme le vent droit devant lui, sachant qu'il trouverait ainsi le château aventureux. Le diable lui a envoyé tout ce qu'il avait en stock : sa horde de chiens jaunes, il les a massacrés. Le diable a réuni les sept tempêtes au-dessus de l'océan et les a amassées en un dragon, Galaad a sauté par-dessus en crevant les yeux du dragon. Depuis, les tempêtes tournent en rond en croyant aller droit. Le diable a dressé devant lui la montagne de marbre noir, il l'a mise en pièces et a libéré les huit cent douze demoiselles qui la portaient sur leur dos. Il est parvenu au château du roi Pêcheur, a reconnu sa mère, a posé la question et sans se troubler, a regardé au fond du Graal… Achevant ainsi les temps aventureux.

Et Perceval ? Morgane ? Lancelot et Guenièvre ? Et Arthur ? Et Viviane ? Et Merlin ?

Perceval a écouté Merlin, il ne s'est pas retourné. Il est monté jusqu'au toit du monde, il est arrivé au pôle Nord. Les pingouins tout ça… mais l'histoire se passe en ces temps-là, et là-bas, il a trouvé un château transparent, ou l'attendait Bénie, intacte dans sa pureté, ils s'embrassent, rient, il a fini de chercher, elle a fini d'attendre.

Lancelot et Guenièvre se sont éteints dans l'eau, et après ils se sont enfuis… ils vivent dans une cabane enchantée près de l'endroit où ils se sont aimés la première fois… une cabane au sein de Brocéliande, mais que l'on ne peut chercher sous peine d'errer une année entière, prisonnier des sentiers…

Le roi Arthur est mort, mais bon, c'est en ces temps-là, alors, Merlin a déposé sa dépouille sous les mégalithes dressés de Stonehenge d'où il sortira quand la Bretagne aura à nouveau besoin de lui. Il serait temps, oui.

Morgane s'est enfermée dans une coquille de ciment pétri à l'eau bénite pour se protéger du diable qui a détruit son château, elle est très vieille et très laide mais y voit comme a ses vingt ans et les murs sont faits de miroir. Le diable ne peut la saisir, mais c'est pire que l'enfer.

Merlin et Viviane, eux, sont en haut du grand arbre. Ils contemplent le pays du Lac.

Voudrais-tu perdre tout cela ?

Oui, si je te gagne.

Voudrais-tu monter à pied les six mille marches du grand arbre ?

Oui, si c'est avec toi.

L'arbre est plus haut que toute chose dans le monde.
Sur la cime, Merlin lui montre les traces de pied du premier homme.

Il avait une curieuse façon de marcher !

Il ne marchait pas, il dansait ! Et maintenant il court, il court après son sexe et son sexe est comme une plume dans la tempête, c'est le vent qui décide et le vent ne sait rien. Et tout le vivant du monde est agité de la même façon ! Regarde !

Mais pourquoi Dieu a-t-il séparé les moitiés du monde ?

Le premier homme n'était ni un homme ni une femme, il était la vie, il était un début mais aussi une fin… il contenait toute la vie, mais la vie ne bougeait pas en lui, Dieu l'a coupé en deux pour que la vie s'évade et se mette à couler. Ainsi, le premier homme et la première femme sont devenus source. Au fur et à mesure du temps, milliers d'années après milliers d'année, la source est devenue fleuve dans laquelle grouillent les êtres vivants qui n'ont d'autre but d'engendrer d'autres êtres vivants qui auront la même mission… et regarde, cette source ne descend pas, elle monte, elle monte vers le ciel, et la vie mettra l'éternité pour rejoindre Dieu.

Alors, l'amour est une supercherie ?

Qu'en penses-tu ?

J'en pense que ce que tu viens de me montrer ne tient pas en face de ce que j'ai à te dire.

Qu'as-tu a me dire ?

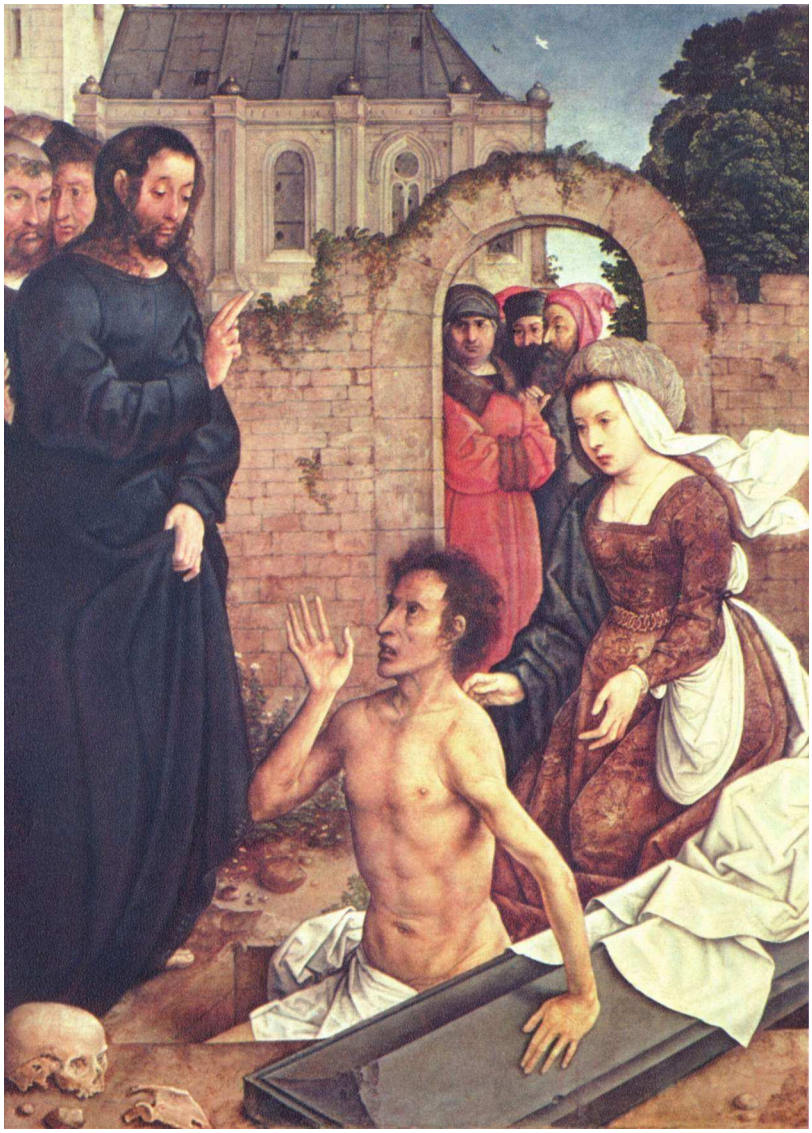
Je t'aime.

Chanson « Merlin »

On ne sait pas ce que contient le Graal, mais on est sur que lorsque les hommes s'en détournent, ils perdent la joie d'exister, car ils ne savent plus ce qu'ils sont, ni pourquoi ils sont. Ils cessent d'être vivants, ils sont seulement en vie.
La quête du Graal est la quête de la magie, du divin qui est en chacun de nous.
Chacun peut l'entreprendre et découvrir sa vérité… son Graal.
Et dans sa quête, chacun d'entre nous peut entendre la voix de l'enchanteur qui l'aide, le conseille, dans le souffle du vent, dans les mots d'un ami, dans la folie d'un rêve…

Annexe 8

Saint Pierre, cathédrale de Saint Pétersbourg

Giotto di Bondare, *Vierge à l'enfant* (14e siècle)

Juan de Flandres, *Lazare sortant de son tombeau* (16e siècle)